



ESCUELA DE TEATRO

PERFORMANCE Y DISIDENCIA SEXUAL:  
DISCURSOS DISIDENTES EN LA ESCENA CHILENA CONTEMPORÁNEA

Alumna: Esperanza Vega Fernández

Profesor Guía: Adolfo Albornoz

Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Teatro, mención Intérprete  
Teatral

Tesis para optar al título profesional de Intérprete Teatral

Santiago, 2019.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	4
1.1 Presentación .....	4
1.2 Objetivos .....	8
1.3 Justificación.....	9
2. MARCO TEÓRICO .....	10
2.1. Performance.....	11
2.1.1 Aproximaciones a la idea de performance .....	11
2.1.2 Estudios de Performance .....	14
2.1.3 Arte de Performance en Chile .....	17
2.2. Disidencia sexual y Performance. ....	22
2.2.1 La disidencia sexual y lo <i>queer</i> , algunas aproximaciones.....	22
2.2.2 Género y performatividad.....	27
2.2.3 Disidencia sexual en la Performance chilena.....	31
2.3. Colectivos chilenos de Performance de disidencia sexual.....	40
2.3.1 Las Yeguas del Apocalipsis .....	40
2.3.2 Colectivo Universitario de Disidencia Sexual .....	42
2.3.3 “La última cena”, “Las dos Fridas” “Dos veces santa”, y “Dona por un aborto ilegal”.....	45
3. DISEÑO METODOLÓGICO .....	50
3.1 Tipo de Investigación .....	50
3.2 Muestra .....	52
3.3 Instrumento de recolección de datos.....	53
3.4 Análisis de datos .....	53
4. RESULTADOS .....	54
4.1 Cuerpo .....	57

4.2	Espacio escénico .....	62
4.2.	Espacio urbano público/escénico privado. ....	62
4.2.2	Espacio de la acción y espacio del espectador. ....	67
4.3	Tiempo .....	69
4.4	Tema .....	71
4.4.1	Acción/objetivo .....	71
4.4.2	Intertextualidad.....	75
5.	CONCLUSIONES .....	79
6.	BIBLIOGRAFÍA .....	84
7.	ANEXOS.....	90

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 Presentación

La discusión en torno a la violencia de género y las múltiples manifestaciones de ésta, a propósito de la llamada “ola feminista” de los últimos años, se ha levantado con más fuerza que nunca en nuestro territorio, logrando actualmente una gran cabida dentro de las discusiones políticas del país. El tema ha permeado diferentes esferas de la sociedad chilena y afortunadamente en el área de la representación específicamente ligada a las artes escénicas no ha habido excepción. Cada vez son más comunes las representaciones atravesadas por estas temáticas, muchas de ellas haciendo una crítica a los organismos de poder dispuestos por el Estado y su perpetuación del sistema heteropatriarcal y sus violencias. Tomando como punto de partida el cuerpo y sus vulneraciones, varios colectivos han generado activismo en torno a la disidencia sexual, utilizando como formato expresivo la performance.

Pero históricamente en nuestro país ha existido la inquietud por manifestarse frente a los poderes de turno desde el prisma de la disidencia sexual. No se trata de algo nuevo. Resulta interesante, entonces, analizar cómo se articulan estos discursos en función de los contextos sociopolíticos que históricamente les corresponden, y cómo esta relación afecta directamente a la obra de arte a través del cuerpo de aquellos que llevan la acción.

Un momento representativo de analizar por su complejidad política es el período de dictadura militar en Chile, donde el medio artístico nacional contrario al régimen apuntaba a temas como los derechos humanos vulnerados por parte de las fuerzas militares:

“Durante la década de los ochenta en Chile, el cuerpo representa un (nuevo) espacio a intervenir por parte de la disidencia ante las evidentes formas de apropiación impuestas por la dictadura. A través de distintas acciones realizadas en el espacio público y principalmente desde el camino

abierto por el arte de acción se subvierten los códigos de poder y dominación sobre el cuerpo.” (Freire, 2015, p.145)

La performance se instala como un nuevo formato para la protesta, abriendo posibilidades a los nuevos lenguajes artísticos en respuesta a la censura y particularizando los discursos de colectivos e individualidades. Tomando como materia prima el cuerpo y centrando la reflexión en la acción, este nuevo tipo de arte sienta las bases para nuevas temáticas, por ejemplo, reflexiones sobre el cuerpo, el poder y la articulación de ambos. De esta manera, el arte de la performance:

“Representa la posibilidad de generar cuestionamientos a los roles de género, a las imposiciones, a los castigos corporales y por supuesto a la historia misma.” (Freire, 2015, p.136)

Así, agrupaciones de esa época, respondiendo contingentemente a los acontecimientos políticos, logran particularizar sus discursos en torno a las desobediencias corporales, ligándolos inevitablemente con la vulneración de los derechos humanos y la situación política vivida en dictadura.

"Realizaban un cruce entre los sujetos violentados por el terrorismo de Estado y las coerciones a las “desobediencias sexuales”. En este marco, el uso estratégico de recursos artísticos en la protesta y el activismo actuaba como amparo para el desarrollo de ideas políticas en el campo del arte, al mismo tiempo que permitía expandir los límites de estas ideas incorporando estrategias alternativas a las formas tradicionales de hacer política" (De la Fuente, 2016, p. 60)

Dentro de la izquierda y los grupos politizados que se definían contrarios al régimen militar destaca el dúo performático *Las Yeguas del Apocalipsis*, por apuntar su discurso político no solo en contra del fascismo dictatorial, sino también en contra de los propios personajes de izquierda que se articulaban (y articulan) desde lógicas patriarcales, reclamando un espacio para hacer política sin ser discriminados por sus “compañeros” de la izquierda tradicional partidista.

Me resulta muy interesante analizar cómo el discurso disidente da nuevas directrices y enriquece en términos artísticos a las acciones performáticas, investigando en una nueva forma de oposición a los organismos de poder, de denuncia homosexual y popular, desafiando el imaginario teatral de la época al proponer intervenciones en el espacio público y privado, de corte clandestino y desafiando los formatos del quehacer político. Esto abre una puerta para investigar en los lenguajes alejados de las literalidades que resultaban peligrosas de manifestar en la época, logrando nuevas formas de decir a través de diversos significantes.

Actualmente nuestro contexto político, bastante diferente al antes descrito, tiene una importante cualidad dirigida a potenciar el mercado, y con ello la ideología neoliberal. También el contexto artístico actual ha sido permeado de eso, pudiendo observarse múltiples individualidades de discursos, algunos pocos articulados en forma de colectivo. Aun así, en el marco de este panorama actualmente hay un sector de los activismos políticos, organizados en agrupaciones, que también se posicionan desde una mirada sexual y disidente. Por ejemplo, el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual CUDS (2009) declara como objetivo general de su agrupación “Ofrecer y visibilizar formas alternativas de vivir el género y la sexualidad, que se ubiquen fuera o en los límites del sistema heteronormativo y patriarcal, y provocar rupturas en las formas tradicionales de entender el sexo, el género y la política, instalando esta crítica en la comunidad universitaria, los y las jóvenes, y de modo más general en la sociedad chilena”.

Me resulta muy interesante investigar el ejercicio de la performance como un acto lleno de contenido político, que reacciona a las opresiones de sus contextos, instalando dudas y levantando interpretaciones en el espectador frente a los temas que toca, resistiendo además en el formato de trabajo colectivo. Así, la acción de agitar y estimular la discusión política es un aspecto que históricamente ha estado presente en la escena performática, siempre plasmando en las acciones rasgos históricos y culturales particulares que transmiten saberes, mantienen viva la memoria y significan específicamente para los receptores/espectadores locales a través del cuerpo y sus posibilidades.

Pero en este territorio también se han modificado los motivos y las formas del hacer performático. Y es a través del estudio comparado de colectivos representativos de diferentes momentos que podemos analizar los nuevos caminos que se han trazado en esta disciplina. El estudio del teatro comparado propuesto por Jorge Dubatti, en su enfoque territorial, nos permite analizar la proyección en el tiempo de distintos discursos en un mismo lugar. Así, analizando los temas tratados y las operaciones artísticas de sus acciones podremos contrastar a ambas agrupaciones desde una dimensión temporal. En palabras del autor:

“Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (...) La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos”. (Dubatti, 2009, p.46)

De carácter intranacional, este estudio compara performances de una misma temática dentro de un mismo territorio: la disidencia sexual en Santiago de Chile, pero en diferentes contextos históricos: el tránsito democrático de fines de los 80 e inicios de los 90 y actualmente, en la segunda década del siglo XXI.

De esta manera, la siguiente investigación se define en el área de la performance en Chile, disciplina ligada a las artes escénicas. Por consiguiente, este trabajo es gestado desde los estudios teatrales. Para efectos de esta investigación la performance será estudiada desde la perspectiva del *arte de la performance*, tomando en consideración también las otras disciplinas, como la antropología y la literatura, que han aportado a la comprensión de este concepto.

En este caso resulta importante aclarar que la performance en sí misma ha resultado ser un término difuso, difícil de identificar en sus límites. En este sentido (para efectos de la teoría teatral), no solo nos ayuda a concebir otras maneras de representar, sino que también nos invita a revisitar lo particular de cada cultura en

su periodo histórico respectivo, pudiendo analizar cómo con cada acto se transfieren concepciones de la memoria e historia como reflejo de lo real y verdadero de los cuerpos que son testigos de estas acciones a lo largo del tiempo.

Como ya se señaló, el tema a desarrollar en este contexto teórico estará limitado a las disidencias sexuales. Podremos establecer un panorama general de los lugares discursivos desde donde se posicionan las sexualidades no hegemónicas en nuestro país durante las últimas décadas a través de una mirada artística. Para efectos de esta investigación nos centraremos en el desafío a las concepciones tradicionales de los roles de género.

Cabe aclarar que el discurso de las representaciones a estudiar apunta a comprender la visión política desde donde se sitúan las acciones referidas a la disidencia sexual. El objeto de estudio entonces será los elementos discursivos relacionados con la disidencia sexual de acciones del dúo *Las Yeguas del Apocalipsis* y del *Colectivo Universitario de Disidencia Sexual*; grupos de activismo disidente representativos en cuanto a la relevancia de su trabajo en sus contextos históricos respectivos. Por último, la pregunta de investigación, entonces, esta descrita de la siguiente manera: *¿Cómo se relacionan, desde una perspectiva comparada, los elementos discursivos de la escena performática chilena ligada a la disidencia sexual con los contextos político/históricos en los que se encuentran?*

## 1.2 Objetivos

### **Objetivo General**

Analizar comparativamente los elementos discursivos en la escena performática chilena contemporánea ligada a la disidencia sexual a partir del trabajo de dos colectivos representativos de los periodos de dictadura y actualidad.

## Objetivos Específicos

- Conceptualizar los términos disidencia sexual y performance
- Describir un panorama general de la escena performática contemporánea chilena y cómo se ha ligado con las disidencias sexuales
- Analizar el trabajo performático del dúo Las Yeguas del Apocalipsis en relación a la disidencia sexual
- Analizar el trabajo performático del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual en relación a la disidencia sexual.
- Comparar los elementos discursivos de ambos colectivos como dos momentos del arte chileno contemporáneo

### 1.3 Justificación

Resulta muy interesante abordar de manera comparativa las mutaciones artísticas referidas a la performance de las disidencias sexuales debido a que contienen en sí mismas significantes claves para comprender los lugares desde donde se han construido, que permiten además especular los nuevos caminos hacia los que apuntará.

Es preciso analizar desde donde se sitúa políticamente el interés actual por incorporar propuestas artísticas que aborden estas temáticas, tomando en cuenta el neoliberalismo como sistema económico imperante que apuesta por una integración de lo considerado diferente, siempre a cambio de un beneficio económico. Este estudio apunta a un análisis crítico del concepto de disidencia, investigando cómo el concepto contamina y se contamina transversalmente con los otros ejes temáticos a estudiar, referidos al contexto político y artístico, además del sexual. Posicionarse como disidente implica situarse en un aparte y esta afirmación contiene en sí misma una nueva propuesta para accionar, contraria a los poderes hegemónicos.

Por otra parte, estudiar cómo diversos colectivos hacen uso de la performance para intervenir los escenarios políticos en Chile, instalando el imaginario no

heterosexual de manera politizada también es muy pertinente para el contexto en el que nos encontramos, donde cada vez más proliferan las visiones y propuestas frente a lo no heterosexual. Ser homosexual implica una revelación que hace veinte años tenía sin duda otro peso moral y por qué no político. Actualmente, producto de que el tema está en boga y hay ciertas leyes y derechos conquistados para los no heterosexuales, me resulta acertado analizar en contexto el impacto de ciertos significantes que trascienden en el tiempo, además de las nuevas prácticas y miradas de la situación a futuro.

Es fundamental comprender el uso del cuerpo como herramienta de disputa política puesta al servicio de la obra artística y relacionarla con su contexto sociopolítico. Esta operación nos permitirá investigar en nuevas formas de confrontación al orden hegemónico y encontrar nuevas preguntas frente al cuerpo, la identidad y sus posibilidades al configurarse como colectivo.

## 2. MARCO TEÓRICO

El primer eje temático a abordar en esta investigación es la noción de performance como un concepto tratado por múltiples disciplinas, las cuales han diversificado las definiciones de este concepto en diferentes momentos y a lo largo del mundo. En

una segunda instancia se profundizará en los Estudios de Performance, específicamente el arte de performance y sus prácticas. Se abordarán las definiciones fundamentales para comprender esta disciplina y los principales exponentes en nuestro país.

Por otra parte, el segundo eje de investigación está referido a las disidencias sexuales en la performance en general y chilena en particular. El discurso político presente en las acciones ligadas a estas temáticas ha sido influenciado por perspectivas feministas contemporáneas y estudios de género, proponiendo un nuevo enfoque desde donde situar su estudio. En específico se profundiza en la performatividad de género llevada al ejercicio artístico y político.

Para finalizar, el tercer eje se enfoca en la descripción y análisis de los principales trabajos de los colectivos *Las Yeguas del Apocalipsis* y *Colectivo Universitario de Disidencia Sexual*, analizando su contexto sociopolítico y situándolos en la escena artística y específicamente performática que les corresponde históricamente.

## 2.1. Performance

### 2.1.1 Aproximaciones a la idea de performance

Performance es un término caracterizado por la histórica dificultad para precisar sus límites. Es un término difícil de encasillar debido a que su propia definición no es estable, todo esto producto de las variadas corrientes disciplinares desde donde surge y es estudiada actualmente.

Primeramente, performance es un término proveniente del inglés. La palabra no tiene algún término homologable en español o portugués, pero ha sido traducida para efectos prácticos como ejecución o actuación.

Richard Schechner, importante teórico de la performance, profesor y director teatral estadounidense que ha ayudado a levantar el campo de estudio de la performance como disciplina académica desde los años setenta hasta la

actualidad, define los estudios de la performance como aquella post disciplina académica que estudia la performatividad.

Para Schechner todo es performance en cuanto todo se construye. Desde el hacer político hasta el género, pasando por las presentaciones cotidianas del yo. Desde esta posición todo puede estudiarse desde el lente de los Estudios de Performance. Así, el autor define que el objeto de estudio de esta post disciplina corresponde al teatro, la danza, la música, ritos ceremoniales sagrados, performances cotidianas, deportes, medios de comunicación y un sinfín de categorías más, dependiendo éstas del contexto cultural. De esta manera, sitúa sus estudios dentro de un mundo postcolonial, en el que la hibridación de culturas ha sido clave para resignificar el concepto de performance, dependiendo de la convención de cada territorio. Lo que en una cultura es performance para otra puede no serlo y viceversa. Por lo tanto, es posible conocer profundamente una cultura a través de sus performances.

El autor ha aportado a los estudios de la performance la comprensión de éstas como sucesos humanos que tienen la cualidad de ser “conductas restauradas”, es decir, que son realizadas más de una vez, heredando estructuras de acciones tanto ritualistas como teatrales, jugando con el concepto de repetición. Esta repetición a su vez nunca es igual a la anterior. En palabras del autor:

“Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente a las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante” (Schechner, 2000, p.13)

Desde el siglo XX, la idea de performance se ha expandido gracias a las vanguardias en el arte, expandiendo también su carácter interdisciplinario. De esta manera el autor se aproxima a los estudios de la performance desde una óptica antropológica. La acción de restaurar implica una conciencia en la temporalidad de la performance y su relación con la historia, así como con el origen de aquello que se decide mantener en el tiempo.

“La importancia de la acción repetida como consecuencia del conocimiento del pasado será retomada por Schechner al definir el performance como restauración de la conducta (...) En fin, el performance siempre implica alguna profundidad temporal, alguna relación entre presente, (realización del acto), pasado (memoria) y futuro (efecto performativo).” (Jhonson, 2014, p.13)

Diana Taylor es otra importante teórica del mundo de la performance. Actualmente se desempeña como profesora del Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, además de directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Ha escrito libros fundamentales para la comprensión de este campo. Taylor sitúa primeramente a la performance como un ejercicio artístico profundamente politizado que viene a irrumpir espacios de hegemonía cultural y política en plenos años setenta. Observado inicialmente en Estados Unidos, en Latinoamérica este período histórico se caracteriza por los múltiples Golpes de Estado que afectaron el territorio, modificando sin duda el posterior ejercicio de estas prácticas en su contexto emergente.

La autora divide los estudios referidos a esta disciplina en dos áreas. Por una parte, al igual que Schechner, se vale de la performance como lente metodológica y epistemológica, es decir, como herramienta para conocer y analizar tanto prácticas artísticas como cotidianas en la medida que sean construidas, sean las manifestaciones de género, la ciudadanía, la identidad sexual, etc. Dentro de esta categoría es que se analiza, por ejemplo, la performance en el mercado.

Por otra parte, están los estudios que apuntan a los comportamientos teatrales dentro de eventos o prácticas culturales, que denotan lo originario y particular de cada una, de carácter ontológico. De esta manera se estudian los rituales, entierros, manifestaciones políticas, danza, teatro y otros comportamientos representados con diversos fines. Para efectos de esta investigación ponemos énfasis en esta dimensión de la performance, analizando en particular exponentes del arte de performance.

Cabe considerar que la performance, así como sus estudios, se tratan de una colaboración interdisciplinaria, que se nutre de diversas áreas como el teatro, las artes plásticas y visuales, lingüística, sociología y antropología, entre otras:

“La performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites, combina muchos elementos.” (Taylor & Fuentes, 2011, p.11)

Esta característica propone nuevas maneras de concebir metodologías y congeniar disciplinas que tradicionalmente son estudiadas por separado. Y en este ejercicio de exceder las fronteras de las disciplinas tradicionales es que los Estudios de Performance no logran entrar en las categorías de las instituciones académicas clásicas, catalogándose dentro del campo de estudio post disciplinario.

La performance es un tipo de conducta comunicativa, cuenta historias, marca identidades y permite jugar con la representación de estas conductas. Sin embargo, puede tener muchas finalidades ya sea política, artística o ritual, o todas las anteriores.

Cabe preguntarse a continuación, ¿qué es performance y qué no? Los lugares donde identificar la performance son muy variados, dependiendo del enfoque de estudio. Los dos teóricos descritos anteriormente coinciden en que podemos observar ejemplos de performatividad en la vida cotidiana, como por ejemplo la expresión de género. Para efectos de esta investigación se profundizará en la definición de performance ligada al arte de acción o performance artística.

