



UNIVERSIDAD DE CHILE

Poner el cuerpo

El fenómeno de la performance feminista en el
Chile Contemporáneo

*El caso del proyecto “Yeguada
Latinoamericana”*

Sofía Francisca Soto Cáceres

Profesora Guía Marisol Facuse

[Memoria para optar al título de Socióloga]

17 de marzo de 2022

Índice

Agradecimientos	5
Dedicatoria.....	6
1. Resumen	7
2. Presentación de la investigación.....	8
3. Relevancia Sociológica	11
4. Problema de investigación y objetivos	12
4.1 Pregunta de Investigación.....	15
4.2 Objetivos	15
4.2.1 Objetivo General	15
4.2.2 Objetivos Específicos.....	15
5. Hipótesis	15
6. Contextualización y Antecedentes históricos	16
6.1 Performance y activismo feminista	16
6.2 Latinoamérica y Chile.....	18
6.2.1 El C.A.D.A y las yeguas del apocalipsis.....	19
6.2.2 La escena feminista disidente actual.....	22
7. Antecedentes Teóricos y discusión conceptual.....	23
7.1 ¿Puede el arte ser un objeto de estudio de la Sociología?	23
7.2 ¿Arte feminista o arte de mujeres?	25
7.3 micropolítica	29
7.4 Cuerpo	31
7.5 Género y sexo	33
7.6 Performance y feminismo disidente	35
7.7 Táctica y Estrategia.....	39
8. Marco Metodológico.....	41
8.1 Estrategia metodológica	41
8.2.1 El caso: Proyecto de performance “Yeguada latinoamericana” porCheril Linett (2017- 2019) 43	
8.3 Tipo de muestreo y características de la muestra	44
8.3.1 Muestra: Sujetas a investigar	45
8.3.2 Acercamiento a la muestra	46
8.3.3 Unidades de análisis	46

8.3.4	Unidad de observación	47
8.3.5	Dimensiones	48
8.4	Técnicas de producción de información y de análisis.....	48
8.4.1	Sociología Visual: la importancia de la imagen en la producción científica	49
8.4.1.1	La fotografía y el análisis visual	51
8.4.2	Entrevista semiestructurada.....	51
8.4.3	Análisis de discursos.....	52
9.	Matriz de observación y análisis	54
9.1	Matriz general.....	55
9.2	Matrices específicas para análisis de obras y entrevistas.....	56
9.2.1	para imagen, video, entrevista.....	57
9.2.2	Matriz general para análisis discursivo.....	58
10.	Resultados	59
10.1	El brillo como máquina de guerra	59
10.2	Poner el cuerpo: acción desde la periferia.....	63
10.3	Adentrándome en la obra	66
10.3.1	Dirección y decisiones escénicas	66
b)	Dirección	69
c)	Convocatoria y experiencia escénica.....	71
10.3.2	La obra como espacio de resistencia colectiva en el espacio público	73
10.3.3	Comentarios finales sobre el apartado	75
10.4	Los cómo y los por qué.....	76
10.5	Símbolos y significados.....	77
10.6	Lo personal es político.....	82
10.6.1	Referentes.....	82
10.6.2	Lo biográfico	85
10.7	El deseo de la yegua.....	89
10.7.1	La bestia lubrica: en búsqueda del erotismo monstruoso.....	91
10.8	Arte, feminismo y disidencias	93
a)	Por un feminismo disidente, por un feminismo de yeguas	93
b)	Cuerpas al margen: identidades y prácticas periféricas	94
10.8.1	Performance y acción política disidente	97
10.9	Organización del trabajo artístico y espacios colaborativos.....	103
a)	Colaboración y colectividad.....	103
b)	Redes de colaboración.....	106

c) Financiamiento	107
10.10 Arte y poder: circulación de la obra y disidencia política.....	109
a) La yeguada en oposición radical	109
b) Circulación de las obras.....	113
c) Curaduría y relación con instituciones estatales.....	114
d) La obra y su pertenencia al canon	116
11. Conclusiones	118
El discurso presente en el proyecto.....	120
La obra como espacio colaborativo.....	122
Modos de acción artístico políticas	124
Referencia a la hipótesis.....	125
Reflexión final.....	126
12. Bibliografía	128
13. Anexos	132
a) Anexo 1: Consentimiento informado.....	132
b) Anexo 2: Fichas de obras	134

Agradecimientos

En primer lugar quería agradecer a mi madre, quien ha sido un pilar fundamental para resistir estos años y poder sacar la carrera adelante, por su cariño y apoyo emocional, a mi papá que pese a los buenos y malos momentos ha sabido estar presente sobre todo estos últimos años de carrera, a mi profesora tutora de memoria, Marisol Facuse, quien en todo momento me hizo sentir una buena estudiante, y hacerme sentir segura sobre mis capacidades investigativas, sin duda sin su apoyo no podría haber sacado esta investigación adelante. Finalmente agradecer a mis amigas y compañeras de carrera Yahira, Gabriela, Catalina, Camila, Javiera, Deniss, Boris, Verónica e Ivania con quienes nos acompañamos no solo estudiando, sino que, en tristezas y alegrías durante estos años, las guardo en mi memoria y corazón.

