



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA PSICOLOGÍA

Significación política feminista en las *performance* de “*La Yeguada Latinoamericana*”.

Memoria para optar al título profesional de Psicóloga

Autora:

Jazmín Ramírez Pérez

Profesor Patrocinante:

Roberto Fernández Droguett

Índice:

Índice:	2
1. Resumen:	5
2. Prólogo: Conocimiento situado sobre performance y género:	6
3. Introducción y Antecedentes	10
Actos de subversión feminista: La rebelión contra el patriarcado	10
La Yeguada Latinoamericana: performance feminista visibilizada en los movimientos sociales.	21
4. Problema:	27
5. Pregunta:	29
6. Objetivo General:	29
7. Objetivos específicos:	29
8. Relevancia	30
9. Marco teórico:	32
Introducción al marco teórico:	32
Capítulo 1: Significación política feminista.	33
Conciencia feminista en Latinoamérica y Chile.	35
Feminismes y disidencias	37
Mujer; cuerpos significadas como territorio de la violencia	38
La política sexual de la carne	43
La cuerpo en el trabajo sexual, como crítica a la productividad capitalista.	45
Capítulo 2: Género y significación.	47
Significación de género y performatividad	49
Tecnologías de género y prácticas contra sexuales	52
Subvertir para resignificar: Posporno y pornoterrorismo	54
Capítulo 3: Performance.	60
Estudios de performance	61
Lo performativo y la liminalidad	63
Perspectiva de la psicología social crítica en relación a la performance	65
La performance política como derecho a aparecer	68
El hackeo, la performance como acción directa	71
Capítulo 4: Antecedentes de la performance feminista en Chile y Latinoamérica:	75

Contexto histórico	76
Actualidad del contexto situado, lazos performáticos y político- feministas en Chile	81
Síntesis del marco teórico:	93
10. Marco Metodológico:	96
11. Sumergiéndose en las performance de La Yeguada Latinoamericana:	100
Introducción a La Yeguada Latinoamericana	100
Abortistas en el congreso: un día de acción con La Yeguada Latinoamericana.	104
Análisis de las acciones (2016- 2019).	123
Dimensión corporal:	124
Cuerpa como significante político de la violencia sexual:	124
Cola como significante protésico de la transformación en yeguas:	130
Dimensión identitaria; reapropiación:	132
Mujeres como identidad de género no binaria:	132
“Pinta de yegua” feminidad cuestionada, pero exacerbada:	134
Confrontación al icono de la maternidad Mariana:	139
Latinoamericanas:	146
Dimensión de lo Biográfico:	150
Su experiencia personal:	150
Crítica a la institución policiaca / familiar:	152
Hermandad entre mujeres:	154
Dimensión particular de lo político:	156
De la esfera de lo privado a la esfera de lo público:	157
La Yeguada como confrontación a la mirada patriarcal:	163
Acción directa, política y feminista:	170
12. Discusión teórica con los resultados.	176
13. Conclusiones.	183
14. Cierre.	188
15. Bibliografía y Referencias.	190
16. Anexos.	210
1. Transcripción de entrevista:	210
2. Descripción de la Yeguada Latinoamericana, texto facilitado por Cheril Linett.	213

1. Resumen:

Históricamente Movimientos sociales, feministas y disidencias han utilizado la performance, como una práctica que va más allá del nicho del arte, adquiriendo relevancia política justamente por ingresar contenido del contexto sociocultural y la experiencia vivencial de las sujetas que la habitamos; permitiendo movilizar los significados que nos representan y llevarlos a la esfera pública; para remecer el entramado normativo social e instalar interrogantes que permitan la transformación social. Es por ello que en la presente investigación buscó articular desde la perspectiva de la psicología social crítica, un espacio multidisciplinar que se nutre de los estudios de género, los estudios de performance y la epistemología feminista; con el fin de poder aproximarse desde una mirada local y situada, al fenómeno de la performance político feminista, conjugada en el accionar de La Yeguada Latinoamericana.

2.Prólogo: Conocimiento situado sobre performance y género:

“Micropolíticas de la insurrección; golpear la estructura, hacerla saltar y sobre- escribir; la performance como el hackeo de las performatividades hegemónicas pre establecidas.

La revuelta es ahora, en contra del deseo impuesto, del orden naturalizado de las cosas, en donde los actos constitutivos que performamos, están capturados. La perpetuación de este orden se encuentra en el miedo, en el sexo, en el deseo, en el género violento, en las instituciones omnipotentes, en la estructura de la filiación llamada familia, y a la subordinación subjetiva que ésta genera como proceso de formación del subconsciente;

Se encuentra en la falta de permiso que tenemos para morir.

Sin este orden de representación se generan sujetxs en falta, una otredad desconocida y efervescente, una alteridad que aterroriza.

Hay que asumirse alteridad; Hay que encontrar una fuga en la constante, un desarme a las producciones de sentido, a la repetición estilizada de los actos y a los deseos de goce institucionalizado” (Jazmín Ra, 2016).

“¿Cómo se experimenta una acción performática?;

A un nivel micro, en las políticas de lo personal, cuando realizó performance me propongo cuestionar los límites que fueron introyectados a través de mi desarrollo corporal en la cultura; normas establecidas en mis conexiones neuronales como formas de disciplinamiento, integración de la ley y el orden social, que instalan la diferencia sexual como la matriz normativa que garantiza la estabilidad del sistema.

Es por ello que hay que saber escuchar lo que el sistema nervioso nos señala;

Ante la expectativa de transgredir un límite impuesto, por mínimo que sea, el hackeo estará en saber sobrellevar esa ansiedad e incluso angustia ante la mirada del Otro, señalándote lo prohibido.

Al accionar, en el momento mismo de su realización, aparece un goce emancipador en mi pecho y una conexión para con aquellos que están efervesciendo también ante esa posibilidad emancipatoria. Es en esta conexión que a un nivel macro busco que aquellos elementos que me remecen a mí, remezcan los imaginarios de otros; pensando que lo estructural no es inamovible, desarmando los elementos esencialistas y pre discursivos del discurso que mantiene la estabilidad del sistema hegemónico que normaliza las prácticas y roles sociales asignados para su perpetuación.

Es por ello que considero a la performance feminista, como una herramienta política, que posibilita la transformación discursiva que estructura la realidad social” (Jazmín Ra, 2019).

Comienzo este apartado preliminar a la investigación, con dos fragmentos de manifiestos poéticos sobre *performance*, los cuales he publicado informalmente en formato fanzine; ambos abordan mi interés por la *performance* como herramienta para la acción política feminista, buscando retratar mi experiencia y motivaciones para ejercer la *performance*. Inspirada en las metáforas de *Mujeres y Cyborg* (Haraway, 1991), entiendo la *performance* como una forma de acción directa que *hackea* y resignifica la estructura normativa que *programa* la realidad social; siendo una práctica indispensable para generar un pensamiento crítico, que busque remecer la estructura del orden social basado en la diferencia y división sexual (Butler, 1990) y que establezca conexión con aquellas cuerpos que se muestran disidentes a dicho sistema. En la realidad social actual la *performance* ha adquirido gran relevancia, siendo una herramienta muy presente en la contingencia de los movimientos sociales, visibilizada masivamente por la ola originada en el “*Mayo feminista del 2018*” y que perdurando en el tiempo ha marcado fuerte presencia en el contexto del estallido y levantamiento social, conocido popularmente como “*Chile despertó*”, iniciado en Octubre del 2019. Así la *performance* ha aparecido ante la mirada pública como una herramienta política, que para *nosotras, nosotres, nosotrxs* - mujeres y multiplicidad de diversidades no binarias feministas- pone de manifiesto mediante un tipo de acción poética y directa, las

demandas de empoderamiento sobre *la cuerpo* y el desplazamientos de los significantes impuestos por la hegemonía sobre la identidad y los roles de género, permitiendo su resignificación.

Para ver y escribir sobre este fenómeno, me posiciono desde las éticas del conocimiento situado y la epistemología feminista (Haraway, 1991), entendiendo que los procesos de subjetivación y resignificación de cada experiencia son relevantes para enriquecer el diálogo sobre las temáticas abordadas por el pensamiento crítico desde el que se posiciona el feminismo, así como también la psicología social crítica, los estudios de género y los estudios de performance. Es por ello que busco instalar una perspectiva parcial, localizada en mi experiencia e intercambios encarnados en *las cuerpos* que habitan mi territorio próximo. La *performance* así como su práctica feminista, es un espacio que he recorrido por más de 10 años, en donde la mayoría de las veces, su praxis se da de forma exploratoria, autoformativa y múltiple en sus diversos discursos; pudiendo ofrecer un conocimiento particular a mi experiencia, tanto en la práctica de la *performance* como en el encuentro con pares *performistas latinoamericanes*. En dicha visión una posición neutra y universalista es imposible; por lo mismo ocupó un lugar en esta narrativa, en donde mi experiencia es parte del contexto que facilita el acceso a la investigación situada. Tengo formación académica de artista visual y psicóloga, con un profundo interés por los estudios de género y de *performance*. He trabajado en torno a la *performance* desde la autogestión y el feminismo, conociendo y escuchado diversos discursos sobre la práctica de *performance*; compartiendo espacios y pudiendo seguir de cerca el trabajo de *compañeres performistas* y activistas disidentes, como lo es “*la Yeguada Latinoamérica*”, que por su alcance mediático e impacto social, escogí como temática central de esta investigación.

Es así que en la presente investigación busco aproximarme de forma innovadora y situada, al escenario contingente de la nueva ola del feminismo en Chile, al que *La Yeguada Latinoamericana* se suma y aparece en el espacio público como una acción

que se ha tornado visible a gran escala, siendo un referente de performance, en donde las *cuerpas* signadas como femeninas, utilizan esta práctica como herramienta de significación política y feminista para construir significado propio (Butler, 1990). El desarrollo de la investigación está compuesta en primer lugar por una contextualización teórica que aborda una conceptualización sobre la significación política feminista, los estudios de género, la sexualidad como políticas de territorio y de la carne. Después revisa los estudios de *performance*, su origen y reflexiones teóricas, para pasar a un siguiente capítulo en el que se mencionan acciones históricas de *performance* en Chile y latinoamérica, y la praxis de la misma en la actualidad. Posterior a ello se sumerge de lleno al hacer *performático* que levanta *La Yeguada Latinoamericana*, con la finalidad de comprender desde una mirada localizada los significados político feministas que se construyen en dichas *performance*.

3.Introducción y Antecedentes

- Actos de subversión feminista: La rebelión contra el patriarcado

Durante el célebre Mayo del 2018, en el contexto de la emergente ola feminista en Chile, las mujeres comenzamos a salir a las calles para protestar por nuestros derechos en falta;

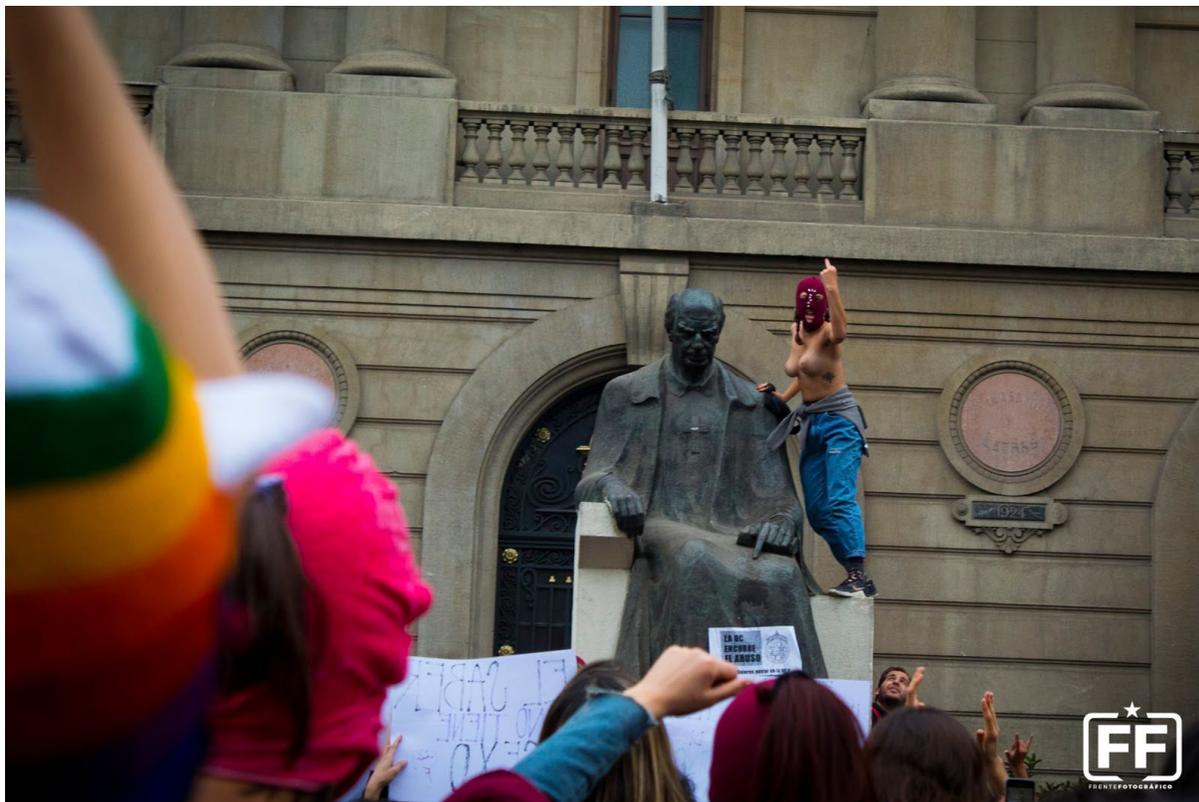
“Somos como una ola. Una onda acuática que se desplaza a través de la superficie. El viento nos provoca. Alimenta nuestra altura y la calidad de nuestro movimiento, (...) nuestra líquida avanzada inunda el suelo de la República” (Fernández, 2018 en Faride, 2018, p.69).

Así, mujeres encapuchadas, estudiantes, marchando a torso desnudo y puño alzado, remecieron mediante esta *performance* el escenario de la contingencia nacional y de las redes sociales (Frente Fotográfico, 2018).



[1] En el registro de frente fotográfico (2018)- colectivo fotográfico de contrainformación y propaganda popular- se puede observar mujeres jóvenes a torso desnudo y encapuchadas, marchando por el sector cívico de la capital chilena, durante el Mayo feminista, 2018.

Utilizando recursos estéticos (Richards, 2018 en Faride 2018) como cuerpos pintados con consignas políticas sobre el torso desnudo y arte textil en las capuchas “*que cubren todos los rostros y nos vuelven una*” (Achurra, 2019), se desplazan los significados asociados a la maternidad y a la sexualización sobre *la cuerpa*; reclamando libertad desde una ética del derecho del *cuerpx* como dominio propio (Grau, 2018 en Faride, 2018).



[2] Estudiante encapuchada encaramada en el monumento del ex Arzobispo de Santiago y Crescente Errázuriz en el Frontis de la Universidad Católica, manifestándose en contra de la de educación sexista, durante la toma de la casa central de la institución (Frente Fotográfico 2018).

Es en este escenario, que circularon imágenes que recuerdan a la lejanía el hacer de activistas feministas extranjeras, que han utilizado la acción directa y el arte de performance para re-significar sus cuerpos; acciones de organizaciones feministas euro-asiáticas como *Femen* (2008) colectiva de mujeres originada en Ucrania y extendida por todo el mundo (Valdés, 2019), que han utilizado la exposición de sus *cuerpas* con consignas políticas en las calles, como modo de manifestación política feminista.



[3] En el registro podemos ver a integrantes del movimiento feminista Femen con el puño levantado y gritando "*¡Al **fascismo**, ni honor ni gloria!*"; siendo llevadas por agentes de la Policía Nacional y la Policía Municipal de Madrid para evitar las posibles confrontaciones, cuando irrumpieron en una concentración de La Falange y Alternativa Española (AES) movimientos fascistas españoles reunidos para celebrar el 38º aniversario de la muerte del dictador Francisco Franco (El País, 2019).

Las pussy riot (DW, 2019) colectiva feminista Rusa de *punk-rock*, quienes, en una de sus acciones más visibles el 2012, ingresaron encapuchadas a cantar música de protesta en contra de Vladimir Putin en la Catedral principal de Moscú, condenadas a dos años de presidio por realizar "vandalismo motivado por odio religioso".



[4] En el registros podemos ver a *Las Pussy Riot*, mujeres encapuchadas interviniendo un espacio religioso, protestando en contra de Vladimir Putin en la Catedral de Cristo Salvador, Moscú. (EL MUNDO. 2019).

O la disidencia sexual del porno terrorismo, encabezado por la activista española Diana Torres (2015), quien utiliza prácticas *pospornograficas* y abyectas para aterrorizar la mirada capitalista y patriarcal en sus *performance*.



[5] Diana Torres, realizando una acción pornoterrorista, encapuchada, desnuda y con un cuchillo cubriendo sus genitales (Romero, 2018).

Imágenes referentes, que situadas en el contexto nacional revelaron diversas manifestaciones en donde la *performance* es utilizada como herramienta profundamente cultural y disruptiva para levantar desde la acción las demandas del mayo feminista (Grau, 2018).

Olga Grau (2018) connotada académica chilena participante del libro *“Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado”*; nos recuerda que la década de los sesenta fue marcada por el alzamiento de una escena feminista, en donde se vieron acciones performativas como *“la quema de sostenes, en la que participaron cientos de mujeres en América del Norte, quedando en la memoria como un archivo de la negación de éstas a ser miradas como objeto sexual”* oponiéndose a *“ser parte del imaginario masculino de tramitación erótica”* (pp.93). En Latinoamérica entre las décadas de los setentas y ochenta, también se dió una época inaugural para la *performance* de corte activista, en donde las artes performativas encontraron un nicho discursivo que la llevó a expandirse más allá de las artes contemporáneas, viéndose envuelta en manifestaciones y espacios de representación política de diversas índoles (Alcázar, 2008). Aparecieron como contenido de las mismas, temáticas arraigadas a la contingencia socio cultural (Alcázar, 2008), a los actos conmemorativos (Taylor, 2015) y a procesos de significación de los actores sociales (Fernández, Iñiguez, Piper, 2013), en donde el feminismo y la disidencia sexual tiñeron el campo *artivista*, el campo del arte político.

En Chile, este acontecer se tradujo en la obra de artistas como Diamela Eltit, Paulina Humeres, el CADA, las Yeguas del Apocalipsis, entre *otres* (Arriagada, 2013); que en sus acciones de arte, entretejian temáticas tan duras y complejas como la opresión violenta de la dictadura militar acaecida sobre el país en dicha época, relacionadas a problemáticas de género y marginalidad experimentadas en dicho contexto (Memoria Chilena, 2018).



[6] En el Registro se puede observar una acción de arte realizada por Diamela Eltit en tiempos de dictadura Militar chilena; titulada "Zonas de dolor". Allí la artista lee en un prostíbulo parte de lo que luego será su libro *Lumpérica*, mostrando sus brazos heridos, sangrantes y con quemaduras. Posterior a ello Diamela salió a la calle y arrodillada como se ve en la imagen, limpia la acera externa con un balde lleno de agua y una escobilla (Lavín, 2017).

El movimiento feminista en Chile de fines de los 70 y principios de los 80, se vió marcado por la articulación de una movilización femenina opositora al régimen militar, con grupos dedicados a la defensa de los derechos humanos y la resistencia a la precarización de la vida dadas por las reformas neoliberales instaladas en la época (Memoria Chilena, s.a). A través de coordinadoras como el MEMCH 83, se desplegaban jornadas, actos masivos, elaboración de manifiestos, petitorios al gobierno y a la alianza opositora; así como diversas protestas, en las que se integraron como una fuerza autónoma dentro de la movilización social contra la dictadura. A ello se sumó también la denuncia que hacía el movimiento sobre el autoritarismo que se vivía en la esfera de lo privado, realidad que se tradujo en la consigna icónica: "*Democracia en el país y en la casa*" (1983 - 1988, Memoria Chilena).

Es en esta herencia, pero también en una ola renovada, que el movimiento feminista actual, continúa con la lucha por la empoderación del *cuerpx* señalado como femenino, llevando las acciones un paso más allá:

“En este inolvidable mayo del 2018, en el flacucho país de América del Sur, los pechos se descubren y a torso desnudo las jóvenes desplazan su significado sexualizado o maternizado; se ritualizan políticamente, los pintan con sus consignas, los decoran, nos hacen saber de un arte callejero, de performances donde los rostros individualizados desaparecen tras las capuchas de color morado del feminismo, en rebeldías estéticas colectivas que dejarán huella en la memoria social” (Grau, pp.93).

Así, las cuerpos entendidas como mujeres para la representación de género patriarcal, *“unidas bajo un solo rostro”* (Achurra, 2019), se movilizaron en una expresión renovada de soberanía feminista, para rechazar la naturalizada cultura de la violación y la institución del patriarcado, demandando una educación que no haga diferencias sexuales. El movimiento explota, las tomas feministas se concretan y las mujeres salen a marchar, teniendo como punto de origen de este acontecer, la búsqueda de justicia ante el caso de acoso sexual vivido por la compañera Sofía Brito, alumna de la carrera de Derecho de la Universidad de Chile.

Brito era una alumna destacada en su carrera, logrando acceder al prometedor puesto de ayudante del profesor Carlos Carmona, personaje célebre apodado como *“La República”* dado el cargo político que ejerció dicho docente, como ministro y luego presidente del tribunal Constitucional de Chile; (Fernández, 2018). Fue en la elaboración del proyecto de ley sobre el aborto en tres causales, en el que se encontraban trabajando en la oficina de la eminencia, en donde éste perpetró el acoso sexual hacia la alumna. La demora por parte de la universidad para llevar a cabo en el tiempo estipulado el protocolo de investigación y resolución correspondiente ante dicho

ejercicio de abuso de poder, entre otras aristas, fueron la yesca que encendió el movimiento (Fernández, 2018).

Al caso se fueron adhiriendo diversas demandas universitarias en relación al género y la educación no sexista, como la invisibilización de casos de violencia sexual que han vivido las funcionarias de las universidades, la situación laboral de las trabajadoras subcontratadas del aseo, el derecho al reconocimiento del nombre social y la utilización del lenguaje inclusivo para les estudiantes transgénero, entre otros puntos (Richards, 2018). Estas demandas universitarias fueron ampliadas a su vez de la mano de una agenda dirigida por La coordinadora feminista 8M (2019), quienes se autodefinen como:

“un espacio que articula desde un horizonte feminista a múltiples y diversas organizaciones sociales, políticas e individualidades”; declarando que quieren “hacer del feminismo, una perspectiva y acción política transversal de los movimientos sociales, promoviendo el encuentro, diálogo y acción colectiva entre distintas organizaciones e impulsando una agenda común de movilizaciones desde un feminismo de mayorías contra la precarización de la vida”.

Sumando a la movilización la lucha por la legislación del aborto libre, los derechos de las minorías sexuales, la desigualdad laboral por división de género, el acoso callejero; y la visibilización en general de la violencia de género en contra de la mujer: la violencia sexual, intrafamiliar, doméstica, obstétrica, la doble vulnerabilización de la mujer migrante y el aumento significativo de delitos de índole sexual y femicidios en Chile.

Al analizar el movimiento feminista actual, Nelly Richard (2018, en Faride 2018) -célebre teórica y crítica cultural chilena- señala que la radicalidad feminista instala una denuncia sobre las relaciones de poder y privilegio masculino que gobiernan el sistema sexo - género, combinando distintos planos simbólicos y culturales que otorgan a la diversidad de quienes representa unidad y cohesión. Así en el discurso aparece tanto el

rechazo a un maternalismo obligatorio y servil, bajo la consigna “*la maternidad será deseada o no será*” hasta la demanda “*abajo el patriarcado y el capitalismo*”, señalando que la “*precarización la vivimos todas: a la calle, estudiantes, migrantes, madres y trabajadoras*”, logrando tramar una cadena asociativa y derivativa de significantes de lucha (Richard, 2018). Esta estrategia múltiple complejiza las demandas, permitiéndoles superar el olvido del sistema burocrático, que en contexto obligó al gobierno de Sebastián Piñera -por ejemplo- a acelerar la concreción de “*la agenda mujer*” propuesta para su periodo de gobierno, que bajo la presión del movimiento, fue transformada en la “*agenda de equidad de género*” (Richard, 2018).

Las demandas feministas se han mantenido en el tiempo, renovándose con nueva fuerza para adherir al levantamiento social del “*Chile despertó,*” originado el 19 de Octubre 2019, por el alza de 30 pesos en los pasajes de locomoción colectiva. Estallido social que con protestas sostenidas, revela el creciente malestar social dados los altos costos de la vida, la falta de seguridad social, la crisis del sistema de AFP y el disgusto del pueblo hacia la clase política e institucionalidad chilena; que como demanda de fondo exige un cambio urgente de la constitución de 1980, heredada de la dictadura cívico-militar posterior al golpe de Estado de 1973 (Vergara, 2019).

Informes internacionales provenientes de Amnistía Internacional, HRW, CIDH y la ONU, dan cuenta que en nuestro país la represión estatal ha violado en reiteradas ocasiones los Derechos Humanos en las múltiples jornadas de protestas (Nash, 2019). Sin embargo el gobierno del presidente Sebastián Piñera, ha pasado por alto las demandas del levantamiento, respondido con fuertes medidas de sujeción y políticas de actualización de la agenda de seguridad nacional, que buscan reprimir y criminalizar las demandas que hace la población “*por una vida digna*” (Vergara, 2019).

- La Yeguada Latinoamericana: performance feminista visibilizada en los movimientos sociales.

Durante la contingencia social de los últimos años, apareció la marcada presencia de “*La Yeguada Latinoamericana*”, *performance* organizada por la artista Cheril Linett, quien desde el 2017, ha venido realizando diversas manifestaciones performáticas que han buscado criticar el sistema de sujeción sexo- género, confrontando a la autoridad normativa representada en la fuerza policial, legislativa y burocrática de nuestro país que perpetúan al sistema patriarcal; convocando a mujeres *cis, trans, LBGT+* de Chile y Latinoamérica a participar de sus acciones. *La Yeguada* ha aparecido en diversos contextos: alzando sus paródicas colas en un escuadrón paralelo a la parada militar que se realiza el día 19 de Septiembre en nuestro país para celebrar las glorias del ejército, apoyando manifestaciones sociales, marchas feministas y de la diversidad sexual; y rechazando el poder eclesiástico fundacional, tanto ante la visita del papa Francisco a nuestro país, como manifestándose en iglesias y templos icónicos de la ciudad de Santiago.

También se las ha visto conmemorar, en acciones de corte fúnebre paralelas a *La Yeguada*, los crímenes de odio que sufren las mujeres en la sociedad patriarcal; retratando con sus *cuerpas* y coronas de flores, la violencia de género y sexual que recae sobre las *sujetas* identificadas con el género femenino en nuestro país, llevando a la luz violaciones y feminicidios, *accionando* en las afueras de la policía de investigaciones, en los tribunales de justicia de Chile y en la Plaza de la ciudadanía frente a la sede presidencial- palacio de la Moneda (Valencia, 2018).

En las *performance* de Cheril, las jóvenes que participan descubren parte de su *cuerpa* mostrando las nalgas ornamentadas con una cola de *yegua*, “*ejercicio de poder que tensiona la relación de los cuerpxs de las mujeres con la significación erótica masculina*” (Grau, 2018).



[7]

En el registro (sin autor mencionado), *La Yeguada* es escoltada por fuerzas especiales posterior a la acción “*hermanadas en la revuelta*”, en donde *La Yeguada* se para frente al “*guanaco*” -carro blindado lanza agua de carabineros- y le enseñan sus nalgas desnudas coronadas por la *cola de yegua*, durante la marcha y paro nacional feminista del 6 de junio, 2018 (Linett, 2018).

La -Yeguada Latinoamericana en uno de sus manifiestos centrales, declara su posicionamiento en torno al género, el especismo, la autoridad y la opresión histórica sobre *lxs cuerpxs* alternas en latinoamérica:

“No seguiremos portando e inscribiendo en nuestras cuerpos ningún tipo de norma o mandato sexual. Por el contrario, decidimos tensionar y estallar en las fisuras de aquellas imposiciones naturalizadas y reproducidas como verdad. Nos rebelamos, escupimos y deformamos el “deber ser mujer” hetero-normada en Chile y Latinoamérica. Por ello, entre todas componemos una yeguada, caballada, existencia disociada, nos transformamos en animalas no humanas, no mujeres, recogemos lo primitivo, lo mitológico, lo fundante, para aparecer visibles, sujetas públicas, esparciendo el flujo indecoroso por las calles del ombligo de Santiago, bestias lúbricas,

marchando, pisoteando decididas el cemento que dirige a los cuerpos productivos. Deformamos el cuerpo dócil, transitamos indecentes, a pasos del “santo padre”, el tótem cristiano, el Estado-nación. Nos auto denominamos “yeguada” y recordamos el proceso de colonización que introdujo animales no originarixs de estos territorios con el objetivo de instrumentalizarles, disciplinarles, someter su movimiento, su existencia y utilizarles como tecnología militar” (Concha, Linnet, Remmele, 2018).



[8]

En el registro fotográfico (Silvestre, 2018 en Linett, 2019) podemos ver a *La Yeguada* levantando sus *colas de yegua* frente a la Moneda, realizando la acción “*Gloriosas*” paralela a la parada militar chilena, la cual se celebra todos los años durante el 19 de Septiembre para conmemorar las glorias del ejército en la independencia de Chile.

Valencia (2018) en un artículo del sitio web periodístico alternativo “*La raza cómica*”, propone un paralelo interesante entre las *Yeguas del Apocalipsis*, (colectivo de arte político y homosexual de los años ochenta en Chile) y *La Yeguada Latinoamericana*:

“Las yeguas- centaureas que aparecen marchando contra la llegada del Papa Francisco a Santiago de Chile me hacen recordar a otras yeguas, las del Apocalipsis, quienes con un gesto crítico similar, al bailar una cueca en 1989 sobre el mapa de América del Sur, trazan un paralelo entre la Conquista y las dictaduras en estos territorios. Sin embargo, el valor de la acción de la Yeguada no radica únicamente en su conexión con una memoria cuir y de performance antiautoritario y crítico, sino que lanza una idea actualizada y urgente de pensarnos y acuerparnos desde la construcción de comunidades de afectos interespecie, abandonando los dictados del humanismo y de las democracias neoliberales porque éstas son formas maquilladas de administración necropolítica” (Valencia, 2018).

Instalando en dicho análisis, a *La Yeguada Latinoamericana*, como una acción que viene a actualizar las luchas políticas y narrativas históricas que atraviesan el continente latinoamericano, pero que además proponen una nueva forma de pensar *la cuerpa* y las relaciones afectivas, para contrarrestar los avatares actuales del mercado neoliberal. Así mismo, las acciones contestatarias de *La Yeguada*, al igual que la de *otrxs performistas* y activistas políticos, cobran en el contexto de sus realidades socio culturales, un sentido liminal (Turner, 1969 en Carvajal 2009), realizando actos ubicados en el límite del traspaso de las normativas culturales, teniendo la capacidad con ello de instalar un proceso de transformación social.

Ejemplo de esto es la marcada presencia de *La Yeguada Latinoamericana* en el actual levantamiento social de Octubre del 2019. Es en estas *performance* en donde *las cuerpas* más se arriesgan para enunciar sus convicciones, poniéndose al límite de la fuerte represión estatal ejercida por las fuerzas armadas y del orden público. A través de sus acciones, *La Yeguada Latinoamericana* denunció directamente la impunidad para confrontar simbólicamente el terrorismo de Estado, la violación sistemática a los derechos humanos y la tortura sexual.

Durante el periodo más álgido de manifestaciones se reportaron al Instituto Nacional de derechos humanos denuncias masivas de vejaciones, tortura y violencia política sexual, empleadas por Carabineros de Chile como modos de represión al pueblo manifestante (INDH, 2019). Al 30 de noviembre, el INDH (2019) presentó 96 querellas por torturas o tratos crueles con violencia sexual, las víctimas totales registradas ascendían a 135, de las cuales 71 eran mujeres (equivalente al 53%).

Posterior a los primeros días del estallido, *La Yeguada* sale a la revuelta a realizar la acción “*Estado de rebeldía*”, con el ánimo contestatario del alzamiento social como consigna de batalla, mostrando sus colas a las fuerzas represivas, encapuchadas y con el puño en alto. También realizan la acción fúnebre, “*Orden y patria*”, para confrontar directamente a Carabineros de Chile, visibilizando públicamente las prácticas de desnudamiento, amenaza y perpetración de violaciones sexuales en contra de mujeres y disidencias manifestantes que en la contingencia estaban ocurriendo; denunciando las vejaciones realizadas por carabineros al resguardo del interior de retenes, comisarías y centros de detención.

Así *La Yeguada Latinoamericana* -en un comunicado realizado en conjunto con Registro contracultural (Valenzuela, 2019)- aparecen encapuchadas, con estéticas de guerrilla trastocadas por el glamour de la exacerbación femenina y el *posporno*, anuniándose como *primera línea* de significación feminista, como *territoria* de resistencia ante la violencia de género y sexual del patriarcado neoliberal; reconociendo el riesgo al que se exponen, pero advirtiendo que se encuentran hermanadas para sobrellevar juntas la contingencia:

“Nacimos en primera línea frente a un mundo hetero-patriarcal, que nos desplaza e invisibiliza. Estamos en la primera línea por la invisibilización de nuestras memorias colectivas subversivas. Estamos en la primera línea de exposición a la Violencia Política Sexual.” (...) *“a seguir resistiendo! Inquietas, fragmentadas y estalladas.*

Públicas, dilatadas y múltiples. Ponemos el culo a las balas, sabiéndonos de cabeza a la extinción. Que se acabe Chile” (La Yeguada Latinoamericana, Concha, Linett, 2019).



[9] En el registro realizado por Registro Contracultural (2019) podemos ver la imagen que acompaña al último Comunicado Yeguada Latinoamericana, en donde las yeguas están ataviadas con glamorosos símbolos de guerrilleras, para manifestarse en contra de la represión Estatal.

4. Problema:

Como hemos visto en los antecedentes, los movimientos sociales feministas y disidentes históricamente han utilizado la *performance*, como una práctica que va más allá del nicho del arte, en donde dicha práctica adquiere relevancia política justamente por ingresar contenido del contexto sociocultural y la experiencia vivencial de las *sujetas* que la habitamos; permitiendo movilizar los significados que nos representan.

En el escenario actual, existe una pluralidad de feminismos que ponen de relieve en sus diversas posturas, una expansión del discurso y de la acción política que hemos ganado las mujeres y las disidencias (Luna, 2007); permitiendo que los contextos socioculturales estén altamente presentes en los discursos que elaboramos como feministas, dando estructura de sentido a las categorías con las que las *sujetas* significamos nuestras condiciones sociales y materiales (Luna, 2007). Es por ello que en contexto Chileno y Latinoamericano, *la performance* ha cobrado marcada relevancia como forma de manifestación política, teniendo como antecedente la vanguardia de arte durante la censura mediática de la dictadura militar (1973-1990); y apareciendo como herramienta de manifestación masiva, tanto en la emergente ola feminista originada en el mayo del 2018, como en el estallido social de octubre del 2019.

En la praxis de la *performance* latinoamérica hay un marcado factor de realidad, dado por la investidura biográfica que nuestras *cuerpxs* acarrear (Taylor, 2016), dando cuenta de una dramatización estilizada de actos y significantes discursivos (Butler, 1990), los que se viven y expresan en la realidad sociocultural. Este factor de realidad performativa en la *performance* latinoamericana, se traduce en un repertorio (Taylor, 2016) reiterativo de signos y símbolos situados que se transmiten, experimentan y manifiestan en *la cuerpo*; dando cuenta de los discursos y problemáticas que atraviesan a *las cuerpos, sujetas* de esta *territoria*. Dichos repertorios además tienen la característica de aparecer en el espacio público (Butler, 2015), situándose como una

suerte de acción directa (FE.AS y L.I.L.A.S., S.A.; Bey, 1985), que en su inmediatez instalan a través de prácticas liminales ubicadas al margen de lo que las normas socioculturales establecen (Turner, 1969 citado en Carvajal, 2009), un espacio crítico que remece los discursos de la estructura hegemónica imperante, movilizandolos para resignificarlos (Butler, 1990; Fernández y Escobar, 2006). Operación que contribuye a las luchas sociales feministas: a visibilizar las denuncias y demandas de las cuerpas precarizadas, para confrontar la represión sistemática de la hegemonía.

Es así, que la *performance* como práctica feminista, construye instancias de visibilización que permiten entrever las problemáticas históricas de las mujeres y disidencias latinoamericanas, a partir de prácticas y operaciones artístico visuales que emplean el cuerpo y la performatividad como recurso para llevar a cabo una manifestación que pone en evidencia espacios de marginalidad y exclusión (Kirkwood 1986, citada en Picazo y Retamales, 2017). De esta manera, en la performance feminista situada en nuestra *territoria*, se han hecho visibles tanto la represión *necropolítica* de la colonización instalada en la conquista de América y perpetuada por la economía capitalista, donde la fuerza represora vienen de los estados puestos en conflicto por los interés de las grandes potencias mundiales (Izquierdo, Linnet, Pujol Ra, Toro, 2018); como también las lógicas patriarcales e instituciones que sostienen el entramado social; en donde se naturaliza que sean nuestros propios compañeros y núcleos familiares, quienes marquen las diferencias y privilegios masculinos, relegándonos al ámbito de lo privado (Pateman, 1988), a la maternidad obligatoria, a las profesiones de cuidado y a la represión sexual (coordinadora 8M, 2019). Fenómeno que en la contingencia se traduce en el levantamiento que visibiliza nuestros derechos; ganando a través de la performance un marcado lugar en la esfera pública.

En ese sentido las *performistas* de “*La Yeguada Latinoamericana*”, realizan un ejercicio de soberanía sobre sus cuerpas, identidades y performatividades de género, parodiando las sujeción sexual impuesta por la matriz heterosexual y la productividad

capitalista (Butler, 1990). Utilizando recursos visuales y estéticos como herramientas de aparición pública (Butler 2015) y acción directa (FE.AS y L.I.L.A.S., s.a) para levantar los elementos discursivos de su lucha, enunciando sus *cuerpas* como un territorio emancipado en donde acontece la resignificación.

Es por ello que el interés de esta investigación se vuelca en analizar esta movilización de sentido, que permite visibilizar los entramados de experiencias locales de las *mujerxs* que realizan estas acciones, identificando cuales son los significados político-feministas que se construyen en la *performance* de *La Yeguada Latinoamericana*.

5. Pregunta:

¿Que significados político-feministas se construyen en las performance de *La Yeguada Latinoamericana*?

6. Objetivo General:

Comprender los significados político-feministas que se construyen en las performance de *La Yeguada Latinoamericana*.

7. Objetivos específicos:

Describir y analizar las performance de *La Yeguada Latinoamericana*.

Identificar y analizar los significados políticos feministas que se construyen en las performance de *La Yeguada Latinoamérica*.

8. Relevancia

La relevancia de esta investigación parte por innovar en el modo de aproximación al fenómeno social, a través de la convergencia de diferentes áreas teóricas, como lo son la epistemología feminista, los estudios de performance y los estudios de género, para poder pensar a través de la psicología social, el hacer de lógicas artístico *performativas* puestas en función de un activismo político feminista, revisando aspectos relevantes que construyen los espacios subjetivos de la realidad social, como la relación entre el género, la identidad, la aparición en el espacio público y la significación política de las *actoras* sociales participantes de *La Yeguada Latinoamericana*.

Las *performance* producidas por *La Yeguada Latinoamericana* adquieren marcada relevancia como política emancipatoria feminista, dado al ejercicio de aparición pública de temáticas como la soberanía sobre *la cuerpo*, la identidad y la performatividad de género, parodiando a través de su hacer la sujeción sexual impuesta por la matriz heterosexual (Butler,1990). Es por ello que esta temática de investigación es sumamente relevante para la ola feminista que ha cobrado fuerza en los últimos tiempos; ya que busca reflexionar en torno a la significación política feminista, poniendo de relieve cómo mujeres y disidencias de género (*cis, trans, LGBT+*), se entienden y resignifican los espacios opresivos del sistema sexo-género a través de la *performance*; y de cómo dicha resignificación se visibiliza en *la cuerpo* y en las *performance* feministas que se han desarrollado durante el acontecer actual de los últimos años (2017- 2020).

Esta temática es relevante además a la práctica de *performance* latinoamericana, caracterizada por tener un repertorio cultural encarnado (Taylor, 2015) que trabaja desde *unx cuerpox históricx y políticx*, que generalmente busca la emancipación de los relatos y opresiones hegemónicas que han sido heredados de los diversos procesos de colonización y opresión política (Taylor 2011). Posicionamiento que da cuenta de la estrecha relación en latinoamérica de las artes con el activismo social, siendo un aporte

para reflexionar el cruce entre las artes performativas, los estudios de género, de *performance* y los movimientos sociales; en donde autores como Taylor (2011), Schechner (2010), Turner (1969) y otros, se han dedicado a pensar las directrices que articulan la práctica de *performance* en la cultura.