### 2.1.2 Estudios de Performance

En los años ochenta se funda el Departamento de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York, Estados Unidos. Participan desde su origen distintos teóricos de las artes y de diversas disciplinas ligadas a la performance, incluyendo a Richard Schechner y actualmente a Diana Taylor, la cual se desempeña como

directora desde el año 1995. Los objetivos descritos en el Boletín de la Universidad de Nueva York de los años 1982-1984 son los siguientes:

“El Departamento de Estudios de la Performance ofrece un currículum que cubre todo el espectro de formas de performance, desde teatro y danza hasta ritual y entretenimiento popular... Se documenta y se analiza desde una variedad de perspectivas la amplia gama de tradiciones de performance –por ejemplo, danza posmoderna, circo, Kathakali, Broadway, ballet, shamanismo- en trabajo de campo, entrevistas, investigación de archivo. En su conjunto, el programa es intercultural e interdisciplinario, con componentes de las artes, las humanidades y las ciencias sociales” (Schechner, 2000, p. 15)

De enfoque antropológico, este departamento tiene por misión estudiar la memoria social y la identidad cultural de las Américas a través de los comportamientos performados y encarnados de las distintas culturas que la componen, a través de sus ejercicios artísticos principalmente. Como explica Taylor:

“Performance refiere a una forma específica del arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales y comerciales de arte (...) viene a construir una provocación y un acto político casi por definición”. (Taylor, 2011, p.8)

Para Taylor, es inherente a la performance su sentido político rupturista y desafiante ante los circuitos hegemónicos de dominación artística y política.

En su libro *Archivo y Repertorio*, la autora define a la performance como actos vitales de transferencia de conocimiento, saber social, memoria e identidad. Son acciones reiteradas que escenifican elementos de lo real a través del repertorio y lo transmiten en el tiempo mediante registros y archivos. Así, el archivo corresponde a lo que ya se ha hecho, es aquello que inspira y motiva la creación de nuevo repertorio. El archivo existe en todos aquellos artículos resistentes al cambio como fotos, videos, cartas, huesos, restos arqueológicos, entre muchos

otros. Permiten transferir el conocimiento a través del tiempo y son leídos en sus propios códigos.

Por otra parte, describe al repertorio como aquella acción concreta y en presente que requiere de la presencia de un otro para producir y reproducir la información a través de la acción.

Estos dos conceptos trabajan juntos y se nutren circularmente. El repertorio genera más archivo, que inspirará posiblemente la creación de nuevo repertorio. Para efectos de esta investigación, se centrará el análisis en el material de archivo de las performances a estudiar.

En este marco se sitúan los Estudios de Performance. Relacionando lo político, lo artístico y lo económico, esta postdisciplina analiza actos en vivo, prácticas encarnadas y comportamientos expresivos y los analiza bajo lentes metodológicos provenientes de diversas disciplinas. Julia Elena Sagaseta, directora del consejo editorial de la revista *Territorio Teatral* de la Universidad Nacional de Arte UNA (Argentina), comenta acerca del libro *Performance* de Diana Taylor:

“Taylor recorre las distintas instancias por las que la performance se desarrolla a través del arte (...) Acciones políticas o testimoniales, teoría del género, filosofía feminista, artes visuales, teatro, danza. Todo puede ser (y lo es) performáticamente (...) En tanto los textos sobre performance que provienen de las artes visuales ignoran el teatro, Taylor dedica una parte a la teatralidad, a las relaciones y conflictos que se suscitan con la performance, a la confluencia que ambas tienen en el cuerpo del artista. (Sagaseta, 2013, p.1)

Desde el mundo del teatro y las artes visuales podemos destacar que la performance hereda de ellas el sentido de originalidad, transgresión y autenticidad. Se dedica a romper con las nociones normativas del comportamiento, desafiando los límites impuestos por la norma convenida socialmente:

“El cuerpo del artista en performance nos hace repensar el cuerpo y el género sexual como construcción social.” (Taylor, 2011, p.11)

El artista de performance escenifica el cuerpo, materia prima para su arte, y lo expone para que sea interpretado excediendo la obra de arte y su intención estética, para codificar signos desde lo político. Para Taylor el cuerpo no es un espacio neutro o transparente, contiene en sí mismo conocimiento y categorías culturales. Por lo mismo resulta un eje fundamental de análisis para los casos particulares a estudiar en esta investigación.

Como se enunció anteriormente, las prácticas performáticas siempre responden a sus contextos sociopolíticos, convirtiendo toda acción en un acto con resonancias locales de carácter histórico. Se producen in situ, conteniendo y transmitiendo conocimientos de su territorio. Cobra fuerza en la medida que el acto es codificado por personas de su mismo entorno, que resuenan con los mismos significantes. Por lo mismo es fundamental comprender el surgimiento de la performance latinoamericana en contextos dictatoriales, en particular en Chile, donde se describe un nuevo movimiento llamado escena de avanzada.

### 2.1.3 Arte de Performance en Chile

Como ya se ha dicho, la performance se articula como una post disciplina en la que confluyen muchas áreas de estudio. En el mundo del arte ha estado acompañada del teatro, la danza, artes visuales como la pintura y la fotografía, la música, la literatura y el cine, entre muchas otras.

Los primeros esbozos de la performance en el arte chileno se encuentran descritos en las manifestaciones de la literatura vanguardista en los años cincuenta, con autores que excedían el ejercicio artístico más allá de la obra escrita. Vicente Huidobro y Pablo de Rokha proponían en su poética difuminar la relación entre arte y vida.

Más adelante, en los años setenta se instala la performance dentro de una nueva ola de artistas muy politizados y con un claro enfoque contra hegemónico. Descrita por Nelly Richard, “La escena de avanzada” corresponde a un grupo heterogéneo de artistas que apuestan por modificar las estrategias discursivas del arte en Chile bajo un régimen dictatorial. En contextos de represión, la performance viene a reaccionar contra el poder y a desafiar sus lógicas:

“Se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones-límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva” (Richard, 1987, pág. 1)

De carácter no oficial, esta nueva escena reacciona a la represión ideológica desde la crítica constante, configurando un lenguaje artístico particular que genera un juego con los signos y su interpretación. Desafía los significados tradicionales en una permanente actividad de desmontaje de sentido. Tiene por uno de sus objetivos:

“Reasignar valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianeidad social: de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrepresión”. (Richard, 1987, pág. 5)

Nuevamente el cuerpo viene a conformar un lugar de resistencia, siendo la performance una herramienta fundamental para este ejercicio de desafío en el trabajo de varios exponentes de esta escena:

“Los miembros de CADA (Colectivo Acciones de Arte), Carlos Leppe, Elías Adasme, o Las Yeguas del Apocalipsis encontraron en la performance un medio adecuado para criticar la represión de los cuerpos durante la dictadura. La performance permitía a esos artistas transformar sus cuerpos desde una zona de represión a una de auto-determinación.” (Halart, 2012, pág. 7)

Esta autodeterminación generó nuevas posibilidades en la relación arte y política, aprovechando el contexto de tensión política vivida en ese entonces. El hacer performance implicaba accionar en contra del discurso oficial, siendo el arte una trinchera política más para hacer frente a la represión. Como explica Halart:

“[Había] Necesidad sobre todo de reestructurar el lenguaje de la creatividad hasta potenciar el trabajo de arte como fuerza disidentora de la autoridad y de sus normas de disciplinamiento del sentido” (Halart, 2012, pág. 8)

El cuerpo toma un lugar muy importante en el ejercicio de la performance, sobre todo en el contexto dictatorial en el que la represión se manifiesta directamente en él. También aparece la relación con el cuerpo desaparecido, que se relaciona con la tortura y el dolor.

Al retorno de la democracia se rearticula el escenario político y muchos temas movilizadores, como la abierta oposición al discurso del poder, se destensan. Para varios artistas de performance los intereses se redirigieron a otras formas de arte conceptual o la literatura. Volvió con la democracia el mercado del arte y se reactiva la relación de Chile con la situación mundial en el campo artístico. El regreso de los exiliados permite dar un nuevo aire a la escena local, trayendo consigo nuevos referentes y una actualización con el acontecer mundial. De esta manera cambia el enfoque político del quehacer artístico nacional, instalando nuevas visiones frente a las problemáticas de esta nueva democracia:

“La generación más joven de los artistas de performance tuvo que buscar nuevos modos de expresión que les permitieran no solo emanciparse de la herencia de la Avanzada, sino también reflejar las preocupaciones políticas cambiantes de su tiempo.” (Halart, 2012, pág. 7)

Así, el siglo XXI se caracteriza por la globalización y el mundo digital que suma una nueva manera de aproximarse a la escena artística mundial, sus referentes y su historia. Analizando el tema del cuerpo en la performance chilena a través del tiempo, hoy existen diferencias sustanciales en cuanto a temáticas y discursos a subvertir. En palabras de Halart:

“En los años de dictadura se eligió el cuerpo como sitio ideológico porque el cuerpo representaba el sitio principal de la represión. Hoy en día, los jóvenes artistas chilenos han encontrado en el arte de performance un instrumento para articular un discurso crítico sobre los mecanismos actuales de producción, la pertenencia al mundo del arte –y de ellos mismos- a esta esfera, y la relación entre labor y cuerpo social”. (Halart, 2012, pág. 2)

Dentro de esta nueva generación de artistas, podemos identificar en Chile colectivos e individualidades que han trazado caminos para consolidar la actual escena performática en nuestro país.

Alexander Del Re es educador y artista de performance desde 1993. Se ha consolidado como un fuerte exponente de la escena performática chilena post dictadura, generando redes y encuentros internacionales en nuestro país. En una entrevista realizada por Leonardo González caracteriza las nuevas generaciones de la performance en Chile indicando que:

“La generación 80 es estrictamente local, carece de relación alguna con el contexto global de performance de dicha época; la generación 90/00 nace siendo global, las transformaciones del mundo son evidentes para ella.”  
(Del Re, 2004, s/pág.)

Este carácter globalizado permite también acceder a más referentes externos a la época, así como de otros territorios, otorgando también una riqueza estética a los nuevos exponentes de la disciplina basados en la multiplicidad de intereses y temáticas.

“Las metodologías de hoy van desde lo estrictamente corporal (en una tradición "clásica" en performance), hasta lo que hoy se denomina post-humano (donde el cuerpo simplemente es un mensajero más) sin posibilidades de asociar fácilmente una "identidad" única y fija del artista; esto hace que la performance de Chile no sea fácilmente asimilable a "lo chileno". Si bien puede notarse ciertas relaciones sociales que algunos

artistas establecen en sus obras, la multiplicidad de enfoques hace que dichas relaciones sean igualmente múltiples.” (Del Re, 2004, s/pág.)

En este nuevo contexto, en el año 2006 se lleva a cabo la primera bienal de performance titulada “Deformes”. Convocada por el grupo chileno del mismo nombre, se trata de un encuentro nacional e internacional que reúne a seis curadores internacionales y nueve latinoamericanos en torno a la temática de “El cuerpo y el otro” con el fin de exponer proyectos artísticos, registros audiovisuales e impresos, ponencias y clínicas, más la publicación de material educativo y reflexivo. Después de la primera versión, la bienal fue realizada hasta el 2014. Según los propios organizadores:

“La realización de la Primera Bienal Internacional de Performance en Chile y Latinoamérica marca un precedente fundamental en la construcción y fortalecimiento del verosímil que se ha desarrollado en torno a una de las disciplinas más complejas y sofisticadas del arte contemporáneo. Convirtiéndose en una instancia para la exposición de planteamientos de los especialistas de campo y fomento a la difusión del arte de la performance tanto en América Latina como en el mundo” (Deformes, 2006, s/pág.)

Frente a los múltiples enfoques que adquiere la performance en nuestro país, la intención se centra en compartir concepciones del cuerpo en Latinoamérica, buscando la particularidad de este territorio en la construcción artística de la disciplina.

Actualmente, en Chile el arte de performance ha cobrado fuerza y ha logrado levantar un circuito de difusión de obras y material de archivo que ha permitido generar redes internacionales entre performereros. Sin embargo, esta disciplina no se ha desplegado en el medio institucional ni universitario a cabalidad, más bien han hecho uso de estos espacios para potenciar sus redes. En el marco de estos nuevos circuitos es que cobran sentido nuevas temáticas, ligadas a los temas que se mantienen en boga como los nuevos feminismos. La relativamente nueva teoría *queer* y su esfuerzo por localizar esta lucha en Latinoamérica ha impulsado a las

sexualidades disidentes a utilizar el cuerpo como soporte para agitar las temáticas que las convocan desde el activismo. De esta forma el ejercicio de la performance se mantiene desafiando la represión en el cuerpo y sus límites, pero ahora desde un lugar más micro político.

## 2.2. Disidencia sexual y performance.

### 2.2.1 La disidencia sexual y lo *queer*, algunas aproximaciones.

La disidencia, según la Real Academia Española, se define como la acción de separarse de la común doctrina, creencia o conducta. Esta separación resulta ser más profunda que una negación a secas al contener además una propuesta alternativa contraria a la negada en principio.

Bajo esta concepción, la disidencia sexual refiere a todas aquellas personas que se posicionan erótico y afectivamente en relaciones no heterosexuales y que ponen en crisis las sexualidades hegemónicas. Actualmente la disidencia sexual está ligada a la corriente del pensamiento post feminista, en específico a la teoría y práctica *queer* y su posterior crítica, cuestionando las nociones esencialistas desde donde se articula la lucha contra el patriarcado, fundada en el cuestionamiento del rol de lo puramente femenino en el feminismo.

Las disidencias sexuales vienen a abrir espacios en el panorama político homosexual que en un inicio se articula desde la masculinidad “gay”. En los años 60 en Norteamérica comenzaba a levantarse la homosexualidad como movimiento político convocando principalmente a hombres liberales, de clase media alta, blancos y privilegiados con respecto al resto de las sexualidades no normativas. Posteriormente se suma el movimiento lésbico, con un enfoque feminista esencialista. Guy Hocquenghem, novelista y activista homosexual francés, es uno de los primeros en sentar las bases para articular lo que posteriormente sería la Teoría *queer*. En los años 70 publica su libro “El Deseo Homosexual”, donde

cuestiona lo político de la homosexualidad y como ésta se opone al poder hegemónico y sus aspiraciones:

“Hace falta una descentralización de lo sexual, fuera del Falo, hace falta otra mirada, otra socialización que no sea por la proliferación de las parejas o de las familias. De ahí esta apología o exaltación del ano” (Hocquenghem, 1972, p. 15)

Su obra se caracteriza principalmente por cuestionar la “naturaleza humana” que asume la heterosexualidad y los roles de género como algo esencial, postulando estas lógicas como resultado de una construcción social. Esta concepción de la sexualidad no reproductiva comienza a adquirir carácter revolucionario, la negación al concepto de familia como unidad base para la economía neoliberal. Esta condición no-procreadora resulta amenazante para todos los proyectos políticos hegemónicos y su visión de progreso. Además, el autor sitúa el placer como elemento político.

Desde los años 80 surge lo *queer* como una crítica a las políticas de la representación presente en los movimientos sociales homosexuales de la época. Este movimiento nace para levantar la identidad de aquellos excluidos, como respuesta al binarismo impulsado por el feminismo esencialista y por el masculinismo gay. Además sitúa a su teoría desde una perspectiva de clase. De esta forma se propone reconstruir los fracasos de la representación política de aquel entonces.

Lo central de la teoría *queer* apunta a desnaturalizar la identidad sexual, desmontando la idea de normalidad heterosexual en la que se basa la patologización definida por la biología, medicina y psiquiatría. Abandona el concepto de la política de normalización, concibiendo esta noción como una construcción social a la vez que instala un carácter más interseccional en la lucha por las sexualidades disidentes, posicionándose como contrario a lo binario, pero también a aquella homosexualidad capitalista y de consumo:

“Es decir, ya no sólo se reivindicaba con este término una discordancia heteronormativa, sino que se incluían las variables de la etnia, la clase social, las ideologías políticas e incluso la religión” (Peidrio, 2016, p.260)

El término *queer* ha sido bastante cuestionado en su aplicación a la región latinoamericana ya que, al igual que el término *performance*, la teoría *queer* ha sido importada y con ello se reitera el problema de la traducción, ya que no existe una palabra equivalente en español. No existe ninguna palabra que abarque completamente el significado, por lo que la definición de sus límites siempre está reelaborándose. Como argumenta Preciado:

"El saber queer es en sí mismo una teoría de la necesidad y de la inevitabilidad de una retraducción constante" (Preciado, 2003 pag.196-197).

El término en su sentido original inglés es dicho en un aspecto peyorativo, asociado a algo torcido, abyecto, cola, torta, que genera como contrapunto la reapropiación del término.

“Adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto. Es una invocación mediante la cual se forma, a través del tiempo, un vínculo social entre las comunidades homofóbicas. Su correlato es un poder performativo ejercido por una minoría estigmatizada que lleva a la elaboración de una "teoría queer". (Maristany, 2008, p.18)

En el contexto latinoamericano lo queer no es considerado un insulto, más bien ha sido utilizado para la producción de material teórico, asociado también su bilingüismo con aquel otro contenido importado: *cool*. Sin embargo, y desafortunadamente, igual existen otras formas locales de ejercer la discriminación al llamado “degeneramiento”:

“La estigmatización y exclusión de los disidentes sexuales aparece en todo el mundo, aunque las formas de representación y resistencia son localizadas culturalmente.” (Gonzales, 2007, p.20)

En Latinoamérica, el movimiento por las disidencias sexuales se articula en resistencia a la normalización sexo-genérica impuesta por diversos dispositivos del poder (escuelas, iglesias, la propia ley), así como en respuesta a aquel universo homosexual tradicional y a algunas agrupaciones de lesbianas, gays, transexuales, bisexuales, intersexuales (LGTBI+). Esta aversión por parte de los disidentes responde a la poca identificación con su carácter festivo y de consumo.

“La identidad presupone indefectiblemente exclusiones, silencios, márgenes al ignorar la especificidad resultante de la intersección de variables de género con aquellas otras de raza, etnia, clase, cultura, morfología anatómica, etc. (...) La identidad se debe utilizar instrumentalmente como imperativo político con el fin de reunir y representar a un grupo oprimido en una coyuntura precisa” (Butler, 1999, p.44-49)

Diversas pensadoras y pensadores Latinoamericanos han apuntado a la búsqueda de la identidad y respectiva representatividad de las problemáticas locales referidas al sexo-género disidente. Gabriela González Ortuño, teórica feminista mexicana, licenciada en Ciencias Políticas, estudia las teorías de la disidencia sexual latinoamericanas poniendo en debate por un lado la teoría *queer* como herramienta teórica norteamericana y europea, y por otra a autoras y autores latinoamericanos que reflexionan en estas disidencias pero desde un lugar interseccional y situado. En su trabajo caracteriza el movimiento *queer* generando contrapuntos, levantando en respuesta la teoría de la disidencia sexual latinoamericana. Describe esta teoría como diversa en cuanto a las sexualidades que la componen, nacida en contextos populares, situada territorialmente y cruzada por la lucha contra el legado colonial con un fuerte enfoque racial. También subraya la importancia del trabajo comunitario. La autora da forma a esta teoría de la disidencia a partir de los estudios de lesbianas autónomas latinoamericanas principalmente, las cuales en su mayoría rechazan el término *queer*.

” La disidencia sexual ha encontrado en las últimas décadas a la teoría *queer* como su corriente hegemónica de pensamiento, sin embargo, a pesar

de tratarse de un pensamiento subversivo, los espacios de reflexión en torno al tema en América Latina han llevado a cabo una fuerte crítica a dicha teoría, sobre todo porque la misma ha sido utilizada por formas de ser homosexual desde lugares de privilegio en las sociedades no occidentales.” (Gonzales, 2007, p. 181)

La apropiación de conceptos se vuelve indispensable para esta comunidad, que utiliza la memoria para abrirse espacio en un universo teórico que las excluye, construyendo su historia en territorios colonizados. Así, según Gonzales:

“Diáspora, interseccionalidad, colonialidad, modernidad, articulación y reciprocidad se tornan conceptos claves de resistencia y construcción de realidades distintas a las del modelo moderno liberal capitalista heteropatriarcal” (Gonzales, 2007, pág. 8)

Es importante en el aspecto económico como también surge la inquietud de atravesar esta lucha con la ideología y práctica capitalista aplicada a Latinoamérica. Luchar contra la normalización sexo-género es luchar contra la norma del patriarcado, que a su vez implica la oposición al capital y su visión de progreso.