Dedicatoria

Quiero dedicarle esta memoria a mi madre Edith Cáceres, quien siempre ha estado para mí desde que comencé mis años de estudio, en kínder, en Talca, en una escuela municipal y que pese a nuestras diferencias siempre apoyó mis decisiones y también supo decirme cuando estaba equivocada ayudándome en este camino, confiando en mí, en mis capacidades y mi esfuerzo. Sé que ha sido difícil para ella, pero sin duda ha sido la mejor madre que pude tener, sin ella no hubiera llegado hasta acá.

1. Resumen

En la presente investigación se realiza un acercamiento al fenómeno de la performance feminista en el Chile contemporáneo, enfocado principalmente en obras realizadas entre el 2017 y el 2019. Este se aborda mediante un estudio de caso simple holístico, descriptivo y exploratorio, que trabaja en el análisis de la serie de performances proyecto “Yeguada Latinoamericana” dirigido y creado por Cheril Linett, artista nacional dedicada a la performance y las artes escénicas.

En un primer lugar se abordan las inquietudes y motivaciones que generaron el interés en este tema y las razones principales por las cuales se consideró relevante a nivel sociológico realizar esta investigación; posteriormente se presenta la problematización de la temática, que conlleva el problema de investigación en conjunto a los objetivos, tanto el general como los específicos. Luego de esto, se aborda la contextualización, antecedentes históricos y empíricos de la temática, principalmente de la escena de la performance en Chile y Latinoamérica, para luego acotarlo al activismo feminista. Posteriormente se profundiza en la discusión conceptual principal, abordada desde los antecedentes encontrados sobre arte y feminismo, performances, cuerpo y género, táctica y estrategia, tanto a nivel investigativo como a nivel teórico; en el cual se especificará la perspectiva desde donde se abordará el objeto de estudio, principalmente desde la perspectiva micropolítica. Sumado a lo anterior se presenta una Hipótesis, que considera tanto antecedentes teóricos como empíricos encontrados en el acercamiento al campo artístico, y que permite cierta guía de investigación para adentrarse en la temática.

Con respecto al marco metodológico este se abordó tanto en perspectivas de técnicas de producción de información como técnicas de análisis que tienen como base la estrategia cualitativa enfocada en el estudio de caso, la cual se consideró atingente según la perspectiva de la investigación, que se interesa en construir el caso a partir de la voz de las protagonistas de arte feminista, específicamente la performance, que, en este caso, será el campo de investigación.

Palabras clave: Feminismo, género, performance, arte, micropolítica

2. Presentación de la investigación

La inquietud del desarrollo de esta propuesta de investigación surge principalmente por la urgencia de escribir- humildemente por supuesto- parte de la historia de las mujeres y las disidencias. Corporalidades que no han sido parte de lo social, que no han sido parte de la historia y que, por lo tanto, su invisibilización ha provocado que ciertas voces y cuerpos sean llevados al espacio de lo privado.

Aquí, lo público y lo privado, se encuentran en constante tensión y problematización, el feminismo ha logrado tensionarlos, y el arte- a partir de la propuesta aquí desarrollada- ha sido el medio por el cual las mujeres y las disidencias han hecho literalmente “cuerpo” sus reivindicaciones políticas, tanto individuales como grupales.

Poner el cuerpo, actúa entonces, como concepto movilizador de los discursos políticos del feminismo y la disidencia, es un concepto que se relaciona con la acción, de esta forma como concepto abarca no solo la práctica artística de la performance, sino que también la práctica política de estar ahí, haciendo política. Poner el cuerpo es posicionarse como sujeto político y accionar frente a las injusticias, y es lo que ha sucedido en los últimos años en Chile, desde el mayo feminista hasta la revuelta de octubre donde el pueblo puso el cuerpo en la calle y salió a manifestarse por una vida mejor. Sin embargo, poner el cuerpo también es romper esas divisiones entre lo público y lo privado y es visibilizar que lo que históricamente ha sido visto como parte del ámbito privado como la sexualidad y los cuidados, también es poner el cuerpo y no es necesariamente pasividad o un espacio en el que no se pueda estar haciendo política. Poner el cuerpo entonces es ampliar las posibilidades de un accionar político crítico y la visibilización de todas esas corporalidades que antes no habían sido validadas.

El mayo feminista chileno¹ y la Performance de Las Tesis “Un violador en tu camino”, han llamado la atención a nivel internacional por su fuerza y masividad, sin embargo, es solo una parte y claramente la más reciente, del alzamiento político del feminismo chileno actual (Siglo XXI), que, en toda su complejidad y diversidad, ha logrado poner en la escena pública las reivindicaciones

¹ Se refiere al alzamiento feminista, que se manifestó en un proceso de marchas, intervenciones y tomas sucedidas durante mayo del 2018 en Chile, en diversas instituciones, tanto universitarias como secundarias, en las cuales las mujeres y disidencias se manifestaron en contra de la violencia patriarcal, tanto al interior de estas instituciones como en el espacio público, como también se ejerce una visibilización de la violencia por parte del Estado, tanto con su complicidad frente a casos de femicidio como con la prohibición del aborto libre.

históricas del movimiento feminista, utilizando estrategias callejeras enfocadas muchas veces en apuestas estéticas que rompieran con la normalidad, posicionaran sus cuerpos como lienzos reivindicativos y generaran molestia a la vez que concientización.

