



LA ACCIÓN COMO MEMORIA

Reinterpretando el memorial desde una mirada cuir

Memoria de Planteamiento integral del problema de título

Alumno: Martín Mendoza Polanco

Profesor guía: Ernesto Silva Raso

Semestre Primavera, 2023

Redactado en Santiago de Chile
Noviembre, 2023

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile
Av. Portugal #84, Santiago

Memoria del planteamiento integral del problema de título
Versión digital

Imágen de portada: Marlon T. Riggs, Tongues Untied —
1989. Fuente: Elements of Vogue, pág.14-15

Martín Mendoza Polanco



A Sebastián M., Jean A., Felipe C., Almendra S., Antonia L.,
Danitza S. y Luis C.

A Ernesto.

A mi madre.



Thank u Gaga

moneō

*Del protoitálico *moneje-, y este del protoindoeuropeo *mon-eie- (“hacer pensar en”, “recordar”).*

- 1. Recordar, hacer pensar.*
- 2. Advertir, alertar, avisar.*
- 3. Aconsejar.*

Abstract

El proyecto plantea el diseño de un memorial temporal en conmemoración de la primera manifestación LGBTQ+ en Chile ocurrida el 22 de abril de 1973, en la Plaza de Armas. La instalación al proponerse como un memorial cuir, se plantea como un dispositivo de memoria temporal siguiendo la idea del funcionamiento de un pabellón, cuestionando la tradición arquitectónica del memorial fijo y contemplativo. Así el espacio es propuesto como el escenario para el desarrollo de un ball, evento en el que se compite practicando voguing, de manera que este sea un espacio para prácticas cuir de expresión de los cuerpos y sus distintas identidades. Así el acto de memoria en torno a esta manifestación se plantea a partir tanto de la performatividad de los cuerpos en el espacio, desarrollando la práctica del voguing que desde sus inicios representa un método de resistencia y lucha para las disidencias sexogenéricas, como también desde el acto mismo de la construcción del pabellón en el en la Plaza de Armas el día de la conmemoración del evento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema	9
1.2 Tema arquitectónico	9

2. LA MANIFESTACIÓN

2.1 Reseña histórica	12
2.2 La manifestación	13

3. ARQUITECTURA CUIR

3.1 Teoría cuir	16
-----------------	----

4. MEMORIA Y ARQUITECTURA

4.1 El monumento y el memorial	19
4.2 El anti-monumento y el monumento dialógico	19
4.3 Monumentos y memoriales LGTBIQ+	21

5. EL PROYECTO

5.1 La Plaza de Armas	24
5.2 La escena ballroom y el voguing	28
5.3 Sobre el proyecto	30
5.4 Referentes espaciales: Los lugares del voguing	31
5.5 Estrategias de diseño	46

6. PROPUESTAS DE DISEÑO

Isométrica emplazamiento	50
Isométrica proyecto	51
Isométrica estructura	52
Planta general y cubierta	53
Planta de arquitectura	54
Corte A-A´	55

7. REFERENCIAS

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema

La memoria de las disidencias sexuales ha sido marginalizada de la narrativa oficial a lo largo del tiempo. Su reconstrucción surge como un rechazo a la narrativa hegemónica que, según mencionan Ruiz, Valencia, Lozano, Gutiérrez Magallanes (2017), , busca legitimarse constantemente mediante la eliminación persistente de las memorias de grupos de disidentes. De este modo las maneras de conmemorar y recordar eventos o personas que forman parte de esta memoria también se han encontrado al margen de la oficialidad.

Para mantenerse viva a lo largo del tiempo la memoria debe ser materializada tanto mediante objetos como acciones. Dentro de este proceso la arquitectura se posiciona como una disciplina capaz de llevar a cabo esta materialización. Ejemplo de esto son las tipologías del monumento y el memorial. Sobre esto Julián Bonder menciona que un monumento en su sentido más antiguo y original es una creación humana, erigida con el propósito específico de mantener vivos hechos o eventos humanos individuales en la mente de las generaciones futuras (Bonder, 2009). A pesar de que los monumentos varían, se resignifican o se mueven por distintos motivos, tales como razones políticas, su presencia suele ser estática en la ciudad, planteándose como dispositivos para la contemplación.

Durante el siglo XX, tras el Holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial, se generó un quiebre en la manera en la que nos enfrentamos a la memoria. Así, según mencionan Stevens, Franck & Fazakerley (2012,) durante este periodo se empezó a cuestionar la efectividad del monumento como artefacto de memoria, así como los valores que hasta entonces se habían representado en ello los que ya se encontraban obsoletos. Así es como a finales del siglo XX surge la idea del contra-monumento y contra-memorial, según lo plantea James E. Young en su ensayo "Memory and Counter.memory". Según el autor estos dispositivos cuestionaban tanto la forma como también las temáticas trabajadas hasta ese entonces por estas tipologías arquitectónicas.

Dentro de este marco histórico es que empiezan a surgir memoriales y monumentos en torno a temáticas de las diversidades sexogenéricas. Ejemplos son los monumentos a los homosexuales perseguidos por el régimen nazi, como el monumento homónimo de Michael Elgreen y Ingar Dragset en Berlín o el Homomonument en Amsterdam, de Karin Daan.

Si observamos el caso chileno, podemos ver que en los últimos años han aparecido ciertos proyectos que se enmarcan dentro de este contexto, como el Memorial a la Diversidad, realizado en 2014 en el Cementerio General de Santiago. Este memorial, siguiendo el patrón tradicional de esta tipología arquitectónica, rinde homenaje a 57 víctimas de asesinato por su orientación sexual o expresión de género. Otro memorial que podemos nombrar es el realizado en la esquina de Merced con Irene Morales en homenaje a Mónica Briones, artista lesbiana asesinada en dictadura en este lugar, el cual lamentablemente tras el estallido social fue removido.

Considerando estos ejemplos en el caso chileno, podemos ver que el memorial es propuesto bajo esta tipología como un dispositivo para la memoria con una temporalidad continua en la teoría, ya que debido a distintas circunstancias algunos de ellos han desaparecido, y que interactúa con el usuario mediante la contemplación. Es propuesto como un dispositivo estático suspendido en el tiempo.

Por otro lado, las temáticas trabajadas en estos memoriales son de carácter fúnebre dejando de lado eventos de otra índole como protestas importantes o eventos políticos que han sido claves en la historia LGTBQ+. Con esto la memoria es planteada a partir de un relato en función de la pérdida y la muerte, quedando sin cabida eventos que exponen la lucha de este colectivo como la protesta o logros políticos que hayan ocurrido. A partir de ello es que podemos preguntarnos ¿De qué manera es posible cuirizar el memorial o la manera en la que se materializa la conmemoración?

1.2 Tema arquitectónico

Si observamos la tipología del memorial desde una perspectiva cuir cambian las maneras de entender este dispositivo. Para ello primero debemos tomar un punto de partida dentro de las distintas propuestas de lo que se entiende por queer, dentro de las que podemos proponer la planteada por Katarina Bonnevier en su libro "Behind straight curtains". La autora propone hacer una lectura de los edificios como actos performativos queer y no como preexistencias estáticas. Esto abre la arquitectura a la interpretación y la hace menos confinada a restricciones normativas (Bonnevier, 2007)¹. Esta visión plantea un entendimiento performático de lo construido, un entendimiento de este campo no desde lo que son los edificios, sino desde el cómo estos se configuran, el cómo se posiciona en su entorno. Sobre esto mismo Jaffer Kolb en su texto "Working Queer" menciona lo siguiente:

¹ "My proposal is to read buildings as queer performative acts and not static preconditions. This opens architecture to interpretation and makes it less confined within normative constraints." (Bonnevier, 2007, pág.372)

“The effort here is to shift the application of queerness in architecture away from a drive to make queer things and instead to making things queerly. In other words, to treat queerness as a method or a process. To work on “how” rather than “what” - returning us, perhaps, to the return itself.” [El esfuerzo aquí es alejar la aplicación de lo queer en la arquitectura de un impulso por hacer cosas queer y, en cambio, hacer las cosas queer. En otras palabras, tratar lo queer como un método o un proceso. Trabajar en el “cómo” en lugar del “qué”, devolviéndonos, tal vez, al retorno mismo] (Kolb, 2017, pág.65).

Tomando en cuenta estas dos visiones podemos decir que lo queer en la arquitectura no va en pos de hacer cosas queer, sino en el entendimiento de lo queer como un proceso continuo. Lo importante es cómo el cómo ejecutamos una acción, el cómo es el proceso, más que qué la acción misma, entendiendo finalmente lo queer como una metodología.

Considerando estas dos visiones podemos decir que lo queer en la arquitectura no va en pos de hacer cosas queer, sino en el entendimiento de lo queer como un proceso continuo. Lo importante es cómo hacemos, cómo es el proceso más que qué es lo que hacemos, entendiendo finalmente lo queer como una metodología.

Considerando las posturas teóricas expuestas, es que se plantea como problema arquitectónico del proyecto la realización de un memorial para el colectivo LGTBQ+ desde una perspectiva cuir permitiendo plantear preguntas como la siguiente: ¿Cómo es el recordar nuestra historia bajo lógicas acorde a nuestra propia disidencia? El presente proyecto plantea una exploración para descubrir nuevas maneras de trabajar la memoria desde la arquitectura. Así esta exploración va en pos de encontrar maneras de materializar esta memoria que hagan sentido a la comunidad que va dirigida. Considerando esto es que surge la idea de un memorial temporal a la primera manifestación LGTBQ+ en Chile. Por un lado, se escoge conmemorar este evento por su importancia política para la comunidad LGTBQ+, siendo este un hito en la historia nacional, pero que fue ridiculizado por la narrativa hegemónica. Por otro lado, la elección también se debe a la integración de eventos que marquen hitos o actos de lucha dentro de la historia de este colectivo, que salgan del carácter fúnebre de los eventos que normalmente son recordados, construyendo así la memoria con una vista más amplia de la historia.

Por otro lado, el memorial se propone como un dispositivo temporal que depende de las acciones que ocurran en él para entenderse como tal. Así el acto performativo en el uso de este dispositivo le da sentido al proyecto, dejando de lado las lógicas tradicionales del memorial como un elemento fijo pensado para contemplarse. Este proyecto propone un espacio para la memoria a partir de la realización de prácticas propias de las comunidades cuir, específicamente la realización de un ball¹. Con esto el voguing² aparece en este espacio, según lo plantean Sabel Gavaldón y Manuel Segade en su libro “Elements of Vogue”, como una performance radical, siendo esta un espacio que permite “imaginar otros cuerpos y futuros posibles” (Gavaldón & Segade, 2019, pág. 9). Esta instancia mediante el baile expresa la resistencia y lucha de las disidencias tanto sexogenéricas como socioeconómicas, culturales y raciales, las que han sido parte de esta práctica desde sus orígenes en Nueva York en los años ochenta en medio de la crisis del SIDA. Así el acto de memoria entorno a la primera manifestación LGTBQ+ en Chile se propone a partir de la acción, de llevar a cabo prácticas que han surgido desde nuestra comunidad como actos de resistencia y expresión de identidad.

1 Ball: “(...) eventos temáticos en donde se congrega y encuentra la comunidad ballroom para participar en competencias a fin de poder demostrar las habilidades de cada house o performer (Riquelme Valdebenito, 2018, pág. 19).

2 Voguing: “El vogue es una forma de baile urbano, desafiante y queer, cuyas raíces se hunden en la historia de la diáspora africana. Este baile se inspira en las poses de las revistas de moda, reapropiándose del imaginario elitista de la alta costura, a la vez que adopta el lenguaje encriptado de los jeroglíficos egipcios, las artes marciales asiáticas o el afrofuturismo. Es precisamente esta alucinación transgénero y multicultural (Gavaldón & Segade, 2019, pág. 7).

2. LA MANIFESTACIÓN

2.1 Reseña histórica

Considerando que la historia es escrita por un grupo dominante que se estructura tradicionalmente bajo un paradigma heterosexual, el relato que se contruye sobre memorias disidentes, como la del colectivo LGBTQ+, son propuestas bajo una postura criminalizadora por salirse del esquema. Ejemplo de ello es el hecho acontecido entorno a la primera manifestación LGBTQ+ en Chile, en donde la prensa de la época, la que seguí este paradigma, considerando también hechos como la penalización de la homosexualidad bajo el decreto 365 del código penal, es que este evento fue registrado como un hecho ridículo y criminal. A partir de esto, es que la reconstrucción de la memoria cuir desde documentos oficiales se dificulta, por lo que el valor de los testimonios de quienes presenciaron estos hechos es de gran valor. Considerando esto es que distintos personajes han trabajado en esta reconstrucción, desde distintos campos como el periodismo y el activismo, dentro de los que podemos nombrar a Victor Hugo Roble y Óscar Contardo, o desde proyectos autogestionados de archivo y memoria como el Archivo y Museo Nacional Cuir. Victor Hugo Robles con su libro "Bandera Hueca" menciona:

"Junto con el rescate de la memoria homosexual en tiempo donde se desecha el pasado, cortando y recortando los hitos más destacados que constituyen el caminar político de lesbianas, homosexuales y travestis en Chile, la particularidad del presente relato es el valor de aventurarse a contar la propia historia desde el centro de la enunciación, es decir, sin temer al registro del testimonio personal, biográfico, pero apelando a la consecuencia histórica de los personajes enunciados y a una política representacional que liga identidades biográficas con luchas políticas históricas." (Robles, 2008, pág.4)

El domingo 22 de abril de 1973 se llevó a cabo la denominada por Robles (2008) como la "primera rebelión homosexual de la historia de Chile" (Robles, 2008, pág.5). Esta protesta fue llevada a cabo en la Plaza de Armas por un grupo pequeño de alrededor de 25 homosexuales que no pasaban de la mayoría de edad según el autor. Estas compañeras, tales como "(...)la Raquel, la Eva, la Larguero, la Romané, la José Caballo, La Vanesa, la "Fresia Soto", la Confort, la Natacha, la "Peggy Cordero" y la "Gitana" se reunían en la Plaza de Armas de Santiago." (Robles, 2008, pág.5). Es ahí donde pasaban el día, trabajan ejerciendo la prostitución y pernoctaban, ya que por ser homosexuales muchas de ellas vivían en la calle.

Dentro del contexto político de la época, en el que la tensión crecía cada vez más debido a la polarización política, antes del golpe de estado de 1973 y en medio de la vía chilena al socialismo, en la que no había espacio para las disidencias¹, este grupo decidió protestar, exponerse ante la sociedad homofóbica y transfóbica que les ignoraba, para reclamar dignidad. Sobre los motivos que llevaron a la protesta la Raquel decía:

"Protestamos porque estábamos cansadas de la discriminación. En esos años, si andabas en la calle y los pacos se daban cuenta que eras maricón, te llevaban preso, te pegaban y te cortaban el pelo por el solo hecho de ser maricón. Las cárceles y las comisarías eran como hoteles para nosotras. En ese tiempo nadie nos defendía, ni siquiera teníamos el apoyo de nuestras familias porque una se arrancaba de la casa de cabra chica para vivir más libremente" (Robles, 2008, pág.6).

Esta manifestación fue caricaturizada por la prensa mediante una homofobia extrema. Ejemplo de ellos es el titular del diario el Clarín del 24 de Abril de 1973 el cual decía "COLIPATOS PIDEN CHICHA Y CHANCHO" (El Clarín, 1972). Esta misma noticia mencionaba:

"Las Yeguas sueltas, locas pérdida, ansiosas de publicidad, lanzadas de frentón, se reunieron para exigir que las autoridades les den cancha, tiro y lado para sus desviaciones. Pese a que la reunión había sido bastante publicitada, la policía no se hizo presente" (Autor no identificado, 1972, pág.24)

A su vez en esta misma nota incluso se llegaba a mencionar como buena idea el quemar a homosexuales rociándoles parafina y tirándoles fósforos. Esta ridiculización de la manifestación se expresó de manera generalizada en la prensa de la época independiente del sesgo política de esta. Así la narrativa hegemónica expresa una visión en la que a estas personas no se les consideraba sujetos de derecho, ya que salen del entendimiento de lo normal para la época.

1 Recordemos que el marxismo es un proyecto político, social y económico que nace a partir de un problema de clases, y no es interseccional. A partir de esto es que tanto la orientación sexual e identidades de género no son parte de este. Alejandro Rossi menciona sobre ello analizando "La noche de los visones" de Pedro Lemebel lo siguiente:

"Se forja en este ambiente un lazo solidario entre aquellos sujetos identificados con la clase proletaria en defensa de los ideales de igualdad social, donde las crónicas de Lemebel reflejan que si bien la unión dentro de las clases se afianza, sus personajes, las locas proletarias, siguen siendo forasteros dentro de ésta. Esto significaba que la igualdad social por la que se velaba no incluía a la minoría travesti, aunque estos eran parte del proletariado, eran excluidos de esta clase por su condición sexual" (Rossi, 2013, pág.62).

2.2 La manifestación

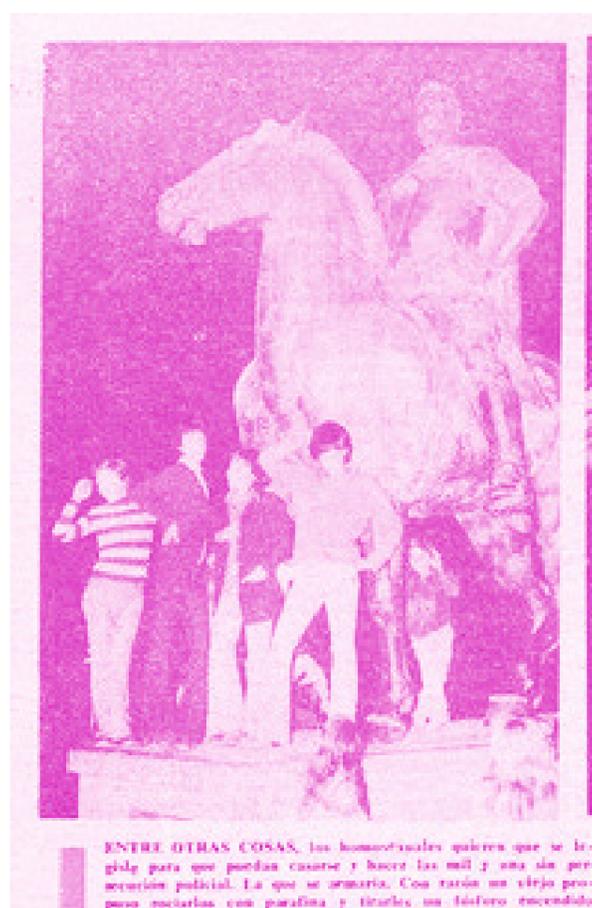
Hasta aquel entonces, según menciona el autor, los homosexuales no figuraban en ningún lado como un grupo organizado o emancipado. A su vez la aparición de personas homosexuales en los medios siempre era mediante la caracterización de estas figuras como rarezas, tales como la noticia de la primera operación de cambio de sexo en Chile “que transformó en mujer a Marcia Alejandra Torres” (Robles, 2008, pág.10), o como marginales o criminales atrapados en redadas policiales en contra de transexuales que ejercían la prostitución.

La única vez en que homosexuales eran presentados de forma positiva era en la prensa, según el autor, era cuando publicitan artistas homosexuales, como el conjunto de baile “Blue Ballet”, el primer conjunto registrado de homosexuales transformistas en Chile, que logró fama llegando a presentarse en el teatro del Bim Bam Bum.

