

# LA PERFORMANCE UNDERGROUND SANTIAGUINA

INDUMENTARIA EN LA PERFORMANCE DE LAS FIESTA DROGADAS Y DRAGUEADAS,  
LA PURGA Y FIESTAS KILTRA, EN SANTIAGO DE CHILE ENTRE LOS AÑOS 2018-2019.



## TITULO

PRESENTADA POR:

**CAMILA CHOCOBAR**

DIRIGIDA POR:

**ROBERTO OSSES**

# RESUMEN

**Palabras clave:**

Performance, Underground, Indumentaria, Visualidad

Esta tesis es sobre la identidad visual en la indumentaria/ vestuario que se utilizan en la performance underground, específicamente en las fiestas Drogadas & Drageadas, Fiestas Kiltra y la Purga entre los años 2018 y 2019. El objetivo principal es contribuir a la visibilización y valoración de las performances underground, a través de un análisis de la visualidad propuesta por los performers, en la construcción de identidades contraculturales.

Para lograr esto, se realizó un análisis de 50 fotografías de las artistas durante el desarrollo de la performance, en cada muestra se determinó cuál era la paleta cromática y material del vestuario, la paleta cromática y material de los accesorios, la paleta cromática del maquillaje, la emoción del performer, la expresión de la pose del performer.

De este análisis se desprende que lo más utilizado era el latex (como el charol), el plush y el encaje. Los colores más utilizados fueron el negro, el rojo y el blanco, el maquillaje también fue predominado por estos colores. A partir de los resultados se proyectó una publicación experimental que diera cuenta de esta visualidad y su identidad.

Si bien es complejo abordar el término performance y todos sus matices, abordarlo desde la indumentaria/vestuario es un buen punto de partida para entender la identidad visual de las mismas, y así poder comprender en mayor profundidad cómo se construyen estos relatos performativos.

# INDICE

<b>Resumen</b> .....	2
<b>Indice</b> .....	3
<b>Introducción</b> .....	5
<b>Motivaciones personales</b> .....	6
<b>Antecedentes</b> .....	7
La performance y la performance art .....	7
La dimensión estética de la performance .....	10
La dimensión filosófica de la performance .....	10
La dimensión histórica de la performance .....	10
La performance en América Latina .....	11
La performance art en Chile .....	12
Contracultura .....	15
<b>Marco teórico</b> .....	17
<b>Planteamiento del problema</b> .....	22
<b>Preguntas de investigación</b> .....	23
<b>Hipótesis</b> .....	23
<b>Objetivos</b> .....	24
<b>Metodología</b> .....	25
<b>Ejecución</b> .....	26
<b>Resultados</b> .....	28
<b>Conclusión</b> .....	29

# INDICE

Oportunidad de diseño .....	31
Descripción del proyecto .....	31
Referentes .....	32
Objetivos .....	34
Metodología.....	35
Sociabilización del proyecto.....	36
Soportes y recursos tecnológicos .....	37
Desarrollo del proyecto.....	38
Conclusión .....	43
Anexos .....	44
Bibliografía .....	45

# INTRODUCCIÓN

Abordar la performance no es algo simple, distintas publicaciones retratan este dilema, donde se buscan las respuestas a interrogantes como ¿qué involucra la *performance*?, ¿existe alguna característica constitutiva de ella? ¿Cuál es su origen? ¿Cuál es el rol del registro - fotográfico y audiovisual - en experiencias que implican la *performance*?

Tal como lo expone el investigador Maurice Merleau-Ponty:

*La Performance* revalida el cuerpo como vehículo, de un discurso que desea transmitir por medio del cuerpo, en una acción presenciada por un público, en efecto, subraya la experiencia tanto para el performer como para el espectador. (Merleau-Ponty 2000, p. 94)

La *performance* se caracteriza por poseer presencia, espacio y tiempo; es un momento efímero que si bien podría repetirse, nunca serán las mismas circunstancias y características (otro espectador, otro lugar, expresiones y movimientos por parte del performer que no se repetirán) que lo antecedieron en otra presentación, debido a esto resulta algo difícil de analizar a cabalidad.

La siguiente investigación busca exponer los antecedentes que dan paso a la *performance art* en el contexto del espacio contracultural en Chile, contexto que está delimitado por las fiestas Drogadas y Dragueadas, La Purga y Kiltra que se

desarrollaron en Santiago dentro del año 2018-2019, lo interesante de estas fiestas con respecto a esta investigación, es que todas sus versiones se centran en un concepto y este se verá representado en las distintas performance que se desarrollen durante la fiesta. Con respecto a las fechas que se abordarán, estas están definidas por el auge que tuvo dentro de estos años, donde se contaba con una mayor convocatoria, por otro lado durante estos años se logra ver una constante con respecto a la cantidad de fiestas y frecuencia, durante estos años se realizó una fiesta por mes, iniciando en el mes de Enero y finalizando en Diciembre.

Finalmente se busca promover un marco teórico tentativo para abordar el vestuario como el eje central de la comunicación de la *performance* (al menos dentro de esta investigación).

## MOTIVACIONES PERSONALES

Desde muy joven mi círculos de amistades han pertenecido a la comunidad LGBTQ+ esto me llevo a descubrir espacios que estaban fuera de la hetero-norma y fuera de lo hegemónico, espacios underground donde me senti segura y mi amigos también.

La primera vez que vi una Drag Queen me deslumbró, fue en una disco alternativa del puerto de Valparaiso, y cambio el modo en que percibía la vida nocturna y estos espacios, siempre esperando con ansias con que me iba sorprender cada vez que veía una performance. Nunca dejó de asombrarme la creatividad que estas personas tienen al hacer una declaración un Statment político y radical a travez de su performance.

# ANTECEDENTES

## La Performance y la performance art

Existe una amplia gama de definiciones en torno a la *performance*, algunas se abordan desde el punto de vista del teatro y la dramaturgia, otras lo llevan a un plan más filosófico donde la performance podría ser todo acto que rompa una cotidianeidad desde la perspectiva de quien la observa, podemos aplicar este enfoque a fenómenos muy heterogéneos tales como presentaciones artísticas vanguardistas, conciertos, carnavales, fiestas electrónicas, shows televisivos, certámenes deportivos, etcétera. Richard Schechner, uno de sus representantes más renombrado ha escrito:

¿Son los estudios de la *performance* un ‘campo’, un ‘área’, una ‘disciplina’? La escurridiza serpiente de cascabel se mueve a través del desierto contrayéndose y expandiéndose, moviéndose en forma de «s». Adonde sea que esta hermosa serpiente de cascabel apunta, hacia allí no se dirige. Semejante (falta de) dirección es característica de los estudios de la *performance*. Este/a área/campo/disciplina juega habitualmente con aquello que no es, embaucando a quienes pretenden repararlo/a, alarmando a algunos, entreteniéndolo a otros, sorprendiendo a unos cuantos mientras se mueve a través del desierto de la academia («A Student’s Guide to Performance Studies», s/f: 1).

Todo y cualquier cosa puede ser estudiado ‘como’ performance, ¿Cómo se pueden estudiar entonces las *performances* como procesos sociales?, en primera instancia y según el antropólogo y estudioso de símbolos Victor Turner, estudiar los procesos sociales como performances implica a tener en cuenta las reglas establecidas en cada sociedad y sus marcos simbólicos, observando también sus áreas de indeterminación, ambigüedad, incertidumbre y manipulación. Podemos decir que hay que considerar su flexibilidad. Es decir:

“las incongruencias de nuestros modelos conscientes y guías de conducta hacen posible (tanto como las estructuras socio-culturales y económicas) la vida social, aunque esto no implique que el orden y la repetición sean sólo ilusión, (...) ni modelos académicos ficticios (...)” (Turner, 2002: 111).

En este contexto, para Turner, la *performance* tiene la capacidad de revelar las (...) clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales (2002:107), siendo el elemento básico de la vida social (2002:107). Es decir, la *performance* puede pensarse como una parcela de la experiencia humana (condensada, escénica, organizada en secuencias temporales y altamente significativa para sus participantes) que tiene la potencialidad de dar cuenta de las formas de organización social de un grupo y de sus relaciones de poder y jerarquías.

Por otro lado para uno de los fundadores de *Performance Studies*, Richard Schechner plantea:

“una *performance* nunca se lleva a cabo de igual manera dos veces, por lo cual pertenece al orden de lo no predecible porque ninguna repetición es exactamente lo que copia” (Schechner, 2000: 13).

En este sentido podemos entender el carácter efímero de la *performance*, incluso cuando la *performance* se repite siempre será diferente además, del hecho de que el espectador también es distinto y por consiguiente su interpretación de la misma también, asimismo se podría considerar el espacio donde esta supuesta repetición ocurre ya que también será un factor incidente en la acción misma de la *performance*.

“Las *performances* son conceptualizadas como transformaciones porque provocan transformaciones en quienes las realizan: crean/refuerzan alianzas y consiguen resultados: marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y modelan el cuerpo, cuentan historias (...)” (Schechner, 2000: 13).

El panorama que ofrecen ambos académicos, Turner y Schechner, en torno a la *performance*, serán las directrices principales que direccionará esta investigación.

Por otro lado Goffman define la *performance* como:

“...la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. Durante una *performance*,

el sujeto produce mensajes de diferente tipo, a saber: lo que dice verbalmente, lo que expresa su fachada personal, sus gestos, posturas y ademanes y el medio que lo rodea (el mobiliario, el decorado y otros elementos).” (Goffman, 2001 p.27)

Con respecto a la definición que nos entrega Goffman, se debe resaltar como la performance es un vehículo de comunicación, que produce mensajes y que está llena de significados, que se transmiten no solo a través del lenguaje, si no que también a través del vestuario y la indumentaria, entre otros aspectos en los que se ahondará en esta investigación. En este sentido Milter Singer, además, hace mención de la música y la danza como elementos que nos entregan información acerca de la performance que se está desarrollando, para dicho autor, se trata de actuaciones que poseen un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, actividades y audiencia y que se desarrollan en un lugar y ocasión determinadas; constituyendo una “unidad de observación” en la que se expresan y comunican los componentes elementales o básicos de una cultura”.

La conceptualización de Singer plantea un tipo de relación que podría denominarse representacional o simbólica, pues para el autor, en la performance se “expresan y comunican” los componentes básicos de una cultura.” (Citro, 2006: 84)

Finalmente hay puntos en común en todas las definiciones antes mencionadas, claramente todas tienen enfoques diferentes, pero podemos destacar la definición de Schechner donde la *performance* como proceso social es sumamente relevante para generar identidades y cómo estas reflejan una cultura.

Aventurarse a definir *performance* y/o *performance art* siempre resulta en algo complejo, ya que se trata de una práctica que trata de estar fuera de los límites académicos e institucionales. Arriesgando canonizar un cuerpo que lucha contra el aparato hegemónico que lo moldea. Si bien se busca estar al límite de las prácticas culturales hegemónicas y también de la institucionalidad del arte, son estos mismos aparatos los que luego buscarán etiquetar los cuerpos que luchan en contra de ese mismo sistema.

Por otro lado la *Performance Art* es un término atribuido en los estudios de la performance, donde el apelativo “art” se introduce para diferenciar a la performance en su sentido amplio de dicha práctica. Anteriormente la performance art se vinculaba con disciplinas (danza, teatro, artes visuales, etc) solo a modo de traslape, hoy es posible abordarla desde su particularidad desde los estudios de la *performance*, por otro lado, esta práctica siempre ha buscado no ser encasillada.

Para la artista Marina Abramovic, algunas diferencias con el teatro serían, por ejemplo, que en el teatro se repite -al llevar a escena una obra semana tras semana- y actúa - en el sentido de representar a un personaje distinto al actor-; en cambio, el *performance art* sería real (en términos de personaje y estructura) y, en contraste con la actuación, en nuestra práctica no habría división entre lo ficticio y lo verdadero. (Taylor, Performance, P. 43).

Se podrían considerar tres elementos para definir la *performance art*: el cuerpo, la acción y la tensión de los límites de su práctica. Además, todos estos factores entran en conversación con el campo del arte. Todos estos constituyen el momento de la acción que se define como *performance art*.

Luego se puede establecer la relación que constituye con el campo del arte a nivel tanto reflexivo como práctico, en este caso centrado en la definición de arte entregada por el filósofo y académico de la Universidad de Chile Pablo Oyarzún:

“El arte es producción artística y, ante todo, producción de su propia ley de la reglamentación del fuego interno. No es producto, si no producción, y en cambio, todo lo demás es esencial o contingente, se deja entender cómo su producto, lo que, a través, deviene resultado” (Pablo Oyarzún 1999 p.51)

De esto se puede destacar en el aspecto de la estructura de arte, esta se autoproduce y se auto regula, y por otro lado, en un sentido práctico se considera producción artística, dejando claro que no es producto, sino producción de la cual se desprende un resultado. Siguiendo esta línea se puede poner en diálogo esta característica práctica con la acción de la *performance*, así como ese límite en constante

movimiento que tiene que ver con la propia autorregulación del arte.