Por su parte, Andrea Giunta (2018), propone el concepto de “emancipación estética ciudadana” en tanto que abrir las posibilidades de acceso y contacto con obras provenientes de otras identidades y corporalidades podría permitir “interpelar las bases de nuestro conocimiento y sensibilidad” (Giunta, 2018, p. 70). También para Leenhardt (2017) el arte actuaría como productor de sentidos “críticos”, siendo clave en la transformación social, permitiendo la creación de estéticas contra hegemónicas. Es por lo anterior la importancia de visibilizar, documentar e investigar a las artistas de performance feminista, quienes son productoras y protagonistas de la escena de arte contemporáneo chileno feminista.

Frente a esto, llama la atención el vínculo que ha logrado desarrollar el feminismo con el arte, específicamente la performance y como esta última ha sido desarrollada como una táctica de acción política por parte de las feministas, las cuales ya desde los años setenta se organizaban en colectivos de arte feminista y generaban propuestas radicales en respuesta al conservadurismo de la época y la violencia machista. Propuestas que no solo iban en torno a generar respuesta de la ciudadanía, sino que también plasmar en este “arte acción”- como se llamó en un inicio- sus propias historias de vida.

Varias intervenciones llamaron la atención de la ciudadanía, algunas de ellas fueron destacadas por su masividad y por su originalidad, por ejemplo, la intervención de “Las capuchas rojas” en donde más de 100 mujeres salieron a la calle durante una marcha durante mayo de 2018, con su torso al descubierto y sus caras tapadas con capuchas adornadas, con brillos, colores y diversas aplicaciones. Se observó durante el 2019 también, la intervención de “Las Tesis” un violador en tu camino, que haciendo un llamado abierto, reunió a mujeres primero en Chile y luego en todo el mundo, para denunciar la complicidad Estatal frente a las violaciones sistemáticas al cuerpo de las mujeres. Finalmente señalar la que llamó la atención por su contenido disruptivo e incómodo y que es con la que se trabajará en esta investigación, que es el proyecto de performance “Yeguada Latinoamericana” que con largas colas de caballo se posicionaron frente a carabineros para mostrar su trasero con un colaless y una cola de caballo, transformando un lugar del cuerpo deseable en algo que molesta.

Frente a esto, decidí acercarme al fenómeno de la performance desde una perspectiva política, específicamente buscando comprender cómo se configuran las tácticas artístico políticas del proyecto Yeguada Latinoamericana, por medio de un estudio de caso exploratorio holístico, por la radicalidad del proyecto, su vasta producción artística a lo largo de al menos dos años (2017 al 2019, periodo que analizaré), y su consolidación como obra de arte político disidente, que circula, cuestiona y problematiza temáticas como la sexualidad y el deseo a partir de un feminismo disidente.

La investigación aborda en primer lugar la relevancia sociológica de investigar performance desde la perspectiva micropolítica, considerando la complejidad del fenómeno, pero valorando a la vez la necesidad de que existan antecedentes tanto teórico como metodológicos de poder observar la obra en su calidad de fenómeno social, implicado e imbricado con el contexto social y político que circula.

En segundo lugar, desarrollo la problematización de la investigación, en torno a pregunta, objetivo general y objetivos secundarios, en conjunto a una hipótesis que permite adentrarse un poco en la temática y entrega algunos atisbos sobre lo que podremos encontrarnos a lo largo de la investigación.

En tercer lugar, abordo un pequeño marco de antecedentes, en donde desarrollo acercamientos al arte contemporáneo global, chileno y los antecedentes en torno a la performance en Chile y su relación con el activismo político, marcado principalmente por los activismos de performance en dictadura.

En cuarto lugar, me adentro en el marco teórico en el que trabajo los principales conceptos desarrollados en esta memoria, que son los de sociología, arte y política, cuerpo y género, performance y por último los conceptos de táctica y estrategia, que me sirvieron para poder acercarme al objeto de estudio y observarlo desde dicha mirada teórica.

En quinto lugar, abordo el marco metodológico, en donde explicito la metodología desde la cual abordé el estudio de la obra, que fue la de un estudio de caso con diversas técnicas de análisis e instrumentos de producción de información, lo cual me permitió poder tener una mirada variada sobre el objeto y poder realizar una triangulación metodológica para poder acercarme al fenómeno desde diversas técnicas, pero obteniendo conclusiones sólidas.

En sexto lugar abordo los resultados en los que se presentan una serie de capítulos enfocados tanto en el discurso visual y oral de la obra, la organización del trabajo artístico presente en el proyecto y su vínculo con las instituciones tradicionales del arte, que permean en parte la circulación de la obra.

Finalmente abordo las conclusiones en las cuales me refiero a la relación entre los resultados y el cumplimiento de los objetivos específicos, general y el análisis en torno a la hipótesis planteada al inicio de la investigación.