Y así mismo, para el posicionamiento de la psicología social (Fernández, 2003), dado al interés por la dimensión político- discursiva que esta investigación contempla; siendo la *performance* política feminista un fenómeno que justamente, por sus características mencionadas, condensa la performatividad del devenir y de la contingencia social, en donde mediante un trabajo simbólico las *performistas*, utilizan recursos del lenguaje, la estética, las artes visuales, conceptuales y escénicas, para resignificar la *cuerpa* y poder enunciar un contenido discursivo y relevante para la transformación social.

9. Marco teórico:

- **Introducción al marco teórico:**

Comienzo esta investigación realizando una revisión teórica que nos permitirá contrastar el hacer local de *La Yeguada Latinoamericana*, con la elaboración teórica del discurso feminista, situándonos en la complejidad y diversidad del mismo, revisando conceptos provenientes de los estudios de género y de *performance*, además de un entramado histórico de diversos activismos relacionados a las artes, al feminismo, a la disidencia política y sexual.

Para lograr dicha revisión, la estructura de este marco teórico se encuentra dividida en cuatro capítulos: “Significación política Feminista”, “Género y significación”, “*Performance*”, y “Antecedentes de la *performance* en Chile y Latinoamérica”. Estos capítulos articulan un entramado conceptual que permiten adentrarse en primer lugar, al proceso de como se ha levantado la significación política feminista, y su relación a la significación de género, posicionándose desde una perspectiva crítica al orden estructural social determinado por la matriz heterosexual, que busca problematizar en relación al género, la sexualidad, la identidad, la performatividad, las prácticas disidentes y las implicancias políticas relacionadas a dichas temáticas.

Y en segundo lugar, busca conceptualizar sobre la *performance* como herramienta cultural y política; revisando su origen y reflexión teórica, su función en la realidad socio cultural y su utilidad como acción directa, política y feminista en la actualidad. Es en relación a ello, que en el último capítulo de este marco teórico, se revisarán tanto antecedentes históricos de la *performance* localizados en Chile y Latinoamérica, como el escenario actual situado en *territorios* activistas, *colectivas* y agrupaciones chilenas

contemporáneas a “*La Yeguada Latinoamericana*” que dan lugar a espacios disidentes y autogestionados de *performance*.

- **Capítulo 1: Significación política feminista.**

Para comenzar, revisare una breve conceptualización sobre significación política feminista; entendiéndole como la elaboración de un discurso que nos otorga significado a *lxs* diversas *sujetas* del feminismo; trazando líneas reflexivas sobre los orígenes del feminismo en los escenarios locales, las temáticas que le atañen y la producción de dicho discurso en ámbitos de representación socio - cultural y legal; junto a la complejidad simbólica que atraviesa dichos entramados.

Historicamente los desarrollos teóricos feministas que tuvieron lugar desde los años treinta hasta la actualidad, (Picazo y Retamales, 2017) relacionados con el resurgimiento de los movimientos de mujeres y las movilizaciones masivas, dieron lugar a la toma de conciencia y al cuestionamiento de determinadas experiencias que habitualmente se naturalizaban, como el miedo a la violación, el embarazo no deseado, la violencia ejercida contra las mujeres; la restricción, distorsión y explotación de la sexualidad femenina; la división sexual del trabajo, el sesgo masculinista en numerosos campos académicos y la exclusión de las mujeres de la mayoría de los puestos de poder político- económico (Tubert, 1996).

Es así que los avances del discurso feminista, han dado apertura a una discusión muy necesaria que se plantea distinguir entre reproducción, sexualidad y productividad; para poder repensar *la cuerpo* como territorio de autonomía feminista (Grau, 2018), replanteando la sexualidad femenina (Luna, 2007) en torno a los roles de identidad y género establecidos por el sesgo ideológico de la matriz heterosexual (Butler, 1990); permitiendo que las mujeres y *cuerpas* feminizadas podamos adquirir espacios de re-significación en torno a dichas normativas que logren representarnos en la estructura social (Luna, 2007).

En 1949 Simone de Beauvoir (citada en Tubert, 1996), reconocida filósofa francesa precursora de la teoría feminista contemporánea, señala en *“El segundo sexo”* la condición histórica de representación con la que se ha catalogado a la mujer, siendo representada como la otredad, entendida bajo dicho signo como el "segundo sexo" en la cultura; definida y limitada como “un otro” siempre inferior del hombre, contraria al modelo reconocible de humanidad. Sin embargo en su análisis concluye, que dichas limitaciones no son reflejo de una esencia natural propia de la mujer, sino que es una consecuencia de ideas y de fuerzas históricas, que recaen sobre la misma. Un ejemplo de esto son los espacios en que la mujer históricamente ha habitado, delimitados por lo que la teórica feminista Carol Pateman denomina *“el contrato sexual”* (1988), en donde la desigualdad de los sexos, es producto de la organización patriarcal del contrato social de la modernidad. En dicho orden las instituciones sociales son erigidas a partir del contrato sexual, que relega al *cuerpx* femenino a la esfera de lo privado, a la reproducción de las labores domésticas y de cuidado no reconocidas en el ámbito de la productividad, sin poder acceder a espacios propios en la esfera pública en donde poder tramitar el malestar cultural (Tubert, 1996).

Silvia Tubert (1996) - psicoanalista feminista que analiza dicha reflexión de Beauvoir (1949) desde el psicoanálisis- propone que la discusión que se desprende de la premisa del “segundo sexo”, es de suma relevancia para la significación política de las mujeres en la teoría feminista; ya que a pesar de que las relaciones establecidas dentro del sistema sexo - género sean para la mujer de dominación y relegación, en donde hombres y mujeres no se encuentran dentro de un status equivalente; tampoco se debe asumir al concepto de “mujer” como inherentemente problemático, ya que se corre el riesgo de repetir y recalcar el lugar de otredad para aquellas que ya existen significadas como mujeres. Siguiendo el análisis de la autora; si entendemos a “la mujer” como un lugar inherente de relegación, no dejamos espacio a analizar y deconstruir las relaciones sociales que construyen y representan a la mujer como alteridad en la

posición tradicional del "otro" del reverso del hombre; lo que peligrosamente puede entenderse como una "no sujeto", como una "*desviación con respecto al modelo de humanidad*" (Tubert, 1996, p.3). Esta desviación del modelo justifica la falta derechos político-representativos en la estructura social que percibe la mujer; su cercanía con la representación de territorio y propiedad (Segato, 2014) y la incompreensión de la diversidad de formas identitarias en la que se reproduce lo femenino.

Es así como el entendimiento de la mujer en la representación "*como el inverso del modelo de humanidad*", es una suerte de apertura para un pensamiento crítico y feminista, que posibilita la conciencia de la falta de representación estructural para la misma, lo que permite a su vez el cuestionamiento por los derechos en falta de *las sujetas* entendidas como mujeres -y/o *cuerpas* feminizadas-. Problemática que se sitúa en conjunción a categorías interseccionales en los diversos entramados de los contextos territoriales e históricos, que enriquece la discusión y amplifica la representación de la diversidad de identidades que se puedan identificar con la categoría mujer.

- Conciencia feminista en Latinoamérica y Chile.

Los orígenes históricos del feminismo en Latinoamérica fueron articulados tanto por influencias políticas externas, como por necesidades socioculturales postcoloniales inherentes a los contextos locales. En el feminismo latinoamericano aparecen además, bloques paralelos al marco histórico en que se ha pensado el feminismo occidental, en donde las categorías del feminismo pre-moderno, feminismo moderno y feminismo contemporáneo- (Amorós, 1995 citada en Picazo y Retamales, 2017), pueden ser leídas como instancias similares a los procesos político subjetivos del feminismo latinoamericano, pero que no se apegan a un orden temporal necesariamente consecutivo. Así latinoamérica ha sido escenario para un feminismo moderno orientado hacia las políticas de derechos civiles de la mujer; pero también de un feminismo postcolonial de carácter local, alimentado por las raíces y conflictos experimentados en

el territorio como sociedad estructurada por la colonialidad extranjera; derivando en un feminismo que se piensa de forma multicultural, atendiendo desde la postcolonialidad la fragmentación de la noción del sujeto universal (María Lugones, 2004 citada en Picazo y Retamales, 2017). A esta vertiente se suma también, un feminismo influenciado por la teoría "queer" occidental, que se enfoca desde una posición *decolonial*, en los entramados y conflictos locales de las minorías, disidencias sexuales y *cuerpas* leídas como abyectas para la sociedad (Picazo y Retamales 2017).

El despertar de la conciencia feminista en el contexto histórico latinoamericano fue marcado además, por factores como el acceso paulatino de la mujer a la educación superior, al trabajo asalariado y a la ya mencionada influencia extranjera, (Gaviola, Jiles, Lopresti y Rojas, 2007 citadxs en Picazo y Retamales 2017) que instalaron en el territorio problemáticas de la modernidad, como la lucha por el derecho a voto femenino e igualdad de derechos civiles con el hombre (Gaviola, et.al., 2007 citadxs en Picazo y Retamales 2017). A ello se sumó la presencia de mujeres en el sindicalismo obrero, teniendo lugar allí gracias al rol materno, posicionadas en la búsqueda de integridad económica de sus familias, particularmente de sus hijos e hijas (Montero, 2015, citadx en Picazo y Retamales, 2017). Esta conciencia surge bajo la tensa relación entre clase y sistema de creencias, apareciendo también tendencias políticas más conservadoras atribuidas a mujeres simpatizantes con la Iglesia católica (Maza, 1995, citadx en Picazo y Retamales, 2017).

Situándonos en Chile, -territorio escenario de la presente investigación- los albores de un pensamiento feminista local, surgieron enmarcado en el movimiento social de la mujer obrera, representado en el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile MEMCH, fundado en 1935 (Montero, 2015 citadx en Picazo y Retamales, 2017). El MEMCH reunió a un grupo de mujeres de izquierda, posicionadas desde el valor y potencial de las mujeres dentro de la sociedad, proponiendo que el camino de la mujer estaba en la organización y en la creación de una conciencia progresista; en donde la emancipación de las mujeres debía realizarse a través de cambios radicales en todas

las estructuras de la sociedad (Gaviola 2007, *citadx* en Picazo y Retamales, 2017). Algunas de sus principales representantes fueron Elena Caffarena, Gabriela Mandujano, Felisa Vergara, Marta Vergara, Eulogia Román, Domitila Ulloa, Olga Poblete, Flor Heredia, Evangelina Matte, Aída Parada, María Ramírez y Clara Williams de Yunge, nombres que resuenan en la memoria histórica hasta el día de hoy. Dicha colectividad de mujeres, fue articulada por oportunidades y criterios de clase, (como el ya mencionado acceso a la educación política), lo que les permitió levantar una subversión a la norma imperante respecto al espacio destinado a la mujer en la sociedad y cultura de inicios del siglo XX en Chile, ganando terreno para las mujeres en la esfera de lo público (Luongo, 2001 *citadx* en Picazo y Retamales, 2017).

- Feminismes y disidencias

En la actualidad, existe una pluralidad de feminismos que se despliegan más allá de las categorías anteriormente mencionadas, lo que a pesar de la fragmentación que produce dicha heterogeneidad en los movimientos feministas, revela una expansión del discurso y de la acción política que tenemos las *mujerxs* (Luna,2007, pp. 91). En el contexto latinoamericano, diversos discursos sociales - que hemos empleado las feministas- dan estructura de sentido a las categorías con las que las sujetas en acción y los movimientos de mujeres, hemos dado significado a nuestras condiciones sociales y a nuestros contextos materiales, produciéndose una mediación de los discursos en la acción política y social de nosotras mismas (Luna,2007, p.91).

Por otra parte, los autodenominados “Feminismos Disidentes” han puesto de manifiesto los cambios de la realidad de las *mujerxs* latinoamericanas y nos han dado significados nuevos a partir del lenguaje discursivo, desde una perspectiva crítica a la institucionalización del género (Luna, 2007, p. 97).

“Cuando nace un nuevo discurso hay un quiebre de la comunidad discursiva y de sus relaciones de poder, (...) una ruptura discursiva, -que da paso- a la aparición de una

nueva forma de racionalidad discursiva, lo que constituye nuevos modos de acción política y social” (Cabrera, 2001 p.171 citada en Luna, 2007 p.93).

Es así que la disidencia se puede entender como un cuestionamiento a un pensamiento único y universalizable del feminismo (Curiel, Falquet, y Masson, 2005, citados en Luna, p.96), lo que propone autonomía discursiva, lesbianismo, antirracismo, feminismo, anticapitalismo, (Luna, 2007, p. 98) antiespecismo (Adams, 1990); buscando dar significado a la experiencia de vivir en un mundo sexista que excluye a *las mujerxs*, que genera desigualdad y subordinación política sobre las cuerpos signadas diferentes al modelo del hombre como sinónimo de humanidad; como único sujeto de derechos.

Dicha exclusión, subordinación, explotación y opresión de las mujeres en las relaciones sociales, significa en el discurso feminista, conceptualizar las condiciones socioeconómicas y políticas en las que vivimos e interactuamos con el contexto, para pasar a la acción como sujetas colectivas; mediante el discurso que construye la identidad feminista, que elabora experiencia y lleva a cabo una serie de prácticas y acciones que nos levantan como sujetas diversas del feminismo, donde somos articuladas a través del lenguaje (Luna, 2007, p.14). Así las sujetas múltiples del feminismo estamos representadas por las diferentes identidades históricamente invisibilizadas: mujeres, lesbianas, afrodescendientes, indígenas, pobres; alguna de nosotras atravesadas por más de una de estas categorías (Luna 2007), las cuales no son identidades nuevas, pero ahora se visibilizan, actuando colectiva y políticamente dando significado a nuestro contexto.

- Mujer; cuerpos significadas como territorio de la violencia

El cuerpo, o *“la cuerpa”* ha sido otro concepto cargado de significado para las diversas corrientes feministas mencionadas (Luna, 2007); siendo comprendida en muchas ocasiones como sinónimo de territorio en donde se consolida la violencia de la dominación patriarcal; y desde donde se levantan nuestras luchas por la emancipación.

En ese sentido, repensar la *cuerpa* y la sexualidad femenina, también es repensar las categorías procedentes del discurso *biopolítico* y médico, que es productor de un discurso ideológico sesgado, el cual históricamente nos ha posicionado a la mujer en relación a la reproducción biológica, sin ningún tipo de derechos sexuales. En dicho discurso la sexualidad femenina no importa, valorando como única función de ésta la reproducción; en sintonía con el tener hijos para la familia, para la comunidad y para la patria como un bien social. De esta forma se termina de instalar el significado normativo de la categoría “maternidad obligatoria” en el discurso patriarcal, quedando el placer femenino negado y rechazado de los espacios de representación, siendo incluso entendido como “la mancillación” de dicha función (Luna, 2007. p.10). Es por ello que *la cuerpa* en la tradición feminista ha sido un lugar fundamental para la enunciación, ocupando un lugar de significación política ante la diferencia sexual, ya sea “*como microcosmo político (Kate Millet), como dimensión performativa de género (Judith Butler), situado como cuerpo propio (...)* (Virginia Woolf) y *como dominio autónomo* (Grau 2018, p.92).

En el ámbito de lo legal, la formulación de significación legal para la experiencia de la violencia en contra de la mujer y las disidencias sexuales ha sido otro avance que hemos tenido desde las políticas feministas. La experiencia de la violencia ha sido construida discursivamente (Scott, 1999 citada en Luna 2007), las mujeres la hemos vivido y la hemos sufrido de múltiples formas a lo largo de la historia; lo que ha construido la necesidad de denunciar, condenar y buscar justicia para esos crímenes (p. 7). Es de este modo que las categorías discursivas sobre la violencia se forjan en interacción con los hechos. Marcela Lagarde (2005 citada en Luna, 2007), antropóloga feminista mexicana, señala que la voz “feminicidio” ha sido escogida para articular el significado de genocidio contra las mujeres, lo que le da a su vez una significación política; siendo un concepto que emerge y se comienza a emplear en ámbitos académicos feministas antes de ser instaurado y validado en ámbitos legislativos y judiciales; sumamente necesario en su enunciación, ya que en su contenido político,

señala la existencia de una estructura, social, estatal y judicial que avala estos crímenes (Portugal s.a citada en Luna 2007).

Para Rita Segato (2014) antropóloga feminista argentina, la agresión sexual pasa a ocupar una posición central en el accionar bélico, como arma de guerra productora de una forma de daño que es simultáneamente material y moral, asignando al *cuerpx* femenino -y/o feminizado- la función de bastidor sobre el cual se enuncian los signos de la sujeción del territorio. Al revisar Foucault (1968) Segato (2014) propone que las formas de gobernanza y dominación de un territorio avanzaron de la mano de diversos dispositivos disciplinarios ejercidos sobre los sujetos, lo que en la modernidad derivó en “el gobierno de la población”, es decir en la administración del grupo humano asentado en un territorio. Dicha transformación significó un cambio en la concepción de la propiedad y la posesión, lo que debido a la contigüidad simbólica y concreta que el *cuerpx* de la mujer y el territorio representan en dicha relación, resultó también en una transformación en las concepciones de género y sexualidad.

Es así, que los elementos centrales a la configuración de la estructura patriarcal son determinantes en las agresiones sexuales, como “el mandato de violación” que refiere a la búsqueda de cofradía y pertenencia masculina en el horizonte mental del violador común (Segato, 2003). Siendo análogos a este mandato, el actuar de grupos que ejerzan la violencia como forma de dominación, tales como pandillas y/o corporaciones armadas que ordena reducir, subordinar y masacrar moralmente mediante la violación sexual, a las mujeres asociadas a la facción antagonista o al *niñx* que no se deja reclutar o que desobedece (Segato, 2003). Sin embargo la autora señala, que la violencia sexual y la violencia de género en las disputas políticas, no son sólo crímenes de motivación sexual como el sentido común, los medios y autoridades banalizan, quienes privatizan dicha acción hacia el actuar del individuo que la ejerce; sino que justamente se instalan como una estrategia bélica para colonizar a través del *cuerpx* la subjetividad del adversario, adquiriendo la connotación de crimen político y de guerra

(Segato 2003). Así, *la cuerpo gubernamentalizada* enuncia y se torna función y unidad del territorio desde la eficiencia performativa de una identidad ritualizada y política en la representación: “Como he dicho, el cuerpo femenino o feminizado se adapta más efectivamente a esta función enunciativa porque es y siempre ha sido imbuido de significado territorial” (Segato, 2003; 2006).

En Chile actualmente existen la Ley 20480, (2010) también conocida como “Ley de Femicidio” en donde se modificó la Ley en contra de la violencia intrafamiliar aumentando las penas aplicables a este delito, modificada nuevamente el 2020 con la Ley Gabriela (Ley 21.212, Biblioteca del congreso Nacional, 2020), que amplía el delito de femicidio, para cualquier homicidio con razones de género, aplicable en cualquier tipo de relación que la mujer tuviese con su agresor, o incluso aquellas que no sostengan ningún tipo de vínculo. Eliminando la atenuante de arrebató del Código Penal, que era utilizada en la mayoría de los casos cuando se justificaba el crimen, por celos (CNN Noticias, 2020). También existe la Ley 20.609 antidiscriminación (2012, Biblioteca del Congreso Nacional, 2012) o informalmente conocida como Ley Zamudio, dado el crimen de odio que perpetraron adherentes al movimiento *neonazi* que dió muerte al joven homosexual Daniel Zamudio.

Pero, a pesar de la modificación de la ley en contra de la violencia intrafamiliar, femicidio y la aprobación de la ley antidiscriminación, en Chile aún queda mucho camino por recorrer en el ámbito de lo legal; ejemplo de esto son los informes sobre violencia sexual a nivel nacional, donde las tasas más altas de delitos sexuales afectan a mujeres en todo el país, ubicándose en las zonas más extremas, como lo son XI Región de Aysén, XV Región de Arica y Parinacota y la III Región de Atacama. Según las estadísticas, se producen 200 denuncias por cada 100.000 habitantes mujeres, afectando en mayor parte a menores de edad en entornos del ámbito privado, por lo que es necesaria una reforma en la ley de violencia intrafamiliar que ampare estos casos (Canales, D’Angelo, Dides, Fernández, 2019).

Dicho acontecer significan la lucha por nuestra liberación; por la liberación de las mujeres, visibilizada en los acontecimientos originados en el mayo feminista del 2018, que han movilizadado un proceso de marchas multitudinarias feministas en contra de la educación sexista, la cultura de la violación, la prohibición del aborto y los múltiples femicidios registrados en la actualidad. Una de las primeras marchas, convocada por el movimiento “Ni Una Menos”, se realizó en momentos en que se mantuvieron diversas tomas feministas en universidades del país (Coordinadora 8M, 2018), originadas por el caso de acoso sexual perpetrado por el profesor de Derecho de la Universidad de Chile, Carlos Carmona, a la alumna Sofía Brito, quien era su ayudante y alumna destacada de dicha carrera (Fernández, 2018).

Elena Dettoni (2018), vocera del movimiento Ni Una Menos, indicó en ese entonces que *“el llamado es a marchar juntas contra la violencia directa, estructural y cultural que se ejerce hacia las mujeres. Esa violencia, que amparada en normas, símbolos y subjetividades, actúa en todos los espacios sociales”* (Coordinadora 8M, 2018).

Grau (2018 en Faride 2018) sostiene que el mayo feminista fue un acontecimiento que abrió una posibilidad de *hackeo* a la norma y emancipación para las mujeres;

“un acontecimiento abre la posibilidad de lo que, desde el estricto punto de vista de esa situación o de la legalidad de ese mundo, es propiamente imposible” (Badiou s.a, citado en Grau, 2018 pp.92).

En donde las cuerpos de las mujeres se pusieron como lugar de batalla para desplazar su significado sexualizado y/o maternizado, ritualizándose políticamente;

“Las jóvenes alteraron la cotidianeidad institucional, la de la calle, el lenguaje, la dirección de las miradas, los significantes, los símbolos monumentales, con gestos

nuevos en donde los cuerpos han sido un sustento político de rebeldía turbadora” (Grau, 2018, p. 92).

Así las cuerpos liberadas y transgresoras, significan el malestar social y sus demandas colectivas, encarnando la fisura, minando los territorios de poder y dominación patriarcal, mediante la sustracción de las connotaciones sexualizadas en torno a la posesión masculina de *las cuerpos* femeninas; en donde las mujeres marchando y poniendo la *cuerpa* en escena, se vuelven “*en componentes políticos de la emancipación de los signos del patriarcado*” (Grau, 2018 p.93).

- La política sexual de la carne

En “*La política sexual de la carne*”, texto que anuda el feminismo con el veganismo y el antiespecismo, Carol J. Adams (1990) propone que la violencia sexual ejercida sobre *las cuerpos* de las mujeres y la matanza animal para consumo cárnico, encuentran un punto de intersección en lo que ella denomina “*el referente ausente*”, en donde parte de la pérdida de significado se encuentra en las metáforas que ausentan a *lxs sujetxs* protagonistas de la sujeción patriarcal.

Para Adams (1990), el lenguaje sitúa una estructura de referentes superpuestos pero ausentes en donde los valores patriarcales son institucionalizados en metáforas seguras que omiten la presencia de los sujetos que experimentan la sujeción de dicho sistema. De la misma manera que los cadáveres de animales están ausentes en el lenguaje metonímico que establece a la carne como un producto apetitoso para el consumo, denominando los trozos generalizadamente por sus partes en ausencia total del individuo - como costillas de ternera, en vez de las costillas de una cría de vaca- o utilizando derechamente nuevos nombres -como hamburguesa, chuletas, punta paleta o huachalomo-; en las descripciones sobre violencia cultural, las mujeres a menudo son también el referente ausente para hechos de violencia de gran magnitud.

La violación por ejemplo representa un simbolismo tan inequívocamente potente, que es transferida y aplicada como metáfora desde la experiencia literal de las mujeres a otros casos de devastación violenta, como *“la violación de las tierras vírgenes”* o *“la violación de los derechos humanos”*, (Adams 2016.p. 51). Así las mujeres que con más frecuencia corren el riesgo de vivenciar una violación, se convierten en el referente ausente cuando el lenguaje de la violencia sexual se utiliza metafóricamente, ya que dicha terminología evoca las experiencias de las mujeres pero no a las mujeres en sí (Adams 2016).

Por otra parte, la autora (Adams 2016) desde su análisis realiza una crítica constructiva al feminismo, argumentando que las feministas en reiteradas ocasiones también utilizamos la estructura del referente ausente, para hablar de los horrores de la violación y de la experiencia de las mujeres que se perciben a sí mismas al ser violadas, como “un trozo de carne” para el consumo masculino:

“La violación tiene un contexto social distinto para las mujeres que para los demás animales. Así ocurre también con la “matanza” para los animales. Sin embargo las feministas, entre otros, se apropian de la metáfora de la matanza sin reconocer la opresión de los animales que genera la fuerza de la metáfora. Mediante la función del referente ausente, la cultura occidental constantemente traduce la realidad material de la violencia en metáforas controladas y controlables”(p.51).

Esta crítica remarca además la cercanía entre mujeres y animales como mercancía de producción e intercambio; ya que en dichas descripciones en donde la posición de sujetas se pierde y las cuerpos son comparadas con un objeto inerte - un trozo de carne que es una porción de cadáver inanimado- se hace referente ausente a la matanza real y posterior consumo de *lxs* animales, dando cuenta a su vez de la objetualización discursiva tanto de *animalxs* humanas, como no humanas.

- La *cuerpa* en el trabajo sexual, como crítica a la productividad capitalista.

Desde las referencias ausentes de la política sexual de la carne (Adams, 1990) y la *cuerpa* entendida históricamente como territorio de conquista y bastidor para la función enunciativa de una violencia y dominación patriarcal (Segato, 2014), es que justamente surge una contrarespuesta de las diversas identidades de las *cuerpas* feminizadas, que aparecemos demandando emancipación de dichos relatos, ejerciendo autonomía para nuestras *cuerpas*.

Sin embargo estas problemáticas se complejizan desde las diversas posturas en que se piensa *la cuerpa* emancipada de la violencia. Mientras algunos feminismos se muestran partidarios de ser abolicionistas en torno a la objetualización y comercialización de las *cuerpas* femeninas; otras posturas señalan que justamente la autonomía sexual y la representación de la mujer entendida como objeto, como sujeta ausente de su propia sexualidad, es un territorio de lucha y reapropiación; en donde aparece el trabajo sexual, la prostitución, el porno y todo aquello enmarcado en un mercado sexual dominado mayoritariamente por la demanda masculina y que comúnmente es asociado con la violencia patriarcal (Luna, 2007); como un espacio para hacer la revolución ante las normativas de los roles de género y de la producción capitalista (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

En esta corriente de pensamiento, aparecen diversos discursos de reivindicación del trabajo sexual, como lo hace Virginie Despentes (2006), en *teoría King Kong*, quien propone abortar el feminismo de corte abolicionista, para alinearse del lado discursivo de las putas feministas, reivindicándolas desde su experiencia de ser una sujeta que ha ejercido el trabajo sexual como modo contestatario de la precarización de las *cuerpas* en la producción de trabajos en el sistema capitalista. En el texto Despentes (2006) establece una relación de opresión laboral, pobreza y capitalismo, en relación a los roles e imaginarios sociales para la mujer y lo entendido por femenino y bello.

También en esta línea se encuentra el discurso de activistas sexuales feministas, como Maria Riot (2017) que reivindican el lugar del *porno* feminista, para ofrecer una mirada y una forma distinta de hacer *porno*. Riot propone una relación a un *porno* alternativo que cuente con “*Salarios justos, ideas que no incluyan racismo, sexismo o ningún tipo de discriminación arbitraria*” (2017). Riot se identifica como activista de la prostitución, ya que históricamente ha sido recepcionada negativamente dado a los contextos de explotación, de trata de personas y de sujeción de las cuerpos feminizadas: “*La prostitución lleva mucho más años de estigma encima, muchas leyes y problemáticas sociales que han atravesado este trabajo como la pobreza y la desigualdad*” (2017). Sin embargo la postura de Riot (2017), busca reivindicar la independencia económica y sexual de administrar su *cuerpa*, como lugar de producción de goce libertario y feminista.

En ambos discursos, tanto de Despentes (2006) como en el de Riot (2017), se retira la etiqueta que victimiza a la figura de *la puta*, resignificando la prostitución como una forma de empoderamiento de *la cuerpa*, de la productividad del tiempo y de la independencia economía en tiempos de capitalismo extremo, explotación y abuso de *lxs cuerpxs* dentro de la maquinaria de la producción.

- **Capítulo 2: Género y significación.**

El género, como dice Joan Scott (1997 citada en Luna, 2007) historiadora estadounidense especializada en el tema; es un concepto útil para el análisis histórico, dado que su valor en la investigación feminista reside en su contenido de significación y de poder, siendo una categoría que conceptualiza un hecho social que tiene relación con la diferencia sexual y la división jerárquica de la misma, proceso que ha otorgado además los significados que han dado la apariencia de naturalización a dicha división. Por otra parte, la tradicional división binaria entre masculino y femenino ha sido problematizada con la existencia y aceptación de la diversidad de género, la transexualidad y la aparición de diferentes concepciones sobre el género en otras culturas (Alves, 2006; Mejía, 2006; Flores, 2003 citados en Luna, 2007).

Así la teoría feminista de finales de los años ochenta y comienzos de los noventa pone en duda la diferencia entre sexo y género, cuestionando la naturalidad asumida respecto al sexo, repensado como una entidad tan construida como el propio género. Desde la filosofía y la teoría social, autoras feministas como Teresa De Lauretis (1987), Donna Haraway (1995), Judith Butler (1990) y Beatriz (Paul) Preciado (2002), cuestionaron el modelo del sexo biológico esencialista viéndole como una construcción semiótica, tecnológica y performativa, cuestionando la idea del modelo de dos sexos como una realidad natural, poniendo de relieve los procesos tecnológicos que atraviesan a las corporalidades y las formas discursivas a través de las cuales las significamos (Morán, 2015).

El género, es un concepto que proviene de la antropología, el cual Kate Millet (1975 citada en Luna 2007) escritora estadounidense autora del conocido texto “Política sexual”; integra al discurso feminista, tomándolo a su vez del psicoanalista Robert Stoller (1968 citado en Luna, 2007) quien había utilizado la concepción de “género” en su producción teórica sobre la transexualidad. En una primera instancia para los

estudios de género, el género fue definido- en lo referente a las diferencias entre hombres y mujeres- como la distinción entre qué es lo biológico y qué es lo cultural, poniendo de manifiesto a su vez que las diferencias biológicas se habían convertido en desigualdades sociales (Luna, 2007). Dada esta revelación, se empieza a comprender que los géneros son una construcción social, cultural y política, lo que evidencia las desigualdades como efecto de un sistema de valores sociales posible de ser modificado (Luna, 2007).

El género como concepto teórico, ha cumplido funciones en diferentes posicionamientos político/ discursivos sobre la diferencia sexual, siendo entendido por ejemplo, en la perspectiva sociológica, como una relación social definida por los roles o papeles diferentes designados para los individuos sexuados; mientras que para la economía, es identificado con las cuestiones materiales e ideológicas que afectan a la vida de las mujeres y de la familia; en donde el género vendría a cumplir la función de definir la reproducción femenina y sus deberes (Luna, 2007).

De esta manera, “el género se conceptualizó como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar -significar- y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres -lo masculino- y “propio” de las mujeres -lo femenino-” (Lamas, 2000 p.2). Siendo definidos por esta clasificación cultural, no solo espacios como la división del trabajo y el ejercicio del poder, en donde “*la cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás, ya sea lo social, lo político, lo religioso o lo cotidiano*” (Lamas, 2000, p.5). Sino que además, posibilitando la atribución de características específicas a cada sexo en materia valórica, psicológica y afectiva; haciendo necesario comprender el esquema cultural de género para poder desentrañar la red de interrelaciones e interacciones sociales del orden simbólico vigente, ya que éste produce un imaginario social -repertorio cultural- que cuenta con una eficacia simbólica contundente; en cada cultura

una operación simbólica básica otorga ciertos significados a los cuerpos de de los hombres y de las mujeres, construyendo socialmente la masculinidad y la feminidad (Lamas, 2000).

Es así que como “productores culturales” mujeres y hombres desarrollan un sistema de referencias comunes (Bourdieu, 1997 citado en Lamas, 2000), permitiendo que las sociedades sean comunidades interpretativas que se van armando para compartir ciertos significados (Lamas, 2000, p.5). Por lo mismo, mujeres y hombres vienen a ser el resultado de una producción histórica y cultural basada en dichos procesos de simbolización; en donde el género es protagonista de la articulación social, demostrando el carácter discursivo, de poder y significación que tendría el término en la construcción histórica (Scott, citada en Luna, 2007).

- Significación de género y performatividad

Un siguiente paso para la discusión en torno al género y la significación es el trabajo de Judith Butler (1990) en donde los estudios de género se *conjugan* con la performatividad, temáticas relevantes a esta investigación. Desde un enfoque postestructuralista y siguiendo el pensamiento Foucaultiano (1979 en Butler, 1990) Butler (1990) en *“El género en disputa”*, entiende a *lxs cuerpxs* como dispositivos formados mediante sujeción, a través de procedimientos de significación, que instalan la idea de *lxs cuerpxs* naturalmente sexuados; en donde la diferencia sexual se genera a través de prácticas de significación, actos estilizados que atraviesan y circulan por *lxs cuerpxs*, creando la ilusión de una sustancia pre-discursiva con categorías fijas de hombre y mujer. Dicha distinción biológica vendría a ser construida para operar discursivamente dentro de la cultura hegemónica regida por el modelo de la matriz heterosexual:

“El género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la "naturaleza sexuada" o "un sexo natural"

se forma y establece como prediscursivo, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura. [...] Esta construcción del sexo como lo prediscursivo debe entenderse como el resultado del aparato de construcción cultural nombrado por “el género” (Butler, 2007, p. 55-56).

Así la coherencia interna entre el sexo, el género y el deseo, dentro de la matriz heterosexual, operan como garantía del funcionamiento de los intereses reproductivos que mantienen la estabilidad del sistema cultural (Butler, 1998 citada en Morán 2015). Por otra parte, al preguntarse sobre el lugar prediscursivo del sexo, Butler (1990) dirige la crítica hacia la estructura discursiva que sostiene la idea de una identidad existente previa a la cultura, es decir, entendido como un ente anterior a la significación cultural. La autora en su análisis desmantela el lugar de éste “yo” pre discursivo, aseverando que el sujeto es conformado en el marco de estas prácticas y procesos de significación reguladas normativamente por la matriz de inteligibilidad cultural, en donde los actos son parte de prácticas de significado que dan inteligibilidad y/o entendimiento a los sujetos y a su actuar, por lo que dicha significación no es *“un acto fundador, sino más bien un proceso reglamentado de repetición”* (Butler 1990, pp.282), que posibilita los discursos y en el cual se naturalizan y sustancializan las diferencias de género y/o de identidad.

Al generar este cambio de posición discursiva, en donde el “yo” se construye en la interacción con la cultura; es que se puede entender a “la identidad” como una práctica que significa y concibe a *“los sujetos como el resultado de un discurso delimitado por normas que posibilitan la inteligibilidad cultural del yo, los cuales operan a su vez bajo la obligatoriedad de la repetición performativa, lo que crea la ilusión de la identidad de género pre-discursiva”* (Butler, 1990, p. 281).

En dicho orden de inteligibilidad cultural, la inversión de patrones binarios, la reconfiguración de nociones reproductivas y las subjetividades no heteronormativas,

son concebidas como fallas de la matriz estructurante hegemónica, las que suelen resultar invisibilizadas o perseguidas. Sin embargo, Butler (1990) nos señala, que en su insistencia, proliferación y reiteración performativa, *lxs cuerpxs* excluidos otorgan la posibilidad de demostrar “*los límites y los propósitos reguladores de ese campo de inteligibilidad y, por tanto, revelar -dentro de los límites mismos de esa matriz de inteligibilidad- otras matrices diferentes y subversivas de ese orden de género*” (Butler, 1990, p. 72-73).

De esta manera, *lxs cuerpxs excluides*, pueden apropiarse del lugar de la exclusión como acto de resistencia, constituyendo un nuevo lugar de enunciación que permite su aparición en la realidad cultural. Butler (1990) toma como ejemplo “*lo queer*”, término que surge como un insulto despectivo que designa a “maricones y marimachas”; pero que en el ejercicio de su reapropiación los cuerpos exteriorizados pueden mostrarse como desnaturalizadores de las prácticas que los constituyen como excluidos. (Butler 1990, en Fernández, 2006). Así la parodia de género de la travesti o la identidad *butch/femme*, se convierte en una interacción subversiva de significados, que en su parodia trastocan la identidad de género original, revelando la ficción de la misma; demostrando el desplazamiento del significado original en donde la fantasía del género tomado como verdadero, imita e instauro el mito de la originalidad en sí, que en su reiteración también es una copia (Butler, 1990 citada en Nazareno, 2016).

En este sentido la posibilidad de acción política que podríamos encontrar en el argumento de Butler (1990), estaría en la capacidad de cambiar esa repetición, en donde las normas que gobiernan la significación no sólo delimitan sino que posibilitan la afirmación de campos diferentes de inteligibilidad cultural:

“Para escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se

vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado “natural” ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales” (Butler, 1990, p.196);

Por lo que cabe la posibilidad de nuevas alternativas para el género, que refuten los códigos rígidos del binarismo jerárquico estructural, *“siendo posible una subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva”* (Butler, 1990, p.282).

- Tecnologías de género y prácticas contra sexuales

El trabajo de Butler (1990) ha sido complementado con los aportes teóricos de Beatriz / Paul Preciado (2002), en su texto: *“Manifiesto Contrasexual”*, quien ha puesto de relieve la idea de que el cuerpo no es sólo una realidad estática sobre la que operan significaciones performativas, si no que además es una superficie atravesada por mecanismos biopolíticos específicos, basados en el imaginario discursivo de la heterosexualidad obligatoria; lo que opera como tecnologías somáticas productoras de la corporalidad binaria hombre/mujer, destacando el carácter protésico de los cuerpos, del género y la sexualidad (Preciado 2002 citada en Morán, 2015).

Preciado (2002) propone *“la contrasexualidad” inspiradx* en Foucault (1976, citado en Preciado, 2002) para quien la forma más eficaz de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad en nuestras sociedades liberales, no es la lucha contra la prohibición, sino la contraproductividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna (Morán, 2015). Se entiende como contrasexualidad, una deconstrucción y reapropiación de las tecnologías de género a través de una performatividad no hegemónica; realizando actos y prácticas que resignifiquen zonas corporales y relatos fundacionales del binarismo sexual:

“La contrasexualidad es la deconstrucción performativa sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género, promoviendo la equivalencia de los cuerpos/ sujetos que decidan adherir a las prácticas del placer/ saber que la contrasexualidad propone, desarmando los regímenes disciplinario/ subjetivos que ordenan la sociedades liberales actuales, que utilizan la sexualidad como tecnología de poder para reproducir dichos regímenes”(p.14).

Para llevar a cabo la *contrasexualidad*, Preciado propone un “*contrato contrasexual*” entre *cuerpxs* que se entienden a sí mismos como hablantes; *lxs* que realizarán “*performance contrasexuales*”, como practicas que resignifiquen zonas corporales no entendidas necesariamente como zonas erógenas para el relato oficial, las que serán utilizadas como “*prótesis / dildo*” del ejercicio *contrasexual*; tergiversando la producción de goce normativo y levantando tecnologías de resistencia que cuestionan la producción normada de la sexualidad e identidad de género, como espacio de sujeción de los cuerpos:

“La contrasexualidad es, en primer lugar, un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (Judith Butler, 1990 citada en Preciado 2002). En segundo lugar: la contrasexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contrasexual. En el marco del contrato contrasexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas” (p. 13).

Así como en la propuesta que realiza Preciado (2002) en el manifiesto contrasexual, en donde prácticas performativas reconfiguran los discursos normativos que habitan *las cuerpa*, permitiendo un potencial de exploración más allá de las necesidades hegemónicas de la producción de la vida heteronormada; "*la cuerpa*" es el territorio de enunciación de diferentes prácticas que aparecen en la multiplicidad de feminismes y disidencias actuales, las cuales son movilizadas desde una discursividad contestataria; buscando subvertir la manera en que se reproducen los discursos performativos sobre género, sexualidad y deseo. Nutriéndose de la teoría de género, para buscar formas de deconstrucción de las normativas imperantes sobre la cuerpa, la sexualidad y las prácticas identitarias.