*Performance art* es un término que se adhiere en los estudios de performance y en la teoría del arte, donde el apelativo de “art” se introduce para distinguir a la *performance* en su sentido amplio de la práctica artística. Sin embargo, esta práctica ha buscado siempre no ser encasillada, un eje común a la variedad de definiciones que se presentan, es el énfasis en el uso del cuerpo y la acción. En la continua búsqueda por desmarcarse de las áreas tradicionales de las artes, distintos teóricos y artistas señalan los contrastes que existen frente a estas prácticas convencionales.

Para Abramovic (artista), algunas diferencias serían, que en el teatro se repite -al llevar una escena dentro de una obra semana tras semana- y actúa- en el sentido de representar a un personaje diferente del actor- en cambio, el *performance art* sería real y, en contraste con la actuación, en nuestra práctica no habría división entre lo ficticio y lo verdadero. (Taylor, 2012, p.43)

Otros investigadores ven en América Latina un posible origen de ciertas prácticas que hoy son consideradas como *performance art*, con clara intención política y reivindicatoria frente a la hegemonía de la historia del arte fabricada desde Europa y los países anglosajones del primer mundo y su canonización desde la academia.

Golberg también menciona lo complicado que resulta definir el campo de la *performance art* al hacer alusión a las muchas variables que tolera la ausencia de límites fijos, señalando que por su propia naturaleza, la forma más acertada de definir el performance art “... es arte vivo hecho por artistas” (Goldberg, 1996, p.9). Por otro lado delimita la *performance art* de acuerdo a sus características, en vez de ser tajante en una definición.

“El trabajo puede presentarse a solas o en grupo, con iluminación, música o efectos visuales realizados por el propio artista de la performance, o en colaboración, y representado en lugares que varían desde una galería de arte o un museo hasta un “espacio alternativo”,



un teatro, café, bar o una esquina. A diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa a un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional. La *performance* puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual a gran escala, que dura desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o repetirse varias veces, con o sin guión preparado o improvisado de manera espontánea, o ensayado durante varios meses.” (Goldberg, 1996, p.8)

Si bien no es una estructura definida la que nos entrega Goldberg a través de estas características que menciona, si hace referencia a los espacios donde se puede desarrollar la *performance*, algo que otros autores no mencionaron en sus definiciones y es aquí - el espacio público y el espacio privado- donde mas adelante nos detendremos para analizar cómo influye el espacio en donde se desarrolla la *performance*.

Recapitulando podemos decir que la *performance art* es una acción con un sentido estético que, a través de una intencionalidad, se establece como obra - desde la visión de las artes, ya que, hay acciones que se pueden interpretar, de modo no excluyente, como acciones políticas- cuyos componentes articuladores son: el lugar del cuerpo (que involucra desde donde se genera la acción o soporte de la acción, y por otro lado la relación que se entablan con los otros cuerpos que están presentes durante la acción), la acción (desde, sobre o en el cuerpo, hacia sí mismo y hacia otros) y la relación que establece con los límites (superposición, quiebre o tensión frente a los límites disciplinares de las artes o frente a los límites de otros campos de acción), todo esto establecido con la idea del acontecimiento, del proceso social, proponiendo sus propias leyes al margen del sistema.

### Dimensiones a observar dentro de la performance

Para entender el concepto de performance integralmente se desarrollarán tres niveles de interés, la dimensión estética de la *performance*, donde se ahondará en cómo la estética se va gestando dentro de la *performance*. El segundo nivel

será la dimensión filosófica de la *performance*, donde se abordará la *performance* y el pensamiento filosófico en su ejecución y sobre estos dos conceptos como acontecimientos simultáneos. Finalmente se encuentra la dimensión histórica de la *performance* que resulta de las más relevantes dentro de esta investigación, ya que enmarca los antecedentes de la acción misma.

### La dimensión estética de la performance

Con respecto al concepto de la estética debemos considerar el régimen escópico, y por régimen escópico se hará referencia a las imágenes que se gestan en una sociedad en una época determinada, para el historiador Martin Jay este concepto alude al modo de ver de una sociedad, vinculado a sus valores, prácticas y otros aspectos culturales e históricos, en sus palabras:

“La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (Jay, 2007: 222)

Ya que es el modo de ver de una sociedad (régimen escópico), es la institución del imaginario social. Para el filósofo y crítico de arte José Luis Brea:

“[...] la constitución del campo escópico es cultural o, digamos, está sometida a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O, dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico –para utilizar una noción que debe su elaboración reciente, como es bien sabido, a Martin Jay, y acaso anteriormente a la reflexión de Michel Foucault” (Brea, 2007 p. 148).

Es en este sentido, que la interpretación de los elementos dentro de la *performance* estarán dados por el imaginario

social que rige dentro de la cultura donde ésta se desarrolla. Este régimen imaginario (nos referimos al régimen escópico) inevitablemente entra en contacto con los modos de visualidad de una época o contexto determinado; es decir el imaginario social circula desde lo subjetivo, hacia una percepción y legitimación de la realidad más allá del cuerpo que percibe. La visualidad implica que vemos y como lo vemos, cualquier acto de ver descansa sobre una lógica sociocultural, que se nos presenta como algo natural, y esta naturalización consiste en la inmediatez del sentido común, que no logra visibilizar o cuestionar los procesos históricos a través de los que se construye la realidad.

Este régimen escópico conlleva una violencia política, ya que estructura y condiciona la mirada de los cuerpos, en donde la observación de estos produce un supuesta forma verdadera de conocer el mundo, e invalida cualquier otra forma que no se encuentre dentro de esta estructura.

En este sentido la investigadora Katya Mandoki plantea que la estética de un objeto

“... está solo en lo que el sujeto saca de sí mismo desde su sensibilidad como sujeto sociocultural, y no en las cosas; lo bello no es una cualidad de los objetos sino un efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto desde un contexto social de valoración o interpretación particular. Es la sensibilidad la que descubre sus objetos y ve en ellos lo que ella ha puesto” (Mandoki, 1994, p.30).

Los grupos de individuos crean estéticas, es decir, formas discursivas para conocer el mundo y para crear identificación grupal que permita ver el mundo desde el colectivo al que se pertenece: el mundo visto desde mi vestimenta, desde mi maquillaje, peinado, tatuaje, etc.

Todo un conjunto de signos y símbolos son puestos en escena a la hora de crear una comunicación estética, porque son piezas con las cuales los sujetos se relacionan de manera sensible: se conmueve, se impresiona, se identifica, se les atribuye un valor y un sentido.

Diremos entonces que en la esfera pública tradicional las formas de intercambio estético de las comunidades de práctica se dan principalmente en el registro de lo icónico, el cual hace referencia a la relación que los individuos tienen con los objetos como cosas y como signos, objetos físicos visibles y tangibles, como es el caso de su vestuario, los accesorios, tatuajes, piercings y escenografías (la calle y la discoteque y otros)

### La dimensión filosófica de la performance

Toda definición tiende a ser temporal “No hay hechos, sólo interpretaciones”, señala Nietzsche; si esto es así, cualquier definición absolutista es discutible. Pensar y concebir fuera de lo establecido y sobre todo de los esquemas hegemónicos hace crecer los territorios que se desbordan y permiten la entrada de sujetos que rebasan los mecanismos institucionales e ideológicos. Por consiguiente se crea en tanto que se piensa, y se piensa en tanto que se crea.

Escribir sobre un objeto de estudio el cual es fundamental su propia desaparición exige una forma de hacer filosofía que rebasa lo teórico y ensaya en sí misma el acontecimiento y su desaparición. Con respecto a la performance una de las fundadoras de *Performance Studies* Peggy Phelan:

“La *performance* se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición” (Phelan, 2011, 97).

Para la filósofa Miroslava Salcido cuando se habla de la filosofía en la *performance* se refiere al pensamiento como acto performativo, y el reto que éste plantea a la escritura como una actividad que para la producción de significado se basa en la producción. Por otro lado, en la *performance* el énfasis está en aquellas expresiones que constituyen en sí misma una acción, haciendo de la teoría un acto performativo, y que en el contexto de la filosofía, intensifica ideas que transfiguran la comunicación estética o intelectual en acto político.

El artista se convierte en su propia obra, en su propio personaje conceptual, liberándose de los formatos establecidos por el mercado y la institución del arte. Así, como el *performance* expande el concepto de arte, de pintura, de poesía,

la performatividad del pensamiento filosófico habrá de delimitar la posibilidad de la filosofía misma. Se plantea al artista como animal filosofante; desde este punto de vista, el accionista es la práctica viviente de una postura intelectual que hace una revisión genealógica del cuerpo como construcción social.

La renuncia a la permanencia de la obra, la defensa de su fragilidad para entregarla luego a la desaparición, forma parte de la crítica que la contemporaneidad artística hace al arte moderno en al menos estas dos expresiones: la instalación<sup>1</sup> y el *performance*, ambos, manifestaciones de un arte satisfecho con su propia desaparición, de una postura intelectual que se gesta desde una filosofía de la pérdida, de la finitud, del tránsito. La *performance* también hace una crítica del deseo de eternidad que caracteriza a las ideologías totalitarias, señala la disolución de lo que parece estable.

Finalmente se trata también de diluir las fronteras entre arte y pensamiento, de ahí que defiende la práctica escénica del *performance* como un acontecimiento filosófico que abre líneas de reflexión para la actividad escénica, pero también para la filosofía, no sólo como discurso teórico, sino como práctica.

### Con respecto a la performance, el cuerpo y género

En relación al género, Goffman observa cómo se simboliza culturalmente la diferencia sexual. Esta idea lo acerca a las teorías que postulan que el género, es la fabricación cultural del sexo. Muy por el contrario es lo que postula Butler en relación al género:

“El sexo no crea el género, y no se puede afirmar que el género refleje o exprese el sexo; en realidad, para Beauvoir, el sexo es inmutablemente fáctico, pero el género se adquiere y, aunque el sexo no puede cambiarse -o eso opinaba ella-, el género es la construcción cultural variable del sexo: las múltiples vías abiertas de significado cultural originadas por un cuerpo sexuado.” (Butler, 2007, p.225)

<sup>1</sup> Instalación: Tipo de obra que surge a comienzos del siglo XX, realizada en y para un contexto y espacio determinado, siendo elaborada mediante diversos medios. En la mayoría de los casos permite una interacción activa con el espectador. Por definición, la instalación tiene una duración determinada y, por ende, un carácter efímero. Fuente: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-54879.html>

En este sentido, los papeles de género no dependen de determinismos biológicos sino que son producto de imposiciones culturales. En relación con los postulados acerca de la interacción social, podemos inferir que para Goffman las performances de género de los sujetos responden a las expectativas puestas en juego en cada situación, hay normas culturalmente definidas que establecen qué es lo apropiado para varones y mujeres. Butler, en su ensayo “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, publicado por la revista *Debate Feminista Vol. 18*, se distancia explícitamente de esta concepción.

El género no puede ser entendido como aquello que expresa o disfraza un «sí mismo» interior, ya sea que ese «sí mismo» sea concebido como sexuado o no. Como una *performance* que es performativa, el género es un «acto», generalmente interpretado, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica (Butler, 1988 p.11).

En contraposición a una visión tal como la de Erving Goffman, que postula un sí mismo que asume e intercambia varios “roles” dentro de las complejas expectativas sociales del “juego” de la vida moderna, para Butler el género es una serie de actos repetidos dentro de una estructura organizada de normas culturales, que están públicamente regulada y a su vez sancionada si no encaja dentro de lo hegemónico.

### La dimensión histórica de la performance

Situándonos en el contexto general e internacional, el primer antecedente del performance como arte-acción se remonta a junio de 1920, cuando, en Berlín, se inauguraba la Primera Feria Internacional Dadá en la galería de Otto Burchardt. En esta feria se presentaron alrededor de 200 obras, y se vivió, como menciona la profesora de arte contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid Victoria Izquierdo, “en un clima de provocación, que iba desde el tono político de la Feria hasta la obscenidad manifiesta, pasando por un claro antimilitarismo.” (Izquierdo, 2014, p.7).

En los movimientos que forman parte de las llamadas vanguardias de principios del siglo XX (Dadaísmo, Futurismo,

Fauvismo y Surrealismo), los artistas tenían la intención de incorporar realidades corpóreas físicas como un nuevo medio de expresión; el impacto generado por los gestos dadaístas y futuristas rompe con el paradigma del arte como un objeto, el modelo dominante es puesto en cuestión y surgen nuevas ideologías, esto se verá reflejado en el arte a partir del nacimiento de dichas vanguardias.

Posteriormente los llamados *Happening* (una de las distintas ramas de la *performance*), que se traducen literalmente como “ocurriendo”, “suceso” o “acontecimiento”, y que aunque tenga una organización anterior se deja voluntariamente intervenir al azar por el espectador. En general el espectador se convierte en un participante activo del suceso, incluso cambiando el curso que en un inicio había preparado el artista.