“Los sectores homosexuales que adoptan roles de género normativos (hombre/mujer) y se adaptan a las condiciones laborales y visión de éxito y desarrollo del sistema moderno liberal capitalista. Lo único que buscan es ser incluidos en el orden, no transformarlo” (Gonzales, 2007, pag.19)

Se observa que, en general, existe un rechazo a la teoría queer por parte de algunas pensadoras latinoamericanas que, sin desechar del todo los aportes de su teoría, consideran que situar la lucha de la disidencia sexual latinoamericana como una extensión de la teoría y práctica *queer* resultaría una “reapropiación de la reapropiación”, invisibilizando además los propios caminos que se han construido en este territorio. Sin embargo, el uso latinizado del término ha sido más popular en ciertos circuitos culturales:

“*cuir* es utilizado entre diversos movimientos de disidentes sexuales y de género, que en su mayoría se asocian a alguna forma de expresión artística, sobre todo, el performance, y a algunos círculos académicos de la región.” (Gonzales, 2007, p.4)

## 2.2.2 Género y performatividad

Paul Preciado es un filósofo post estructuralista y activista *queer* que ha trabajado en la reconstrucción de la historia y prácticas políticas de las minorías sexuales situando sus estudios al margen de la historiografía clásica. En su libro “Género y Performance” reconstruye los fragmentos de aquella historia no oficial para hacer un mapeo general de los puntos de inflexión del feminismo *queer* trans. El autor toma la definición de género en términos de performance, correspondiente a los estudios de Judith Butler, en la que profundizaremos más adelante.

Preciado ubica el origen de la primera performance con enfoque de género en el trabajo de Joan Rivière, donde define la feminidad como mascarada. En relación con su performance “*Womanliness as a masquerade*”, realizada en 1920 frente a una audiencia mayoritariamente masculina, la autora trata la temática de la clasificación de la sexualidad femenina, que ubica a la mujer en categorías de heterosexuales, homosexuales e intermedias. Es en esta última categoría donde la autora hace énfasis en la anomalía de la disociación de roles de género, siendo de su interés esta mujer heterogénea, que no se ubica dentro del binomio *straight*. Según Preciado:

“Lo que le interesa a Rivière es una triple disociación entre el sexo anatómico, las prácticas sexuales y las prácticas culturales de la feminidad” (Preciado, 2004, pag.22)

En concreto, la performance de Rivière consiste en relatos que representan a varias de las mujeres categorizadas anteriormente. La mujer intermedia, en este caso caracterizada como una mujer heterosexual masculina, se vale de la

máscara de la feminidad para evitar represalias que puedan caer sobre ella producto de haber usurpado el espacio de poder y acción perteneciente históricamente a los hombres: el espacio público.

La mujer intermedia representada por Riviére no es otra que la nueva mujer del siglo XX, que habita entre el espacio interior y exterior, ubicándose al límite entre estos espacios políticos, transgrediendo su división. La artista usa la performance como medio para definir la feminidad como representación. El género es una máscara, un aparato iconográfico que la mujer performa como mecanismo de defensa. Llevar la máscara de la feminidad es, según Riviére, hacer como si estuviera castrada.

El segundo hito en la historia de la performance de género surge en los años 60, cuando la representación de la feminidad adquiere un carácter de contestación política. Para Paul Preciado es en este momento donde se instala como tal la performance feminista:

“Lo que podemos definir como performance feminista tiene sus raíces en el teatro de guerrilla y en las revueltas universitarias y callejeras de los movimientos feministas norteamericanos de los años 60 y 70” (Preciado, 2000, p. 6)

Este movimiento adopta la performance como estructura fundamental de su acción política y estética. La mujer ya no se esconde tras la máscara, sino que adquiere conciencia performativa de la feminidad y la utiliza en función del activismo feminista de la época.

La performance feminista de los 70 se instala desde la crítica a los espacios de producción artística construidos siempre desde un enfoque masculino. Las mujeres performeras de la época hacen énfasis en politizar los espacios, analizando como éste es dividido en función de los roles de género.

“Las prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La performance es

siempre y en todo caso creación de un espacio político” (Preciado, 2004, p.24)

Toma protagonismo la crítica al espacio doméstico como una extensión del cuerpo de la mujer. De esta manera se politiza el espacio privado, generando performances en casas, buscando alejarse de los espacios hegemónicos de difusión del arte a la vez que se cuestiona el rol de la mujer y la naturalización de las tareas domésticas utilizando el recurso de la repetición.

En tercera instancia, cobra fuerza la teoría de la performatividad de género propuesta en los años 90 por Judith Butler, filósofa estadounidense de la corriente feminista post estructuralista, queer, judía y lesbiana. Ha sido una de las pensadoras y activistas más influyentes de la actualidad, generando controversias tanto en materias de estudio del género como en el feminismo. Con Butler la propuesta de la performance de género se radicaliza, alejándose del discurso feminista únicamente femenino para dar paso a lo *drag*.

“La versión butleriana, sin duda la más influyente, la performance drag queen, y más en concreto la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay, parecen estar en la base de esta definición en términos performativos de la identidad de género” (Preciado, 2004, p.21)

Cobra visibilidad la cultura *drag queen* como un uso extremado de la máscara de la feminidad por parte de cuerpos masculinos. Posteriormente también surge una cultura *drag king* de la performance de la masculinidad. Con un tinte paródico, lo *drag* permite analizar y habitar nuevos territorios para la experiencia del cuerpo en función del género y los roles dispuestos para mujeres y hombres. Es un juego donde se invierten estos roles, analizando críticamente las características de cada uno. Según Preciado:

“La masculinidad es, según este análisis performativo del cuerpo, un principio de extensión, mientras que la feminidad aparece como una

obligación de pliegue, y en el límite, una forma de discapacidad y de invisibilidad” (Preciado, 2004, p.26)

En Estados Unidos se levantan espacios donde se permite la difusión de esta nueva escena, generando concursos y talleres para la comunidad no heterosexual.

“Las prácticas camp, tanto Queen como King, crean un espacio de visibilidad propio a la cultura marica, bollera y trans, a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de la feminidad y masculinidad de la cultura popular dominante. No solo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos queer” (Preciado, 2004, p. 27)

David Córdoba estudia la teoría queer propuesta por Judith Butler y la liga con el concepto de performatividad. En su artículo *Identidad sexual y performatividad* analiza la teoría *queer* propuesta por Judith Butler, que posiciona la concepción de la identidad sexual como construcción social. La autora propone sacar los estudios de género de los espacios académicos que han naturalizado la heterosexualidad, patologizando todas aquellas variantes que escapan de ella:

“El sujeto es llamado a identificarse con una determinada identidad sexual y de género sobre la base de una ilusión de que esa identidad responde a una interioridad que estuvo allí antes del acto de interpelación [Pero...] No hay una esencia detrás de las performances actuaciones del género del que estas sean expresiones o externalizaciones. Al contrario, son las propias actuaciones (performances) en su repetición compulsiva las que producen el efecto-ilusión de una esencia natural. (Córdoba, 2003, pag.3)

Butler analiza a través de la teoría de la interpelación ideológica de Althusser cómo los aparatos de dominación actúan sobre los individuos convirtiéndolos en sujetos que reproducen las estructuras de poder. Según la autora, la construcción de identidad se genera a través de la interpelación, que tiene por objetivo producir

sujetos a través de la nominación y la exigencia de reconocimiento, para fijarlo en el mapa de identidades que conforman lo social. De esta manera es producido el sujeto a través de un acto enunciativo performativo que lo asigna a un campo significante (lo nombra), a la vez que genera la idea de que siempre fue parte de esta categoría, en un efecto retroactivo de resignificación del pasado.

La autora hace una lectura derridiana de lo performativo en la definición de identidad sexual impuesta por el régimen hegemónico, indicando que esta definición no determina en absoluto los significados que esta identidad ha adoptado a través de los sujetos interpelados por aquella categoría.

Frente a esto, las disidencias sexuales se han posicionado en una lucha discursiva por la autodefinición de sus términos, rechazando el análisis aplicado por la biología, psicología, psiquiatría y medicina que construyen su identidad desde un lugar externo. Contra esta situación es que surge la autodefinición como una enunciación performativa. En este sentido son las disidencias sexuales las que toman la palabra para construir sus propias definiciones. Se trata de crear conocimiento como una cuestión de toma de poder.

El ejercicio de auto nominación como acto performativo ha permitido movilizar el intento de constituir lo homosexual como una identidad fija. Lo *queer* está en constante construcción de su significado a medida que es citado y repetido en diversos contextos y territorios. La performance *queer* se vale de la construcción hegemónica de la identidad sexual entendiéndola como una construcción social, parodiándola desde la acción para desafiar los límites de la feminidad y la masculinidad, así como para encontrar nuevas posibilidades de construcción de identidad en las que estas máscaras se manifiesten.

### 2.2.3 Disidencia sexual en la performance chilena

Siguiendo la línea de Estudios de Performance descrita en el apartado anterior, podemos identificar un contexto general del arte de performance en Chile en torno a las disidencias sexuales. Es importante destacar que, aunque la gran mayoría

de los artistas descritos en este apartado no se identifican como *queer* o disidentes sexuales, podemos observar rasgos característicos en los que se identifican nuevas propuestas en torno al rol de la identidad sexual y de género en desafío a la hegemonía heterosexual.

Como se describió anteriormente, la escena performática chilena comienza a levantarse con más fuerza a través de la “Escena de Avanzada”, en la que se comienzan a observar acciones que buscan transgredir las fronteras de sexo y género, siempre contextualizándolas en el marco de la dictadura militar.

En primer lugar, podemos destacar el trabajo performático de Carlos Leppe, caracterizando su propuesta como una búsqueda de la ambigüedad sexual y el cuestionamiento de su propia identidad a partir de la experimentación con su cuerpo. En su trabajo “El perchero” (1975), que consiste en una instalación de tres fotografías colgadas en un perchero, se observa el cuerpo del artista en tamaño real cubierto por diversas prendas femeninas y vendas de yeso, mostrando y ocultando a la vez partes significantes del cuerpo como el pecho, el sexo, la cara y las piernas, en un juego de disimulo de la identidad sexual y a la vez de simulación del acto de castración, haciendo una clara referencia a las técnicas de tortura practicadas por el régimen militar chileno. Utilizando su propio cuerpo como objeto frente al cuerpo social, Leppe traspasa su identidad para usar su cuerpo como matriz genérica receptora de la intervención violenta por parte de la dictadura. Su obra es una reflexión sobre el castigo del cuerpo.

Posteriormente, en la década de los 80 podemos destacar el trabajo de Diamela Eltit, instalando la noción de cuerpo sacrificial, un análisis del cuerpo de la mujer asumiendo la culpa y el dolor colectivo. En su video-performance “Zonas de dolor” (1980) se pone ella misma en el lugar de cuerpo mortificado, a la vez que propone una reflexión de lo privado y lo público. Eltit se quema y corta su cuerpo antes de entrar al lugar destinado para la acción, un burdel donde lee partes de su novela *Lumpérica* para un público de prostitutas que se encuentran en su lugar de trabajo. Al final de la acción, la voz grabada de la artista la acompaña en la limpieza de la acera y fachada del burdel. El video que dura aproximadamente 6

minutos está realizado por Lotty Rosenfeld y protagonizado y editado por Diamela Eltit, en un formato artesanal que evoca lo fragmentado del cuerpo de su obra.

El cuerpo que la artista expone en su obra corresponde a aquel violentado, abandonado y desplazado por parte de la dictadura a través de la discriminación, tortura y desaparición, poniéndolo en su acción a través de un enfoque de género:

“El uso del cuerpo en la obra “Zonas de dolor”, retrata un cuerpo escritural violento que emerge desde un cuerpo social violentado. Es el tránsito de obra escritural a performática, inclusive existe una suerte de diálogo, desde lo que puede trazarse un punto de encuentro entre Zurita y Eltit, como son desde el dolor y la violencia.” (Sánchez, 2017, pág. 78)

Por otra parte Raúl Zurita, poeta chileno, comenzó a forjar una obra sin precedentes en Chile, que mezclaba la poesía con las acciones performáticas, denominado por él como “arte total”, sacando la poesía del papel. En un contexto sexual podemos citar la performance “Masturbación” (1980), realizada en medio de una exposición de fotos eróticas/pornográficas de Juan Domingo Dávila. El artista, según el diario *La Tercera*, declara que fue una reacción contra el circuito del mercado:

“Entra Zurita, observa la exposición, se sobrecoge, llora, y su primigenio impulso es masturbarse públicamente. Además saca de su bolsillo una hoja de afeitar y se hace un corte en la mejilla. Abunda la sangre. Coge entre sus manos las lágrimas y la sangre y, “creando una obra poética”, dice: ¡No puedo más! Se pasa inmediatamente una desconcertante mezcla por su rostro”. (Enos, 1979, p.4)

Zurita y la representación del cuerpo violentado recuerda la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios.

Diamela Eltit fue parte del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) junto con Raúl Zurita, artistas visuales como Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, junto al apoyo de muchos otros artistas y organizaciones sociales. El colectivo se mantiene activo de

1979 a 1985, siendo uno de los exponentes más importantes de la performance de la Escena de Avanzada:

“Las acciones del CADA tenían como objetivo irrumpir en la cotidianidad de un momento histórico dominado por el terror y la vigilancia. Reunían arte y vida dentro de una acción política, incluyendo la participación directa de algunos pobladores, a veces como receptores y otros actores”. (Barrientos, 2017, pag.150)

De esta manera generan intervenciones en el paisaje urbano a través del activo ejercicio de sus participantes, resignificando su cotidiano. Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, como integrantes del grupo CADA, en el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer son invitadas por el círculo de la mujer a generar una acción. La dupla exhibe un filme pornográfico denominado “Un filme subterráneo” en el año 1982. La acción consta de una película, protagonizada por una patrona, una sirvienta y un perro, más un texto de análisis del filme.

“Este filme que da cuenta de comportamientos sexuales es la prolongación del erotismo del cine comercial, su excedente exacerbado y su función sería la de estimulación sexual a un público masculino” (CADA, 1982, pág. 10)

El carácter pornográfico del video ratifica al espectador masculino en un lugar voyerista. Esto recalca la idea de un cine no pensado para la mujer, resultando la visión de esta como objeto, no sujeto. La espectadora reconoce en la película sólo su estereotipo. De esta manera, la presencia masculina en el filme, a pesar de no estar presente en ninguno de los personajes, se sitúa en la cámara y dirección de este.

“Afirmamos así que la “discriminación sexual” (laboral, de oficio, frente al sueño, etc.) es una mera consecuencia del modelo de la categorización sexual (...) podemos concluir provisoriamente que, junto con las luchas reivindicativas por los derechos de la mujer tan necesarias en un momento como el de hoy, el problema está en lograr trascender esa misma etapa reivindicativa para pasar a la lucha por la eliminación de las categorías

sexuales y atentar así contra la noción misma de “masculino” y “femenino”.  
(CADA, 1982, pág. 10)

Posterior a la dictadura militar podemos observar cómo el discurso del feminismo se aleja del sujeto femenino para desprenderse de las categorías de mujer, con un enfoque *queer*, comprendido en un feminismo de la tercera ola.

En este contexto podemos destacar el trabajo de Juan Domingo Dávila, pintor y artista visual chileno radicado en Australia.

“Durante la transición postdictatorial con sus obras Cita Amorosa (1985), El libertador Simón Bolívar (1994) y La Rota (1996), desestructura el soporte tradicional pictórico empleando un lenguaje de proyección del “Yo” psicológico, configurando una propuesta visual autobiográfica basada en el cruce de fronteras de sexo-género” (Cortés & Retamal, 2017, pág. 40)

En “El libertador Simón Bolívar”, entra en circulación una tarjeta postal con la reproducción de una imagen travesti de “El hombre de América”, financiada por el Ministerio de Educación. En esta acción se juega con el imaginario de la construcción mestiza tanto en términos étnicos como sexuales. La recepción de la obra escandaliza a varios sectores artísticos y políticos de diferentes países latinoamericanos, y plantea el tema de la homosexualidad y la parodia del héroe.

“Durante los setenta y ochenta, en plena dictadura la obra de Juan Dávila y Carlos Leppe conceptualizan arte y homosexualidad (dentro de un espacio restringido por la propia cultura de oposición a la dictadura). Siendo Dávila de la postdictadura y Las Yeguas del Apocalipsis quienes enlazarán la categoría del travestismo enmarcada en lo “queer”. (Cortés & Retamal, 2017, pág. 39)

En este período de tránsito a la democracia es que comienzan a instalarse los nuevos conceptos en torno a sexualidades disidentes.

Las Yeguas del Apocalipsis abren la discusión post feminista enfrentando el discurso heterosexual imperante en un país machista, en un ejercicio de creación artística y visual acompañado de la escritura. El dúo conformado por Francisco

Casas y Pedro Lemebel pone en escena el cuerpo abyecto y evoca el cuerpo desaparecido y torturado muy característico del imaginario dictatorial. Según Cortés y Retamal:

“A través del travestismo, la estética de lo pobre y kistch, se lanza una protesta contra la dictadura, y además contra de la democracia que se pactaba a fines de los 80, que los dejaba igualmente marginados” (Cortés & Retamal, 2017, pág. 39)

Y Maristany agrega:

“Si bien Lemebel adscribe a una política de la visibilidad, (tanto las performances de las "Yeguas del Apocalipsis" como su escritura en la frontera entre el periodismo y la literatura son las herramientas indiscutibles de esa praxis), reniega de las imágenes ficticias que globalizan un sujeto virilizado, normatizado en una hiperadaptación masculinista, fetiche de una economía neoliberal, que transforma en marca registrada una diferencia ya asimilada y vaciada de contenidos transgresores.” (Maristany, 2008, p.22)

De esta manera los cuerpos de *Las Yeguas del Apocalipsis* se constituyen contra el patrón hegemónico del gay que es tragado por el capital, aquel gay higiénico, blanco y norteamericano.

Finalmente, podemos describir puestas en escena de distintas *drag queen* y personajes que performan en espacios dedicados a la recreación o difusión artística con fuerte preponderancia desde el 2000 en adelante. El Colectivo Unitario de Disidencia Sexual (CUDS) describe su origen el año 2003, en medio de una marcha del orgullo Gay, Lésbico, Bisexual, Transexual GLBT, en la que el colectivo lleva en un lienzo negro con la consigna “La Heterosexualidad no es natural... y la homosexualidad tampoco”:

“La CUDS no produce una política de “concientización de los sujetos”, no cree la lucha sexual que se limita a aprender e insertar socialmente códigos de tolerancia y respeto (...). La disidencia sexual está más por la propuesta de acciones culturales que interrumpen el orden hegemónico,

representaciones que permiten no aceptar claramente a un otro sino reflexionar y cuestionar el sí mismo” (CUDS, 2011, s/pág.)

Nace como Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual, a propósito de la organización del primer Circuito de Disidencia Sexual en Chile desde el año 2003 en Santiago, utilizando como locación espacios universitarios como Universidad de Chile o Universidad ARCIS, siempre en colaboración con diversas coordinadoras, colectivos feministas, universidades, bibliotecas, colectivos artísticos, etc. Apoyados y nacidos en el medio universitario, el CUDS busca llevar al límite lo entendido por “educación”, rescatando aquello políticamente incorrecto o abyecto de la disidencia sexual. De esta manera sitúa sus objetivos entre el estudio y la agitación política, aquí es donde la performance se activa como un medio para levantar política sexual disidente. En la invitación de su primera jornada de circuitos detallan sus objetivos:

“[Levantar] Debates y prácticas que intentan generar fisuras a los discursos políticos y teóricos que acostumbran a circular en la Academia. (...) Es un llamado a dinamitar el género, a reconocer y actuar en una cultura que desplaza las subjetividades y sexualidades disidentes. Es un llamado a la comunidad en general—y en específico a grupos políticos, organizaciones y universidades—, para instalar esta crisis epistemológica en su estrategia política y de representación de las distintas subjetividades que la integran. “ (CUDS, 2009, s/pág.)