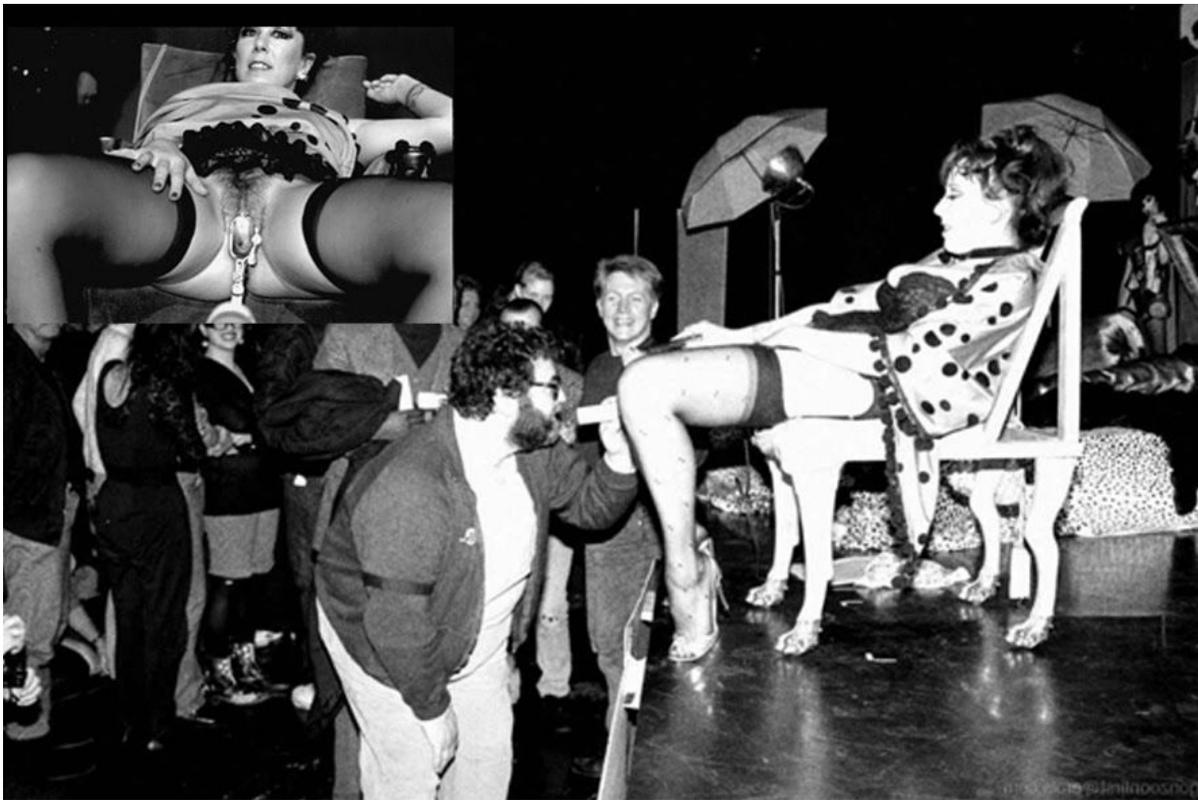
- Subvertir para resignificar: *Posporno y pornoterrorismo*

Como pudimos ver en el primer capítulo de este marco teórico, existen líneas discursivas que resignifican en la práctica feminista, al trabajo sexual y la pornografía, como las posturas situadas de Despentes (2006) y Riot (2017), las cuales se reapropian de prácticas del comercio sexual para emanciparse de la hegemonía de la producción capitalista. En este apartado, luego de haber revisado el pensamiento crítico con respecto a la construcción de género (Butler, 1990) y habiendo encontrado un potencial de *contrasexualidad*, como contra-producción de la matriz heterosexual (Preciado 2002); ahondaremos un poco más en las estéticas y prácticas insurgentes que aparecen como contrarelatos de la producción sexo - deseo bajo la dirección de la mirada masculina. Desde esta zona de resistencia al relato oficial, es que se puede ingresar al *posporno*, para revisar un hacer crítico, subversivo y emancipador, siendo un potente referente estético - político, para las prácticas disidentes y performativas.

El *posporno* como su nombre lo sugiere, es un concepto derivado de la pornografía, pero que se posiciona desde un pensamiento crítico influenciado por la teoría *queer* (Judith Butler 1990), la historia de la sexualidad (Foucault 1976), el manifiesto *contra*

sexual (Beatriz/ Paul Preciado 2002), la filosofía postestructural feminista en general y movimientos de *trabajadorxs sexualxs* y feministas pro-sexo (Ortiz, 2018).

Las practicas *pospornográficas* buscan revelarse ante el relato normativo de la performatividad sexual, mediante la exhibición de *cuerpxs* usualmente expulsados de los marcos de inteligibilidad normativa y de los cánones de belleza hegemónicos; exhibiendo prácticas contestatarias al relato hegemónico de la pornografía: “*se trazan líneas de inversión y desplazamiento sobre las formas reguladoras del sexo y el deseo, desnaturalizando y deconstruyendo las significaciones previas instaladas en la pornografía*” (Ortiz, 2018. p. 2).



[10] En el registro fotográfico (Gall, 2019), se puede ver la performance “Public Cervix Announcement” (1993) en español “anunciamiento público del cuello uterino”, realizada por Annie Sprinkle, feminista pro-sexo, Estadounidense precursora del Posporno. La performance que fue realizada en diversos espacios públicos durante cuatro años, muestra a Sprinkle ataviada con lencería glamorosa, mostrando con un espejo su cuello uterino, llevando la mirada del público que quisiera observar a las profundidades de su cérvix (Ziga,2019).

La pornografía convencional se ha establecido como un discurso regulatorio sobre la performatividad sexual, lo que impone pautas aparentemente deseables sobre las prácticas sexuales de los individuos y el cómo deben ser *performadas*. El *posporno* surge como un modo de cuestionar y combatir la reproducción de dichas normativas, siendo articulado desde la referencia al discurso que lo precede, pero buscando la desestabilización de dichos relatos, permitiendo la visibilización de prácticas sexuales alternativas y emancipatorias: *“es frente al porno mainstream, normativo y heterosexista que el posporno despliega su batería de contraataque discursivo, posibilitando otras imaginaciones eróticas, así como corporalidades y prácticas que escapan a los diseños constrictivos y binaristas del sistema sexo-genérico dominante”* (Milano 2014, citada en Peralta, 2014, p. 232).

En la actualidad el *posporno* extiende sus redes por todo el mundo; en Latinoamérica, se encuentra la *“Muestra de Arte Pospornográfica”* en Buenos Aires y La Plata; en México la *“Muestra de Cine y Sexo”* y el *“Femstival, Pornoclasta; Por-no dejarse normalizar”* gestionado por el colectivo *“Cirujanas”*. En Chile a mediados de la década del 2010 destacó el trabajo de *“La Cuds”*, sigla para *“La Coordinadora Universitaria/utópica por la Disidencia Sexual”* que articuló talleres, conversatorios, muestras y literatura *pospornográfica* (Romero 2019, p.404) y *“El Festival de arte erótico” “FAE”* que en la actualidad sigue levantando encuentros para las artes de las disidencias sexuales (Instagram FAE Festival, 2020).



[11] En el habla hispana la artista mexicana Rocío Boliver también conocida como Congelada de Uva, es una referente de performance en México inscrita abiertamente en el *posporno*. En el registro podemos ver la performance “*De pelos*” (Ramírez s.a, en Hemispheric institute, 2020), donde se ha perforado los labios vaginales con ganchos para colgar de ellos cabello. En su práctica reflexiona ante el sexo, el dolor y la violencia; haciéndose habituales en sus *performance* las prácticas sadomasoquistas y la estética BDSM para llevar su *cuerpa* al límite.

Diana Torres, disidente sexual, poeta y artista de *performance* española, levantó un discurso contestatario propio, al que denominó *Pornoterrorismo* (2013), influenciada por el *posporno* y la *contrasexualidad*; para cuestionar la ley moral y sexual por la que se rige el sistema, a través de sus acciones de *performance*, poemas y de un ensayo autobiográfico homónimo a la práctica *pornoterrorista*, argumentando que “*Donde haya una norma, un protocolo, una moral rígida o una educación al servicio del poder, habrá transgresiones*” (Torres, 2015). Para Torres (2015), el *pornoterrorismo* es una herramienta para dar miedo y aterrorizar a un sistema heteropatriarcal, materializado en una *performance* en donde las armas son la *cuerpa*, la palabra y la rabia que

conmemora a quienes han perdido sus vidas, porque su sexualidad y/o vivencia de género traspasó la frontera de la norma imperante (Torres, 2015).



[12] En el díptico (Romero, 2018) podemos ver una acción *pornoterrorista* de Diana Torres, en ella la podemos ver semidesnuda, induciendo el vómito, con el rostro incrustado por agujas pertenecientes a jeringas.

Helen Torres (2011, en Torres, 2011)- teórica feminista de las disidencias sexuales españolas- propone, que lo interesante de la creación de este concepto y su encarnación en la acción performática, es que a través de estas *prácticas otras*, se abren posibilidades que cuestionan y dislocan los criterios indiscutidos de normalidad, aterrizándolos y revolucionándolos;

“Las performances, acciones callejeras y escritos que Diana J. Torres ha calificado como pornoterrorismo son una implosión de placer y dolor, arte y política, insulto y llamada a la acción, pereza y violento despertar. En un mundo en donde lo único que

nos conmueve son imágenes recortadas de tragedias distantes, la pornoterrorista viene a alterar nuestra percepción de la pornografía y el terror en donde a través de ellas se puede llegar a cambiar normas, descontextualizar hábitos, inventar rituales heréticos y hacernos actuar sin dar explicaciones. Entonces es cuando se reinventa la acción, consiguiendo lo que la filosofía llama resignificación” (Torres, 2011 p.5, en Torres, 2011).

Es así como desde la asimilación de conceptos, comprensión y posterior subversión, la multiplicidad de discursos feministas encuentra claves en común, a través de prácticas otras que cuestionen la performatividad hegemónica de la matriz normativa, para poder resignificar a *las sujetxs* desplazadas del relato oficial.

Capítulo 3: *Performance*.

La *Performance* es un concepto intersticial, en donde se conjugan distintos posicionamientos teóricos, como las artes visuales y escénicas, los estudios de género, la filosofía, las ciencias sociales y el activismo político (Carvajal, 2009). Esta multiplicidad de posicionamientos discursivos, permite que la *performance* puede ser una herramienta para la disidencia política, una obra de arte conceptual o un ritual de catarsis repleto de una mística transformadora (Carvajal, 2009); siendo estas diversas posturas igualmente válidas para comprender que lo que está aconteciendo -allí cuando acontece- es una *performance*.

En sus orígenes la *performance* artística, surgió como una práctica que cuestionó las políticas del arte, y al hacerlo abandonó las reglas y modos operacionales del arte académico; como arte de vanguardia se opuso a la tradición del arte y los objetos, posicionando al sujeto y al hacer artístico como elementos constitutivos de la obra (Alcazár, 2008). Para la connotada teórica de las artes, Erika Fischer Litcher (2013 citada en Cortés y Retamal 2017), la *performance* se diferencia del teatro, ya que ésta no se enmarcaría dentro de la representación escénica entendida por el teatro, sino que es una presentación del *cuerpx* sobre una estructura narrativa desprovista de ficción y simulacro, subvirtiendo de este modo los lenguajes disciplinares de la creación visual. De este modo aparece una apertura que le permite expandirse más allá; de la mano de movimientos sociales, pensamiento crítico y activismo, se convierte en una herramienta para la acción política (Butler, 1990; Taylor, 1997; Escobar y Fernández 2008), cuestionando a través de recursos estéticos, los imaginarios que norman reglas y parámetros de cómo *xl cuerpx* habita y encarna los repertorios de la realidad cultural (Taylor, 2011).

- Estudios de *performance*

Los Estudios de *Performance* (2011), amalgamados por Diana Taylor, teórica del “*Hemisferic institute of Performance & Politics*”, reúne los trabajos de Richard Schechner, Judith Butler, Peggy Phelan, entre otros autores connotados, que piensan tanto a la *performance* como al concepto de performatividad desde diversos posicionamientos disciplinarios, poniéndose de manifiesto la transdisciplinariedad que converge en esta práctica, revisando su desarrollo tanto en el campo de la estética y filosofía de las artes, como desde una mirada ontológica, antropológica y comportamental (Taylor, 2011).

Siguiendo la misma línea, Diana Taylor, propondrá en su texto “*El archivo y el repertorio*” (2015) “*al performance*” como un “lente epistemológico” capaz de generar un archivo y un repertorio cultural, en donde “*la obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública*” (Taylor, 2015, p.35). Esta perspectiva es clave para comprender la relevancia de la *performance* en latinoamérica, ya que se encuentra cargada de un “discurso encarnado” en donde el repertorio cultural se lleva en la *cuerpa*, como formas de transmisión de conocimiento (Taylor 2015).

Para Taylor “*las performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas; o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada,” dos veces actuadas*” (p.34); conectando las historias de colonialismo; conquista, esclavitud y derechos indígenas, con el imperialismo, la migración y los procesos de globalización actuales a lo largo de “*las Américas*”. En donde la autora propone contrarrestar a través de los estudios de *performance*, los estudios latinoamericanos de mediados del siglo XX capturados por un pensamiento colonial; tomando como herramienta fundamental, la revisión de

prácticas encarnadas ofrecidas por la *performance* como forma de conocimiento, entendida como un espacio de memoria y transmisión social, paralela a la escritura.

“Las performances encarnadas siempre han tenido un papel central en la conservación de la memoria y en la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semi alfabetizadas y digitales. No todos llegamos a la “cultura” o a la modernidad a través de la escritura (...) y así mismo, es difícil reflexionar en torno a las prácticas encarnadas estando al interior de sistemas epistémicos desarrollados por el pensamiento occidental, en donde la escritura ha sido constituida como garante absoluto de la existencia misma.” (Taylor, 2015 pp.28)

Taylor (2015) a su vez se pregunta si la *performance* trata solo de corporalización, proponiendo que la misma *performance*, en su hacer efímero pone en cuestión los contornos que delimitan el *cuerpx*, criticando las nociones de corporalidad. Así mismo, los debates acerca del valor de lo “efímero” de la *performance*, en su incapacidad de captura material y registro museable (Peggy Phelan, Schechner, Roach, 2010) son según Taylor (2015) sumamente políticos, porque remiten al cuestionamiento por la pertenencia de los repertorios, memorias, tradiciones y reclamos históricos, que se perderían si la *performance* no tuviese el poder de resistir, para transmitir todo aquel conocimiento vital que logra trascender a través de la corporalización de los relatos:

“Las genealogías de la performance se basan en la idea de movimientos expresivos como reservas mnemónicas, que incluyen movimientos modelados, realizados y recordados por los cuerpos, movimientos residuales retenidos implícitamente en imágenes o palabras (o silencios entre ellas); y movimientos imaginarios soñados en las mentes, no previos al lenguaje, si no constitutivos de él” (Joseph Roach 2010, citado en Taylor, 2015, pp.37).

Por lo mismo, la autora también reflexiona en la actualidad conquistada por las tecnologías digitales, siendo necesario reformular el entendimiento del presente, del

estar presente o no estar presente, del sitio, de lo efímero y de la corporalización (Taylor, 2015), en donde es clave comprender la *performance* como acciones constitutivas de lenguaje disponibles para ser transmitidas y que perduren en el tiempo como conocimiento, entendiéndolas como un repertorio de reservas mnemónicas, transmisibles a través de los fenómenos como la viralización online.

- Lo performativo y la liminalidad

Para comprender la *performance* como un sistema discursivo de repertorios culturales que tienen efectos en la realidad cultural (Taylor, 2015), es necesario revisar brevemente el concepto de performativo (Austin, 1971) y el de liminal (Turner, 1969; 1982).

El performativo es un modelo lingüístico, que da un punto de partida a la discusión de *Los estudios de performance*, siendo un concepto inaugurado en la teoría de pensadores como Austin, Searle y Saussure y que más tarde Butler decantara en el “Género en disputa” (1990) en la conceptualización de la performatividad de género como un discurso estilizado que atraviesa *al cuerpo*. Dichos autores teorizaron sobre la función performativa de la comunicación; la que enfatiza la relevancia del actor cultural en el uso de la lengua (Taylor, 2016).

El término “performativo” acuñado por Austin (1971), indica que hay un tipo de expresión, que al momento de ser emitida se realiza una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo. Este tipo de enunciados no solo describen el estado de las cosas, sino que también transforman o crean un nuevo estado al ser enunciados, en donde “decir algo es hacer algo” (Austin, 1971 pp. 57).

Sin embargo, para que dichos enunciados performativos alcancen un estatus de éxito o fracaso, Austin (1971) propone que los actores sociales deben respetar ciertos criterios de autenticidad que les otorgaran una especie de eficacia en la realidad social. En dicho escenario para que los enunciados performativos posean una cualidad

transformadora, los requerimientos no solo son de tipo lingüístico, sino que además es necesaria una condición social determinada, contando con un contexto determinado y en donde los actores sociales posean una cierta investidura que les permita llevar a cabo dicho acto social, lo que dará como resultado enunciados realizativos eficaces (Malinowski s.a., citado en Muñoz, 2012).

Butler (1993 citada en Fernández 2006) a lo largo de su obra, enfatiza este aspecto lingüístico de la performatividad, en relación a la repetición de convenciones discursivas que articulan la realidad social, subrayando que por lo mismo el carácter performativo de los actos, no es reductible a la sola teatralidad e interpretación de un papel en un escenario social:

“(...) la performatividad no es pues un 'acto' singular, porque siempre es la reiteración de una norma o de un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad (e, inversamente, su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable, por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad).”

Recordándonos que *“en el marco de la teoría del acto de habla, se considera performativa a aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra”* (Butler, 1993, p.34 citada en Fernández 2006). Por lo que la performatividad se experimenta como un acto realizativo, que produce realidad social y efecto de naturalidad.

Diana Taylor (2015) en *Los estudios de performance*, también revisa la teoría del antropólogo Victor Turner (1969 citado en Carvajal, 2009) quien señaló que las *performance* revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura, proponiendo que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de la performatividad escenificada en sus rituales liminales. Turner (1969 citado en Carvajal,

2009) a partir de la observación de la performatividad de las prácticas rituales, definió el concepto de liminalidad, para designar acciones o situaciones alternativas, inscritas en el margen o umbral entre distintos campos, en donde el momento ritual posibilita el umbral que da paso a una transformación cultural (Turner, 1969 en Carvajal, 2009).

Para el antropólogo Claude Lévi-Strauss (1968 citado en Muñoz, 2012) las prácticas rituales de los pueblos ancestrales tenían además una “eficacia simbólica”, que a partir de los signos del lenguaje operando sobre la realidad, le otorgaban al ritual un poder transformador, ya que resignificaban la realidad, modificando la experiencia, en una apertura hacia “otras dimensiones”, hacia otros lenguajes.

Turner describió los rituales a los que denomino liminales, como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, instalándose un período de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la cultura en que se produce dichas prácticas (Turner, 1982).

Extrapolando dicho análisis a la realidad sociocultural actual, podemos pensar que es en el lugar de las prácticas liminales, praxis posicionadas al borde de los límites de las normativas pensadas para regular el orden social, en donde los individuos se permiten repensar normativas, espacios o prácticas ya definidos y/o naturalizados por los discursos hegemónicos. Es así que en la *performance* política feminista; en la aparición de prácticas liminales en su *accionar*, pareciera reeditarse la performatividad naturalizada y encarnada sobre las cuerpos, posibilitando la re-apertura reflexiva de zonas clausuradas para el sentido común de la sociedad, generando cuestionamiento que invita a un transformación de sentido.

- Perspectiva de la psicología social crítica en relación a la *performance*

La noción de performatividad está bastante extendida en las ciencias sociales y humanidades abarcando diversas áreas de estudio como categoría de análisis e interpretación de diversas temáticas socio-históricas; relacionado al lenguaje (Austin, 1962), el género y la identidad (Butler, 1989, Preciado 2002), la asamblea (Butler,

2015), la memoria (Taylor 1997; del Campo 2004; Reguillo 2005 citados en Escobar y Fernández, 2008) la estética y la teoría del arte (Fischer, 2004). Para la perspectiva de la psicología social crítica, su relación con el ámbito de la memoria y las formas de resignificación de la misma, adquiere gran relevancia. Desde esta perspectiva, la performatividad sirve para pensar las tensiones de la escenificación de la memoria, al ponerse en juego con las diversas instancias de su aparición en el espacio público, entendiendo los actos conmemorativos donde interviene la memoria como una forma de acción social (Escobar, Fernández, 2008). Para la psicología social crítica además, los fenómenos conmemorativos se entienden como una noción procesual de la memoria, construida en la interacción social, lo que traza significados colectivos sobre el pasado, a través de narraciones, prácticas simbólicas y rituales performativos; en donde dichas interacciones producen y transforman memoria, movilizándolo para inscribir el pasado en el presente, posibilitando, valga la redundancia, un futuro de transformaciones sociales (Escobar, Fernández, 2008).

Escobar y Fernández (2008), investigadores posicionados desde la psicología social crítica, inspirados en la investigación realizada por Diana Taylor (1997 citada en Escobar y Fernández 2008) sobre performance y memoria en Argentina, -en donde se analiza desde los estudios de performance las acciones político performativas de las *Madres de Plaza de Mayo y de H.I.J.O.S-*; propusieron una intervención performática a la marcha que se realiza el 11 de Septiembre en nuestro país, para conmemorar a los detenidos desaparecidos y muertos en la dictadura cívico- militar de Chile, a la que denominaron “*Marcha Rearme*”.

Según los autores, el recorrido original de la marcha es el recorrido simbólico de la derrota. Al comenzar en La Moneda y terminar en el Cementerio, se repiten simbólicamente los hechos históricos: “los sectores de izquierda y progresistas estaban en La Moneda en 1973 antes del golpe de Estado, en el poder, ubicado en el centro simbólico de la ciudad y luego son derrotados por los militares, terminando en la

muerte, la desaparición y fuera del centro de poder” (Escobar, Fernández, 2008). Este recorrido tuvo pleno sentido durante la dictadura y en los primeros años de la concertación, porque explicitaba la violación a los derechos humanos y particularmente, las muertes y desapariciones forzadas, pero que con el pasar de los años, instaló una forma de conmemoración estabilizada, en donde la reiteración de la cita normalizó el significado posible, es decir, estableció un marco que contiene un repertorio fijo de narraciones posibles. En aquel recorrido se repite el derrocamiento de los esfuerzos de transformación de la sociedad chilena, cuyos símbolos iconográficos más citados son el bombardeo de La Moneda y la muerte de Salvador Allende (Escobar, Fernández, 2008).

La propuesta de la marcha *Rearme*, busco trastocar la lógica simbólica instalada por la marcha habitual, convocando con anticipación a marchar nuevamente hacia el centro de la ciudad posterior a que la marcha original ocurriese. Marchar en sentido inverso partiendo desde el Cementerio General en dirección al centro cívico de la ciudad, buscó resignificar lo acontecido, dejando la muerte y sus víctimas en el cementerio después de homenajearlas, para poder reposicionar a los actores sociales en la vida política del país. La propuesta instala de esta forma una reflexión que moviliza los significados, pensando en el “*cómo recordar nuestros muertos, sus ideales, sus proyectos y en qué lugares de la ciudad*”, por lo mismo, se propuso como acto de cierre conmemorativo, levantar en el centro cívico, el memorial de los detenidos desaparecidos que se encuentra en el Cementerio General, utilizando una reproducción fotográfica dividida en fragmentos que los actores sociales asistentes a la marcha pudiesen llevar al palacio de la Moneda (Escobar, Fernández, 2008).

Desde el ejercicio, se propone entender la *performance* política como la posibilidad de un acto siempre presente, que reitera episodios del pasado para otorgarles un sitio en las discusiones actuales, movilizando los significados estancados, aunque ello

signifique no remitir ciertos hechos traumáticos y dolorosos al olvido social (Taylor, 1997). Así las *performance* conmemorativas, como la acción de las Madres de Mayo o el pasar de los manifestantes de la marcha del 11 de Septiembre, consiguen escenificar desde una sentir y hacer real, las tensiones de la memoria, manteniendo temáticas como la violación a los derechos humanos en la esfera pública (Escobar, Fernández, 2008).

De esta manera, el estudio sobre la *performance* utilizada en espacios de levantamiento discursivo y acción social, cobra especial relevancia para la psicología social crítica, como una forma innovadora de aproximarse a los fenómenos culturales de interés, permitiendo “*mantener presente la memoria en la esfera pública*” (Escobar, Fernández, 2008); generando además un punto de intersección que ofrece una forma diferente de aproximarse a diversos fenómenos de la realidad social, como por ejemplo, la autodeterminación de los pueblos, la identidad, el género, la significación política discursiva y otras diversas materias, que dan cuenta de procesos de subjetivación cultural; temáticas que por su entramado complejo, se ven enriquecidas, al ser analizadas desde un método innovador y flexible.

- La *performance* política como derecho a aparecer

En la *performance* de carácter político, donde *lxs cuerpxs* portan significados conmemorativos, de denuncia y/o demandas socioculturales, -como hemos podido ver en el ejemplo de la *Marcha Rearme*- se pone de manifiesto el derecho de aparecer públicamente; llevando a las calles, instituciones de dominio público, y/o espacios virtuales, problemáticas invisibilizadas.

Judith Butler (2015), al pensar en una teoría performativa de la asamblea, sostiene que cuando *lxs cuerpxs* se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos físicos o virtuales, están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición; a

poder aparecer en el espacio público. Un derecho que afirma e instala el *cuerpx* en medio del campo político, y que, amparándose en su función expresiva y significativa, reclaman para *xl cuerpx* condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna, de manera que ésta ya no se vea afectada por las formas de precariedad impuestas por la desidia del sistema capitalista; lo que Arendt (1958 citada en Butler, 2015) problematiza en su momento “*como el derecho de los desplazados, a tener derechos*”.

Butler (2015) se propone repensar las distinciones formuladas por Arendt (1958) en “*La condición humana*”, donde distingue en términos categóricos la esfera privada, de la esfera pública; la primera como ámbito de la dependencia y la inacción, mientras que la segunda entendida como el dominio de la acción, independiente a la primera categoría. Butler señala que solo como criaturas biológicas que reconocen las condiciones de interdependencia que aseguran nuestra supervivencia y nuestro desarrollo podremos luchar por la consecución de algunas de nuestras metas políticas (Butler, 2015). Siguiendo a la autora; lo que algunos llaman condiciones biopolíticas de la vida, son en realidad las condiciones normativas que imponemos a la vida, argumentando que la cuestión de “*qué es lo que hace una vida vivible*” es anterior a la cuestión de “*qué tipo de vida podría yo vivir*”(p.51); señalando que en diversos contextos de las sociedades actuales, las condiciones mínimas para la producción de la vida son precarias. Así mismo, la teórica propone que:

“el ejercicio de la libertad es algo que viene de lo que está entre nosotros, del vínculo que se establece entre nosotros en el momento en que ejercitamos juntos la libertad, y sin ese vínculo no hay libertad en absoluto” (Butler, 2015, p.58);

Por lo que *xl cuerpx* y su congregación, la acción conjunta de *lxs cuerpxs* definida por sus gestos, su presencia en el lugar y todo aquello que forma parte de la asamblea, pero que no puede confundirse con las meras expresiones verbales, puede representar en sí mismo “*los principios de la libertad y la igualdad*” (Butler, 2015 p. 54).

En esta lógica, Butler (2015) señala además, una marcada vinculación de la performatividad de género con la precariedad, en donde la performatividad de género está completamente relacionada con *lxs cuerpxs* que importan para el relato oficial:

“quién es considerado a efectos de vida, quién puede ser leído o entendido como ser viviente, cuya vida vale la pena proteger y cuya vida, cuando se pierde, vale la pena añorar; versus quién vive o trata de vivir al otro lado de los modos de inteligibilidad establecidos” (Butler, 2009 p.325, citada en Nazareno, 2015).

Así, la vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles o legibles, siendo *“la rúbrica que una a las mujeres, los queers, los transexuales, los pobres y las personas sin Estado”* (Butler, 2009 p.335, citada en Nazareno, 2015) y todos aquellos que se alejen peligrosamente del modelo oficial de humanidad, y que impide que sean tratados como tal.

Por consiguiente, Butler (2015) señala que quienes han quedado eliminados o degradados por la norma que en teoría deberían encarnar, tendrán que luchar por ser reconocidos, siendo esta lucha corporeizada en la esfera pública, donde con su presencia tendrán que defender su existencia y su significación. Por tanto sólo valiéndonos de un enfoque crítico respecto a las normas de reconocimiento, podremos empezar a dismantelar las formas más dañinas de esa lógica que sustenta modalidades diversas de racismo y antropocentrismo. Y si aparecemos insistentemente en aquellos lugares y momentos en que se nos oculta, en que la norma nos elimina, *“la esfera de la aparición podrá romperse y abrirse a formas nuevas”* (Butler, 2015 p.44); lo que nos entrega relevantes pistas de la importancia que tiene el tomarse las calles y utilizar *la performance* como formas de aparición de *lxs desplazadx*s.

- El *hackeo*, la *performance* como acción directa

Desde una posición más personal, inspirada en las metáforas *cyborgs* de Donna Haraway (1991) y en la visión postestructural de la performatividad y el derecho a aparecer en Butler (1990; 2015); entiendo la *performance* como un *hackeo*; un cambio en el código de la programación *psíquica - neuronal*, en donde la palabra *hack*, remite a un golpe que hace “saltar” la estructura lingüística del discurso social y de los repertorios culturales introyectados, para así poder alterar el contenido preestablecido allí donde fue generado el acceso. Este fenómeno -que yo represento como un *hackeo*-, hace a su vez, en la aparición de la *performance* en los espacio de visibilidad pública, una especie de acción directa, que en su accionar inmediato remece y hace saltar (*hack*) la estructura de la performatividad discursiva pre-establecida, posibilitando la modificación de la misma, de modo que esta pueda emplearse para fines no previstos en su origen; abriendo un futuro de posibilidades.

En el habla hispana existe una rica discusión en torno a la utilización de la palabra *performance*, la que es abordada en el texto el archivo y el repertorio de Taylor (2016), en donde se discute el anglicismo de la misma, su origen y diversos significados, proponiendo pensarla además en los idiomas locales de los pueblos originarios. En Chile y en países vecinos se escucha mucho la palabra “*acción*” como sinónimo de *performance*, lo que proviene del “*arte de acción*”, el cual se instaló fuertemente en Chile y latinoamérica de la mano de las artes de una vanguardia tardía, que se posicionaron de forma opositora a las *necropolíticas* de la dominación política, que particularmente en Chile se han vivido como la dictadura cívico-militar ocurrida entre los años 1973- 1989 (Arriagada, 2013) y la fuerte represión actual durante el estallido social de octubre (Nash, 2019). Es dado a esta expresión, que se podría entender el “*accionar*” como un guiño a la *acción directa* del anarquismo (Hakim Bey 1985, Goicovic s,a, Feas Lilas 2018); utilizando además la conjugación “*accionar*” como sinónimo de realizar una *performance*.

La acción directa, es el método revolucionario más conocido del vocabulario anarquista, que se manifiesta a través de *“la huelga insurreccional”*, consistente en el levantamiento de huelgas, la ejecución de sabotajes, la destrucción, apropiación y resignificación de los símbolos institucionales que representen la hegemonía; pudiendo ser estos los del poder del estatal, eclesiástico y/o burgués. Y *“el terrorismo individual”*, consistente en atentados individuales contra los representantes del sistema de dominación, como figuras del poder, políticos importantes, dignatarios eclesiásticos y grandes empresarios. (Goicovic, s.a).

En el feminismo la acción directa y la desobediencia civil han sido clave, para manifestar el malestar ante la falta de representación pública (Lilas Feas, s.a.), llevando las problemáticas resguardadas en el ámbito de lo privado, a la esfera de lo público permitiendo ejercer el derecho de aparición a cuerpos que no lo tenían (Butler, 2015). Históricamente, los diversos movimiento de Liberación de la Mujer, y el *anarcofeminismo*, han empleado métodos creativos para despertar la autoconciencia de las mujeres. Además de las *“acciones de desobediencia civil”* y *“propaganda por el hecho”*, como los encadenamientos de protesta, las marchas y manifestaciones realizadas por las sufragistas, se utilizaron procedimientos artísticos y poéticos, con una enorme carga simbólica; *performances* como la quema de sujetadores, o imágenes artísticas relacionadas sobre todo con el cuerpo y la sexualidad. De esta forma la premisa de liberar *xl cuerpo* y la sexualidad de las mujeres, se extendió a hacer de *sus cuerpos* un instrumento de rebelión de las normas sociales opresivas (Lilas Feas, s.a). En los años 90 se asentó lo artístico y visual de la manifestación, donde las pintadas constituyeron la principal forma de acción directa de la época, junto con las *performances*, el *videoarte* y la *“propaganda de guerrilla artística”* como lo hicieron por ejemplo las Guerrilla Girls, quienes tensionaron la falta de presencia de mujeres profesionales en las academias de arte (Lilas Feas s.a). Los 90 también dieron comienzo a un nueva etapa feminista, la del protagonismo del feminismo latinoamericano y del ecofeminismo. El feminismo latinoamericano ha luchado durante

todo este tiempo por los derechos de las mujeres uniendo fuerzas en numerosas ocasiones con movimientos indígenas, mediante acciones de desobediencia civil como los grafitos, las concentraciones, marchas de mujeres para tomar las calles, acciones contra la pobreza (Lilas Feas s.a). Que en el siglo XXI se expandirá a un *ciberactivismo*, donde se utiliza la red y las nuevas posibilidades tecnológicas, para viralizar el contenido panfletario de la resignificación feminista (Lilas Feas s.a).

Según Hakim Bey autor del anarquismo ontológico,(1985 p.36) la “acción directa” debe fomentar la “causa” por la que se moviliza, pero también debe contener todo el potencial para el crecimiento de la causa en sí misma, en donde cada acto debe ser en potencia el logro del objetivo, por lo que las tácticas no se limitan a la mediación, si no que cada acción debe ser inmediateista y realizativa del objetivo buscado, aunque este sea de carácter abstracto. Así mismo Bey (1985) propone el “*terrorismo poético*” como una acción directa que aterroriza poéticamente; desestabilizando y remeciendo a su espectador. Bey (1985) define al terrorismo poético, como la reacción o el choque estético provocados en la audiencia, como la agitación propia del terror “-*asco penetrante, excitación sexual, asombro supersticioso, angustia dadaesca, una ruptura intuitiva repentina-*” que tendrá como consecuencia que el espectador “*por unos momentos haya creído en algo extraordinario, y se verá quizás conducido a buscar como resultado una forma más intensa de existencia*”.

Dichas definiciones descritas por el autor, encuentran cercanía con el hacer de *performance*, con su repertorio estético corporal que en muchas ocasiones llevan *la cuerpa* al límite, apareciendo en escena desnudez, escatología, genitalidad expuesta, diversos objetos y elementos significantes de temáticas tabuizadas por nuestra sociedad, que con su presencia, logran manifestarse directamente en contra de la falta de legitimidad e inteligibilidad cultural de las mismas.

De esta forma “*el accionar*” de la *performance*, se puede entender como un “dar apertura” al potencial de un contexto espacio - corporal, para que ocurra un

acontecimiento que dada sus características, estará fuera de la performatividad cotidiana y naturalizada, que como hemos visto al revisar el concepto de liminalidad (Turner, 1982), generará un umbral en donde se puedan repensar los axiomas y normativas establecidas por la sociedad, permitiéndonos instalar a través de nuestras acciones, una forma de repensarnos.

- **Capítulo 4: Antecedentes de la *performance* feminista en Chile y Latinoamérica:**

Al observar el trabajo de artistas de *performance* en Latinoamérica, se revela la pluralidad de discursos, metodologías y enfoques que se adaptan para abordar una diversidad de temáticas que van desde:

“la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo (...)”, En donde “en cada época y en cada país, lxs performistas enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo a circunstancias concretas. Pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coincidencias que están “marcadas por el espíritu de los tiempos”, que rebasan fronteras y lenguajes” (Alcazár, 2008, p.332).

Existe además, un repertorio reiterativo de signos y símbolos que aparecen en la *performance* latinoamericana, que dan cuenta de los discursos y problemáticas que atraviesan *las cuerpas* de esta *territoria*. En diversas ocasiones una acción de *performance*, puede parecer simple o demasiado visitada para quienes poseen un bagaje por las artes conceptuales y de vanguardia, como desnudarse, exponerse o utilizar recursos escatológicos entre otros gestos y prácticas liminales, que no son necesariamente aspectos formales imprescindibles para realizar arte de *performance*, y en donde aparecen fuertes críticas en los medios más apegados a la producción académica del arte, por la reiteración de este contenido y la controversia que estos atraen (Ochoa, 2014).

Sin embargo la *performance* latinoamericana, va más allá del nicho del arte, en donde adquiere relevancia política justamente por ingresar contenido del contexto sociocultural y la experiencia vivencial de las *cuerpas*. En muchas ocasiones, un gesto controversial puede ser fundamental para *xl cuerpax* que se encuentra ahí presente, siendo la

reiteración de un imaginario abyecto, el síntoma en común de *lxs cuerpxs* crecidos en una cultura prohibitiva. Es en esta reiteración, donde hay un repertorio (Taylor, 2015) que se manifiesta en la praxis de la *performance* latinoamérica como una suerte de apertura del fuero interno; desde una acción que adquiere directa eficacia simbólica (Lévi-Strauss 1968), que remece e instala en su hacer un cuestionamiento validado por la marcada investidura biográfica que estas *cuerpxs* acarrear. Dando un factor de realidad, que va más allá de la representación escénica, que da cuenta de una dramatización estilizada de actos y significantes discursivos (Butler, 1990), los que se viven y expresan en la realidad sociocultural de *las cuerpxs*. Esta realidad del repertorio, otorga la capacidad de inaugurar un acontecimiento *performático* que se posiciona desde un conocimiento situado que es propio y a la vez común para que *otres* se identifiquen, apareciendo todo aquello que la sociedad se esfuerza por no dar lugar, rechazando, fragmentando y forzando la desaparición. Por lo que dicho repertorio permite *hackear* el discurso represivo inscrito y naturalizado en *la cuerpa*.

Así, la *performance* como práctica feminista ha otorgado instancias de visibilización que permiten entrever las problemáticas históricas de la mujer y las disidencias latinoamericanas a partir de prácticas y operaciones artístico visuales que emplean *x/ cuerpx* y la *performance* (Picazo, Retamales, 2017) como recurso para llevar a cabo una manifestación que pone en evidencia espacios de marginalidad y exclusión (Kirkwood 1986, citada en Picazo y Retamales, 2017).

- Contexto histórico

A mediados de la década de los treinta, bajo el ala del feminismo moderno, aparecieron albores performativos de reivindicación de género, enmarcados en los movimientos sociales de la mujer obrera en Chile, asociado al Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile MEMCH (Montero, 2015 *citadx* en Picazo y Retamales, 2017). Ya para un bloque feminista de corte *poscolonial*, que temporalmente se moviliza en el contexto de las diversas dictaduras acontecidas en los países latinoamericanos, *la*

cuerpx tome un rol subversivo, apareciendo “la acción *performática*” y el “arte de acción” marcadamente en el arte político y contestatario, que luego será utilizado por el activismo de las mujeres y de las minorías sexuales. Así se enuncian acciones como "Encierro y Escape", (1968) del Grupo de Arte de Vanguardia en Argentina; "Signometraje: Tentativa Artaud" (1974), “Expresiones corporales de dolor y miedo” a cargo de Parra, Kay y Zurita, en Chile ;"La cámara de tortura", que conmemora el asesinato de estudiantes, a cargo del grupo Proceso Pentágono en México (1977), entre muchas otras acciones (Vidal 2013 citado en Picazo y Retamales, 2017).

Estos procesos *performáticos* superaron el obstáculo de las fronteras geográficas para coincidir en visibilizar los fenómenos contingentes acaecidos en latinoamérica, permitiendo adentrarse en prácticas conceptuales que liberan la actividad artística de su carácter objetual, generando una comunicación estética fuera de los límites de la posición del objeto (Camnitzer 2009 citados en Picazo y Retamales, 2017), volcándose en *xl cuerpx* como territorio de enunciación política; dando apertura para la manifestación de diversos activismos y movimientos sociales.

En el contexto chileno, según los teóricos Gaspar Galaz, Milán Ivelic y Nelly Richard, la *performance* es inaugurada con la “Escena de Avanzada” quienes son descritos como creadores que se propusieron reformular las mecánicas de la producción artística, enmarcándose en prácticas contra institucionales, dictaminadas en respuesta en aquel entonces, al oficialismo de la dictadura cívico militar en Chile; en donde aparece fuertemente la utilización *dxl cuerpx* y la ciudad como espacio público, junto a un discurso travestido para combatir la censura de la época, como principales soportes de anclaje para realizar arte de acción. (Arriagada, 2013).