Uno de los primeros grupos destacados en el ámbito del *happening* fue Fluxus (“flujo” en latín) un colectivo que luego se transformaría en un movimiento nacido en la década de los sesenta en Estados Unidos, este incluía música, literatura y danza.

Este colectivo se caracterizó por estar contra el “objeto artístico” o más bien contra lo que la academia puede definir como objeto artístico o arte y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico, el cual pretendía separar el arte de la élite al llevarlo de manera gratuita al público general, por otro lado, no solo se buscaba democratizar el arte para las masas, si no que todos produjeran arte.

“En contraste con el arte del pasado, los *happenings* no tienen comienzo ni fin estructurados. Su forma es abierta y fluida, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones. De acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros lo reemplazan...” (Simon Marchan Fiz, *El arte objetual* 1986, p.392)

Acá el *happening* como bien se menciona anteriormente es un arte que está definido por lo efímero de la acción y por la intervención del espectador en la misma.

Para George Maciunas uno de los integrantes más relevantes de Fluxus, la idea del colectivo se relacionaba con el arte - diversión, establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo.

Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables.



Figura 1

Los *Happening* forman parte de las distintas ramas o aristas que puede tener la *performance*, por otro lado podemos encontrarnos con el *Body art* que surgió en Europa alrededor de 1960, desarrollándose especialmente en los EE.UU, retomando el arte primitivo de la pintura corporal. El cuerpo es la esencia de la obra se puede pintar, ensuciar, retorcer, realizando acciones que pueden estar ligadas a otras artes como la música o la pintura para hacer una acción o *performance*, pero el eje central del *body art* se establece la pintura y el cuerpo como lienzo del mensaje que se quiere comunicar.

Figura 1: *Happening* realizado por Allan Kaprow, “Yard”, 1961. El *happening* consistía en cientos de neumáticos usados que cubrían el suelo sin ningún orden en particular, los visitantes eran animados a caminar sobre los neumáticos.

Fuente: <https://masdearte.com/especiales/happenings-acciones-y-fluxus-azar-en-juego/>

## La performance en América Latina

Ahora bien, en relación a América Latina, uno de los factores claves al hablar de *performance art*, es que su práctica en nuestros territorios está fuertemente ligada al ámbito de las luchas sociales. Muchos artistas y teóricos coinciden en su carácter eminentemente político. Los orígenes de esta práctica en el continente se pueden rastrear a finales de la década de los cincuenta, y al igual que en Estados Unidos y Europa, esta estuvo inicialmente y principalmente vinculada a problemas estéticos y formales, la gran diferencia radicaría en el carácter colectivo y político de la acción, ya que estaría más que nada relacionada con los conflictos político-sociales de la región, abordando temáticas asociadas al capitalismo, la sexualidad, la represión política, los pueblos originarios, entre otras. Para ello se puede observar en la siguiente cita:

“Parece posible afirmar que las acciones que distingue, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica respecto de las demás realizadas desde los años sesenta en Europa y los Estados Unidos son las propuestas en que emerge integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (...) Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora...” (Clemente Padín, *performer uruguayo*)

Los contextos de luchas políticas y sociales de los años revolucionarios favorecieron, sin duda, una caracterización y una identidad en la visualidad de las *performances* de los artistas según la cual éstos deciden, como lo indica la siguiente cita:

“No sólo comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas, [...] sino también ser agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social, autorepresentarse como portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética (Giunta 2001, p.39).”

Los antecedentes más relevantes en América Latina dentro del contexto de *performance* a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta fueron: Alejandro Jodorowsky, con el grupo o movimiento Pánico en México y Chile durante los años sesenta; Flavio de Carvalho en Brasil; Alberto Greco y sus estatuas vivientes en Argentina, entre otros.

En el año 1968 tuvieron lugar dos grandes hitos que son fundamentales para el trayecto de la *performance* en América Latina; “Tucuman Arde” y “El Movimiento Estudiantil Popular en México”. La primera consistió en una serie de acciones realizadas por un grupo de artistas para mostrar la difícil situación económica principalmente (también están los problemas políticos y sociales que arrastra la dictadura de Juan Carlos Onganía) de los habitantes de la provincia de Tucumán, Argentina. Por otro lado el Movimiento estudiantil consistió en un movimiento social a gran escala en Ciudad de México, una arista de esta movilización fue la “toma” de las escuelas de arte para producir propaganda. Esto según declara el artista Victor Muñoz “aquello generaría profundas huellas en los jóvenes estudiantes, que más tarde conformaría el movimiento de grupos de trabajo colectivo que caracterizarían el no - objetualismo y el arte acción mexicano en los años sesenta” (Muñoz, 2004, p.51)

De aquí en adelante, la *performance art* toma una fuerza que le permite instalarse en toda América Latina.

Otro aspecto relevante es la adopción de la *performance* y sus estrategias, por parte de guerrillas o grupos radicales, para dar cuenta de sus demandas a través de modos no tradicionales. Un ejemplo a destacar es “El Siluetazo (1983)” en Argentina realizada en el contexto de la Tercera Marcha por la Resistencia, organizada por las Madres de la Plaza de Mayo bajo la consigna “Con vida los llevaron, con vida los queremos” - los artistas Guillermo Kexel, Rodolfo Aguerrebarry y Julio Flores realizaron cerca de treinta mil siluetas en tamaño natural para hacer presencia de los desaparecidos durante la dictadura; a los cuales se sumó la participación espontánea de los manifestantes que comenzaron a confeccionar los mismos, dando pie a un modo de protestar que se perpetuó en el tiempo.

Las múltiples problemáticas político sociales a finales de la

década de los setenta, encontraron en este arte vivo, con hincapié en la participación del espectador y las acciones de los artistas, un vehículo adecuado para abordar desde el arte las luchas sociales y políticas.



Figura 2

### La performance art en Chile

Hasta principios del siglo XX, se manifiesta la constante de que gran parte de las acciones que podrían relacionarse con la *performance art*, aparecen de trabajos colectivos e interdisciplinario, con raíz en la literatura y, sobre todo, en la poesía (esto puede explicarse por la mayor accesibilidad de los libros en relación a las artes visuales), finalmente el rol de la literatura en el desarrollo de las acciones de arte y del *performance art* es innegable.

En el contexto nacional figuras como Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y Stella Díaz Varín constituyen ejemplos de precedentes de la *performance* en nuestro país, una contribución para entender de mejor manera este periodo, son los testimonios del artista Jodorowsky y el escritor Lihn quienes en diversas entrevistas dan cuenta de la importancia que tuvo este momento en su producción. “El Quebrantahuesos” data de aquello, esta se trata de una serie de intervenciones en el año 1952, realizadas por Nicanor Parra, en colaboración con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, que consistió en la apropiación de un espacio, así como también del lenguaje público, ocupando muros en varios lugares de Santiago con textos a partir de recortes de periódicos. La calle Bandera, frente a los Tribunales de Justicia, fueron algunos de los lugares donde se exhibieron estas creaciones. En palabras de Lihn:

“El *Quebrantahuesos* era en la práctica una modesta cartulina que llenábamos según el orden que imparte el director de un cementerio a nichos, lápidas y mausoleos, con originales tipografiados de acuerdo con la práctica surrealista de escribir frases nuevas e insólitas con recortes de rutinarias frases hechas (collage verbal y gráfico) [...]” (Lastra 2014, p. 28)

Otro artista que destacó en su asiduo y continuo trabajo de la *performance* fue Francisco Copello, quien en los primeros años de la década del setenta inicia su producción artística desde la acción y el cuerpo. En 1975 realiza una de sus acciones más recordadas: “El mimo y la bandera” esta *performance* consistió en una danza de Copello con una bandera chilena manchada en sangre. A través de una metáfora corporal el artista busca transmitir al espectador, la realidad de ese momento en Chile. Una de los factores a destacar en el trabajo de Copello es la multidisciplinariedad en cómo abordaba sus propuestas, desde grabados, gigantografías, vestuario teatral, entre otros.

“En el contexto de la dictadura chilena, emerge la Escena de Avanzada que se vale del corte neovanguardista para conjugar un triple deseo de *politización del arte*, de *radicalidad formal* y de *experimentalismo crítico*.”

Figura 2: LONGONI, Ana, BRUZZONE, Gustavo (comp.), El siluetazo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008



Figura 3

La Escena de Avanzada reformuló, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y que ampliaron los soportes técnicos del arte al cuerpo vivo y a la ciudad: el cuerpo, en el arte de la *performance*, actuó como un eje trans semiótico de energías pulsionales que liberaron—en tiempos de censura—márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaban alterar fugazmente las rutinas callejeras con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba el cotidiano.” (Nelly Richard artículo revista E- misférica 6.2, 2008).

Con esto Nelly Richard hace referencia a la reconfiguración con respecto al campo cultural e intelectual durante la dic-

Figura 3: “El mimo y la bandera por Francisco Copello” 1975, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/2-3117>

tadura, que se vio reflejado en la Escena de Avanzada y a la nueva forma de crear, ligado a una visión más experimental; y que se vincula a la *performance art* y al uso del cuerpo como vehículo de comunicación en torno a la disconformidad hacia la dictadura, ya que cruzaba los límites entre los distintos campos del arte y por otro lado, se mantenía al margen de institucional.

En 1919, en París, Duchamp tonsura una estrella en su cabeza como acción de arte. En 1979, en Santiago de Chile, Leppe tonsura otra estrella, coincidente con la estrella solitaria de Chile. Superposición de dos referentes; uno cultural, otro nacional, en el cuerpo vivo del artista (Richard, D21 Proyectos de arte, 2016 )

Teóricos como Nelly Richard consideran a Carlos Leppe como el propulsor del *performance art* en Chile, por el carácter de los trabajos que realizó, desarrollados en estrecha conexión con la situación del país, como posicionar temas relacionados a la homosexualidad y el travestismo en un momento que el tema era tabú incluso en los medios mas “progresistas”.

Se distanció de la normativa estética tradicional (como arte tradicional) y examinó los límites de su propio cuerpo para sorprender e interpelar al público. Formó parte de la escena de avanzada<sup>2</sup>, pero su labor pretendía no sólo discutir sobre el estado político y social de Chile en los setenta y ochenta, sino que también investigar sobre su propia historia personal: los vínculos con su madre, su cuerpo y la sexualidad.

En el contexto del paso desde la dictadura hacia la denominada “transición”, el colectivo nacional las Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas y Pedro Lemebel), estuvieron en constante contacto con la contingencia, con la memoria y con temáticas ligadas a problemas de género, mediante una producción “...desbordan el problema de la identidad sexual, eludiendo su desvío hacia el territorio de la política y los derechos humanos” (Carvajal, 2011, p.19), sin duda

<sup>2</sup> Escena de Avanzada, Término con el cual la crítica y teórica del arte Nelly Richard nombra a aquellos artistas que, luego del Golpe Militar de 1973, comenzaron a exceder los límites del cuadro, cruzando las fronteras de los géneros (Cfr. Richard, 2014) para elaborar nuevos lenguajes visuales y así modificar las estrategias discursivas del arte en Chile. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45598.html>

determinó un fuerte impacto desde la práctica de la *performance art*, *body art*<sup>3</sup> y el video *performance*<sup>4</sup>. Hay que destacar que sus performances y sus acciones vienen desde la disidencia sexual de fuerte carácter político y transgresor para la época.

Una de sus *performances* más emblemáticas del colectivo las Yeguas del Apocalipsis, fue la realizada el 12 de octubre (el “día de la raza”) de 1989, en el edificio de la Comisión Chilena de Derechos Humanos ubicada en Santa Lucía 162, Santiago. En ella Lemebel y Casas bailaron cueca juntos, llevando pantalones negros y torso desnudo, sobre un dibujo del mapa de América del sur cubierto por trozos de botellas de Coca-Cola.

En esta obra hay alusiones, por una parte, a la problemática del SIDA, pero además, es una suerte de homenaje a la cueca sola, acto simbólico realizado por las madres de los detenidos desaparecidos.

Para sus apariciones públicas -y para las de prensa, por cierto-, el dúo impuso el travestismo como marca de identidad. Con medias caladas, trajes de dos piezas, plumas, lentejuelas, tacones y muñecas quebradas al despedirse.



<sup>3</sup> Body art, definido como el uso del cuerpo como un lienzo donde se utiliza en este la pintura corporal, tatuajes, etc (performance art en Chile, 2016, ediciones metales pesados)

<sup>4</sup> Video performance, definido como el uso de recursos mediáticos que devuelve al público su propia situación de espectador de la acción (performance art en Chile, 2016, ediciones metales pesados)

Figura 4: “La conquista de América por Las Yeguas del Apocalipsis 1989, “ Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago, Chile  
Fuente: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

Por otro lado hay que destacar la escena contracultural nocturna que se estaba desarrollando en el *Garage Matucana* ubicado en Matucana #19, Santiago y con las fiestas *Spandex*. De la mano del escritor Jordi Lloret y su hermana Rosa el célebre *Garage* se convirtió en un enclave sociológico artístico y reflexivo. Durante 5 años - entre 1986 y 1990 - allí se conjugaron la cultura y la política; el entretenimiento y la protesta, fue sin duda un hito que marcó el imaginario colectivo de Chile. Allí se gestaron diversas creaciones del ámbito político y artístico. El pintor Pablo Domínguez menciona al actor Christopher Reeves que llegó al galpón a participar de un *happening* de solidaridad.