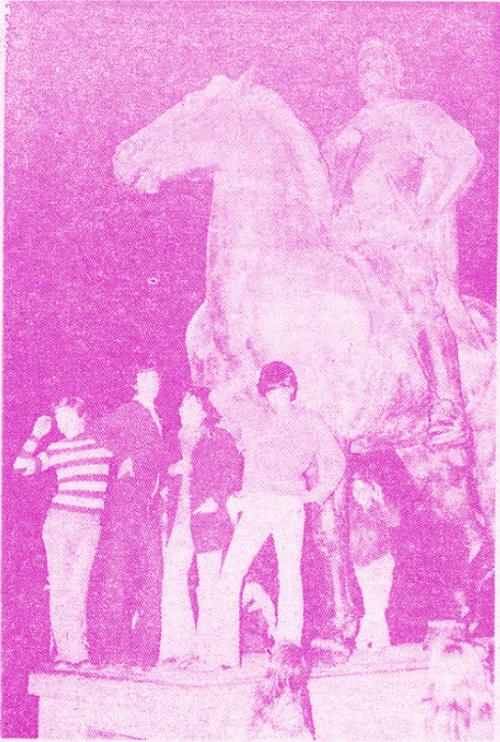
Es con la manifestación del 22 de abril de 1973 en la Plaza de Armas la primera vez que hay registro de la expresión de una postura política de manera pública por parte de homosexuales y travestis. Esto sigue el fenómeno global de este periodo en el que la liberación homosexual estaba empezando a surgir globalmente teniendo sus inicios en las revueltas de Stonewall en Estados Unidos en 1969. A su vez esta manifestación surge desde un grupo disidente de un rango socioeconómico bajo, quienes vivían la discriminación y la represión policial de manera más fuerte debido a que muchos de ellos vivían en la calle y ejercían el comercio sexual como método de supervivencia. Así esta manifestación aparece como un acto de visibilización de las problemáticas que sufrían quienes pertenecían a las disidencias sexogenéricas en la época, en una sociedad ya tensionada por el contexto político previo al golpe de estado, en el que las visiones de la sociedad que se buscaba construir, tanto desde la izquierda como desde la derecha, en ningún momento consideraba a este grupo como parte de ella.



Imágen 1 : Portada diario El Clarín, 24 de abril de 1973
Fuente: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551157.html>



Imágen 2 : Extracto artículo "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas, 24 de abril de 1973
Fuente: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551161.html>



ENTRE OTRAS COSAS, los homosexuales quieren que se legisle para que puedan casarse y hacer las mil y una sin persecución policial. La que se armaría. Con razón un viejo propuso rociarlos con parafina y tirarles un fósforo encendido.



HE AQUÍ UN SELECTO grupo de "colipatos", que comentan, juntando las manos y entornando los ojos, las alternativas del encuentro de maracos, realizado en la Plaza de Armas. Las "yeguas sueltas" se reunieron para pedir a las autoridades que les dejen la pista libre para dedicarse al patinaje.



PARECEN SER MUY serios, pero son "andinistas" sin remedio. Son algunos de los homosexuales que protagonizaron la desagradable concentración en la Plaza de Armas.



ESTOS ASQUEROSOS ESPECIMENES quieren que esto sea legal. Deben estar enfermos del mate. El espectáculo que ofrecieron en la Plaza de Armas fue deprimente. Incluso hasta hicieron un show en el quiosco de la banda. La policía brilló por su ausencia.

ALREDEDOR DE CINCUENTA homosexuales, en su mayoría juvenzuelos, se dieron cita, anteaer, a eso de las 20 horas, en la Plaza de Armas, en las inmediaciones del monumento a Pedro de Valdivia, obedeciendo a un llamado formulado por el Movimiento de Liberación Homosexual. Las yeguas sueltas, locas perdidas, ansiosas de publicidad, lanzadas de frentón, se reunieron para exigir que las autoridades les den caucha, tiro y lado para sus extravíos.

Pese a que la reunión había sido bastante publicitada, la policía no se hizo presente. Al principio, los sodomitas, creyendo que a cada instante les caería la teja policial, se mostraron muy cautos. Pero ligerito se soltaron las trenzas, y sacaron sus descomunales patas del plato y se lanzaron, demostrando que la libertad que exigen no es más ni menos que el libertinaje.

Si bien es cierto que fueron pocos los colas que se atrevieron a dar la cara, hay que reconocer que obedeciendo al llamado se hicieron presentes en la Plaza, cientos de individuos de las trenzas sueltas. Siempre estuvieron ojo al charqui, haciéndose los indiferentes, pero atentos a lo que estaba pasando. Ess pertenecen a la categoría de homosexuales que no gustan de la publicidad, pero que igual van a todas las paradas.

A algunas personas no les gustó ni cobre el triste espectáculo. Y en tal sentido formularon reclamos a viva voz. Los colas aprovecharon la ocasión para expresar: "Ay, pero que

todavía haya gente que no entiende. Nosotras somos enfermas, lo nuestro no es

un vicio y no nos gusta molestar a nadie". Otra loca acotó: "Si, nos fascina sentirnos como mujer y deberían autorizarnos a todo, hasta a casarnos. Como en otros países, ¿ah?":

Un sodomita, de unos 20 años, que parecía dominar más el bla, blá, manifestó: "Lo que pasa es que los tiras nos persiguen; igual los pacos. ¡Son más molestosos!, y se lo llevan a uno y lo pelan. Nosotras no somos escandalosas, la prueba es que trabajamos en lugares nocturnos, nos ganamos la vida honradamente,

pero tienen que dejarnos vivir libremente".

Con el correr de los minutos, comprobando que la policía brillaba por su ausencia, las yeguas sueltas entloquecieron de verdad. Los más lanzados subieron a la base del monumento de Pedro de Valdivia y empezaron a manosear los órganos genitales del pobre caballo. Chillidos de felicidad y de admiración, de las locas ubicadas, en las baldosas, celebraron "la gracia". El repugnante espectáculo había llegado al máximo.

Un viejaño de ceño adusto, bastante macho para sus cosas, hizo una proposición, que sería dable de considerar: "Si, en realidad, a estos niños deberían de reunirlos de nuevo, garantizándoles que nada les va a pasar. Y cuando estén todos juntos, rociarlos con parafina y tirarles un fosforito encendido. De lo contrario, el mal ejemplo y la degeneración cundirán y no habrán modo de pararlo". Menos mal que el viejo habló para callado que, de lo contrario, todavía los colas estarían rasguñándole y tirándole las pocas mechas que le quedan.



LOS COLAS QUE hicieron de las suyas en la concentración criticaron a los otros que se concretaron a mirar, diciendo que era una actitud de "poco hombres". Las patitas.

3.ARQUITECTURA CUIR

3.1 Teoría cuir

Para el caso del presente proyecto de título es necesario discutir qué es lo que entendemos como “Teoría Queer” desde la arquitectura. Según plantea Katarina Bonnevier, el observar una obra arquitectónica bajo el lente de lo queer es una interpretación, por lo que la denominada “Teoría Queer” tienen distintas visiones dependiendo de quien la planteen (Bonnevier, 2007,). Considerando esto Lesch (2021) plantea en su tesis la idea de que lo cuir no implica el añadir a la binariedad una tercera categoría que acoge lo indefinido, sino que propone ver el mundo sin separarlo en dos, reconociendo la multiplicidad de significados que los elementos en él pueden tener y cómo estos van cambiando sin tener que encasillarse en una sola definición.

Como se mencionó anteriormente, Kolb (2017) plantea el entendimiento de lo cuir como un método. Para él desde la arquitectura lo cuir no implica el hacer cosas cuir sino el cómo hacemos cosas de una manera cuir, él como cuirizamos lo existente. Pero ¿Qué implica hacer las cosas de una manera cuir?

Lesch (2021) en su tesis propone una visión de la Teoría Cuir a partir de una conexión propuesta por ella de las visiones de distintos autores. A partir de esta red compone el entendimiento de lo cuir a partir de cinco aristas: lo cuir como acto contestatario a matrices de control, lo cuir como método de deformación de la norma, lo cuir como movimiento de interpretaciones y límites, lo cuir como apropiación y lo cuir como proceso continuo.

Para el caso del presente proyecto de título me parece pertinente tomar como referencia para la concepción de la teoría que pretendo utilizar, los siguientes tres puntos: lo cuir como deformación de la norma, lo cuir como movimiento de interpretaciones y límites y lo cuir como proceso continuo.

En primer lugar lo cuir como deformación de la norma es planteado por la autora desde el cuestionamiento de la norma binaria que norma el género presente en la conformación actual de nuestra sociedad patriarcal. Esto expone lo mencionado por Judith Butler en su libro “El género en disputa”, en donde es propuesto que la postura binaria ante el entendimiento del género se estructura mediante dinámicas performativas persistentes (Butler, 1990). Esto permite mantener la definición del género dentro de esta visión binaria. Este constructo binario se expande no solo a la concepción de género, sino a todos los constructos sociales actuales. Así, en arquitectura según expone la autora exponiendo su postura y citando a Adrian Forty en “Words and Buildings”, se presentan una infinidad de términos que funcionan bajo la lógica binaria, que no necesariamente se encuentran directamente relacionados a las lógicas heterocentras y patriarcales, pero que en algún punto se unen a ellas.

De este modo es, como por ejemplo la idea abierto/cerrado hace que elementos arquitectónicos como la puerta se subordinan a esta lógica de funcionamiento, dejando de lado otras posibilidades en su performatividad. Un ejemplo de este mismo elemento arquitectónico mencionado por la autora es la puerta del estudio de Marcel Duchamp ubicado 11 Rue Larrey en París. Es en este caso que, la puerta diseñada por el artista rompe esta norma de funcionamiento asociada a la puerta. De esta forma la puerta al abrirse pasa a cerrar el vano contiguo y viceversa, por lo que su lectura como objeto ya no va acorde al binarismo de abierto/cerrado.



Imagen 4 : Puerta del estudio de Marcel Duchamp en 11 Rue Larrey, Paris
Fuente: <https://ignaciohidalgo.wordpress.com/2014/06/23/door-11-rue-larrey-marcel-duchamp-paris-1927/>

En segundo lugar, lo cuir como movimiento de interpretaciones o límites, es propuesto por Lesch (2021) como uno de los métodos que permiten la deformación de la norma. Esto es planteado desde el cambio de los límites a partir de la evolución de las interpretaciones culturales en la sociedad. Este planteamiento surge a partir de la idea planteada por Bonnevier (2007) del entendimiento de la obra arquitectónica a partir de la interpretación. Ejemplos de la aplicación de esta idea son por ejemplo la ya mencionada puerta del estudio de Marcel Duchamp, la que ya no puede entenderse mediante la binariedad de abierto/cerrado, sino que abre la posibilidad de su lectura mediante nuevas interpretaciones. Otro ejemplo sería la fachada de Storefront Gallery en Nueva York, ejemplo mencionado por la autora, la que propone una fachada que no se encaja dentro de la noción de afuera/adentro, sino que mediante paneles móviles crea un espacio fluido que ya no puede entenderse mediante esa lógica.



Imágen 5 : Fachada de Storefront Gallery, Nueva York.
Fuente: <https://www.stevenhall.com/project/storefront-for-art-and-architecture/>



Imágen 6 : Interior de Storefront Gallery, Nueva York.
Fuente: <https://www.stevenhall.com/project/storefront-for-art-and-architecture/>

Por último, lo cuir cómo proceso continuo es planteado por Lesch (2021) cómo un cuestionamiento a la temporalidad, mediante el entendimiento de lo cuir no cómo elementos sino como un proceso continuo que se encuentra en constante movimiento. Esto nace a partir de la idea planteada por Judith Butler y citada por la autora, de que la performatividad, en ese caso aplicada al género, es un proceso continuo. Esta idea va en pos de proponer lo cuir como una búsqueda de la utopía a partir de lo ocurrido en el pasado, lo que permite esbozar un posible futuro. Sobre esto Muñoz (2020) citado en Lesch (2021) menciona: “Lo queer existe para nosotrxs como una idealidad que puede destilarse a partir del pasado, y usarse para imaginar un futuro. El futuro es el dominio de lo queer” (Muñoz, 2020 citado en Lesch, 2021). Esto permite el entendimiento de un reconocimiento constante de lo pasado, lo que permite entender y plantear ideas del futuro que se busca. Desde la arquitectura esto es planteado como los múltiples posibles usos y cambios que el espacio puede tener a partir de una configuración inicial, como lo expone Elizabeth Grosz citada en Lesch (2021). A su vez ese planteamiento se conecta nuevamente con la idea de la lectura del elemento arquitectónico mediante la interpretación planteado por Bonnevier (2017), lo que permite abrir el campo para las múltiples posibilidades que el espacio puede albergar.

Considerando estos tres puntos del entendimiento de lo cuir, es que el proyecto propone aplicar estas ideas en su diseño y en la configuración de la tipología del memorial para la comunidad LGBTQ+. El uso de esta teoría en la configuración del proyecto permite el desarrollo del memorial acorde al entendimiento de este colectivo tanto del espacio y de la memoria, de manera que el proyecto logre hacerle sentido a este grupo. A su vez el desarrollo del memorial desde esta perspectiva permite generar una postura de cuestionamiento al entendimiento de la memoria y la manera que esta es trabajada desde la arquitectura mediante la tipología del memorial.

4.MEMORIA Y ARQUITECTURA

4.1 El monumento y el memorial

En el artículo “Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic” de los autores Quentin Stevens, Karen A. Franck y Ruth Fazakerley, es propuesto hablar de los conceptos de monumento y memorial desde documentos trabajados en inglés y alemán, ya que son en estos idiomas en los que se ha trabajado más ampliamente el entendimiento de estas tipologías, más aún luego de la Segunda Guerra Mundial, evento a partir del que se empezó a cuestionar el entendimiento y la tradición de estas tipologías arquitectónicas. La palabra monumento, en inglés monument, según mencionan los autores proviene del verbo latino monēre, verbo asociado a aconsejar o cómo lo exponen en el texto: “(...) monēre suggests remembrance that serves to admonish or warn people in the present (...)” (Stevens, Franck, & Fazakerley, 2012, pág.951). En alemán no existen las definiciones monumento y memorial, sino que a partir de esta idea de un elemento/objeto que recuerda, existen una mayor variedad de conceptos más específicos dependiendo de que es lo que recuerdan y cómo lo hacen. Así es como por ejemplo existe la idea de Mahnmal, que según mencionan los autores, recoge esta idea del verbo monēre, siendo este un dispositivo que recuerda algo para advertir. Dentro de este grupo de conceptos en alemán también existen los conceptos de Denkmal, que es un dispositivo que solo recuerda, y Ehrenmal, el cual es un dispositivo que recuerda para honrar.

Por otro lado en idiomas latinos como el español la definición y diferencia entre monumento y memorial no queda del todo clara mezclándose entre ellas. Claudia Renedo en su ensayo “Huellas de una pérdida / Huellas de un poder. El fenómeno de los lugares de conmemoración” explica las definiciones con las que ella trabaja para entender estas tipologías. Por un lado el memorial busca “encarnar un sentido colectivo de luto ante una pérdida irreparable y por otro lado el ser herramienta para compensar/ reparar tal pérdida –como técnica de redención por parte de algún poder jerárquico (...)” (Renedo, 2008, pág.42). Por otro lado el monumento es entendido por la autora bajo la siguiente idea:

“La matriz de los monumentos de una nación emplea el relato de eventos ennoblecedores, de triunfos sobre el barbarismo, y recuerda el martirio de aquellos quienes dieron sus vidas en la lucha por la existencia nacional –quienes, según el dicho con martirio como lógica, murieron para que el país pudiese vivir.” (Renedo, 2008, pág.42)

Considerando esta idea de idealización de las narrativas que estos dispositivos trabajan y los significados que esta misma narrativa les asigna, es que según la autora ambas tipologías poseen límites difusos entre ellas pudiendo mediante la idealización, monumentalizar la conmemoración mediante la instauración de una supuesta verdad absoluta entorno al evento recordado. Con esta idea es que se expone evidentemente el carácter político de los lugares de conmemoración. Foucault (1975) citado en Renedo (2008) menciona:

“Ya que la memoria es verdaderamente un importante generador de luchas (de verdad, de hecho, luchas que se desarrollan como maneras conscientes de avanzar o mover la historia), si uno controla la memoria de la gente, uno controla su dinamismo.” (Renedo, 2008, pág.43)

Considerando esto es que podemos hacer una lectura del monumento como un dispositivo que propone la manipulación de esta memoria colectiva proponiendo o imponiendo una narrativa hegemónica oficial, una verdad absoluta; por otro lado el memorial puede fácilmente caer en esta misma lógica recordando el luto de eventos trágicos, pero debiese proponer un cuestionamiento entorno a este evento más que imponer una visión entorno a él.

Tomando en cuenta esta postura en torno al entendimiento de monumento y el memorial es que me hace sentido el proponer el trabajo de la memoria no bajo la idea de la imposición de una verdad única, sino que a partir del cuestionamiento tanto de lo que se conmemora como también la manera en la que se hace la acción de memoria. Esto hace más sentido para el caso del presente proyecto de título debido al trabajo de memoria que propone entorno a un evento marginalizado de la narrativa hegemónica, por lo que los códigos tradicionales con los que se trabaja esta desde la arquitectura no son necesariamente aplicables, por lo que la búsqueda de nuevas formas de materializar esta

4.2 El anti-monumento y el monumento dialógico

Bajo la postura del cuestionamiento a la memoria y las maneras de materializarla es que, según mencionan Stevens, Franck, & Fazakerley (2012), surge en la segunda mitad del siglo XX la idea de los anti-monumentos y los monumentos dialógicos. Los contramonumentos son definidos por el autor como aquellos que adoptan estrategias antimonumentales, contrarias a los principios tradicionales de los monumentos, y aquellos que están diseñados para contrarrestar un monumento existente específico y los valores que representa (Stevens, Franck, & Fazakerley, 2012).

Bajo la postura del cuestionamiento a la memoria y las maneras de materializarla es que, según mencionan Stevens, Franck, & Fazakerley (2012), surge en la segunda mitad del siglo XX la idea de los anti-monumentos y los monumentos dialógicos. Los contramonumentos son definidos por el autor como aquellos que adoptan estrategias antimonumentales, contrarias a los principios tradicionales de los monumentos, y aquellos que están diseñados para contrarrestar un monumento existente específico y los valores que representa (Stevens, Franck, & Fazakerley, 2012)¹.

Esta idea de la antimonumentalidad surge a partir de la obsolescencia de valores trabajados tradicionalmente por esta tipología como a su vez a partir del reconocimiento de nuevas perspectivas de la historia ya no necesariamente a partir del seguimiento de la narrativa hegemónica. Así es como estos antimonumentos o monumentos dialógicos proponen, según lo expuesto por Stevens, Franck, & Fazakerley (2012), un cuestionamiento a los siguientes puntos: el tema trabajado, la forma utilizada, el trabajo con el lugar, la experiencia del visitante y el significado que aporta.

Un ejemplo expuesto por los autores es el Monumento en contra del Facismo de Jochen Gerz y Ester Shalev-Gerz 's del año 1986 ubicado en el barrio de Harburg en Hamburgo, Alemania. Este monumento estaba compuesto por una columna de concreto de 12 metros de alto que era propuesta para que los visitantes rayasen sus nombres sobre el concreto. Poco a poco esta columna iba siendo enterrada hasta desaparecer en el suelo en 1993, en un acto simbólico de enterrar el facismo. Los artistas citados por Stevens et al (2012) mencionan respecto a la intención del monumento:

"(...)not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by its passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desanctification; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet." [no para consolar sino para provocar; no permanecer fijo sino cambiar; no para ser eterno sino para desaparecer; no ser ignorado por sus transeúntes sino exigir interacción; no permanecer prístino sino invitar a su propia violación y desacralización; no aceptar amablemente el peso de la memoria sino arrojarla de nuevo a los pies de la ciudad] (Stevens, Franck, & Fazakerley, 2012, pág.952).

Así este monumento mediante la interacción con las personas que lo visitaban generó una provocación, que partió con anotaciones de sus nombres que hacían los visitantes en manera de "compromiso" a dejar atrás el facismo, a los que luego se suma grafitis, esvásticas nazis y estrellas de David, exponiendo la multiplicidad de provocaciones y lecturas que este monumento generaba en torno al tema trabajado. Sobre este monumento J. E. Young menciona citado en Stevens, Franck, & Fazakerley (2012): "(...) Harburg's vanishing, self-consuming counter-monument, 'illustrate[s] concisely the possibilities and limitations of all monuments everywhere [functioning] as a valuable "counterindex" to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site" (Stevens, Franck, & Fazakerley, 2012, pág.954). Este monumento mediante el cuestionamiento de la temporalidad, la forma y el tema trabajado tradicionalmente con esta tipología expone un entendimiento fluido de la memoria en la que se exponen distintas narrativas sobre el entendimiento hegemónico, permitiendo de esta forma recordar no solo haciendo una conexión hacia los eventos pasados, sino que mediante el cómo estos eventos son expuestos y entendidos en el presente por el escrutinio público.