Las Yeguas del Apocalipsis, compuestas por *lxs conocidxs* artistas *chilenxs*, Pedro Lemebel y Francisco Casas, son importantes referentes de la *performance* político contestataria y *queer* en Chile - a pesar de no ser recogidas en la visión teórica sobre el arte de acción de Nelly Richards- quienes durante la década de los ochenta,

utilizaron esta herramienta para poner de manifiesto la clandestinidad en torno a las temáticas de identidad sexual y política durante la dictadura militar. En “la Conquista de América” de 1989, se situaron en una sala del organismo de comisión por los derechos humanos, trazaron un mapa de América Latina al que rellenaron con vidrios trizados de botellas de la bebida de origen estadounidense *Coca-cola*. Posterior a ello, utilizando caseteras y audífonos para escuchar la música, bailaron una cueca sobre el mapa, en la sala de la comisión de derechos humanos que se mantuvo silenciosa. La cueca es el baile nacional de Chile, que para el contexto remitió a “la cueca sola” que bailan las madres, hijas y esposas activistas de los detenidos desaparecidos en dictadura. Esta cueca la bailaron a pies descalzos, tiñendo el mapa de Latinoamérica de sangre (Arriagada, 2013). En la acción se ponen de manifiesto tanto la pérdida de *compañerxs* militantes y marginados por su condición política y/o sexual; como la opresión vivida en Latinoamérica por los procesos de colonización y las múltiples dictaduras financiadas por las grandes potencias durante la guerra fría (Arriagada, 2013). En donde se establece un paralelo entre la conquista de América, y el soporte imperialista norteamericano para las dictaduras militares latinoamericanas, aludiendo especialmente a las matanzas en Chile (Memoria Chilena, s.a).



[13] Registro histórico, obtenido en el sitio web Memoria Chilena, en la escena podemos ver “La conquista de América”, performance realizada por las Yeguas del Apocalipsis en la comisión Chilena de los derechos humanos, el 12 de Octubre de 1989 fecha que se celebra el día de la raza en conmemoración a la víctimas de la colonización española.

Lxs performistas latinoamericanxs históricamente han accionado desde un *cuerpx* empoderado y contestatario a dichos imaginarios ejercidos por la herencia de un pensamiento colonial y los horrores históricos y aún recientes de la militarización impuesta sobre nuestros pueblos; con *cuerpxs* que buscan tener lugar en la representación cultural y que se posicionan desde una mirada crítica a los discursos imperantes de corte tradicionalista, como lo fueron en su momento las performances de alto contenido político y biográfico de *Las Yeguas del Apocalipsis*. También durante la primera década de la transición post-dictadura aparecen *performance* que enuncian espacios de marginalidad y disidencia sexual feminista; influenciados por la teoría “*queer*” (butler 1990), que permiten repensar en el contexto local chileno la acción

performativa más allá de la práctica artística legitimada por criterios estéticos y cánones institucionales (Cortes, s.a, citadx en Picazo y Retamales,2017). Atendiendo tareas pendientes tales como la igualdad entre los géneros, la visibilización y legitimación de grupos minoritarios de sexo y género en Chile;

“circunscribiendo lo "queer" en lo local bajo cuerpos de clase agresivamente erotizados, cuerpos colizas alejados de la codificación gay, cuerpos provincianos en sus gestos y desconectado de las referencias prestigiosas del arte, eclipsada con una homosexualidad marginal, lumpen y underground” (Carvajal, Delpiano y Machiavello, 2011, citados en Picazo y Retamales, 2017).

Ejemplo de ello son Hija de Perra, performista, -modelo, actriz y cantautora travesti-, junto a su compañera Irina la Loca, actriz y performista chilena, quienes han sido exponentes connotadas de la *performance* político activista en relación al género y la disidencia sexual, replanteando desde las problemáticas locales, la influencia de la teoría *Queer* (Camilla y León, 2017). *Hija de Perra* fallecida el 2014, realizaba charlas y producción teórica sobre enfermedades venéreas, siendo reconocida como activista feminista altamente *movilizadx* por los derechos de las mujeres, de las minorías y discidencias sexuales, de las identidades no binarias y de *lxs cuerpxs portadorxs* de enfermedades de transmisión sexual, como el VIH. Utilizando recursos como una estética bizarra y humor hipersexualizado, logró instalar una crítica visible a la idiosincrasia conservadora de la sociedad chilena (Revista Fill 2014, en the Clinic 2014).



[14] En el registro (2012) podemos ver una performance de Hija de Perra travestida de colegiala, en la “Feria Q̄uir de Mendoza”, poniendo de manifiesto las demandas por los derechos reproductivos sexuales de las mujeres y la educación sexista, en el contexto de la prohibición del aborto para menores víctimas de violación; y la discriminación y obstaculización del acceso a la escolaridad hacia adolescentes embarazadas.

- Actualidad del contexto situado, lazos *performáticos* y político- feministas en Chile

En la actualidad, debido a la contingencia del levantamiento social y la marcada fuerza del movimiento feminista, se ha visualizado públicamente la *performance* como una herramienta discursiva y política para instalar tanto denuncias como demandas sociales en el espacio público; generando espacios de conmemoración y tejido de encuentro entre pares, tramando lazos sociales y afectivos. En este escenario existen diversas organizaciones que funcionan desde la autogestión, las que levantan encuentros y

cruces entre sus diversos haceres: ferias, festivales, convocatorias, acciones callejeras y difusión de arte disidente, político y feminista, que practican y/o potencian la *performance* como herramienta de acción política feminista.

Un ejemplo connotado de ello son “*Las tesis*”, colectiva interdisciplinaria feminista, que en el contexto del estallido social de octubre en Chile, con el fin de manifestarse en contra de la violencia sexual ejercida por medio del orden público estatal como método represivo y para exponer la violencia en general que vivencian las mujeres en el sistema patriarcal, articularon *la performance*: “un violador en tu camino”. Acción que presentaron en el espacio que ofrecía la gestión callejera del encuentro “Fuego, acciones en cemento”; que estaba interviniendo con barricadas culturales, el tráfico vehicular de medio día de la plaza Aníbal Pinto, en la ciudad de Valparaíso (Correa, 2019). Dicha Performance se volvió viral en redes sociales, por lo que las activistas, dejaron la invitación abierta de reproducir la acción a todas las mujeres que quisieran organizarse en sus diferentes contextos locales, además de convocar a las mujeres chilenas a unirse a la performance en sus siguientes versiones; logrando una convocatoria masiva global, que invadió las calles del mundo, y viralizó el internet.

La acción utilizó recursos performáticos, sonoros y textiles, para llevar a la práctica la investigación teórica feminista que las chicas de la colectiva estaban estudiando; la cual se basó en la revisión de los textos “Calibán y la bruja” de Silvia Federici, y “El mandato de la violación”, de Rita Segato (Pais, 2019). Ambas lecturas develan los modos en que se estigmatiza a las mujeres en el sistema patriarcal a través de la violación. La performance a su vez instaló el canto que se volvió insignia de las denuncias feministas:

“*Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía, el violador eres tú*” (Las Tesis, 2019)

Logrando la adherencia multitudinaria de mujeres que *performaron* este himno en sus diversos escenarios socio culturales e idiomáticos, lo que se tradujo en la lectura de la

experiencia masiva -e inmensurable para los métodos de denuncia y registros actuales- en que las mujeres experimentan la violencia política sexual (Las Tesis, 2019).



[15] En la imagen podemos ver a Las Tesis en Santiago de Chile, durante el 25 de Noviembre 2019, día internacional en contra de la violencia hacia las mujeres, performando “un violador en tu camino”; acompañadas por una alta convocatoria de mujeres y disidencias participando de la acción en el centro de la capital.

Dentro de plataformas de visibilización del hacer de la *performance* política, feminista y disidente, se encuentra “Registro contracultural”, que es un espacio investigativo muy presente en la actualidad de la contingencia social, generando un registro/archivo contra la cultura hegemónica que invisibiliza las prácticas alternativas, con el fin de registrar acciones performativas y artísticas devenidas de los movimientos sociales:

“buscamos rescatar y resignificar una línea social de las prácticas artísticas actuales, estética devenida de los movimientos sociales y culturales de personas que combaten

por sus derechos, instalando problemáticas biográficas y colectivas, empujadas por sus experiencias desde el feminismo, las disidencias sexuales y corporales, movimientos de migrantes, estudiantes” (Registro Contracultural, 2019).

Contando en sus sitio web y redes sociales, con registros de destacadas exponentes de *la performance* política, feminista y disidente en Chile, en donde destaca un archivo extenso de las obras de Cheril Linett y de *La Yeguada Latinoamericana*.

También RVDA arte y feminismo, (*RUDA*) ha sido este último tiempo un espacio referente de arte político, independiente y feminista; proyecto que ha levantado ferias, festivales y talleres, donde se permite el encuentro de diversas activistas y agrupaciones artísticas feministas.

“RVDA es un espacio colectivo, para apoyarnos en nuestro trabajo como mujeres artistas, instancia para crear redes sororas de trabajo” (RVDA, 2017).

En el contexto de las ferias se convoca además a realizar performance como herramienta contestataria y profundamente política:

“Las herramientas artísticas contemporáneas, entre ellas las performance, sacuden miradas & visibilizan lo invisibilizado por el patriarcado” (RVDA, 2019).

RVDA y Consuelo Achurra, artista textil y de performance, levantan los 8 de Marzo, día internacional de la mujer, un encuentro feminista denominado: “Jornadas de arte, teoría y oficios 8M”, que genera un espacio de encuentro *sororo*, artístico y político entre mujeres, previo a la marcha feminista que se realiza todos los años para esa fecha (2018). Achurra además imparte un taller de capuchas junto a otras artistas y activistas aliadas que reproducen y comparten la iniciativa en diversas zonas del país. En el taller

de elaboración de capuchas feministas, se entregan patrones y se invita a ser creativas, para expresar y poner de manifiesto a través del textil, la lucha feminista; reflexionando en torno a la indumentaria y la representación de lo femenino en este artefacto que la artista señala como unificador. Invitando a mujeres (*cis, trans, LBGT+*) para que puedan aprender a realizar sus propias “capuchas para la lucha”:

“El objetivo del taller es poder enseñar el oficio textil de la confección de un elemento unificador, como tan bien, el desarrollo de un imaginario propio. Bajo el principio de compañerismo y sororidad (...) “la mujer encapuchada no muestra su rostro, no por miedo a ser reconocida, sino por no representar un ser individual; su rostro es tu rostro, tu rostro es mi rostro. Es la manifestación de todas y cada una de nosotras, quienes tanto física como ideológicamente, vivimos en un territorio de resistencia” (Achurra, 2018).



[16] En el registro podemos ver el resultado del taller de capuchas rojas 2018, en donde se utilizó reciclaje de retazos rojos como propuesta estética, para unificar los rostros de las mujeres que participaron del taller.

Posterior a la creación de las capuchas, la artista invita a las participantes del taller a adherirse a la marcha feminista del 8M, en un bloque colectivo de encapuchadas feministas, realizando manifestaciones performáticas que conmemoran a las víctimas de los crímenes de violencia sexual y femicida en Chile.



[17] En la imagen (Jara, 2019), se observa la acción *performática* de tenderse el suelo durante la marcha, que realizamos las asistentes del taller de capuchas para la marcha 8M del 2019, utilizando los espacios creados para conmemorar durante la marcha los femicidios ocurridos a la fecha. La niña sentada en el medio es una de las *hijxs* de Caro Fuentes, gestora y directora del proyecto RVDA, quien para la ocasión lució en su polera la consigna: “maternar es político”.

Durante el Estallido social de Octubre de 2019 a la fecha, el taller de capuchas da paso a la aparición de las *#capuchasrojasenresistencia*, mujeres autoconvocadas, que hemos asistido al taller de Consuelo para aprender a confeccionar capuchas rojas, para salir a manifestarse en contra de la represión y resistir en bloque. Marchando a puño alzado, cubriéndonos con la palma de la mano un ojo, para señalar las múltiples lesiones oculares que el estado a cobrado durante la represión, o cantando el himno feminista propuesto por Las tesis (2019), “*el violador eres tú*”, hemos marcado presencia femenina y *sorora* durante las manifestaciones masivas, en la rebautizada plaza Dignidad.

La propuesta de Las capuchas rojas en resistencia nos permite aparecer como una cuerpo multiple y autoconvocada en la esfera pública, vestidas todas completamente de rojo, ataviadas con capuchas feministas del mismo color, ornamentadas para remitir a mujeres guerreras, simbolizando tanto la conmemoración de la sangre derramada de las compañeras caídas bajo el régimen de la violencia patriarcal estructural , como la fuerza feminista que significa tener en la memoria presente esta sangre, estas muertes que no quedan en el olvido, que están clamando justicia en nuestras cuerpos y en nuestra presencia masiva; movilizadas como una ola, como una marea roja por las calles, que busca en esta *performance*, recordar y honrar la memoria de las hermanas caídas y levantar nuestros derechos políticos, como mujeres ciudadanas de este país.



[18] En el registro compartido bajo el hashtag #capuchasrojasenresistencia (s.a., 2020), se puede ver la convocatoria masiva de capuchas rojas manifestándose en contra de la ley Anti-Capucha.

En particular a mis propias acciones, he explorado temáticas autobiográficas y políticas, posicionándome desde una perspectiva crítica feminista, con el interés de cuestionar el discurso hegemónico sobre *la cuerpa*, la sexualidad, la institución familiar y patriarcal; tergiversando imaginarios que representan las estructuras psíquicas del poder. Utilizando elementos discursivos, recursos estéticos y *pornoterroristas*, para cuestionar los relatos fundacionales patriarcales y capitalistas. Trastocando símbolos fálicos y nacionalistas mediante la apropiación de un imaginario de lucha. Utilizando además vivencias biográficas, que coinciden con el común de los roles asignados para nosotras las mujeres, ya sea el habitar la cuerpa educada como mujer latinoamericana y *heterocis*, el afrontar la maternidad obligatoria y el tratar de levantar una disidencia sobre las imposiciones sociales hacia dichos relatos.



[19] Teta y Arma, fotografía realizada en conjunto con la fotógrafa feminista y *antiespecista* Lorna Remmele (2017). En la foto- performance, se trabaja la idea de la maternidad subversiva, exhibiendo el espacio resguardado a la intimidad de la lactancia, representando la constante lucha contra la violencia hegemónica que se vivencia en el maternaje.



[20] Falo x Falo: El estado de Chile nos viola y nos mata. En el registro collage (Ra, 2019), se puede ver una acción pornoterrorista que remite al movimiento #monumentos incómodos, a los símbolos fálicos, y a la tortura y violencia de índole sexual y política que el Estado chileno ha utilizado para reprimir a las manifestantes durante el levantamiento social del 2019. En la indumentaria escogida, me apoyo en el vestuario de las capuchas rojas en resistencia, de la que he sido participe en más de una ocasión.

Es en este mismo hacer que me he encontrado en diálogo con *compañeres performistas*, *motivadx*s por líneas similares de activismo político pertinentes a sus propias búsquedas y vivencias personales, pero que se entrelazan en la causa común

de la opresión normativa, con quienes compartimos el interés por salir de nuestra zona de comodidad, gestando encuentros de *performance* y arte político, fuera de las galerías, en las calles, buscando el contexto donde nuestras *performance* nos hiciesen sentido. Ejemplo de ello son el encuentro “*AUT, activación autónoma temporal*” durante el 2015, encuentro inspirado en el inmediatez y en las zonas temporalmente autónomas de Hakim Bey (1985), que reunió a una importante escena de artistas de *performance*, activistas y disidentes durante sus dos versiones y múltiples jornadas. El encuentro Hipocentro germen subterráneo durante el 2017, en la feria libre donde convergen las comunas de La Granja, La Pintana y La Florida; espacio público lejos de los centros cívicos, en donde se sostiene la vida, reflexionando en torno a las “comunas dormitorio” donde germina lo político del malestar y se hacen efectivos los complejos entramados de la realidad social.



[21] En la imagen (Remmele, 2015) se puede ver a Gabriela Rivera, fotógrafa y artista visual feminista, en encuentro Aut en la vega de lo Valledor. En la acción la performista utiliza una máscara hecha de piel de cerdo real, la que utiliza en su imaginario fotográfico feminista y antiespecista, el bestiario cría cuervas y se sienta en un sillón encontrado entre un montón de desechos de la vega de Lo Valledor, ubicada en la periferia de Santiago.

Y “Urgentes, sabotajes performativos, acciones políticas para la resistencia”, realizado en Valparaíso, durante el mes de diciembre del 2019, en tiempos de levantamiento social, para manifestarnos como performistas en contra del terrorismo de Estado, reflexionar sobre lo político y ejercer nuestro derecho a convocarnos y salir a la calles a protestar en contra de la precarización de la vida.



[22] En el registro se puede observar “Chile me irrita” una performance colectiva realizada en la plaza Aníbal Pinto, durante el encuentro Urgentes, sabotajes performativos (2020). En la acción nos manifestamos en contra de la violencia estatal, utilizando un juego de referencias simbólicas; Chile como país largo y angosto, con forma fálica similar a la del ají; y chile como sinónimo de ají, el cual introducimos a nuestras bocas, para masticarlo y sentir el ardor e irritación propio de este fruto. Esta irritación remite al gas lacrimógeno con que se nos reprime, a la vez que refleja nuestro estado de irritación ante la precarización de la vida en nuestro país.

- **Síntesis del marco teórico:**

A través de este marco teórico se intentó dar cuenta de la producción académica relacionada a la problemática abordada en esta investigación, que conjuga significación de género, políticas feministas y movimientos sociales actuales que utilizan la performance como herramienta de visibilización y aparición pública.

En el primer y segundo capítulo, “*significación política feminista*” y “*género y significación*”, se establece un hilo conductor entre el pensamiento feminista y la teoría de género como elementos que construyen significado; en dichos capítulos se busca contextualizar los orígenes de la conciencia feminista en Latinoamérica, (Picazo, Retamales, 2017) y la heterogénea pluralidad del movimiento en la actualidad (Luna, 2007) lo que revela un escenario complejo, rico en diversas posturas y demandas. Posterior a ello, desde la significación de género, se revisa la performatividad de género en relación a la articulación de discursos normativos que se reproducen en *la cuerpo* (Butler, 1990) reflexionando ante las posibilidades emancipatorias del discurso impuesto por la matriz heterosexual.

Dichos discursos, entre otras imposturas, significan a *la cuerpo feminizada* como lugar simbólico de territorio (Segato 2014), lo que es sumamente oportuno para entender la politicidad de la lucha feminista, dada la cercanía de *las cuerpos* feminizadas con el sentido de propiedad privada y la necesidad de emancipación. Desde allí se desprendió un revisión que curso sobre la violencia de género (Luna, 2007) las políticas sexuales asociadas a la carne (Adams, 1990), los referentes ausentes en las relaciones de dominación y sujeción de *las cuerpos* humanas y *animadas*; y las posibles respuestas de reapropiación de una sexualidad anticapitalista (Despentes, 2006; Riot, 2017) contraproduktiva (Preciado, 2002) y *pornoterrorista* (Torres, 2011).

En el tercer capítulo, “*Performance*”, se busca profundizar en torno a la interdisciplinariedad de la misma, concepto atravesado por diferentes posturas y espacios discursivos, visitando “Los estudios de *performance*” (Taylor, 2010), y la

propuesta de Diana Taylor (2016) de entender a la *performance* como un lente epistemológico, capaz de transmitir los archivos y repertorios culturales que se expresan a través de su práctica, como un tipo de lenguaje encarnado a *la cuerpo*.

Se revisa brevemente además los conceptos del performativo, liminalidad y eficacia simbólica. El performativo se entiende como modelo lingüístico, inaugurado en la teoría de pensadores como Austin, Searle y Saussure que teorizaron sobre la función performativa de la comunicación; la que enfatiza la relevancia del actor cultural en el uso de la lengua y que más tarde Butler (1990) decantara en la conceptualización de la performatividad de género, como un discurso estilizado, que atravesando *lxs cuerpxs* instala prácticas normativas, naturalizadas mediante su reiteración. Junto a los conceptos de eficacia simbólica de Lévi Strauss, (1968 en Muñoz, 2012) y liminalidad de Turner, (1969 en Carvajal, 2009) permiten repensar la *performance* como espacios umbrales, en el límite de las normativas establecidas, que operan con cierta eficacia, dados los repertorios y cargas culturales discursivas que acarreen corporalmente sus practicantes que permiten la transformación de la realidad social. Permitiendo a través de dicha reflexión, trazar líneas sobre la incidencia que tiene la *performance* como práctica que significa los espacios corporales y socioculturales, generando una apertura y transformación de los axiomas o discursos establecidos en nuestra cultura.

Luego reviso los cruces que ha tenido la psicología social crítica con la *performance*, en donde desde la intervención social, se instala como un espacio político posible para traer al presente la memoria cultural; pudiendo renovar los lugares de conmemoración y movilización social (Escobar, Fernández, 2006). Ejercicio que articula el paso hacia la última parte del análisis en donde se revisa a la *performance* como una herramienta que permite el derecho a aparecer públicamente; ejerciendo “los derechos de los desplazados” (Butler, 2015); operando como acción directa (Bey, 1985; Feas Lilas, s.a) que en mi visión particular de performista feminista, permite hackear los discursos estructurales que norman la realidad social.

Finalmente, en el capítulo “Antecedentes sobre la *performance* feminista en Chile y Latinoamérica” se genera un análisis sobre los gestos y repertorios culturales que aparecen reiterativamente en la *performance* latinoamericana, como modos contestatarios a la represión cultural, haciendo una revisión del contexto histórico de la *performance* en Chile y Latinoamérica, concluyendo con una breve escenificación del contexto actual de la *performance* disidente en Chile.

10. Marco Metodológico:

En la presente investigación, me posiciono como una sujeta situada dentro del fenómeno que busco revisar, teniendo una práctica previa en el área de la *performance* política feminista, lo que instala una especie de *rapport*; una sintonía entre las compañeras *activistas* de *performance* y mi propio hacer. Es por ello, siguiendo el enfoque del conocimiento situado, es que el diseño de investigación será de carácter cualitativo, tomando como punto de anclaje la epistemología feminista posestructuralista (Haraway, 1991) y el pensamiento que postula la psicología social crítica (Fernández, 1994, 2000, Ibáñez, 1994,1996). La elección de estas líneas de acercamiento al problema facilitarán un método flexible de aproximación al fenómeno social escogido, que busca contribuir con un tipo de conocimiento profundo, localizado y temporal.

Siguiendo a Martínez (2004) *“la investigación cualitativa trata básicamente, de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena a su comportamiento y manifestaciones”* (p.65), siendo una herramienta que entrega una lectura integrativa de los fenómenos idiográficos.

Desde una epistemología feminista postestructuralista -que entiende por objetividad este conocimiento construido, localizado y limitado- Donna Haraway (1991), propone *el conocimiento situado* como una forma válida -y no esencialista- para realizar investigación científica -a diferencia de la trascendencia y desdoblamiento del sujeto que formulan las narrativas occidentales tradicionalistas sobre las ciencias-. En su texto: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1991) señala, que dadas las formas que tenemos de conocer, donde el *“yo es parcial en todas sus facetas, (...) no se encuentra simplemente ahí (...) en estado original (...) si no que está siempre construido y remendado de manera imperfecta y por lo tanto, es capaz de*

unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro.” En donde siguiendo la reflexión de Haraway, “la objetividad se encuentra en un conocedor científico que busca la posición del sujeto, no de la identidad, sino de la objetividad, es decir, de la conexión parcial” (Haraway, 1991 p.332).

La psicología social crítica a su vez, ofrece “*una práctica política, en la medida que su objetivo es contribuir al análisis crítico y a la transformación de la realidad social más que a su mejoramiento*” (Fernández, 2006, p.3). Desde esta perspectiva, al objetivo tradicional de la psicología social de “*conocer la conducta humana para predecir y controlar*”, se le superpone el objetivo de “*contribuir a la liberación individual y social*” (Baró, 1995 citado en Fernández, 2006), en cuanto a que dicha perspectiva no busca anticipar mecánicamente el futuro; si no que “*se trata de poner a disposición de los actores sociales, los conocimientos que les permitan proceder más adecuadamente en cada circunstancia y en función de determinados valores y principios sociales*” (Baró, 1995, p.48 citado en Fernández, 2006, p.3).

Para la psicología social crítica, la realidad es comprendida como una construcción simbólica e histórica, en la que toda práctica debe ser entendida como situada en una cultura, en un tiempo y un espacio determinados (Fernández, 2006). Entendiendo a las personas como agentes que construyen realidad a través de sus prácticas; y en donde las investigaciones científicas son dialógicas, generativas e innovadoras, lo que implica que son prácticas sociales en las que se integran diversos actores - en el caso específico de las ciencias sociales, los investigadores y los investigados- que contribuyen a crear el objeto que estudian (Fernández, 2006, p.3).

En ese sentido es fundamental la contribución para innovar en la investigación social que propone esta área de estudio, ya que permite aproximarse a fenómenos sociales desde un conocimiento situado. Como ejemplo particular a ello, se encuentra la intervención psico- social realizada en la investigación denominada “Performatividad, memoria y conmemoración: la experiencia de la *marcha Rearme* en el Chile

post-dictatorial”, que problematiza las posibilidades y alcances de la noción de performatividad en la investigación e intervención social, buscando tensionar las formas en que se reproduce los actos conmemorativos de un pasado reciente en Chile. Dicha investigación se enfocó en temáticas relacionadas con la política y la memoria social en Chile; en donde los investigadores situados, son activos participantes del relato, pudiendo proponer una intervención a la Marcha que se realiza para conmemorar el golpe de Estado ocurrido el 11 de Septiembre de 1973 en nuestro País (Escobar, Fernández, 2005). Tomaré esta investigación como un modelo paralelo de intervención social e investigación crítica, que llevada a mí propio hacer buscará retratar los espacios compartidos con Cheril y *La Yeguada Latinoamericana* como artistas de *performance* chilenas, buscando ser testigo del fenómeno desde la posición de compañera activista.

Para la producción de datos, tomaré una entrevista semiestructurada que realice a Cheril Linett, autora de *La Yeguada Latinoamérica* el 2017, cuando se originó la primera *performance* de *La Yeguada Latinoamericana*, recogida en formato audiovisual y transcrita en los anexos.

También realizaré un relato de campo que permita adentrarse en la experiencia presencial de ver, registrar y participar de la *performance* “*Abortistas*”, ocurrida a finales del 2018 en el congreso Nacional, con el fin de situar la mirada en la atmósfera donde se construyen los significados y lazos de hermandad entre *La Yeguada*. Y debido a la actualidad de la problemática a investigar, en la que existe una alta producción de *performance* de *La Yeguada* contingentes a la temática, sumaré a la entrevista y relato, información relevante al acontecer del 2019, disponible en redes sociales y sitios web donde se comparte la obra de *la Yeguada Latinoamericana*.

Coffey y Atkinson (2003, p.12) proponen que “el análisis es un proceso cíclico y una actividad reflexiva; donde el proceso analítico debe ser amplio y sistemático pero no

rígido, los datos se fragmentan y dividen en unidades significativas, pero se mantiene una conexión con el total; y los datos se organizan según un sistema derivado de ellos mismos.” Así el análisis será una actividad inductiva guiada por los datos, y su codificación, en donde las categorías que se elaboren a partir de los mismos, se ajustarán a los datos. Es así que siguiendo la definición de los autores, realizare un análisis organizando los datos bajo conceptos emergentes que aparezcan en el relato de campo, contingentes a la elaboración y comprensión de la significación política feminista en *La Yeguada Latinoamericana*; que posteriormente serán contrastados en una discusión teórica, con la información recopilada en el marco teórico.

11. Sumergiéndose en las performance de La Yeguada Latinoamericana:

- Introducción a La Yeguada Latinoamericana

“Confrontación, la insurrección del mostrarse, cuerpo femenino v/s cuerpo policial; denuncia al abuso histórico. Una procesión que comienza en Puchuncaví, pasa por el campo de concentración y centro de tortura Melinka, donde muchas mujeres fueron víctimas de los eventos represivos de la violencia de Estado de la dictadura cívico-Militar, en una doble agresión: tanto por ideología política como por identidad de género; lo político no es el lugar para la madre mariana, ni para la puta del hombre de izquierda; y “-siendo objeto de éste te usaremos-”. La violencia se reedita, y mientras acoso, abuso y feminicidios salen a la luz actual, la procesión salta la reja de la moneda, y las cinco se tienden coronas arriba, calzones abajo, en el pasto prohibido de la plaza de la ciudadanía. Carabineros a plena luz del día, se llevan solemnemente los cuerpos tiesos de estas mujeres. Una nueva generación de yeguas se toma la calle, bautizadas “La Yeguada Latinoamericana” por el proceso histórico colonialista de traer hembras equinas para la reproducción y herramienta de trabajo a las américas. Del horizonte pasivo de denunciar las víctimas, Las Yeguas ahora se yerguen, con la prótesis cola pierden la forma humana, y en alineación escuadra enfrentan con la mirada que sensibiliza a aquellos que en su himno comandan a las niñas a dormir tranquilas porque su amante carabinero está allí para protegerlas”. Jazmín Ra, (2017).

A mediados del año 2017 entrevisté a Cheril Linett, al ver difundida por redes sociales su primera acción de *La Yeguada latinoamericana*, realizada durante la marcha aledaña a la del Orgullo LGBT+; *“por el orgullo de ser tu mism@”*; bajo la consigna *menos fiesta y más protesta*. De aquella entrevista, se produjo un video y éste texto poético que acompañó dicho material audiovisual, en donde intenté contextualizar, el trabajo altamente impactante y de profunda significación política que va construyendo Cheril a través de sus acciones, las que tuvieron como punto de origen una investigación

performativa de connotación fúnebre, en torno las violaciones de los derechos humanos sufridos por las mujeres que fueron detenidas en el centros de tortura *Melinka* ubicado en Puchuncaví, durante la dictadura cívico militar chilena (1973 - 1989). Posterior a ello, las acciones de Cheril continuaron embebidas en las problemáticas en que la violencia de género histórica, se ve reproducida y actualiza a los modos en que las mujeres habitamos los espacios tanto de la esfera pública como de la privada; el acoso callejero y laboral, el abuso sexual, las violaciones, y feminicidios que se aglomeran día a día en las estadísticas de la prensa, en los archivos judiciales y en el silencio de quienes no denuncian por temor a ser re-violentadas por el sistema patriarcal, que desde nuestras experiencia como mujeres (*cis, trans, LBGT+*) se vivencia coludido con la represión hacia *xl cuerpx* entendido como femenino.

En estas primeras *performance*, Cheril y sus compañeras, articulan una representación que visibiliza la sujeción a la que se encuentran sometidas *las cuerpas* de las mujeres (*cis, trans, LBGT+*), apareciendo significantes que enuncian con claridad crímenes de connotación sexual y muerte, como lo son la distribución de *cuerpxs* de mujeres jóvenes tendidas en el suelo, con los calzones abajo y coronas de flores sobre su pecho (Óculo, 2017). Estas cuerpas están estratégicamente dispuestas en lugares de contingencia cívica y visibilización social; ya sea en las afueras del centro de tortura *Melinka*, como en La plaza de la Ciudadanía frente al palacio de La Moneda, -sede presidencial de la República de Chile- que contradictoria a su nombre, permanece cercada a los ciudadanos por una reja. En esta última acción, las jóvenes *performistas* saltan dicha reja que prohíbe el ingreso al sector, cargando las coronas de flores y tendiéndose en la plaza con los calzones abajo. Es la intervención de carabineros que al querer retirarlas del lugar, las levantan entre varios del suelo en posición horizontal, cerrando la *performance* con la imagen que remite a *cuerpas* femeninas llevadas por las autoridades como cadáveres sin vida, marcando el gesto político que evidencia la falta de justicia.

Luego de estas primeras confrontaciones con la memoria fragmentada y con la justicia representada por el cuerpo policial, las mujeres se levantan del suelo. La *performance* que evidenciaba el abuso, ahora nos presenta *la cuerpa* de las que ejercen su sexualidad a pesar de la represión, de esas mujeres que son insultadas, acosadas y culpabilizadas, de esas que son tachadas de *Yeguas*. Las mujeres se apoderan del insulto para confrontar las normativas conservadoras; y altivas levantan las colas encontrando un significante desafiante, que les permite no bajar la mirada ante el patriarcado encarnado en los agentes de la fuerza policial. Abriendo así un caudal de acciones cargadas de significado, que buscarán tanto conmemorar las caídas en una hermandad entre *mujeres*, como confrontar a la autoridad que institucionaliza el patriarcado.



[23] Registro de la primera performance realizada bajo el título de La Yeguada Latinoamericana, en la marcha el orgullo de ser tu mism@ del año 2017. Durante la acción las Yeguas marchan con jumpers verde oliva y colas de yeguas, buscando la presencia de carabineros en el evento. Al encontrarlos, se alinearon más de una vez frente a ellos, tomando posición de yegua y confrontándolos con la mirada, sosteniendo el contacto visual mientras levantaban sus faldas, destapando sus nalgas y exhibiendo sus colas.

- Abortistas en el congreso: un día de acción con La Yeguada Latinoamericana.

En esta sección de la investigación se puede apreciar un relato de campo, que busca poner en relieve la experiencia de registrar diversas acciones de *La Yeguada Latinoamericana* y compartir con *Las Yeguas*. En el relato doy cuenta desde una perspectiva situada, lo ocurrido durante la acción “*Abortistas*”, el día 12 de diciembre del 2018, en la cámara de diputados del Congreso Nacional de Chile ubicado en la ciudad de Valparaíso; en relación al hacer que ya venía viendo de la Artista Cheril Linett y de La Yeguada Latinoamericana, tratando de bosquejar el paisaje afectivo e insurrecto que moviliza esta acción.

“*La Yeguada Latinoamericana*” compuesta en esta ocasión por Cheril Linett, Fernanda Lizana, Camila Poduje, Isidora Sanchez y Fernanda Vargas, llega desde Santiago al terminal de Valparaíso a eso de las 9.30 a.m., para asistir a la sesión de cámara abierta al público, en el congreso Nacional de Chile, con la intención de realizar una intervención *performática* que han denominado “*Abortistas*”.

En conversaciones previas a la jornada, Cheril me comenta que quieren realizar una *performance* para manifestarse en el congreso de Valparaíso; y como estoy viviendo en el puerto, me ofrezco para ir a hacerles registro y así además poder presenciar la acción, conversar con *La Yeguada* y poder escribir sobre el tema. Acordamos la noche anterior a través de *whatsapp* en que las iba a esperar en el terminal de buses.

Ya estando allí, las distingo desde lejos cuando se bajan del bus, dado lo llamativo de sus atuendos. Cheril luce un maquillaje escarchado, pestañas largas, uñas de acrílico que comenta “*consiguió a través de economía del trueque*” y ocultando el insolente vestido que trae para la ocasión, bajo un abrigo de *animal print* rosado.

Una vez llegan, luego de saludarnos y esperar a otras personas que habían quedado de sumarse al encuentro en el terminal, *La Yeguada* se va al baño público del rodoviario porteño, a arreglar los últimos detalles de su “*pinta de yeguas*”. Ya estando

allí, Cheril me dice mirándose al espejo -“*parece que fue mucho*” y se ríe -“*como que queríamos pasar piola*”-...

Fernanda quien se encuentra a su lado, también se ríe con nosotras, comentando mientras se retocan el maquillaje y las extensiones del pelo:

-“*pero es obvio que no vamos a pasar piola, pa’ eso debimos elegir otra ropa, como lo hicimos pa’ la acción de la catedral de Santiago...*”- remitiendo a una acción en que usaron vestidos largos para ingresar al recinto y mostrar sus colas en el representativo altar del culto religioso en la capital de Chile.

Nicole Kramm, conocida fotógrafa feminista y activista política, quien realizará durante la jornada algunos de los registros que salieron en prensa, se reúne con nosotras en el terminal. También se nos une Natalia Burgos, *webcam girl* y trabajadora sexual, quien también ha participado en varias ocasiones de *La Yeguada Latinoamericana*. Natalia al igual que yo vive en el puerto, por lo que necesita cambiarse de ropa, ya que fue Cheril quien confeccionó los trajes que usarán las chicas en esta acción. El traje es de tela metalizada verde, color que cita a los pañuelos del movimiento abortista. La tela del vestido es elástica y ajustada *a la cuerpa*, es corto y calzado con cordones y ojettillos a ambos costados de la cuerpa a modo corsé; detalle que Cheril eligió para recordar a las monturas de los caballos. El vestuario es una provocación que remite a la estética e indumentaria de los cafés con pierna de Santiago, dejando bastante piel a la vista.

Mientras a Natalia le ajustan el vestido, le ayudó a cocer- con hilo y aguja a un calzón tipo colaless- la *cola de yegua* que utilizará para la acción, compuestas por extensiones de cabello elegidas a juego al color de pelo que tiene su respectiva *yegua*. Tengo cierta práctica en el asunto, ya que Cheril en el pasado me había invitado a participar como *yegua*, junto a otras compañeras performistas latinoamericanas, en la creación y posterior lectura del manifiesto, “*No queremos Paz sino la victoria*” (Izquierdo, Linett, Pujol, Toro, Ramírez, 2018), que ocurrió durante un encuentro de *performance* internacional en La Paz, Bolivia.

La cola de *Yegua*, es el artefacto que anuda la transformación que se apropia del insulto “*yegua*”, representando a mujeres leídas como una amenaza al orden hegemónico, por ejercer dominio de esa sexualidad impuesta por la mirada patriarcal, que en la acción se transforman en las insumisas hermanadas en la revuelta, en las que demandan ser *sujetas* en el derecho y en el deseo. Al colocarse en *las culas* la prótesis cola, encuentran la investidura estética de esta *performance*, que les permite experimentar, como señala Cheril, una performatividad otra, animalesca y salvaje, convirtiendo a las mujeres que la utilizan en “*bestias, lubricas y vellúas*” (Concha, Linett, Remmele, 2018).

Las mujeres que transitan por el baño del terminal, -que se ha convertido en un improvisado camerino dado lo llamativo del acontecer- nos preguntan qué vamos a hacer, o asumen que las chicas están arregladas así para alguna actividad cultural de Valparaíso, que se caracteriza por ser una ciudad con mucha bohemia y turismo, donde se ven distintas manifestaciones artísticas, bailes *folklóricos*, *pasacalles*, teatro callejero, etc. Por lo mismo, más de alguna transeúnte del baño, nos desea al salir -“*suerte con el baile*”- y -“*que salga todo bonito*”- dando ánimo a las *Yeguas*. Una de las trabajadoras del aseo de los baños, le pregunta directamente de qué trata su vestuario a Cheril, quien le responde que ellas vienen a hacer una *performance*, una intervención pública y abortista al congreso. La señora se sorprende, pero de todas formas le desea suerte a las chicas, quienes le agradecen amablemente.

Las Yeguas traen un lienzo con la palabra “*abortistas*” en una extravagante tipografía de material holográfico. Lo extienden fuera del baño del terminal, para que las recién llegadas lo podamos ver y así poder coordinar además, cuál será la mejor forma de llevarlo sin dañar el material, ya que por regla no se puede ingresar con mochilas al congreso. Cheril comenta que eligieron la palabra “*abortistas*” sumándose a la causa “*aborto legal para todas*”; en donde tanto el lienzo como la *performance* que realizarán proponen abortar la justicia y las políticas patriarcales. Como trasfondo contextual además, se encuentra la aparición por aquellos días de un anteproyecto para el nuevo

código penal (Ferrer, 2018); en donde la propuesta realizada por nueve abogados de sexo masculino, proponía rebajar la edad de consentimiento sexual y disminuir las penas de violación sin violencia; polémica que fue interpretada como una forma de obstaculizar el cumplimiento de la ley de aborto en tres causales, ya que de haberse aprobado, la línea del consentimiento sexual se hubiese vuelto más difusa y las menores de 12 años, a su vez, quedarían desprotegidas ante el amparo legal, que hubiese reconocido en ellas discernimiento para consentir una relación sexual con un adulto.

El grupo que conformamos entre *Yeguas* y fotógrafas comienza a dirigirse al congreso a eso de las diez de la mañana. Las *Yeguas* van acordando por el camino, que van a decir en la puerta de ingreso; surge la idea -debido a los comentarios de recibidos en el baño público- de decir que son bailarinas, a mi se me ocurre comentar que pueden ser de “*caporales*” por el tipo de maquillaje y vestimentas que usan en ese tipo de danzas. Entre risas concuerdan también decir que en un rato más van a hacer una presentación en un espacio cultural independiente, que salieron a turistar por Valparaíso y que les dijeron que podían asistir a las sesiones de cámara del congreso como parte de su visita.