“Los artistas revoltosos habíamos recibido amenazas de muerte de partidos del régimen. Se organizó un acto-fiesta de protesta. Y Reeves llegó desde Estados Unidos a apoyarnos. Me acuerdo que el Samy y yo pintábamos los murales del escenario donde *Superman* subió a hablar. Inolvidable” (Pablo Domínguez, Revista Caras, 2006, p.22)

Fue uno de los momentos icónicos de *Garage Matucana*, varios artistas realizaron presentaciones en el renombrado lugar, tales como el grupo musical Fiskales Ad Hoc, la actriz Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz que convocaban al teatro más experimental que involucraron desnudos en ocasiones y que mostraban un carga más ligada a la *performance art*. También estuvieron presentes Las Yeguas del Apocalipsis.

Roser Fort actual directora del Centro Arte Alameda atendía la barra del *garage* y trabajaba en la producción, fue co-organizadora de una de las vetas más llamativas del *Garage*: las fiestas temáticas precursoras de las *Spandex*, (que debutaron en los 90') de las que más se destacan *13 de 2000* y *3000 mujeres*. Roser recuerda:

“Un grupo selecto de chiquillas trajo moda, danza, música, teatro, poesía y plástica. Armamos una olla común durante el día y la noche. Fue tanta nuestra fuerza que el espacio empezó a generar interés internacional. La revista francesa *Actuel* publicó un reportaje de cuatro páginas sobre el *Garage*” (Roser Fort, Revista Caras, 2006, p.23)

Por otro lado Paula Zobek fue una de las protagonistas de 3000 mujeres, Paula recuerda:

“Lo más importante fue sentir que la mecha ya nadie podía apagarla. Éramos artistas, intelectuales, pobladoras, dueñas de casa, poetas, periodistas, todas revueltas. Se hablaba de todo y la rebeldía era un signo. En un Santiago medio muerto, fuimos la llama que lo encendió” (Paula Zobek, Revista Caras, 2006, p.23)

El *Garage Matucana* fue un espacio de resistencia política y cultural, un lugar de riesgo que desafiaba la noche y la dictadura en pleno toque de queda, al ritmo de bandas musicales como Fiskales, como los Electrodomésticos y un sin número de artistas que siguen hoy siendo importantes referentes de la cultura y de la *performance art* como Las Yeguas del Apocalipsis, de allí surge el escritor Pedro Lemebel, el dramaturgo Ramón Griffero, entre otros.

En plena transición a la democracia, empresarios, políticos, clérigos, militares y torturadores, son precursores del escarmiento público hacia los agentes culturales que conciben las artes festivas, como espacios para la discusión sobre las libertades individuales en los territorios de los derechos sexuales, reproductivos y de género. Esto lo vivieron de primera fuente Daniel Palma (escenógrafo de teatro y televisión) y Andrés Pérez Araya (director y dramaturgo), iniciadores de una subversiva célula contracultural: *Spandex*, una serie de 8 fiestas celebradas en el teatro Esmeralda de Santiago (San Diego 1035). Con el interés contra pedagógico de hacer viral - como el VIH/SIDA que los acecha - los conocimientos que las universidades proscriben, los chicos *Spandex* proyectan espectáculos cuya teatralidad está inspirada en clubes como *La Hacienda* en Manchester o el *Studio 54* en Nueva York. Coreografías de *gogo dancers* enseñan a decir con el cuerpo los afectos homosexuales penados en el Artículo 365 del Código Penal Chileno hasta 1999 y las performances de transformistas son habituales en las fiestas *Spandex*. Producto de la explosión del VIH en la época los medios tradicionales y las autoridades ven un foco de propagación de enfermedades de transmisión sexual, narcotráfico y prostitución, para la opinión pública conservadora y tradicional el VIH era cosa de “putas y maricones”. Luego de esto los allanamientos por parte del GOPE de Carabineros eran habituales “...iban tanto

a las *Spandex* que ya eran parte del show. Estaban en pauta” - relata Palma- “ En tres y tres y media, llegan los pacos. El show Verde” (Daniel Palma, entrevista Chile en llamas el arte de la censura, Chilevisión, 2015).

La apertura de *Spandex* permite inéditos encuentros, “cara a cara”. Es la “promiscuidad” y “conducta de riesgo” la que escandaliza a las autoridades de transición y que define la cruzada contra la *Spandex*: desbaratar las tramas solidarias, que proveen amparo, educación, memoria, placer y terapias a una cofradía de universitarios, homosexuales y *punkies* rebelados contra los bandos que los hacen permanecer aislados.

Por otro lado volcándose en un contexto más actual, uno de los artistas más controversiales en la escena contracultural local fue Victor Hugo “Wally” Perez Peñaloza más conocido como “Hija de perra” surge en el año 2008 y se mantiene activa hasta el año de su descenso en 2014, fue performista, transformista, modelo, diseñadora de modas y cantante de la banda Electromugre. Se caracterizó por su estética extraña humorística e hipersexual, además de sus constantes críticas hacia la sociedad más conservadora del país. Se definía a sí misma como una “performista bizarra”, alguien fuera del binarismo de género, alguien que es parte y le gusta la disidencia sexual.

Censurada por medios televisivos, como ella mencionó en el cortometraje “Perdida hija de perra”

“No se valida al humano como travesti, porque se piensa que el travesti es un hombre, si se hace una nota o reportaje sobre travestismo se quiere saber que hay detrás, su historia, etc.” (*Hija de perra*, cortometraje Perdida hija de perra, 2010).

La propuesta de Hija de Perra incorporaba elementos del punk y del terror, luciendo una peluca negra o colorida, faldas cortas y vestidos, medias rasgadas, accesorios de cuero o animal print, tacones, prótesis, y maquillaje excesivo con cejas gruesas y bien arqueadas. Sin embargo, llevó su estética más allá de los espacios donde desarrollaba sus performances, también en el espacio cotidiano de la ciudad.

“En nuestra sociedad actual prevalecen ciertos discursos normativos respecto a la sexualidad y al género, los cuales contribuyen a regular lo que es considerado un comportamiento adecuado o inadecuado, en este ámbito se crean los conceptos de lo que significa ser hombre y que es ser mujer, cuáles son las identidades sexuales de género toleradas. Al establecer lo que es lo normal y adecuado se establece también lo que se considera fuera de la norma, desviado y anormal. En nuestra coyuntura gracias a los estudios de género se entiende que la sexualidad es una construcción histórica cultural y que finalmente se restringe por los patrones impuestos por la sociedad, impidiendo su libre fluir natural que evidentemente es más desordenado y espontáneo.

Tanto el género como la sexualidad son figuras políticas encontrándose realizadas en sistemas de poder que alientan y recompensan a algunos individuos y actividades, mientras que otros son rechazados, castigados y suprimidos. Así quienes se alejan de las normas establecidas del sexo y del género, ya sean gays, lesbianas, transgeneros, intersexuales, bisexuales, jóvenes no casados, trabajadores y trabajadoras sexuales, y mujeres heterosexuales intentando vivir una existencia sexual y erótica que no se ajusta a los estándares tradicionales, corren diversos tipos de peligro en nuestra sociedad actual “ (Discurso de Hija de Perra por la diversidad sexual. Arica 2013).

Acá podemos observar de primera fuente, la visión política que tenía Hija de perra con respecto al género y las minorías sexuales

Como percibe a Hija de Perra la escritora Manuela Valle:

“Encarnó una subjetividad femenina radicalmente perversa,” que era “opuesta a la versión esterilizada de lo ‘gay’ que produjo la agenda LGBTQ (lesbiana, gay, bisexual, transgénero, y queer) global.” Su apariencia excéntrica asumió una estética de monstruosidad e inmundicia, y adopta identidades difusas y metamórficas. Al hacerlo así, aludía Hija de Perra a representar la disidencia y desobediencia, e irrumpía

en la expectativa social sobre la identidad de género “basada en la respetabilidad homonormativa y la libertad sexual individual (hetero) para participar en el mercado (sexual)” (Valle 2017, p.20).

La estética transgresora de Hija de Perra, ligado a su parodia del patriarcado, la religión, y el fascismo, escandalizó y traspasó los límites morales prevalecientes dentro de la cultura chilena, creando en cambio un lugar para la educación, el placer, y la socialidad disidente, tanto para sus contemporáneos como para los que hoy siguen su legado en Chile.



Figura 5

### Contracultura

La contracultura como fenómeno histórico, será tratada por una serie de académicos, que procurarán dar forma y desarrollo a este concepto, en la segunda mitad del Siglo XX.

Autores como José Agustín la definirán como:

“una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente jóvenes, colectivos que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional” (José Agustín, 1996, p.129);

Por otro lado Villarreal, que siendo más radical, entenderá la contracultura

“como aquello que se opone a toda forma de convención social o de conservadurismo, a todo lo establecido que permanece inmutable o incambiable” (Villarreal, 2000, p.23).

También los sociólogos Rex Weiner y Dianne Stillmann, describirán la contracultura en *Woodstock* census, como “una mezcla de música, drogas políticas, solidaridad juvenil y la sensación de liberarse” (Winer y Stillman, 1979, p.36).

Lo anterior basado en que encuestaron a 1005 “veteranos” del Movimiento Hippie para conocer su opinión sobre una serie de temas, definición que más bien podría considerarse algo simple.

Finalmente el teórico Theodore Roszak será un autor clave en el desarrollo y la conceptualización del término contracultura, con sus obras: “el nacimiento de una contracultura”, y “La desintegración creativa de la sociedad”. Roszak dice:

“Mi específica caracterización de la contracultura consistió en presentarla como un episodio en la historia de la conciencia que se desarrolla en dos fases. En primer lugar existe el impulso casi instintivo de desafiarse del universo político de la tecnocracia y del estilo científico de la conciencia sobre el que la tecnocracia se apoya para legitimar su poder. En segundo lugar, existe la búsqueda- al mismo tiempo desesperada y jubilosa- de un nuevo principio de realidad que reemplace la autoridad en declive de la ciencia y de los imperativos de la industria”(Roszak, 1968 p.21)

Aca se habla de características pero no de una definición, menciona más bien reemplazar el “principio de realidad” que rige en el sistema tecnocrático por una nueva “concepción de lo real” una propuesta de una escala de valores y prioridades sociales. La contracultura para Roszak parte de una crítica a la tecnocracia, un sistema social que opera sobre la base de una estricta definición de prioridades y de necesidades sociales, resultado de decisiones tomadas en círculos restringidos desde los que se controlan las relaciones sociales más importantes. Y el resultado final es agrupar o

más bien la regimentación en masa de los comportamientos sociales y la pérdida de la control real sobre la vida diaria de las personas, a los cuales, en nombre de los imperativos técnicos y de eficacia ante las complejas cuestiones de la vida diaria, se les roban cada vez más instancias de control sobre su propio destino.

Finalmente es una crítica a la idea de que todas las necesidades humanas socialmente relevantes pueden ser definidas por órganos centralizados en nombre de supuestos principios objetivos, y controlados por expertos: expertos en el arte de vivir, de matar y de amar.

La reacción contracultural ante la explotación política impuesta por la tecnocracia consiste en preguntarse:

“¿Quién tiene derecho a definir el significado de negro y blanco, de masculino y femenino, de joven y viejo, de loco y cuerdo? ¿Qué autoridad nos asigna tales roles? ¿A qué intereses sirve el que interpretamos esos guiones ya preparados? ¿Cuándo nos apoderaremos de nuestras propias vidas, para vivirlas, para hacer con ellas lo que decidamos?” (Roszak, 1968 p.27).

A partir de esto se desprende que la contracultura rechaza que el conocimiento científico sea la única forma de conocimiento real, y que todos los demás sean inciertos o ilusorios, la contracultura considera esencial la razón autónoma, el mundo de los sentimientos, de la emociones, el juego y la imaginación, mediante los cuales se llega a lograr el objetivo de la plena realización de la personalidad. Por otro lado, la contracultura aparece sobre todo como una protesta de individuos que perciben su capacidad de decisión individual amenazada por el sistema hegemónico y tecnocrático en el que viven.

Es necesaria la inclusión y recuperación de otras formas de representación y su reconocimiento, como soportes legítimos para la construcción —y vehiculización— del conocimiento social y humano, es por ellos que los espacios y territorios contraculturales son tan relevantes, y en sí misma la *performance* es una oportunidad para revisar una serie de aspectos que conciernen, tanto a las dimensiones teórica y de las fuentes y criterios del conocimiento.