Se observan además intereses por lo posporno, identidades trans, feminismos actuales y la identificación de lo *queer* en América Latina. De carácter transdisciplinario, este colectivo reúne tanto a científicos como a gente del mundo de las artes para generar instancias de estudio y reflexión en torno a identidades disidentes del género y las sexualidades, traducidas posteriormente al activismo a través de la performance y publicaciones.

Más adelante, Felipe Rivas San Martín, activista CUDS, interrumpe el imaginario sentimentalizado del crimen de odio de Daniel Zamudio en su performance “SUMISIÓN” (2012). En la acción se utilizó de fondo el tema “Toxic” de la cantante pop

Britney Spears, en un *loop* constante, evocando al imaginario clásico del homosexual capitalizado.

“Se utilizó principalmente dos espacios como territorios a intervenir: por un lado una superficie de papel blanco donde trazó una esvástica con vino tinto de la marca “Exportación” que expulsaba a sorbos por su boca y, por otro lado su propio torso donde marcó nuevamente la esvástica con un bisturí. Leyó el prólogo del libro “Mi lucha” de Adolf Hitler, mientras efectuaba el cepillado de sus dientes, haciendo la lectura casi ininteligible hasta llegar a provocarse arcadas”. (Díaz, 2013, p.5)

Por otra parte, en el año 2017 se inaugura una instancia recopiladora de artistas y activistas Latinoamericanos en torno a la reactivación de archivos históricos de políticas homosexuales, lesbianas y trans. Se trata de episodios históricos que han sido relegados a un segundo plano por la hegemonía de las políticas oficiales locales, aprovechando esta instancia para rescatar la memoria marica de América Latina. Una investigación previa realizada por los curadores Francisco Godoy y Felipe Rivas, que se centra en ocho sucesos de diferentes países del continente, es puesta a disposición para que ocho artistas, colectivos o investigadores que posteriormente la traducen en propuestas artísticas audiovisuales y performáticas. La exposición “Multitud Marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina” tuvo lugar en Chile, recibiendo trabajos artísticos de distintos países como México, Argentina, Ecuador, Perú, Nicaragua, Brasil, entre otros. Representando a Chile, El Colectivo Unitario de Disidencia Sexual reactiva la primera manifestación homosexual en Chile, realizada en Plaza de Armas en plena dictadura.

De esta manera, Santiago de Chile también se sitúa como un importante centro del arte de la disidencia sexual en Latinoamérica, convocando artistas y activistas de los países de la región, a la vez que generan circuitos permitiendo fortalecer las prácticas sexo disidentes en este territorio. Estos encuentros levantan el carácter autónomo de este sector, permitiendo historizarse a sí mismo en los formatos que ellos convienen, en este caso utilizando la performance como medio de

visibilización para llevar al cuerpo la representación de las violencias a las que han estado sometidas históricamente.

Por último, podemos destacar el trabajo performático generado por Cheril Linett y la “Yeguada Latinoamericana”. En sus diferentes versiones, la yeguada está compuesta por diversas mujeres con jumper militares y colas de caballo saliendo de sus traseros que irrumpen el espacio público desfilando en importantes fechas conmemorativas, como “Banda de Guerra” (2018) en el marco de la visita del papa a Chile o “Gloriosas” (2018) paralelo a la Parada Militar del 19 de septiembre. Su trabajo es una cita a lo mitológico (mujeres animalas) y al legado colonial. En el manifiesto de su acción “Banda de Guerra”, declaran:

“En su segunda visita, Colón trajo una yeguada de 7 hembras con el propósito de esclavizarlas para reproducción y carga. Hacemos ahí un cruce con nuestras propias cuerpos fragmentadas, cosificadas, etiquetadas para el consumo. Nuestros órganos son nombrados por la tecnología política del cuerpo como “órganos reproductores”, mutilando el deseo, el sexo, invisibilizando y negando la utilización de éstos para el placer, castigando la transgresión.” (Yeguada Latinoamericana, 2018)

Uniformadas evocando el imaginario militar, las mujeres marchan por el centro de Santiago al ritmo de una banda sonora con bronces, platillos y cajas. Es posible identificar el desafío a la norma femenina y su rol pasivo, posicionando sus acciones desde un enfoque anti patriarcal e indecoroso.

“Nosotras hemos decidido abortar el silencio y la posición subalterna. Abortamos la patria como fundamento, así como la identidad chilena, para gritar que somos latinoamericanas yeguas y mestizas, mutantes.” (Yeguada Latinoamericana, 2018)

El concepto de yegua viene a resignificar la categoría de insulto para reapropiarlo y performarlo en forma de bestia, mezclado con aquel imaginario del cuerpo militar controlado y uniformado, que evoca la figura del poder. También en la performance de Linett resalta el cuerpo femenino desde un lugar feminista,

rebelándose contra los mandatos reproductivos y el “deber ser” definido para las mujeres. El concepto de mujer se amplía, abarcando cuerpos de bio-mujeres, así como de mujeres disidentes (trans, travestis, drags).

Para efectos de esta investigación profundizaremos en el trabajo de los colectivos Las Yeguas del Apocalipsis y CUDS para generar un estudio comparativo de la performance de la disidencia sexual en nuestro territorio durante las últimas décadas.

### 2.3. Colectivos chilenos de performance de disidencia sexual.

#### 2.3.1 Las Yeguas del Apocalipsis

El dúo performático compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas (Ver Anexo N° 2), ambos provenientes del mundo de la literatura, marca un hito histórico en la performance de las disidencias sexuales en Latinoamérica, instalando un trabajo sin precedentes que desafía lo políticamente correcto en los discursos homosexuales y artísticos de la época. Sus acciones surgen en el año 1987, último período de dictadura militar y se extienden hasta el año 1993, en un contexto postdictatorial. Según Nelly Richard, no forman parte de la “Escena de Avanzada”, más bien se instalan posterior a ella, en una crítica al escenario de transición política que se estaba rearticulando en la época. En palabras de Fernanda Carvajal:

“Las Yeguas se caracterizarán, de hecho, por criticar directamente a la clase política, especialmente a la izquierda de la época y la promesa de la sociedad de iguales que instala la victoria del NO en el plebiscito de 1988. Sitúan su trabajo en el escenario político de la transición, en donde instalan la urgencia de levantar sus discursos homosexuales en la nueva democracia que se gesta en ese entonces.” (Carvajal, 2013, p.10)

Siempre con un enfoque homosexual, levantan la crítica desde la parodia, exponiendo el carácter homofóbico de la izquierda partidista. Por ejemplo, en la performance “De que se ríe presidente” (1989) el dúo irrumpen una ceremonia convocada por el futuro presidente Patricio Aylwin para presentar las políticas culturales de su gobierno. Interrumpiendo un discurso sin ser invitados, Lemebel y Casas vestidos con mallas de ballet y tacos extienden un lienzo en el escenario con la consigna “Homosexuales por el cambio”. Haciendo una crítica a la escena artística del país, el dúo siempre se caracterizó por realizar sus acciones en espacios públicos y no convencionales, buscando separarse de las instituciones de arte. Posteriormente la acción se vuelve a realizar en el marco de la ceremonia que proclamaría a Patricio Aylwin como máximo representante de la Concertación de Partidos por la Democracia en 1990:

“En esta ocasión, reciben la superficial aceptación de una clase política transicional que para construir hegemonía necesita al menos en apariencia, incluir a todos los sectores (...) La risa complaciente fue tiranteada por la provocación erotizante del travesti, cuando según los testimonios, Lemebel besa en la boca a Ricardo Lagos (que sería años más tarde presidente de Chile)” (Carvajal, 2013, p.12)

Las Yeguas del Apocalipsis instalan el imaginario del cuerpo desaparecido y torturado, así como aquel cuerpo homosexual, abyecto y marginado tanto del proyecto político como de las categorías de clase. En su performance “Refundación de la Universidad de Chile” (1989) el dúo aparece desnudo montado sobre una yegua en el marco de una toma del establecimiento dirigida por estudiantes. En la acción se evoca el cuerpo viril del conquistador Pedro de Valdivia en una versión homosexualizada, haciendo una protesta frente a la inclusión de las minorías al espacio universitario.

“Las Yeguas del Apocalipsis construyeron una gramática del desacato que resultó socialmente provocadora e intimidante, pues tenía el poder de alternar la denuncia y la visibilización de las relaciones de poder, con la parodia y el humor disolvente de la pose. Combinaron acciones planificadas

que apelaban a una retórica sacrificial, con intervenciones esporádicas que dejaban espacio a la contingencia del azar y al gesto anti-solemne.” (Las Yeguas del Apocalipsis, 2018, s/pág.)

Por otra parte, se observa una crítica al imaginario de la iconografía cristiana en su primera performance “Coronación de espinas” (1988) donde coronan a Raúl Zurita en su premiación del galardón “Pablo Neruda”, o en “La última cena” (1989), reconstitución del clásico cuadro en una video performance realizada con travestis en el marco del documental “Casa Particular”, donde se retrataba el cotidiano del prostíbulo y sus trabajadoras. De manera muy contingente, y casi adelantándose a su época, los trabajos de Las Yeguas del Apocalipsis:

“Parecieran ser el punto culmine en la reflexión en torno al problema del género en el contexto de la Dictadura chilena, instalando un momento de cierre de un ciclo que activará un germen de organizaciones vinculadas a este problema durante las siguientes décadas. Resulta interesante volver a destacar cómo en el contexto chileno estas manifestaciones se adelantarán a la producción teórica en torno al problema de género: será en los noventa que se fundarán las primeras organizaciones pro derechos de los homosexuales y el primer Centro de Estudios de Género en el país”. (Urtubia, C, 2014, p.81-82)

### 2.3.2 Colectivo Universitario de Disidencia Sexual

Nacida como Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual, CUDS es una agrupación transdisciplinar enfocada a generar instancias de educación y politización con respecto a las disidencias sexuales y a traducirlas posteriormente en activismos políticos de diversos tipos (Ver Anexo N° 3). Dentro de los activistas que conforman el colectivo se encuentran Jorge Díaz (biólogo), Felipe Rivas San Martín (artista visual), Eloísa Sánchez (antropóloga), Cristián Cabello (periodista),

Ernesto Orellana (director y dramaturgo), José Carlo Henríquez (prostituto), entre otros.

El colectivo se vale del recurso de la performance para levantar activismos en torno a los nuevos feminismos queer y trans. En una entrevista realizada por la revista alemana "Iz3w" a integrantes del colectivo, definen al CUDS como:

"Una organización de terrorismo sexual, deconstrucción del género y apropiación subversiva de los códigos que producen la heterosexualidad. No es una organización de victimización ni sentimentalización de las sexualidades, no se satisface ni tampoco moviliza por el matrimonio entre personas del mismo sexo, es un espacio de trastoque de códigos donde el feminismo no se limita a las mujeres biológicamente determinadas y donde la transexualidad es más un agente de transformación social y parodia, que el uso testimonial de una identidad rígida." (CUDS, 2011, s/pág.)

El colectivo aborda los nuevos feminismos y cuestiona al género como construcción social desde una óptica *queer*. Bajo estos términos performar la sexualidad disidente tiene el objetivo de agitar y reclamar por otras posibilidades en términos de identidad sexual, buscando detonar aquella normalidad heterosexual. En la misma entrevista añaden:

"Somos una posibilidad de lectura degenerada, un reducto de subjetividades que no pondrían demandas radicales para todxs lxs chilenxs, sino más bien buscamos que micropolitizando y microterrorizando espacios y códigos se abra la capacidad de lectura de los cuerpos y las prácticas" (CUDS, 2011, s/pág.)

Cobra vital importancia para este colectivo la organización de los "Circuitos de Disidencia Sexual", donde diferentes teóricos, activistas, críticos, investigadores, trabajadoras sexuales y artistas son invitados a problematizar en torno a la difusión y discusión de debates actuales del feminismo desde una experiencia local. En la mayoría de sus versiones, el circuito ha generado publicaciones que reúnen reflexiones de los participantes invitados.

El Primer Circuito de Disidencia Sexual nace el año 2003 y aborda como temática central los ejes articuladores de la categoría de “mujer” y diferencias. Este cuestionamiento se profundiza al realizar el Segundo Circuito el año 2007, que se titula “Por un Feminismo Sin Mujeres”. Subversivo y transgresor, apela a pensar un feminismo con más intersecciones, abriendo posibilidades a la expansión de sus límites, traspasando al sujeto clásico del feminismo, la mujer.

“Insistimos que “por un feminismo sin mujeres” es una propuesta ubicada en el cruce de la ficción política, es una política de la ficción para enunciar lo irrepresentable, una proposición sobre una cultura basada en identidades tráfugas y disidentes (...) Una política sexual de la ficción no significa que aborde lo no-real, sino que profundiza en las contradicciones, los conflictos, los intersticios de la política y, especialmente, una política sexual que enuncia las paradojas y que asume la actual relación de cruce entre tecnologías y sexualidades.” (CUDS, 2011, s/p)

Esta publicación genera un hito en los feminismos Latinoamericanos, levantando una mirada territorial de relocalización de saberes. Posteriormente, en el IV Circuito de disidencias sexuales denominado “Tráficos Feministas” (2014) el CUDS ya había cambiado su sigla a Colectivo Utópico de Disidencia Sexual. En la presentación el colectivo sostiene que:

“TRÁFICOS FEMINISTAS es un espacio para compartir un conocimiento radical y distinto a los modos masculinos del hacer político, cultural y universitario en Chile. Vivimos en una dictadura de los cuerpos y por eso traficamos feminismo. Prueba de esta resistencia son los activismos de disidencia sexual y feministas originados luego de las movilizaciones estudiantiles del 2011, los desencuentros feministas como espacios de agitación no-excluyente, los talleres y la toma de la catedral luego de la marcha por el aborto en julio de 2013.” (CUDS, 2014, s/pág.)

La mayoría de los activistas pertenecientes al colectivo hasta ese momento son hombres, sin embargo se posicionan desde un lugar crítico, cuestionando las

formas masculinas de hacer política. Un ejemplo de esto es el interés por generar acciones en torno a debates contingentes de la cuestión feminista como el aborto, tema que está presente tanto en sus circuitos de estudio como en el activismo. La acción “Dona por un aborto ilegal” (2012) reúne a activistas del colectivo para hacer una recaudación de fondos, en el formato clásico de colecta caritativa.

“A partir de la campaña del aborto dejamos de ser coordinadora para pasar a ser colectivo porque agrupamos diferentes cuerpos: lesbianas, maricas, heterodisidentes, prostitutas, etc. Pero sobre todo fue importante dejar de ser coordinadora para borrar la criminalización de la policía que buscaba un grupo organizado con cabecillas: visibilizarnos así fue más que nada una estrategia política para prevenir la represión policial” (De Santo, 2013, s/pág.)

También podemos destacar la acción “Los Maracos del 73” (2015) donde recrean la primera concentración homosexual en Chile realizada en la Plaza de Armas de Santiago, frente a la escultura de Pedro de Valdivia. Los maricas, vestidos con poleras rayadas, recrean las fotografías publicadas en un diario de la época haciendo una “ostentación de sus desviaciones sexuales” como relata el pasquín de la época.

De esta forma podemos caracterizar al CUDS como un exponente actual del activismo por la disidencia sexual en nuestro país, construyéndose desde un lugar colectivo y micro político para generar el desmontaje de sentido de las categorías de género y normalidad heterosexual.

2.3.3 “La última cena”, “Las dos Fridas” “Dos veces santa”, y “Dona por un aborto ilegal”.

A continuación se describen las performance que corresponden al objeto de estudio de esta investigación.

“LA ULTIMA CENA” (1989) por Las Yeguas del Apocalipsis

En el documental “Casa Particular” (1989) de Gloria Camiruaga se expone el cotidiano de las trabajadoras del prostíbulo con el mismo nombre, frente a la inminente clausura del espacio en el marco del fin del período dictatorial en Chile.

Dentro de esta grabación se ubica la video performance “La Última Cena” (Ver Anexo N° 4) donde se observan los cuerpos travestidos de Las Yeguas del Apocalipsis en conjunto con las trabajadoras de un burdel de la calle San Camilo, representando elementos de la transición democrática en el último año de dictadura. Con una estética kitsch se reconstruye el famoso cuadro que se observa de fondo, haciendo una recreación en una cita profana:

“La escena no sólo involucra a los travestis en una retórica cristológica, sacrificial, en tanto que “cuerpo entregado” (expuesto al sida, a la precariedad económica, al asesinato). El cuerpo travesti escenifica, a su vez, la convivencia entre mesianismo católico y autoritarismo desde su reverso: el proletariado sexual lumpenizado.” (Carvajal, 2013, pág. 15)

En el registro se observa a la madama sentada en el lugar de Cristo mientras juega al rol del dictador con las palabras “Esta es la última cena de San Camilo, La última cena de este gobierno”. Luego ofrece pan y vino diciendo “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”.

La videoperformance fue llevada un año después a la exposición “Museo Abierto”, la primera exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes durante la apertura democrática. Producto del escándalo generado, el video fue retirado de la muestra y los nombres de los artistas fueron borrados del programa. A modo de protesta por la censura y el evidente carácter cerrado de la exposición “Museo Abierto”, Las Yeguas intervienen el frontis del museo en una acción llamada “Estrellada” (1990), dibujando estrellas con neoprén en el suelo que son posteriormente encendidas junto a los cuerpos travestidos del dúo, un signo que estará presente en otras acciones de este provocador colectivo.

“LAS DOS FRIDAS” (1989) por Las Yeguas del Apocalipsis

La performance “Las Dos Fridas” corresponde a una foto escenificada por los cuerpos de Lemebel y Casas que, utilizando sondas y pintura al óleo sobre su cuerpo, versionan la famosa obra de la mexicana Frida Kahlo (Ver Anexo N° 6 y 7). Antes de observar a los artistas encarnando la pintura, la instalación estaba precedida por una proyección de la pintura original de la artista desde la calle hacia el interior de la galería, difuminándola a través de un plástico. Los artistas sostuvieron la acción durante tres horas. En la imagen podemos observar ambos cuerpos travestidos en una ambivalencia sexual. Están sentados, tomados de una mano en una continua conexión y vestidos con faldas, a pecho descubierto. Fernanda Carvajal describe la obra:

“Como en la pintura de Frida Kahlo, Casas y Lemebel exhiben dos cuerpos acoplados, envueltos en una visualidad quirúrgica. Cada uno expone un corazón pintado en su pecho, y ambos órganos, uno indemne y el otro abierto, se conectan por una transfusión sanguínea.” (Carvajal, 2017, s/pág.)

El trabajo es una reflexión en torno a la imagen de víctima relacionada con Kahlo y el universo significativo que la ronda en su historia y en su obra. Una mujer con problemas de salud, con deseos de maternidad que nunca se concretaron y en un continuo desamor. De esta manera, el cuerpo desdoblado de Frida es citado por Casas y Lemebel:

“En los años de la expansión del VIH-sida, la escenificación de Las dos Fridas por dos artistas homosexuales es también la imagen desafiante de cuerpos marcados como peligrosos y, a la vez, expuestos al peligro frente al pánico que despertaba, en esos años, la circulación descontrolada de los flujos corporales.” (Carvajal, 2017, s/pág.)