3. Relevancia Sociológica

Estudiar obras en sociología, ha sido en general una temática bastante invisibilizada al pertenecer más que nada a los mundos del arte, sin embargo desde la perspectiva de esta investigación, creo que la obra es un fenómeno social profundamente fértil a la hora de necesitar comprender fenómenos sociales y políticos, como lo es en este caso, el desarrollo de un proyecto de performance feminista, que tiene una historicidad, una producción artística y teórica sólida y una circulación que le ha permitido consolidarse en los espacios del arte tanto disidentes como tradicionales. De esta forma, es necesario reivindicar la importancia de estudiar las obras como objeto sociológico y de esta forma observar y analizar su circulación en diversos espacios sociales, como lo son en este caso, los espacios feministas y disidentes como los espacios del arte “mainstream y underground”²

Sumado a esto, es una obra que ha permanecido en el tiempo no solo como obra, sino que parte fundamental de los activismos feministas, disidentes e incluso ha circulado dentro de la comunidad del porno, por lo que es una obra de una complejidad interesante que me llamó desde un inicio la atención de estudiarla y analizarla, en este caso, desde un aspecto político y no solo estético visual, gracias a las herramientas que me entrega la sociología, tanto las teóricas como las metodológicas.

A partir de esto, considero importante desarrollar esta investigación, en primer lugar, por los antecedentes metodológicos que pueden obtenerse a partir de esta investigación, relevando el trabajo desde diversas perspectivas analíticas y la utilización diversos instrumentos que podrían

² cuando me refiero al arte mainstream hago alusión al arte consolidado e institucional, que circula en galerías de arte y bienales, mientras que cuando me refiero al arte underground hago alusión al arte que se mueve “por debajo” que circula entre artistas incipientes y que buscan mantenerse alejado de las categorizaciones tradicionales del arte como los museos y las galerías de arte.

comprenderse contrapuestos, como lo son el análisis visual, audiovisual y a la vez el análisis de discurso escrito, siendo de esta forma una fuente de antecedentes válida para otras investigaciones que vengan a futuro, por acercarme al objeto desde una perspectiva exploratoria, al no existir muchos antecedentes sociológicos sobre el tema, siendo principalmente los encontrados, abordados desde teoría del arte, historia o estética.

Por otro lado, esta investigación permite ampliar la mirada en la forma en la que miramos la obra, hacia una confluencia entre consideraciones visuales estéticas y discursivas, permitiendo comprender la sociedad actual en donde las imágenes son parte de nuestro cotidiano, ya sea desde la publicidad, la propaganda política, la televisión y también el arte, que, en este caso, configura imágenes que comunican, que construyen nuevas sensibilidades y a la vez transmiten un discurso político claro.

Finalmente, señalar la importancia política de esta investigación en cuanto a la configuración de un espacio de memoria feminista disidente y un rescate del arte feminista, visibilizando artistas y colaboradores, comprometidos con la política, con el contexto social y con el encuentro, ampliando los espacios de circulación de las obras, disputando incluso espacios del arte tradicional.

4. Problema de investigación y objetivos

A partir de lo señalado anteriormente surge la inquietud de, por medio de la Sociología, investigar el vínculo entre arte, política y feminismo, frente a lo cual se utilizará el concepto de “micropolítica” para generar el anclaje conceptual y analítico. Es así como, se estudiará la performance como una táctica de acción micropolítica, en tanto es una acción que considera y visibiliza aspectos que lo macropolítico o política de masas, ha dejado a un lado, como son: el cuerpo, el género, la sexualidad y los aspectos generalmente relegados a un ámbito de lo privado. La performance actúa aquí, como una expresión artístico-política que se desarrolla principalmente en espacios públicos y que busca generar un impacto en la ciudadanía principalmente a nivel de subjetividades y cuestionamientos culturales, visibilizando y tensionando, en el caso del proyecto Yeguada Latinoamericana, aspectos como la sexualidad, la violencia machista y la violencia estatal, en forma de protesta artística, desde una perspectiva colectiva y fuera de los márgenes de la institucionalidad.

En este caso, se trabajará desde la mirada de un estudio de caso, que permitirá generar un estudio profundo de una obra de performance feminista disidente, comprendida en este caso como fenómeno contemporáneo, enmarcado en una época de profundos cambios políticos y culturales que han permeado la sociedad actual en Chile, como lo son el alzamiento feminista del 2018 y la revuelta de Octubre del 2019, momentos en los que las intervenciones de diversos grupos, y específicamente de la serie Yeguada Latinoamericana estuvieron constantemente en las calles haciéndose presente con llamados en contra de la policía, el Estado y los asesinatos realizados tanto a mujeres como a disidencias sexuales. Tal como lo problematiza Durkheim, según Leehardt (2017) el arte, en este caso la performance, actúa también como una memoria activa productora de valor social, que como explosión artística “pone a la sociedad en marcha para un nuevo periodo” (2017, p. 79).

Innegable es que la violencia patriarcal ha sido siempre relegada al ámbito de lo privado, sin embargo, ha sido cuestionado masivamente en los últimos años, siendo un momento clave el desarrollo del “mayo feminista” durante el año 2018, prevaleciendo la crítica durante la revuelta de octubre del 2019 donde hubo abusos y acosos en las protestas de parte de los mismos “compañeros” de lucha, sumado a la violencia y abusos sexuales ejercidos de parte de la policía que al momento de las detenciones ultrajaba a muchas mujeres que eran detenidas, acosándolas incluso con mensajes de texto al momento que ella regresaban a sus casas luego de las detenciones, frente a lo cual el Gobierno y la institución de Carabineros realizó caso omiso y generó poco y nada de repercusiones contra quienes realizaron estos abusos. De esta forma es que surgieron al alero de las protestas más “violentas” contra la policía, manifestaciones de carácter artístico feminista que buscaba visibilizar las violaciones y abusos ejercidos de parte de la policía a las mujeres que se hicieron parte de la revuelta.