Por otro lado el concepto del "monumento dialógico" según mencionan Stevens, Franck, & Fazakerley (2012) es un monumento propuesto como un elemento dialogante con un monumento ya existente. La idea de generar este diálogo entre objetos busca tensionar y cuestionar al monumento ya existente en sus distintas aristas, de manera de exponer el entendimiento actual y el cambio que ha habido en torno a la percepción del hecho que este monumento existente conmemora.

1 "(...) countermonuments: those that adopt anti-monumental strategies, counter to traditional monument principles, and those that are designed to counter a specific existing monument and the values it represents." (Stevens et al., 2012, pág.951)



Imagen 7: Monumento en contra del Facismo (Hamburgo, Alemania). Fuente: <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>

Esta corriente de trabajo en torno a la memoria mediante el anti-monumento o el monumento dialógico amplían el entendimiento de esta tipología por lo que se abren las posibilidades de trabajar la memoria colectiva de nuevas formas que hagan sentido a los grupos a los que va enfocada. Esto para el caso del presente proyecto de título sirve de antecedentes y de guía para el desarrollo de un dispositivo de memoria que trabaja un evento perteneciente a un grupo históricamente marginado de la narrativa oficial y que debido a esto a construido lógicas propias del entendimiento de la memoria y de la identidad que a partir de ella se construye.

4.3 Monumentos y memoriales LGTBIQ+

Al revisar los monumentos y memoriales LGTBIQ+ existentes alrededor del mundo es posible identificar una gran variedad de formas utilizadas para el diseño de estos. Así es como por ejemplo podemos encontrarnos con estatuas, monolitos, placas y lugares. Josefa Barria en su memoria de título "Acceso Daniel Zamudio Parque San Borja: Un espacio para la conmemoración e integración de las diversidades sexuales y de género en la sociedad" expone una recopilación de memoriales y monumentos a la comunidad LGTBIQ+ existentes tanto en Chile como alrededor del mundo. Este listado lo clasifica en cuatro grupos: placas, estatuas, objetos y lugares.

Este listado muestra una buena cantidad de ejemplos de las distintas categorías existentes de estos dispositivo por lo que es pertinente su uso para el presente proyecto como antecedente. Es por ello que a partir de este listado se expondrán una selección de memoriales y monumentos que permitan ejemplificar esta variedad.

Las categorías en este listado son placas conmemorativas, estatuas, objetos y lugares. A continuación, se exponen los ejemplos por clasifi-

Placas conmemorativas

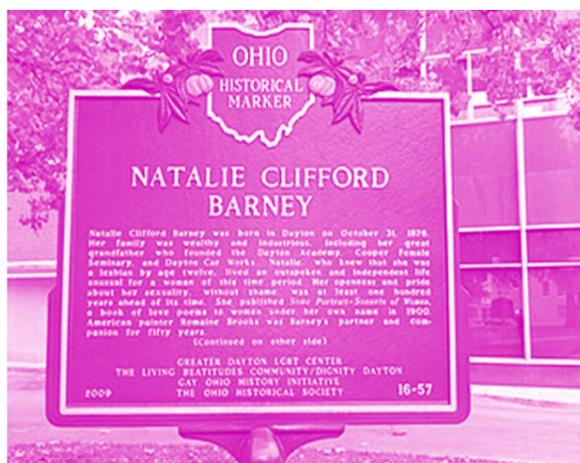


Imagen 8 : Marcador histórico de Natalie Clifford Barney (Dayton, USA). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Natalie_Clifford_Barney#/media/Archivo:Ncbarneyhistoricalmarker.jpg



Imagen 9 : Placa homenaje al Baile de los cuarenta y uno (Ciudad de México). Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/>



Imagen 10 : Placa memorial a Jean Diot y Bruno Lenoir (París, Francia). Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

Estatuas



Imagen 11 : Monumento a la Liberación Homosexual (Manhattan,USA). Fuente: <https://www.nycgovparks.org/parks/>



Imagen 12 : Memorial a Alan Turing (Manchester, Reino Unido). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Alán_Turing

Objetos

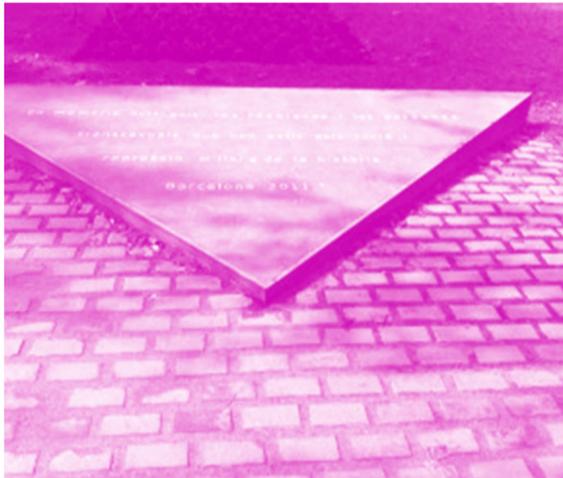


Imagen 13 : Monumento en memoria de los gays, lesbianas y personas transexuales represaliadas (Barcelona, España). Fuente: <https://ncph.org/history-at-work/international-approaches-to-lgbtq-public-history/>



Imagen 14 : Monumento a los homosexuales perseguidos por el nazismo (Berlín, Alemania). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_los_homosexuales_perseguidos_por_el_nazismo



Imagen 15 : Memorial LGBTQ (Nueva York, USA). Fuente: <https://www.timeout.com/newyork/lgbtq/lgbt-memorial>

Lugares



Imagen 16 : Homomonument (Amsterdam, Países Bajos). Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Homomonument>



Imagen 17 : Ángel de Frankfurt (Frankfurt del Meno, Alemania). Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Frankfurter_Engel



Imagen 18 : Glorieta de la transexual Sonia (Barcelona, España). Fuente: <https://barcelonasecreta.com/glorieta-transexual-sonia/>

En el caso de Chile también existen un par de ejemplos de memoriales para la comunidad LGBTQ+. Según el listado realizado por Barria(2021) algunos ejemplos serían los siguientes:

Placas conmemorativas



Imagen 19 : Mosaico en homenaje a Pedro Lemebel (Santiago) Fuente: <https://sourmagazine.cl/2020/09/17/musa-mosaico-sobre-destruccion-de-retrato-de-pedro-lemebel-son-personajes-que-le-pertenecen-al-pueblo-y-están-en-el-corazón-de-la-gente-no-se-extinguen-con-estas-acciones/>

Lugar



Imagen 20 : Animita de Daniel Zamudio en el Parque San Borja (Santiago). Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Animita_Daniel_Zamudio.jpg

Objeto/Lugar



Imagen 21 : Memorial por la diversidad de Chile (Cementerio General, Santiago). Fuente: <https://www.movilh.cl/en-el-memorial-de-la-diversidad-rinden-homenaje-a-las-58-victimas-fatales-de-la-homo-transfobia-en-chile/>

Observando tanto los casos internacionales como los chilenos podemos ver que en general la materialización de la memoria sigue la tradición del memorial o monumento contemplativo y estático. A su vez en los ejemplos que exponen la creación o demarcación de un lugar también siguen esta idea estática, en la que no proponen una dinámica de uso del espacio de manera que este tenga un valor agregado al acto de contemplación. A partir de esto es que se plantea la interrogante de cómo es que puede realizarse un espacio memorial para este colectivo que proponga un uso que active el espacio, proponiendo el acto de recordar no sólo a partir de la reflexión y la contemplación, sino que a partir de un uso vivo que exprese la identidad de este colectivo. Así esta activación se plantea en el caso del presente proyecto como un evento específico asociado a prácticas del colectivo LGTBQ+, permitiendo así crear una instancia de encuentro para la comunidad entorno a la memoria colectiva.

5. EL PROYECTO

5.1 La Plaza de Armas

Considerando que la primera manifestación LGTBIQ+ de Chile tuvo lugar en la Plaza de Armas es que el proyecto planteado propone trabajar en este lugar. Esta plaza, lugar de fundación de la ciudad de Santiago, tiene una fuerte carga simbólica que ha ido mutando a lo largo del tiempo, al igual que su imagen.

Correal(2021) en su Proyecto de Grado "Reimaginando el proceso de patrimonialización de la Zona Típica Plaza de Armas en Santiago de Chile a través de los imaginarios urbanos:

Propuesta metodológica para la construcción de un nuevo relato patrimonial" expone una breve lectura desde lo urbano de ese lugar. Este lugar según la autora, se inscribe dentro de la denominada Zona Típica Plaza de Armas, Congreso Nacional y su entorno en la que se encuentran una serie de edificios patrimoniales e históricos, siendo los que se encuentran rodeando la plaza la Catedral Metropolitana, el Palacio Arzobispal, la Capilla del Sagrario, el Museo Histórico Nacional, el Correo Central, la Municipalidad de Santiago, el Portal Fernández Concha. (insertar plano)

Esta plaza y el sector según lo menciona la autora, se estructuró como en la gran mayoría de ciudades de colonias españolas, mediante una grilla ortogonal compuesta por manzanas y calles en torno a la plaza central. Así es como en la plaza se configuró la imagen cívica de la ciudad, según lo menciona citando a Giannini (2004), ubicando a su alrededor los edificios representativos del poder político, religioso y económico.

Esta imagen de la plaza ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo, tanto en el contexto que la rodea como en la caja misma



Imagen 22: Transformaciones de la Plaza de Armas
Fuente: Revista ARQ, N°39, pág.47.

Moreno & Rosas (1998) describen la configuración de la plaza a partir de los edificios a su alrededor. Identifican la presencia de una fachada política (frente norte), una fachada religiosa (frente poniente) y una comercial (frente sur y oriente). Dentro de esta configuración la jerarquía de estos espacios arquitectónicos cambio con el paso del tiempo, debido a la emigración de las actividades alojadas en estos lugares hacia la zona poniente de la capital, a la que se le sumó el uso de esta plaza como un espacio “doméstico” por grupos sociales como jubilados e inmigrantes.

Considerando estas variaciones es que por ejemplo dentro de los últimos proyectos de transformación de esta plaza, dentro del que destaca el proyecto realizado tras el concurso convocado por el Colegio de Arquitectos en 1998, es que se buscó realizar una transformación a este lugar que consideré los cambios en el simbolismo presente en la plaza, yuxtaponiendo el rol cívico, ceremonial y representativo del poder con el rol doméstico de este lugar. Pérez de Arce et al (1998) explican sobre su proyecto, el cual fue el ganador de dicho concurso, que este buscaba reconocer tanto la condición múltiple de este lugar como a su vez la condición unitaria y singular presente en él.

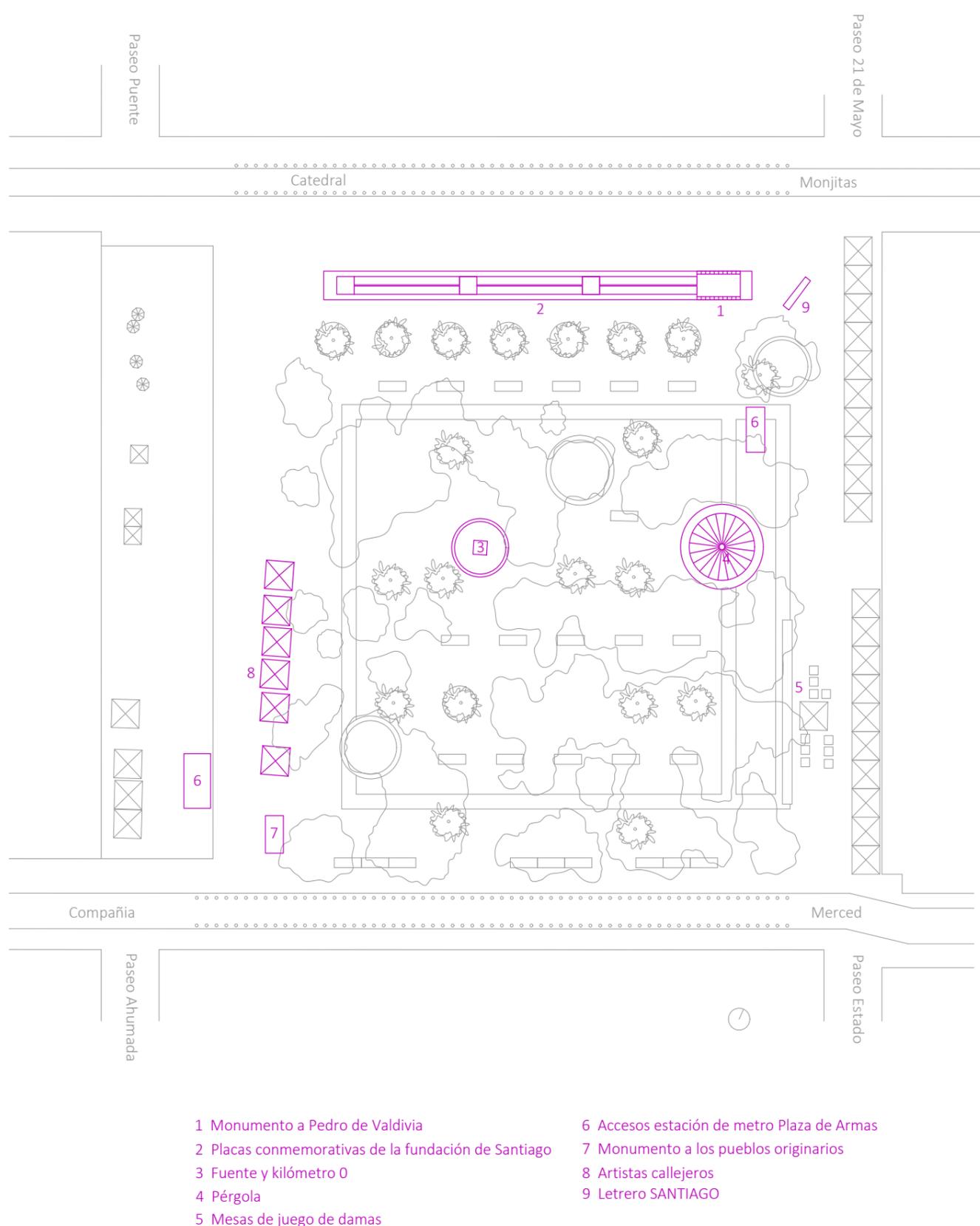


Imagen 23.: Plano actual de la Plaza de Armas, tras remodelación según proyecto de Pérez de Arce y equipo. Fuente: Elaboración propia

Corte longitudinal monumento a Pedro de Valdivia

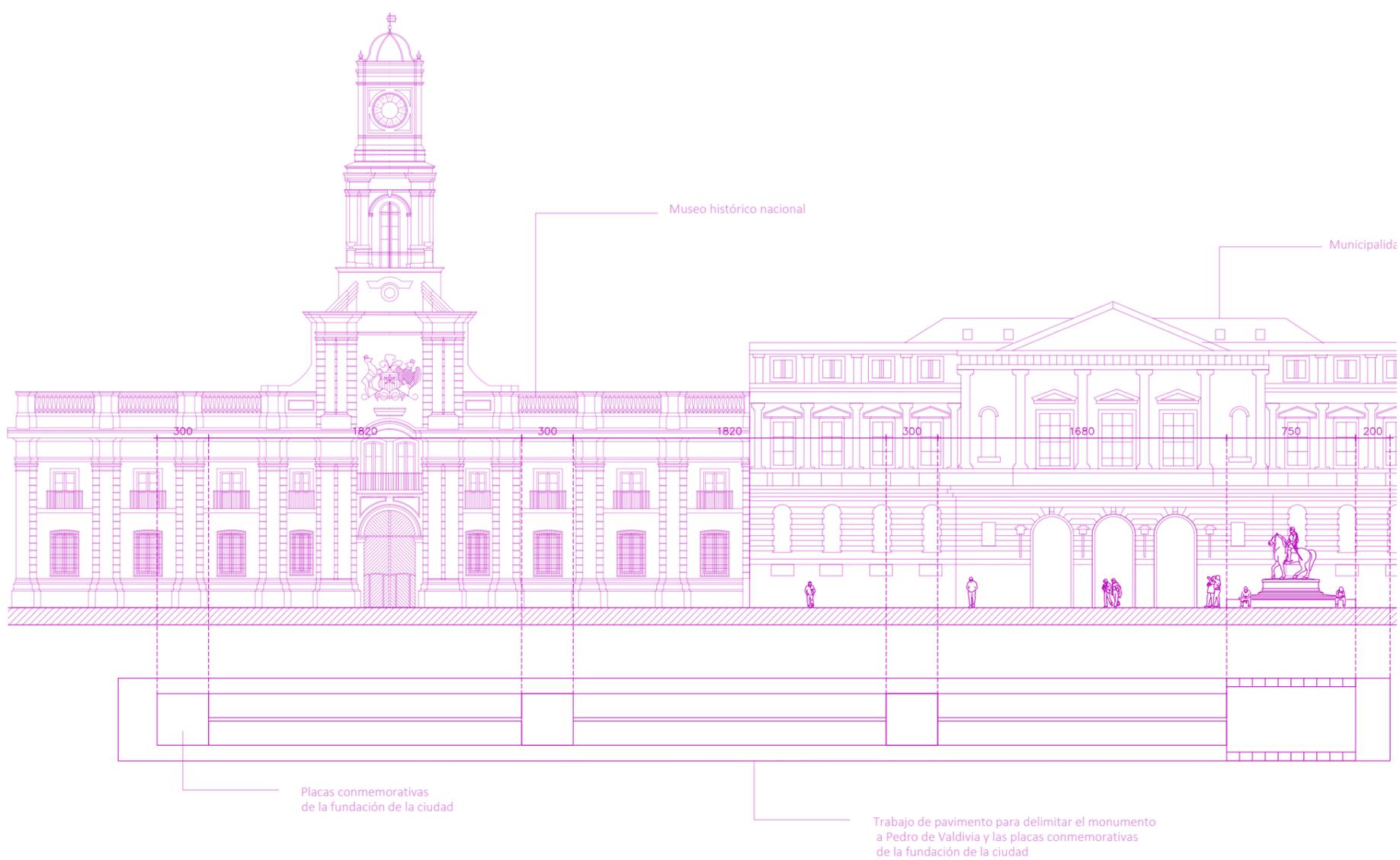


Imagen 24 : Corte longitudinal monumento a Pedro de Valdivia
Fuente: Elaboración propia

Corte transversal monumento a Pedro de Valdivia

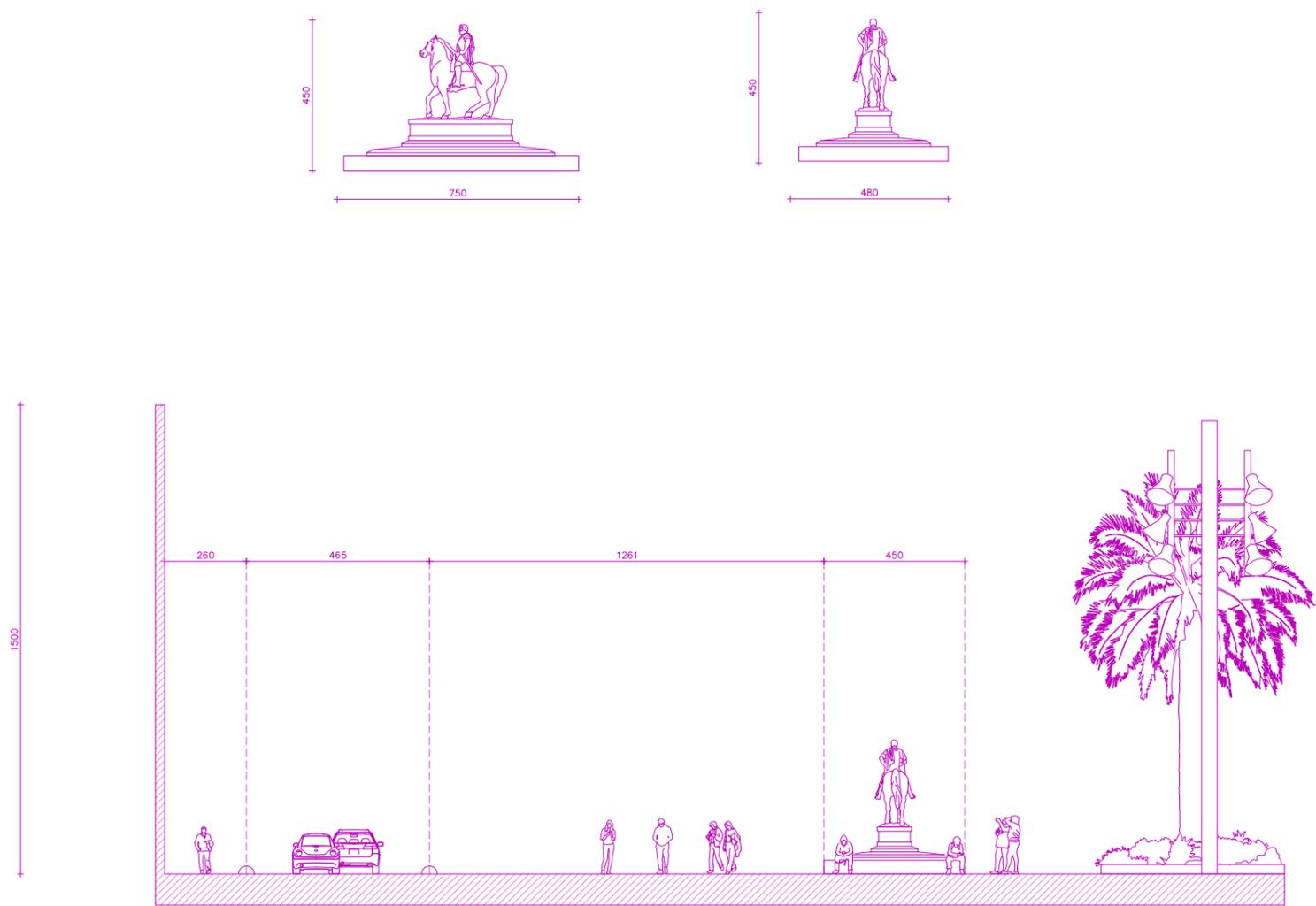


Imagen 25 : Corte transversal monumento a Pedro de Valdivia
Fuente: Elaboración propia