El año 2015 la obra documentada en una fotografía de estudio fue adquirida por dos importantes espacios artísticos: El Museo Reina Sofía de Madrid y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Montés, importante coleccionista del arte de vanguardia chileno comenta para una entrevista realizada por Marco Fajardo para diario *El Mostrador*:

“Todos sabíamos que esa obra (“Las dos Fridas”) iba a terminar en Europa, en buenas colecciones e instituciones (...) Es la obra más emblemática de las Yeguas del Apocalipsis” (Fajardo, 2015, s/pág.)

#### “DOS VECES SANTA” (2008) por CUDS

La acción “Dos veces santa” está inspirada en un personaje chileno inscrito en el imaginario de los 80: Miguel Ángel, el vidente de Peñablanca. El famoso niño que entre los años 1984 y 2008 decía hablar con la Virgen y que posteriormente, con su cambio de sexo pasó a llamarse Karol Romanoff (Ver Anexo N° 9). Karol asegura haberse comunicado con la Virgen hasta el día de su muerte producida por un daño hepático producto de su alcoholismo.

Con estos antecedentes la agrupación decidió peregrinar en el cerro Santa Lucía a quien identifican como la primera santa transexual de Chile el 8 de diciembre del 2010, día en que se celebra la inmaculada concepción de la Virgen María. El colectivo detalla en la descripción del registro audiovisual:

“Este grupo de jóvenes se mimetizó en la masa católica cantando melodías religiosas a Romanoff con canciones tituladas “Quiero ser santa” y “El ejército de Karol Romanoff” llevando panderos y guitarras, escondiendo sus piercings y tatuajes, sólo así logrando engañar a toda una población de gente que creyó que en realidad se trataba de una virgen normal y unos miembros de una capilla de Huechuraba.” (CUDS, 2010, s/pág.)

La figura de la santa, que corresponde a una mujer mayor fabricada en papel mache con una peluca rubia sobre su cabeza, es trasladada durante dos horas sobre un podio con ruedas de color rojo, decorado con flores plásticas en tonos azules (Ver Anexo N° 8). En el trayecto, que busca acercar la nueva santidad hacia la Virgen María, se genera una peregrinación con panderos y cantos de alabanza que llama la atención de los otros religiosos que se suman a la santificación. En el registro de la acción se observa el trayecto de la peregrinación, testimonios de sus seguidores y gente católica que deambula en el lugar

confundida, sin reconocer a la nueva santidad. Finalmente se adjunta un video de Karol, donde comenta conversaciones que sostuvo con la Virgen.

El recurso de la ironía, sostenida en una especie de teatro del invisible, busca generar contradicciones entre la figura abyecta de una transexual, vidente, alcohólica y cancerosa inserta en el imaginario colectivo de la población adulta de nuestro país, con la imagen santificada que se levanta a través de los canticos y la peregrinación, en un contexto de celebración católica. La acción resulta ser una clara provocación hacia los signos católicos y aquellas condiciones que debe cumplir la mujer santa que es digna de adoración.

#### "DONA POR UN ABORTO ILEGAL" (2012) por CUDS

La acción realizada en Abril y Mayo del 2012 consta específicamente de una recaudación de fondos, en su formato clásico de colecta caritativa para poder ejercer "todos los abortos que puedan pagar". Con pecheras naranjas, jockeys, stickers y alcancías, los activistas piden una cooperación con la consigna "Por una vida mejor, done por un aborto ilegal" (Ver Anexo N° 10). La acción plasmada en video adjunta opiniones de personas que se manifiestan confusos, algunos en apoyo y otros absolutamente en contra. Se da espacio para la discusión y el debate entre los activistas y transeúntes.

Además en el video se alterna la documentación de la acción con el videoclip de una canción pro aborto. "aborto por ti, aborto por mí, aborto por todos aquí", "porque ser mujer, no es igual a ser madre" dice la canción, en un tono irónico, evocando a alguna canción romántica con guitarra acústica de fondo y fragmentos de personas coreando la frase en espacios públicos de Santiago.

La campaña inicia en el frontis del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos para posteriormente transitar por el centro de Santiago, apuntando tanto a transeúntes como a automovilistas en los semáforos. Luego la campaña se realiza en una feria libre de un sector popular de la ciudad.

A propósito de esta performance, el colectivo es denunciado en el juzgado por la ONG Ideapaís, una organización destinada a levantar políticas públicas en Chile.

Producto de la denuncia, el CUDS genera otra performance llamada “Asociación Ilícita” (2012). En formato fanzine, los autores de la acción reflexionan en torno a la performance, la denuncia, el proceder de carabineros para llevar a cabo las declaraciones y posteriormente adjuntan una copia completa de la denuncia. En el documento señalan:

“Queremos desaprender las estéticas que le impusieron una voz al feto siempre desde la práctica del asesinato y el dolor. Nos hemos propuesto trabajar en la construcción de un nuevo imaginario del feto que desacredite la práctica humanista de la forma humana como soporte.”  
(CUDS, 2012, p.5)

“El aborto no es solo un asunto de mujeres” dice frente a la cámara un joven. En la acción participan hombres en su mayoría, los cuales se declaran a favor de la vida de las mujeres, excediendo al sujeto clásico del aborto, las bio mujeres, para levantar esta problemática en un carácter social.

### 3. DISEÑO METODOLÓGICO

#### 3.1 Tipo de investigación

La metodología para desarrollar la presente investigación corresponde al tipo cualitativo, de enfoque interpretativo hermenéutico. Centrada en la comprensión y la interpretación, este tipo de metodología parte de la base de que el mundo social

está construido con significados y símbolos generados a partir de la interacción simbólica de los individuos. (Ruíz, 1990, pag.11).

Para algunos autores, como Cicourel (1974), el análisis cualitativo de la realidad se relaciona con la teoría del interaccionismo simbólico, basada en el análisis de los significados sociales asignados por las personas al mundo que los rodea. En este sentido, la performance de la disidencia sexual viene a impulsar el cuestionamiento de aquellos símbolos tradicionales adoptados a través de la norma. Según Blumer:

“Los significados son productos sociales que surgen durante la interacción entre personas. (...) Las y los actores sociales asignan significado a situaciones, a otras personas, a las cosas y a sí mismos a través de un proceso de interpretación.” (Gurdían, 2007, p.90)

De carácter inductivo, estos estudios se caracterizan por focalizar acciones humanas específicas y sus causas, para un posterior análisis de ellas en función de su contexto social, político e histórico.

Para el análisis del tema y contenido de las obras se utilizan elementos del método iconográfico. Castiñeiras (1998) afirma que la iconografía parte siempre del supuesto de la existencia de un lenguaje figurativo en el que las imágenes adquieren un valor y un significado, sin embargo, existen gestos universales y otros con marcado valor cultural. Para sistematizar su estudio afirma que:

“Un requisito indispensable para saber qué se quiere saber de la obra de arte es el de tener un amplio dominio de los distintos métodos a emplear para su estudio. W. E. Kleinbauer ha propuesto, a este respecto, una interesante clasificación basada en dos puntos de vista que en su opinión resumen las distintas aproximaciones de la historia del arte”. (Castiñeiras, 1998, p.16)

En el texto “Introducción al método iconográfico”, Castiñeiras afirma la importancia de la clasificación de Kleinbauer, que observa en perspectiva intrínseca y extrínseca la obra en cuestión. De esta manera es posible asociar el

contenido inherente de la obra en forma y contenido con los determinantes históricos de su contexto de creación. La iconografía y su método de estudio, por consiguiente, pertenece a la perspectiva intrínseca.

De esta manera, por medio de un análisis comparado de casos específicos se busca interpretar los cambios en los sistemas discursivos utilizados en las performances de la disidencia sexual en Chile, así como su recepción por parte de los espectadores y la escena artística correspondiente a su época.

A través del estudio del teatro comparado propuesto por Jorge Dubatti, en su enfoque territorial nos permite estudiar los cambios de esta disciplina en un mismo espacio, siendo muy útil además para contrastar desde un enfoque temporal la performance de la disidencia sexual en Chile.

### 3.2 Muestra

El tipo de muestra es intencional, seleccionando primeramente dos colectivos chilenos relevantes en la performance de la disidencia sexual, para posteriormente escoger dos obras de cada colectivo. Los criterios para definir las obras se relacionan con los temas que abordan ambos colectivos, por un lado la santidad, lo bíblico y el recurso del signo tradicional católico y por el otro el abordaje del cuerpo de la mujer y sus problemáticas en torno a la maternidad y la reproducción desde una mirada masculina. Además es relevante para la selección los momentos históricos en que ambos colectivos se insertan, pudiendo contrastar una misma temática en un mismo territorio con 20 años de diferencia

De esta forma las performances seleccionadas como objeto de estudio de esta investigación corresponden a “La Última Cena” (1989) y “Las dos Fridas” (1990) del dúo Las Yeguas del Apocalipsis, y “Dos Veces Santa” (2008) y “Dona por un aborto ilegal” (2012) del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual.

En específico se comparan los trabajos “La Última Cena” con “Dos Veces Santa” y “Las dos Fridas” con “Dona por un aborto ilegal” en función de la codificación del

cuerpo sexo disidente que acciona en los trabajos y como se relaciona con los temas que abordan.

### 3.3 Instrumento de recolección de datos

El instrumento de recolección de datos construido para esta investigación es una pauta de observación y análisis de datos (Ver Anexo N° 1). De esta manera, la información es recolectada a través de la observación del material de archivo audiovisual que documenta las performances, creado por los mismos colectivos, para posteriormente ser codificada en las categorías dispuestas en la pauta. La técnica de observación del material de archivo permite estudiar las acciones y revisitarlas las veces que sea necesario, siendo la única posibilidad de aproximarse comprensivamente en tercera persona a las performances realizadas años atrás.

“La comprensión es aquel modo de recoger información en el que la realidad social es entendida como un texto contextualizado en el que puede describirse un sistema gramatical, un soporte léxico y un conjunto de significados” (Ruíz, 1999, p.76)

Desde el ejercicio comprensivo se realiza un análisis sistemático del contenido de las performances para codificar el lenguaje y los significantes que se evocan en las acciones y en el texto a través de los contenidos definidos en la pauta, que surgen a su vez de distintas pautas de análisis de materiales visuales y escénicos sustentados en el método iconográfico.

### 3.4 Análisis de datos

La información obtenida será tratada a través de la técnica de análisis de contenido, donde los resultados serán decantados en códigos que concentran las ideas a comparar.

“Los códigos son etiquetas que permiten asignar unidades de significado a la información descriptiva o inferencial compilada durante una investigación. En otras palabras, son recursos mnemónicos utilizados para identificar o marcar los temas específicos en un texto” (Fernández, 2006, pag.4)

La información codificada servirá para agrupar el material obtenido en categorías que permitan realizar las asociaciones pertinentes para la posterior comparación. Los tipos de códigos, tanto descriptivos como inferenciales, estarán enfocados en el cuerpo disidente puesto en las acciones con respecto a las temáticas que abordan las performances a comparar, en un caso los signos católicos y en el otro la maternidad.

#### 4. RESULTADOS

Los resultados de esta investigación surgen a partir del análisis del registro audiovisual de las obras que forman la muestra, mediante una pauta de recolección de información confeccionada específicamente para este fin.

Los criterios de observación y posteriores análisis descritos en la pauta de observación que se anexa al final del documento, han sido definidos a partir del estudio de disciplinas ligadas desde diferentes perspectivas al análisis de obras de arte. Por encontrarse el arte de la performance “a medio camino” entre el teatro y

las artes visuales, el instrumento (pauta) toma como referentes fundamentales elementos de ambas disciplinas. Por una parte el análisis de los espectáculos, correspondiente al estudio de las “artes vivas” como el teatro y la danza, y por otro lado el análisis a través del método iconográfico, enfocado al estudio del lenguaje de las imágenes. Ambas perspectivas de análisis están ligadas a la semiótica, lo que permite comprender los elementos estudiados como signos que son producidos y se relacionan en un plano social.

Las categorías dispuestas en esta pauta están también diseñadas para observar el formato de archivo, en este caso los registros de las performances en video:

“Una puesta en escena (...) se acaba para siempre y dejamos de sentir la experiencia estética y de tener acceso a la materialidad viva del espectáculo. Por eso debemos contentarnos con una relación mediatizada y abstracta con el objeto y la experiencia estéticos, lo que ya no permite juzgar datos estéticos objetivos sino, en el mejor de los casos, las intenciones de los creadores o los efectos que han producido en el público.”  
(Pavis 2011, p.26)

Según el autor, para aproximarnos a un análisis del espectáculo íntegro sería necesario presenciar como espectador cada una de las performances en vivo. En este caso, debido a la imposibilidad para llevar a cabo un análisis de este tipo, se opta por estudiar el material de archivo generado a propósito de cada obra, levantando a la vez un marco teórico que nos acerca a un estudio global de las performances, así es posible integrar el contenido interno de estas obras con los contextos en que son producidas (artístico, cultural, social, histórico, etc).

Diferentes autores han generado diversos métodos de análisis de los espectáculos. Dentro de los elementos escénicos a observar destacan el texto y las relaciones entre actor y espectador y espacio, tiempo y acción; presentes, por ejemplo, en los cuestionarios de Pavis y Helbo.

En una dimensión más extra escénica, así como en el tratamiento de las temáticas, este estudio se enfoca en generar un análisis-reconstrucción, ya que

aborda la puesta en escena como un conjunto de sistemas estructurados, relacionados profundamente con el contexto social y las circunstancias concretas de la representación. De esta forma podemos permear la interpretación de la obra y relacionarla con el tratamiento de las temáticas y los mecanismos ideológicos y estéticos pertinentes para cada uno de los colectivos, dando importancia al acontecer político que rodea las performances estudiadas.

Por otra parte, para facilitar el análisis desde el mundo de las artes visuales se toma como referencia el método iconográfico propuesto por W. L. Kleinbauer. Para generar una observación de la forma, temas y contenidos, el autor propone abordar la obra desde dos puntos de vista: el intrínseco, que aborda la forma y contenido interpretándolo a través de la iconografía; y el extrínseco, que analiza desde fuera las circunstancias de tiempo-lugar así como aquellas determinantes culturales que sirven como escenario para el desarrollo de la obra en cuestión:

“El método iconográfico es una eficaz herramienta para la “reconstrucción” de la obra de arte en sus correctas coordenadas de tiempo y espacio”  
(Castiñeiras, 1998, pag.13)

Kleinbauer además sistematiza el estudio de las obras identificando alegorías, símbolos y arquetipos que son recurrentes en la historia del arte. Estos elementos están presentes a su vez en el mundo de la performance. Este tipo de análisis nos permite asociar operaciones de las obras ligadas a la intertextualidad, ampliando a su vez las referencias para su interpretación y estudio.

Por consiguiente, la pauta de recolección y análisis de datos (Ver Anexo N° 1) tiene como grandes ejes de observación el cuerpo individual y colectivo, el espacio escénico en su uso y relación con el tiempo y el espectador, las temáticas tratadas y su relación con la intertextualidad y por último los recursos visuales, sonoros y audiovisuales con los que se llevan a cabo las performances, todo en una perspectiva intrínseca a la obra. En una perspectiva extrínseca también se aborda el contexto temporal, social y político, además de analizar el cuerpo social que compone tanto los colectivos como los espectadores.

Los resultados del análisis de las cuatro obras: La última cena (1989), Las dos Fridas (1990), Dos veces santa (2008) y Dona por un aborto ilegal (2012), han sido organizados en función de estos ejes.

#### 4.1 Cuerpo

Es posible observar una operación de disidencia sexogenérica en todas las performances estudiadas, manifestada de diferente manera en cada colectivo. En el trabajo de Las Yeguas del Apocalipsis su presencia es evidente a nivel de cuerpo individual y colectivo, específicamente en los cuerpos que performan en ambas obras. Se observan cuerpos dispuestos a graficar y citar imágenes, tensionándolas desde el lugar sexodisidente. Este cuerpo performativo, dispuesto a la situación de representación y en específico al levantamiento de discurso a través de la cita, varía del cotidiano (“La Última Cena”) a lo puramente representacional en forma de *tableau vivant* (“Las Dos Fridas”).

En “La Última Cena” esta relación se presenta en el cuerpo travestido, prostibular y kitch. Es posible observar individualidades, diversas en estilo y edad, pero todas en la misma situación de festejo y rito. La disidencia sexual se levanta también en los pequeños relatos presentes a lo largo del video. Esta performance documenta una realidad cotidiana desde la marginación de las trabajadoras sexuales, las cuales se afectan por su situación de prohibición y clausura.

“En Casa Particular el cuerpo travesti es mostrado como una superficie de inscripción de discursos políticos irresueltos, que moviliza una serie de retóricas y representaciones en el contexto de la transición democrática” (Carvajal, 2010, p.14)

El componente travesti, que suma a la idea de un cuerpo camuflado por su ornamentación a propósito de su expresión de género disidente, puede observarse a lo largo de la obra a nivel colectivo, para en una última instancia escenificar la famosa pintura “La última Cena” de Leonardo Da Vinci (Ver Anexo N° 5). En este momento, la Madama/Jesús/Dictador toma el rol central mientras declara como

finalizado el período de la casa particular, así como del periodo político dictatorial. De esa manera, a través de la consagración del pan y el vino como significado del cuerpo y la sangre de Cristo, genera una cita doméstica de la unión y el sacrificio.

“La declaración terrible de un final (donde lumpen y fascista se tocan), formula a su vez la máxima de un presagio: el de un país gobernado como se gobierna una casa, una casa particular”. (Carvajal, 2013. p.15)

Esta metáfora del rol del poder, encarnada en la Madama del prostíbulo, más allá de la parodia reproduce en un contexto micropolítico la finalización de un período a la vez que desestabiliza la figura fálica del poder en una representación marica, lumpen y profana. De esta forma el contenido se moviliza desde un espacio privado que deviene público tanto por el trabajo sexual como por el formato documental.

En contraposición a este cuerpo camuflado se levanta la noción de un cuerpo cristológico, sacrificial. Cuerpo entregado a las condiciones dadas de su existencia marginal, el sida y la muerte de sus espacios. De esta manera se observa el ejercicio de levantar un discurso a partir de la cita de un cuerpo vivo a nivel de imagen, reelaborando y tensionando la significación de ésta en su reproducción recontextualizada, que evoca a su vez un imaginario de cuerpos y situaciones icónicas de nuestra cultura.

En “Las Dos Fridas”, en cambio, el recurso para evidenciar la disidencia sexogenérica es el mismo para el grupo entero, para los dos cuerpos que performan. La falda como signo femenino y torso desnudo masculino aportan a identificar un cuerpo andrógino duplicado que, quebrando el signo de la masculinidad y feminidad, se desdobra en una estética casi surrealista al fundirse estas dos versiones de una misma persona. Fusión que ocurre a nivel sanguíneo, quirúrgico, expuesto a una íntima relación de fluidos orgánicos, evocando una vez más la problemática del sida en los cuerpos maricas de los años 80.

El pecho abierto, la sangre, el corazón y las sondas evocan un cuerpo fundido, acoplado, herido, sacrificial y doliente, conceptos fuertemente ligados a la artista

Frida Khalo y su obra, esta vez citada sin colores. Con respecto al componente masculino presente en la pintura de la artista mexicana, en alguna medida sugiere una apelación al espectador al reemplazar la fotografía de Diego Rivera por un pequeño espejo en la mano de Lemebel.

“Simbólicamente, y dentro de la cultura occidental, lo hombre tiene un rol representativo del poder hegemónico mediante el falo. En relación a esto hay otro elemento de anulación masculina: lo que en la pintura es un retrato masculino, en la fotografía es un círculo sin imagen, por un lado, y un espacio penetrable, por otro” (Tapia, 2012. Pág 4)

En esta performance es muy fuerte la noción de cuerpo gráfico que escenifica una imagen estática en forma de pose por horas, congelándola para citar efectivamente otros cuerpos que no son más que el autorretrato de la artista original, una proyección de una visión propia. Se observa un cuerpo expuesto y entregado a la transfusión, que finaliza su flujo sanguíneo sobre el regazo de Francisco Casas, a la derecha de la imagen. Esta noción de cuerpo fundido está presente en ambos trabajos, en “La última cena” a través de la Consagración, y en “Las Dos Fridas” a través de la transfusión (en la fotografía) y de la tomada de manos (en el *tableau vivant*).