# MARCO TEÓRICO

## El espacio y la performance

Comencemos por el espacio donde se desarrolla la performance, existen diferentes espacios donde ésta toma forma. Como antes ya se mencionó, la performance adquiere una mayor relevancia en nuestro país en la década de los 80' con CADA (colectivo acciones de arte), Carlos Leppe, Elías Adasme o Las yeguas del Apocalipsis, es el contexto de represión de la dictadura donde la performance surge como reacción frente al status quo, constituyéndose como una crítica de la codificación del espacio público y de los cuerpos por un discurso hegemónico.

Post dictadura el panorama se transformó, el espacio público y el significado que se le atribuye a este, cambió de ser asociado a represión, violencia constante y sin disimulo, a ser un espacio relativamente seguro o donde se entregan ciertas garantías básicas, aunque de igual manera existe represión hacia ciertos grupos disidentes o cualquiera que se escape del orden hegemónico.

Si bien el espacio público se asocia a un lugar de construcción de ciudadanía, podemos remontarnos al siglo XVII donde se concibe la esfera pública como “la esfera de los privados juntándose como un público”(Habermas, 1991), es así que el espacio público fue creado por la burguesía en su lucha contra el orden anterior, pero es esta misma la que segrega a otros grupos, la acción social de estos grupos privilegiados que conforman “lo público” ha tendido a oponerse a la expansión de esta esfera pública, como queda en evidencia en cada represión hacia otras minorías en un intento por apropiarse del espacio urbano.

Ahora también debemos preguntarnos cómo se organiza este espacio público desde la arquitectura de la ciudad, previo al siglo XVIII las grandes formas arquitectónicas se centraban en el poder, el soberano y Dios, siendo sus principales obras los palacios e iglesias. Posterior a esto la arquitectura de cómo se construye la ciudad adquirió un rol protagónico, el centro de la ciudad deja ser un caos, se re-organiza y agrupa de manera estructurada y ortogonal, tal como hizo Napoleón al abrir avenidas anchas, destruyendo el confuso laberinto en París.

Tal como plantea Foucault (1977) “Es necesario eliminar los efectos de las distribuciones imprecisas, la desaparición de los individuos de forma incontrolada, su circulación difusa, su inservible y peligrosa coagulación. Es una práctica de antideserción, anti-vagabundaje y anti-concentración. Su finalidad es establecer presencia y ausencia, saber donde y como localizar a los individuos, generar comunicación, interrumpir otras comunicaciones, ser capaz en cada momento de vigilar la conducta de todos los individuos, evaluar, juzgar para calcular sus cualidades o méritos...”

La expresión más adecuada para esto es el panóptico, “el cual haría posible para una sola mirada ver todo constantemente. Un punto central sería al tiempo la fuente de luz que lo ilumina todo y un espacio de convergencia de todo lo que debe ser sabido.” (Foucault, 1977).

Por consiguiente es aquí, en el espacio público donde la hegemonía ejerce su dominio, donde se deben cumplir las normas para tener el derecho a la ciudad, y es esta quien decide marginar a las minorías que no están dentro de los límites de lo permitido o normado.

Tomemos por ejemplo las marchas en el contexto nacional, si bien la marcha ha sido una herramienta imprescindible de las clases obreras y grupos minoritarios en la lucha por sus derechos, actualmente se deben seguir una serie de trámites burocráticos si se quiere llegar a esta instancia, es el poder hegemónico gobernante el que decidirá si se accede o no al permiso de ejercer el derecho básico a manifestarse como libertad de expresión.

Finalmente es en este lugar donde la hegemonía observará y vigilará a través de la policía y otros mecanismos contemporáneos si es que la marcha está dentro de los límites que esta permite.

Mientras que con anterioridad a la era moderna los espacios públicos estaban destinados a expresar el poder soberano, en el mundo no moderno se orientan hacia las prácticas disciplinarias, a obtener una completa docilidad del cuerpo. Los espacios públicos pasan de ser un lugar del castigo real a un espacio de vigilancia (Foucault, 1977, p.76)

Las minorías, disidencias sexuales y todo cuerpo que no esté dentro de los cánones aceptados por la hegemonía buscan otros espacios menos públicos donde poder habitar y habitarse, donde poder vivir y no sobrevivir, se refugian del ojo vigilante del panóptico. Estos espacios pseudo-públicos, alejados de esa cotidianidad que no es parte de su espacio ni de sus cuerpos, toman forma en la sombra, ocultos pero a la vez a la vista de cualquiera que transite por estos espacios. Es en los espacios marginados por la hegemonía donde nacen los movimientos contraculturales, considerados alternativos, contrarios a la cultura oficial.

Es en la escena del lo contracultural donde existe real libertad para los cuerpos marginados o automarginados, libertad del cuerpo para expresar sin miedo a la represión, donde la persona se compone, se gesta su real yo. Somos una construcción de vivencias y actos repetitivos que nos entregan identidad dependiendo de nuestro contexto, para la filósofa Judith Butler esto se puede traducir en la performatividad del género

“... el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de dónde procederán los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos.” (Butler, 1988, p.18)

Por ende son estos actos repetitivos y vivencias las que nos entregan identidad, y no solo se puede expresar a través de la performatividad del género como plantea Butler, sino que también se puede aplicar a grupos o comunidades; los actos repetitivos, rituales, vivencias y diferentes factores que influyen en estos, determinarán una identidad específica y estos a su vez influenciará la identidad de la persona que se sienta identificada con ese grupo o comunidad, como un ciclo ambos se influyen mutuamente.

La precisión del espacio es trascendental cuando se está desarrollando una performance, será uno de los factores que entregará el contexto y dará lugar a las interpretaciones que se le pueden dar a la acción misma y a los elementos que estarán presentes en este. Es distinto una performance que se desarrolla en el espacio público donde es más visible el dominio que ejerce la hegemonía, a un espacio pseu-

do-público o un espacio con un carácter marginal oculto de los ojos del sistema.

### Vestuario e indumentaria en la performance

El vestuario se utiliza para significar o reforzar el significado de la acción que el performer realiza. En este caso, la ropa abona a la construcción de una imagen o un rol rápidamente identificable por todos los participantes de la performance. Permitiendo la circulación y el entendimiento de un repertorio de representaciones socialmente establecidas.

En una segunda categoría, se reúnen las obras en las que la indumentaria se usa como interfase, es decir, como una herramienta para el desarrollo de una acción. La reflexión sobre el cuerpo en el arte performance no se reduce sólo a la desnudez o al cuerpo biológico, sino que es mucho más amplia y profundiza en su significado como construcción social, siendo consciente de la carga simbólica que tiene la indumentaria, su utilización plantea un desafío en el que no se puede pecar de inocente.

En este sentido, la incorporación de la indumentaria en el arte de la performance se vuelve tan potente como natural para pensar y reflexionar sobre el cuerpo que no es un espacio neutro o natural sino que se construye y se forma día a día dentro de la cultura, Diana Taylor en la introducción “Performance, teoría y práctica” del libro Estudios avanzados de la performance:

“Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo.” (Taylor 2011. p.11)

Además:

“El cuerpo (...) no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible o invisible a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia.” (Taylor 2011. p. 12)

A su vez, Andrea Saltzman desde el estudio de la indumentaria sostiene que “El ser humano adquiere su aspecto físico, no sólo nace con él.” (Saltzman, 2004,p.21)

Tanto en una como en la otra, se propone la posibilidad de modificar las vistas de un sentido y la indumentaria como una de las herramientas para lograr una transformación o construcción. Porque “el vestido media entre el cuerpo y el contexto creando una doble relación de interioridad y exterioridad, de espacio privado y público.” (Saltzman, 2004, p. 99)

Mediante el registro existente de las acciones, se analizaron las obras en las que se utilizan prendas que responden a las tipologías tradicionales y a partir de ciertas recurrencias presentes se podrán construir diferentes categorías.

El vestido como práctica social (El vestido habla)

El vestido es un hecho social básico de la vida en sociedad. El modo en que se nos enseña a vestir nuestros cuerpos, a vivir la propia corporalidad, es de los primeros vínculos que se establece entre el mundo social y la constitución de la personalidad.

Para Squicciarino:

“el cuerpo se identifica como una expresión correlativa de contenido articulado, como vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido en la palabra en el pensamiento consciente. El cuerpo es una estructura lingüística, “habla”, revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio” (Squicciarino, 1990, p.18)

Resulta relevante el aspecto comunicacional que nos indica Squicciarino, con respecto al cuerpo como vehículo de información, que a su vez se verá potenciado por el uso del vestido.

En el libro El vestido habla de Nicola Squicciarino, la autora destaca como principales señales no verbales a: los gestos, la mirada, las expresiones del rostro en general y movimientos del cuerpo, la conducta en el espacio y el aspecto externo. Por otro lado destaca las funciones básicas que la vestimenta puede cumplir. Estas son protección física y psicológica, decoración, atracción sexual, identificación grupal y exhibición de status o rol.

Se concibe el vestido como un sistema de signos que posee

un lenguaje no verbal complejo de comunicación social. El glosario del vestuario está compuesto por el vestido (tejidos y morfología), los complementos o accesorios (adornos y joyas), el peinado, el maquillaje y el calzado.

Por otro lado, el vestido es una herramienta de comunicación dotada de múltiples significaciones para el hombre, las funciones primarias del vestido están ligadas a la psicología de la vestimenta y de la moda. Estas procuran satisfacer las necesidades fundamentales del abrigo, la del adorno y la del pudor.

La primera función que otorga el vestido es la de amparar al cuerpo humano de los factores climáticos, o sea desempeña un rol utilitario. Esta función además está vinculada con la naturaleza de la humanidad.

La segunda función es la de adorno o distinción (rol jerárquico), René Köning se refiere a este concepto,

“El adorno tiene un doble significado: por una parte sirve para la transformación y la elevación de la propia persona ante sí misma, y por otra es una “distinción” ante los demás”(Köning, 2002. p.101)

El término adorno puede ser entendido como aquello que se utiliza para realzar y complementar el vestido. Por otro lado, en un sentido más amplio del término se encuentra el ornamento, como pieza para embellecer y resaltar el cuerpo humano. Han existido pueblos que no han empleado vestimenta alguna, pero ninguno que no haya utilizado elementos para adornar sus cuerpos.

El adorno entonces despliega su significado en el ámbito de lo social, así pues se habla de la función comunicativa del adorno como una de las funciones primarias de la vestimenta.

Dentro de los adornos, como signo de riqueza encontramos las joyas, verdadera demostración de lujo ostentoso que se puede catalogar como ornamento que complementa el vestido, y que se entiende la imagen de riqueza. George Simmel en Filosofía de la moda, afirma que “...la moda tiene una doble función, la de reunir o vincular un grupo y la de separarlo o distinguirlo al mismo tiempo de los otros grupos sociales” (Simmel, 1923, p.169)

Es a través del vestido donde el cuerpo busca unirse a un grupo con el que se sienta identificado o que por otro lado busque desmarcarse.

La tercera y última función que se presenta en la vestimenta es el pudor y está asociada a la primera función, la del abrigo. En donde se vio que la desnudez corporal, si bien es una característica intrínseca de la condición humana, por otro lado lo evidencia en su carencia protectora original. Entonces el sentido del pudor actúa como un impedimento contra la exhibición del cuerpo o a utilizar trajes sexualmente alusivos. Esta última función del vestido se enfrenta a ser percibida como represiva o restrictiva con las tendencias más exhibicionistas.

Finalmente Squicciarino nos menciona en su libro El vestido habla:

“No existe nadie como conciencia de sí mismo si no es en relación con una colectividad y a través de ella. El hombre tiene una naturaleza prominentemente social: su comportamiento, su personalidad, su manera de pensar y de sentir, sus necesidades (incluida también la de ataviarse), se explican en parte como una influencia de la existencia real e imaginaria de los otros individuos. Para el hombre, los demás sujetos son estímulos y ocasiones de respuesta, las cuales determinan en gran medida sus acciones y sus sentimientos.” (Squicciarino, 1990, p.117).

Y es que todos nacen en sociedad y se definen, junto, frente y en relación a los otros. Es por ello que es tan importante para el ser humano, el fenómeno del vestuario, porque gracias a él, hay parecido con los otros y diferencia frente a ellos. Está la eterna disputa, de ser lo mismo, pero no igual.

Los seres de esta sociedad, tienen ciertas características, forman parte de ciertos grupos, con ciertas convicciones.

“El vestido siempre significa algo, transmite importantes informaciones en relación con la edad, con el sexo, con el grupo étnico al que el individuo pertenece, con su grado de religiosidad, de independencia y con su originalidad o excentricidad, así como con su concepción de la sexualidad y del cuerpo” (Squicciarino, 1990. p.39).

Cada persona pertenece a algún grupo, sea de carácter disciplinario, religioso, musical, o de cualquier índole. Todos son parte de alguna clasificación y esta tiene una determinada forma de vestir, pensar y actuar.

“En su calidad de objeto social, el vestido se convierte entonces en signo de los atributos del sujeto. De este modo, la indumentaria se suma a la unidad que establecen todos los aspectos expresivos de la imagen, revelando datos clave acerca de la identidad, los gustos, los valores, el rol en la sociedad, los grupos de pertenencia, el grado de aceptación o rechazo de lo establecido, la sensibilidad y la personalidad de un individuo.” (Squicciarino, 1990. p.48).