Al acercarnos a la primera reja que hay que sortear del edificio, inmediatamente carabineros marca presencia y hace control de identidad, preguntando el motivo de la visita al congreso, para luego entregarnos indicaciones en torno a la prohibición del ingreso con mochilas al recinto. Nos toman los datos, sorprendidos ante el look de *La Yeguada*, de sus peinados y maquillajes, pero nos dejan entrar bajo el relato de que somos un grupo de bailarinas folklóricas - y sus fotógrafas-, que aprovecharon el tiempo de paseo en Valparaíso para salir a turistar.

Ya estando dentro del patio del recinto Fernanda comenta -“*logramos entrar, nos pasamos la ley por la raja*”-... pero al acercarnos a las puertas que dan acceso al hall de entrada, alguien nos vuelve a interrogar -“*¿señoritas a que vienen?*”- marcando un segundo puesto de control para hacer ingreso al Congreso Nacional, indicándonos que

pasemos a un costado para que nos anoten en el registro y recibir respectivas credenciales de visitantes.

Cheril indica al resto del grupo que la dejen hablar solo a ella para no hacer más confusa la versión de la historia que se contará, sin embargo ante la garita de credenciales hay que pasar individualmente, por lo que cada una debe repetir una versión fidedigna de su motivo para asistir al Congreso. Una vez entregada la credencial a cada una, una de las funcionarias que atienden tras la garita nos advierte, -“¿oye, y con que andan debajo... ? faldas muy cortas? les digo porque tal vez no las van a dejen ingresar a la sala, la cámara de diputados está en alto y a las chicas con falda corta se les puede ver algo”- Las Yeguas se dan miradas cómplices, pero argumentan que no debe preocuparse, porque se pusieron “short o calzas cortas” bajo la falda del traje, ocurrencia que aparece como la solución natural en estos casos, dada la costumbre de que a muchas de nosotras desde niñas se nos inculcó que no debían verse “los calzones” en el colegio y utilizamos algo similar bajo del *jumper* escolar.

En el hall de entrada del congreso, un civil vestido de traje formal, nos recibe con amabilidad y nos comenta en qué parte del edificio está la cámara abierta con acceso al público y el pasillo por donde debemos ingresar, subiendo las escaleras. Las Yeguas posan ante la escalera del recibidor, para tomarse una fotografía risueñas, ya habiendo superado el obstáculo de los controles de seguridad para ingresar al Congreso. Más adelante en la jornada se reflexiona, que probablemente no esté en la facultad de carabineros impedir el ingreso al edificio discriminando por el “look” de la persona que asista; por lo que todas aquellas preguntas sobre la vestimenta deben ser una forma para predecir y regular el orden dentro del recinto.



[24] En el registro (Kramm, 2018) podemos ver a *la Yeguada Latinoamericana* con sus credenciales de identidad al ingresar al congreso, momentos antes de realizar la acción abortistas.

Después de pasar por todo aquel protocolo, inmediatamente tras nuestro ingreso a la cámara de diputados, se informa por altoparlante que se hará un receso debido a que la información del proyecto que deben legislar los congresistas esa mañana en la cámara “*no estaba publicado en español y que los diputados no legislan en inglés*” - hay un dejo de sarcasmo en la voz que entrega esta noticia-. Llamamos a un receso de cinco minutos que fácilmente se convierten en quince. Nos toca esperar a que la cámara de diputados retome sus funciones, por lo que *La Yeguada* se ubica en la zona central de la galería destinada para la observación del público, a esperar que termine el receso y que el congreso se encuentre en pleno.

Con Nicole Kramm decidimos sentarnos un par de filas más allá, separadas de las *yeguas*, para tener un mejor punto de vista y así poder hacer el registro audiovisual y

fotográfico del momento en que *la Yeguada* realice su acción. Durante el receso pude observar las diferentes dinámicas que se dan entre los congresistas, separados por bloques políticos en la sala, saludándose de la mano entre pares, otros posando y sacándose selfies; también algunas diputadas se arreglan el maquillaje o acomodan su pelo sacando espejos de sus carteras, y otros preparan en sus escritorios la documentación del día.

Mientras esperábamos a que las chicas pudiesen performar, con Nicole nos pareció que en la esquina por donde se ingresaba a las gradas la presencia de carabineros se hizo más marcada, preguntándonos si era parte del protocolo que estuviesen allí, ya que nos dio la impresión de que tenían una actitud “como expectantes de que algo ocurriese”... Dicha apreciación puede haber sido influenciada por la tensión de ser las fotógrafas acompañantes y saber que *La Yeguada* realizaría una acción en breve. Cuando termina el receso, aparece en el estrado la diputada Marcela Sabat, presentando un proyecto sobre un sistema táctico de operación policial. Mientras Sabat expone, Pamela Jiles junto a Florcita Motuda y otros diputados del frente amplio y nueva mayoría, conversan y ríen, jugando con los típicos abanicos púrpura que caracterizan a la congresista, tratando de desviar la atención de la exposición que lleva a cabo Sabat.

De repente se oye un chiflido en la sala, volteamos rápidamente con nuestras cámaras, para encontrarnos a *La Yeguada Latinoamericana* en acción, quienes ya han tomado posición de *yeguas* con las nalgas al aire, luciendo sus extensas colas de *yegua* y manteniendo el lienzo “*abortistas*” levantado hacia los congresistas.



[25] En el registro se puede apreciar el momento en que *La Yeguada Latinoamericana* enseña sus colas a los congresistas, realizando la performance abortistas.

El congreso vuelve a pedir un receso, se escuchan una mezcla de abucheos que vienen del sector más conservador de la sala y por supuesto, aplausos por parte de quienes hace un rato hacían “*bulling*” a la presentación de la diputada Sabat, mientras que desde el micrófono del congreso, se pide que las señoritas sean desalojadas del recinto. En ese momento se aproximan coordinadamente una fila de carabineras sosteniendo un lienzo negro ya preparado, el cual utilizan para cubrir los cuerpos expuestos de *La Yeguada Latinoamericana* - lo que de cierta manera nos confirmó la sospecha; es probable que el cuerpo policial esperaba a que sucediera algo y estaban tomando posición en la sala, para censurar cualquier desorden posible- consecutivo a ello, las oficiales sacan a *La Yeguada* de la sala.



[26] En el registro, se puede ver a *La Yeguada Latinoamericana* siendo cubiertas con un lienzo por las oficiales de carabineros para censurar la performance *Abortistas*.

Una oficial de carabineros, al desalojarlas de la cámara de diputados, opina sobre la pinta de las *yeguas*: -“*señoritas esto no es un cabaret*”- lo que lejos de ofender a *La yeguada*, las hace sentir más empoderadas. Más tarde, entre risas analizarán qué les habrá querido decir “*la paca*” con esa frase; en donde Isidora (una de *las yeguas*) comentó -“*su mayor ofensa es decirnos que nos vemos como prostitutas, pero a mi me encanta*”-. La estética de las oficiales de carabineros es feminizada pero con el recato propio a la formalidad del cargo y a la aceptación social, lo que contrasta diametralmente con el vestir de *La Yeguada*. El uniforme es sobrio, color verde musgo, botones dorados y emblemas propios de la institución policial Chilena. La versión femenina del traje, que utilizan las mujeres carabineras que son parte de la seguridad del congreso, está compuesto por una falda hasta la rodilla, zapatos de vestir de tacón grueso, pelo ordenado en un moño bajo la nunca y un maquillaje sobrio. A pesar de su condición de carabineras, la norma les exige distinguir su lugar en el cuerpo oficial, marcando a través de las diferencias en el uniforme sus cuerpos femeninos.

Otra idea importante que aparece de la conversación con Cheril durante la jornada, es que ella nota que es muy juzgada en la sociedad en general por *la pinta de Yegua*, incluso en los espacios alternativos de arte, -que una pensaría podrían acogerla-, en

donde pareciera que hay más aceptación para las chicas trans, que en su proceso de transición se empoderen de una feminidad exagerada, que para las mujeres entendidas como hetero cis, recibiendo desde críticas normadas de género hasta incluso de clase y/o estatus social. Esta apreciación sobre la recepción pública que tienen *las cuerpas* entendidas biológicamente como mujeres, explotando las estéticas de la feminidad hipersexualizada, me hace pensar que la "*pinta de Yeguas*" opera en diferentes niveles de subjetividad.

En primer lugar, para la mirada del sentido común, remece el relato oficial de lo que es aceptado y valorado socialmente como una estética femenina acordé de lo que se espera en el rol heteronormativo de la mujer; en donde ella debe ser recatada, auto resguardando su *cuerpa*, reprimiendo su sensualidad para evitar ser quien provoque las muestras de violencia y abuso provenientes de la masculinidad tóxica. En segundo lugar, se desprende de dicha reflexión, que el llamado a deconstruir las imposiciones estéticas de una feminidad objetualizada e hipersexualizada que se sostiene en las ambigüedades morales del imaginario patriarcal, no encuentra una solución posible para quienes ya habitamos el sistema sexo- género, significadas como mujeres, ya que repite - aunque esté no sea su fin- el naturalizado lugar en falta de representación y soberanía discursiva de la mujer en el relato universal, en donde se instala una especie de misoginia subterránea.

Sin embargo gracias a que *La Yeguada* se reapropia y subvierte los valores de esta estética de la feminización, logra parodiar al género y fisurar la ambigüedad que produce al *cuerpx* femenino como objeto de "goce masculino/ reprobación normativa", marcando además con ello una identidad reconocible y propia que levanta autonomía y emancipación del relato normado, dando apertura para que todas aquellas, (*cis, trans, LBGT+*) que se indentifiquen bajo los signos de *La Yegua* impúdica y feminista, tengan lugar en el entramado social.

La estética en sí misma de *La Yeguada Latinoamericana*, ha tenido diversas variaciones a través de las múltiples acciones que han realizado, sin embargo en esencia siempre conserva una línea principal que busca subvertir el "*deber ser*

heteronormativo” empoderándose del insulto “*yegua*” a través de la indumentaria; asumiendo la posición de mujeres que no temen utilizar para la lucha, la apropiación del lugar de objeto de deseo al que la sociedad machista las había relegado; pudiendo enarbolar así su propio deseo de ser vistas, intimidando con sus colas de *yegua*, la moral y las buenas costumbres que controlan los vientres de las cuerpos productivas; haciendo la revolución con un vestido provocativo que al patriarcado atrae, pero que en esa revelación aterroriza.

En sus primeras confrontaciones con la fuerza policial, *La Yeguada* vistió el verde musgo de carabineros en un formato de jumper, guiño inteligente al uniforme que hemos utilizado además, todas quienes hemos sido alguna vez escolares chilenas. Para entrar a la iglesia llevaron sobre sus colas, vestidos que cubrían sus piernas hasta los tobillos, como es la costumbre de algunos grupos conservadores de devotas religiosas, largo de falda que también impuso a las mujeres la dictadura cívico-militar en sus días más álgidos. Para recordar a las torturadas de dicha dictadura, en el centro de concentración Melinka, vistieron vestidos femeninos y llevaron coronas fúnebres, significantes del duelo ininterrumpido que representa la desaparición en la memoria chilena; con los calzones abajo enredados entre las piernas, para signar que allí ocurrieron crímenes de índole sexual.

Para ingresar al congreso, se vistieron con sus mejores galas, influenciadas por las estéticas de cafés con piernas, prostíbulos y *cabarets*, arquitecturas del deseo masculino, donde también han ido a intervenir, haciéndose fotos *pospornográficas* con sus nalgas enyeguesidas descubiertas.

También en sus acciones está fuertemente presente la estética de la autoridad a la que confrontan. En varias performances realizadas por Cheril, paralelas a *La Yeguada Latinoamericana*, la vi utilizar una chaqueta perteneciente al uniforme de carabineros que heredó de su abuelo, quien fue un uniformado en la fuerza. Cómo utilizar los símbolos de la institución en nuestro país es una ofensa grave, que ofrece penas de cárcel según las sanciones del decreto ley 23 (Biblioteca congreso Nacional, 1973), la performance que está realizaba adquiere inmediatamente un tinte de riesgo.



[27] Registro de la performance Servidumbre voluntaria, realizada por Cheril Linett, en el encuentro que gestionamos junto a la artista Paula Baeza Pailamilla, denominado “Hipocentro Germen subterráneo” en una feria libre ubicada en el punto en donde convergen la Florida, La Granja y La Pintana.” Allí la performista ocupa la chaqueta de su abuelo carabinero.

En este trabajo que Cheril llevaba a los encuentros callejeros y autogestionados de *performance* que levantamos junto a *otrxs* artistas y performistas en diferentes lugares de la ciudad; se puede apreciar cómo se activa colectividad desde la propia biografía, hablando desde un conocimiento situado, algo que es común a *otrxs cuerpxs*: la autoridad policiaca entrelazada con la autoridad familiar, ambas instituciones que fundan los contratos sociales y normalizan los roles sobre las *cuerpas*.

En *La Yeguada Latinoamericana* aquella estética heredada, desarrolló una estrategia que termina por anudarse en la acción misma, en donde carabineros -como ya antes mencione- termina en más de una ocasión, por colaborar inconscientemente en las *performances* de Cheril. Durante la *performance*, “Banda de guerra, Yeguada

Latinoamericana” a principios del 2018 - a la cual también asistí junto con *otrxs artistxs* ,para hacer registro de la acción en video - *La Yeguada* marchó por los alrededores de la plaza de armas en protesta por la venida del Papa Francisco; en donde la intervención de carabineros, consistió en escoltar desde la retaguardia el paso de *La Yeguada Latinoamericana*, montando aquellos majestuosos y altos caballos que exhiben las glorias institucionales de carabineros, en el centro de Santiago.

Los caballos de carabineros son monturas castradas e instrumentalizadas, que nos recuerdan el fin con que fueron traídas por el proceso de colonización, la primera *yeguada* para la producción equina a *las Américas*; *animalas* a quienes hacen referentes *Las Yeguas*. En dicha escolta policial, ocurrió un sincretismo visual, que unió a través de la imagen estética militarizada a bandos contrarios, asistentes a aquel acontecimiento con intenciones diametralmente diferentes: Unas para manifestar su disgusto ante la figura de autoridad eclesiástica que visitaba el país, representante de la institución religiosa que perpetúa los valores conservadores para la dominación y control de *las cuerpas*, y que mantiene en silencio crímenes pederastas acontecidos dentro de su arquitectura de poder. Otros, en representación de las fuerzas estatales represivas, para controlar el orden público, amenazando con su presencia una posible reducción de *La Banda de Yeguas*.

Polos opuestos marchando como un solo escuadrón por el mismo lugar; levantando una parodia visual en su registro: carabineros montados, a modo “caballeros” escoltando a “*Las Yeguas*”.



[28]

Registro de la performance Banda de Guerra de *La Yeguada Latinoamericana* (Lorna Remmele, 2018). En la imagen podemos ver como carabineros a caballo escoltan a las Yeguas, en una especie de sincretismo visual dado por los uniformes y estética de guerra de ambos bandos.

Nos quedamos con Nicole Kramm por unos momentos dentro de la cámara, registrando la reacción de los y las diputadas, por lo que vemos que Pamela Jiles junto a las diputadas Maite Orsini y Natalia Castillo, suben corriendo las escaleras del congreso. Las seguimos, estas se dirigen por el pasillo hasta donde carabineros están interrogando por lo sucedido a *La Yeguada Latinoamericana*. Las congresistas le preguntan a carabineros que sucede y estos responden -“*solamente les vamos a tomar las identificaciones, a las señoritas*”- Pamela Jiles les responde entonces -“*ah perfecto todo bien*”- con un dejo de alivio y procede a presentarse al grupo, junto con las diputadas Orsini y Castillo que felicitan a *Las Yeguas* por su valentía. Jiles explica -“*ustedes mantienen la actitud hasta el final, así que no sabía si corrían riesgo, nos dio susto*”-... también aconseja a las chicas de que difundan lo ocurrido y se despide.

Con Nicole decidimos salir del congreso para llevarnos el registro, antes de que personal de carabineros decidiera hacernos control de identidad a nosotras también o en el peor de los casos requisar los videos y fotografías que hicimos. Nos fuimos al supermercado líder que está detrás del congreso en el paseo Ross, donde otras amigas nos esperaban con las mochilas y pertenencias de *La Yeguada*, allí intercambiamos información y Kramm envió rápidamente parte del registro a la prensa pertinente, que en general son medios alternativos. Allí esperamos que *los pacos* suelten a *La Yeguada*, y les enviamos unas botellas con agua para que se hidraten.

En lo que fue más o menos una hora de interrogatorio y toma de datos, carabineros deja a *La Yeguada* en libertad, suceso con el que *las yeguas* se encuentran sorprendidas, ya que pensaron que la jornada sería similar a la tarde completa de detención que sufrieron cuando saltaron la reja de La Moneda durante la acción “25 de Noviembre”, debido a que El Congreso Nacional de Chile es un edificio público de similar envergadura política.

Posterior a ser liberadas por la fuerza policial, *La Yeguada* decide realizar una fotografía en la vía pública ubicada en la parte frontal del congreso, para que se vea el edificio en la imagen. Las yeguas toman posición levantando tanto el lienzo “*abortistas*” como los vestidos cortos, exponiendo una vez más las nalgas condecoradas con las colas de *yeguas*, mientras Nicole y yo, tratamos de buscar los mejores encuadres para captar tanto a *La Yeguada* como la arquitectura monumental del congreso. Desde los autos que pasan por la avenida Pedro Montt se escuchan gritos de acoso callejero, silbidos y algunos insultos, todo junto y naturalizado por las dinámicas sociales de la idiosincrasia de nuestro país.



[29] En el registro (Ra, 2018) se puede ver el momento en que *La Yeguada Latinoamericana* decide pararse en el frontis del congreso, en posición de *Yeguas*, mostrando las nalgas y sus colas, levantando el lienzo "Abortistas".

Post performance y con bastante horas disponibles antes de tomar el bus, las *yeguas* deciden ir a pasar unas horas a la playa y luego ir a almorzar a una picada vegana y barata que propone Natalia. La dinámica del grupo es de complicidad de hermanas, las chicas discuten un poco coordinan y deciden retornar primero que nada al terminal para las que necesiten utilizar el baño. Mientras las esperábamos, el resto del grupo se alista para ir a la playa, poniéndose bloqueador y cambiándose de ropa tapándose entre todas con una toalla de playa.

Al caminar por la calle, la mirada de los transeúntes es captada varias veces por el grupo de mujeres que conformamos, también se escucha un piropo proveniente de un hombre anciano, al que las chicas critican denominándolo “*viejo verde*”. Al llegar a la playa Isidora comenta “*esto es un regalo*”- pensando en que pasarían la tarde detenidas. En el grupo me siento cómoda, las chicas hablan de gustos estéticos, de ropa y del maquillaje que utilizan para *La Yeguada*, mucho glitter, colores fuertes y metalizados, pero no se apegan a las lógicas y exigencias de estar entre un grupo de mujeres. Las tenidas de verano las lucen con las piernas y axilas sin depilar y de cierta forma esto se incorpora al *look*, nadie se avergüenza, ni menos se hace *bullying* por marcas en la piel o supuestos kilos de más. Tampoco se compete subterráneamente por quien tiene el mejor *cuerpx* como generalmente se vivencia en espacios femeninos normados. Como no estaba planificado en mi recorrido la posibilidad de ir a la playa ese día, no lleve traje de baño, sin embargo decidí bañarme en ropa interior sin sentir la mirada inquisidora que en otros grupos sociales podría haber experimentado de hacer aquello.

Mientras las chicas terminan de bañarse en la playa, Cheril revisa junto a Nicole en sus celulares, la prensa que cubrió *la performance*, la cual fue inmediata; apareciendo artículos tanto en los medios alternativos con los que suelen mantener comunicación, como en los oficiales con los que prefieren no relacionarse ya que sienten que las tergiversan. Momentos más tarde el grupo se reúne a conversar de lo ocurrido, donde se comenta principalmente las actitudes de carabineros ante la acción. Varias llamadas por teléfono se recibieron durante esas horas, periodistas quienes pedían declaraciones

de *La Yeguada sobre la performance* y sobre la intervención que realizó Pamela Jiles. Cheril aunque agradecida por el gesto de las diputadas, pide que no se le relacione en prensa a Pamela Jiles- quien a la fecha, al haber participado durante varios años en programas de televisión como periodista de la farándula Chilena es un rostro visible y reconocido, que fácilmente puede ser mencionado por medios de prensa-. Esta decisión, sin embargo, tiene que ver con el fin de que las acciones que *La Yeguada Latinoamericana* realiza, no sean relacionadas a una posible gestión y/o financiamiento de partidos políticos.

Aquí podemos observar que el concepto de “*lo político*” en prácticas como la *performance* activista de *La Yeguada Latinoamericana*, es algo que no va necesariamente de la mano con los partidos políticos, ni con las representación que estos ejercen en el congreso. Lo político se toma como una forma de empoderamiento, emancipación y dominio propio; salir a las calles y espacios públicos de contingencia política, abortando la sujeción sobre sus *cuerpas* que las relega al espacio de lo doméstico y levantándose como *sujetas* discursivas; que a través de prácticas al límite de lo permitido, de la acción directa articuladas en sus *performance*, confrontan al sistema de dominación patriarcal, logrando remecerlo y cuestionarlo.

En el manifiesto de *La Yeguada Latinoamericana*, se distingue dicha reflexión, ya que se convoca a subvertir el régimen patriarcal que oprime y dictamina el “*deber ser mujer*” a través de las normativas imperantes de la matriz heterosexual (*Concha, Linett, Remmele, 2018*); en donde se invita a perder el miedo, se manifiesta autonomía *sobre la cuerpo* y se establecen lazos afectivos entre mujeres, que desarman las lógicas competitivas de la realidad social.

A modo de cierre de este relato queda la reflexión particular a la acción en sí misma, que realizaron aquel día *Las Yeguas abortistas*. *Las Yeguas* al ingresar al Congreso y realizar su *performance* en las gradas de la cámara de diputados, hacen ocupación de un lugar de representación pública, para aparecer en rebelión ante los códigos de

conducta y vestimenta propios del congreso, aterrorizando el orden de la moral, las buenas costumbres y la etiqueta formal con la que asisten los funcionarios y congresistas a dicho lugar; lo que a su vez representa el recato y las normativas esperadas por el sistema idiosincrático chileno. Con *las cuerpas* ornamentadas como *yeguas*, semi-desnudas, mostrando el trasero condecorado con sus largas y paródicas colas, establecen una escena liminal, un tiempo y espacio que bordea el umbral de lo permitido y que instala interrogantes sobre las políticas de *la cuerpa*, por lo que logra que la acción sea directa, ya que viene a subvertir la mirada de dominación patriarcal, de tramitación erótica masculina y de la bio-productividad reproductiva a la que las *cuerpas* femeninas históricamente han sido relegadas; levantándose como *sujetas* soberanas de su identidad y sexualidad, advirtiendo a las y los congresistas la resignificación de *la cuerpa*. El lienzo al igual que en otras acciones, levanta consigna política, señalando el lugar al que *La Yeguada* invita a posicionarse: abortar la justicia patriarcal y conservadora, abortar la maternidad obligatoria y abortar los abusos sobre *lxs cuerpxs* de mujeres y *niñes*.

- Análisis de las acciones (2016- 2019).

En este apartado se analizarán las acciones de *La Yeguada Latinoamericana*, con la finalidad de comprender la significación política feminista que aparece en dicha *performance*. A partir de la experiencia en el día de acción con *La Yeguada Latinoamericana*, - de los conceptos y situaciones que de allí se fueron desprendiendo y reafirmando lo que ya venía observando en el hacer de *La Yeguada*- establecí cuatro dimensiones con sus respectivas categorías como ejes de análisis, en donde si bien los elementos se entrelazan entre sí, pudiendo pertenecer a más de una dimensión y/o categoría, están organizados de esta manera para poder hacer una comprensión más coherente de la significación política feminista que se articula en las *performance* de *La Yeguada*. La primera dimensión es de lo corporal, dado a la relevancia y presencia que tiene *la cuerpo* en ésta *performance*, dividida en las categorías “*cuerpo* como significativo político de la violencia sexual” y “*cola* como significativo protésico de la transformación en *yeguas*”. La siguiente dimensión es sobre la identidad, en donde se revisarán las categorías “mujeres como identidad de género no binaria”, “*pinta de Yegua*, feminidad cuestionada pero exacerbada;” “confrontación al icono de la maternidad mariana” y “Latinoamericanas”. Se distingue la “dimensión identitaria; reappropriación” en donde se marca la re-apropiación y transfiguración simbólica de lo que se construye normativamente como la identidad de género y sexual, con la siguiente dimensión, “de lo biográfico”, en donde se establece a través de las categorías “su experiencia personal”, “crítica a la institución policiaca familiar,” y “hermandad entre mujeres” la importancia de la biografía como repertorio cultural de experiencias que hacen conexión con *xl otrx*. Finalmente se revisará una dimensión “particular de lo político” con las categorías “de la esfera de lo privado a la esfera de lo público,” “*La Yeguada* como confrontación a la mirada patriarcal” y “acción directa, política y feminista” que juntas articulan la particularidad política que significa la lucha representada en estas acciones de *performance* feminista.

- **Dimensión corporal:**

La cuerpo es un significante fundamental que aparece reiterativamente en las *performance La Yeguada latinoamericana*, entendiéndose como una *territoria / herramienta política*, para manifestarse y desobedecer ante la norma y demanda sexual, que recae sobre *xl cuerpox* entendido por la sociedad heteronormativa, sexuado como mujer:

“No seguiremos portando e inscribiendo en nuestras cuerpos ningún tipo de norma o mandato sexual” (...) *“Deformamos el cuerpo dócil, transitamos indecentes”* (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

Al hacer presente la corporalidad, las *performistas* mediante movimientos, gestos indumentarias y/o desnudez, recalcan la experiencia de habitar la *cuerpa* feminizada en una sociedad que perciben estructurada bajo una matriz heterosexual en donde predomina la cultura de la violación y la sumisión de las mujeres.

- **Cuerpa como significante político de la violencia sexual:**

A través de las *performance* feministas de Cheril y sus compañeras de acción, se puede observar en reiteradas ocasiones, *la cuerpo* representando a las compañeras caídas, víctimas de violencia sexual y femicidio, trayendo sus presencias de vuelta, para que no sean olvidadas. Aparecen como mujeres jóvenes, tendidas en el suelo, usando vestidos rojos negros o azules, aterciopelados, labios pintados, ataviada con símbolos fúnebres como las coronas de flores o directamente en féretros y con la ropa interior abajo, entre las piernas, como quitada a la fuerza, lo que se torna en significante de la agresión sexual.

Al revisar la cuenta de Cheril Linett en la plataforma *Youtube* (2018), donde la artista comparte al público los registros de sus *performance*, se puede observar la acción denominada “Velatorio público”, que es una *performance* en donde se pone de manifiesto simbólicamente los femicidios en Chile, pero también la hermandad entre mujeres que cargan a sus compañeras en ataúdes en una procesión solemne.

En la acción la *performista* coordina con una funeraria, para junto a una compañera, ser veladas y transportadas dentro de féretros en una carroza fúnebre al cementerio general de Santiago. La acción es acompañada por mujeres cercanas, de su familia y amigas, quienes cargan los ataúdes, función que tradicionalmente cumplen los hombres en un funeral. Durante la procesión, la cámara registra a los transeúntes que pasan por la calle, quienes se persignan rindiendo sus respetos a aquellos que parten, acorde a los rituales fúnebres que se acostumbran en nuestro país. Al llegar al cementerio, ambos ataúdes son colocados frente a las puertas rodeadas por las compañeras, quienes de pie, se bajan los calzones hasta los tobillos, sosteniendo esta posición por varios minutos.



[30] Registro fotográfico (Remmele,2017) de la performance Velatorio Público, en la imagen podemos ver la escena que ilustra el momento cuando la procesión de mujeres llega a las afueras del cementerio, se forman con solemnidad alrededor de los féretros y bajan sus calzones hasta los tobillos, sosteniendo por varios minutos esta posición.

Al terminar la acción, un acontecimiento inesperado sucede para los espectadores - distinto a la secuencia de un funeral que culmina en el entierro- las mujeres se levantan del féretro y devuelven el ataúd a la carroza de la funeraria. Posterior a ello se dan un afectuoso abrazo grupal que perdura por varios minutos. Es en este gesto de cierre, en donde se manifiesta un cambio simbólico a la par con la representación social del acontecer feminista; haciendo de la conmemoración a las víctimas, un lugar para que las mujeres puedan encontrarse y alzarse para demandar autonomía sobre *sus cuerpas*. En redes sociales Cheril difunde esta obra bajo la consigna: *“Por todas las que*

ya no están, las que estamos acá y por las que vendrán. No más silencio!!, Nada de paz si no hay justicia!! resistencia!!”... (Linett, 2018).

Esta dinámica ha sido un recurso para manifestarse ante las instituciones de las autoridades chilenas que sostienen la violencia en contra de la mujer; mujeres en procesión con coronas de flores, mujeres acostadas siguiendo la línea del horizonte, mujeres realizando ritos fúnebres con la ropa interior abajo enredada en los tobillos.



[31] En la fotografía registro (Silvestre, 2018) se puede ver a las performistas llevando de forma solemne una corona de flores, para manifestarse por el femicidio de Yinni Sandoval en las afueras de la PDI.

A este gesto se sumarán otros elementos como la bandera Chilena convertida en una sábana con ojal, -de esas que se utilizaban en los ritos nupciales más conservadores, para dejar el área de los genitales expuestos,- representando así el emblema patrio que

sostiene la violencia y la doble moral, recalcando que los crímenes de connotación sexual quedan impunes en Chile, avalados por una justicia patriarcal y parcial.



[32] Durante la *performance* Yinni Sandoval, las mujeres se acuestan en el suelo cubriendo sus cuerpos con banderas Chilenas convertidas en sábanas con ojal, marcando aún más el gesto de que sus genitales están al descubierto, simbolizando los abusos e imposiciones sexuales que se perpetúan en lxs cuerpxs de las mujeres, lo que en diferentes acciones había sido representado con los calzones abajo (Silvestre, 2018).

Este repertorio corporal fúnebre que se puede apreciar en “Velatorio público” en las afueras del cementerio general, también se encuentra en “Despatriarcalizar la justicia” en las afueras de los tribunales de justicia de Santiago, o en la sensible acción a las afueras de la PDI, nombrada “Yini Sandoval” en conmemoración de Yini, una mujer que fue víctima de un femicidio, asesinada en un incendio junto a sus tres hijos, crimen que

tiene como principal sospechoso a su ex pareja. La familia de la víctima contactó a la *Yeguada* para pedirle que hicieran una obra que pudiese visibilizar lo ocurrido a su hija.



[33] En este registro fotográfico de la Performance Yeni Sandoval, se puede observar la solemnidad de la acción, a través de las compañeras que escoltan la corona fúnebre y de las que sostienen el gesto conmemorativo, quedándose recostadas en el suelo cubiertas por la bandera, que representa los femicidios en Chile. La acción además cita visualmente los ritos fúnebres marciales, haciendo un guiño a las pompas militares con la que despiden los cuerpos las autoridades. La corona de flores con el nombre de Yini recalca que este nombre no debe ser olvidado.

En el registro en video de la acción podemos ver a Cheril recalcando a las autoridades: *-“para que se acuerden de la compañera y pa’ que se acuerden de todas nosotras, ya, pa’ que tengan que llevar a cabo sus procedimientos legales, pa’ que se hagan cargo, así que ahí está el nombre de la compañera, pa que lo recuerden, pa que no se les*

olvide (...) Yini Sandoval y por todas las otras por las que no hacen nada”- (Cheril Linett, 2018).

- Cola como significante protésico de la transformación en *yeguas*:

La Yeguada latinoamericana, parte por un juego de palabras que reflexionan en torno al insulto común en Chile, de llamar “*yegua*” a la mujer que ejerce un poder sobre la objetualización de su cuerpo, a la que se asocia con una moral cuestionable: “*lo de la yegua igual, como una reapropiación también del insulto y una resignificación también, siempre el caballo es como un símbolo de fuerza, de virilidad, de poder y la yegua ella es una ocasión más de desprestigiar o de criticar...*”

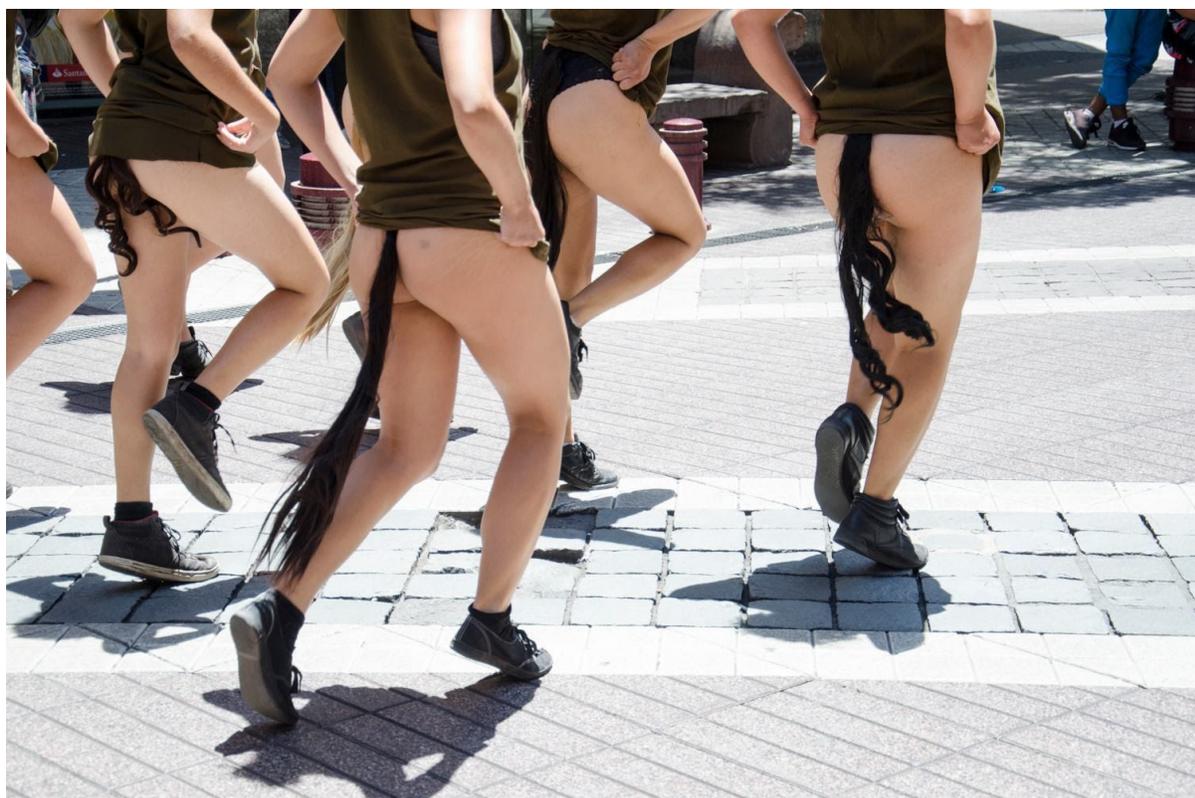
En *La Yeguada Latinoamericana*, las mujeres se ponen una cola de *yegua* bajo el vestido, para transformarse y adquirir una performatividad “otra”, de bestia lubrica, enyeguecida e insurrecta “*Nos transformamos en animalas no humanas, no mujeres*” (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

En el manifiesto de la *Yeguada* se reflexiona en torno a las prótesis que representan los uniformes, entregando un estatus que puede ser leído socioculturalmente:

...”*Las, los y les cuerpos de todes les actores sociales portan prótesis que moldean su desplazamiento e incluso sus deseos, así como lo hacen los uniformes policiales que indistinguen y borronean la piel, los huesos, el miedo, el criterio, la voluntad*” (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

Cheril propone a sus compañeras de acción un giro a esta reflexión, desde el ejercicio que las lleva a “*mutar hacia la forma equina*”, encontrando en la cola una prótesis que extiende la posibilidad de *la cuerpa*, haciendo un anclaje que les permite *performar* la forma animal, invitándolas a realizar movimientos salvajes e impúdicos para ejercer una forma de empoderamiento sobre sus propias *cuerpas* y sexualidad;

“¿cómo que se puede querer tener “tetas”? ¿o querer tener, no sé po, la nariz más pequeña? (risas) o lo que sea, ¿y no puedo tener, por qué no puedo querer tener una cola? y la cola como prótesis genera también una corporalidad distinta, y también como un motor diferente al movilizarte, acá como que con la cola puesta se centra más en la cadera y también sentir el pelo entre las piernas, todo eso ya genera una sensación y un habitar diferente (...) es como morder una manzana con los dientes de acá, que te da ya una sensación más salvaje, entonces está como también esa búsqueda entre o que el cuerpo pasará ya a tener esta transformación y que al llegar a cierta postura y con esa prótesis, ya pierde la forma humana, entonces es como ya buscar más lo bestia que también ya seguir siendo una mujer.” (Óculo, confrontación, 2017, Anexos pp.150)



[34] Registro (Remmele, 2018) de la performance Banda de Guerra, en donde se puede apreciar a las mujeres marchando y mostrando las nalgas, luciendo las colas de Yeguas.

Así, *La Yeguada Latinoamericana* emerge cargada de fuerza, en donde la prótesis cola representa un arma para el levantamiento femenino “*También llevábamos la cola envuelta en la mano, entonces en un puñal la cola enrollada, e íbamos a encontrar el momento para ponerla, para llegar a este enfrentamiento, que es como un levantamiento*” (Cheril, Óculo Confrontación, 2017, anexos, p.150).

- **Dimensión identitaria; reapropiación:**

La Yeguada latinoamericana pone de manifiesto una postura crítica a las identidades de género normativas y a las identidades nacionalistas que dividen a *las cuerpas* por territorios geográficos y soberanías políticas. Levantando a través de la *performatividad de yeguas* un conjunto de rasgos y posturas que las autodefinen, identifican, y a su vez las diferencian de *otros* actores sociales.

En la declaración de *La Yeguada* de ser “*no mujeres, si no que animalas*” (Concha, Linnet, Remmele, 2018), hay una fuerte crítica a la normativa de género, lo que las *yeguas* describen como el “*deber ser mujer hetero-normada*” (Concha, Linnet, Remmele, 2018), marcando además un guiño con una postura *anti-especista* y de defensa animal. Sin embargo en el ejercicio de *La Yeguada*, sus participantes no renuncia a las categorías comúnmente asociadas a la mujer y a lo femenino, sino que más bien se re-apropian simbólicamente de estas categorías y las transfiguran; sumando a las herramientas ya mencionadas, como la prótesis *cola de yegua* y la performatividad animalesca de *yegua* en estro, imaginarios estéticos de lo femenino exacerbado, como vestimenta, cabellera y maquillaje.

- Mujeres como identidad de género no binaria:

“*Nos rebelamos, escupimos y deformamos el “deber ser mujer” hetero-normada en Chile y Latinoamérica*” (Concha, Linnet, Remmele, 2018); Cheril a través de la *Yeguada* propone cuestionar la normatividad de género, los roles asignados bio políticamente para *las cuerpas*, además de los deberes y segregaciones que esto conlleva, en donde

se piensa la identidad de género mujer, como no binaria. Es por ello que para *La Yeguada Latinoamericana* es de suma importancia describirse como un proyecto de *performance* en el que se invita a mujeres *cis*, *cuerpas* no binarias, *trans*, *LGBT+*, trabajadoras y activistas de las disidencias sexuales, a participar de la acción de manera colectiva, con la finalidad de entablar complicidad y afectos en el “*devenir yeguas, bestias mutantes, que disponen su cuerpo en el espacio público para subvertir la violencia de las hegemonías que están representadas en las figuras de autoridad e instituciones patriarcales*” (Linett, 2019). Viéndose reflejada esta convocatoria, en la participación de *diversidad de cuerpos* en las múltiples acciones de *la Yeguada Latinoamericana*.



[35] En la fotografía “Escudo de armas de *Yeguas*” (Villarroel,2019) se puede ver a las “*Yeguas bestias belluas*” como se describen en Instagram (Cheril Linnet, 2019), compuestas por mujeres *cis*, no binarias y *trans*; de izquierda a derecha: Isi, Fernanda, Cheril, Iv-n, Fernanda Danila, y Camila. En la imagen se encuentran ataviadas con trajes dorados tipo bondage, las colas de yegua, estrellas que citan al

emblema nacional y un machete con la empuñadura dorada, arma que se vuelve parte del escudo. Dicha fotografía fue impresa sobre un estandarte para llevarlo durante la performance “Gloriosas”, en donde la Yeguada marcha por los alrededores de la Moneda durante la parada militar que se celebra el 19 de Septiembre en nuestro país (Linnet, 2019).