Es posible observar, entonces, una clara relación entre las dos obras de Las Yeguas del Apocalipsis con respecto al uso del cuerpo en vivo que compone imágenes, logrando una operación de cita visual que evoca otros cuerpos de otros tiempos y espacios, resignificándolos desde el prisma de la disidencia sexual. A nivel de género, la noción masculina (Jesús) y femenina (Frida) es intervenida por cuerpos ambiguos, travestis, generando un diálogo intertextual frente a las temáticas abordadas por los autores originales de las pinturas, ahora encarnadas en cuerpos que problematizan la relación sexogenérica.

En el trabajo del CUDS el contenido discursivo ligado a la disidencia sexual se ubica en un plano más conceptual, menos literal que en los ejemplos anteriores, al no ser encarnado directamente por los cuerpos que performan.

En “Dos Veces Santa”, la disidencia sexogenérica se ubica en la imagen de Karol Romanoff, “la primera santa transexual” llevada al lugar en forma de escultura divina (cuerpo de papel maché pintado, con peluca y flores, llevada sobre un podio) a la cual el grupo peregrina, canta y rinde tributo en una operación irónica.

La acción realizada el día de la peregrinación de la inmaculada concepción de la Virgen María, fecha festiva para los católicos, homologa a esta “santa” con la virgen y con otras figuras divinas, infiltrándose en la festividad en una especie de teatro del invisible para generar contradicción frente a la adoración de un personaje que se aleja de la concepción del cuerpo divino tradicional: una mujer transexual, alcohólica, cancerosa y vidente.

“Karol está más allá del género, es doblemente santa por sus milagros y por cambiarse el sexo”, dicen los jóvenes que se denominan los “apósteles de Karol Romanoff”. (CUDS, 2010, s/pág.)

El cuerpo colectivo presente en la performance se caracteriza como una masa adoradora y religiosa, levantando la noción de cuerpo camuflado en la acción de mimetizar su activismo por la disidencia sexual para parodiar prácticas católicas:

“Llevando panderos y guitarras, escondiendo sus piercings y tatuajes, sólo así logrando engañar a toda una población de gente que creyó que en realidad se trataba de una virgen normal y unos miembros de una capilla de Huechuraba” (CUDS, 2010, s/pág.)

En este caso, el recurso de la ironía toma un carácter central en la acción en cuanto busca secretamente levantar como santa a una mujer contraria a todos los valores católicos, tensionándola como figura divina a través de una interpretación gráfica, representacional, “realista” y del invisible, que desencadena en un cuerpo colectivo ficcional.

Es posible observar en ambos colectivos, por consiguiente, una noción de cuerpo camuflado con diferentes fines. Las Yeguas del Apocalipsis busca, a través del maquillaje y vestuario levantar la imagen sexodisidente, a la vez que el CUDS, en

esta performance en particular, busca camuflarse para ocultar esta noción en los cuerpos que accionan para poder infiltrarse.

En la intervención “Dona por un Aborto Ilegal” del CUDS, la sexodisidencia también se encuentra presente, pero centrada en el discurso más que en los cuerpos que performan. Se observa un cuerpo colectivo que hace uso de uniformes propios de grupos de colectas de beneficencia a la vez que existe menos esfuerzo por camuflar elementos identitarios de las personas que generan la acción. A diferencia de la performance anterior, tatuajes, piercings y expresiones de género no heterosexuales caben dentro de los cuerpos performantes en cuanto se posicionan como los individuos que son. Es pertinente acotar que los cuerpos que accionan en el registro no se encuentran en situación de representación, en este caso debaten realmente con sus propios argumentos desde un lugar individual, teniendo afinidad con el colectivo que performa en general, en una acción verdadera con el objetivo de reunir fondos para realizar abortos ilegales, el cual exponen abierta y directamente. De esta manera se aleja de una concepción de cuerpo colectivo ficcional para aproximarse a un cuerpo individual politizado con una fuerte predominancia en el objetivo de la acción más que en una intención estética ligada a lo artístico.

También forman parte importante del cuerpo colectivo los transeúntes, personas de todas las edades que habitan el centro de Santiago y ferias libres, que deciden participar aportando monetariamente o debatiendo en torno a la acción, generando así pequeñas instancias de discusión y reflexión.

“Queremos desaprender las estéticas que le impusieron una voz al feto siempre desde la práctica del asesinato y el dolor. Nos hemos propuesto trabajar en la construcción de un nuevo imaginario del feto que desacredite la práctica humanista de la forma humana como soporte.”  
(CUDS, 2013, pág. 5)

Existe la intención desafiante de torcer la noción del cuerpo feto y su significado a nivel social a través de la deshumanización. El feto abortado, concebido como un cuerpo víctima dentro de otro cuerpo mujer, es resignificado en un debate

generado en el espacio público, desligando el tema de una esfera privada y secreta, abriéndose a la comunidad con diversas reacciones.

En la acción hay también una fuerte presencia del cuerpo divino como un ente castigador, propuesto específicamente por los y las transeúntes que buscan debatir la postura del aborto con argumentos religiosos.

Frente a esta pugna ideológica, la sexodisidencia está presente a nivel discursivo en dichas situaciones de debate, por lo que no es literalmente observada en los cuerpos. En un momento, una pareja pregunta “¿y por qué lo hacen ustedes si son hombres?”, a la vez que en otra parte del registro se observa a un chico afirmando que “el aborto no sólo es un asunto de mujeres”.

En conclusión, la manifestación de la sexodisidencia en un recorrido temporal de los colectivos estudiados, transita desde lo visible a través de un cuerpo colectivo que encarna dicho concepto de manera gráfica y performerera en un contexto fundamentalmente artístico, a una noción conceptual que problematiza temáticas contingentes ligadas al feminismo en sexodisidencia con respecto al género de las personas que accionan y problematizan aquellos temas, a través de un cuerpo individual politizado en un ejercicio profundamente crítico.

## 4.2 Espacio escénico

### 4.2.1 Espacio urbano público/escénico privado.

Con respecto al uso del espacio, es posible acotar un lugar de acción claro para ambos colectivos. Las Yeguas del Apocalipsis, a pesar de situar la mayoría de sus acciones en espacios no convencionales de todo tipo, en esta investigación se estudian dos performances realizadas en espacios relativamente privados que devienen públicos: una galería de arte y un prostíbulo-hogar. De la misma manera, el CUDS se enfoca en la intervención del espacio puramente público con temas ligados al mundo privado, centrando sus acciones en la calle y las personas que la transitan aleatoriamente (aunque en el caso de “Dos Veces Santa” el criterio de elección es más intencionado, por la fecha y el lugar de la acción).

En la videoperformance “La última cena”, realizada por Pedro Lemebel y Francisco Casas en conjunto con trabajadoras sexuales del lugar, se enfatiza el ejercicio documental, introduciéndonos en este espacio cotidiano de preparación en un contexto privado y posterior fiesta que finaliza con el momento performático de la última cena. En el registro audiovisual es posible observar un espacio doméstico, sórdido, poblacional. La noción de privado, en cuanto el espacio se conforma como casa particular, es desafiado constantemente con el ejercicio prostibular que a pesar de no mostrarse literalmente en el video está presente en el audio inicial de la madama y a lo largo del archivo, situando este espacio como un lugar de paso de aquellos clientes que consumen el trabajo sexual.

Dentro del espacio objetivo, el lugar casa ubicado en aquella época en calle San Camilo, actual calle Fray Camilo Henríquez, en Santiago Centro, se sitúa el lugar escénico para la acción, correspondiente al salón que previamente fue utilizado como pista de baile en un contexto de celebración, con una mesa servida de pan, vino y flores al fondo. También se observa el registro de un espacio liminar de preparación, lugar donde ocurre la transformación, específicamente en maquillaje y peinado, para el ejercicio performático total del travestismo en la fiesta y la última cena.

El espacio gestual se instala dentro y en los alrededores de la casa en una proxémica íntima, cercana entre los individuos que habitan el lugar. En el momento de la última cena se reproduce literalmente el esquema corporal de la famosa pintura a través del espacio en una perspectiva lineal, frontal al observador, que escenifica el momento específico de la consagración mientras conserva las líneas de composición trazadas en la pintura original. Los cuerpos se esmeran en performar aquel momento en una atmósfera ritual, de despedida.

De esta forma el colectivo toma la cita bíblica y la escenifica en un contexto marginal, pobre, donde tensiona el carácter divino y sagrado a la vez que la lleva a un contexto doméstico, casa que se proyecta en el gobierno de Chile y el cambio de mando entre el nuevo presidente y el nuevo dueño de casa.

Por otra parte, en la acción “Las Dos Fridas” el espacio escénico utilizado corresponde a una galería de arte privada ubicada en el centro de Santiago. Es un espacio cerrado, pero abierto a público. Con respecto al uso del espacio se observa un ejercicio muy propio de una galería de arte. El *tableau vivant* se instala en el espacio, sosteniendo una imagen fija en un lugar fijo, cual escultura con cuerpos reales velados por la instalación de cortinas de plástico transparente que median con el espectador a lo largo de la sala previo a encontrarse con la acción.

A su vez, la imagen tiene la posibilidad de salir de la sala en formato postal como una especie de recuerdo de aquella acción, entregada a los visitantes. Este dispositivo excede el espacio privado de la galería y constituye a su vez material de archivo que hace trascender la acción en el tiempo, siendo en específico una reproducción de la misma imagen encarnada por los performers pero en una fotografía de estudio, cambiando sutilmente los objetos y la calidad de la pintura y los colores.

Con respecto al espacio gestual se observa en un terreno mínimo, desde la quietud. La relación proxémica se instala en una constante entre ambos cuerpos, sosteniendo una cercanía íntima, una relación de intercambio y transfusión entre ambos a través de una conexión quirúrgica y concretamente en las manos enlazadas de ambos cuerpos.

A la vez, el espacio abstracto que evoca la cita a la famosa pintura del mismo nombre, perteneciente a la artista mexicana Frida Kahlo, hace referencia a un lugar surreal, donde habita el cuerpo femenino mestizo, interconectado a través de fluidos sanguíneos que evocan la menstruación y la maternidad deseada por la artista. A grandes rasgos, esta performance utiliza a los cuerpos dispuestos en el espacio en forma de objeto artístico escultórico, en una cita travesti relacionada con el dolor.

Así podemos observar en estas performances el uso del espacio privado a nivel objetivo, e íntimo en una dimensión proxémica, como un lugar para representar temáticas desde el signo de la pintura como punto de partida para viajar a universos artísticos de diferentes tiempos y espacios. A su vez, devienen al

espacio público para abrirse a un espectador de otros lugares y épocas mediante los dispositivos de archivo que son parte importante de las obras. Es importante mencionar que en estos dos trabajos se evidencia fuertemente un espacio situado fuera de la academia, en cuanto a estudios y espacios destinados para este tipo de arte. De esta forma se tensiona el espacio galería de arte para traer un poco de aquel componente travesti, universo artístico caracterizado por su marginalidad que es tratado fuertemente en la obra de Las Yeguas del Apocalipsis.

“Fuera del espacio del discurso académico hay un diálogo con la hegemonía que éste ejerce sobre la producción artística. Entonces la pregunta central respecto de la corporalidad en la fotografía va desde ¿cuál es la posición de la corporalidad manifestada respecto de las dinámicas de poder oficial? A ¿cuál es la posición del sujeto que observa esa corporalidad y cuál es el espacio del cuerpo mestizo, en grado sumo, manifestado en la fotografía dentro de las categorías epistemológicas que le asigna el sujeto desde su posición?” (Tapia, 2012, pág.4)

En su ejercicio tensionan el significado habitual y conocido de las obras desde la sexodisidencia latinoamericana y marginal, enfrentando esta noción a través del ejercicio performático para problematizar y ampliar el discurso de aquellas temáticas desde un arte con prisma territorial, disidente y sexogenérico.

En el caso del CUDS, el uso del espacio tiene una intención de intervenir determinadas zonas urbanas instalando un espacio escénico no identificable por los espectadores, manteniendo la acción siempre en movimiento a través de este. El espacio gestual de los actores sucede en estructura de bloque para ambos ejemplos, todos dentro de una estructura kinestésica similar propia del espacio urbano.

En “Dos Veces Santa” el uso del espacio público, cerro Santa Lucía, es utilizado en un carácter de peregrinación que se infiltra paródicamente en la festividad católica que celebra la inmaculada concepción de la Virgen María. De esta manera la acción es llevada a cabo en movimiento a través de este espacio público,

representando un grupo de devotos subiendo el cerro en actitud devocional, acercando la escultura de Karol Romanoff con la mismísima Virgen María.

La intervención, a pesar de tener el carácter infiltrado, llama la atención de los transeúntes ya que el grupo, además de cantar y tocar instrumentos, es el único que avanza junto a un carro con la gran figura de esta falsa santa a lo largo de todo el trayecto. Esta agrupación pasa desapercibida entre la gente ya que la propuesta visual de los devotos está muy bien lograda, con vestuarios en tonos verdes y café, así como en las cualidades de sus cantos y opiniones que en un momento comparten a cámara.

El elemento central de la intervención, y sin duda el que más llama la atención es la escultura de Karol Romanoff, que prolonga hacia arriba la imagen de este grupo y genera un foco de atención que lo unifica a la vez que llama la atención de los transeúntes convocados originalmente por la festividad católica, interviniendo el evento a nivel visual.

De manera similar, en “Dona por un aborto ilegal” el uso del espacio público también tiene un carácter de intervención, con una campaña que, al igual que el ejemplo anterior, se desplaza esta vez desde el frontis del Museo de la Memoria a diferentes lugares de Santiago Centro, estacionándose en semáforos y fuera de estaciones de Metro para interferir en la cotidianidad, levantando debate frente a la temática del aborto y la maternidad. En este caso se busca llamar la atención de la gente con los recursos propios de una colecta (piocha, gorras, poleras, tarros, pendones, etc.) interviniendo el trayecto de los transeúntes para incitar la situación de debate.

En una proxémica propia del espacio público, el grupo se mueve en conjunto por diversos lugares de Santiago centro, y mantiene esta distancia en los momentos en que emerge el debate entre individuos transeúntes y aquellos activistas que levantan la acción. El uso del espacio público resulta cotidiano, honesto y útil para llevar a cabo la acción de recaudar fondos, en medida que promueve el debate.

Por consiguiente es observable en el trabajo del CUDS un uso del espacio público por cuerpos agrupados en bloque, a su vez configurándose cada uno como individuo con opinión y particularidades que avanzan a lo largo de la ciudad con un objetivo que roza con lo funcional más que con lo artístico. El uso de un formato de intervención en el que prima el contenido ideológico funciona en cuanto se relaciona fuertemente con el espectador y el espacio en el que se encuentran, infiltrándose y levantando el discurso abiertamente según la ocasión, variando así la manera en la que se expone el contenido ideológico de la obra.

Nelly Richard, a propósito de la situación artística intervenida por la dictadura afirma que, frente a la represión política, el trabajo de los artistas de oposición esta orientado a:

“Resimbolizar lo real de acuerdo a nuevas claves no solo de significación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo (...) Las prácticas de lo rutinario se fueron compensatoriamente cargando de un sobrepeso de significaciones clandestinas que lo prohibido les delegó como excedente rebelde. Por eso que lo familiar y lo doméstico, lo intercomunitario, devienen los nuevos territorios de reappropriación de lo político en veda, mediante la intervención de lo cotidiano.” (Richard, 1987, pág. 12)

Dicha intervención del espacio cotidiano parece haberse proyectado en el tiempo, al igual que los nuevos formatos para su realización. De esta manera, la acción de las performances se transforma de escenificar a intervenir, transitando a su vez desde un espacio privado a uno público, siempre orientado desde una perspectiva contraria a la hegemonía ideológica oficial.

#### 4.2.2 Espacio de la acción y espacio del espectador.

La noción de división y diálogo entre estos espacios varía fuertemente de un colectivo a otro debido al objetivo de cada acción y por consiguiente sus formatos de realización.

En “Casa Particular” la acción acontece mayormente en un espacio privado, siendo el registro audiovisual el único contacto con el espectador del material, debido a que la acción no está diseñada para abrirse a un público físico. Esta performance se realiza en una perspectiva frontal hacia la cámara, reproduciendo la famosa pintura de “La última cena” desde el mismo ángulo, siendo cuidada en todo momento la perspectiva desde la cual la cámara/espectador observa. Los espacios de las performers no se funden en ningún momento con los del espectador, pero sí se aprecian textos dirigidos directamente a cámara en actitud apelativa. El formato audiovisual a su vez permite relacionarse con espectadores de otros tiempos y espacios, permitiéndoles entrar a aquel universo doméstico que ha quedado documentado.

En “Las Dos Fridas” la acción es observada desde una perspectiva frontal por los espectadores en vivo, en una distancia definida previamente tipo teatro. El espacio del espectador es delimitado y claramente definido, por lo que se permite la apreciación de la obra sólo en esta disposición, sin existir mayor intercambio entre ambos espacios. El tiempo de permanencia es libre, por lo que el espacio del espectador es de tránsito.

En ambos casos, el espacio del espectador en las acciones de “Las Yeguas del Apocalipsis” se configura como voluntario y propiciado por él mismo, en cuanto su experiencia como observador de la acción implica un interés previo por aproximarse a ésta directamente o a su posterior registro. A su vez existe una clara división a nivel físico entre la obra y su espectador dada por los formatos utilizados.

Refiriéndonos al trabajo del CUDS, el espacio utilizado para las acciones, al situarse en lo urbano y por el tipo de intervención, se encuentra en una interrelación constante no limitada previamente que busca fundir ambos espacios, el del espectador y de los performers, generando una instancia permeable tanto para la discusión como para las preguntas y aclaraciones con respecto a los temas que tratan en ambos casos. Buscan la agitación, el debate y en alguna medida la confrontación de ideas, fundiendo los espacios de espectador y “actor”

en una relación libre y voluntaria que permite el tránsito a través del espacio público, a la vez que hay una intención de “ponerse en el camino del observador”. Es importante acotar que existe una intención por parte del colectivo de intervenir, saliendo de la sala para ir a buscar dicha situación de confrontación en un espacio urbano mediante la intervención fugaz.

### 4.3 Tiempo

Podemos observar una cualidad determinada para cada colectivo en cuanto al tratamiento del espacio-tiempo y su relación con el espectador. Las Yeguas del Apocalipsis utilizan el recurso de la dislocación espacio temporal, generando en sus obras una relación que se abre al infinito para espectadores de otros tiempos y espacios, construyendo el material audiovisual y la obra en sí misma en función de esto. Por el contrario, el CUDS centra la acción en un espacio y tiempo presentes, donde la relación con el espectador es directa y concreta, siendo esta relación lo principal a documentar en el posterior video, elemento que más bien sirve como registro, pero no se configura en sí mismo como obra, sino como documento que da cuenta de la realización de esta.

A grandes rasgos, en el trabajo “Casa Particular” de Las Yeguas del Apocalipsis, la relación espacio-tiempo se mantiene en un lugar de lo cotidiano, a la vez que se inserta muy conscientemente en su contexto histórico, un tiempo de cambios políticos metaforizados en la acción de La última cena. La escenificación de dicha pintura otorga un tiempo determinado a la imagen, generando la acción de consagrar en actitud ritual. La relación entre transición política (tiempo) y cambio de casa (espacio) metaforiza la muerte de ambos elementos. En el registro total de “Casa Particular” se observa un tiempo cotidiano que varía en aceleración en el momento liminal de transformación a través del maquillaje y el peinado.