### La prenda iconográfica

La prenda como pieza u objeto iconográfico se puede ejemplificar, en la obra Post Porn Modernist (1992), la performer tras efectuarse una ducha vaginal, se inserta un espéculo en la vagina e invita al público a contemplar el cuello de su útero. Pero el interés que reviste la obra a los fines de este trabajo, es que el contrasentido entre la práctica médica y la tensión sexual en el ambiente está dado por la vestimenta que Annie presenta al momento de la acción. El uso de lencería erótica, un body negro y portaliagas, cuestiona los límites entre la aparente asepsia de la práctica médica, la exposición de la mujer durante la misma, y la intención de ella como sujeto-objeto.

En una segunda categoría, se reúnen las obras en las que la indumentaria se usa como interfase, es decir, como una herramienta para el desarrollo de una acción. Así en el caso del artista belga, Francis Alÿs quien a lo largo de su carrera explora el paseo como un arte poético y la caminata como una forma de construcción. En una de sus performance titulada Fairy Tales (1995) utiliza un pulóver que se va destejiendo dejando a medida que avanza un trazo del camino.

Por último, dentro de los trabajos denominados reconocidos, se encuentra la versión que Marina Abramovich realizó en el Guggenheim de NY de la performance Action Pants; Genital Panic en la que la artista está sentada en la

sala usando una campera de cuero y jean negro mirando difusamente al público. En sus brazos sostiene una ametralladora dándole una apariencia fuerte y atlética. Sin embargo, la atención se va a la entrepierna donde una parte del jean está completamente arrancado dejando ver el vello púbico. A medida que avanza el trabajo, la tensión aumenta porque las personas no pueden evitar mirar su entrepierna aún bajo la amenaza del arma en la sala. Poniendo en discusión en este trabajo, la idea de la vulnerabilidad asociada al sexo (o su exhibición) y qué resulta más amenazante para el público. En esta performance la ropa es el recurso fundamental para la construcción de la idea, ya que es la prenda especialmente intervenida la que presenta las huellas de la violencia general del concepto.

En la obra, las batas funcionan más allá de despertar la asociación de un equipo de investigadores, en un cobertor para evitar las distracciones que podrían ocasionar los colores brillantes durante la ejecución. Algo que resulta fundamental para Abramovic que en los últimos años indaga sobre cierto comportamiento introspectivo del performer. Por esta razón, cuando los participantes realizan el Método Abramovic en el MAI, también se les pide que utilicen batas de laboratorio para facilitar la concentración, así como también para crear una comunidad temporal con aquellos que están experimentando el trabajo en conjunto.

### La indumentaria como tema

Si bien en la indumentaria aparece como un elemento para reforzar la acción, ya sea desde lo simbólico, como una herramienta o un modo de construir identidad. Existe una categoría que reúne las obras que convierten la indumentaria o el universo de la moda en su eje principal. Aquellas donde la prenda es el centro y la razón de la acción, es decir, es el tema de la performance. Bajo esta perspectiva podemos tomar el trabajo de Yoko Ono "cut piece" (1965), la artista desafía la posibilidad del espectador de permanecer neutral ante la expectación de la obra, ya que tanto quienes participan de forma activa en la acción como los que permanecen al margen están tomando parte en lo que sucede.

El psicólogo John Carl Flügel en su libro la psicología de la ropa de 1935, "afirma que existen 3 conjuntos de motivos:

pudor, decoración y protección".

En palabras de Patricia Calefato: "El revestimiento, el traje y la decoración sobre la piel crean el cuerpo lo forjan conjuntamente al mundo circundante" (Calefato, 2002 p.15).

Patricia Calefato denomina cuerpo revestido, al que define como:

"figura que expresa el modo en el que el sujeto está en el mundo a través de su apariencia estética y sensible, su relación con otros cuerpos y las propias experiencias corpóreas vividas" (Calefato, 2002 p.10).

Así el vestuario y la ornamentación que lo acompaña se convierten en los "artefactos culturales (...) símbolos de identidad y declaraciones de una preferencia estética"

Por otro lado, el maquillaje también ha funcionado como elemento de identificación de estereotipos sociales, como las prostitutas quienes empleaban un maquillaje excesivo y llamativo para atraer clientes. El peinado también ha sido un indicador de estereotipos sociales.

La elección del color también es otro factor a considerar en la elección del vestuario. Los psicólogos y terapeutas asocia cada color a una serie de sensaciones y características del ser humano que determinan y expresan rasgos de su personalidad.

Desde otro ángulo, los colores también entran en el juego de la asociación con el género, el sexo, la posición jerárquica en una determinada institución entre otros. También se ven influenciadas las elecciones cromáticas en los individuos por las estaciones del año, vacaciones/ día laboral.

En síntesis, la superficie textil contribuye a crear la apariencia del personaje por medio de sus cualidades visuales, tales como brillo, rugosidad, estampado, opacidad, transparencia, etc., enmarcando en la estética global que distingue al universo del film. Según el tipo de fibra que la materializa es lustrosa o mate y según el tejido que la constituye tiene una determinada trama, textura y rugosidad.

### Con respecto al color

El color posee tres dimensiones que lo caracterizan y conforman: matiz, valor e intensidad. Cada color se define y distingue por la variación de estos tres aspectos en su composición.

#### Matiz

Esta dimensión del color es el atributo por el cual un color puede distinguirse de otro, es decir, azul, rojo o verde. Existen colores que son cercanos en cuanto a su matiz como el carmesí, el bermejo y el rosa, pero aun así difieren el uno del otro. Es importante decir que el negro, blanco y gris se consideran carentes de matiz y se denominan neutros. Comúnmente utilizamos el término color para referirnos a un matiz.

#### Valor

Esta cualidad del color se refiere al acercamiento de un matiz hacia el blanco o el negro. El valor de un matiz se mide en relación a una escala comparativa de grises que va desde el negro de valor 0 hasta el blanco de valor 1, así los matices que tienen la misma claridad de un gris determinado se les asigna su mismo valor. El matiz a partir de su valor se define como claro u oscuro - brillante o tenue. Un gris claro se considera más brillante que un gris oscuro; así también entre los colores primarios y secundarios el amarillo se considera el color más claro (cercano al blanco), y el violeta el más oscuro (cercano al negro). Ningún color comparte la misma luminosidad. Los valores más claros son denominados tintes, mientras que los valores más oscuros se llaman sombras. Si éstos se combinan otorgan luz, sombra y profundidad a los objetos. En el contexto del cine, en películas a blanco y negro es fundamental trabajar la paleta cromática de una propuesta de vestuario en base al valor del matiz. Esto se debe a que la claridad u oscuridad del color determina el gris al cual equivale en la imagen a blanco y negro. Existen colores que en blanco y negro son de un valor muy similar por lo que al ser combinados en una paleta cromática su nivel de contraste resulta mínimo. Un personaje puede estar vestido con una polera amarilla y un pantalón blanco y en la imagen traducida a blanco y negro esto parecerá ser un sólo bloque de color blanco. Por ello, al momento de diseñar una

paleta cromática para el vestuario de una película en blanco y negro, es fundamental conocer el valor del color para así generar diferentes contrastes y combinaciones de grises en la imagen fílmica.

### **Saturación**

Esta dimensión del color se refiere a la pureza, fuerza e intensidad del matiz. Esta condición depende de la cantidad de color presente en un matiz determinado. Los colores saturados son intensos y los no saturados son más grisáceos. Mientras más cantidad de color puro haya en un color, éste será más saturado. De esta forma, cada matiz puede incrementar su saturación. Una escala de saturación tiene como extremos polares el color saturado (matiz puro) y al gris equivalente en valor.

El diseñador de vestuario a partir de las tres dimensiones del color puede diferenciar, utilizar y combinar los matices. Así, una paleta cromática para el vestuario de un film puede relacionar los colores según su valor, matiz y/o saturación, permitiendo establecer distintas combinaciones, tales como, contraste de matiz, contraste de valor (claro-oscuro) y contraste de saturación. La combinación cromática de los colores pasteles, por ejemplo, se basa en tintes semejantes, pero de matices diferentes.

### **Efectos visuales del color**

Dependiendo de combinaciones determinadas y de la naturaleza intrínseca de algunos matices, el color tiene la facultad de producir efectos visuales que pueden utilizarse en la construcción de la apariencia de los personajes y de las paletas cromáticas. Por ello, en esta parte de la investigación profundizaremos en los efectos visuales que produce el color en relación al cuerpo del actor, ya que según su composición y combinación influye directamente en la percepción de las proporciones de éste. De esta manera, el color de un vestuario nos permite aproximar el tamaño o la altura de su cuerpo a la apariencia que se ha configurado para el personaje. Por otra parte, describiremos los efectos visuales que provoca el color en relación a su combinación, pudiendo cambiar su apariencia o vibrar ante nuestros ojos cuando está en relación a otros matices.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La performance en Chile ha estado marcada indiscutiblemente por el carácter político social que estas abordan. Por otro lado las performances no estaban enmarcadas en una bienal o en un evento relacionado con instituciones culturales, por lo general la acción de la performance trata de desmarcarse de la academia y las instituciones que estas representan. En el caso de las disidencias sexuales, una gran parte de las acciones artísticas se desenvuelven en los subterfugios de los espacios contraculturales locales, tal como menciona Hija de perra:

“Yo como una guarra performista disidente, me muevo en otros subterfugios y escenarios donde el under me protege y me da la mano para seguir sobreviviendo en paz y armonía dentro de la exclusión mediática artística” (Hija de perra, cortometraje Perdida Hija de perra, 2010)

Poco se habla de los espacios donde se conjuga la performance y la escena contracultural, sumado al contexto de las disidencias, si bien las fiestas Spandex son referentes donde se realizaron intervenciones, el registro por lo general solo se remite a la fiesta en sí misma sumado al contexto de la dictadura. Lo mismo pasa en el contexto más contemporáneo, donde artistas como Hija de perra realizaban sus performances en discotecas como Máscara, Morgana (Valparaíso) o el Club Bizarro (Santiago) y los registros que existen son más bien fotográficos y etnográficos. Por lo tanto es sumamente urgente realizar un catastro, y un análisis de otros aspectos como los elementos anexos a la performance en sí misma, como vestuario, escenografía entre otros, de las fiestas donde se realizaron diferentes performances desde la disidencia sexual, mantener un archivo que sirva de referente y conservación del capital humano y de la historia de reivindicación de las minorías sexuales.

Por otro lado, por lo general se ha analizado la performance desde el punto de vista teórico, antropológico, o de la acción misma y de sus significados e implicancias. Sin embargo hay que considerar todos los elementos que constituyen la performance, como son el público, el espacio donde esta se desarrolla, los elementos auxiliares que dan sustento a la performance, más allá del cuerpo en acción.

La reflexión sobre el cuerpo en el performance arte no se reduce sólo a la desnudez o al cuerpo biológico, sino que es mucho más amplia y profundiza en su significado como construcción social, siendo consciente de la carga simbólica que tiene la indumentaria, su utilización plantea un desafío que no puede ser ignorado. En este sentido, la incorporación de la indumentaria en el arte de la performance se vuelve tan potente como natural para pensar y reflexionar sobre el cuerpo que no es un espacio neutro o natural sino que se construye y se forma día a día dentro de la cultura.

Es acá donde es necesario detenerse para analizar estos otros elementos, en este caso el vestuario artístico que va comunicando con el cuerpo, un análisis de los colores y formas, la elección de estos elementos y lo que comunican. El vestuario es un acontecimiento social fundamental en la vida de un individuo que se desarrolla en un contexto social, por consiguiente el vestuario es un elemento por el cual se comunica, un objeto complejo, de él que se desprenden diferentes interpretaciones, finalmente un sistema de signos. Finalmente es a través de estos que se construyen identidades.

### Justificación

Es relevante que se aborde desde la perspectiva del diseño, ya que tiene la capacidad de evidenciar a través de una propuesta visual efectiva que logre captar la atención del receptor. A través de elementos propios del diseño como la tipografía, la fotografía, los colores entre otros elementos visuales, nos comunicara la esencia/identidad visual de la performance underground Santiaguina. Invitando a receptor a explorar y participar de manera más efectiva, sin estar necesariamente presenciando la misma.

## PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- 1 ¿Cuáles son los lugares donde se desarrollan estas *performance*, en que comunas de Santiago se presentan mas habitualmente?
- 2 ¿Cuáles son los principales elementos que utilizan en terminos de indumentaria en la *performance* underground?
- 3 ¿Que materiales son mas utilizados en el vestuario de la *performance*?
- 4 ¿Cuáles son las paletas cromaticas mas utilizadas?