- “Pinta de yegua” feminidad cuestionada, pero exacerbada:

En *La Yeguada Latinoamericana* ocurre una reapropiación de los valores estéticos de la feminidad normativa, que normalmente ensalzan la objetualización de *la cuerpa* y de la sexualidad de la mujer, para satisfacer la mirada masculina; apoderándose de “*la pinta de yegua*” que comúnmente es relacionada a la prostitución, el trabajo sexual y a las mujeres “fáciles” o de cuestionable ética sexual.



[36] Foto performance titulada “Club Nocturno” (Linnet, Remmele, 2019), en ella aparece *La Yeguada* vestidas con colaless dorados, condecorados con sus colas de *yeguas*, posando en posición de *Yegua* con el trasero levantado, en un escenario de Club Nocturno, rodeadas por barras de pole dance.

En el manifiesto principal de *La Yeguada Latinoamérica*, se revela la insolente exacerbación de lo femenino, articulada en dicha apropiación:

“decidimos tensionar y estallar en las fisuras de aquellas imposiciones naturalizadas y reproducidas como verdad” (Concha, Linnet, Remmele, 2018). Reapropiación que devela las ficciones de lo femenino, exagerando aquellos rasgos, como arma de lucha y parodia hacia los roles de género. *“Cuando nos rebelamos o decidimos subvertir nuestras prácticas se nos persigue y busca castigar, denigrar con insultos especistas de animales no humanos feminizados, intentando hacer también de nuestras libertades estigmas y patologías. Si aquel es el costo de la transgresión a la norma, declaramos que somos las yeguas, las perras, las zorras, las cerdas, las vacas, y todas aquellas sometidas por el antropocentrismo patriarcal, colonizador y neoliberal, que explota e invisibiliza todo cuerpo no hegemónico, lo controla y somete en nombre de la “humanidad” y el progreso”* (Concha, Linnet, Remmele, 2018).



[37] Foto performance formato díptico, titulada *Yegua* (Linett, Remmele, 2019), en ella aparece Cheril, gestora de La Yeguada, vestida solo con un colaless dorado, coronado con *la cola de yegua*, posando como *Yegua*. La imagen izquierda se realizó en un café con piernas y la derecha en un motel temático.

La reapropiación del insulto se vuelve aliada a su vez con el *antiespecismo* y la lucha animalista, mencionando referentes *animalas como* compañeras de la opresión patriarcal; lo que termina por resignificar las estéticas de la exuberancia femenina y de la explotación de *las cuerpas*, dándoles un sentido que permite la expresión de una sexualidad propia e independentista del relato hegemónico.

Es en esta feminidad cuestionada y exacerbada por la performatividad animalesca, en donde se producen más roces con la moral y las normativas sociales reflejadas en la idiosincrasia chilena. Ejemplo de esto es el comentario que hizo una de las carabineras

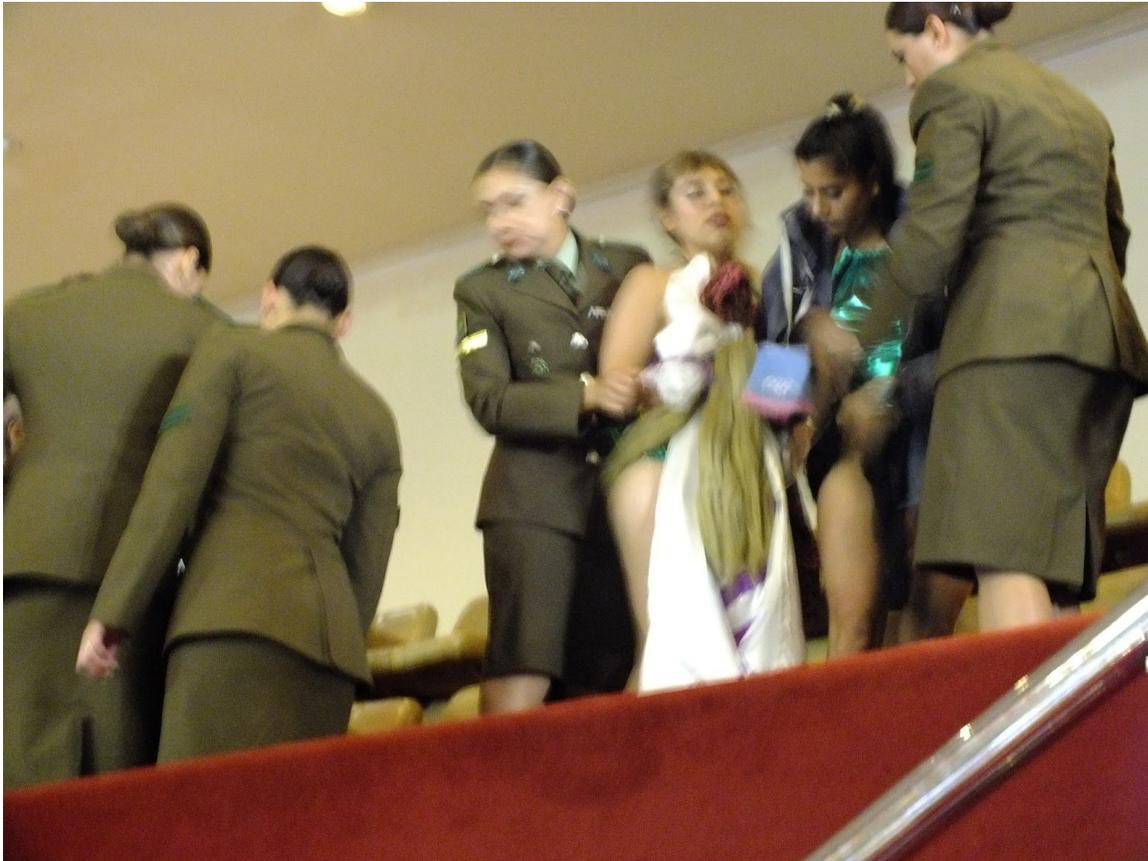
que participó del desalojo de *La Yeguada* en el Congreso Nacional durante la acción *Abortistas*; en donde la oficial de carabineros les recrimina a las artistas “*señoritas esto no es un cabaret*”. *Las Yeguas*, que lucían aquel día un vestido verde metalizado corto, el cual remitía al color de los pañuelos verdes pro aborto y a la estética de los cafés con piernas de Santiago; se rieron más tarde de la frase, que lejos de ofenderlas, las hizo sentir empoderadas;

“*su mayor ofensa es que nos vemos como prostitutas, pero a mi me encanta*” comentó Isidora, una de *Las Yeguas* que participó aquel día de la acción *Abortistas*. (Abortistas, 2018, p. 88).

En el manifiesto central de *La Yeguada*, se recalca que la indumentaria que identifica a *lxs cuerpxs*, es parte del sistema que normaliza y señala el rol asignado a *estxs*, especialmente en espacios institucionales:

“*El uniforme borra las diferencias y define un ejercicio controlado. Los cuerpos restringen su movimiento, aprenden el desfile, controlan el esfínter, definen un peinado, el vestido, la falda, el maquillaje*” (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

La estética de las oficiales de carabineros es femenina, sin embargo contrasta diametralmente con el vestir de la *Yeguada*. El uniforme es sobrio: falda hasta la rodilla y zapato de tacón. A pesar de su condición de carabineras, se les exige distinguir su identidad de mujer en el cuerpo oficial, marcando a través de las diferencias en el uniforme *xl cuerpx* femenino y los deberes normativos asociados a dicha identidad.



[38] En el registro (Ra, 2018) aparecen carabineras uniformadas tomando a las Yeguas para sacarlas del congreso, en donde se puede observar el contraste del uniforme sobrio de las uniformadas en relación a la vestimenta de las yeguas.

La Yeguada al reapropiarse y subvertir los valores de la estética de la feminización hipersexualizada, supera el llamado a deconstruir las imposiciones estéticas de la feminidad naturalizada, que no encuentra una solución posible para quienes ya habitamos el sistema sexo- género significadas como mujeres, repitiendo el lugar en falta de representación discursiva de la mujer en el relato universal.

La resignificación de la feminidad exacerbada, parodia el género, exponiendo la ficción (Butler, 1990) fisurando la ambigüedad moral que produce *al cuerpox femenino* como objeto de goce masculino/ reprobación normativa; marcando con ello una identidad reconocible y propia que levanta sujetas autónomas y emancipadas de aquel relato; dando lugar a todas ellas, cis, trans, LGBT+, identificadas como mujeres que dicienten

del “*deber ser mujer heteronormada*” y se indentifican con la identidad de “*Yeguas*” (Concha, Linett, Remmele, 2017).

- Confrontación al icono de la maternidad Mariana:

En Chile la maternidad se vivencia como obligatoria (Coordinadora feminista 8M, 2019), debido a las nulas políticas de planificación familiar, un sistema de salud público deteriorado y la tardía elaboración de una ley de aborto que solo permite realizar el procedimiento en tres causales, (Ley 21.030, Biblioteca Nacional del congreso, 2018). Así mismo, la iconografía religiosa Católica, imaginario heredado por el proceso de colonización en Latinoamérica, tiene un gran peso en la moral idiosincrática del país; en donde la figura de la virgen del Carmen cobra gran importancia, como modelo de madre casta y abnegada, que sostiene los valores de la institución familiar; y como *patrona* del territorio nacional, quien vela por los héroes patrios en las batallas fundacionales e independentistas (Hevia, 2010).

La Yeguada latinoamericana en cierta medida también confronta este imaginario, cuestionando el rol impositivo de la maternidad obligatoria, como parte de la agenda del “*deber ser mujer heteronormada*”. En la acción “*abortistas*”, se propone “abortar la justicia patriarcal”, mostrandose partidarias del aborto, legal, gratuito y seguro para todas, y criticando además las propuestas de ley que han buscado obstaculizar el acceso al aborto en tres causales. *La Yeguada* en su ingreso al congreso, confronta a la bancada política que legisla sobre *xl cuerpx* de las mujeres, en el contexto de la aparición de dos propuestas que contenía el anteproyecto para el nuevo código penal, que versaban sobre el consentimiento sexual (Ferrer,2018); redactado por la mesa de trabajo del Ministerio de Justicia, comisión que además estuvo compuesta solo por hombres, sin paridad de género (Ferrer, 2018).

Una de las propuestas contempló rebajar la edad de consentimiento sexual a los 12 años, mientras que la otra proponía diferenciar la violación en base al grado de resistencia presentado por la víctima (Ferrer, 2018). Ambas propuestas fueron rechazadas en el parlamento. De la propuesta se interpreta, que se buscó obstaculizar el acceso para menores de edad a la ley de aborto (Ley 21.030) en su causal de violación, lo que de haber sido aceptado obligaría a niñas menores de edad abusadas, a ser madres, ya que el proyecto hubiese desprotegido a la infancia de reconocer el abuso sexual y el acceso a abortar de ser requerido dada la causal de violación.

En otra de sus acciones *performáticas*, cuando ingresan a la Catedral de Santiago y posteriormente al Templo votivo católico de Maipú, *La Yeguada* se enfrenta simbólicamente con la autoridad religiosa; de quien se desprenden los valores conservadores en torno al *cuerpx*, la sexualidad y la familia; siendo el modelo a seguir de estos valores la virgen del Carmen, “sin pecado concebida”. Las *Yeguas* levantándose el vestido frente al altar principal y a los fieles presentes allí, le mostraron el trasero coronado con *las colas de Yeguas* a los altares más representativos de la fe chilena.

En dicha acción denominada “*Arde*” se conjuga una confrontación, que entre mezcla patria, religión y a mi parecer los valores de la maternidad cristiana; ya que el templo votivo de Maipú, es la basílica más representativa de la devoción hacia “nuestra señora del Carmen”, “madre de dios y de todos los chilenos”. Dicho templo, fue levantado en honor al relato fundacional de la batalla de Maipú, en donde José de San Martín general del Ejército Libertador, encomienda la batalla a la Virgen del Carmen y la proclama como “*Patrona*” del ejército, lo que es reiterado más tarde por Bernardo O’Higgins quien promete construir un templo a la Virgen en el lugar donde fuese ganada la independencia de Chile (Hevia, 2010).

En estas *performance La Yeguada* se enfrentan al icono de “mujer santa”, que sacrifica su propia sexualidad para concebir “sin pecado al mesías”, símbolo de los valores patrios sobre la maternidad y el resguardo de los vientres; poniendo de manifiesto un sincretismo fundacional entre Iglesia y Estado. A pesar de la separación Iglesia - Estado establecida con la aprobación de la constitución de 1925 (Salinas, 2016), la religión tiene un fuerte peso en los sectores conservadores y en la clase política de nuestro país, avalados por el número de fieles reconocidos por el bautismo católico; al 2017, “la santa sede” registra una población católica en Chile que alcanza el número de 13.602.000 fieles bautizados y al 2019 la encuesta no oficial Bicentenario UC, Adimark, estima que un 58% de la población chilena es católica. Peso idiosincrático que tiene repercusiones políticas, logrando interferir y/o retrasar la legislación de políticas estatales relacionadas al género, sexualidad e infancia (Montes, 2015).



[39] En el registro (Kramm, 2018) podemos ver a *La Yeguada Latinoamericana*, en las afueras del templo votivo de Maipú, “La basílica de nuestra señora del Carmen”, levantando un lienzo con la palabra Arde y mostrando las colas de *yeguas*.



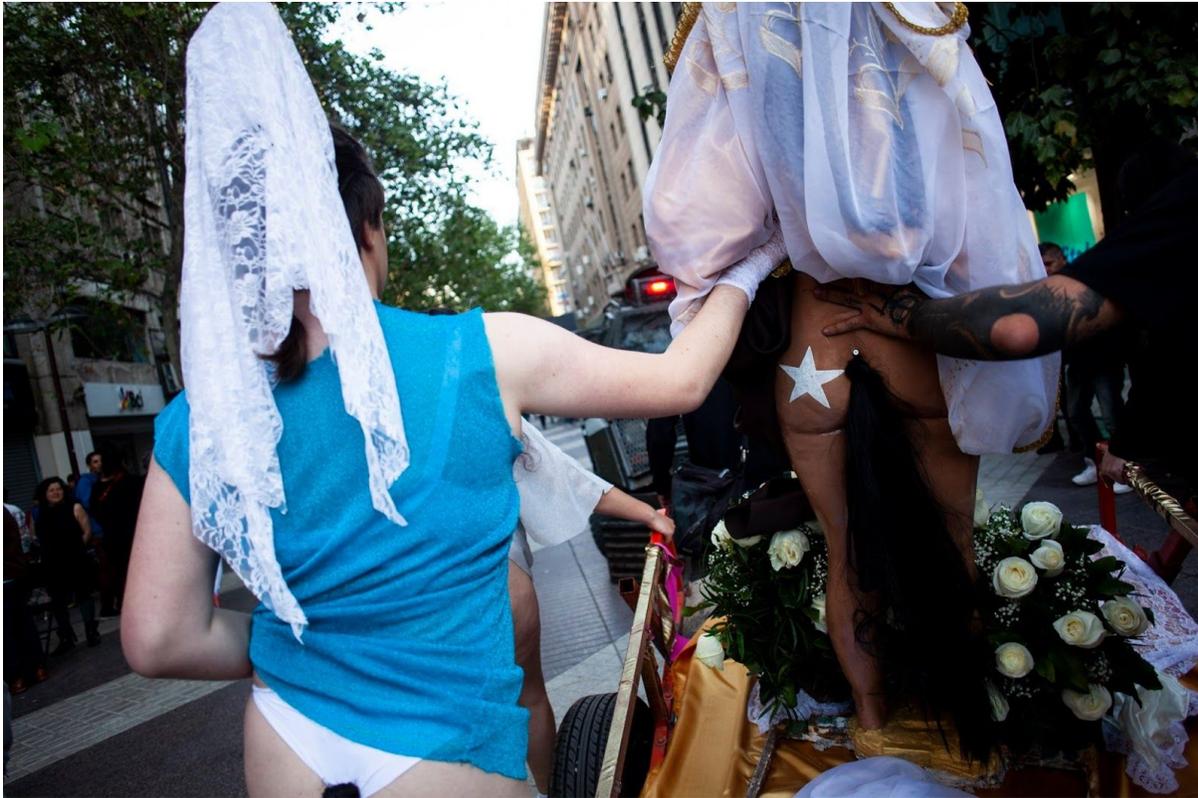
[40] Luego realizando la misma acción ya dentro del templo, frente al altar de la virgen del Carmen, increpando a los fieles que se encontraban en el lugar (Kramm, 2018).

Posterior a estas acciones, *La Yeguada* resuelve la confrontación con el icono religioso materno, mediante la reapropiación del mismo; tomando los imaginarios impositivos culturales sobre la sexualidad femenina representados en la *madre mariana* y transformándolos en repertorios propios. En la acción "*Virgen del Carmen bella*", *La Yeguada* se infiltra en la procesión de la virgen del Carmen que se realiza el 29 de Septiembre en nuestro país; cargando *una icona propia*, travestida de *Yegua*. La virgen de las *Yeguas*, sumados a los atavíos propios de la vestimenta religiosa que representa a la virgen del Carmen; túnica marrón con bordados, un velo sobre su cabeza y una aura dorada de santidad; tiene a diferencia de las *madonnas* europeas que pueblan las iglesias chilenas, los rasgos más duros y angulosos, tez morena más propia al territorio latinoamericano, labios pintados rojos y uñas largas y postizas.



[41] Registro de la acción virgen Bella, en la imagen se puede apreciar la procesión de La Yeguada, llevando a la virgen del Carmen Bella.

Sus rasgos sexuales no están representados como binarios, si no que son realizados en el glamour propio de la exacerbación estética de la femineidad en la que opera “*La Yeguada Latinoamericana*”; lo que se recalca al levantar su falda, en donde queda devela que la *virgen bella* también es una “*Yegua*”, que luce una cola de cabellos largos sobre sus nalgas desnudas, decoradas además por un estrella solitaria que remite a la de la bandera chilena, insignia fundacional de la independencia nacional.



[42] En el registro podemos ver la cola de *Yegua* y la estrella solitaria que lleva bajo la túnica la virgen Bella.

En esta acción, mediante la procesión a “*La virgen bella*”, *La Yeguada* se apropia de la operación sincretista que ocupó la colonización española para instalar la religión católica en *Abya Yala*, en *Las Américas* (Robles, 2015, Taylor, 2010), utilizando el icono religioso y transformándolo en una madre *otra*, cercana a ellas.

Así, habiendo confrontado a la madre *mariana* por representar todos aquellos valores patrios sobre la dominación de *lxs cuerpxs*, tanto de madres, *hijas*, como del territorio/ patrimonio; en “*virgen del Carmen bella*” se rearticula esta imagen como una especie de deidad propia; a la que *Las Yeguas* levantan sus colas, no como una virgen casta, sino como una madre *Yegua*, que se yergue en el espacio público, sin llevar a cuestas al hijo que la deidad patria le impuso en brazos; sino más bien como una madre *animala*, una madre de *Las Yeguas* que la llevan en procesión como una compañera y aliada.



[43] En la imagen podemos ver el momento en que *La Yeguada* revela sus colas, rindiendo devoción a la virgen bella que también es una *Yegua*; en medio de la procesión Católica que se hace anualmente para celebrar a la Virgen del Carmen, Patrona del ejército Libertador de Chile. Posterior a la acción se hizo presente una fuerte represión policial, dado a que el público asistente a dicha procesión es en gran parte de sectores conservadores de nuestro país.

- Latinoamericanas:

La Yeguada Latinoamericana también busca reflexionar sobre los procesos de colonización que atraviesan la subjetividad de las distintas nacionalidades que conforman el territorio latinoamericano, metaforizando el mestizaje, donde aparece el símbolo del caballo español, instrumentalizando la colonización del territorio de Las Américas, conocido como *Abya Yala* (Robles, 2015) y los conflictos étnico-raciales latinoamericanos instalados por aquel proceso. *Las Yeguas* le dan un giro al relato

fundacional del español a caballo, al citar a *la yeguada*, las primeras hembras equinas traídas para su reproducción en el territorio conquistado; que trajeron los colonos para levantar las fuerzas militares y de trabajo del nuevo mundo:

“...bueno también como el caballo y la yegua son animales que llegaron acá con el colonialismo, no eran de este territorio, también vinieron con la intención de ser una herramienta que podía favorecer la tarea de colonización (...) estaba viendo la historia de la llegada de los caballos y las yeguas y en la segunda venida de Cristóbal Colón, hubieron siete yeguas que trajeron, con objetivos de reproducción (...) ahí también le llamarán “yeguada”, entonces de ahí sale el nombre de la “yeguada” y latinoamericana como ya, tampoco como refiriéndose dentro de una patria de Chile, o de una nación, sino que ya empezar a llamarnos a nosotras mismas como latinoamericanas...” (Linnett, 2017, Anexos p.150).

Posterior a esta reflexión, La Yeguada sintetiza esta postura, declarando en su manifiesto :

“Nos autodenominamos “yeguada” y recordamos el proceso de colonización que introdujo animales no originarios de estos territorios con el objetivo de instrumentalizarles, disciplinarles, someter su movimiento, su existencia y utilizarles como tecnología militar” (Concha, Linnett, Remmele, 2018).

De esta manera, desde *La Yeguada Latinoamericana*, se busca rechazar la división nacionalista de los pueblos, convocando a mujeres y *cuerpas* no binarias (*cis, trans, LGBT+*) de latinoamérica que quieran participar de *La Yeguada*, llamando a la hermandad entre mujeres, para poner en tensión los conflictos naturalizados entre países *hermanxs*:

“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. Nos burlamos de la historia colonial vestidas de jumpers de color “verde institucional”, que representan el uniforme de esos cuerpos dóciles, deformados y esculpidos por la institución de Carabineros de Chile” (Concha, Linett, Remmele 2018).

Ejemplo de esto es la lectura del manifiesto “*No queremos paz, sino la victoria*”, en donde las performistas latinoamericanas Jenny Toro, Inti Pujol, Ana Izquierdo y yo, Jazmín Ra, nos unimos a la acción de Cheril y participamos de la redacción de un texto manifiesto y su posterior lectura, llevando la indumentaria que nos transformó temporalmente en *Yeguas*. La acción surgió luego de un conflicto con las autoridades bolivianas que se vivió durante un encuentro de *performance* realizado en la vía pública de la ciudad de La Paz, que coincidió con el contexto de mar para Bolivia, momento en que La Haya, corte internacional de justicia, se encontraba legislando sobre las territoria marítima y una posible salida soberana al mar para este país por territorio chileno, en marzo del 2018 (Winter, 2018). Conflicto que terminó con la detención de *algunxs compañerxs* performistas, incluida Cheril. El manifiesto cuestiona las políticas contradictorias que tomaron compañeros en el campo de las artes y la performance ante estos hechos, haciendo un llamado a desarmar las lógicas autoritarias del sistema actual y a evitar su reproducción, ya que *todxs* somos parte de la misma historia:

“...Queremos señalar cómo esta larga historia de opresiones constituye en diversos grados nuestras propias subjetividades, para las cuales el mayor desafío consiste en colectivizar y reconstruir un sentido de comunidad. Hoy es necesario cuestionar juntas las estructuras que nos han sido introyectadas, solo así podemos deconstruir nuestras identidades nacionales, para reconocernos herederas de la misma lógica con la que opera el poder y así avanzar” (Toro, Pujol, Izquierdo, Linett y Ra, 2018).



[44] En el registro, podemos ver a la Yeguada Latinoamericana en un callejón de la ciudad de La Paz, compuesta por artistas de performance latinoamericanas, entre las que me encuentro (de izquierda a derecha: Inti Pujol, Cheril Linett, Jazmín Ra, Ana Izquierdo, Jenny Toro) participando de la Yeguada latinoamericana; sosteniendo el lienzo “No queremos paz, sino la victoria”.

- **Dimensión de lo Biográfico:**

Cheril (2017) en entrevistas, explica a grandes rasgos que entiende *la performance* como una herramienta para poder comunicar lo que se está reprimiendo, para poder manifestarse y hacer una demanda político- cultural ante el abuso y las imposiciones socioculturales sobre *las cuerpas*; en donde lo biográfico, cobra real importancia para poder hacer una conexión real con el *otrx*, con quien verá la acción. Ella explica además, que nunca le ha gustado hablar en público, por lo que encontró en la *performance*, un lenguaje que le permitió decir lo que piensa, posicionándose desde lo que conoce: su experiencia biográfica en relación a los tejidos afectivos y culturales de quienes la rodean (Linett, 2018). Es por ello que para analizar la dimensión de lo biográfico se revisarán subcategorías como “su experiencia personal”, “crítica a la institución policíaca/ familiar” y “hermandad entre mujeres”.

- Su experiencia personal:

Para Cheril es muy importante marcar la autoría de su trabajo sin perder la colectividad del mismo, proponiendo su experiencia biográfica como nodo que entrelaza su experiencia con las historias de otras personas, con otras mujeres (*cis, trans, no binarias, LGBT+*):

- *“He hecho un recorrido en mi memoria ontológica y también en la memoria de mi cuerpo y de ahí desde lo biográfico, he podido ir abriéndolo ya como a una observación más de contexto, considerando que la construcción de identidad- de mí persona- ha sido a través de mí relación con el otro, entonces desde ahí he abierto mi trabajo a invitar también a esas otras personas, que están alrededor o que, no sé... a mi misma madre, mis amigas, o las personas que tengan que ser para lo que quiera decir po”-* (Linett, 2017, Anexos p.148)

Invitando a sus aliadas a pensar y volcar en el trabajo de *La Yeguada*, los conflictos y opresiones en torno a la temática de la violencia de género sobre las mujeres, experiencias y vivencias que ellas también puedan haber experimentado:

“Todo empezó con un proceso de experimentación mía con las materialidades que propuse llevar allá y después las invite también a experimentar y a debatir en torno a los temas que estábamos trabajando que eran igual la violencia de género, el femicidio y etc. También experiencias personales”... (Óculo, confrontación, 2017, Anexos p.148)



[45] En el registro (Kramm,2018) se puede ver la performance “Despatriarcalizar la justicia”, en donde las activistas se trasladan a las afueras de los tribunales de juicio oral en lo penal, para manifestarse en contra del sistema judicial, que desde sus diversas experiencias de denuncia, consideran que las han re-victimizado, con protocolos que buscan culpabilizar en su trato a las mujeres. La acción consistió en bajarse los calzones, tenderse en el suelo y envolverse en la bandera Chilena, donde el mástil de la misma se proyecta como una línea que atraviesa sus caderas, siendo visualmente empaladas .

En entrevistas con medios de prensa como el desconcierto (2018), Cheril ha insistido en esta postura, apuntando que el sentimiento de impotencia ante la injusticia ha sido su motor de creación:

“Creo que siempre he estado enojada”, (...) “Todo me ha ido afectando, el conocer la historia de este país, la dictadura, las violaciones a los derechos humanos que se están viendo todo el tiempo. Mujeres golpeadas, femicidios, todo esto fue generando una rabia que persiste en mí” (Linett 2018 en Vargas 2018) (...) en donde a través de un lenguaje propio, la artista ha aprendido a expresarse en torno a su biografía; (...) “Ha sido mi modo de desahogo, como un grito” (Linett 2018, en Vargas, 2018)

- Crítica a la institución policiaca / familiar:

En la biografía de Cheril se establece una relación directa entre la institución familiar con la institución policial: *“a mí me interesa indagar allí en el cuerpo policial, porque también hay una historia biográfica, con una relación directa con el control policial” (Linett, 2017, Anexos p. 149.)* Ambas instituciones sostienen los contratos sociales que normalizan los roles sobre *lxs cuerpxs*, en donde se hace muy presente el hecho de que el abuelo de Cheril ejerció como carabinero y que en la actualidad uno de sus tíos ocupe un cargo en dicha institución (Linett 2018, en Vargas, 2018).

En diversas performances realizadas por Cheril anteriores a *La Yeguada Latinoamericana*, ella utilizó la chaqueta de uniformado que heredó de su abuelo, trasladando posteriormente la estética de la vestimenta de carabineros, al imaginario de *La Yeguada*, re-apropiándose de ella, para confrontarlos. Pero a diferencia del sobrio uniforme de las mujeres en la fuerza policial, se transformó en las primeras versiones de *La Yeguada*, en un jumper corto por donde se puede entrever la cola de yegua.

“El uniforme define límites con les otros, impone identificación, permite cierto estatus público. Y esto ocurre con el escolar, el carabinero o el doctor. Los cuerpos se instruyen

y educan: la palabra, el silencio, lo bueno y lo malo, el ideal (Concha, Linnet, Remmele, 2018).”

En las performance de Cheril se pone de manifiesto esta relación que desde su posición encuentra algo que es común a *otrxs cuerpxs*, la autoridad de la jerarquía familiar como metáfora de la autoridad policiaca. “*Así como me enfrento a los carabineros en mi trabajo, fue como tuve que enfrentar a mi familia*” comentó para el desconcierto (Linett 2018 en Vargas, 2018). Revelando en dichas declaraciones que se ha encontrado con su tío en medio de *las performance*, quien solo la mira sonriendo nervioso: “*Estábamos en bandos contrarios, a ellos les ha costado entender por qué estoy haciendo esto. Creen que lo hago por llevar la contra. Ya saben que hay temas que no pueden hablar frente a mí porque fui silenciada durante años con eso de que los niños no hablan mientras los adultos conversan. Me infantilizaron durante mucho tiempo*” (Cheril 2018, en Vargas, 2018).



[46] En la imagen (Remmele,2017) se puede ver a Cheril utilizando la chaqueta de su abuelo en una acción, en donde se coloca la chaqueta invertida, realizada en una feria periférica de Santiago. Los transeúntes riendo y tirando “tallas” de connotación sexual, ofrecen ayudarla, tratando de tocarla, naturalizando el acoso callejero.

- Hermandad entre mujeres:

Dentro de las *performance* feministas que Cheril propone, se generan lazos afectivos y de hermandad entre mujeres, buscando resolver y reparar conflictos propios de la biografía compuesta por la estructura en común que generaliza la crianza mediada por los valores de la institución familiar. Es por ello que Cheril ha invitado a las mujeres cercanas de su vida, su madre, primas y amigas a participar más de alguna vez de sus *performance*.



[47] En la fotografía (Corrales, 2015) se puede observar a Cheril siendo amamantada por su madre, en la *performance* Coreografía de la succión II, que aborda la temática de la lactancia materna; en dicha ocasión como lazo que repara y acerca a la madre con la hija.

El ejercicio de *La Yeguada Latinoamericana* a su vez, se permite desestabilizar el insulto *Yegua*, que marca la competitividad entre mujeres, ya que se propone construir un tejido que las mantiene “*hermanadas en la turba*”, articulando lazos de solidaridad y complicidad entre *Yeguas*: “*Es una invitación a desobedecer en manada, perder el miedo a la fuerza pública y el control que esta ejerce*” (Anexos, Linett, 2019 p. 150).

Entre los nombres de las mujeres (*no binarias, cis, trans, LGBT+*) que se han sumado a accionar en el proyecto de Cheril, a la fecha regularmente aparecen Cindy Maturana, Mariela Silva, Isidora Sanchez, Fernanda Lizana, Camila Poduje, Fernanda Vargas, Natalia Burgos e Iv-n Figueroa, quienes en el proceso no solo participan de la acción, si

no que asisten a reuniones de planificación de las estrategias a seguir de las *performance*, compartiendo reflexiones en torno a lo que se quiere decir y en la disposición corporal que utilizaran, conformando un tejido afectivo entre ellas. Nombres que varían y transitan por las propuestas performativas a las que les invita Cheril, pero que destacan por haber sido las primeras *Yeguas* aliadas de *la performista*, amigas, compañeras y parientas, que además han participado en un variado número de acciones. (Óculo, confrontación, 2017; Abortistas, 2018)

“Hemos mantenido una amistad y una complicidad que también ha hecho que funcione el trabajo colectivo y sobre todo este tipo de acciones que no sabemos si vamos a estar detenidas o de qué forma pueden reaccionar la policía... estas complicidades que ya teníamos de antes (...) también los trabajos anteriores, hacen que entre el grupo tengamos una buena escucha, una atención, una preocupación por la otra.. se ha hecho como, es primera vez que siento, que el trabajo colectivo es tan así como desinteresado y también más movilizad desde el discurso” (Cheril, 2017, en Óculo, 2017, Anexos p. 149).

- **Dimensión particular de lo político:**

La Yeguada Latinoamérica, en sus manifiestos convocan a subvertir el régimen patriarcal que oprime y dictamina el “*deber ser mujer*” (Concha, Linett, Remmele, 2018); en donde lo político también es personal, estando estrechamente relacionado con lo biográfico, identitario y afectivo. Así, lo político se toma como una forma de empoderamiento, donde se pierde el miedo y se llevan temáticas como la violencia de género, la sexualidad femenina y la hermandad entre mujeres, comúnmente relegadas y resguardadas al espacio de lo intimidad y de lo privado, a ocupar el espacio público; saliendo a las calles, para poner en relieve sus denuncias y demandas por medio de prácticas liminales, como el desnudo, la exposición de genitalidad en público, la parodia

de género, la tergiversación de símbolos religiosos y patrios, la conmemoración y representación de crímenes de violencia sexual y el cuestionamiento a las autoridades, representadas en las fuerzas policiales e instituciones estatales (Turner 1982; Butler, 1990). Estas prácticas performáticas se traducen en un tipo de acción directa e inmediateista, donde mediante las metáforas artísticas que acarrear en sus cuerpos, levantan consignas y posibilidades políticas (FEAS L.I.L.A.S, s.a.), ejerciendo el derecho a aparecer de las cuerpos reprimidas (Butler, 2015), desbaratando los códigos de conducta para manifestar autonomía. Logrando de esta manera, cuestionar las normativas hegemónicas para confrontar la violencia y desidia de las instituciones que representan la autoridad patriarcal.

- De la esfera de lo privado a la esfera de lo público:

Tanto en las *performance* de la *Yeguada Latinoamericana*, como en las *performance* fúnebre/ conmemorativas, orquestadas por Cheril, se llevan a la calle significantes que para el imaginario colectivo permanecen en el ámbito de lo privado, de lo doméstico e íntimo;

“Para aparecer visibles, sujetas públicas, esparciendo el flujo indecoroso por las calles del ombligo de Santiago, bestias lúbricas, marchando, pisoteando decididas el cemento que dirige a los cuerpos productivos” (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

Utilizando recursos de los imaginarios sexuales y/o pornográficos, como indumentaria femenina, ropa interior y desnudez de zonas corporales erotizadas por la mirada del goce masculino; logran un giro inesperado, al interactuar con otros objetos significantes, como las coronas de flores, los uniformes de referencia militar, los símbolos patrios o las capuchas; que al sumarse a la performatividad que activa la

Yeguada, y a los escenarios cargados de contingencia política escogidos para llevar a cabo sus acciones, hacen aparecer (Butler, 2015) en la representación pública, la violencia sexual, la muerte por femicidio, la violencia intrafamiliar; la represión institucional y estatal sobre las cuerpos feminizadas y las demandas feministas para que estos hechos no sean olvidados.

Articulando de este modo un desarme sobre la objetualización de *las cuerpos* de las mujeres, retornando simbólicamente la posición de *sujetas* de sus relatos a las mujeres, como forma de empoderamiento que logra tramitar la violencia, permitiendo que la figura de “la víctima acallada, re victimizada por las instituciones, la culpa o el olvido”, no sea la única posición de existencia posible para quienes reciben la violencia de género, doméstica, sexual y/o estatal.

Al entretelar y trabajar simbólica y estéticamente los relatos biográficos propios y los repertorios culturales de la idiosincrasia chilena, estas *performance* dan lugar y voz a los sucesos silenciados que ocurren puertas adentro, resguardados en el “ámbito de lo privado”; en aquel espacio que para el sentido común no es considerado político, pero que es donde se articulan las bases normativas de la sociedad a través de la estructura familiar, el contrato sexual y la dominación patriarcal (Pateman, 1988) a través del ordenamiento de los cuerpos en determinados roles de género y jerarquía.

Las dos acciones que fueron según *la performista*, antesala clave para la realización de la *Yeguada Latinoamérica*, cobran real importancia como ejemplo del paso del ámbito privado a lo público. Estas *performance* se caracterizaron por trabajar con la violencia de género hacia las mujeres en relación a la represión política en Chile, la primera, “*Melinka*” desde la memoria de los femicidios políticos ocurridos en el centro de tortura Melinka en Puchuncaví. Y la segunda “*25 de noviembre*” día internacional contra de la violencia de género en el que se conmemora la lucha política y feminista de las hermanas Mirabal. En “*25 de noviembre*”, la acción llevada al contexto chileno se tradujo en conmemorar los femicidios perpetrados a la fecha, saltando la reja del

palacio de la Moneda e instalado en su frontis cuerpos con coronas funebres para recordar las compañeras caídas víctimas de violencia de género invisibilizada.

En ambas acciones, la artista propuso utilizar los mismos recursos estético- simbólicos: cuerpos femeninos expuestos y tendidos en el suelo, ropa interior en los tobillos y coronas de flores fúnebres, como significantes que representan la muerte de mujeres por crímenes de connotación sexual. Recalcando durante el 25 de Noviembre, día internacional de la eliminación de la violencia en contra de la mujer, el número creciente de femicidios y denuncias de violencia de género a la fecha (2018) observadas en nuestro país, en donde los poderes fácticos y autoridades permanecen insensibles.

Por otra parte en la experiencia misma vivida al realizar la acción *performática* “25 de Noviembre”, se puso de manifiesto para las activistas la idiosincrasia de nuestro contexto, en donde la gente interpelada en la calle por el imaginario que las artistas levantaron, les gritaban comentarios que enunciaron claramente *acoso callejero*, lo que naturaliza la violencia y que en cierta medida, las advertían de estar transgrediendo códigos de conducta :

-“Fue violento en el sentido de lo que íbamos escuchando de las personas, comentarios muy así como: “súbete los calzones, sino te van a violar” o como “se te cayó el colale” “y como haaaaaa” no sé po! (risas) típicas tallas que también devela mucho de nuestro contexto po”- (Linnet 2017, en Óculo, 2017, Anexos p. 151).



[48] En el registro fotográfico (Tejeda, 2016) se puede ver parte de la acción 25 de Noviembre en donde Cheril y sus compañeras llevan coronas de flores y los calzones abajo, por las calles del centro de Santiago, mientras la gente las observa.

En dicha acción las performistas se movilizaron desde la pérgola de las flores de Santiago, donde compraron las coronas fúnebres, hasta el palacio de La Moneda, caminando con la ropa interior colgando entre sus tobillos y cargando las coronas, para saltarse la reja que prohíbe el ingreso a la plaza de la ciudadanía, con el fin de hacer visibles y recordar a las autoridades los femicidios y la violencia de género que se vive en el país.

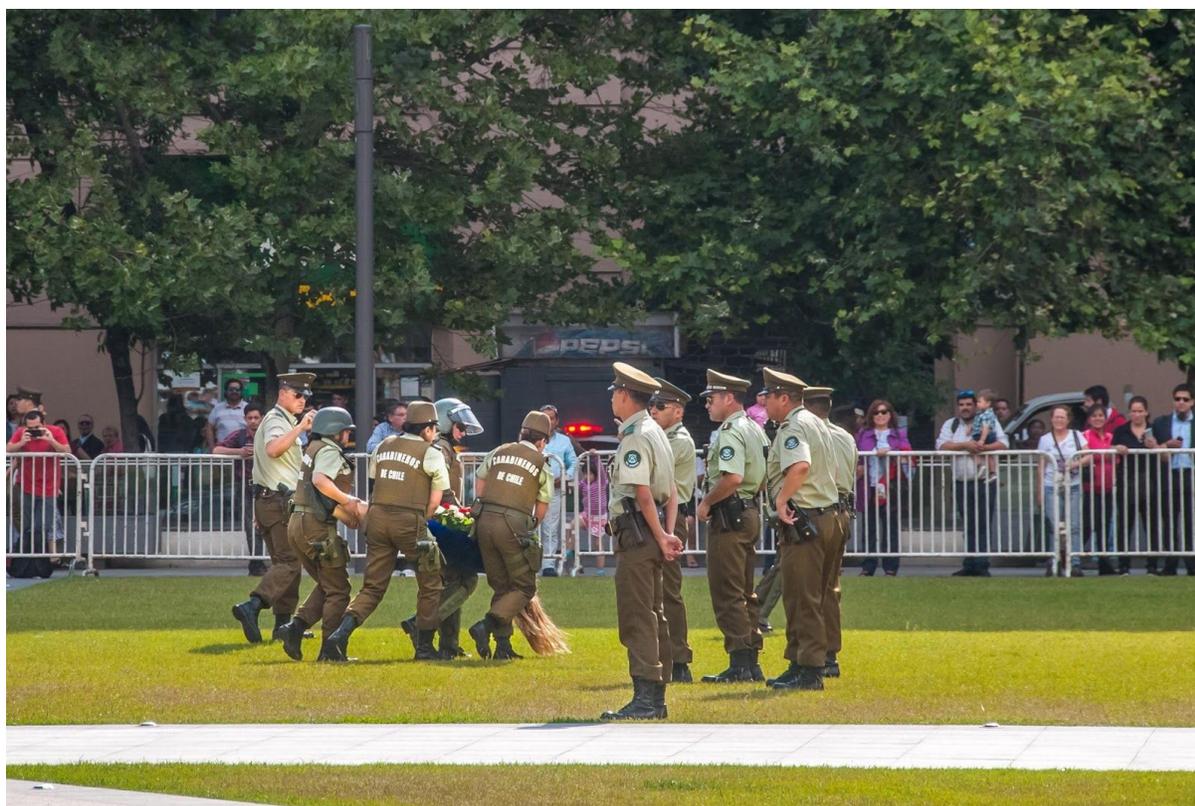


[49] En la imagen (Tejeda, 2016) podemos ver otra parte de la acción 25 de Noviembre, en donde las performistas se encuentran tendidas en el suelo cubiertas por las coronas fúnebres y con la ropa interior aun colgando entre sus piernas, rodeadas por carabineros, posterior a traspasar las reja de la plaza de la ciudadanía en la Moneda.