Dentro de esta imagen de la Plaza de Armas aparecen también distintas dinámicas sociales de distintos grupos, ubicándose dentro de estos la comunidad LGTBIQ+. Para esta comunidad era uno de los espacios de encuentro durante la segunda mitad del siglo XX dentro de un circuito urbano. Sobre esto “La Raquel” una de las participantes de la primera manifestación LGTBIQ+ ocurrida en este lugar menciona en el libro “Bandera Hueca”:

“En ese tiempo había tres grupos de maricas que se reunían en el centro de Santiago. Estaban los de la Plaza de Armas, los de Huérfanos y los de la Alameda. Las que se juntaban en Huérfanos eran las locas más regias, las que se hacían las lindas, las cuicas. Las de Alameda eran las más o menos, así como clase media, y las de Plaza de Armas, que éramos nosotras, las locas más pobres y atorrantes.” (Robles, 2008, pág.13)

La Plaza de Armas al ser un espacio de encuentro para integrantes de esta comunidad albergaba dinámicas sociales pertenecientes a este grupo tales como el comercio sexual, que era una de las pocas alternativas que personas LGTBIQ+ tenían para subsistir al encontrarse marginados de la sociedad. A su vez, al encontrarse muchas de estas personas en situación de calle, la plaza también pasó a ser un lugar doméstico para ellos. Así este lugar, imagen de cívica de la capital, era un lugar de tensionamiento entre los relatos hegemónicos de la sociedad materializados mediante las instituciones ahí presentes como la Municipalidad de Santiago o la Catedral Metropolitana, y la subsistencia en la trama urbana de grupos marginalizados en esta época como la comunidad LGTBIQ+. Es por ello que en este mismo lugar también se

5.2 La escena ballroom y el voguing

La escena ballroom es un fenómeno social surgido en Nueva York a mediados del siglo XX en la comunidad latina y afrodescendiente que fue tomando presencia dentro de esta ciudad. Martín Riquelme Valdebenito en su seminario de grado titulado “La escena del Voguing en Santiago de Chile (2015-2018). Miradas desde la corporeidad, subjetividad e identidad.” expone la historia de este fenómeno.

Según menciona el autor, la escena ballroom surge dentro de la llamada “Bohemia Negra”, espacios de bohemia afroamericana en Nueva York, que al ser una contracultura a la bohemia blanca, dio espacio para el desarrollo de “un estilo y forma de llevar la vida que diera la espalda a la sociedad, la cultura y los valores convencionales del momento” (Riquelme Valdebenito, 2018, pág.15). Es en este medio en el que se mezclaban grupos afrodescendientes, latinos y blancos, que fue posible la expresión de identidades sexogenéricas no hegemónicas de forma segura en espacios como los salones de baile (ballrooms). Es así como en estos salones, en los que asociados al desarrollo de eventos de transformismo Drag Queen a finales de los setenta, surgió una nueva manera de expresión cultural: el voguing.

A primera el voguing es un baile, en el cual cada bailarín compite ante un jurado intentando demostrar sus habilidades en la categoría correspondiente de este baile que esté ejecutando. El nombre viene, según menciona Mati Keller, exponente nacional de este baile citado en por (Riquelme Valdebenito 2018), de las poses que se efectúan en este baile que surgían de las poses de las modelos de la revista de moda Vogue.



Imagen 26 : Gerard H. Gaskin, Jaimee, Pepper LaBeija Ball, Brooklyn, NY. — 1998
Fuente: <https://www.e-flux.com/journal/122/429806/inappropriate-gestures-vogue-in-three-acts-of-appropriation/>



Imagen 27: Fotograma del video del ball OTA Vogue Femme realizado el 5 de noviembre del 2023. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=TgMyzT7U6LU&t=259s>

Esta práctica se compone por distintos elementos clasificados por el autor en elementos sociales y corporales o técnicos.

Las Houses, son grupos de performers que bajo una identidad colectiva surgida de algún nombre específico, funcionan como red de apoyo y subsistencia para estas personas, siguiendo una lógica de familia, en la que cada uno cumple un rol como hijxs, hermanxs y madres. La madre o padre es normalmente quien funda este grupo, siendo esta figura comúnmente alguien reconocido por la comunidad. Ejemplos famosos expuestos por el autor son House of LaBeija y House of Xtravaganza.

Por otro lado, los Balls, son los eventos en donde se reúnen las distintas Houses a competir bajo alguna temática determinada. Esta competencia en su orígenes estaba formada por una estructura de categorías que "(...)representasen cierto espectro de la femineidad o la masculinidad, o bien propiciarán la irrupción de un género especial basado en conductas o estéticas específicas" (Riquelme Valdebenito, 2018, pág.19). Hoy esto ha cambiado, fijando las categorías según criterios estéticos bajo la temática respectiva de cada ball.

El lugar en donde se desarrolla el ball también sigue ciertas normas tradicionalmente, tales como la organización espacial en forma de "T", en donde el jurado se encuentra en el plano horizontal con el público a los lados, y el performer es ubicado en la línea vertical, la que a modo de pasarela es denominada "Runway".

Luego pasando al baile mismo, este también se compone por distintos elementos que deben cumplirse para no ser descalificado, según menciona el autor. Tales elementos son "Arms, legs & hands performance", que son los gestos realizados con las extremidades a fin de demostrar una postura singular en la pasarela, la "Floor performance" en donde los elementos del baile deben ser ejecutados en el suelo, las caminatas "duckwalk" y "catwalk" que son dos estilos de caminata sobre la pasarela; los dips que son maneras de caer al suelo sobre la pasarela con las piernas flectadas y por último las "poses" que son las posturas finales con las que cierran el baile. La idea es que en la performance, quien baila sea capaz de evidenciar una "posesión emocional", según el autor, de manera de expresar la identidad propia en la ejecución del baile.

Considerando lo expuesto, es que podemos entender la gran importancia de los gestos y la corporalidad dentro del voguing. Así es como, siguiendo las ideas expuestas por Gavaldón & Segade (2019), podemos leer los gestos como una confrontación a la norma, considerándose así el voguing como una performance radical, permitiendo crear "(...)un espacio para imaginar otros cuerpos y futuros posibles" (Gavaldón & Segade, 2019, pág.7). De esta forma la repetición de estos gestos da cuenta del registro de una memoria cuir entorno al cuerpo disidente. Es por ello que el diseñar un espacio/artefacto de memoria en torno a esta práctica, hace sentido para la materialización de la memoria cuir. De esta forma la memoria no solo se expresa en el objeto mismo, sino que en el uso mismo que se le da al espacio creado, de manera que entre en una lógica que haga sentido para esta comunidad.

5.3 Sobre el proyecto

Lo performativo

Entender el memorial como un dispositivo vivo y no estático propone una deformación a la norma de la tradición de esta tipología. Considerando este proyecto como un memorial a la primera manifestación LGBTQ+ por derechos civiles en Chile y entendiendo la protesta como un acto performativo, es que el proyecto es propuesto como un acto de esta índole. Así el proceso de memoria es propuesto como un proceso, el cual implica la instalación de este dispositivo en la Plaza de Armas, la ejecución de un ballroom en el espacio construido y el registro visual de este dispositivo en acción, considerando esta suma de acciones como un proceso en conjunto. A su vez considerando que esta manifestación se efectuó en torno al monumento a Pedro de Valdivia en esta plaza, es que el proyecto se plantea enfrentando a este monumento de manera de tensionar espacialmente este lugar. Por último el diseño del pabellón debe destacar el baile en el espacio, el elemento performativo central de este memorial.

El uso

El proyecto propone un uso activo y específico para el memorial: el ball. Se escoge este uso, ya que al entenderlo el voguing como un acto de resistencia de identidades y cuerpos disidentes, permite expresar el carácter de protesta propuesto para este dispositivo. A su vez, al originarse esta práctica dentro del colectivo y pasando a ser parte de la identidad de este, es que esta práctica permite expresar la memoria mediante un acto que haga sentido para este grupo. Así, proponiendo un uso distinto al tradicional en un memorial, es que puede ampliarse el entendimiento de esta tipología arquitectónica, jugando con sus límites. Considerando esto el memorial/dispositivo es propuesto para la realización de un ball en conmemoración de esta manifestación el día 22 de abril de 2024, fecha del aniversario de este evento. Se plantea la realización de este evento en el atardecer de manera de poder utilizar la iluminación como uno de los elementos de diseño del proyecto, quedando este horario sujeto a la aprobación de los permisos municipales. Por último, los participantes de este evento están por definirse dependiendo del interés y disponibilidad de distintos grupos que realizan esta práctica tales como House of Keller, Kiki House of Blackmoons entre otros.

Lo temporal

El proyecto plantea una interpretación del memorial no solo como un objeto o una construcción, sino que como un proceso. Así al plantearse como un dispositivo temporal, se nos abre la posibilidad de entender como parte del proyecto, el proceso mismo de la instalación de este en la Plaza de Armas, el desarrollo del ballroom en su interior y el registro de todo este proceso. A su vez al ser un elemento temporal en la trama urbana se reconoce dinámicas que han sido parte de la subsistencia de las disidencias sexogenérica en la ciudad, en la que mediante el viaje y la itinerancia en el espacio, estas personas han debido hacerse lugar en espacios que por su indefinición, han sido capaces de transformarse en espacios de encuentro y habitar para esta comunidad.

Lo material

Para la materialización del proyecto se propone el uso de estructuras neumáticas, siguiendo la lógica de globos que permitan definir los límites del espacio. La elección de este tipo de estructuras se debe por un lado al carácter performativo propuesto, permitiendo resaltar este carácter mediante el inflado y desinflado de estas estructuras. Por otro lado este tipo de estructuras, al poder inflarse y desinflarse permiten facilitar el traslado y la instalación de estas en el lugar escogido. Esto hace sentido para este proyecto considerando que está pensado para poder efectivamente ser instalado y puesto a prueba en la Plaza de Armas. A su vez este tipo de estructuras, permiten la realización de un diseño de un bajo costo económico, lo que permite la materialización del proyecto considerando que es financiado por un estudiante.

5.4 Referentes espaciales: Los lugares del voguing

Mediante el estudio de distintos espacios en los que se desarrollen balls es que se propone la búsqueda de elementos comunes entre ellos. Así, debido a la diversidad de espacios que presentan, es que para el análisis se proponen los siguientes tres casos. El primero es la performance de Benji Hart durante la inauguración de la exposición “Elements of Vogue. Un caso de estudio de performance radical” el 16 de noviembre de 2017 en el Centro de Artes Dos de Mayo en Madrid, España, y publicado en video en el canal de Youtube del mismo centro cultural. En segundo lugar está el kiki ball Banjee Old Way/Bellakeo efectuado en septiembre de 2023 en la pérgola del Parque San Borja y publicado en video por el canal de Youtube Ballroom Media Chile el 19 de septiembre del mismo año. El tercer y último caso es el ball DAME CVNT Vogue Night realizado en el Teatro Caupolicán el 14 de octubre del 2023 y publicado en video en el canal de Youtube Ballroom Media Chile el 18 de octubre del mismo año.

Los tres casos se analizan a partir de dibujos realizados según fotogramas de los videos publicados de estos eventos en internet. Para cada caso se realizó una isométrica del espacio, una planta y una isométrica de la pasarela (runway) en dónde ejecutó la competencia.

1. La performance de Benji Hart



Imagen 28 : Fotogramas del video de la performance de Benji Hart en la inauguración de la exposición “Elements of Vogue” en CA2M realizada el 16 de noviembre de 2017. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=2BB-9BuCDBBY&t=722s>

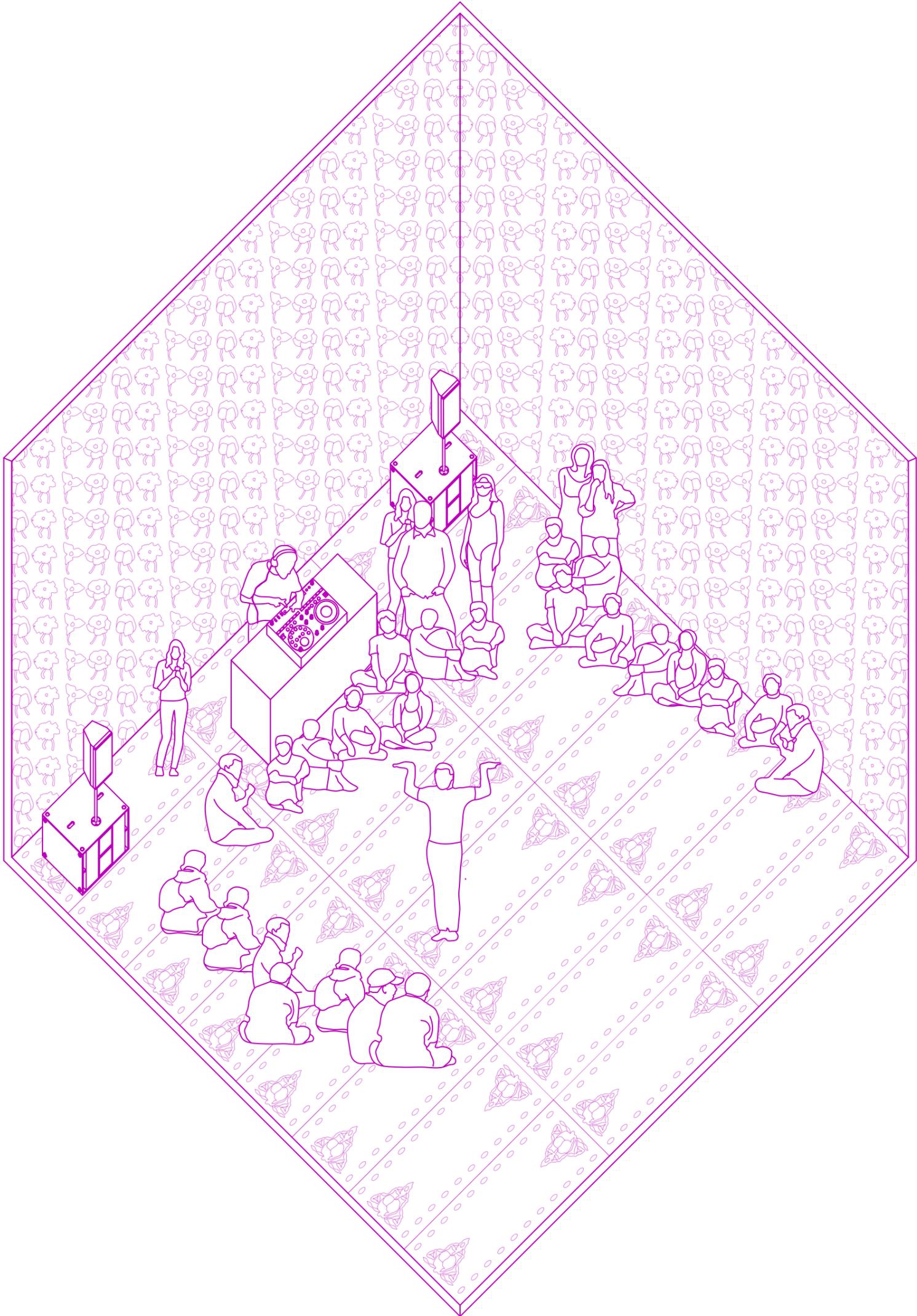


Imagen 29: Isométrica de la performance
de Benji Hart en CA2M. Fuente: Elaboración propia

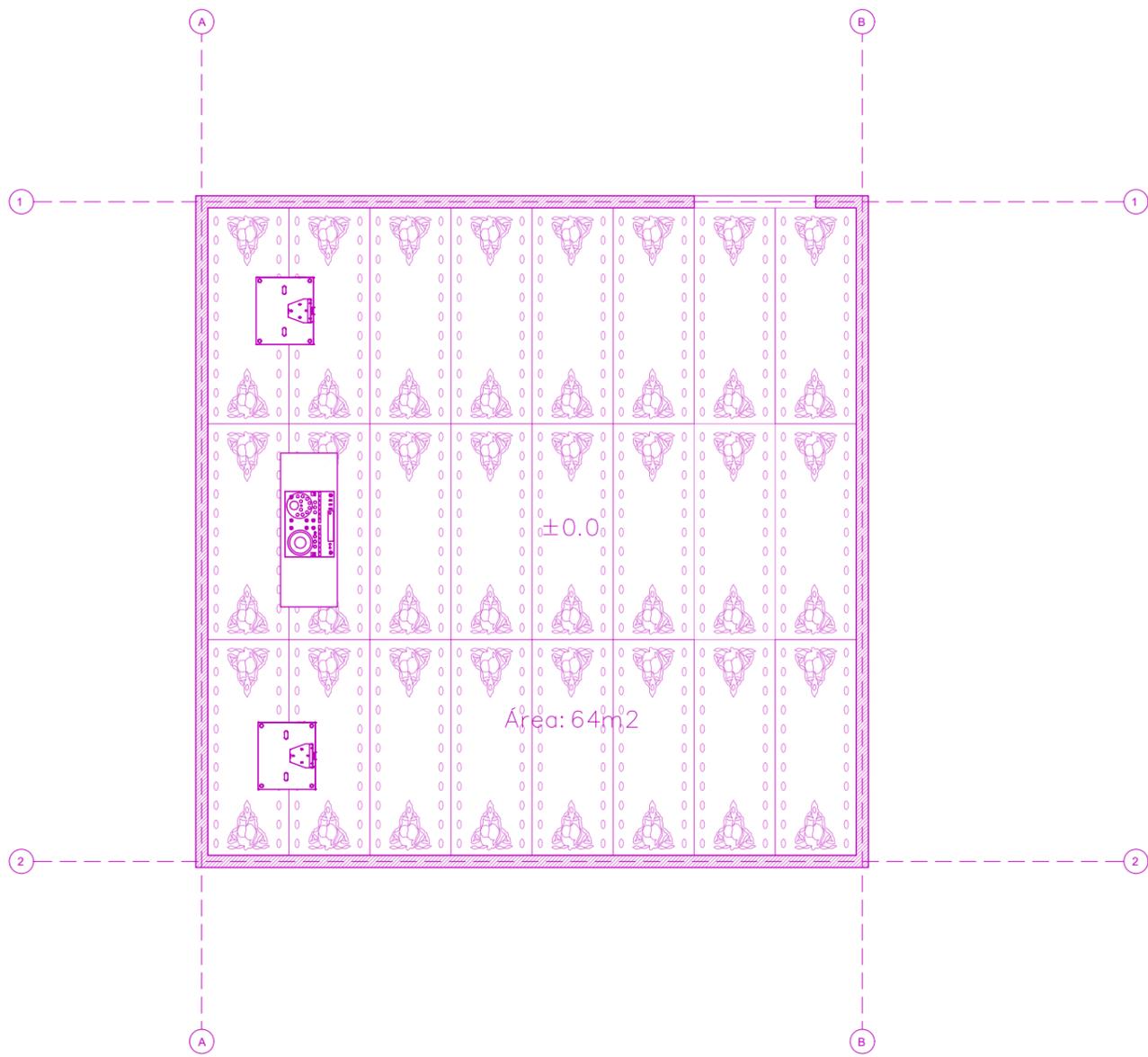


Imagen 30: Planta del espacio de la performance
de Benji Hart en CA2M. Fuente: Elaboración propia