De este modo y siguiendo la línea de Leenhardt (2017) se conecta la producción artística, en este caso artístico-política, con el cambio de época y mentalidad generando una producción máxima de valor en la sociedad, que si la vemos como una maquina energética tal como problematizó Durkheim, vemos una producción de energía individual y artística, lo cual permite desarrollar nuevos valores sociales que modifiquen las relaciones intersubjetivas entre los y las individuos, específicamente entre hombres, mujeres, transexuales, travestis, maricas, no binaries, y todo el espectro de sujetas y sujetos que no se atienen a la norma hetero cis patriarcal. Aquí, por lo tanto

se puede observar la producción artística como fenómeno social energético, productor de nuevos valores y generador clave de una nueva época.

Por otro lado, podría clasificarse esta expresión artística como un fenómeno micropolítico en cuanto la performance trabaja a nivel de los significados y afectos, no de las representaciones; es una acción que va más allá, según lo problematizado por Suely Rolnik (2019) buscando, por lo tanto, generar nuevos significados y afectaciones políticas a partir de la acción del cuerpo en la calle. La performance feminista, por lo tanto, como acción micropolítica, situada en un contexto de algidez política como lo es las manifestaciones desde el mayo feminista hasta durante y después de la revuelta del 18 de octubre, actúa micropolíticamente al incomodar y cuestionar las representaciones hegemónicas que se tienen de la sexualidad, el género y el quehacer político tradicional. De cierta forma, la performance feminista colectiva permite un acuerpamiento de los cuerpos históricamente feminizados, como son los cuerpos de mujeres cis, trans y travestis en un espacio en el que estos cuerpos nunca han sido bienvenidos y que más bien, son puestos en riesgo. Generándose, por lo tanto, un agenciamiento colectivo y subversivo en contra del sistema sexo-genero (o patriarcal), del poder Estatal y de la violencia policial.

Finalmente, la centralidad de esta investigación estará en la obra como espacio donde se tensiona lo personal y lo político, en una obra que tiene sustento no solo artístico, sino que también discursivo, al buscar visibilizar y protestar frente a las desigualdades y las imposiciones del patriarcado heterosexista y capitalista actual. Lo anterior es desarrollado desde y la ética de que lo personal es político, por lo que se estudia a partir de la observación de los registros tanto audiovisuales como fotográfico de las intervenciones, la revisión de ensayos críticos sobre las obras y por último el registro y análisis de entrevistas realizadas tanto a la directora y creadora de la obra como a sus colaboradores principales.

4.1 Pregunta de Investigación

¿Cómo se configuran las tácticas artístico- políticas del proyecto de performance feminista “Yeguada Latinoamericana” de Cheril Linett?

4.2 Objetivos

4.2.1 Objetivo General

Identificar y Analizar la configuración de las tácticas artístico- políticas de la performance feminista desde el 2017 a la actualidad a partir de un estudio de caso del proyecto de performance “Yeguada Latinoamericana” de Cheril Linett

4.2.2 Objetivos Específicos

1. Identificar y analizar el discurso presente en cada una de las obras parte del proyecto Yeguada Latinoamericana
2. Identificar la organización del trabajo artístico al interior del proyecto
3. Describir y analizar los modos de acción artístico- política utilizada en el proyecto

5. Hipótesis

A modo de hipótesis y a partir de la revisión teórica y la problematización planteada en los apartados anteriores, podría proponer a modo de hipótesis que las tácticas artístico políticas del proyecto de performance Yeguada Latinoamericana utilizan, por un lado, tanto el discurso visual como el discursos oral, pero que al ser una obra de performance y a partir de la revisión de antecedentes, sería un proyecto que pone el cuerpo como principal soporte de la obra y por lo tanto la centralidad de la transmisión del discurso se encuentra en la composición visual a partir de los cuerpos y el movimiento de las performer, de esta forma la visualidad y el cuerpo formarían parte clave de la configuración de las tácticas al interior de la obra.

Por otro lado, otro aspecto clave en la configuración de las tácticas del proyecto es que es un proyecto que existe y se desarrolla gracias a la colaboración entre artistas, ya que pese a ser una obra autoral, como ya he mencionado, el desarrollo casi en su totalidad es colectivo, puesto que las acciones son realizadas de forma colectiva, tanto por los colaboradores que se encuentran detrás, como quien hace el registro audiovisual, quien monta y quien apoya como equipo de

seguridad, por lo que sin estos colaboradores la obra no podría ser desarrollada como lo ha sido hasta ahora.

De esta forma, el lugar de la autora y creadora toma una posición controversial, ya que por un lado existiría la necesidad de visibilizar y esclarecer quien es la mente creadora y gestora de la idea artística, de los conceptos, de las apuestas estéticas, de las composiciones visuales e incluso de la dirección de montaje de los archivos de registro, y por otro lado, considerando el aspecto colectivo, es necesaria a su vez la visibilización de todos los sujetos que participan en la concreción de todas estas ideas, que formarían parte de la organización del trabajo artístico detrás del proyecto. Sin embargo, inevitablemente se generaría una jerarquía al momento de desarrollar las obras ya que en todo momento las decisiones pasan por la mente creadora y principal que es la autora y gestora de la obra, en este caso Cheril, por lo que esta jerarquía sería un límite para la generación de una obra colectiva, jerarquía que está dada principalmente por la posición de la creadora y gestora del proyecto.