En “Las dos Fridas” se deshace el marco espacio-temporal de la acción al sostener la imagen por tres horas consecutivas. Se sitúa en una especie de no tiempo, asimilándose más a la apreciación de las artes visuales que a las artes

escénicas. Evoca una experiencia temporal subjetiva para cada espectador, que determina personalmente la duración de la acción para sí en cuanto existe un libre tránsito en la entrada y salida de la galería.

En ambos ejercicios existe el tratamiento de temas evocados desde ejemplos del pasado, que son contingentes al presente de la obra y que más contemporáneamente son pertinentes a los debates en torno al género, la maternidad y la marginalidad, trascendiendo a lo largo del tiempo y en un mismo espacio.

Las obras de Las Yeguas del Apocalipsis cumplen su función artística en cuanto problematizan a través de dispositivos del pasado (como son las pinturas citadas) temáticas todavía contingentes, reelaboradas tomando en cuenta su contexto histórico. De esa manera se genera una relación con el pasado que mantienen a través del tiempo, excediendo continuamente el espacio-tiempo de su obra mediante las operaciones de diálogo realizadas con importantes referentes de la historia del arte.

En relación al trabajo de CUDS, para ambas acciones se instala una relación entre espacio y tiempo cotidianas, objetiva en su duración ya que no proponen una ficción dramática. Para el caso específico de “Dos Veces Santa” sí se propone un universo ficcional, pero éste busca escabullirse en lo real, por lo que nunca se separa del tiempo objetivo de la realidad; más bien se valen de la fecha para accionar específicamente en la festividad católica a la que asisten.

Por otra parte, es posible identificar temáticas y operaciones artísticas muy relacionadas al contexto ideológico del que provienen. En los 80, las Yeguas utilizan el espacio privado como metáfora de lo público, en un contexto político aún ligado a la clandestinidad y la represión ideológica. Por el contrario, la multiplicidad de discursos propios del siglo XXI permiten el tratamiento de temáticas que históricamente han sido delegadas a un lugar privado, ahora dispuestos en el debate público y en presente, en una selección aleatoria de espectadores que permite recoger, a modo de muestra, una noción de los múltiples discursos y

opiniones de la gente, asumiendo una riqueza crítica diversa en cuanto a temas contingentes propios de nuestro tiempo.

En conclusión, es posible observar una relación particular de los colectivos con el contexto histórico que le corresponde a cada obra. Si bien las Yeguas del Apocalipsis trataron temas contingentes para su época, lograron mantener sus acciones a través del tiempo a propósito de la vigencia y actual contingencia de aquellos temas evocados en sus trabajos. Con el CUDS es más difícil observar esa relación histórica, específicamente con el futuro, ya que si bien se encargan de generar registro de las performances, estos documentos no poseen en sí mismos más razón que ser registro de las acciones, alejando la experiencia performática de aquel material, a la vez que se observa más énfasis discursivo relacionado con el tiempo presente de las acciones.

#### 4.4 Tema

A diferencia de los resultados anteriores, centrados en los significantes materiales concretos observados en los registros de las obras, en este último subcapítulo se cambia el prisma de análisis a un plano simbólico de interpretación de significados, organizados en dos dimensiones: la codificación de las acciones/objetivos y las operaciones intertextuales.

##### 4.4.1 Acción/objetivo

En un plano general, los temas tratados en las cuatro obras han sido categorizadas en dos grandes áreas, abarcados de distinta manera por ambos colectivos. Bajo la amplia temática del universo católico, específicamente bíblico, ambos colectivos toman como base el material religioso y su ideología, situándola en la obra como el discurso hegemónico a problematizar. Sobre esta base tensionan la noción de disidencia sexual a través de la marginación y de la invisibilización de los cuerpos que padecen a causa de esta ideología.

En la performace “La Última Cena” el tema bíblico católico es tensionado con la marginalidad mediante las travestis del barrio San Camilo desde una perspectiva íntima, relacionada al cuerpo desde lo sexual y genital para posteriormente llevarlo a un plano social e histórico en referencia a la expresión de género en un contexto barrial. A lo largo del documento se abarca la violencia, la muerte y las enfermedades propias de las trabajadoras sexuales en sus condiciones, así como el cierre de sus espacios en un contexto de transición a la democracia, metaforizadas en la acción de la última cena como rito de finalización y muerte del gobierno/casa.

La acción principal es, a través de una cita profana, escenificar un pasaje bíblico con el objetivo de despedir y finalizar un período histórico que representa el cierre de la casa particular, lugar de trabajo y hogar de al menos diez personas.

En “Dos Veces Santa”, el tema central se ubica en el plano de la adoración divina católica y pagana a la vez ligada con personajes icónicos del período dictatorial como lo es Karol Romanoff, en ese entonces Miguel Ángel.

Así, la acción principal es la adoración a través de la peregrinación y cantos escritos para la ocasión. El objetivo aparente de la acción es consolidar la beatificación de la primera santa transexual. Más profundamente la intención es tensionar los límites entre la religión católica y las sexualidades no heterosexuales, generando una imagen divina a partir de un personaje reconocible, abiertamente transexual y pagano que decía tener contacto con la virgen en los años 80. Así, mediante un ejercicio paródico aparentemente real intervienen en la festividad católica.

“Los santos son finalmente sujetos que se escapan al margen de lo cotidiano y lo humano, les salen estigmas, se elevaban y después hacen milagros. Entonces nosotros dijimos: Una figura local como Karol, transexual, canceroso, utilizado por la DINA, por la iglesia, pedófilo, alcohólico –murió de cirrosis-, que se cambia el sexo en Argentina y que desborda todo aparataje normalizador, ¿por qué no podría ser santo?” (Labbé, 2011, s/pág.), dice Jorge Díaz en una entrevista refiriéndose a la acción.

Una segunda temática abordada por ambos colectivos corresponde al embarazo y la natalidad, relacionándola íntimamente con el rol de la mujer. Así, el discurso hegemónico a problematizar es el del sujeto femenino como un estereotipo sobre el cual se asume la maternidad como un elemento que necesariamente completa su rol dentro de la sociedad.

En “Las Dos Fridas” la temática se liga con las concepciones genéricas de artistas populares como lo es Kahlo y su imaginario en el que se torna recurrente una concepción de mujer que sufre producto de su frustración amorosa, ligada a la enfermedad y la imposibilidad para ser madre en un cuerpo dañado, operado, sangrante y mutilado.

“Las Yeguas del Apocalipsis realizan un “cuadro vivo” (*tableau vivant*) del autorretrato de la pintora mexicana, disputando así la figura de Frida Kahlo que a fines de los ochenta ya se había convertido en una figura fetiche para el mercado del arte” (Yeguas del Apocalipsis, 2018, s/pág.)

Esta fetichización de la mujer en un aspecto artístico deviene en el estereotipo del sufrimiento amoroso tanto en una relación de pareja como de maternidad. En la obra se escenifica el significado de la pintura original, esta vez cambiando el sujeto por cuerpos de género confuso, resignificando así el componente sanguíneo de la menstruación y maternidad al contagio del VIH sida.

La acción central es escenificar, tomarse las manos y sostener la imagen con el objetivo de tensionar temáticas relacionadas con los cuerpos homosexuales y el contagio a través de los fluidos. Así, la sangre evoca un universo de enfermedad, médico y quirúrgico, manteniendo la noción del cuerpo que sufre.

En “Dona por un aborto ilegal”, son hombres y mujeres que elevan la discusión en torno a la maternidad desde el aborto, donde una vez más se relacionan aspectos ligados al sufrimiento de “las mujeres”, esta vez abarcado por activistas de la disidencia sexual. Así, la acción central corresponde a reunir fondos para realizar un aborto en un contexto ilegal, mediada también por el objetivo de elevar a una discusión abierta y pública una temática relacionada íntimamente con los cuerpos

que tienen la posibilidad de engendrar, sacando la decisión del contexto privado para llevarla al debate. “El feto no es solo de la gente de derecha, también podemos apropiarlo nosotros” dice uno de los participantes de la campaña.

Dicho debate se genera en torno al ser persona, a la humanidad que supone, por una parte, el feto concebido como sujeto y su relación con otro sujeto ya constituido que lo gesta, correspondiente a la mujer, un cuerpo hembra. La discusión suele estar enfocada a la importancia de uno sobre otro.

La concepción de cuerpo consciente dentro de otro cuerpo que no quiere tenerlo y el cuerpo desdoblado en una operación surrealista suman a problematizar y exceder las cualidades humanas de un sujeto común y corriente, llevando a un plano artístico surreal a los cuerpos directamente implicados en la operación de la maternidad, ya sea deseada o no. También es importante destacar que en esta última acción del CUDS existe una intención de traspasar el ejercicio artístico para ejercer realmente el procedimiento médico del aborto, en un contexto clandestino. Esta intención también ha sido observada en la performance en otros lugares de América Latina:

“Se han dado a la tarea de confrontar el presente centroamericano con un propósito que trasciende lo meramente estético y formal, para situarse en lo político, entendido como cuestionamiento de las relaciones de poder, antes que como militancia partidaria”. (Villena, 2015, pág.7)

Así lo político dentro de los discursos artísticos planteados a través de la maternidad a lo largo del tiempo se acerca radicalmente a la acción política, atravesando una línea en la cual el arte se vuelve peligroso, desafiando la ley y la moral de un estado que está claramente presente en los sujetos que se hacen parte del registro de la acción. El desafío es tal que el CUDS enfrenta una denuncia formal por asociación ilícita luego de realizar la acción, demostrando así el carácter conscientemente subversivo que por consiguiente tiene la posición ideológica que los moviliza.

#### 4.4.2 Intertextualidad

El tratamiento del contenido religioso, específicamente bíblico es tomado como base de una ideología hegemónica dominante sobre la cual tensionar temáticas del presente. De esa manera los colectivos utilizan diversas referencias al arte y la cultura general para repensar su significado.

En la performance titulada “La Última Cena”, la relación intertextual que prima es la cita a la pintura del mismo nombre, perteneciente a Leonardo Da Vinci. La obra, terminada el año 1498, fue pintada en el convento dominico de Santa María delle Grazie, ubicada en Milán, Italia, siendo considerada como una de las mejores obras pictóricas del mundo.

La imagen representa el pasaje bíblico en el que Jesús anuncia que será traicionado por uno de sus doce apóstoles, los cuales reaccionan con una serie de emociones entre estupor y sorpresa. Jesús a su vez reacciona parco, en una conexión interna que asume resignación a su sacrificio divino. Además de la traición, la pintura se asocia a la constitución de la eucaristía, ya que Jesús señala el pan y el vino.

Con respecto a la lectura en un sentido conceptual, el historiador del arte Javier Romero afirma que:

“Han ido variando los modelos iconográficos en base al asunto figurado y su significado. El ágape más famoso de la historia se ha desvelado unas veces como el sacramento de la Institución de la Eucaristía y otras como el momento de la revelación de la Traición”. (Romero, 2015, p.1)

El espacio abstracto de esta obra permite problematizar bajo ambas interpretaciones la pintura original de Da Vinci, que este colectivo re versiona en una acción cola de fines de la dictadura. La reproducción de la pintura es realizada en movimiento, realzando la idea eucarística al compartir el pan y el vino. Al momento de la acción, la pintura está presente en la escena en un pequeño bordado *kitch* colgado en la pared de fondo.

Cabe destacar el componente travesti en esta cita, levantando una figura femenina y marica al nivel de Jesús y dictador. En Mayo de este año, el nuevo obispo auxiliar de Santiago de Chile Carlos Irarrázabal, afirmaba en una entrevista en televisión que “Es cierto que en la última cena no había ninguna mujer sentada a la mesa y eso tenemos que respetarlo también. Jesucristo tomó opciones y no lo hizo ideológicamente” (Bastante, 2019, s/pág.). Esta afirmación, referida al rol de la mujer en la iglesia católica, problematiza al sujeto masculino y su poder dentro del mundo espiritual católico. La obra también lo problematiza, saliendo del dualismo hombre-mujer para instaurar una noción aún más rompedora en una situación doméstica.

Así el ejercicio traspasa la capa irónica de travestir a personajes sacros de la historia bíblica para comprender un espacio que llega a su fin, la muerte y despedida de la dictadura y por consiguiente de esta casa-prostíbulo, metaforizada en la acción consagrada. El concepto de traición, a su vez, puede espejarse en la violencia desatada en la persecución y detención a la gente declarada de oposición al régimen muy propia de la época, asimilándose a lo que, según el pasaje bíblico, sería justo el instante previo a la detención de Jesús y su sacrificio producto de la traición de uno de sus discípulos.

Dentro de la misma temática religiosa, en el caso de “Dos veces santa” podemos ver una clara referencia a agrupaciones de jóvenes convocados desde la fe que se organizan para celebrar a figuras divinas, usualmente la Virgen. La acción se realiza el 8 de Diciembre del 2010, día en el que muchas personas se autoconvocan en el Cerro Santa Lucía para celebrar la inmaculada concepción de la Virgen María a través de la peregrinación. En el registro de la obra se observa al colectivo dialogando con su referente de manera directa en un tiempo presente, en una operación que parodia las prácticas religiosas para, a través de la adoración, levantar la figura de una persona disidente a la ética católica como una santidad.

En esta performance toma un rol central el personaje de Karol Romanoff, también conocido como el vidente de Peñablanca. Esta persona resulta ser icónica para su época, debido a que comenzó a hacerse conocido en plena dictadura militar

donde las protestas en contra del régimen de Pinochet se intensificaban. En una operación mediática, el gobierno y los medios impulsaron el revuelo provocado por el joven Miguel Ángel y su diálogo con la Virgen, convirtiéndolo casi en una celebridad católica sin saber que años después cambiaría su identidad sexual y tendría un quiebre en su vida caracterizado por el abuso de sustancias que finalmente lo llevarían a la muerte.

Posteriormente fue muy cuestionada la conexión divina que Miguel Ángel afirmaba sostener, abriéndose un debate al respecto. Esto lo terminó de configurar como un personaje icónico para la generación de los ochentas, lo cual se traduce en diversas entrevistas, libros de testimonios que afirman creer en él e incluso una película chilena titulada “La Pasión de Michelangelo” de Esteban Larraín, además de la gran cantidad de seguidores que lo acompañaron hasta su muerte.

El componente sexodisidente, en este caso relacionado con la identidad trans y la pedofilia, se constituye como un punto de quiebre en el rol del mensajero de la Virgen, el cual tiene permitido ser pobre, marginal, drogadicto, pero no “colita”, como afirmaba una de las señoras que reconoce a la santa en el registro de la intervención.

En dicho registro además se observan imágenes de entrevistas realizadas a Karol donde relata sus conversaciones con la virgen en los años ochenta, así como la relación que sostuvo con obispos y altos cargos de la iglesia de la época, también ligados a la dictadura militar. Íntimamente relacionada con su contexto político, Karol resultó ser un arma de doble filo para aquellos que supusieron en un inicio su figura como divina y milagrosa.

Por otra parte, bajo el tema del embarazo y la natalidad, los colectivos utilizan nuevamente referentes del arte y la cultura general como materia prima sobre la cual tensionar sus discursos.

En “Las Dos Fridas”, el ejercicio intertextual está evidentemente relacionado con el cuadro del mismo nombre, realizado por la artista mexicana Frida Kahlo el año 1939, obra motivada por la separación con su pareja de entonces Diego Rivera.

La obra retrata el mundo interno de la artista en un momento de quiebre amoroso. A gran escala, se retrata una doble Frida en una dicotomía latina-europea, dispuesta en un espacio abstracto que permite la duplicación de ella misma en diferentes momentos de su vida.

En el cuadro original se levanta una relación interdiscursiva con la medicina quirúrgica, muy enfocado en el órgano del corazón y la sangre que bombea. Es posible deducir del corazón un significado ligado al universo sexoafectivo de la artista, en este caso sufriente, interconectado temporalmente y sangrante. En la obra performática del mismo nombre, al estar encarnada por cuerpos sexodisidentes ambiguos, la relación de estos con la sangre y la conexión de fluidos evocan de inmediato al contagio de enfermedades venéreas como el VIH. Así se transmuta aquel cuerpo dolorido y padecedor, asemejando el rol de la mujer con el de los sexodisidentes.

Por último, en “Dona por un aborto ilegal” del CUDS la maternidad y el aborto, como temáticas contingentes delegadas específicamente a la decisión de la mujer en un contexto contemporáneo, esta vez sirve como escenario para tensionar aquel discurso a nivel social, abriéndolo a la opinión de la comunidad.

La colecta como signo levanta un concepto de caridad que resulta ser un aporte voluntario para solucionar condiciones precarias a costo de la visibilización de aquel sector de la población que espera la ayuda “solidaria”. La Teletón, Techo, Coaniquem son ejemplos de necesidades básicas no aseguradas por parte del Estado, que deben ser sometidas a ejercicios caritativos que tiñen de un significado sufriente y necesitado a aquellas personas que reciben la ayuda. En la obra, el aborto toma lugar dentro de ese debate de las necesidades y derechos de la mujer que gesta sin quererlo, poniéndolo al nivel de la rehabilitación física.

Por otra parte, el feto se problematiza como sujeto a la vez que es recuperada su imagen pública para efectos del debate, quitándole la voz que la derecha le ha otorgado en un discurso sufriente y pro vida.

## 5. CONCLUSIONES

Tomando como punto de partida el cuerpo y sus vulneraciones, históricamente diversos colectivos han generado activismo en torno a la disidencia sexual en Chile, utilizando como formato expresivo la performance. Desde sus inicios en la Escena de Avanzada hasta las manifestaciones más recientes, es posible observar colectivos destinados al estudio y acción de los activismos disidentes desde diversos universos disciplinares como la literatura, la biología y las artes visuales.

La performance, en su sentido transdisciplinar permite marcar identidades y jugar con sus representaciones. Puede tener muchas finalidades, sin embargo, es inherente a la performance su sentido político rupturista y desafiante ante los circuitos hegemónicos de dominación artística y política.

En ese sentido, la relativamente nueva teoría *queer* y su versión latinoamericana ha impulsado a las sexualidades disidentes a utilizar el cuerpo como soporte para agitar las temáticas que las convocan desde el activismo. En general, se considera la autodefinición como una enunciación performativa, creando conocimiento como una cuestión de toma de poder en un ámbito micropolítico.

Analizando las cuatro obras que conforman el objeto de estudio de esta investigación es posible concluir que en Chile, tanto en la transición democrática como actualmente, la noción de identidad sexual es cuestionada a través del ejercicio de la parodia y la ironía, permitiendo levantar una crítica a través del ejercicio de la contradicción en un formato que tiende a las intervenciones esporádicas.

De esta forma, *Las Yeguas del Apocalipsis* parecieran ser el punto cúlmine en la reflexión en torno al problema del género en el contexto de la dictadura chilena, instalando un momento de cierre de un ciclo que activará un germen de organizaciones vinculadas a este problema durante las siguientes décadas. De esta manera el CUDS, con su producción teórica y práctica se destaca como uno de los más fuertes exponentes del actual activismo por la disidencia sexual en nuestro país, heredando una tendencia crítica a los discursos hegemónicos, resistiendo en el lugar colectivo y a la vez micropolítico para continuar la senda del desmontaje de sentido de las categorías de género y normalidad heterosexual.

El cuerpo toma un lugar fundamental en el ejercicio de la performance, sobre todo en el contexto dictatorial en el que la represión se manifiesta directamente sobre él. En aquel contexto artístico, la relación de éste como signo evoca a aquellos cuerpos desaparecidos, que se relaciona con un imaginario de la tortura y el dolor.

Hoy el cuerpo en la performance, reafirmando su condición de poseedor de conocimiento y categorías culturales, resulta un instrumento para articular una multiplicidad de discursos críticos a través del diverso cuerpo social.