## ¿Cuál es el papel de la indumentaria en la construccion de narrativas en el desarrollo de la *performance*?

En primera instancia que la *performance* a sufrido un cambio en los temas que aborda, que ha sido moldeada por los temas contingencia del contexto país, además moldeado por la nuevas tecnologías y como registran estas la *performance* misma. Además que se construyen nuevas narrativas de como se construye y como se muestra la *performance*. Con respecto a los colores que se usan en la indumentaria se presume que serán predominados por el rojo y el negro, que evocan a la sensualidad y al punk, por otro lado los materiales más utilizados también harán alusión a la sensualidad y su lado más subersivo. Estos irán moldeando la visualidad que proyecto la indumentaria y a su la *performance* misma.

## HIPÓTESIS

# OBJETIVOS

## Objetivo General

Contribuir a la visibilización y valoración de las performances underground santiaguinas entre los años 2018-2019, a través de un análisis de la visualidad propuesta por los performers, en la construcción de identidades contraculturales.

## Objetivos específicos

- 1** Indagar y establecer un catastro de muestras (fotografías) de las performances underground santiaguinas entre los años 2018-2019
- 2** Categorizar y analizar las muestras de las performances underground santiaguinas entre los años 2018-2019, fundamentándose en el maquillaje, vestuario, accesorios y caracterización general.
- 3** Interpretar los datos recolectados de las muestras y determinar los principales aspectos de la visualidad o aspectos esenciales de la visualidad de las performances underground santiaguinas (lo que define su esencia)



# METODOLOGÍA

La metodología a utilizar será cuantitativa y cualitativa. En primera instancia se realizará la recopilación de todas las piezas que serán analizadas, en este caso las fotografías de las vestimentas artísticas de las performances. Para luego agrupar y clasificar las muestras dependiendo de los códigos visuales que se puedan identificar en estas. Por otra parte los códigos visuales que se desprenden a partir del análisis, deben ser complementadas con la visión e intención que le impregna a la obra el artista. A través de un excel, se dispondrá una muestra de 50 fotografías de las tres fiestas a analizar, los parametros a analizar son paleta cromatica del vestuario, paleta cromatica de maquillaje, paleta cromatica de accesorios, material vestuario, material del accesorio, emoción de performer, expresión de la pose del performer.

## RECOLECCIÓN DE DATOS

### Fuentes secundarias

Ya que no existe un archivo que muestre en detalle las fotografías de la escena contracultural, la performance y su vestuario en los años que se toman en esta investigación (2018 - 2019), se recolectará información de las redes sociales de las fiestas (Fiesta Drogadas & Dragueadas, Fiesta Kiltra, fiesta La Purga).

De la muestra tomada se hará un análisis de los significados e interpretaciones que tiene el vestuario a través del color, la materialidad y las emociones que puede transmitir a través de su pose y emoción. Esto a partir de las imágenes donde se exponga el vestuario artístico durante la performance.

### Fuentes primarias

Además se buscará a performers, para realizar entrevistas con respecto a sus performances, estas entrevistas serán más bien de un carácter abierto, para dar la opción de un relato más fluido y orgánico del artista y a partir de esto se desprenderán los elementos más relevantes para la investigación.

Finalmente se construirá un catálogo digital de la muestra y sus información con respecto al vestuario, el maquillaje y los accesorios. Todo esto irá construyendo el discurso que plantean estas performances y como van configurando una estética e identidad específica en sus obras.



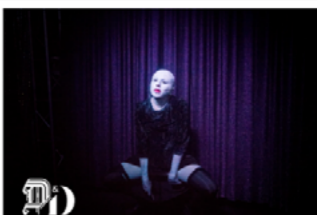
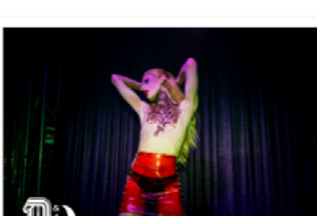
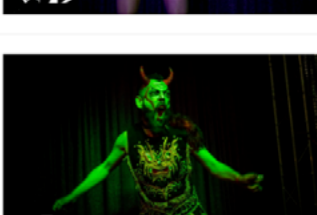


Figura 6

Figura 6: Performers en el evento Drogadas & Dragueadas, 2018. Club Vita, Santiago, Chile  
Fuente: Drogadas & Drageadas facebook (actualmente se encuentra inhabilitado)

# EJECUCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

MUESTRA FOTOS/AFICHE	LOCALIZACIÓN			AUTORIAS NOMBRE EVENTO	AUTOR FOTOGRAFÍA	CROMA INDMENTARIA			MATERIALIDAD		MOOD*		
	DÍAMES	AÑO	LUGAR			DIRECCIÓN	PALETA CROMÁTICA VESTUARIO	PALETA CROMÁTICA ACCESORIOS	PALETA CROMÁTICA MAQUILLAJE	MATERIALES DE VESTUARIO	MATERIALES ACCESORIOS	EMOCIÓN PERFORMER	EXPRESIÓN POSE PERFORMER
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#15191C #AA251E #D43967 #D19A24	#B71B24	#060B16 #A51444 #E9D4E3	plush	tela lentejuela	soberbia	dominación
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#000000 #BE003F #CE59B7 #FFFFFF	#BF0041 #E4E4E6	#060B16 #A51444 #E9D4E3	plumas	peluca	amabilidad	alegría
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#9E0E2A #BF79BC #FFFFFF	#140615 #BCABCB	#130619 #520B44 #9F749E	lana	plastico	susto	alarma
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#101C1A #ECEDEC #FFFFFF	#050914 #8B8E8F	#0B0B14 #873758 #DFCED6	poliester	cuero	recelo	calma
							#C471B9 #AB3E75 #FFFFFF	#111725 #C5A5D4	#191C34 #4E224F #863060 #BFAAC1				

	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#111E21	#0E1023 #DCDBDB	#121226 #385E9C #A06F92	plush	peluca	deleite	seguridad
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#111119 #ECEDEC #C3C4DF	#0B0B21 #380E3E #A180D9	#14171B #981713 #E1CFC5 #CAD3E1	plush	plastico	susto	temor/miedo
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#0E001A #342A48	#515975 #EAE2FE	#E0E1F5 #A13F84	plush	peluca	tranquilidad	compasión
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#0D0602 #BE1B06 #B3A799	#2D0C27 #90623B	#441F51 #59001E #CF99CF	latex	peluca	excitación	confianza
	27/10	2019	Club Vita	Buenos Aires 207, Recoleta, Región Metropolitana	Drogadas y Dragueadas	Sergio Rojas	#14210E #4E8B21 #A6BE2F #410000	#0E0C0C #700A02	#122006 #572600 #C4FC9B	plush	plumas	ira	cólera

Para ingresar a la muestra completa ingresar al siguiente link:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1tMETKT71vDVD1uS-RE7-Ac1w8Zi3gMzOA0JFKoVWqfi8/edit#gid=0>

# RESULTADOS

## Se desprende de este análisis:

En terminos de datos cuantitativos:

Que el material más utilizado es la imitación al latex, como el charol (una textura similar a la del latex), el segundo material más utilizado en el vestuario es plush (una textura similar a la del terciopelo) y en tercera el material más utilizado sera el encaje. con respecto al color y el vestuario, el color más utilizado sera el negro y sus variantes (grises oscuros), detrás de esto sigue el color rojo y sus variantes cercanas al rosa, y finalmente el color blanco y sus variantes(cercas al gris claro).

Por otro lado con respecto al maquillaje, los colores más utilizados también se encuentran en paletas cromaticas similares a las del vestuarios, donde se posicionan los colores negros en el tope de la lista de los colores más utilizadas, por otra parte les sigui el color rojo y sus variantes en tonos rosas.

Finalmente con respecto a los accesorios, lo que se utiliza en 90% de las performance es la peluca, luego seguiran la joyería, des de donde se desprender los accesorios en tono plata, las cadenas y los tocados.

# CONCLUSIÓN

Si bien resulta complejo abordar el término performance, direccionar la investigación en torno a lo que plantea Schechner y Turner, permite abordarlo desde el punto de vista del proceso cultural y cómo este proceso cultural irá formando nuevos modos de conocimientos bajo criterios que se alejan de la estructura hegemónica dominante.

Por otro lado, con respecto al concepto de performance art, será preciso asociarlo a las características que menciona Goldberg.

Desde la perspectiva del espacio, es importante considerar las diferencias entre el espacio público, y el espacio pseudo-público que está más ligado a los movimientos contraculturales; la interpretación y los aspectos simbólicos que puede entregar la performance se verá afectado indudablemente por el espacio en el que se desarrollen.

Finalmente con respecto al vestuario, la interpretación que se le da también se verá influenciado por espacio donde se desarrolla la performance, ya que como se menciona anteriormente el vestuario en la performance se utiliza para reforzar el significado de la acción, es un vehículo de comunicación y por consiguiente un sistema complejo de símbolos. Todos estos aspectos dentro de la performance art serán analizados en contextos, espacios o territorios específicos; y a través del vestuario y la interpretación de los elementos que lo componen, se podrá vislumbrar la identidad de los sujetos que constituyen un grupo, colectivo, etc. en este caso específico identificar y caracterizar el vestuario y la indumentaria en las performance art, realizadas en los espacios contraculturales como las fiestas Drogadas & Dragueadas, fiestas Kiltra y la Purga (escenario contracultural de las disidencias sexuales), en Santiago de Chile.

# DISEÑO Y PLANIFICACIÓN DEL PROYECTO DE DISEÑO

## OPORTUNIDAD DE DISEÑO

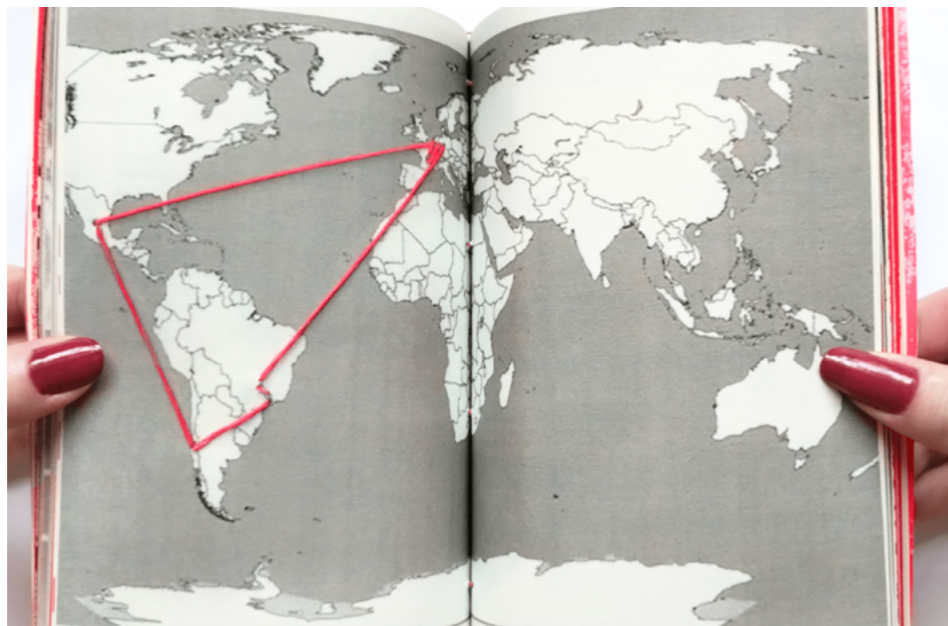
En este caso la oportunidad de diseño está directamente relacionada con el formato de la publicación, un formato experimental (no convencional) que nos transporte a performance, reflejada a través de distintos recursos, como la materialidad de las telas mas utilizadas, el uso de la fotografía, los relatos, entre otros elementos que nos comunican la esencia de la indumentaria en la escena underground. Espacios idóneos para el desarrollo del proyecto

## DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

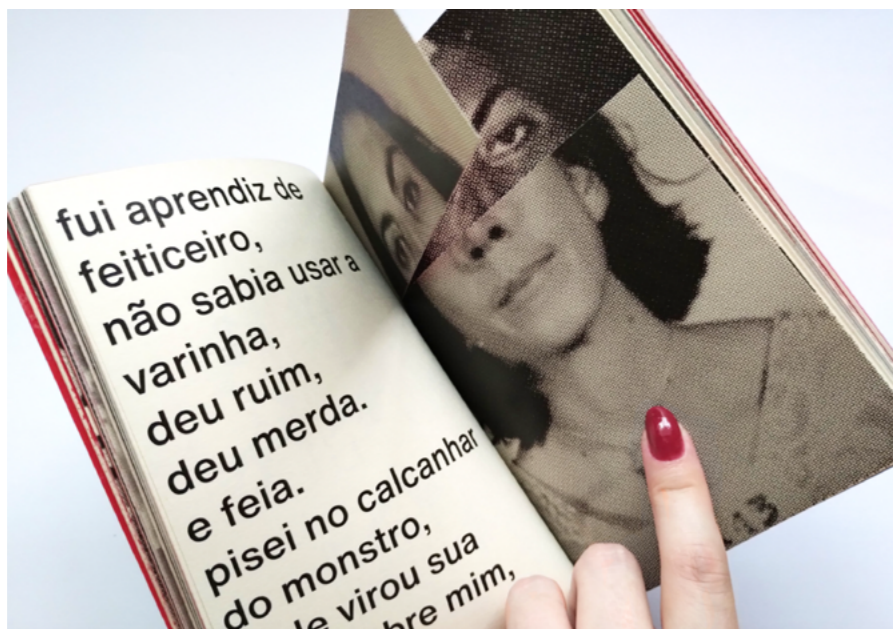
El proyecto consiste en el desarrollo de una publicación experimental que comprenda la identidad y visualidad con respecto a la indumentaria que se desprende la performance underground santiaguina. Esta estará conformada por tres ejes: vestuario, maquillaje y accesorios.