Finalmente señalar, que parte importante de sus tácticas es movilizarse como obra polémica, que es polémica tanto en su contenido por venir a cuestionar discursos tradicionales en torno al feminismo y poner en el espacio público problemáticas como el deseo y la sexualidad, como por los espacios en los que actúa y la forma con que lo hace, recurriendo al uso de simbologías provenientes del poder para construir la estética de la obra, por lo que es clave la generación de incomodidad y actuación a partir de la herejía y molestia a las instituciones que representan el poder en la sociedad actual.

6. Contextualización y Antecedentes históricos

6.1 Performance y activismo feminista

La performance como expresión artística, tuvo desde sus inicios una vinculación al feminismo, a partir de lo desarrollado por Alfonso del Río y Vanesa Cintas Muñoz (2013) las luchas de mujeres y feministas durante los 70 habrían tenido un rol fundamental en la construcción de lenguajes y configuraciones estéticas de la performance en sí, siendo pioneras en la construcción de este tipo de “arte acción” utilizando sus cuerpos como lienzos de sus propias obras y sus experiencias e historias como gatillantes de sus producciones artísticas. La performance nace por lo tanto contextual e histórica, imbricada tanto con la vida personal de las mujeres como con sus cuerpos,

sus historias y sus reflexiones.

Por su parte Yolanda Benalva (2014), concuerda con Del rio y Cintas, en tanto señala también que el contexto de los años 60 y 70 con grandes revueltas, principalmente en Europa y Estados Unidos, permiten la aparición de formas de protestas ligadas directamente al arte y la cultura, lugar propicio, por lo tanto, para la configuración del lenguaje de la performance, en donde surgieron artistas que, “planteaban un trabajo de compromiso político y social acorde con el momento revolucionario en el que habían participado antes y después de mayo del 68” (Benalva, 2014, p. 35). Surgiendo así la performance, ligada a la aparición del cuerpo como lugar reivindicativo del feminismo, en torno tanto a la diferencia sexual, el aborto, la violencia y la maternidad. Por lo tanto, el cuerpo, en tanto objeto y sujeto se transforma en un lugar que comienza a ser ocupado y recuperado para la elaboración y puesta en escena de los discursos feministas y de las mujeres.

La performance como evento artístico es algo que deviene, pues como arte de acción se realiza en el acto mismo y luego muere, incluso aunque este acto vuelva a reproducirse en otras instancias nunca será lo que fue en la ocasión anterior. Es por esto por lo que siguiendo la línea de Deleuze (Deleuze & Guattari, 1985) sería un acto en constante devenir, algo que muta y se transforma según el contexto, y según como se componen cada uno de sus elementos y los afectos que genera tanto en el artista como quienes son observadores de la obra. Según palabras de Sandra Pinardi (2018) performance es un acto intrínsecamente político que presenta un devenir ontológico emancipador al cuestionar la temporalidad de una obra de arte en “virtud de la ruptura temporal creada por su práctica –que además es siempre un acontecimiento público” (Pinardi, 2018). Esto último sería clave para otorgarle a la performance una condición emancipadora que le convierte en si misma en un acto político, que no necesitaría un discurso en específico para serlo. Sumado a esto, y parte también de esta condición emancipadora que la autora problematiza, es el hecho que esta obra pueda trascender en diversas materialidades, como el video, la fotografía, entre otros, le permite “migrar hacia diversos tipos de materialidades que le permiten la persistencia, la permanencia” (Pinardi, 2018). A lo anterior la autora lo denomina una potencia micropolítica, pues sumado a estos quiebres temporales, la performance también realiza quiebres en la vida cotidiana al romper con el binario público privado, esto ya que los y las artistas performer permean en sus obras su vida privada con la pública, sus dolores, sus miedos, su cuerpo en estado natural, su sexualidad, su sensualidad, vislumbrando amplias posibilidades de politizar estos espacios al convertirlos en una obra que genera rupturas estéticas en donde vaya.

Finalmente, es necesario señalar que es innegable la unión existente desde los inicios de la aparición de la performance con el activismo feminista, esto ya que el vínculo se dio más allá de que las mujeres artistas se consideraran a sí mismas feministas o no, puesto que al ser acciones que subvertían el canon patriarcal pueden, muchas, ser leídas y estudiadas desde una perspectiva de género incluso más allá de sus propias identidades de género o la línea del feminismo que siguieran, puesto que el punto común era la performance como estrategia para posicionar un cuerpo antes invisibilizado y lograr problematizar a través del arte, las opresiones que vivían tanto mujeres como disidencias durante esos años.