Es posible observar una operación de disidencia sexogenérica en todas las performances estudiadas, manifestada de diferente manera en cada colectivo. Existe una intención gráfica en el cuerpo performativo de Las Yeguas del Apocalipsis que varía del cotidiano a lo puramente representacional, donde el contenido discursivo ligado a la disidencia sexual se aloja directamente en los cuerpos que accionan en la obra artística. Esto se diferencia del trabajo del CUDS, que se ubica en un plano más conceptual, tratando temas contingentes ligados al feminismo en sexodisidencia a través de un cuerpo individual politizado en un ejercicio profundamente crítico donde prima el debate más que la obra artística.

De la misma manera, el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis trata colectivamente nociones del cuerpo (fundido, acoplado, doliente, sacrificial) usándolo en vivo para componer imágenes, logrando una operación de cita visual que permite resignificar obras icónicas para la historia del arte desde el prisma de la disidencia sexual.

El CUDS se aleja de una concepción de cuerpo colectivo ficcional para aproximarse a un cuerpo individual politizado con una fuerte predominancia en el objetivo de la acción más que en una intención estética ligada a la misma. Sin embargo, se vale del recurso de la cita a un personaje icónico de la cultura de los años ochenta en Chile para resignificarlo como cuerpo divino, tensionándolo en un plano discursivo.

Es posible observar en ambos colectivos, por consiguiente, una noción de cuerpo camuflado con diferentes fines. Las Yeguas del Apocalipsis buscan, a través del maquillaje y vestuario levantar la imagen sexodisidente, a la vez que el CUDS busca camuflarse para ocultar esta noción en los cuerpos que accionan, lo que les permite infiltrarse.

Existe en ambos colectivos una tendencia a hacer confluír espacios públicos y privados. Las Yeguas del Apocalipsis representan en espacios privados temas que devienen públicos para abrirse a un espectador de otros lugares y épocas futuras mediante los dispositivos de archivo que son parte fundamental de su trabajo. Este colectivo cita obras, utilizándolas como punto de partida para viajar a universos artísticos anteriores en tiempo y espacio, lo que da cuenta de una conciencia de su historicidad. Así, en su ejercicio intertextual tensionan el significado habitual y conocido de las obras para resignificarlas desde la sexodisidencia latinoamericana y marginal. El espacio de la acción y del espectador se encuentran limitados previamente, configurándose este último como voluntario, de libre tránsito y propiciado por el mismo.

En el caso del CUDS se diferencia el uso del espacio, que tiene una intención de intervenir únicamente zonas urbanas instalando un espacio escénico no identificable por los espectadores, los cuales son interrumpidos en su cotidianidad para hacerse parte de la acción mediante la situación en debate. De esta manera el espacio escénico y del espectador se encuentran en una interrelación constante no limitada previamente, buscando fundir ambos espacios. Las acciones de este colectivo se configuran como cuerpos agrupados en bloque en el espacio público, a su vez configurándose cada uno como individuo con opinión propia.

Ambos colectivos se asemejan en cuanto sus acciones/intervenciones se presentan de forma esporádica y fugaz. En un contexto más actual, donde predomina el uso del espacio público, este formato deja mucho espacio a la contingencia del azar, permitiendo mostrar y tensionar libremente una multiplicidad de discursos en torno a un mismo tema.

En el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis existe un tratamiento del tiempo que otorga capas de significado a las acciones. La relación entre transición política (tiempo) y cambio de casa (espacio) metaforiza la muerte de ambos elementos a la vez que la escenificación suma tiempo a la imagen-pintura. En una segunda instancia configuran una experiencia temporal subjetiva para cada espectador al

deshacer el marco espacio-temporal de la acción. Este colectivo, en su capacidad de comprenderse históricamente, excede continuamente el espacio-tiempo de su obra manteniéndose vigente en el imaginario artístico chileno.

Más contemporáneamente, tomando como referente el CUDS, podemos observar una relación entre espacio y tiempo cotidianas, objetivas en su duración, ya que no proponen una ficción dramática, más bien centrada en el presente de la acción. A pesar de utilizar personajes icónicos de la historia popular de Chile, como es el caso de Karol Romanoff, no se observa una conciencia histórica en sus acciones ni una intención por trascender temporalmente. El archivo de sus trabajos se centra en documentar y accionar en el presente, alejando la experiencia performática de aquel material.

En síntesis, en los años ochenta las Yeguas utilizan el espacio privado como metáfora de lo público, en un contexto político aún ligado con la clandestinidad y la represión ideológica. Por el contrario, la multiplicidad de discursos propios del siglo XXI permiten el tratamiento de temáticas que históricamente han sido delegadas a un lugar privado, ahora dispuestos en el debate público y en presente, en una selección aleatoria de espectadores que permite recoger, a modo de muestra, una noción de los múltiples discursos y opiniones de la gente, asumiendo una riqueza crítica diversa en cuanto a temas contingentes propios de nuestro tiempo.

Así lo político dentro de los discursos artísticos planteados, por ejemplo, a través de la maternidad a lo largo del tiempo se acerca radicalmente a la acción política, atravesando una línea en la cual la acción artística se vuelve peligrosa y desafía los marcos legales de nuestro país.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Barrientos, M (2017) *La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit*, Revista Aisthesis N° 61, págs. 145-166. Santiago, Chile.

Bastante, Jesús. (2019) “*En la última cena no había ninguna mujer sentada a la mesa*”. Revista Religión Digital, 25/05/2019. Disponible en

[https://www.religiondigital.org/america/Ultima-Cena-mujer-sentada-mesa\\_0\\_2124687547.html](https://www.religiondigital.org/america/Ultima-Cena-mujer-sentada-mesa_0_2124687547.html)

CADA (1982) *Ruptura, documento de arte*. Ediciones C.A.D.A., Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0015228.pdf>

Carvajal, F (2013) *Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política*. VII Jornadas de jóvenes investigadores, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Carvajal, F (2017) *Las Yeguas del Apocalipsis*. Diario Colección, publicado el 09.06.2017. Disponible en <http://www.malba.org.ar/yeguas-del-apocalipsis/>

Castiñeiras, Manuel. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Editorial Ariel S.A. Barcelona, España.

Córdoba, D (2003) *Identidad Sexual y Performatividad*. Revista Athenea Digital N° 4, pág. 87-96. Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Cortés, L & Retamal, M (2017) *Irrupción postfeminista a través de las artes visuales y la performance*. Revista Universum Vol. 32 N° 2, pág. 29-45, Universidad de Talca, Chile.

CUDS (2009) *Invitación al primer circuito de disidencia sexual 2013*, Santiago de Chile. Disponible en [https://groups.google.com/forum/#!topic/eme\\_masculinidades\\_y\\_equidad\\_de\\_genero/DeAV\\_OOujNw](https://groups.google.com/forum/#!topic/eme_masculinidades_y_equidad_de_genero/DeAV_OOujNw)

CUDS (2009) *Presentación*. (Disponible en <https://vimeo.com/user1976971/about>)

CUDS (2010) *DOS VECES SANTA: Karol Romanoff, la primera santa transexual de Chile*. Registro de la acción disponible en <https://vimeo.com/18099526>

CUDS (2011) *Entrevista CUDS en Revista Alemana Anticapitalista iz3w N°. 326 (September / Oktober 2011), Alemania*. Disponible en [https://disidenciassexualcuds.wordpress.com/2013/10/07/entrevista-cuds-en-  
revista-alemana-anticapitalista-disidencias-sexuales-del-sur/](https://disidenciassexualcuds.wordpress.com/2013/10/07/entrevista-cuds-en-revista-alemana-anticapitalista-disidencias-sexuales-del-sur/)

CUDS (2012) *Asociación ilícita*. Cuadernos de disidencia sexual, tomo 1. Colección pro aborto, Edición sexuales editores. Santiago de Chile.

CUDS (2014) *Presentación 4º Circuito Disidencia Sexual: TRÁFICOS FEMINISTAS*. Activismo, investigación y política sexual. 2 al 11 de julio de 2014. Santiago de Chile. Disponible en <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/2014/06/23/presentacion-4o-circuito-disidencia-sexual-traficos-feministas-activismo-investigacion-y-politica-sexual-2-al-11-de-julio-de-2014/>

De la Fuente, A., (Julio del 2016). *ARDER en la memoria: Una exposición de Pedro Lemebel*. REVISTA NOMADÍAS. Número 21, p. 59-80. Santiago, Chile.

De Santo, M (2013). *Abortos a la diversidad: Activismo artístico, estética de lo sexual y política en Chile*, entrevista a CUDS. Diario El Ciudadano online, 07 de Diciembre del 2013, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.elciudadano.cl/organizacion-social/abortos-a-la-diversidad-activismo-artistico-estetica-de-lo-sexual-y-politica-en-chile/12/07/#ixzz5XaRIhHFE>

Del Re, A (2004). *Performance en Chile: Su Desconstrucción y resignificación en la historia del arte* Entrevista a Alexander Del Re. Santiago de Chile. Disponible en: [http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades\\_01/ASOCIACIONES/perforpuerto/alexander/entrevista.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/ASOCIACIONES/perforpuerto/alexander/entrevista.htm)

Díaz, Jorge (2013). *Para representar el dolor hay que emancipar la lágrima: Tiempos de la herida en activismos artísticos de disidencia sexual*. Disponible en [http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/12/DANZA-Y-GENERO-J.DIAZ\\_.pdf](http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/12/DANZA-Y-GENERO-J.DIAZ_.pdf)

Dubatti, J (2009). *Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís*. Revista Cátedra de Artes N°7, págs. 41-63. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Enos, G. (1979) *Insólita reacción de un poeta en Exhibición de pintura "porno"* .La Tercera. pág. 4. Publicación del 17-11-79. Santiago de Chile.

Fajardo, M (2015) *“Las dos Fridas”, la obra emblemática de las “Yeguas” de Lemebel descansa en dos de los museos más importantes del mundo*. Publicado el 1 de Abril del 2015 en sección Cultura, Diario el Mostrador, Chile. Disponible en <https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/04/01/las-dos-fridas-la-obra-emblematica-de-las-yeguas-de-lemebel-descansa-en-dos-de-los-museos-mas-importantes-del-mundo/>

Fernández, L (2006) *¿Cómo analizar datos cualitativos?*. Universidad de Barcelona, España.

Freire, M (2016) *La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel*. Revista Historia Autónoma, N°8, pág. 133-147. Madrid, España.

Gonzalez, G. (2007). *Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América latina frente a las y los pensadores de la disidencia sexo-genérica*”. Raíz Diversa vol. 3, núm. 5, enero-junio, pp. 179-200, 2016, Universidad Nacional Autónoma de México

Gurdián (2007) *El paradigma cualitativo en la investigación socio educativa*. Colección Investigación y desarrollo, Coordinadora Cultural Educativa Centroamericana (CCEC), San José, Costa Rica

Halart, S (2012). *El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación* en Observatorio cultural, publicación 9, Departamento de Estudios Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile. Sección de Observatorio Cultural, Valparaíso, Chile. Disponible en <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/3-articulo-2/9-el-arte-de-performance-en-chile-la-herencia-de-la-escena-de-avanzada-y-la-nueva-generacion/>

Hocquenghem, G (2000) *El Deseo Homosexual*, Editorial Melusina, España.

Johnson, A (2014) *¿Qué hay en un nombre?: una apología a la performance*. Revista Alteridades N° 48, pág. 9-21, Ciudad de México. Disponible en <http://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/807>

Labbe, Daniel (2011) *El día que el ex vidente de Peñablanca se elevó como la Primera Santa Transexual chilena*. Revista Seminario N°197 del 09/12/2011. Chile. (Disponible en [http://www.semanario-alternativas.info/archivos/2011/12-diciembre/197/internacionales/paginas\\_%20internacional/chile/articulos/Santa%20Transexual.html](http://www.semanario-alternativas.info/archivos/2011/12-diciembre/197/internacionales/paginas_%20internacional/chile/articulos/Santa%20Transexual.html))

Las Yeguas del Apocalipsis (2018) *Biografía*. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>

Maristany, J (2008), *Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel*, Lectures du genre n° 4: Lecturas queer desde el Cono Sur. Pag. 17-25, Universidad Nacional de la Pampa, Argentina. Disponible en [http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_4/Maristany.html](http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html)

Martínez, L (2018) *Disidencias sexuales y corporales: Articulaciones, rupturas y mutaciones*. Revista PSICOPERSPECTIVAS Vol. 17, N° 1, 15 de Marzo del 2018. Universidad de Granada, España

Pavis, Patrice. (2011). *El análisis de los espectáculos*. Editorial PAIDÓS. Barcelona, España.

Peidro, S (2017) *Disidencias Sexuales en Argentina, Tres películas del Siglo XXI*. Latinoamérica, revista de estudios Latinoamericanos N° 64 pag. 257-289. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Preciado, P (2003) *Manifiesto Contrasexual*. Editorial Ópera Prima, Madrid.

Preciado, P (2004) *Género y Performance. 3 Episodios para un cybermanga feminista queer trans...* En Revista de Arteleku-ko aldizkaria, N°. 54, págs 20-27, España.

Richard, N. (1987) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Programa FLACSO, N° 46, Santiago de Chile. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0015226.pdf>

- Romero, Javier (2015) *La Última Cena: diferencias iconográficas entre Da Vinci y Salzillo*. (Disponible en [http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Javier\\_Romero.pdf](http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Javier_Romero.pdf))
- Sagaseta, J (2013) *Performance de Diana Taylor*. Revista Territorio Teatral N° 10, Argentina. Disponible en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/publicaciones/n10\\_03.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/publicaciones/n10_03.html)
- Sanchez, Marcela (2017) "*Cuerpo textual: Poesía, Performance y Land art en la obra de Raúl Zurita*". Universidad de Chile. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145170/cuerpo-textual.pdf?sequence=1>
- Schechner, R (2000). *Performance, Teoría y Prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Tapia, Mario (2012) *Corporalidad y Mestizaje en Las Dos Fridas de Las Yeguas Del Apocalipsis*. Pensamiento Hispanoamericano. Universidad de Valparaíso, Chile.
- Taylor, D & Fuentes, M (2011) *Estudios Avanzados de Performance*, Instituto Hemisférico de Performance y Política. Nueva York, Estados Unidos.
- Taylor, D (2011). *Estudios avanzados de performance*. Instituto hemisférico de Performance y Política. Nueva York, USA
- Taylor, D. (2015). *El Archivo y el Repertorio, la memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Urtubia, C (2014) *LA EMERGENCIA DEL ARTE DE GÉNERO EN CHILE: Apuntes sobre la relación entre el activismo de género y las artes visuales durante la Dictadura Militar*. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Yeguada Latinoamericana (2018) *Banda de Guerra (manifiesto)*. Santiago, Chile. Disponible en <http://dystopica.org/2018/02/07/yeguada-latinoamericana-banda-de-guerra-manifiesto/>

## 7. ANEXOS

### Anexo N°1: PAUTA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

PERSPECTIVA INTRÍNSECA	
CUERPO: "actores"/performers <i>¿quién?</i>	CUERPO INDIVIDUAL: -relación sexo-género, disidencia
	CUERPO COLECTIVO: -relación sexo-género, disidencia
ESPACIO ESCÉNICO <i>¿dónde?</i>	-uso espacio urbano público /escénico privado -relación espacio del público y espacio actoral

	-relación espacio-tiempo de la acción
TEMA <i>¿qué?</i>	- tema central -acción, función, objetivo -referencias culturales -intertextualidad/citas
RECURSOS <i>¿cómo?</i>	*VISUAL: -objetos/indumentaria: origen, utilidad, simbolismo -propuesta estética
	*AUDITIVO: -texto -música -silencios *AUDIOVISUAL: -edición material audiovisual -estilo de grabación/rol de la cámara en la acción
PERSPECTIVA EXTRÍNSECA	
CIRCUNSTANCIAS TIEMPO-LUGAR <i>¿Cuándo? ¿Dónde?</i>	-contexto temporal -contexto epocal -contexto político -contexto sociocultural
CUERPO SOCIAL: <i>¿Quiénes?</i>	- Biografía colectivo -Relación con la escena artística (oficial/de oposición)
	*ESPECTADOR: -quiénes ven la performance? -quiénes ven el registro?
CUERPO SOCIOCULTURAL	-quienes habitan este espacio-cuerpo

Anexo N° 2: Las Yeguas del Apocalipsis.



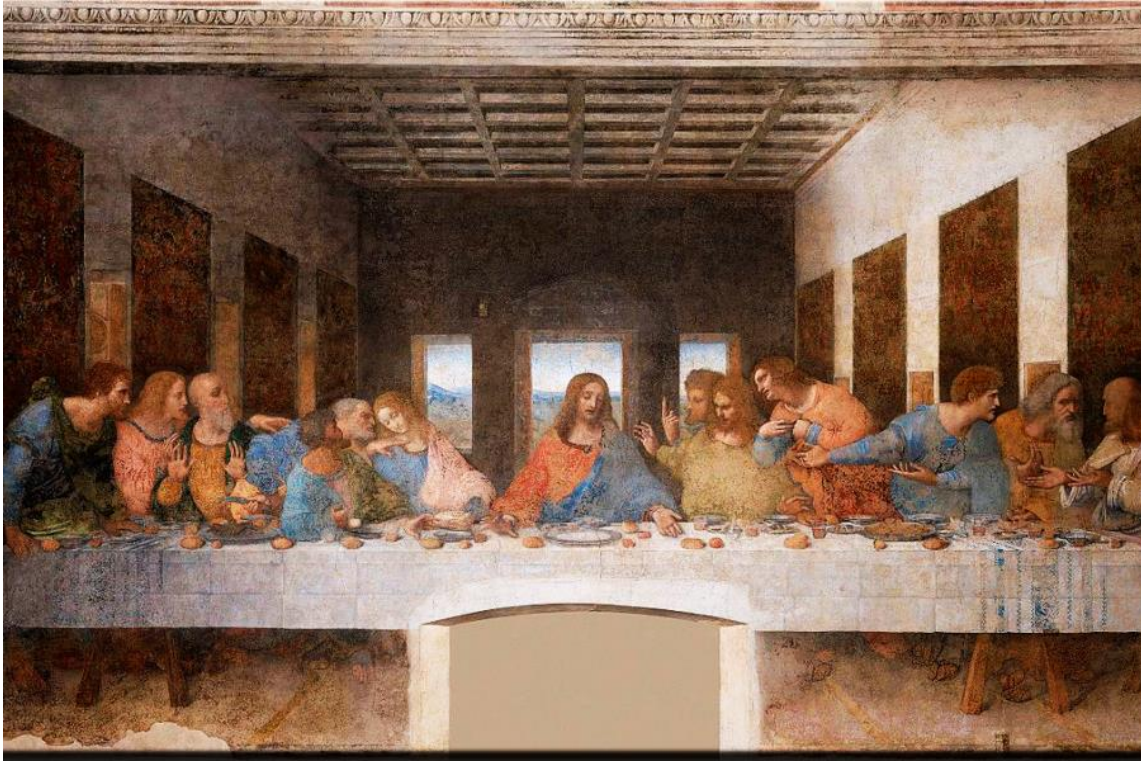
Anexo N° 3: Colectivo Universitario de Disidencia Sexual



Anexo N° 4: "La Última Cena" de Las Yeguas del Apocalipsis



Anexo N° 5: "La Última Cena" de Leonardo Da Vinci



Anexo N° 6: "Las Dos Fridas" de Las Yeguas del Apocalipsis





Anexo N° 7: "Las Dos Fridas" de Frida Kahlo



Anexo N° 8: "Dos Veces Santa" de Colectivo Universitario de Disidencia Sexual



Anexo N° 9: Karol Romanoff, Vidente de Peñablanca.



Anexo N° 10: "Dona por un Aborto Ilegal" de Colectivo Universitario de Disidencia Sexual