Al traspasar la reja, bajarse los calzones y tenderse en la plaza de la ciudadanía, la procesión de mujeres lleva la imagen de la violencia sexual a un escenario visible y de gran envergadura política e histórica. Espacio tensionado por dicha carga de representatividad y por la prohibición autoritaria del ingreso al mismo, siendo que su nombre indica que es un lugar público y de encuentro de la ciudadanía con los altos mandatarios. Por otra parte, es en esta acción donde la confrontación directa con carabineros, hace que éstos sin saberlo, se vuelven parte de la acción:

“Después del salto y ya tendidas en el piso, las radios de los pacos fueron ya las que nos terminaron de armar el relato, por qué ahí pude saber que las cinco alcanzamos a llegar a ese punto, a tendernos en el piso, a bajarnos los calzones y a... que estábamos

las cinco resistiendo ahí, como, todo lo escuche a través de la radio. Después decidieron proceder, justo de la forma en que era parte también de la estrategia, que era sacarnos una por una y con esa solemnidad que funciona el cuerpo policial, la institución... y tuvieron que hacerlo trasladando mujeres muertas en plena luz del día, hacia el furgón de imputados, de la misma forma así de cadáver, también nos metieron al furgón... de ahí nos dieron unas vueltas, yo no entiendo como nos desorientaron, por qué íbamos a una comisaría que estaba muy cerca”.... (Linnet 2017, en Óculo, 2017, Anexos p. 151)



[50] En la fotografía (Tejeda, 2016) que registra los hechos, se puede ver como carabineros se lleva detenida a Cheril, levantandola del suelo entre varios, lo que hizo cita a la performatividad solemne en que se llevan los ataúdes en los ritos funerarios.

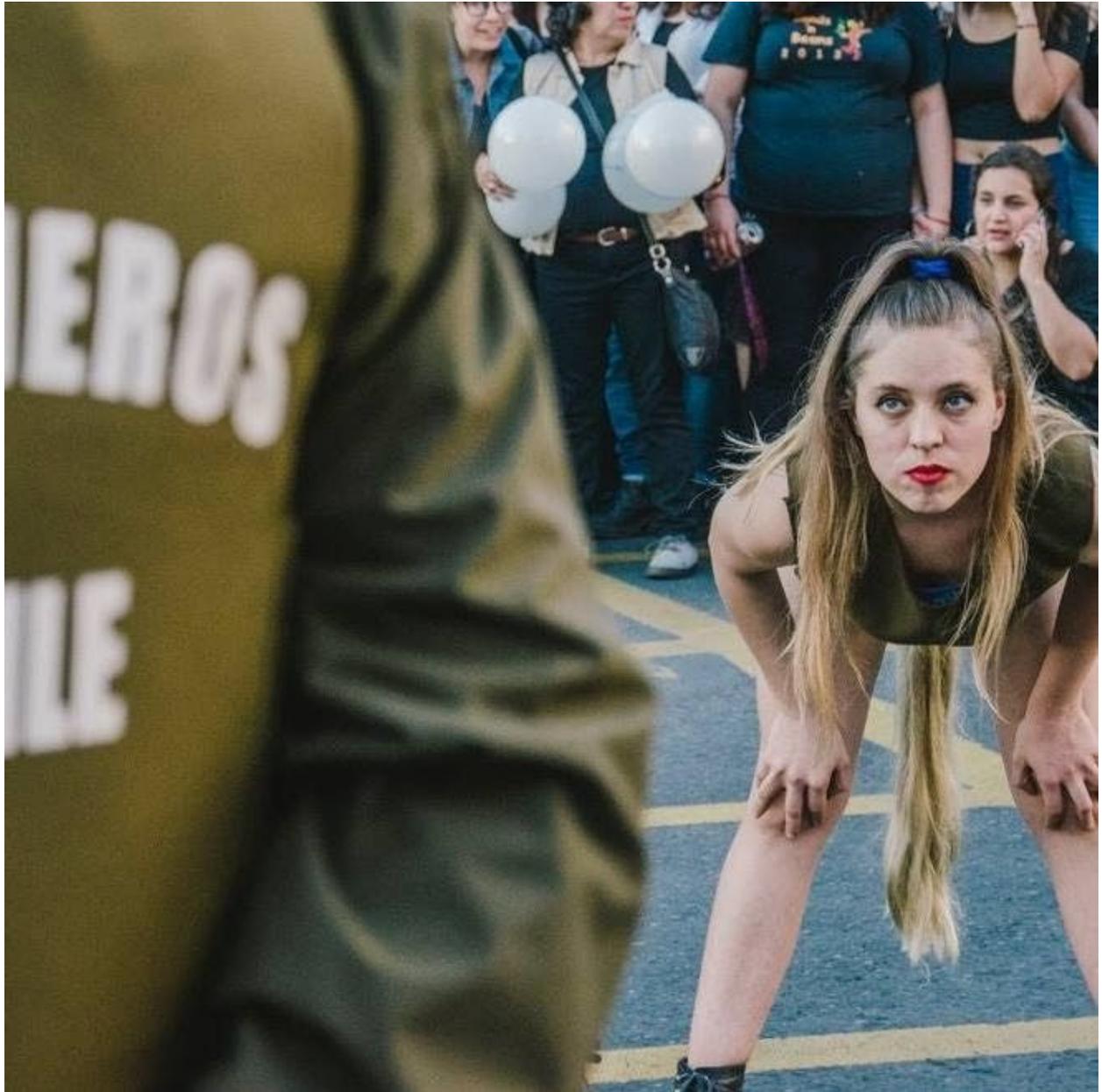
- *La Yeguada* como confrontación a la mirada patriarcal:

Ya en las acciones propiamente tales de *La Yeguada Latinoamericana*, la procesión de mujeres con coronas de flores, se transformó simbólicamente en una marcha en pie de lucha en contra de la mirada patriarcal, de sus imposiciones y códigos de conducta, en donde los calzones abajo que representan a las víctimas de delitos sexuales, fueron reemplazados por la prótesis “cola de yegua”, lo que les ofreció al cuerpo de las mujeres, una performatividad animalésca:

“Nos reconocemos como sujetas insumisas frente a esa construcción histórica que ha hecho el hombre blanco, heterosexual y cisgénero, el cual nos ha posicionado y calificado como inferiores, mutilando nuestra animalidad e instintos”. (Concha. Linett, Remmele, 2018)

Transformándose en *Las Yeguas* que vienen a demandar a través de la *performance*, autonomía sobre su sexualidad castigada y una confrontación directa ante la mirada patriarcal de las autoridades policiales, político legislativas y religiosas. Esto queda claramente plasmado cuando se enfrentan a la mirada directa de carabineros en su primera *performance*:

“Entonces lo que buscaba en un principio era proponer llegar a este contacto visual, y poder mantener esa tensión con actores sociales que tienen jerárquicamente mucho más poder y pueden decidir por sobre de... sobre nosotras (...) buscar en la mirada, la mirada sensibiliza, entonces queríamos ver qué encontrábamos ahí en la otra mirada y también poder sostenerla y ver también si la otra sostiene la tuya. Era una de las premisas que teníamos para ir a buscar esta frontalidad con carabineros” (Óculo, confrontación, 2017, Anexos p. 152).



[51] Registro (Remmele, 2016) de la primera acción de La Yeguada Latinoamericana, durante la convocatoria paralela a la marcha por el orgullo de ser tu mism@, menos fiesta y más protesta. En la imagen podemos ver la mirada de Cheril Linett buscando la del carabinero que tiene enfrente.

Lo que luego se exagera en acciones masivas, que conjugaron tanto un buen número de participantes, como su misma aparición en contextos de gran afluencia de público. Así aparecieron acciones como “*Banda de guerra*”, en donde *La Yeguada* convocó a mujeres y *cuerpas* disidentes (*cisgénero, trans, no binarias, LGBT+*) que se reunieron uniformadas con jumpers verde olivo y las características colas de *yeguas* entre las nalgas; para marchar por los alrededores de la catedral de Santiago, momentos antes de la misa que realizaría en su visita a Chile el papa Francisco, representante de la máxima autoridad eclesiástica católica; acompañadas por una banda sonora en vivo que parodiaba las bandas militares, compuesta por *yeguas* que sabían interpretar cajas, vientos, bombos y platillos.



[52] En las imágenes (Remmele, 2018), se puede ver en el perímetro de la Catedral de Santiago a La Yeguada Latinoamericana realizando *la performance* “*Banda de Guerra*”; levantando sus colas ante los fieles que se reunían para asistir a la misa oficiada por el papa Francisco.



[53] En el registro fotográfico (Remmele, 2018) se puede apreciar al fondo la banda sonora, compuesta por vientos, cajas y platillos, que interpretaba una pieza musical remitente a las de las marchas militares, mientras *La Yeguada* sostienen su característica posición con las caderas levantadas y las nalgas al aire para exponer sus *colas de yeguas*.

También entre estas acciones se encuentra “*Gloriosas*”, en donde la convocatoria masiva de *Yeguas* y la banda de guerra, marcha por los alrededores de la Moneda, en una parodia paralela que confrontó el significativo acto nacionalista de la parada militar, que se realiza durante el 19 de septiembre en Chile en honor a las glorias del ejército y a las celebraciones que conmemoran la independencia de Chile.



[54] Registro de la performance de La Yeguada Latinoamericana "*Gloriosas*" (Kramm, 2018) donde mujeres cis, trans, LGBT+ marcharon en masa como yeguas latinoamericanas uniformadas, paralelamente a la parada militar del 19 de Septiembre (2018), en un gesto paródico hacia las pompas militares y la celebración de las glorias del autoritarismo. En la fotografía además podemos ver como un carabinero las escolta a un costado, interactuando con la performance.



[55] En la imagen, se ve a La Yeguada Latinoamericana en la *performance* Gloriosas marchando uniformadas con sus colas descubiertas por el frontis de La Moneda.

Y en la acción “*abortistas*”, en donde se confrontó la mirada de los políticos de nuestro país en el congreso nacional, quienes legislan y deciden sobre *las cuerpas* de las mujeres (cis, trans LBGT+).



[56] En el registro (s.a), La Yeguada Latinoamericana en el congreso, realizando la performance abortistas, acomodando las colas, para mostrarlas a los congresistas.

- Acción directa, política y feminista:

Las *performance* de *La Yeguada Latinoamericana* son acciones directas, políticas, y feministas, por que buscan confrontar la invisibilización, poniendo *la cuerpa* como territorio feminista y emancipado, presente y a la vez significativa de la experiencia opresiva de la violencia estructural que ejerce la sociedad patriarcal sobre las sujetas alternas. Enunciando además demandas sociales, sobre las políticas de *la cuerpa*, identidad de género y sexualidad; utilizando recursos simbólicos propios de la lucha de los movimientos sociales, como el puño alzado y la capucha. Remeciendo a través de su propuesta estético - performativa la mirada del espectador, desestabilizando los símbolos institucionales que representan la autoridad eclesiástica y los poderes represivos estatales, militares y burgueses. Articulando una apertura que da pie a la discusión y el cuestionamiento, *hackeando* las estructuras discursivas normativas sobre dichas temáticas, que habían permanecido inamovibles y naturalizadas históricamente.

Si bien la mayoría de las acciones de *La Yeguada Latinoamericana* tienen el componente de acción directa y feminista, destacan las acciones callejeras en contextos como marchas y manifestaciones sociales, de complejo tejido social y de alto riesgo corporal, debido a la sistemática violencia estatal para reprimir dichas manifestaciones. “*Hermanadas en la revuelta*”, es la acción *performática*, en donde *Las Yeguas* hacen su aparición directa, durante la contingencia represiva de fuerzas especiales, en una de las marchas del *Mayo feminista* (2018), para confrontar con sus insolentes colas al “*guanaco de los pacos*”, carro lanza aguas que fuerzas especiales utilizan para disolver multitudes en las manifestaciones.



[57] En el registro (s.a), podemos ver la acción “Hermanadas en la revuelta” durante una de las marchas del Mayo Feminista, 2018, en donde La Yeguada Latinoamericana sostiene la posición de *yeguas* frente al carro lanza aguas, vitoreada por la multitud de mujeres asistentes a la marcha.

También hay componentes de acción directa, en *las performance* de *La Yeguada*, realizadas durante las manifestaciones y revueltas multitudinarias de Octubre del 2019 del “*Chile despertó*”; en donde la represión militar y de carabineros se experimentó de forma violenta y desmedida. Con aquel duro trasfondo, *La Yeguada* sale a las calles con varias propuestas contestatarias para apoyar el levantamiento social. Una de ellas fue la acción “*Estado de rebeldía*”, en donde *encapuchadas* y con *las colas de yegua* al aire, van a confrontar con el puño alzado, a la mirada de las fuerzas del orden policiales y militares desplegadas en el contexto de Estado de emergencia y toque de queda, anunciado por el gobierno de Sebastián Piñera (Nash, 2019) junto a autoridades militares que intentaron reprimir el disgusto masivo de la población.



[58] *La Yeguada Latinoamericana* en “*Estado de rebeldía*”, (fotografía por Remmele, 2019) vestidas de negro, mostrando sus colas, encapuchadas, levantando el puño de lucha, con bengalas encendidas.



[59] En el registro (Remmele, 2019) *La Yeguada Latinoamericana* con las colas de *Yeguas* y el puño alzado frente a una barricada, anunciando que las luchas feministas y disidentes se entrelazan a las manifestaciones masivas iniciadas en Octubre del 2019.

En el mismo contexto de las manifestaciones masivas de Octubre del 2019, el Instituto Nacional de Derechos Humanos reportó varios casos de violencia política sexual, vejaciones y tortura, como modos de represión utilizados por militares y carabineros de nuestro País (INDH, 2019). Al 30 de noviembre, el INDH (2019) levantó 96 querellas por violencia sexual por parte de las autoridades de fuerzas del orden, en donde las víctimas totales registradas ascendían a 135, de las cuales 71 eran mujeres (53%). Cheril tomó estos datos y nuevamente salió junto a sus compañeras a confrontar directamente a carabineros, en la acción "*Orden y Patria*" visibilizando las prácticas de desnudamiento, amenaza y perpetración de violaciones sexuales en contra de mujeres, disidencias y compañeros manifestantes. En la acción Cheril convoca a mujeres *cis*, *trans*, *LGBT+*, quienes vestidas de negro simbolizando luto nacional, acarrean una vez

más coronas de flores, arreglos mortuorios que al alienarse formaron la palabra “violadores”. Las activistas de pie en la calle, se bajan los calzones, mientras otras realizan desnudamiento de torso completo, performando las poses que se describen como la amenaza y tortura perpetrada por carabineros dentro del resguardo y privacidad que les otorgan los centros de detención, sosteniendo en diferentes sectores de Santiago, las coronas de flores frente a la institución misma de carabineros; frente a monumentos que les representan, frente a comisarias y frente a oficiales. Marcando el gesto de acostarse una vez más sobre el asfalto, para enunciar las muertes que la represión ha cobrado.



[60] En el registro (frente fotográfico, 2019) se puede ver a La Yeguada Latinoamericana enfocada en visibilizar los crímenes de violación y tortura sexual por parte de las Fuerzas Armadas, en el frontis de la 1º comisaría de carabineros en Santiago.



[61] En el registro (Remmele, 2019) se puede ver a La Yeguada Latinoamericana realizando la acción en Orden y Patria, frente al monumento de carabineros en Santiago de Chile, denunciando las violaciones y vejaciones perpetradas por carabineros durante los primeros días del estallido social de Octubre del 2019.

12. Discusión teórica con los resultados.

Como pudimos ver en el análisis categorial, el accionar de *La Yeguada* está atravesado por diferentes dimensiones de significación política y feminista que operan en el ámbito de lo corporal, identitario, biográfico y político, que entrelazados sostienen el trasfondo de los elementos discursivos en donde sus *cuerpas* se enuncian como territoria empoderada, en la que acontecen las prácticas al límite de lo permitido y totalmente incendiarias. Prácticas que buscan confrontar a las instituciones y estremecer la mirada heteronormativa; articulando una dimensión particular de lo político, donde la experiencia y la biografía posibilitan su derecho a aparecer como sujetas activistas y disidentes a la normatividad hegemónica. De esta manera, en *La Yeguada Latinoamericana* ocurre una resignificación política y feminista de las mujeres y disidencias sexuales que participan de ella.

El “deber ser mujer hetero normada” que *Las Yeguas* se niegan a reproducir en su performatividad, es el rol de género que la estructura patriarcal a designado para sus *cuerpas*. Desde el accionar de *La Yeguada* se problematiza la noción de género postestructural de Butler (1990), en la cual se entiende a *las cuerpas* como dispositivos formados mediante sujeción en donde la diferencia sexual, se genera a través de la representación de género; lo que sostiene la práctica reiterativa de actos de significación que circulan por *lxs cuerpaxs* y en donde se crea la ilusión de una sustancia pre-discursiva con categorías fijas de sexuación. Dicha distinción biológica vendría a ser construida para operar discursivamente dentro de la matriz cultural hegemónica y heterosexual que ordena los roles performativos sobre *las cuerpas*.

Para desobedecer el mandato de la matriz heterosexual, *La Yeguada Latinoamericana*, se apropia del ya mencionado insulto hacia la mujer que ejerce un poder sobre la objetualización de su cuerpo, “*La Yegua*” a la que se asocia con una moral cuestionable, sobre lo que Cheril señala que es: “*como una reapropiación también del insulto... y una resignificación también*” (2017). Así, en *La Yeguada Latinoamericana*,

las mujeres se ponen una cola de *yegua* bajo el vestido, para transformarse y adquirir una performatividad “*otra*”, de bestia lubrica, *enyeguedida* e insurrecta “Nos transformamos en *animalas* no humanas, no mujeres” (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

En relación a esto, Butler (1990) propone que en la apropiación del insulto del movimiento *Queer* - similar a la apropiación del insulto que realiza *La Yeguada*- aparece justamente la posibilidad de acción política, ya que en su accionar el género es develado como una construcción cultural posible de ser resignificada, alterando su inteligibilidad cultural desde la parodia, deshaciendo la imposición estructural discursiva del género, basada en el esencialismo previo al ingreso de los cuerpos al lenguaje.

En la exacerbación de los valores de la feminidad y en la apropiación performativa del insulto “*yegua*” que podemos ver en la mayoría de las acciones de *La Yeguada*; *Las yeguas hackean* la programación de esa “repetición estilizada de los actos”, que significan el género en la matriz heterosexual, posibilitando un cambio performativo en dicha programación. Este cambio subvierte los actos definidos para la inteligibilidad del género, desde la misma forma estructural que gobiernan la significación cultural, “siendo posible una subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva” (Butler, 1990, p.282), permitiendo la posibilidad de nuevas alternativas para el género que no solo delimiten, sino que posibiliten la afirmación de diversos campos futuros de codificación cultural.

La Yeguada así se posiciona desde una exuberancia propia, no binaria, que se apropia de imaginarios de la feminidad y de la sexualidad como mercancía, explorando espacios del comercio sexual, como moteles, cafés con piernas y prostíbulos; apropiándose de dichas indumentarias y llevándolas a sus *performance*, como lo hacen en la acción “abortistas”, en donde ingresan al Congreso Nacional, vestidas como *Yeguas* glamorosas, con vestidos cortos y reveladores que incomodaron las normativas sobre el recato femenino y las expectativas de vestimenta formal de dicha institución.

El nombre de *La Yeguada Latinoamericana*, busca -cómo en su manifiesto principal se expresa- reflexionar sobre los procesos de colonización que atraviesan la subjetividad de las distintas nacionalidades que conforman el territorio latinoamericano y la productividad especista que explota la corporalidad animal, haciendo analogía con *la yeguada* que trajeron los colonizadores españoles como una herramienta de producción equina, para instrumentalizar las fuerzas de trabajo en *las Américas* (Concha, Linnet, Remmele, 2018).

En esta reflexión *La Yeguada* trae de vuelta a los referentes que habían quedado ausentes en las relaciones de dominación, explotación y matanza (Adams, 1990) de las cuerpos *animalas* en las colonias de occidente, revisadas en las políticas de la carne. De esta manera *La Yeguada* sitúa a las *sujetas* hembras *animalas*, no humanas esclavizadas, para la productividad de la colonización Latinoamericana, como compañeras y referentes de las *sujetas* hembras humanas, esclavizadas sexual y domésticamente por el sistema patriarcal, habitando su performatividad animalesca como una memoria corporal, que desarticula la performatividad cultural del recato sexual femenino. Así la reapropiación del insulto vuelve aliado al antiespecismo, la lucha animalista y la significación política feminista, ya que al traer devuelta al referente ausente animal en relación a la explotación de las cuerpos, resignifica a su vez las estéticas de la exuberancia y sexualidad femenina, dándoles un sentido que permite la expresión de una sexualidad propia, independentista del relato hegemónico.

La cola de *yegua* bajo la falda, es entendida a su vez como una prótesis que les permite acceder a una performatividad "*otra*", a esa que trae los referentes ausentes de su propia animalidad. *Las Yeguas* descubren sus "*culas*" para lucir dicha prótesis significativa de una contrasexualidad, (Preciado, 2002) de una tecnología que les permite habitar una cuerpo animalesca, impúdica y empoderada; ejercicio de poder que tensiona la relación de los cuerpos de las mujeres con la naturalizada significación

erótica de sujeción sexual, para posicionarse como sujetas de deseo y de derechos propios (Grau, 2018 en Faride, 2018).

En *La Yeguada Latinoamericana* se trastocan los imaginarios pornográficos, utilizando herramientas del *posporno* y el *pornoterrorismo* (Torres, 2011), que a la vez de tensionar y fisurar la feminidad hegemónica, logra desarticular los espacios normativos que reproducen la violencia sexual y la resguardan en la intimidad, utilizando recursos adjudicados a la producción de goce masculino, como “*la pinta de yegua*” que comúnmente es relacionada a la prostitución, al trabajo sexual y a las mujeres “fáciles” o de cuestionable ética sexual en la idiosincrasia chilena, para fines contrasexuales, de autonomía del deseo y de denuncia.

La performatividad contrasexual de *La Yeguada* es contraproductiva a la producción de los relatos normados sobre *el cuerpo* y el deseo, busca formas de placer-saber y encuentro alternativas a la sexualidad moderna, desarmando los regímenes disciplinario/ subjetivos que ordenan la sociedades liberales actuales, que utilizan la sexualidad como discurso y tecnología de poder para reproducirse (Preciado, 2002).

La autonomía de *La Yeguada* aterroriza a la productividad, porque como dice Segato (2014), la agresión sexual de la cuerpo feminizada es bastidor significativo de la sujeción de un pueblo; dado que los modos subjetivos disciplinarios que permiten el “gobierno de la población” y la administración del grupo humano asentado en un territorio, construyen una continuidad simbólica y concreta entre la cuerpo feminizada y la propiedad, lo que significa el control del territorio por medio del control del género y la sexualidad, lo que está *performance* desestabiliza.

Por otra parte, Las cuerpos presentes en las *performance* de Cheril que siguen un carácter funebre, se rebelan ante los mandatos de la matriz heterosexual, para remitir simbólicamente mediante su hacer performativo, a crímenes de connotación sexual y feminicidios; como se puede observar en las acciones “Velatorio Público”, “Yini Sandoval”, “25 de Noviembre” o “Despatriarcalizar la justicia”, que develan los procesos

de subjetivación que ordenan la inteligibilidad cultural, re-victimizando a las víctimas en el espacio judicial, y que permiten la reproducción del sistema patriarcal; naturalizando la sujeción de *las cuerpas* femeninas a la prueba infalible del poder de la violencia patriarcal sobre el territorio que estas significan (Segato, 2014), e invisibilizando los casos en el ámbito de lo público. Las acciones feministas que propone Cheril, toman estos casos y los exponen como una denuncia encarnada, investida de relatos propios, hermanadas para confrontar a las autoridades.

Es en este campo de subjetivación donde *la cuerpa* significa el territorio, que las acciones de *La Yeguada latinoamericana* adquieren su fuerza política confrontacional, ya que, en su hacer no solo logran denunciar la agresión sexual, sino que, además, al tomar como bandera de lucha los crímenes significantes del dominio territorial, *las cuerpas* adquieren la posición de sujeta de sus relatos, enunciando tanto su experiencia situada (Haraway, 1991) como el tejido y repertorios culturales en común que las une (Taylor, 2010), permitiéndoles levantar autonomía de la sujeción que dicha violencia buscaba representar y establecer (Segato, 2014).

Otro punto relevante de las acciones que realiza *La Yeguada Latinoamericana*, es que generalmente suceden en la calle o en espacios públicos, en más de una ocasión en contextos de movilizaciones sociales, permitiendo la congregación de múltiples *cuerpas*, mujeres y disidencias en una alianza que las visibiliza. Congregación que ejerce el derecho de los desplazados a aparecer públicamente, amparándose en la función expresiva y significativa de sus *cuerpas*, para reclamar las demandas de una vida precarizada, marcando las relaciones de interdependencia de la producción de la vida, con la lucha política que se visibiliza en la esfera de lo reconocido como público (Butler, 2015). Desestabilizando a través de su performatividad, los símbolos y referentes institucionales que representan la autoridad en sus diferentes aristas: ya sea el Estado, llevando al palacio de la moneda su acción “25 de Noviembre”, en la que saltan la reja que impide el ingreso a la plaza de la ciudadanía, para encarnar en sus

cuerpas la memoria de aquellas que han sido víctimas de feminicidio; o los poderes legislativos, al ir a mostrarles irónicamente las nalgas de *Yegua* a los congresistas en la acción “abortistas”. También ante los poderes eclesiásticos, como cuando ingresan a mostrar sus traseros *enyegüecidos* a los templos icónicos que conjugan religión y nacionalismo fundacional en Chile, o al levantarse en su versión banda de guerra, para marchar en contra de la venida del papa.

En esa misma línea de análisis, destaca el carácter confrontacional de *La Yeguada* al salir a poner “*la cula a las balas*” como anuncian en el comunicado *Yeguada Latinoamericana* (2019), ante la represión policial. Esta actitud se puede apreciar cuando salen a las calles durante los primeros días del estallido social, en los que se anuncia de parte del gobierno toque de queda. Allí *La Yeguada* aparece públicamente tanto con la acción “Estado de rebeldía” en donde además de lucir sus prótesis / cola de *yegua*, enarbolan por las calles símbolos de lucha social como el puño alzado y capuchas negras frente a la presencia de fuerzas policiales; se enfrentaron además a la monumentalidad simbólica y representativa de dicha autoridad, con la acción “Orden y Patria”; en la que denuncian directamente frente al monumento público de la institución, las violaciones perpetradas por carabineros durante el estallido social, para luego ir a buscarlos en la primera comisaría de carabineros y entregarles directamente a los agentes de la represión, las coronas de flores que exponen sus crímenes, buscando señalarles su deshumanización.

Su aparición lleva a lo público, todo aquella violencia de la sujeción que la matriz heteronormativa resguarda en el ámbito de lo privado; enunciando demandas sociales sobre las políticas de *la cuerpa*, identidad de género y sexualidad; en ese sentido, *las performance* de *La Yeguada Latinoamericana* son un tipo de acción directa (Bey, 1985; FE.AS y L.I.L.A.S. s.a; Goicovic, s.a), política y feminista (Butler, 2015), que se ubican en el umbral liminal de lo permitido (Turner 1969). Ya que en su hacer, buscan la confrontación directa a la invisibilización, a pesar del alto riesgo corporal que la

represión estatal representa. Poniendo la cuerpo como territorio feminista y emancipado, presente y a la vez significativa de la experiencia opresiva, de la violencia estructural que experimentan biográficamente como *sujetas* alternas a la oficialidad del relato, generando en su aparición el potencial de abrir preguntas que movilizan las zonas clausuradas de el mismo.

13. Conclusiones.

Retomando la problemática de investigación: ¿Qué significados político feministas se construyen en las *performance* de *La Yeguada Latinoamericana*?:

En el análisis de conceptos y posterior discusión teórica, se puede comprender como en las acciones de *La Yeguada Latinoamericana* se instala un repertorio corporal que transmite experiencias situadas; las que proponen llevar las posibilidades de *la cuerpo* al extremo, realizar actos que están en el límite de la legalidad, para parodiar y provocar a las autoridades e instituciones patriarcales, conmemorando a las víctimas de la violencia patriarcal y utilizando la propia biografía para hacer conexión con *otras cuerpos*, levantando así un discurso político y contestatario; que busca *hackear* a través de la acción directa las normativas de la matriz heterosexual.

Así podemos concluir respondiendo a la pregunta, que en las *performance* de *La Yeguada Latinoamericana*, se construyen una serie de significados, que entrelazados, articulan la profundidad y la relevancia política feminista de estas *performance*. Significados articulados en primer lugar en relación a *la cuerpo*, entendida como *territoria* de emancipación y autonomía sexual (Segato, 2014); de reapropiación de repertorios culturales y de transmisión de experiencias situadas (Taylor, 2016; Haraway, 1991).

En segundo lugar, en la identidad de *Yegua Latinoamericana*, como categoría múltiple, significante de la subversión de género y de la identificación antiespecista / antinacionalista; aliadas con las compañeras que son referentes ausentes en las metáforas de los relatos oficiales de la conquista de América: *Yeguas animalas* no humanas; encontrando una pertenencia en común al mestizaje de la *territoria* latinoamericana, que se vivencia desde un enfoque de hermandad feminista.

En el espacio de lo biográfico, haciendo de la experiencia vital en la cultura, de los entramados normativos en común y de la vivencia de la violencia represiva, una investidura, que les entrega eficacia simbólica para llevar a cabo las acciones que pongan de manifiesto las demandas por los derechos representativos en falta de las mujeres (*cis, trans, LGBT+*). Buscando una conexión desde allí con esos relatos del entramado común con otras *cuerpas*, relatos que son producto de los procesos de subjetivación normalizantes de la sociedad patriarcal.

Destacando también, la construcción de una visión particular de lo político; en donde “lo político” es también personal, experimentado como una forma de empoderamiento que desarma la sujeción impuesta sobre *las cuerpas*; que lleva al espacio público el derecho a aparecer de *las cuerpas* desplazadas del relato oficial; *hackeando* la estructura de complicidad patriarcal, logrando denunciar la violencia y precariedad que experimentamos las mujeres (*cis, trans, LGBT+*) resguardada en los espacios privados; remeciendo los escenarios para poder levantar así demandas feministas que nos otorguen un ejercicio de soberanía propia: ser sujetas de nuestras *cuerpas*.

Como se puede ver durante el relato de la acción “*abortistas*”, *La Yeguada Latinoamericana* construye una *hermanada de Yeguas*, dispuestas a ejercer el derecho de las desplazadas, apareciendo con valentía en el espacio público e institucional, para reclamar dicha soberanía sobre *la cuerpa*. *Hermanada* que es a la vez un tejido de complicidad entre mujeres, que sostienen lazos afectivos que van más allá del momento en que realizan una *performance*, lo que les permite la escucha y disposición para trabajar colectivamente y la confianza de que habrá un soporte entre compañeras ante la contingencia y represión que están dispuestas a confrontar. Las mujeres que participan de *La Yeguada*, performan la actitud de *Yegua* tanto en sus *performance* como en detalles de su cotidianidad, trastocando desde su *look* y vestimenta, la actitud que tienen en el espacio público, y la amistad entre mujeres, los imaginarios de la feminidad normativa, re -apropiándose de ellos, para transformarlos en vivencias feministas en el plano de realidad personal.

En los diversos contextos de movimientos sociales que han acontecido durante los últimos años (2017-2019), se ha visto emerger una ola de demandas feministas, que alcanzó gran visibilización durante el mayo feminista del 2018, demandas que se han mantenido en el tiempo, adhiriéndose al levantamiento social de octubre del 2019 “Chile despertó.” Este levantamiento sigue en curso en la actualidad, con protestas que ponen de relieve el creciente malestar social por la precarización de la vida. Ha sido en conjunto ha estos espacios de visibilización pública, en donde las mujeres (*cis, trans, LGBT+*) actualmente estamos luchando por resignificar los espacios opresivos del sistema sexo-género. En este escenario, *La Yeguada Latinoamericana* se ha hecho presente resistiendo a la represión estatal, desde la hermandad entre mujeres y la acción directa de aparecer con sus colas descubiertas en las diversas manifestaciones, para confrontar la violencia estatal sobre *la cuerpa*.

Por otra parte, en su reapropiación del insulto *Yegua*, en la reflexión de los relatos fundacionales de las patrias latinoamericanas y en su trabajo de significación política feminista en el espacio público, *La Yeguada Latinoamérica* encuentra conexión con *Las Yeguas del Apocalipsis*, quienes en tiempos de dictadura militar chilena, marcaron presencia, siendo disidentes sexuales en tiempos de represión y censura, para manifestarse en contra del autoritarismo y las vejaciones a los derechos humanos. *La Yeguada Latinoamericana* actualiza los conflictos, proponiendo hacer la resistencia desde una hermandad entre mujeres, *animas* interespecie, buscando confrontar directamente la mirada policial, saliendo en los puntos más álgidos de la represión ejercida por parte del estado chileno para aplacar el levantamiento social; a *performar* y resistir en las calles. En consecuencia a aquello, *La Yeguada Latinoamericana* se ha tornado en un punto de convergencia que entrega una temática de investigación sumamente relevante para revisar la contingencia actual, donde se conjuga el levantamiento social, con el movimiento feminista y la memoria histórica de nuestro país.

Las acciones de *La Yeguada Latinoamericana*, son destacadas referentes de la práctica de *performance* en Latinoamérica, caracterizada por tener un repertorio cultural que trabaja desde una *cuerpx históricx y políticx* que busca emanciparse de los relatos hegemónicos heredados por el proceso de colonización occidental (Taylor 2011). Es por ello que la producción teórica en torno a esta *performance*, se nutrió de los aportes de diversas disciplinas, como las artes performativas, los estudios de género y los estudios de *performance*, para, desde la psicología social, poder analizar la dimensión político- discursiva encarnada en *la cuerpa* (Fernández, Escobar 2006), que condensa la performatividad del devenir y de la contingencia social, que busca resignificar *la cuerpa* y poder enunciar un contenido discursivo y relevante para la transformación social.

Como sucedió con Fernández y Escobar (2006) en la investigación situada propuesta por la intervención de la Marcha Rearme; posicionarse desde una posición crítica a la tradicional de las ciencias sociales, permite reconciliar la separación que busca la objetividad extrema e inalcanzable de la mirada científica del investigador, con la posición propia de ser parte del objeto de estudio, como actora social participante de los movimientos sociales, como *performista* feminista con un conocimiento de base sobre la experiencia de salir a la calle y a realizar *performance*, y como investigadora capaz de observar cómo estas acciones resignifican nuestras *cuerpas*, encontrado significados propios en nuestros manifiestos políticos y en nuestras experiencias vitales en la cultura; posibilitando lugar de reconocimiento y encuentro entre pares.

Los alcances de esta investigación son de interés y relevancia social y disciplinaria, entregando resultados que permiten comprender las formas actuales de intervención del espacio público desde perspectivas feministas. La propuesta investigativa formulada en torno a la significación política feminista en las *performance* de *La Yeguada Latinoamericana*, abre la posibilidad de aproximarse de forma situada, al hacer de la *performance* de corte político, al activismo político feminista de los movimientos

sociales de los últimos años, y a la experiencia de hacer *performance* durante el levantamiento social que transcurre en la actualidad en el escenario Nacional.

Dentro de las proyecciones posibles para esta investigación se encuentra el posibilitar un enfoque multidisciplinar para comprender el fenómeno; en donde la psicología social encuentre dialogo con la teoría feminista, movimientos sociales y estudios de *performance* en investigaciones venideras.

También queda como proyección futura, abordar en profundidad las temáticas que en esta investigación han aparecido, para poder nutrir los conceptos e ideas que en este primer texto han sido presentadas.

Dada la alta producción de *performance* políticas feministas en el marco de la contingencia social actual, queda un amplio campo de propuestas por explorar que dan cuenta de la relevancia que la *performance* está adquiriendo, como espacio de significación política y activista. Así mismo sucede con las *performance* de *La Yeguada latinoamericana*, donde en este análisis fueron recopiladas e interpretadas lo más apegado posible al discurso de la artista -tomando algunas libertades interpretativas propias de mi posición de espectadora y/o participante- las acciones que a la fecha me parecieron más relevantes a la temática de investigación, quedando de todas maneras un amplio espectro de elementos, por revisar, refutar o discutir, de los que se puede desprender futuras investigaciones sobre esta *performance*.

14. Cierre.

Exhibir-se pero no identificarse:

*Píntate de negro, lleva una máscara, adorna una capucha
párate en el umbral y da un paso adelante;
genera más de una versión de ti mismx:
desarma tu ego, desatura el yo, reniega de tu nombre
permítete morir a voluntad y hacer la conexión desde otro puerto/mirador
conócete en todas tus versiones para suprimir las contradicciones
denomínate con la fuerza que moviliza tus pasos... (Jazmín Ra, 2019)*

Con este fragmento poético, del manifiesto: “Primeras armas para la contra censura: Exhibirse pero no identificarse”; comienzo a concluir esta investigación situada. Elegí este fragmento, porque siento que condensa de cierta manera, los ánimos de estos tiempos, en donde la invitación performativa es a replantearse formas de aparecer, para desarmar la censura y represión política. Por estos días, posterior a la masiva marcha feminista del 8M 2020; posterior a levantar encuentros de *performance* para la ocasión y sentir la emoción de salir a marchar a la Alameda repleta de mujeres, marcando con nuestra presencia una ola renovada de manifestaciones para continuar la revolución de las demandas sociales chilenas; posterior a todo aquello, se vive una incertidumbre terrible.

La mayoría de *nosotres hoy nos encontramos* en cuarentena voluntaria, para poder resguardar a la población más vulnerable - dada la mala administración por parte del gobierno actual- de la emergencia sanitaria que significó el brote mundial del virus COVID- 19; una cepa de la familia de coronavirus causante de enfermedades que van desde el resfriado común hasta la Insuficiencia Respiratoria Aguda Grave (Gobierno de Chile, 2020). Cepa que no se había identificado previamente en humanos, por lo que de momento no existe una vacuna preventiva.

En estos momentos los niños dejaron de asistir al colegio, el trabajo doméstico se multiplica y la especulación de los precios de la comida se alza; las personas recluidas en sus casas que pueden mantenerse comunicadas por videollamadas. *Los obreros* menos *afortunados* que no pueden “*teletrabajar*” - la gran mayoría- salen a las calles con mascarillas para dirigirse a sus trabajos *aglomerados* en el transporte público, con miedo terrible al contagio, pero con más miedo a perder la precaria economía de los hogares que sostienen. Estamos nuevamente en toque de queda nocturno...y se hace cola para ingresar al supermercado, a más de un metro de distancia cada uno.

En el aire no solo se respira el virus, sino que se entremezcla la esencia de un cambio de era. Para bien o para mal.

Algunos creen que la ola que retornará pegará fuerte, que la huelga será general ante el desencanto de las masas al experimentar la frialdad extrema de este orden capitalista. Es por ello que las esperanzas no se pierden, los movimientos sociales continúan interconectados a través de la viralización de imágenes compartiendo información en la red. Las posibilidades de articular lo público se están repensando, también se están resignificando. Pronto comenzaremos a *performar* frente a las *webcam*; ya está sucediendo.

Jazmín Ra, 02 de abril del 2020. Valparaíso, Chile.

15. Bibliografía y Referencias.

Adams, C. (2016). La política sexual de la carne. Ochodoscuatro ediciones. I edición 1990.