Imagen 31: Isométrica de la pasarela de la performance
de Benji Hart en CA2M. Fuente: Elaboración propia

2. Kikiball Banjee Old Way/Bellakeo



Imagen 32 : Fotogramas del video del kikiball Banjee/Bellakeo. Fuente:
<https://www.youtube.com/watch?v=7ubGsK2l3xM>

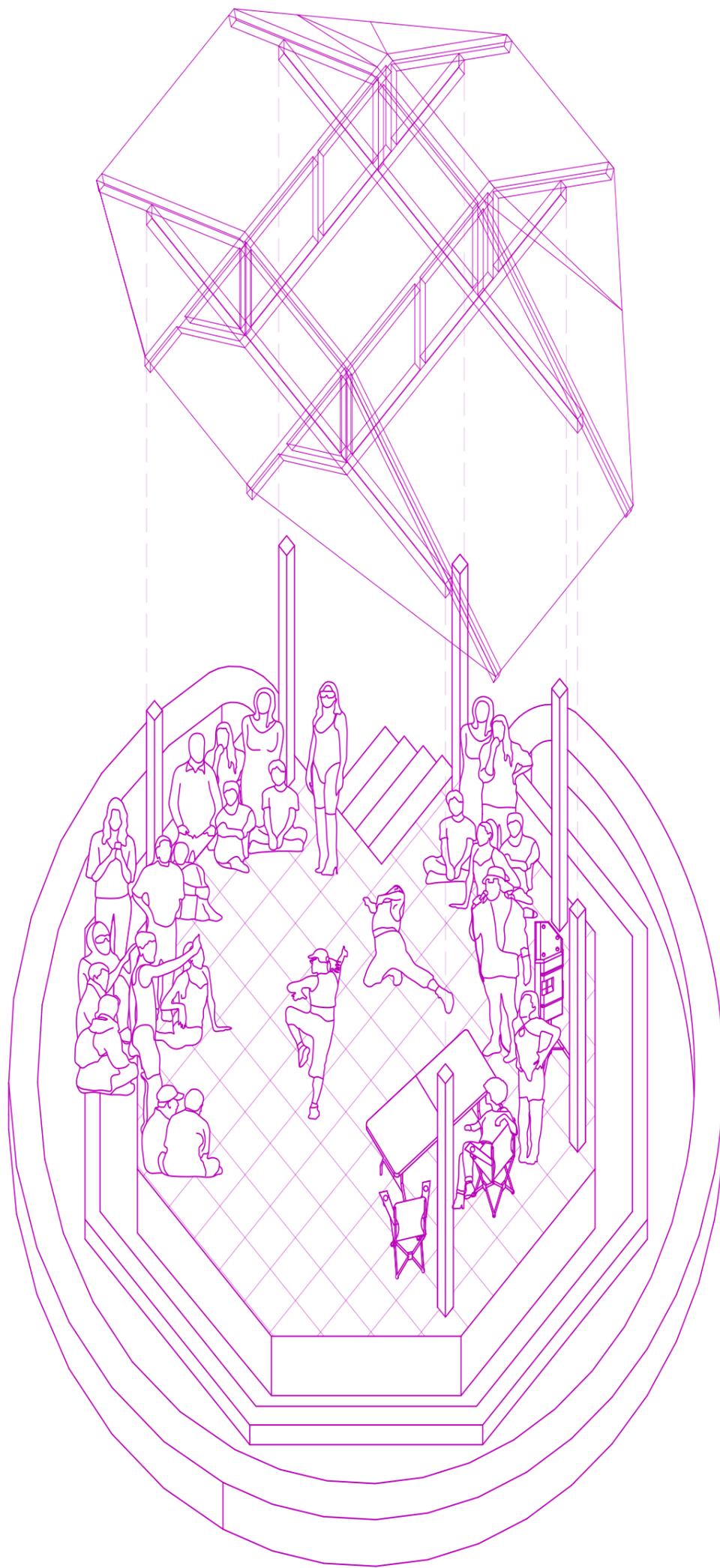


Imagen 33 : Isométrica del kikiball Banjee/Bellakeo.

Fuente: Elaboración propia

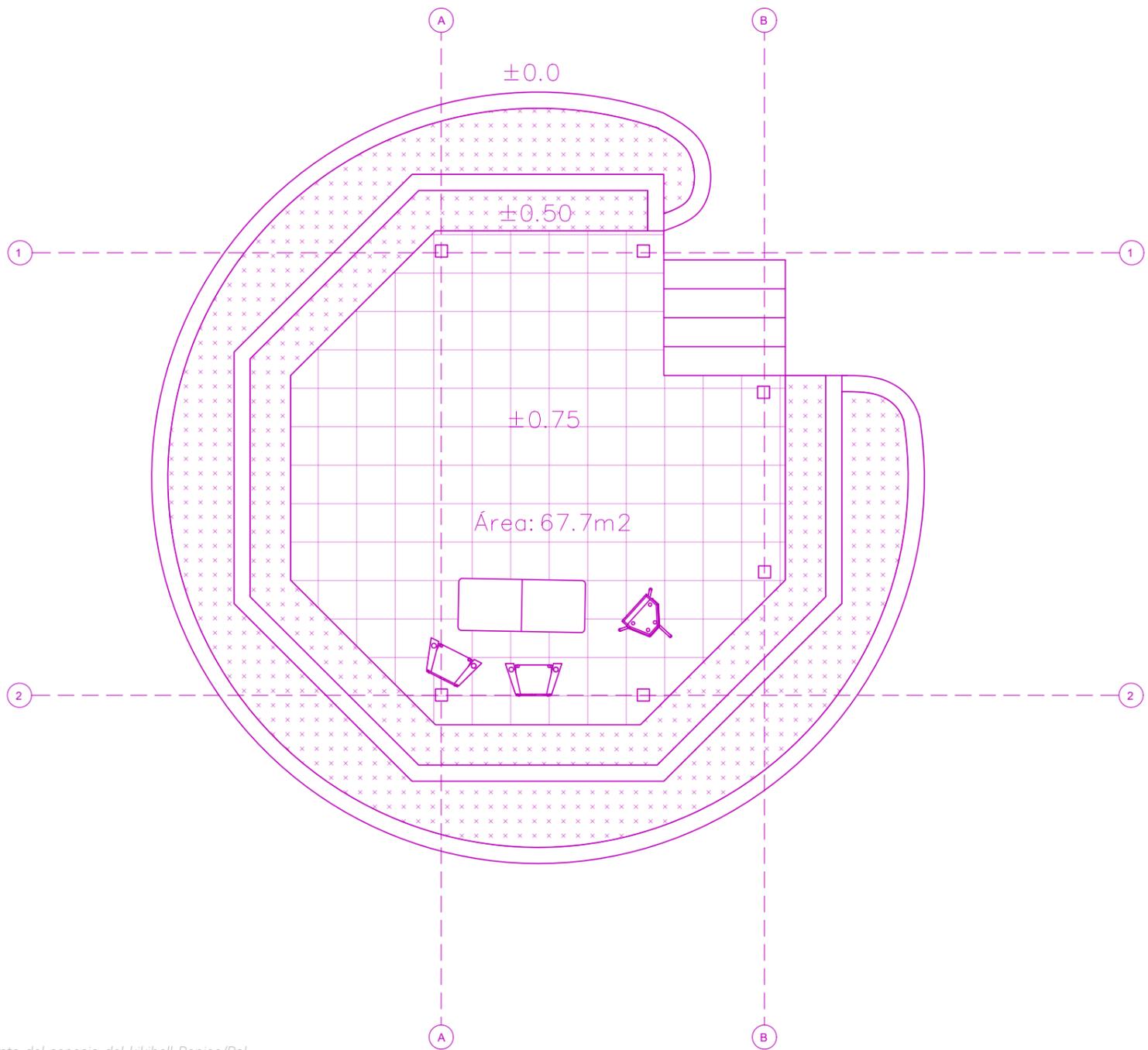


Imagen 34 : Planta del espacio del kikiball Banjee/Bellakeo. Fuente: Elaboración propia

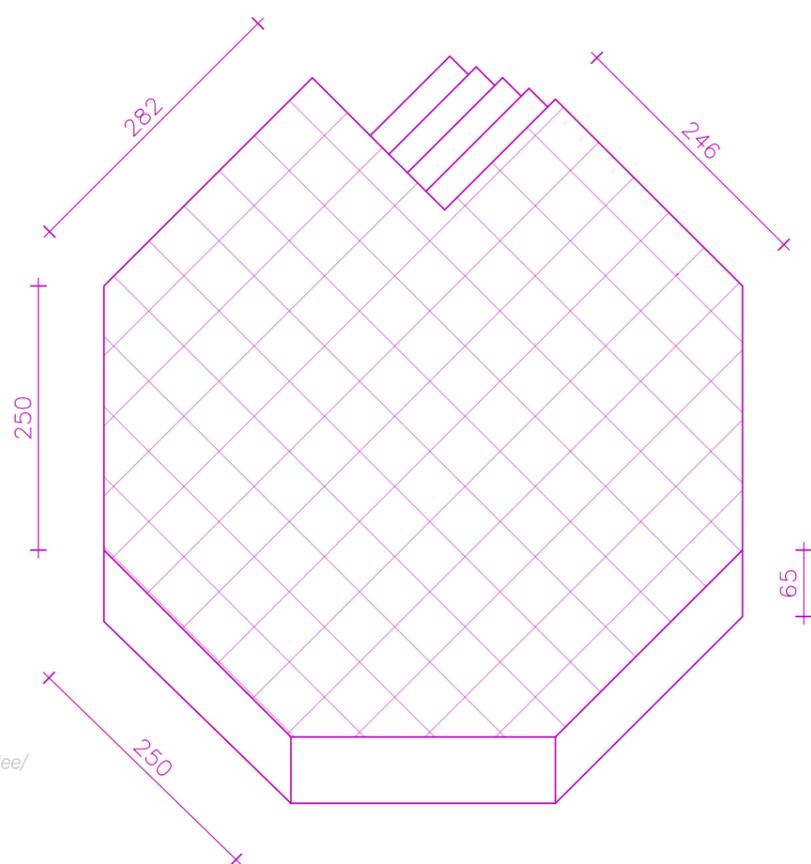


Imagen 35 : Isométrica de la pasarela del kikiball Banjee/Bellakeo. Fuente: Elaboración propia

3. Ball DAMA CVNT Vogue Night

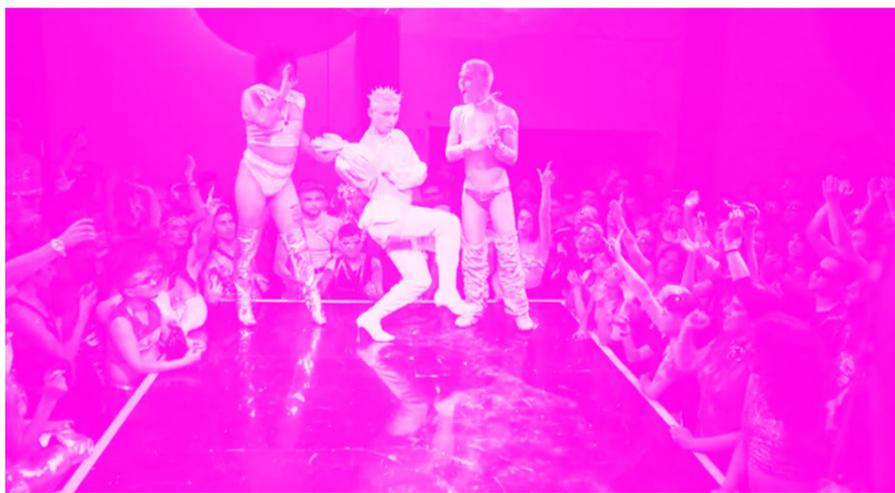


Imagen 36 : Fotogramas del video del ball DAME CVNT Vogue Night realizado el 14 de octubre del 2023 en el Teatro Caupolicán. Fuente:

<https://www.youtube.com/watch?v=bMPQYicFINU&t=12s>

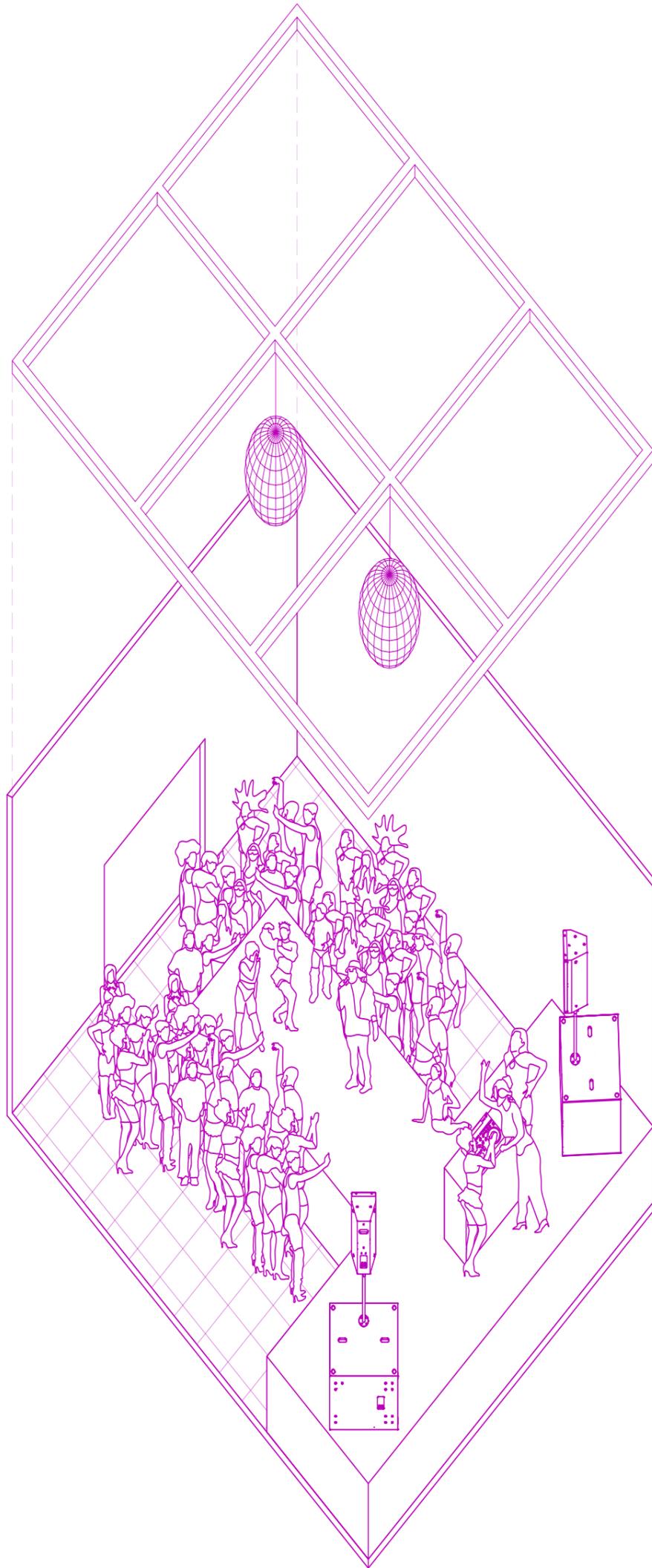


Imagen 37 : Isométrica ball DAME CVNT Vogue Night.

Fuente: Elaboración propia

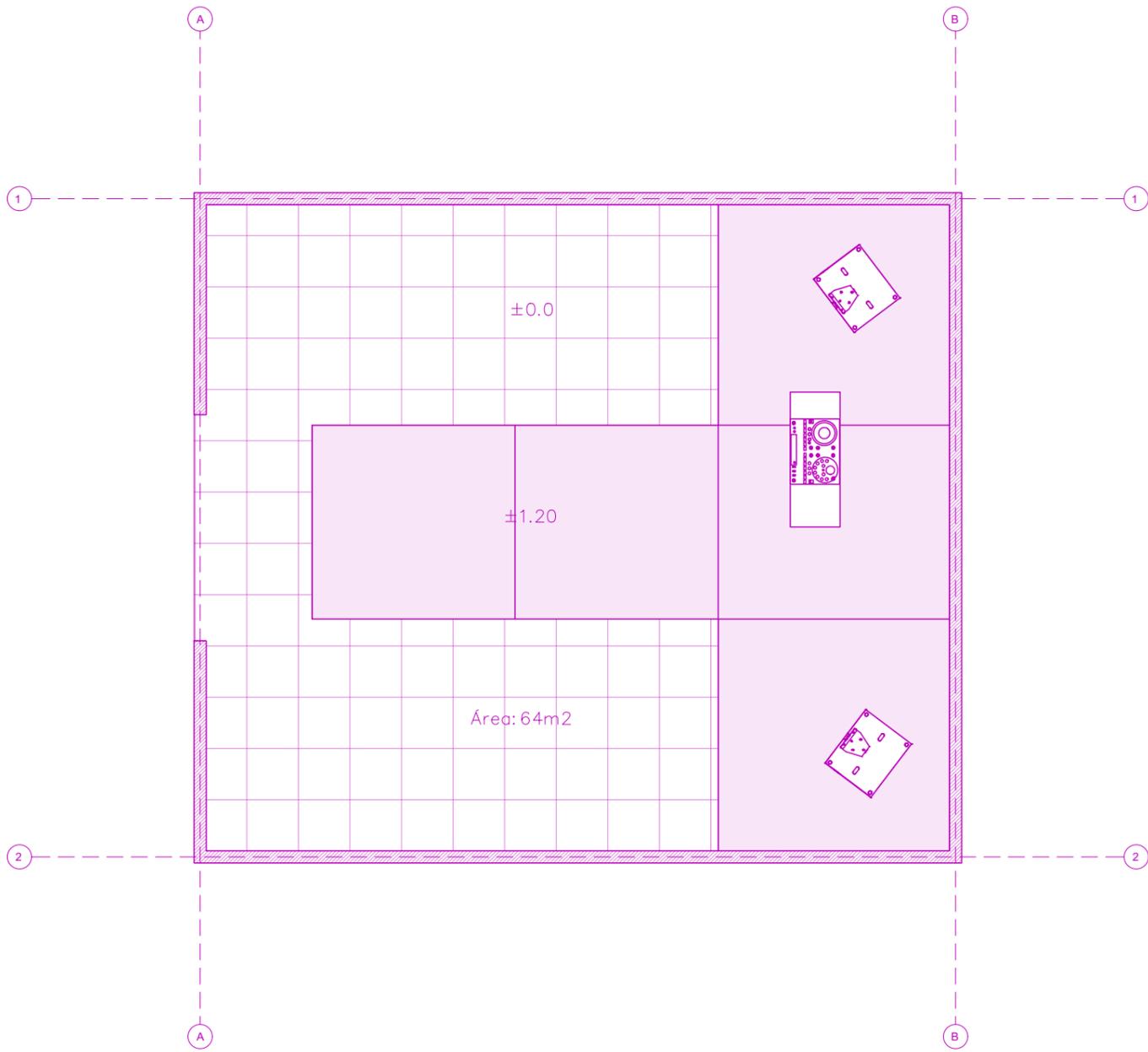


Imagen 38 : Planta del espacio del ball DAME CVNT
Vogue Night. Fuente: Elaboración propia