6.2 Latinoamérica y Chile

Andrea Giunta (2018) desarrolla el vínculo directo entre cuerpo, arte, feminismo e identidad latinoamericana y plantea la hipótesis de que “en el horizonte latinoamericano, dos circunstancias colaboran en la clausura de las formaciones artísticas feministas: Por un lado, la relación entre marxismo y feminismo, dada principalmente en las militancias políticas de izquierda y, por otro lado, la represión de las dictaduras latinoamericanas. Esta relación es interesante ya que plantea un vínculo directo entre feminismo y arte, lo cual posiciona al cuerpo como un espacio político artístico reprimido por las dictaduras latinoamericanas atravesando no solo los cuerpos de los sujetos que estuvieron directamente “poniendo el cuerpo” en la calle o en la casa, sino que marcó la historia de la sociedad latinoamericana hasta el día de hoy.

Las dictaduras latinoamericanas, dejan por lo tanto una huella, que se concreta como huella corporal y que es clave para la construcción de identidad y memoria. El arte de la performance actúa aquí, de esta forma, como medio de comunicación poética y política, en donde el cuerpo es el medio y soporte de la obra; y el mensaje final, aparece en interacción con el receptor, es decir- siguiendo la línea de Esquenazi y Leenhardt- la performance que fue en su primera aparición un llamado de atención sobre el asesinato a indígenas, como lo fue la obra de Nilbia romero (Sal-si-puedes) revisada por Giunta (2018) , se transforma en una obra de visibilización de la dictadura, al ser observada y analizada años después como un instrumento de memoria que abre oportunidades de significarla a partir de quien la recibe en la actualidad.

En Chile la historia no es escribe muy distinta a como se desarrolla en todo Latinoamérica, en este territorio, se hace carne la represión y la violencia terrorista de Estado a las cuerpas disidentes,

tanto política como artísticamente. El cuerpo en el arte se hace presente desde diversas plataformas, pero siempre en pro de una visibilización y presencia crítica de los artistas en torno al régimen dictatorial. Así, aparecen el C.A.D.A (Colectivo de Arte de acción) y “Las yeguas del apocalipsis”, conformada por Mario Casas y Pedro Lemebel, grupos que se transformaron posteriormente en los dos mayores exponentes de la performance en Chile.

Nelly Richard (2018) , destaca principalmente las estéticas travestis y homosexuales, presentes en la performance, como acciones artísticas que juegan en un devenir del género, como las realizadas por las yeguas del apocalipsis, que critican y se burlan, no solo de la cultura patriarcal en Chile, sino que también se configuran como un grupo de expresión artística, que critica el esencialismo femenino y masculino como marcas naturales y biológicas de lo que significa habitar un cuerpo sexuado, sumado a una parodia, desde la identidad de travesti, marica y sudaca, frente al colonialismo metropolitano y su lógica de centro/periferia que degrada las identidades latinoamericanas (Richard, 2018).

En la misma línea, la autora señala que estas estéticas travestis transgredieron en su momento las dos instancias que atravesaron durante la dictadura los cuerpos de quienes subvertían la norma desde el arte, por un lado, el oficialismo militarista patriarcal de la dictadura chilena y, por otro lado, también intentaron quebrar la moral de izquierda tradicional masculina que invisibilizaba todas las cuerpos que no cupieran en esta imagen de hombre nuevo que tanto pregonaban. De esta forma, Richard y Giunta, concuerdan en que estas dos instancias atraviesan los cuerpos e historia de les artistas de arte feminista y disidente, puesto que a la vez que intentaron construir desde esos lugares, los criticaron y transgredieron, creando sus propios espacios de resistencia, no solo a la dictadura, sino que a la hegemonía masculina marxista dominante.

6.2.1 El C.A.D.A y las yeguas del apocalipsis

El C.A.D.A (Colectivo de acción de arte) estaba conformado por artistas de diversas áreas, que pertenecían a la llamada “escena de Avanzada” del arte chileno, la cual “se constituye en torno a un grupo heterogéneo de artistas de diversas disciplinas, cuya principal característica radica en una apuesta programática que busca modificar las estrategias discursivas del arte en Chile, vinculándolo -en cierto modo- a las corrientes neo vanguardistas” (Memoria Chilena, 2018).

Por otro lado, según lo señalado por Joaquín Brunner (1987), “la escena de avanzada no logra reinsertarse socialmente en el campo cultural” (Brunner, 1987, p. 60), generando que su público no logre abarcar más allá de los mismos productores de esta, pese a que su nacimiento habría venido a subvertir de cierta forma los valores dictatoriales implantados desde 1973. Para el autor, principalmente, esto se habría generado por el mercado del arte circulante en esos años, el cual habría primado el valor de cambio de las obras y no tanto su contenido, que, en este caso, era un contenido crítico, el cual, por lo tanto, no era sustentable para ser mercantilizado. Por otro lado, asumen un discurso que de cierta forma les marginaba, puesto que introducían “patrones de entendimiento y percepción de sus obras que se ubicaban en una dicotomía, que por un lado tiene referentes no locales (desde Europa y Estados Unidos) pero por otro lado asume referentes sub-locales, pertenecientes a una cultura de resistencia o alternativa, que sigue siendo marginal” (Brunner, 1987, p. 65), rechazando de todas formas la cultura de masas que representaba principalmente la televisión y las lógicas de mercado.