Achurra, C. (2019). Registro taller de capuchas, “todas con capucha un mismo rostro”, 2 de Marzo 2019. [Fotografía, 16] Encontrado el 30 de Marzo 2020 en red social Instagram @consuropa_sinsuropa:
<<https://www.instagram.com/p/BuhVAfhjzbUBiooVmbmKAYF5nMFKo3uGJUGQd80/?igshid=kxth7gclktbd>>

Achurra, C. (2019). Registro de capuchas rojas en resistencia contra ley anti capucha, durante marcha del estallido social, 30 de noviembre 2019. [Fotografía, 18] Encontrada el 30 de Marzo 2020 en red social Instagram @consuropa_sinsuropa :
<https://www.instagram.com/p/B5gn705FhsvU7kC9IMkih7obH5vJ_1j8ow5xs0/?igshid=1jycjlphqhmtv>

Alcazár, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. Estudios sobre sexualidades en América Latina. Kathya Araujo y Mercedes Prieto. Quito, FLACSO - Sede Ecuador.

Arriagada, G. (2013). Performance, Intersticio e interdisciplina. Tesis de pregrado en teoría e historia del arte. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. Disponible en: <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113886>>

Austin.J., (1955). Cómo hacer cosas con palabras. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de. Filosofía Universidad ARCIS.

Bey, H (1985). Los pasquines del anarquismo Ontológico. Encontrado en https://www.lahaine.org/pensamiento/bey_caos.htm

Bey, H. (2017). El asalto oculto a las instituciones. Encontrado el 20 de Marzo, 2019 en sitio web wordpress:
<https://filosofiantiautoritaria.wordpress.com/2017/01/23/el-asalto-oculto-a-las-instituciones-hakim-bey/>

Butler, J. (2017). Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea. Paidós Barcelona, Buenos Aires, México.

Butler, J. (2019). El género en disputa. Paidós Ibérica. Barcelona.(1990)

Biblioteca del Congreso Nacional (1973). Modifica el código de justicia militar, la ley 12.927 sobre seguridad interior del estado, la ley 17.798 y el decreto ley 5, de 1973. Decreto Ley 23. Encontrado 5 de Marzo 2020 en sitio web Biblioteca Nacional:
<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=5673>

Biblioteca del Congreso Nacional (2010). Modifica el código penal y la ley n° 20.066 sobre violencia intrafamiliar, estableciendo el "femicidio", aumentando las penas aplicables a este delito y reforma las normas sobre parricidio.LEY NÚM. 20.480. Encontrada 5 de Marzo 2020 en sitio web Biblioteca Nacional:
<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1021343&buscar=20480>

Biblioteca del Congreso Nacional (2012). Establece medidas contra la discriminación. LEY NÚM. 20.609. Encontrada 5 de Marzo 2020 en sitio web Biblioteca Nacional:
<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1042092>

Biblioteca del Congreso Nacional (2017). Regula la despenalización de la interrupción voluntaria del embarazo en tres causales. LEY NÚM. 21.030. Encontrada 5 de Marzo 2020 en sitio web Biblioteca Nacional:
<<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1108237>>

Biblioteca del Congreso Nacional (2020). Modifica el código Penal, el código Procesal Penal y la Ley N° 18.216 en Materia de tipificación del Femicidio. LEY NÚM. 21.212. Encontrada 5 de Marzo 2020 en sitio web Biblioteca Nacional:
<<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1143040>>

Camilla, C., León, D. (2017). Irina La Loca, performer: "Se murió Hija de Perra y yo quedé a poto pelao". Encontrada el 20 de Marzo 2020, en sitio web Revista Bello público:

<<http://www.revistabellopublico.cl/index.php/rbp-interviu/entrevistas/86-irina-la-loca-se-murio-hija-de-perra-y-yo-quede-a-poto-pelao>>

Canales, J., D'Angelo A., Dides, C., Fernández, C. (2019) Violencia sexual. Encontrado el 4 de Marzo en:
<http://mileschile.cl/cms/wp-content/uploads/2019/01/capi_titulo-violencia-sexual>

Carvajal, F. (2009). Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. Aisthesis [en línea]. n.45, pp.56-81. Encontrado el 5 junio del 2018 en sitio web Sielo:
<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812009000100005>

Caretas (2019). "Un violador en tu camino": estos son los duros relatos de mujeres que fueron víctimas de abusos sexuales. Registro de acción masiva Las tesis en Santiago

de Chile. [Fotografía, 15]. Encontrada en sitio web Caretas el 30 de Marzo 2020:
<<https://caretas.pe/mundo/un-violador-en-tu-camino-estos-son-los-duros-relatos-de-mujeres-que-fueron-victimas-de-abusos-sexuales/>>

Castro, V.(2012). Registro de Performance hija de perra en feria de arte Quir, Ciudad de Mendoza. Aberrosexuales colectivo. [Fotografía, 14]. Encontrada el 30 de Marzo 2020 en red social Facebook:
<<https://www.facebook.com/168257036573209/photos/a.428444010554509/428446190554291/?type=3&theater>>

CNN Chile, (2020). Piñera promulga Ley Gabriela que amplía el femicidio a todos los crímenes por motivos de género. Encontrado el 4 de Marzo del 2020 en el sitio Web de CNN Chile:
<https://www.cnnchile.com/pais/pinera-promulga-ley-gabriela-femicidio-motivos-genero_20200302/>

Coffey, A. y Atkinson, P., (2003). Encontrar el sentido a los datos cualitativos, estrategias complementarias de investigación. Colombia: Universidad Nacional de Antioquia.

Comunicaciones Facso.(2009). Lugares de memoria: una instancia para transmitir y volver a mirar el pasado reciente. Disponible en:
<<http://www.uchile.cl/noticias/52367/investigacion-de-la-linea-psicologia-social-de-la-memoria>>

Concha, J., Linett, C., Remmele, L., (2018). Banda de Guerra // Yeguada Latinoamericana [manifiesto]. La vitrina Dystopica. Disponible en:
<<http://dystopica.org/2018/02/07/yeguada-latinoamericana-banda-de-guerra-manifiesto/>>

Concha, J., Linett, C. (2019). Comunicado Yeguada Latinoamericana [manifiesto]. Encontrado el 1 de Febrero 2020 en red social facebook: <https://www.facebook.com/cheril.linett/media_set?set=a.10222256504831644&type=3>

Coordinadora feminista (2019). Quienes somos. Encontrado el 4 de abril 2019 en Sitio web Cf8m: <<http://cf8m.cl/quienes-somos/>>

Corrales, P. Coreografía de la succión II. [Fotografía, 47] Encontrada el 30 de Marzo, 2020 en Cheril Linett Blogspot: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/c-o-r-e-o-g-r-f-i-d-e-l-s-u-c-c-i-o-n-ii.html?view=mosaic>>

Correa, G. (2019). Barricada Cultural: Fuego en el cemento. Encontrado el 20 de Marzo del 2020 en sitio web piensa Chile: <<http://piensachile.com/2019/12/barricada-cultural-fuego-en-el-cemento/>>

Despentes, V. (2006). Teoría King Kong. 1º edición Buenos Aires, Capital Federal 2012.

Duque, C. (2010). Judith Butler y la era de la performatividad de género. Colegio Hispanoamericano, revista de educación y pensamiento. Encontrado el 8 de Septiembre 2018 en Dialnet, universidad de La Rioja: <<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4040396.pdf>>

DW. (2020). “La eterna rebeldía de Pussy Riot en Rusia”. Encontrado en sitio web DW: <<https://www.dw.com/es/la-eterna-rebeldía-de-pussy-riot-en-rusia/g-51280165>>

El Desconcierto. (2019). “La movilización más grande de la historia”: Coordinadora 8M realiza balance de huelga feminista y cifra en 800 mil mujeres movilizadas. Encontrado 16 de Enero 2020 en sitio web El desconcierto: <<https://www.eldesconcierto.cl/2019/03/09/la-movilizacion-mas-grande-de-la-historia-tiene-rostro-de-mujer-coordinadora-8m-realiza-balance-de-huelga-feminista-y-cifra-en-800-mil-mujeres-movilizadas-a-nivel-nacional/>>

El Mundo. (2018). “Dos integrantes del grupo ruso Pussy Riot solicitan asilo en Suecia”. Encontrado en Sitio web El Mundo Internacional: <<https://www.elmundo.es/internacional/2018/01/24/5a686e4ce2704e332d8b45e7.html>>

El Mundo. (2018). “Dos integrantes del grupo ruso Pussy Riot solicitan asilo en Suecia” [Fotografía 4]. Encontrado en Sitio web El Mundo Internacional: <<https://www.elmundo.es/internacional/2018/01/24/5a686e4ce2704e332d8b45e7.html>>

FAE (2020). Instagram Fae, festival de arte erótico. Encontrado en Red social Instagram: <https://www.instagram.com/fae_festival/>

Faride, Z. (2018). Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado. Feminismos y géneros, ciencias sociales y humanas. Lom ediciones.

FE.AS y L.I.L.A.S. (S.A). Taller de acción feminista. Encontrado el 3 de Marzo 2020, en el sitio feministas.org: <http://www.feministas.org/IMG/pdf/20-Taller_de_accion_feminista-FEAS-LILAS.pdf>

Fernández, R., Escobar, M. (2006). Performatividad, memoria y conmemoración: la experiencia de la marchaRearme en el Chile post-dictatorial. Forum: Qualitative social research. Volumen 9, No. 2, Art. 36 – Mayo 2008. Encontrada en: <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/389/846>>

Fernández, R., Iñiguez, L., Piper, I. (2013). Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo. Scielo, Psykhe vol.22 no.2 Santiago nov. 2013. Encontrado en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282013000200003>

Ferrer, C. (2018). ¿Cómo abordar el consentimiento en los delitos sexuales?: Abogados lo señalan como el desafío jurídico de 2019. Encontrado el 4 de Marzo 2020 en: <<https://www.emol.com/noticias/Nacional/2018/12/29/932421/Como-abordar-el-consentimiento-en-los-delitos-sexuales-Abogados-lo-senalan-como-el-desafio-juridico-del-2019.html>>

Fischer, E. (2011) La estética de lo performativo (2004). Encontrado en: <<https://es.scribd.com/doc/116725239/Fischer-Ericka-La-estetica-de-lo-performativo-Completo>>

Frente Fotográfico, (2018). ¡Comenzó en matriarcado!. La raza cómica. Disponible en: <<http://razacomica.cl/sitio/2018/07/02/comenzo-el-matriarcado/>>

Frente Fotográfico, (2018). Registro Marcha feminista. [Fotografía 1, 2]. sitio web Frente Fotográfico. Disponible en: <<http://frentefotografico.cl>>

Frente Fotográfico, (2018). Registro Performance Orden y Patria. [Fotografía 60]. sitio web Frente Fotográfico. Disponible en: <<http://frentefotografico.cl>>

Gall, N. (2018). "A Public Cervix Announcement". El posporno va a la universidad pública. Registro fotográfico sin autor mencionado. [Fotografía 10]. Encontrado en sitio web El cohete a la Luna: <<https://www.elcoheteealaluna.com/el-posporno-va-a-la-universidad-publica/>>

Goicovic, I. (S.A). La propaganda por los hechos en el movimiento Anarquista Chileno 1890- 1910. Encontrado el 10 de marzo 2019, en el sitio web Memoria Chilena: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92161.html>>

Gobierno de Chile. (2020). Plan de acción Corona virus, COVID-19. Información oficial, Gobierno de Chile. Encontrado el 02 de abril, del 2020, en sitio web, Gob.cl: <https://www.gob.cl/coronavirus/?gclid=Cj0KCCQjwmpb0BRCBARIsAG7y4zYuQs3HURoJD-yF-8aLc1TdT5YGEWZrzPDrAsAx4UAx9pZvgID7bFMaAlf6EALw_wcB>

Haraway, D. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, España. Instituto de la Mujer (1991).

Herrazuriz, P. (1989). Registro de la performance “La Conquista de América” de Las Yeguas del Apocalipsis. Encontrada 31 de Marzo en sitio web Yeguas del Apocalipsis: <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>>

Hevia, P. (2018). Pasado y presente de la devoción a la Virgen del Carmen en Chile: la imagen de la Parroquia El Sagrario. Entrado el 5 de Marzo del 2020 en sitio web patrimonio cultural: <http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_1681.pdf><<

Iglesia (2020). Estadísticas de Población nacional y católica al año 2017, Edición 2019. Conferencia episcopal de Chile, encontrado el 5 de Marzo, 2020 en sitio web Iglesia.cl : <http://www.iglesia.cl/estadisticas_6.php>

INDH.(2019). Informe anual sobre la situación de los derechos humanos en el contexto de la crisis social 2019. 17 de Octubre 30 de Noviembre. Encontrado 20 de Enero 2020

<https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/1701/Informe%20Final-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Izquierdo, A., Linett, C., Pujol, I., Ra,J., Toro, J.(2018). No queremos paz, sino la victoria, manifiesto. La vitrina Dystopica. Disponible en: <http://dystopica.org/2018/04/28/no-queremos-paz-sino-la-victoria-manifiesto-y-censura-de-la-yeguada-latinoamericana-en-bolivia/>

Jara, V. (2019). Registro de taller de capuchas en la marcha feminista del 2019. [Fotografía, 17]. Encontrada en red social Instagram @valejarag, el 30 de Marzo de 2020: < <https://www.instagram.com/p/Buzlh6ZDRZc/?igshid=o628lkapz80b>>

Kramm, N. (2018). Registro de Performance “Arde”. [Fotografía, 39, 40]. Encontrada el 30 de Marzo de 2020: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/a-r-d-e.html>>

Kramm, N. (2018). Registro de Performance “Gloriosas”. [Fotografía, 54, 55] Encontrada el 30 de Marzo de 2020: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/g-l-o-r-i-o-s-s.html>>

Kramm, N. (2018). Registro de Performance “Abortistas” en el congreso Nacional. [Fotografía 24] Encontrada el 30 de Marzo de 2020: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/a-b-o-r-t-i-s-t-s.html>>

Kramm, N. (2018). Registro de Performance “Despatriarcalizar la justicia”, afuera de fiscalía, Ministerio público, Tribunales de justicia de Santiago de Chile. [Fotografía, 45]. Encontrada el 30 de Marzo de 2020: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/d-e-s-p-t-r-i-r-c-l-i-z-r-l-j-u-s-t-i-c.html>>

Lavín, V. (2017). “Un mecanismo de resistencia: Diamela Eltit”. Proyecto patrimonio. Disponible en: <<http://letras.mysite.com/delt130118.html>>

Lavín, V. (2017). “Un mecanismo de resistencia: Diamela Eltit”. Proyecto patrimonio. Diamela Eltit realiza una acción de arte fuera de un prostíbulo. Registro captura frame de video de Lotty Rosenfeld [Fotografía, 6]. Disponible en: <<http://letras.mysite.com/delt130118.html>>

Las Tesis. (2019). Manifiesto del Colectivo Las Tesis: La culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. Encontrado el 16 Enero 2020, en sitio web The Clinic: <<https://www.theclinic.cl/2019/12/10/manifiesto-colectivo-las-tesis-la-culpa-no-era-mia-ni-donde-estaba-ni-como-vestia/>>

Linett, C. (2018). Registro de performance “Hermanadas en la revuelta” durante la marcha y paro nacional feminista del 6 de Junio, 2018. Registro fotográfico sin autor mencionado. [Fotografía, 7, 57]. Encontrada el 30 de Marzo de 2020 en Blogspot Cheril Linett: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/h-e-r-m-n-d-s-e-n-l-r-e-v-u-e-l-t-a.html>>

Linett, C. (2018). No queremos paz si no la Victoria. Registro fotográfico sin autor mencionado. [Fotografía, 41]. Encontrada el 30 de Marzo de 2020 en Blogspot Cheril Linett: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/no-queremos-paz-sino-la-victoria.html>>

Linett, C. (2018). Registro de Performance “Abortistas” en el congreso Nacional. [Fotografía, 25, 26, 56] Encontrada el 30 de Marzo de 2020 en Blogspot Cheril Linett: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/a-b-o-r-t-i-s-t-s.html>>

Linnet, C. Registro de Performance “Virgen Bella”. Sin autor encontrado. [Fotografía, 42]. Encontradas el 04 de Enero 2020, en Red Social Facebook:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10221518465101112&set=pb.1536234095.-2207520000.&type=3&theater>

Linett, C. (2017). Registro audiovisual de la performance “Velatorio Público”. [Fotografía, 30] Encontrado el 4 de Noviembre 2018, en canal de youtube Cheril Linett: <https://www.youtube.com/channel/UCGvVLK1PaNRyAta9E6MN5pg>

Linnet, C, Remmele, L.(2018). Foto performance Díptico Yegua. [Fotografía, 37] Encontrada el 30 de Marzo en en Blogspot Cheril Linett: <https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/y-e-g-u-a.html?view=mosaic>

Linnet, C, Remmele, L. (2019). Foto performance “Club Nocturno”. [Fotografía, 36] Encontrada el 30 de Marzo en en Blogspot Cheril Linett: <https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/c-l-u-b-n-o-c-t-u-r-n-o.html?view=mosaic>

Luna, L, (2007). Entre discursos y significados. Apuntes sobre el discurso feminista en América Latina. La manzana de la discordia, Diciembre, 2007. Año 2, No. 4: 85-98. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad (SIMS), Universidad de Barcelona . encontrado en: <http://bdigital.unal.edu.co/48215/1/entrediscursosysignificados.pdf>

Martínez, M. (2004). Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa. Edit. Trillas, México, 2004.

Memoria Chilena. (2018). Performance- La performance artística (1974-2006). Disponible en Sitio Web, memoria chilena, biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95356.html>

Montes, R. (2015). La Iglesia católica intenta frenar la ley del aborto impulsada en Chile.

Encontrada el 05 de Marzo, 2020 en Sitio Web El País:
<https://elpais.com/internacional/2015/02/01/actualidad/1422820448_739980.html>

Morán, J. (2015). Géneros, transgéneros: hacia una noción bidimensional de la injusticia. Andamios, vol. 12, núm. 27, 2015, UACM Encontrado en:
<<https://www.redalyc.org/jatsRepo/628/62841659013/html/index.html>>

Muñoz, S. (2012). El ritual y el teatro en su dimensión performativa. Una etnografía de la obra de teatro La Matanza. Tesis de Pregrado en Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Disponible en:
<<http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/1033>>

Nash, C. (2019). Informe ONU: inesperadamente, el más completo y lapidario para el gobierno. Encontrado 16 de Enero 2020 en sitio web Ciper:
<<https://ciperchile.cl/2019/12/16/informe-onu-inesperadamente-el-mas-completo-y-lapidario-para-el-gobierno/>>

Nazareno, F. (2016). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. Estudios Avanzados, núm. 24, 2015. Universidad de Santiago de Chile. Encontrada en :
<<http://www.redalyc.org/jatsRepo/4355/435543383002/html/index.html>>

Ochoa, U. (2014). La incesante repetición del gesto. La esfera pública. Encontrado en:<<http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>>

Ortiz, M. (2018). Activismo posporno y subversiones normativas en el contexto argentino. El Conti. Encontrado el 20 de Enero, 2020 en sitio web:
http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_15/ortiz_mesa_15.pdf

Pais, A. (2019) Las Tesis sobre "Un violador en tu camino": "Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras". Encontrado el 16 Enero 2020, en sitio web BBC News Mundo: [<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475>](https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475)

Pateman, C. (1995). El contrato sexual. Anthropos, UAM México, (1988).

Peralta, J. L. (1). Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. *Mora*, (23), 231-234. Encontrado el 20 de Enero 2020 en [<https://doi.org/10.34096/mora.n23.5216>](https://doi.org/10.34096/mora.n23.5216)

Picazo, L, Retamales, M. (2017) Irrupción postfeminista en Chile a través de las artes visuales y performance. Encontrado en: [<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762017000200029 >](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762017000200029)

Preciado, P. (2002), Manifiesto contra-sexual. Madrid: Opera Prima.

Pozo, O. (2019). Activistas de Femen irrumpen en un acto en conmemoración de la muerte del dictador Franco en Madrid. Encontrado en sitio web El País: [<https://elpais.com/elpais/2019/11/24/videos/1574597343_907527.html>](https://elpais.com/elpais/2019/11/24/videos/1574597343_907527.html)

Ra, J. (2019). Hackeando la estructura, la performance desde las éticas del conocimiento situado. Fanzine producido por feria RVDA 13 de abril, 2019.

Ra, J. (2019). Exhibirse pero no identificarse, armas para la contra censura. Fanzine producido por feria RVDA 14 de junio, 2019.

Ra, J. (2019). Registro de performance colectiva “Chile me irrita”, en encuentro Urgentes sabotajes performativos, en el contexto del estallido social, Octubre 2019. Registro fotográfico sin autor mencionado. [Fotografía, 22]. Encontrada el 30 de Marzo, 2020 en red social Instagram: @jazminra_diogenia:
<<https://www.instagram.com/p/B6YSYt7J4v7/>>

Ra, J. (2019). Registro de la performance: Falo x Falo, el Estado de Chile nos viola y nos mata. Registro fotográfico sin autor mencionado. [Fotografía, 20]. Encontrada el 30 de Marzo, 2020 en red social Instagram: @jazminra_diogenia:
<https://www.instagram.com/p/B6YK6g_p3TP/>

Ramírez, J. (2017). Óculo: Lo político de los actos /#3.Confrontación /Cheril Linett. [video] Encontrado 2 de Marzo 2018 en Youtube:
<<https://www.youtube.com/watch?v=LuxLnfJ0Je0&t=628s>>

Ramírez, J. (2018). Registro fotográfico de performance “Abortistas” frente al congreso Nacional. [Fotografía, 29] Encontrada 22 de Enero 2020 en:
<<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/a-b-o-r-t-i-s-t-s.html>>

Ramírez, J. (2018). Registro fotográfico de performance “Abortistas”, cuando son escoltadas por carabineras fuera de la cámara. [Fotografía, 38]. Archivo personal.

Ramírez, M. (2020). Registro fotográfico de performance “De pelos”, sin año mencionado. Hemispheric Institute. [Fotografía 11]. Encontrado en sitio web Hemispheric Institute:
<<https://hemisphericinstitute.org/es/enc09-trasnocheo/item/376-09-rocio-boliver-trasnoc-heo.html>>

Ra, J. Remmele, L. (2019). "Teta y Arma". Foto performance. [Fotografía, 19]. Encontrada el 30 de Marzo, 2020 en red social Instagram: @jazminra_diogenia: <<https://www.instagram.com/p/BvuMjaBjq31/>>

Remmele, L. (2015). Registro de performance de Gabriela Rivera en Aut, activación autónoma temporal, Lo Valledor. [Fotografía, 21]. Encontrada el 30 de Marzo en red social Facebook: <<https://www.facebook.com/autencuentro/photos/a.1725451674349187/1726506280910393/?type=3&theater>>

Remmele, L. (2017). Registro de la 1° acción de La Yeguada Latinoamericana. [23, 51]. Encontrada el 30 de Marzo en: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/y-e-g-u-d-l-t-i-n-o-m-e-r-i-c-n-a.html>>

Remmele, L.(2018). Registro de performance "Banda de Guerra". [Fotografía, 28, 34, 52] Encontrada el 30 de Marzo en: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/b-n-d-d-e-g-u-e-r-r-a.html>>

Remmele, L.(2017). Registro de performance "Velatorio público." [Fotografía, 30] Encontrada el 30 de Marzo en: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/v-e-l-t-o-r-i-o-p-u-b-l-i-c-o.html?view=mosaic>>

Remmele, L. (2017) Registro de performance "Servidumbre voluntaria". [Fotografía, 46] Encuentro Hipocentro germen subterráneo. Encontrada el 30 de Marzo en: <<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/o-r-d-e-n-y-p-t-r-i-a.html?view=mosaic>>

Remmele, L. (2019). Orden y patria frente a la 1°Comisaría de Santiago. [Fotografía, 61]. Encontrada 22 de Enero 2020 en Revista Digital Oropel:

<http://revistaoropel.cl/index.php/2020/01/03/1137/?fbclid=IwAR2CH02PPSbvGpV0-oBK6ie98bFybrouvt7RJdJYgxQgmfU8-I3n3gSRWzg>

Remmele, L. (2019). Registro fotográfico performance “Estado de rebeldía”. [Fotografías, 58, 59] Encontradas 22 de Enero 2020 en Red social Facebook: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10221752580193843&set=pb.1536234095.-2207520000.&type=3&theater>

Revista Fill (2014). De culto: Entrevista a Hija de Perra & Wincy en revista Fill. Encontrado el 20 de Marzo 2020 en sitio web The Clinic: <https://www.theclinic.cl/2014/08/27/de-culto-entrevista-a-hija-de-perra-wincy-en-revista-fill/>

Robles, A. (2015). Los feminismos comunitarios de Abya_Yala. Una aproximación. Encontrado 20 de Enero 2020 en: https://www.academia.edu/18762592/Los_Feminismos_Comunitarios_de_Abya_Yala._Una_aproximación

Romero, C. (2018). 10 fotografías para entender qué es el pornoterrorismo. Registro fotográfico sin título y autor mencionados.[Fotografías sin título, 5; 12] Disponible en sitio web cultura colectiva: <https://culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-para-entender-el-pornoterrorismo>

Romero, E. (2019). Escena Posporno. Desbordes Disciplinarios en las prácticas artísticas pospornográficas. Pasavento, revista de estudios hispánicos. Vol. VII, n.º 2. Encontrada el 20 de Enero, 2020, en sitio web biblioteca digital universidad de Alcalá: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/39967/escena_romero_PASAVENTO_2019_V7_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y

RVDA (2017). RVDA La feria. Encontrado el 22 de Mayo, 2019 en red social Facebook events:

[<https://www.facebook.com/events/plaza-de-la-libertad-de-prensa-barrio-concha-y-toro/rvda-la-feria/260382884460978/>](https://www.facebook.com/events/plaza-de-la-libertad-de-prensa-barrio-concha-y-toro/rvda-la-feria/260382884460978/)

RVDA (2019). FERIA RVDA. Performance & Proceso de Obra. Encontrado el 22 de Mayo, 2019 en red social Facebook events:

[<https://www.facebook.com/events/631959597233422/>](https://www.facebook.com/events/631959597233422/)

Silvestre (2018). Registro de la Performance: “Gloriosas”. Frente a la Moneda. [fotografía 8]. Encontrado el 31 de Marzo, 2020 en Cheril Linett Blogspot:

[<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/g-l-o-r-i-o-s-s.html>](https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/g-l-o-r-i-o-s-s.html)

Silvestre (2018). Registro de performance “Yinni Sandoval”. Frente a la PDI. [Fotografía 31, 32, 33]. Encontrado el 31 de Marzo, en Cheril Linett Blogspot:

[<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/y-i-n-i-s-n-d-o-v-l.html>](https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/y-i-n-i-s-n-d-o-v-l.html)

Salinas, C. (2016). Derecho y religión en la primera legislación chilena posterior a la libertad de cultos (1925-1939): del Estado confesional a la laicidad realista. Encontrada el 5 de Marzo del 2020 en sitio web sielo:

[<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552016000100012](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552016000100012)

>

Segato, R. (2014). Las nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres. Encontrado el 16 de Enero 2020, en sitio web sielo:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200003

Taylor, D. (2011). Estudios de performance 2011, Instituto Hemisférico de Performance y Política. Nueva York, Estados Unidos.

Taylor, D. (2016). El archivo y el Repertorio, La memoria cultural performática en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Chile.

Tejeda, G. (2016). Registro de Performance “25 de Noviembre”, Plaza de la Ciudadanía, frente a la Moneda. [Fotografías, 48, 49, 50] Encontradas el 31 de Marzo, 2020 en Cheril Linnet Blogspot: <https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/25-d-e-n-o-v-i-e-m-b-r-e.html>

Tejeda, G. (2019). Registro de Performance “Virgen Bella”. [Fotografías, 41, 43] Encontradas el 31 de Marzo, 2020 en red social Facebook: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10221518465101112&set=pb.1536234095.-2207520000.&type=3&theater>

Turner, V. (1982) From Ritual to Theater. Ed. Paj Publications, New York, Estados Unidos.

Torres, D. (2011). Pornoterrorismo. Edición digital por Diana Torres. Encontrada el 16 de Enero en Biblioteca fragmentada: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/10/Pornoterrorismo.pdf>

Tubert, S. (2010). Psicoanálisis, feminismo y posmodernismo. Encontrada el 16 de Enero en sitio web: https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/electivas/105_estudios_genero/material/archivos/psicoanalisis.pdf

Valencia, S. (2018) Hermanadas en la Turba, hermanadas en la revuelta: Yeguada Latinoamérica. Encontrado el 16 Enero 2020, en sitio web La raza cómica. :

<<http://razacomica.cl/sitio/2018/05/24/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/> >

Valenzuela, A. (2019). Comunicado Yeguada Latinoamericana. Registro contracultural. [Fotografía, 9]. Encontrada 22 de Enero 2020 en red social facebook:

<https://www.facebook.com/cheril.linett/media_set?set=a.10222256504831644&type=3>

Valenzuela, A. (2019). Comunicado Yeguada Latinoamericana. Registro contracultural. [Video]. Encontrada 22 de Enero 2020 en sitio web registro contracultural:

<<https://registrocontracultural.cl/comunicado-yeguada-latinoamericana/>>

Vergara, C. (2019). Sobre la ley anti-encapuchados y otras adaptaciones legales fascistas. Encontrado 16 de Enero 2020 en sitio web Ciper: <https://ciperchile.cl/2019/12/26/sobre-la-ley-anti-encapuchados-y-otras-adaptaciones-legales-fascistas/>

Valdés, I. (2019). “Mientras el mundo esté dirigido por líderes populistas y misóginos, Femen seguirá cazándolos”. Encontrado en sitio web el País:

<https://elpais.com/elpais/2019/04/06/mujeres/1554568394_543890.html>

Valencia, S. (2018). Hermanadas en la Turba, hermanadas en la revuelta: yeguada latinoamericana. La raza cómica. disponible en:

<<http://razacomica.cl/sitio/2018/05/24/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/> >

Varas, G. (2018). De la marcha en la Alameda a la toma de Casa Central: La compleja última semana de la UC. Encontrada el 12 de Marzo 2020 en sitio web Emol:
<<https://www.emol.com/noticias/Nacional/2018/05/25/907443/De-la-marcha-a-la-toma-L-a-compleja-ultima-semana-de-la-UC.html>>

Vargas, V. (2018). El grito de Cheril Linett, la artista que sacó a la yeguada latinoamericana a denunciar la violencia a la calle. Encontrada el 10 de Septiembre 2018 en sitio web el Desconcierto:
<<https://www.eldesconcierto.cl/2018/11/09/el-grito-de-cheril-linett-la-artista-que-saco-a-la-yeguada-latinoamericana-a-denunciar-la-violencia-a-la-calle/>>

Villarroel, P.(2019). Escudo de Armas Yeguada Latinoamericana. [Fotografía, 35]. Encontrada el 31 de Marzo, 2020, en Cheril Linett Blogspot:
<<https://cherillinett.blogspot.com/2019/01/e-s-c-u-d-o-d-e-r-m-s.html>>

Winter, L. (2018). Bolivia-Chile: el reciente fallo de la Corte Internacional de Justicia. Estudios internacionales (Santiago) versión On-line ISSN 0719-3769. Encontrado el 31 de Marzo de 2020, en Scielo:
<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-37692018000300093>

Yuste, G. (2017) Entrevista a María Riot: sobre ser feminista, prostituta y luchar contra los prejuicios. Disponible en Sitio Web La Primera Piedra:
<<https://www.laprimerapiedra.com.ar/2017/02/entrevista-maria-riot-feminismo-trabajo-sexual-la-lucha-los-prejuicios/>>

Ziga, I. (2019) Annie Sprinkle y en el principio fue el coño. Encontrado el 20 de Marzo en sitio web periferias:
<<http://www.periferias.org/annie-sprinkle-y-en-el-principio-fue-el-cono/>>

16. Anexos.

1. Transcripción de entrevista:

Confrontación- Cheril Linnet, en canal de youtube, Óculo: lo político de los actos.

“Estudié teatro pero desde que egrese me he dedicado a la performance, he hecho un recorrido en mi memoria ontológica y también en la memoria de mi cuerpo y de ahí desde lo biográfico, he podido ir abriendolo ya como a una observación más de contexto, considerando que la construcción de identidad de mí persona ha sido a través de mí relación con el otro, entonces desde ahí he abierto mi trabajo ha invitar también a esas otras personas, que están alrededor o que, no sé a mi misma madre, mis amigas, o las personas que tengan que ser para lo que quiera decir po. Partió todo con la real periférica (encuentro de performance) la performance que hice en Puchuncaví, en la que invite a dos amigas, Mariela Silva y Cindy Maturana, a ser parte. Todo empezó con un proceso de experimentación mía con las materialidades que propuse llevar allá y después las invite también a experimentar y a debatir en torno a los temas que estábamos trabajando que eran igual la violencia de género, el femicidio y etc. También experiencias personales... y bueno llevamos la perfo allá a Puchuncaví, en una procesión hasta el ex centro de tortura, Melinka y de esta misma acción ya al traerla acá a Santiago, derivó en esa otra acción que culminó en la Moneda, que partió también en procesión, pero desde la Pérgola de las flores, desde donde sacamos las coronas y que también ahí se ha generado un vínculo igual y una relación ya de afecto ya de tantas veces que hemos ido a buscar coronas fúnebres.

Fue violento en el sentido de lo que íbamos escuchando de las personas, comentarios muy así como: “súbete los calzones, sino te van a violar” o como “se te cayó el colale” “y como haa” no sé po (risas) típicas tallas que también develan mucho de nuestro contexto po.

Después del salto y ya tendidas en el piso, las radios de los pacos fueron ya las que nos terminaron de armar el relato, por qué ahí pude saber que las cinco alcanzamos a llegar a ese punto, a tendernos en el piso, a bajarnos los calzones y a.. que estábamos las cinco resistiendo ahí, como todo lo escuche a través de la radio. Después decidieron proceder, justo de la forma en que era parte también de la estrategia, que era sacarnos uno por una y con esa solemnidad que funciona el cuerpo policial, la institución y tuvieron que hacerlo trasladando mujeres muertas en plena luz del día, hacia el furgón de imputados, de la misma forma así de cadáver, también nos metieron al furgón... de ahí nos dieron unas vueltas, yo no entiendo como nos desorientaron, por qué íbamos a una comisaría que estaba muy cerca, pero no entiendo bien que fueron las vueltas que dieron y también la adrenalina del momento y el calor dentro del furgón de imputados, que es todo cerrado, igual y también habíamos estado mucho rato tendidas en el suelo.. y después nos llevaron a la primera comisaría, nos tuvieron ahí en una jaula, hee como muy pequeña, jaula gris y no entendían cómo catalogar la acción, entonces el fiscal se declaró incompetente y nos tuvieron adentro seis horas, también esperando a ver que, cómo iban a proceder después, si nos iban a dejar salir y íbamos a quedar con una multa... pero tampoco pudieron, entonces se nos cargó a la ley de tránsito.

En el grupo de las yeguas está Cindy Maturana, Mariela Silva, Isidora Sanchez y Fernanda Lizana. Con ellas tenemos un vínculo desde la escuela de teatro, también yo fui su ayudante en el ramo de expresión de dos de ellas y las otras son mis amigas, que fueron compañeras durante el tiempo en que yo estudié teatro... y desde ahí hemos mantenido una amistad y una complicidad que también ha hecho que funcione el trabajo colectivo y sobre todo este tipo de acciones que no sabemos si vamos a estar detenidas o de qué forma pueden reaccionar la policía... estas complicidades que ya teníamos de antes entre las cinco y también los trabajos anteriores, hacen que entre el grupo tengamos una buena escucha, una atención, una preocupación por la otra.. se ha hecho como, es primera vez que siento, que el trabajo colectivo es tan así como desinteresado y también más movilizado desde el discurso, bueno también antes de..

como dentro de estos entrenamientos que tuvimos nosotras, que tuvimos antes como para poder sostener esta acción, estaba el ejercicio de buscar una cola, bueno eso es la prótesis, como que se puede querer tener “tetas” o querer tener, no sé po, la nariz más pequeña (risas) o lo que sea, y no puedo tener, por qué no puedo querer tener una cola y la cola como prótesis genera también una corporalidad distinta, y también como un motor diferente al movilizarte, acá como que con la cola puesta se centra más en la cadera y también sentir el pelo entre las piernas, todo eso ya genera una sensación y un habitar diferente. También llevábamos la cola envuelta en la mano, entonces en un puñal la cola enrollada y íbamos a encontrar el momento para ponerla, para llegar a este enfrentamiento, que es como un levantamiento igual, con lo de la yegua igual, como una reapropiación también del insulto y una resignificación también, siempre el caballo es como un símbolo de fuerza, de virilidad, de poder y la yegua ella es una ocasión más de desprestigiar o de criticar... bueno también como el caballo y la yegua son animales que llegaron acá con el colonialismo, no eran de este territorio, también vinieron con la intención de ser una herramienta que podía favorecer la tarea de colonización, entonces claro sobre esos animales tremendos, llegar acá, también parte por ahí el trabajo y también llegar, estaba viendo la historia de la llegada de los caballos y las yeguas y en la segunda venida de Cristóbal Colón, hubieron siete yeguas que trajeron, con objetivos de reproducción. Entonces yo al principio igual quería que fuéramos siete, con esa relación... pero se dió que fuímos las que teníamos que ser y todo bien, pero ahí también le llamarón “yeguada”, entonces de ahí sale el nombre de la “yeguada” y latinoamericana como, ya, tampoco como refiriéndose dentro de una patria de Chile, o de una nación, sino que ya empezar a llamarnos a nosotras mismas como latinoamericanas...

es como morder una manzana con los dientes de acá, que te da ya una sensación más salvaje, entonces esta como también esa búsqueda entre o que el cuerpo pasará ya a tener esta transformación y que al llegar a cierta postura y con esa prótesis, ya pierde la forma humana, entonces es como ya buscar más lo bestia que también ya seguir siendo una mujer. Y también a mí me interesa indagar allí en el cuerpo policial, porque

también hay una historia biográfica, con, una relación directa con el control policial, entonces lo que buscaba en un principio era proponer llegar a este contacto visual, y poder mantener esa tensión con actores sociales que tienen jerárquicamente mucho más poder y pueden decidir por sobre de, sobre nosotras, entonces... o pueden decidir sobre nuestros actos es decir, esto hay que reprimirlo de tal forma y no hay un cuestionamiento a sus criterios. Entonces también como eso, buscar en la mirada, la mirada sensibiliza, entonces queríamos ver qué encontrábamos ahí en la otra mirada y también poder sostenerla y ver también si la otra sostiene la tuya. Era una de las premisas que teníamos para ir a buscar esta frontalidad con carabineros y sucedió esto durante la marcha que convocó movilh, en julio, que era por el orgullo de ser tu mismo, y a la vez estaba otra marcha convocada, que era la otra marcha, ahí no tengo claro quien convocaba, pero el logo era “mucha fiesta poca protesta”, nosotras queríamos ir a buscar, llegar a esa otra convocatoria (Óculo:confrontación, 2017).

2. Descripción de la Yeguada Latinoamericana, texto facilitado por Cheril Linett.

Proyecto de performance creado y dirigido por la artista Cheril Linett, quien invita a mujeres y disidencias sexuales a participar de manera colectiva, con el objetivo de operar desde la complicidad y los afectos, juntas devenir *yeguas*, bestias, mutantes y disponer sus *cuerpxs* en el espacio público, calles, lugares institucionales y fechas conmemorativas, para subvertir la servidumbre antropocéntrica y falocrática de la sociedad, ironizando y desafiando los regímenes de clases, patriarcales, coloniales y *especistas*, por medio de las figuras de orden: el papa y las iglesias, la policía, la ciudadanía, la familia, el estado y la patria. Frente a la violencia social que ejercen estas instituciones, tanto en lo público como en lo privado, es decir, en la calle, la casa y el trabajo.

Es una invitación a desobedecer en manada, perder el miedo a la fuerza pública y el control que esta ejerce, desestabilizar la *hetero-norma*, a deformar el "deber ser mujer" y desobedecer al mandato sexual que impone el régimen *hetero-patriarcal*. *La yeguada* sale a lo público para desestabilizar la racionalidad, la norma de una sociedad presa de las identidades fijas y de la inmediatez.

El nombre del proyecto deriva de la performance *Yeguada Latinoamericana*, presentada en la marcha "el orgullo de ser tu *mism@*", en julio del 2017. Luego, Cheril Linett repitió la dinámica de accionar con mujeres en otras obras de su autoría. Tras la visita del papa en Chile, a comienzos del 2018, la artista crea la performance *Banda de guerra*, la cual da inicio a *La Yeguada Latinoamericana* como proyecto de *performance*, titulándose así de forma definitiva, y realizando hasta el momento las siguientes acciones: *Hermanadas en la revuelta*, *Despatriarcalizar la justicia*, *Sacrilegio*, *Arde*, *Gloriosas*, *Yini Sandoval* y *Abortistas*.