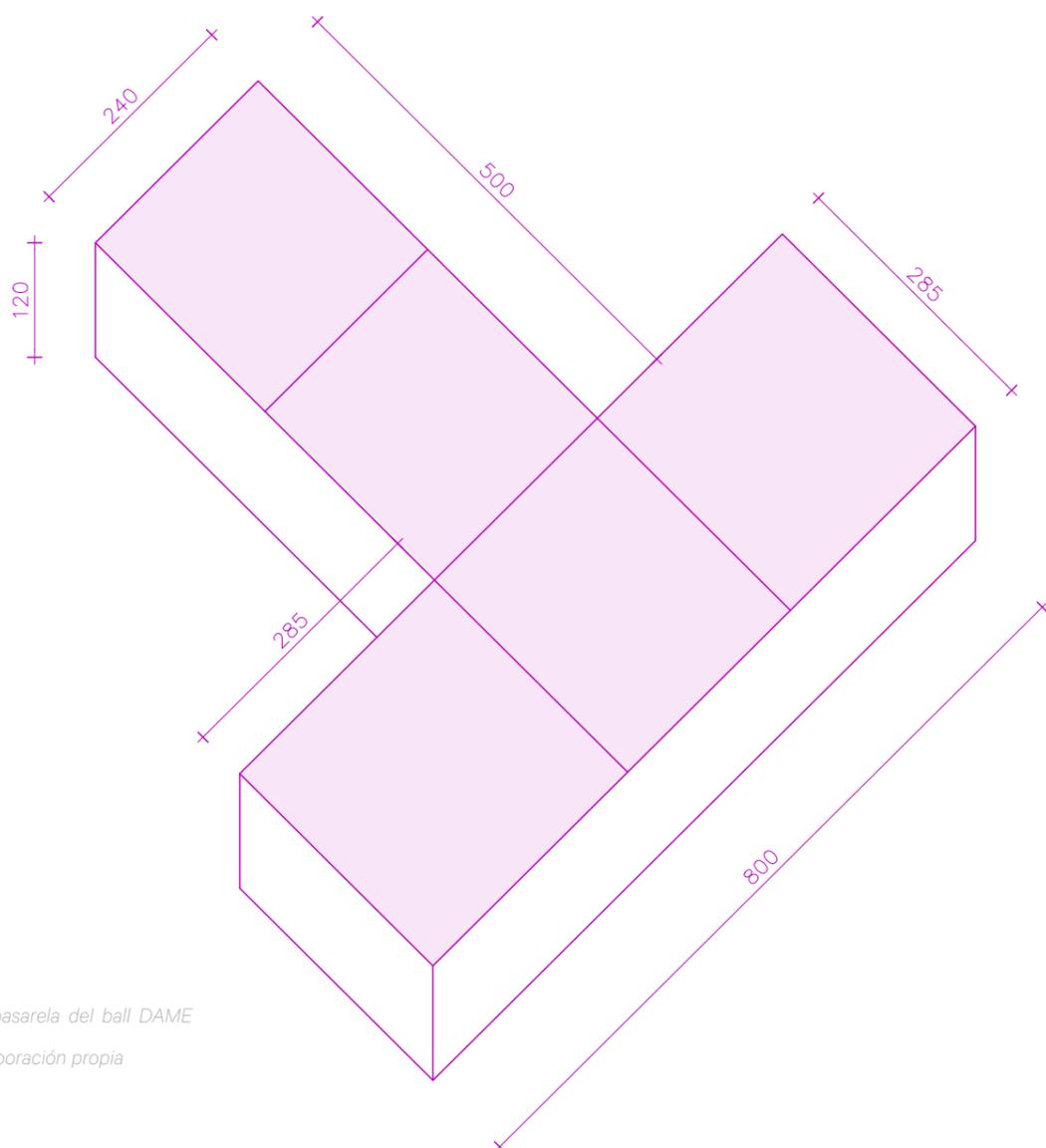


Imagen 39 : Isométrica de la pasarela del ball DAME
CVNT Vogue Night. Fuente: Elaboración propia

A partir de los dibujos puede reconocerse tres situaciones espaciales distintas. En el primer caso el límite entre pasarela y público se genera mediante el vacío que generan los espectadores en el centro de la sala. Así la pasarela define sus límites virtualmente.

El segundo caso propone una situación espacial en donde el límite de la pasarela es definido por la diferencia de altura entre el suelo y la plataforma de la pérgola. A pesar de ello el límite se difumina debido al uso por parte del público tanto de esta plataforma como del suelo en torno a la pérgola para ubicarse. A su vez la pasarela no presenta una jerarquía mediante la forma ya que al ser octagonal permite una interacción similar con el espacio desde todos sus lados. El espacio para el jurado es definido dentro de esta plataforma mediante una mesa.

Por último el tercer caso expone la situación espacial más segmentada de los tres casos. La plataforma aquí se delimita mediante su altura, que permite al público solo apoyarse en ella y no utilizar este espacio como en la pérgola. La pasarela presenta forma de T, siguiendo la estructura tradicional de esta en un ball, ubicando a los jueces y la música en el sector horizontal de la forma y en el vertical a los competidores.

A su vez a partir de los dibujos se identificaron otros elementos necesarios para el desarrollo de un ball. Dentro de ellos podemos nombrar los parlantes, microfonos, la mesa del jurado, dispositivos de sonido y sillas.

Siguiendo de este análisis se decidió observar el objeto de la pasarela en los tres casos, considerándolo el elemento central de estos espacios. A partir de la volumetría de cada una se propone inscribirlas dentro de un cubo y extruirlas a la altura de este para luego realizar un proceso de descomposición geométrica mediante el juego con los vértices de los volúmenes, siguiendo la idea de Sol LeWitt en su obra "Variaciones de cubos incompletos". La idea es poder buscar el punto en que a pesar de no tener definidos los límites, el volumen es capaz de reconocerse como tal.

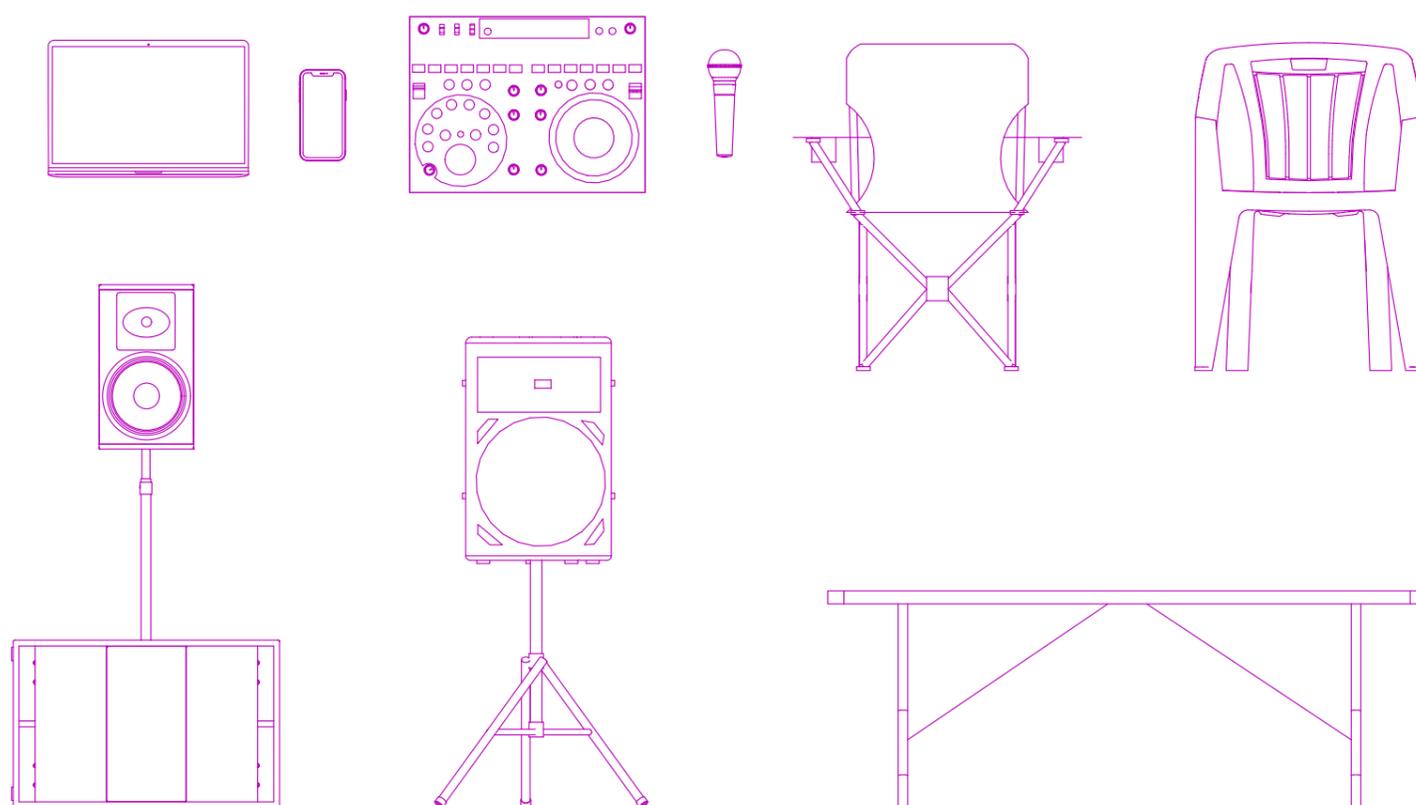


Imagen 40: Elementos necesarios para la realización de un ball. Fuente: Elaboración propia

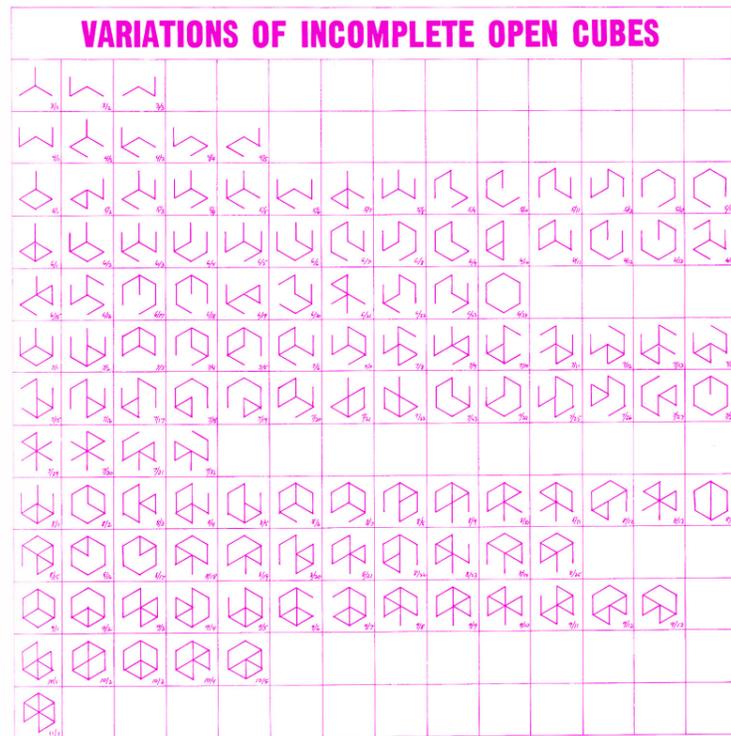


Imagen 41 : Gráfica de la obra "Variaciones de cubos incompletos" de Sol LeWitt. Fuente: <https://habitarlaforma.blogspot.com/2020/05/sol-lewitt.html>

Inscripción de los volúmenes en un cubo

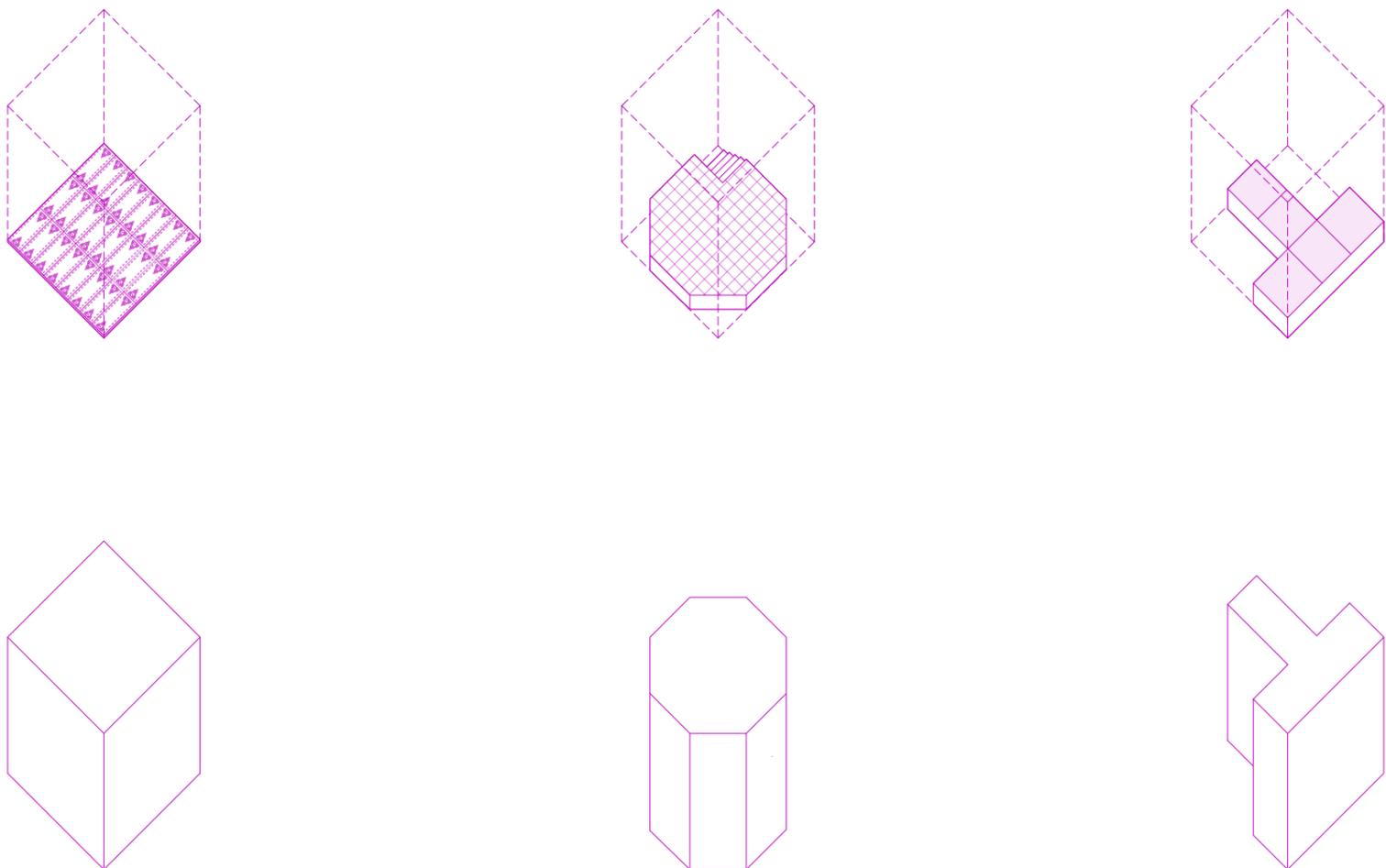


Imagen 42 : Inscripción de los volúmenes en un cubo.

Fuente: Elaboración propia

Caso 1

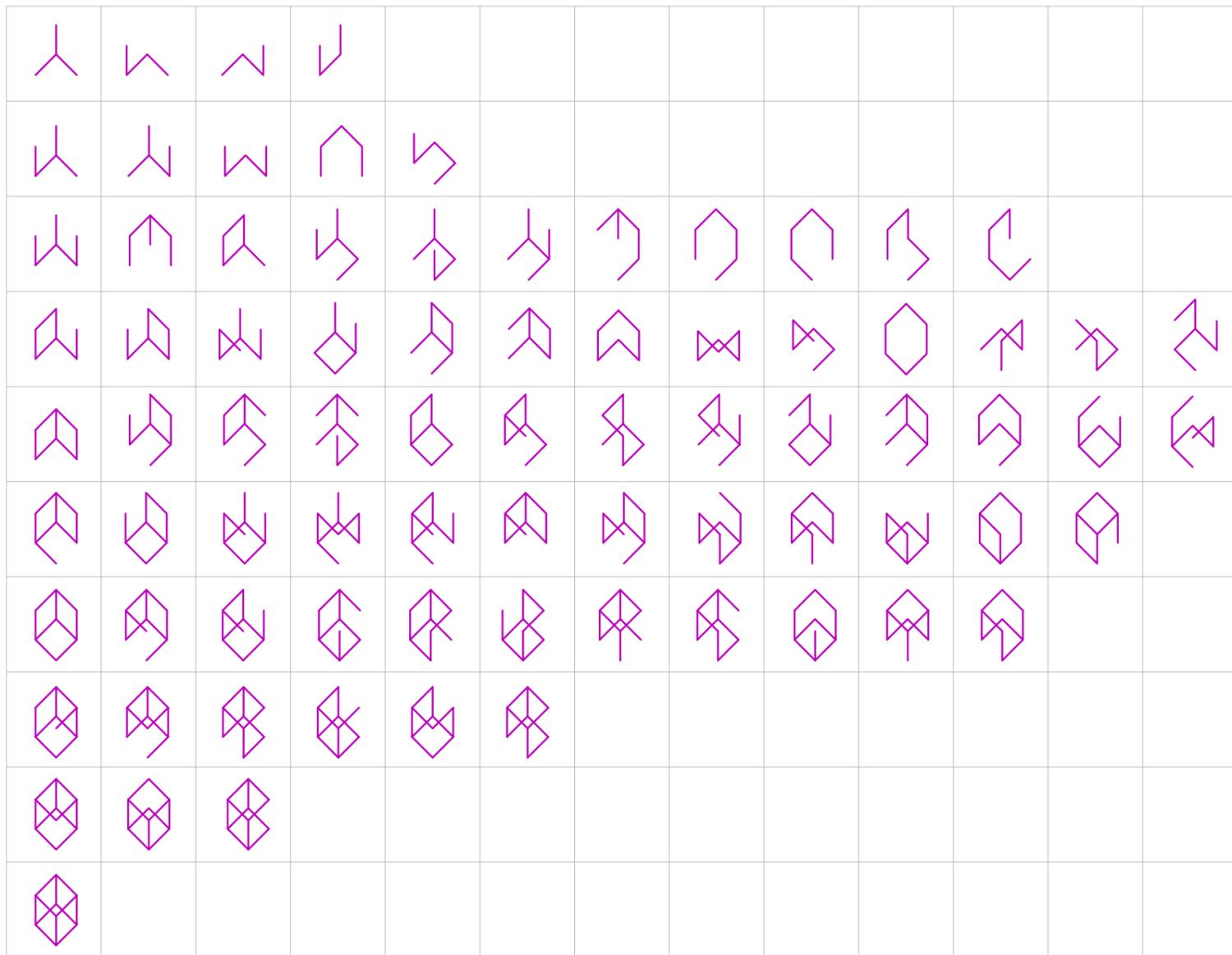


Imagen 43 : Descomposición volumen 1. Fuente: Elaboración propia.

Caso 2



Imagen 44 : Descomposición volumen 2. Fuente: Elaboración propia.