Este proyecto esta dirigido principalmente a personas que estén interesadas en la performance o la contracultura de santiago, así como también interesados en las publicaciones experimentales.

# REFERENTES DEL PROYECTO

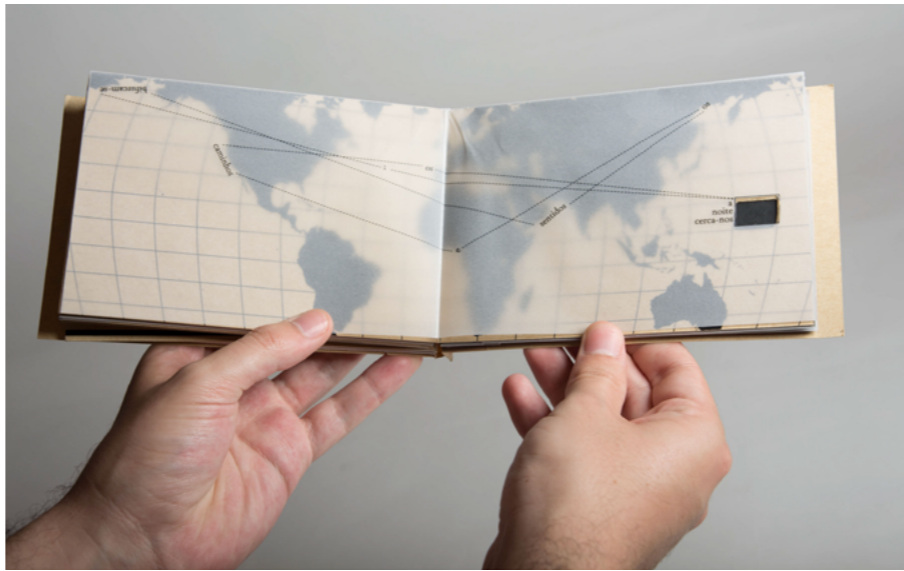


Erotismo más allá de la





# REFERENTES DEL PROYECTO



Poesía erótica - Tinta y braille - Relieves - Texturas - Olores



# OBJETIVOS

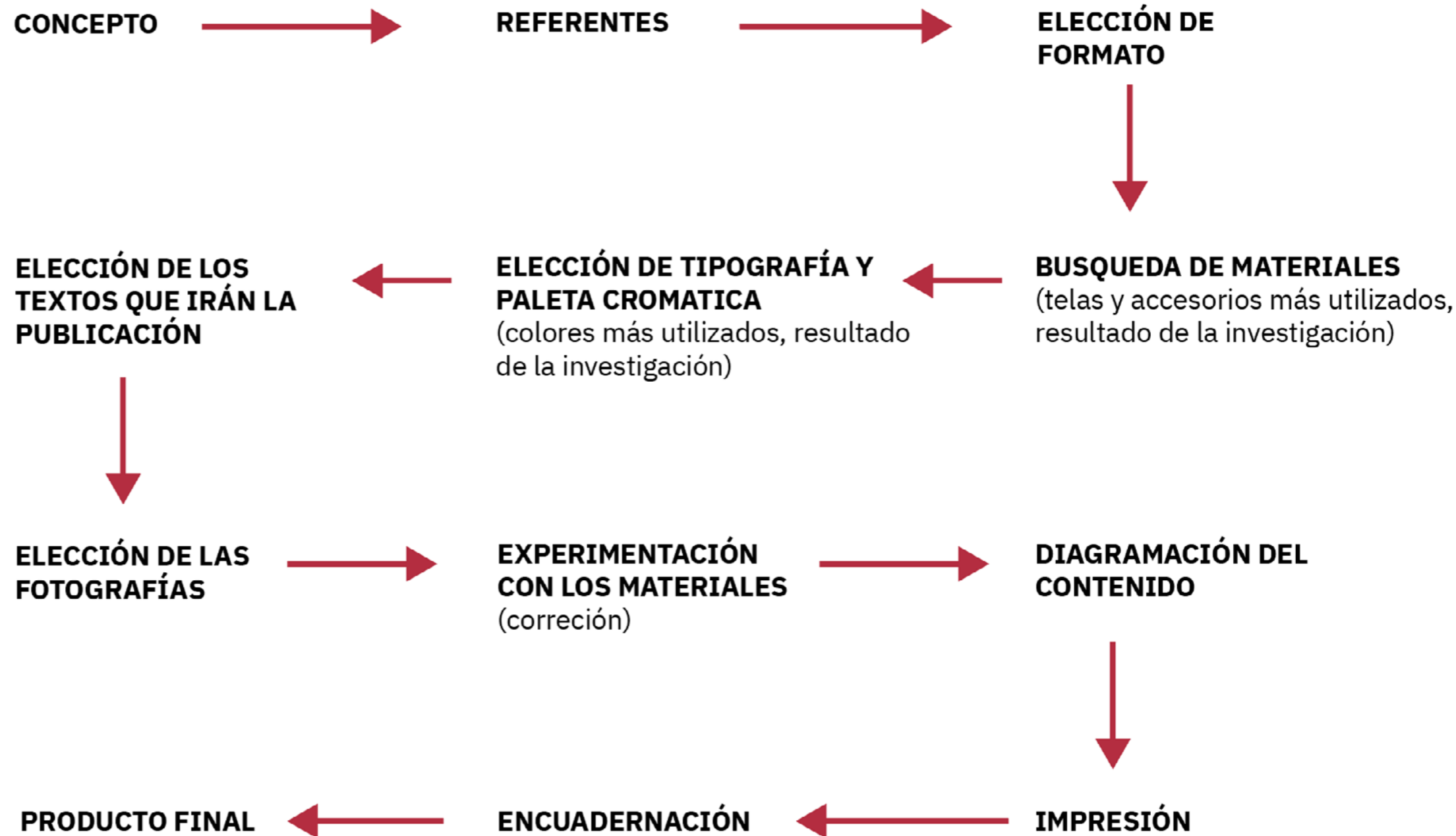
## Objetivo General

Contribuir a la visibilización y valoración de las performances underground santiaguinas entre los años 2018-2019, a través de una puntuación experimental, donde se da cuenta de la visualidad en términos de indumentaria propuesta por los performers y el contexto underground.

## Objetivos específicos

- 1** Categorizar y determinar los contenidos que se presentarán en la publicación.
- 2** Definir los lineamientos gráficos y conceptuales de la publicación.
- 3** Diseñar un libro experimental donde se apliquen los contenidos definidos anteriormente sobre vestuario y performance en el Underground Santiaguino.

# METODOLOGÍA



## SOCIABILIZACIÓN DEL PROYECTO

Con respecto a los actores involucrados en primera instancia pueden ser estudiantes que estén trabajando en un proyecto similar, también a académicos en estudios culturales, artistas y performers interesados en el tema, así como también personas interesadas en la contracultura y underground. Instituciones que estén interesadas en preservar la historia de la performance, o instituciones que sean parte de la comunidad lgbtq+.

## RECURSOS Y SOPORTES TECNOLÓGICOS

Materiales y medios necesarios para el desarrollo del proyecto:

- Herramientas de diseño como photoshop, illustrator, in design, after y premier (desarrollo del contenido)
- Impresión en risografía
- Generación de cliché para cuño de portada
- Encuadernación cocida a mano

## GESTIÓN ESTRATÉGICA

Se iniciaría con la publicación del libro, posteriormente publicar en redes sociales, sitios web u otras plataformas para dar a conocer el proyecto (plataformas que estén vinculadas con la socialización del proyecto) en este sentido se pueden publicar avances de la publicación, el proceso de creación, además de solo el producto final.

Contactarse con los organizadores de las fiestas para que se pueda hacer un lanzamiento en los mismo espacios donde se desarrollan las performance (lanzamiento y conversatorio)

Buscar financiamiento a través de fondos concursables (FONDART)

## DESARROLLO DEL PROYECTO



# DESARROLLO DEL PROYECTO











# CONCLUSIÓN

La bajada del proyecto a una publicación experimental fue coherente con respecto al concepto de performance, ya que el lector pueden ser transportado con mayor efectividad al contexto de la performance.

La investigación previa ayudo a determinar que colores, y que telas serían utilizadas, y con esto a poder transmitir mas efectivamente la identidad en la visualidad de la performance underground.

Esta publicación contribuye al archivo y la memoria de las performance underground, más específicamente de la comunidad lgtbq+, además de contribuir a la visivilazción de la misma.

La publicación también es un primer inicio para abordar otros ambitos de la performance, como podría ser el analisis de los afiches promocionales de las fiestas lo que también ayudaría a profundizar en comprender la identidad visual de estos espacios.

## Entrevista Norma Mor “ Muerte a la norma”

Con respecto al espacio público y el espacio privado: “Los cuerpos al estar en otros espacios, que tiene sus propios contextos, muchas veces eso determina como recibimos el mensaje. No es lo mismo que yo putimonte en la calle, a que lo hago sobre el escenario, tienen valores distintos. Con esto yo defino cuál es nivel de mi performance, ya que la performance me permite a mi revisar mi identidad, ahí es cuando veo con cuánta performatividad decido llevar mi vida”

“Siempre me he considerado travesti o hace un tiempo, porque siempre me gustó más la ropa femenina. Y en estricto rigor la palabra travesti quiere decir alguien que se travesti de otra cosa. Igual entendiéndolo desde una lógica normativa, que yo por tener un cuerpo, tendría que representar una cierta masculinidad. Osea finalmente el término que nos adjudica el lenguaje como la palabra travesti mantiene una lógica ligada al sistema”

“Entonces nosotros estamos rompiendo los parámetros de eso, en mi caso es buscar identidades más neutras, donde nos podamos ver mas humanos ”

“Hasta el 2017 se ocupaba travesti, pero luego con la explosión del programa Rupaul’s, se comenzó a usar el término Drag Queen, y se importó una manera de hacer drag, y eso resultó ser colonizador para la práctica en otros contextos. Se comenzó a imitar un estética como el estilo de maquillaje, las pelucas muy voluminosas con bucles, no como cuando se travisten aca, que se compran cualquier peluca y se la ponen, no las peinan” Al final este modo de hacer travestismo o como le dicen ellos drag, se hizo popular y vende y eso es lo que se importó.

Siempre hay que estar valorando las prácticas en sus propios contextos y localidades, un referente claro para mi es la hija de perra, o la divine, todo lo que tiene que ver con ese imaginario, como de lo trash o como de reivindicar esta persona que está fuera de todo, y que hoy en día para mi es forma de proponer algo nuevo, y yo lo llevo en la estética que propongo relacionado mucho con el cuerpo y por eso mi vestuario se ve muy puta, muestro mucho el cuerpo o me pongo poca ropa. Y es una forma de mostrar lo que el mercado ha hecho con la mujer.

# BIBLIOGRAFÍA

Brea, J. (2005). Estudios visuales. Edita: Akal. Madrid. España

Butler, J. (2007). El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad. Edita: Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, España.

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Revista Debate Feminista, 18.

Colomer, A Rafols, R (2003) El diseño audiovisual Edita: Gustavo Gili. Barcelona, España.

Foucault, M. (2008). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Edita: Siglo XXI. Madrid. España.

González F, Smith B, López L, (2016) Performance art en Chile. Edita: Metales pesados. Santiago. Chile.

Perea, M. (2014). Performance y espacio público. Edita: Vela al viento. Buenos Aires. Argentina

Roszak, T. (1968) El nacimiento de una contracultura Edita: Kairós. Barcelona, España

Roszak, T. (1979) Person/planet: The creative disintegration of industrial society (traducción por Rafael Descallar) Edita: Anchor books. New York, Estados Unidos

Squicciarino, N. (2012) El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria Edita: Ediciones Catedra. Madrid, España.

Taylor D. (2011) Introducción, performance, teoría, práctica Revista: Estudios avanzados de performance

Technoch, A. (2014). La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. Revista: Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada. Buenos Aires. Argentina.

## Tesis

Rivera A. (2017) LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA MODA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE CONTEMPORÁNEO. (Tesis para

optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte), Universidad de Chile.

## Biblioweb

[http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20161202110720/pdf\\_1328.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cea-unc/20161202110720/pdf_1328.pdf)

<https://artishockrevista.com/2019/08/02/hija-de-perra-ektor-garcia-jota-mombaca-en-aguante/>

[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicaciones-dc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=478&id\\_articulo=10059](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicaciones-dc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=478&id_articulo=10059)

<https://pousta.com/hija-de-perra-calientes-transnacionales/>

<https://vimeo.com/32096356>