Caso 3



Imagen 45 : Descomposición volúmen 3. Fuente: Elaboración propia

Abstracción

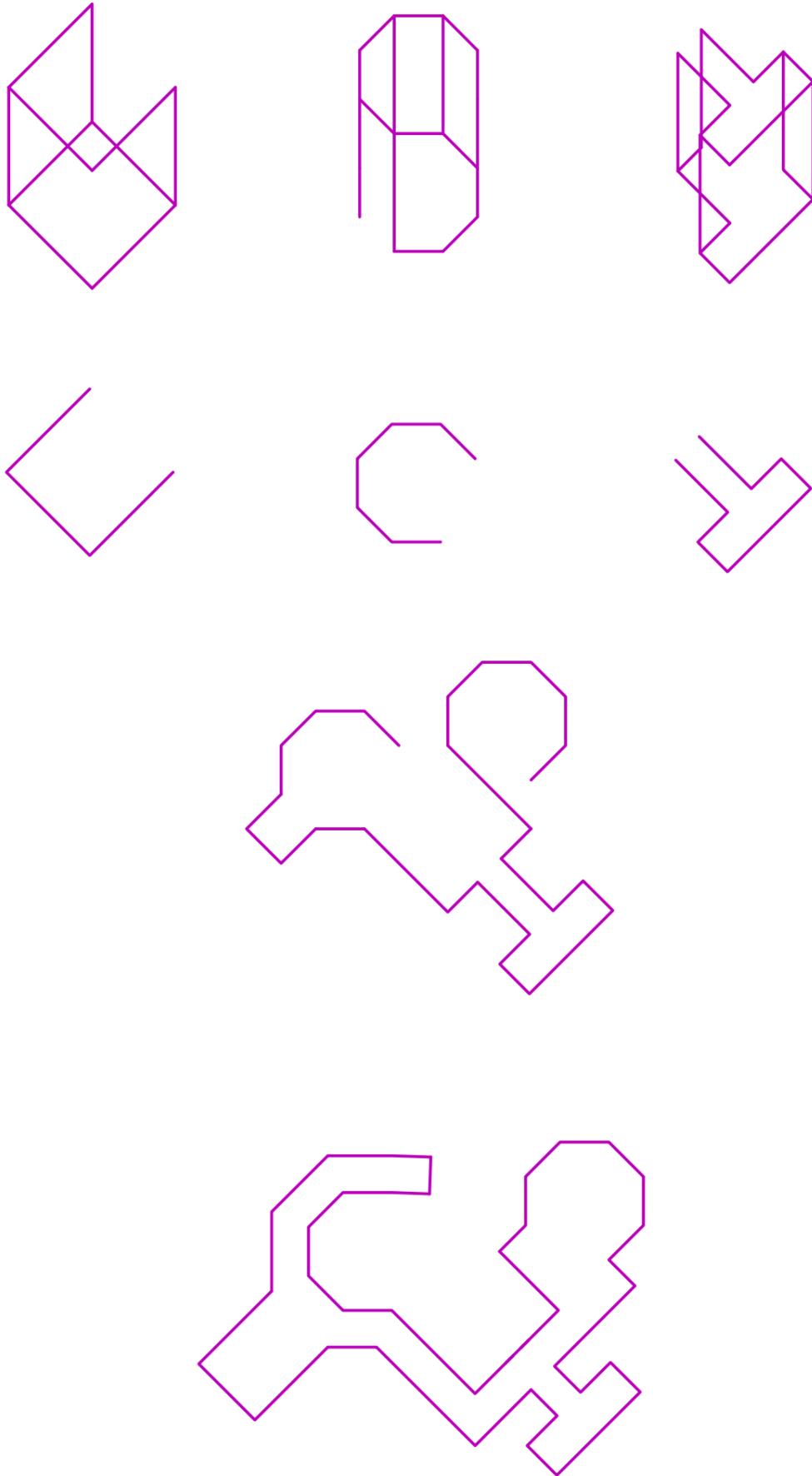


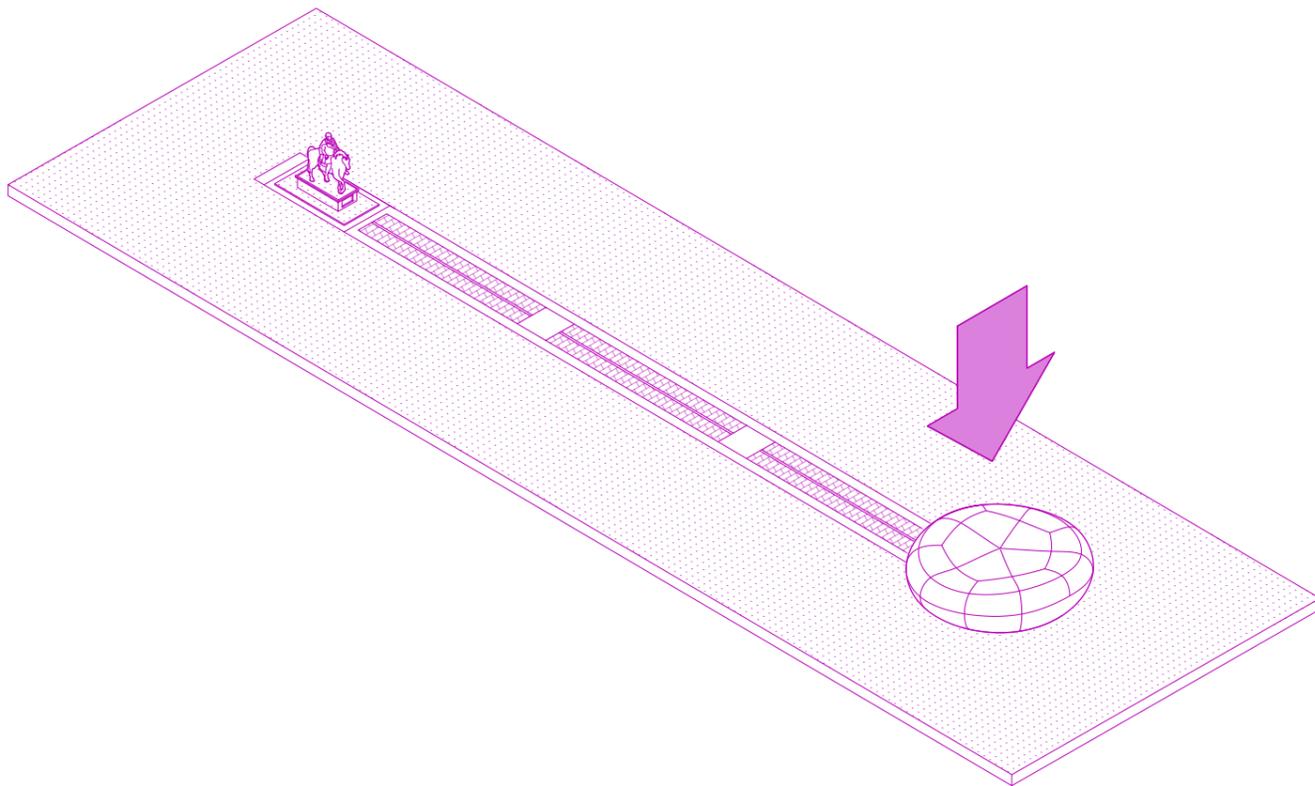
Imagen 46: Exploración a partir de la descomposición de los volúmenes. Fuente: Elaboración propia

5.5 Estrategias de diseño

Teniendo en cuenta que el presente proyecto es planteado como un proceso exploratorio, es que es necesario definir ciertas guías que permitan dirigir esta exploración en pos de diseñar una forma y una estructura acorde a lo planteado conceptualmente. Es por ello que se proponen tres estrategias a partir de las que pueden llegarse a distintos resultados formales, los que se definirán mediante la exploración, pero que siguen una misma línea de pensamiento acorde al concepto.

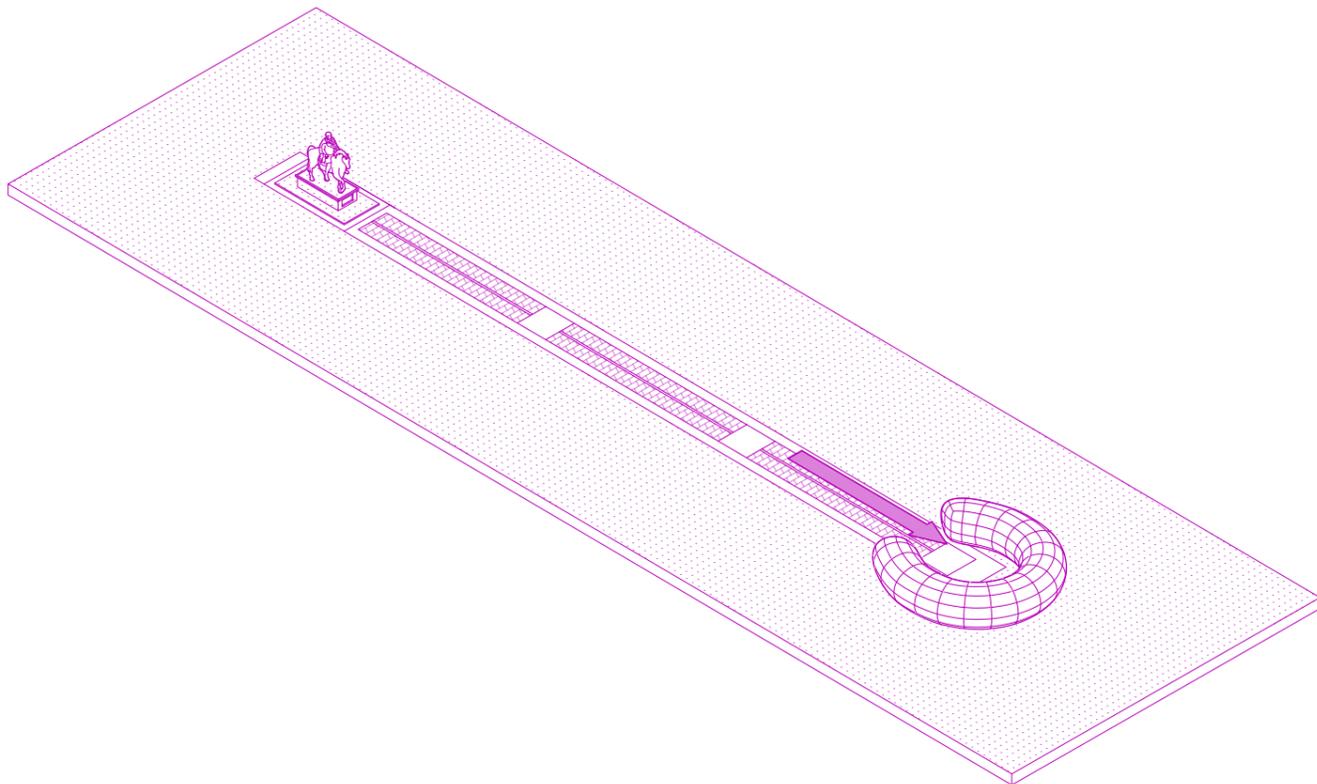
1. Posicionamiento

Considerando que la manifestación conmemorada tuvo uno de sus hitos al ubicarse en el monumento a Pedro de Valdivia en la Plaza de Armas, según los registros existentes, es que el proyecto toma este monumento como punto de referencia para su posicionamiento en el lugar. Así es como se propone ubicar el memorial enfrentando a esta estatua, en el extremo opuesto de la franja roja de pavimento que delimita este hito. De esta forma el memorial se posiciona tensionando la condición de monumento de esta estatua, asociada a la narrativa hegemónica, y exponiendo una capa simbólica oculta de este lugar.



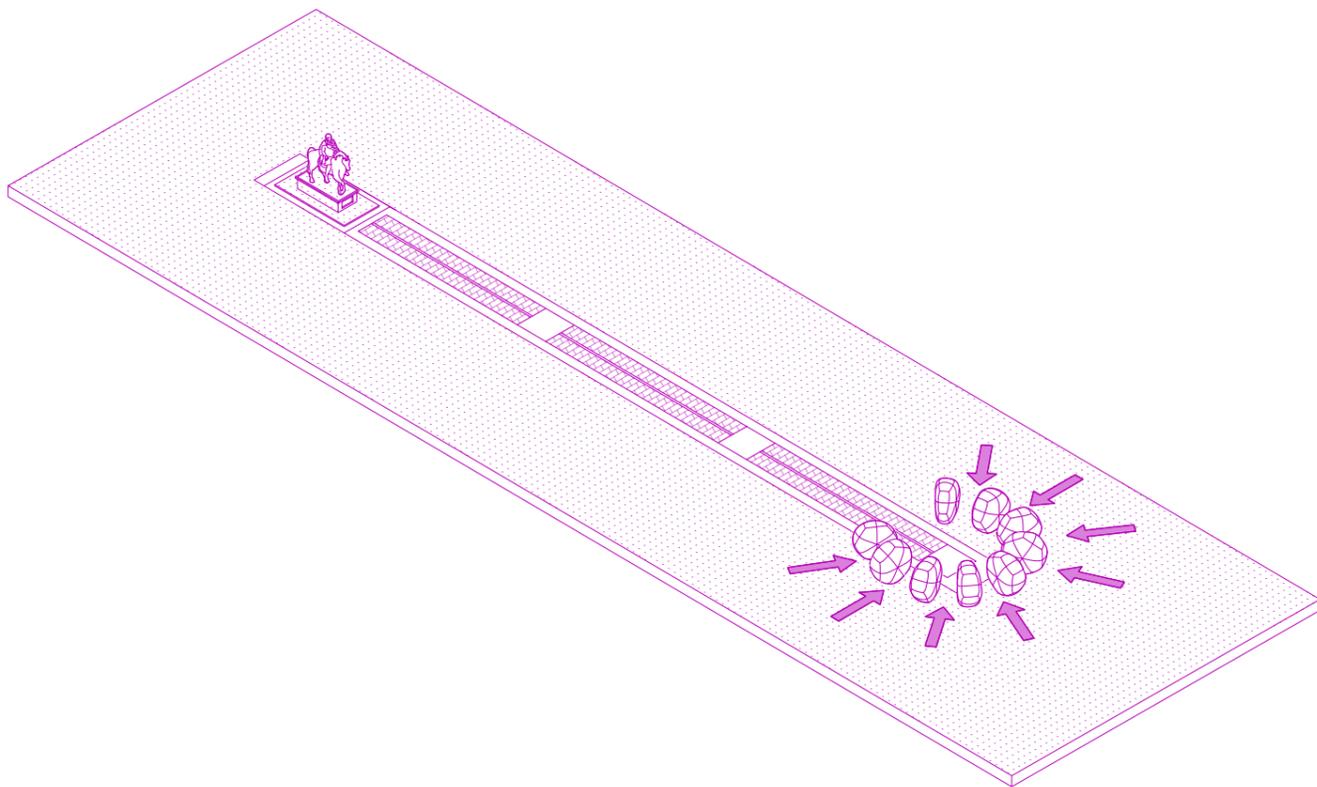
2. Dirección

El elemento central del espacio es la pasarela(runway), elemento que acoge a los bailarines en la competencia. Considerando la centralidad de este elemento es que se propone alinear este con el camino delimitado en el pavimento desde el monumento a Pedro de Valdivia, de manera de resaltar la condición de camino/pasarela presente en este lugar. A su vez esta acción plantea una interacción visual y simbólica entre el baile y el lugar en donde ocurrió la manifestación



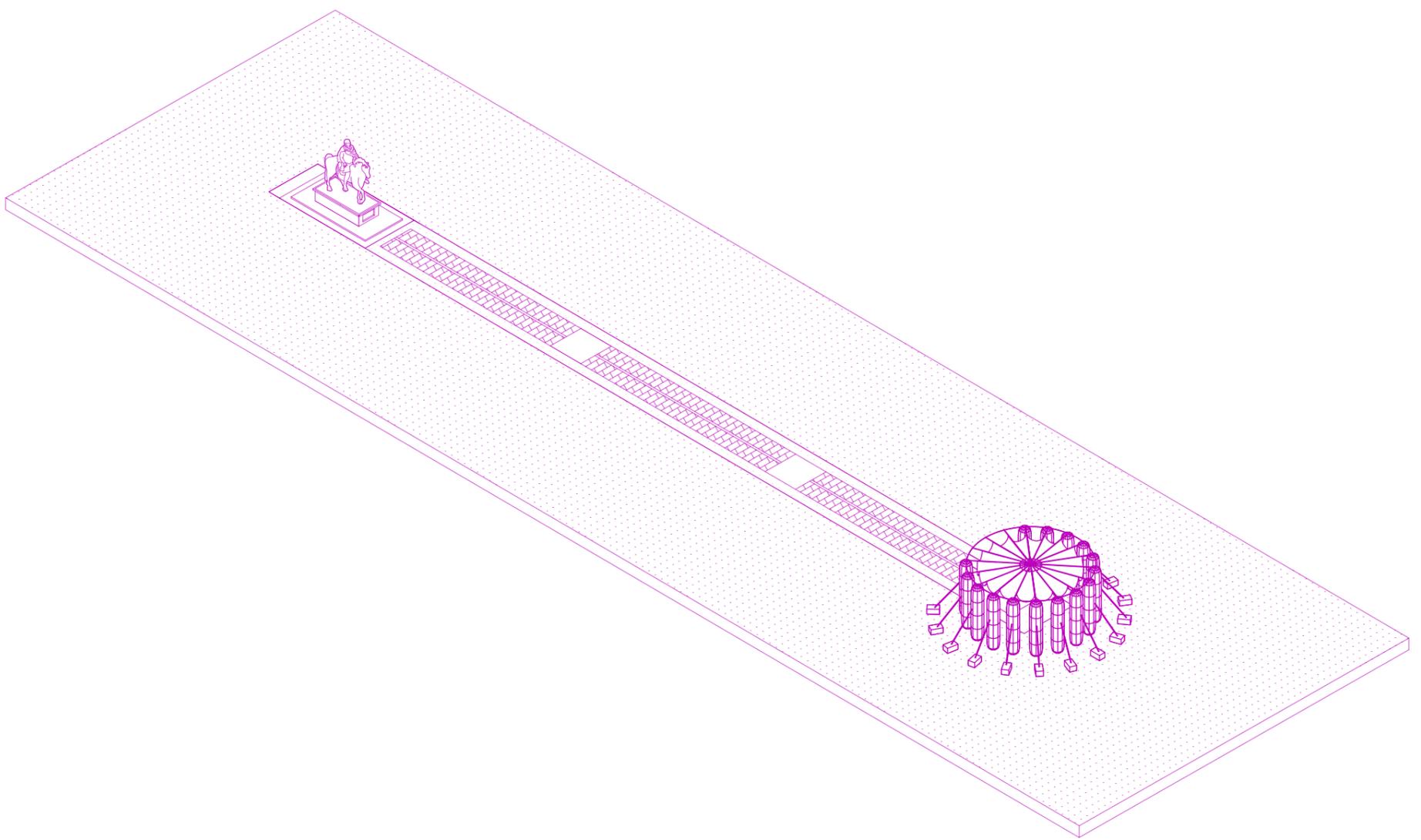
3. Permeabilidad

Se plantea la delimitación del espacio mediante estructuras neumáticas modulares, que permitan el paso entre ellas a los usuarios. Estos elementos modulares se ordenan destacando la jerarquía entre los tres actores que componen un ball: los jueces, los bailarines y el público.

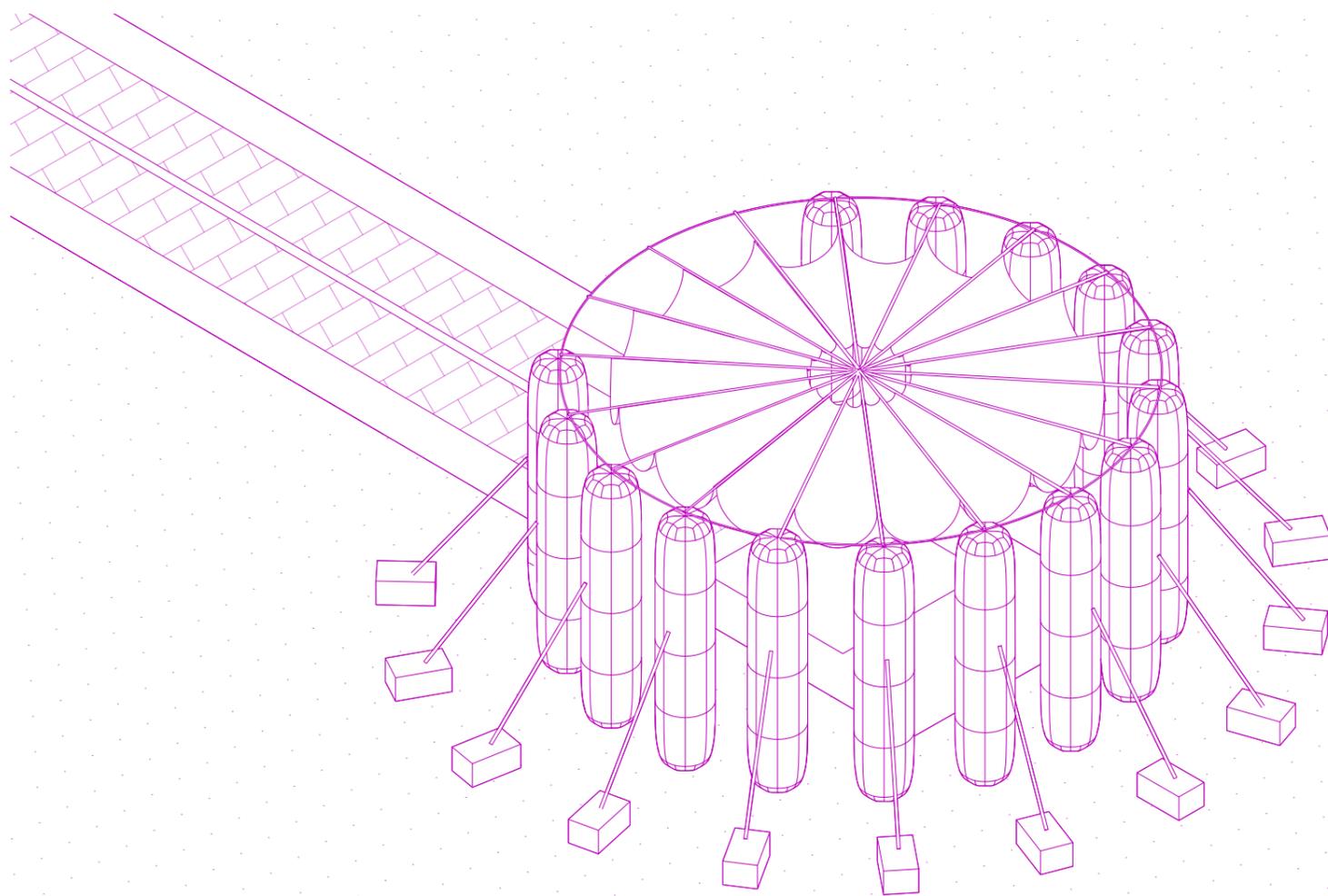


6. PROPUESTA DE DISEÑO

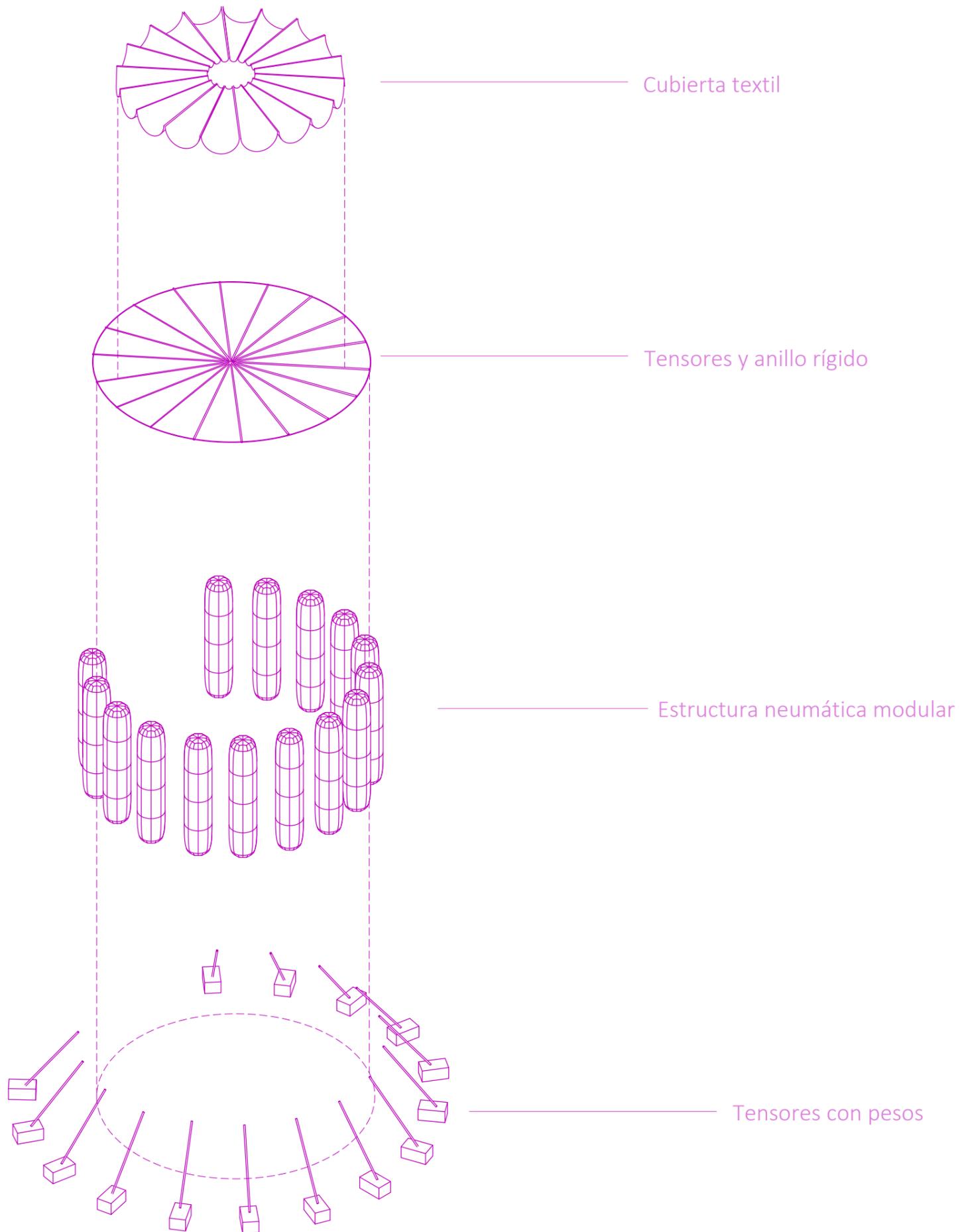
Isométrica emplazamiento



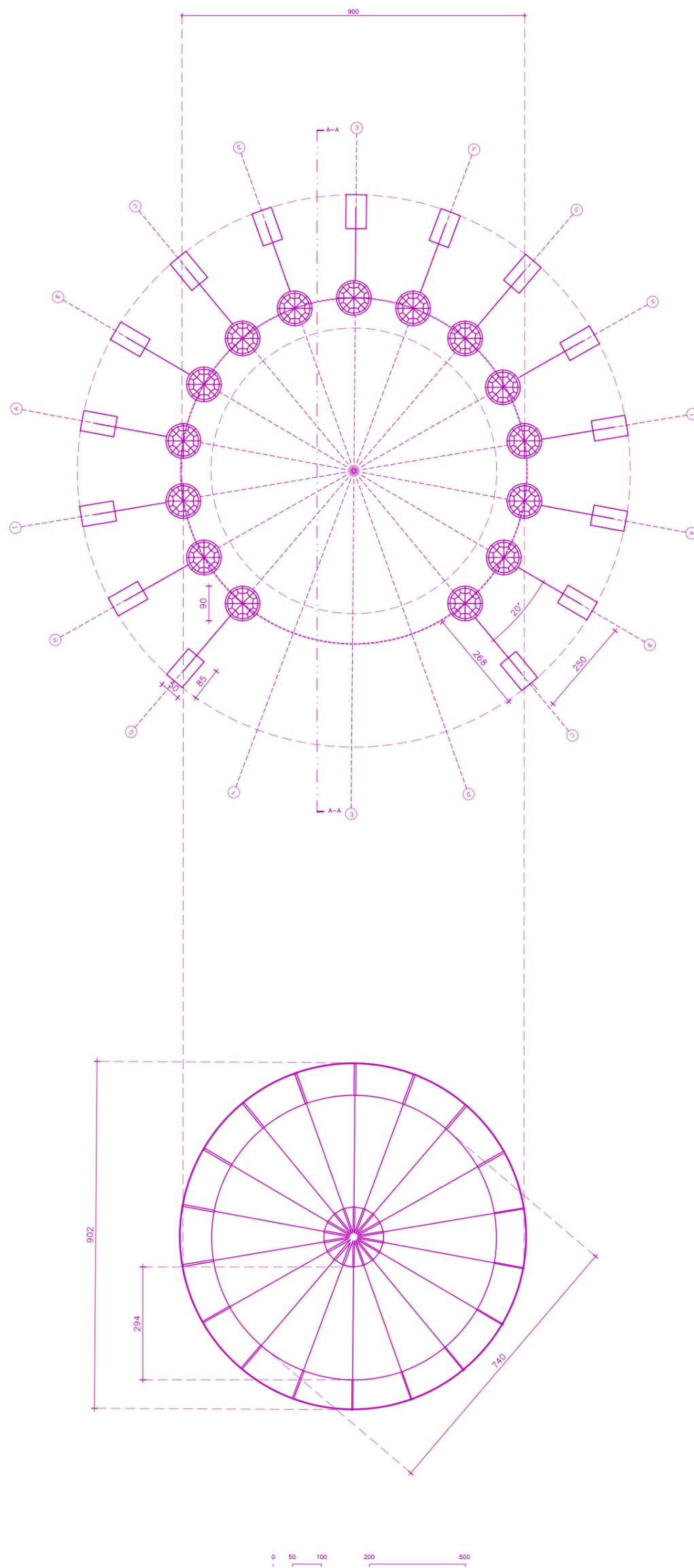
Isométrica proyecto



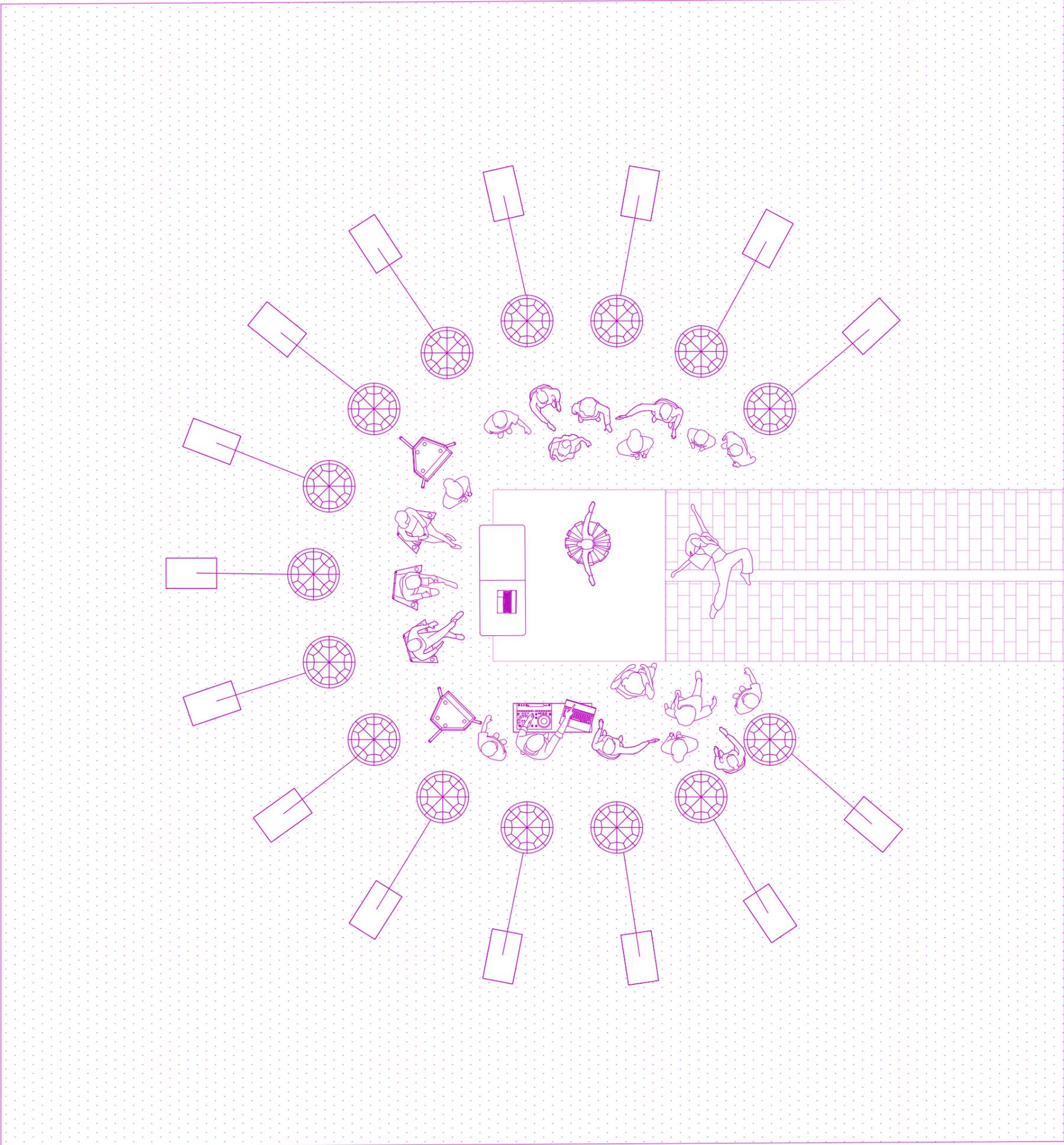
Isométrica estructura



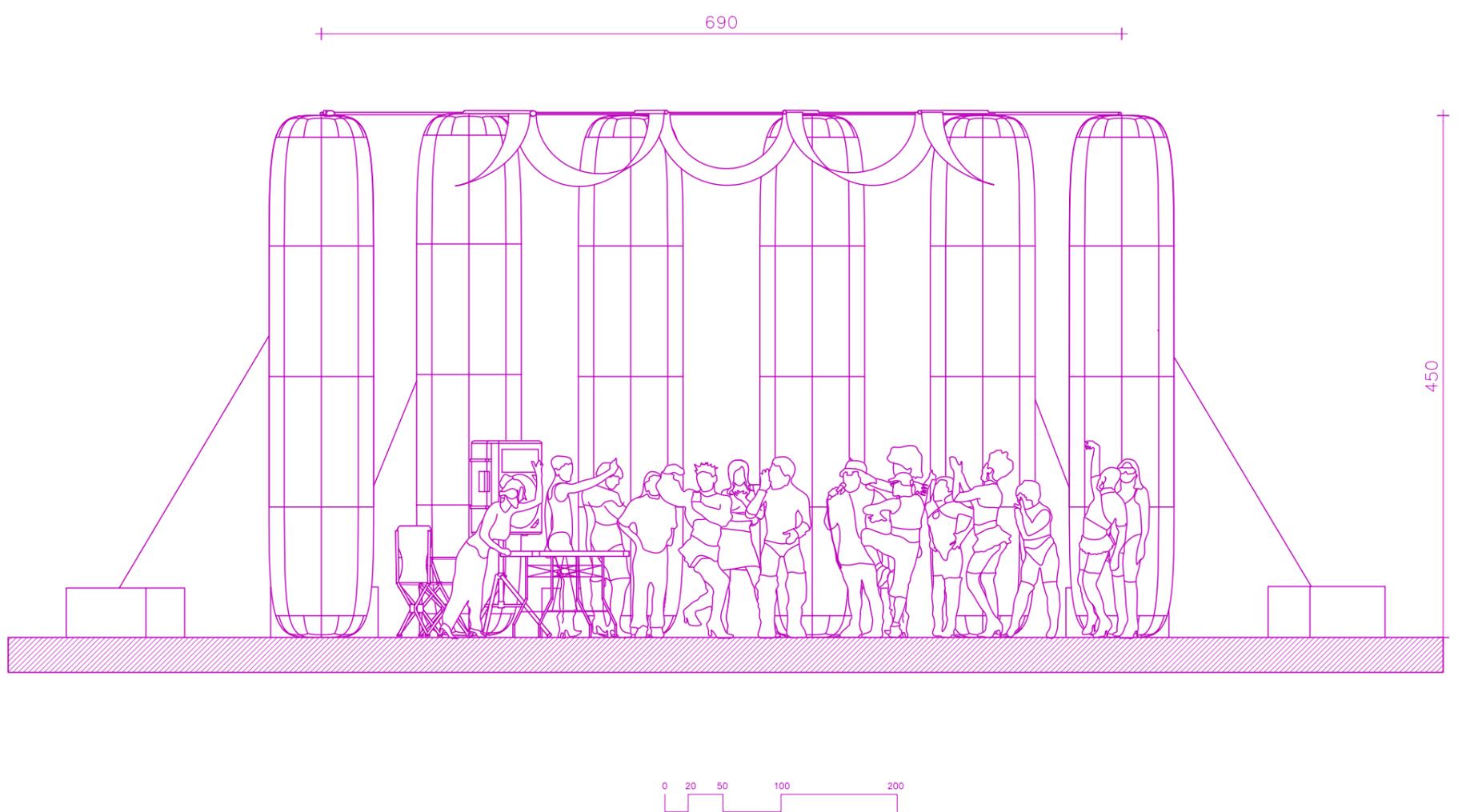
Planta general y cubierta



Planta de arquitectura



Corte A-A'



7.REFERENCIAS

- Bonder, J. (2009). On Memory, Trauma, Public Space, Monuments & Memorials. *Places*, 21(1), 62-69. Obtenido de <https://escholarship.org/uc/item/4g8812kv>
- Bonnevier, K. (2007). *Behind straight curtains*. Axl Books.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Correal Cárdenas, C. (2021). Reimaginando el proceso de patrimonialización de la Zona Típica Plaza de Armas de Santiago de Chile a través de los imaginarios urbanos: Propuesta metodológica para la construcción de un nuevo relato patrimonial. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtenido de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/61933>
- Dunn, T. R. (6 de 10 de 2011). Rememberin "A Great Fag": Visualizing Public Memory an the Construction of Queer Space. *Quarterly Journal of Speech*, 97(4), 435-460. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.1080/00335630.2011.585168>
- El Clarín. (24 de abril de 1972). Colipatos piden chicha y chancho. *El Clarín*, pág. Portada.
- El Clarín. (24 de abril de 1972). Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas. *El Clarín*, pág. 24.
- Gavaldón, S., & Segade, M. (2019). *Elements of Vogue: Un caso de estudio de performance radical*. Centro de Arte Dos de Mayo.
- Kolb, J. (2017). Working queer. *Log(41)*, 63-66. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/26323718>
- Lesch, C. (Abril de 2021). Cuirizando los límites: El espacio cuir desde una aproximación no binaria y feminista para el alojo de cuerpos disidentes en los márgenes de la universalidad de los Derechos Humanos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtenido de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/62897>
- Moreno Guerrero, M., & Rosas Vera, J. (1998). Plaza de Armas de Santiago. Un espacio en mutación. *ARQ(39)*, 43-45. Obtenido de https://issuu.com/edicionesarq/docs/arq_39?utm_medium=referral&utm_source=www.edicionesarq.cl
- Pérez de Arce, R., Bianchi, S., Camaño, L., & Salas, A. (1998). Plaza de Armas: Plaza de Armas: Una plaza para el próximo milenio(39), 46-51. Obtenido de https://issuu.com/edicionesarq/docs/arq_39?utm_medium=referral&utm_source=www.edicionesarq.cl
- Renedo, C. (2008). Huellas de una pérdida / Huellas de un poder. El fenómeno de los lugares para la conmemoración. *Revista de Arquitectura*, 14(18), 42-51.
- Riquelme Valdebenito, M. (2018). *La escena del Vouguing en Santiago de Chile (2015-2018)*. Miradas desde la corporeidad, subjetividad e identidad. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Obtenido de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/167987>
- Robles, V. H. (2008). *Bandera Hueca: Historia del Movimiento Homosexual de Chile*. Editorial ARCIS.
- Robles, V. H. (sf.). *Primera manifestación LGBTIQA+ en Chile*. Recuperado el 5 de November de 2023, de OTD Chile: <https://otdchile.org/primera-manifestacion-lgbtiqa-en-chile/>
- Rossi, A. (2013). Construcción de lazo social en "La noche de los visones" y "La Regine de Aluminios el Mono" de Pedro Lemebel. *Catedral tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1(2), 60-68. Obtenido de <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/46>
- Ruiz, V. V., Valencia, S., Lozano, R., & Gutiérrez Magallanes, C. (2017). MEMORIA QUEER/CUIR. Usos materiales del pasado, narrativas post-globales e imaginarios del sur global. *Arte y políticas de identidad*, 9-14. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6326125>
- Stevens, Q., Franck, K. A., & Fazakerley, R. (2012). Counter-monuments: the antomonumental and the dialogic. *The Journal of Architecture*, 17(6), 951-972. Obtenido de <http://www.tandfonline.com/loi/rjar20>
- Young, J. E. (25 de 11 de 2023). www.harvarddesignmagazine.org. Obtenido de <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/>