Sin embargo, la escena de avanzada no solo fue un devenir de ambigüedades entre el campo de la vanguardia artística y la crítica política, sino que también permitió en palabras de Nelly Richard (2018) la auto reflexividad crítica, en donde Carlos Leppe y Juan Dávila, trabajaron desde el campo artístico el cuerpo homosexual en Chile. Pese a esto, para la autora, estos “desmontajes conceptuales del arte de comienzos de los ochenta, exigían una fuerza de concentración que se manifestaba en lecturas atentas a la compleja especificidad de los signos diagramados por estas obras” (Richard, 2018, p. 53), por lo que desde el arte conceptual participaban el activismo político, pero desde un arte de vanguardia que solo podían comprender y consumir ciertos grupos sociales. Esto último, es lo que llega posteriormente a corromper las yeguas del apocalipsis, quienes aparecen con sus intervenciones, más comprometidas con subvertir la institucionalidad política de la dictadura, que la escena tradicional del arte.

Por su parte, Pedro Lemebel y Mario Casas, artistas exponentes de la poesía, la literatura y la performance, vienen- a partir de lo señalado por Richard (2018)- a quebrar la blancura y seriedad con la que la escena de avanzada había problematizado el arte de acción en Chile durante la dictadura, principalmente en los años 80. Exponen por su parte, cuerpos travestis y glamorosos que fueron más cercanos a la performatividad del género, como desarrolla Butler (2021), que a un esencialismo femenino basado en la mujeridad.

Según lo desarrollado por Richard, estas apuestas críticas de la identidad de género y de la sexualidad hegemónica desde la performance, no basan su accionar simplemente en cambiar o invertir de lugar las jerarquías de género, superando lo masculino por lo femenino, sino que buscan “producir divergencias de sentido que alteren los modos de representación establecidos” (Richard, 2018, p. 34). Por lo que su accionar permite ser leído como antecedente a las acciones de las artistas de performance feminista que serán parte del objeto de estudio de esta investigación.

Las yeguas del apocalipsis, integradas por los artistas ya mencionados en el párrafo anterior, Lemebel y Casas, configuran un colectivo de performance que recurre a la figura de la loca “para gestualizar - en femenino- sus descontroles de la identidad y del género, que sacan de quicio a lo normado por el militarismo de la dictadura y, también, por el ideologismo de la izquierda ortodoxa. Para Richard, la escena de la performance disidente, específicamente de las yeguas del apocalipsis, “usa la rebeldía del mal gusto para desacralizar los modelos que se creen el cuento del original (arte y metrópolis) y de la esencia (hombre o mujer)” (Richard, 2018, p. 43).

Un aspecto interesante e importante a rescatar de esta escena, son las consideraciones estético políticas de sus performances, puesto que reivindican la imagen de la yegua, en respuesta a los caballos galopantes y masculinos presentes en las clásicas “westerns” y que representaban fortaleza y nobleza (Richard, 2018), así, “se reapropiaron coloquialmente de la rudeza de un vocablo de poca monta (yegua) asumiendo con orgullo su carga femenina y popular en contra del machismo que proyecta a diario sus ofensas y desprecios en el animal hembra” (Richard, 2018, p. 44). La yegua, por lo tanto, subvierte la consideración minimizada de la feminidad oprimida y la lleva a otro lugar, al lugar del glamour y la belleza animal y galopante, que tal cual lo hacían Casas y Lemebel, era capaz de entrar y llenar los grandes salones formales del poder, como lo hicieron en su intervención en el teatro Cariola en el año 89 (Las yeguas del apocalipsis, 2018), en la presentación de las políticas culturales de la candidatura presidencial de Aylwin, videos que fueron borrados por la vergüenza de la travesti en un espacio tan masculino como lo es un encuentro por una candidatura presidencial.

6.2.2 La escena feminista disidente actual

La escena feminista disidente actual, destaca al menos desde el año 2018 y la nueva ola feminista, por generar una unión a nivel político entre las luchas de las mujeres, más bien cercanas al feminismo tradicional, con las luchas de la comunidad LGTBIQ+ lo que permite la configuración de un feminismo amplio que se organiza en la lucha contra el patriarcado, las expresiones de machismo, violencia sexual, feminicidios, homofobia, transfobia la violencia institucional estructural que oprime tanto a las mujeres como a las corporalidades que salen de la norma cis heterosexual. Sin embargo, al alero de esta unión ha existido una lucha disidente sexual que tiene un corte anti institucional, anticapitalista y radical contra las imposiciones sobre todo en torno a la libertad sexual, incluyendo a comunidades trans, travestis, maricas, no binaries, trabajadores sexuales, lesbianas, tortas, camionas y seres posicionados en contra del sistema cis hetero patriarcal, colonial, capitalista y especista.

Uno de los hitos que podría destacarse es el llamado al “5° Circuito de Disidencia Sexual. Feminismos disidentes”, en 2019, enfocándose específicamente en problematizar los feminismos disidentes e incluso lanzando un manifiesto donde da cuenta de la política actual llevada por esta lucha en específico, en donde señalan:

“FEMINISMOS DISIDENTES, indica zonas de entrecruzamiento entre el feminismo y las sexualidades disidentes no hetero-centradas, donde se propone convivir sin temor a la experimentación con el género, con el objetivo que estas corporalidades trastornen los cánones y las formas de pensar el sexo como una pedagogía radical. El feminismo disidente, es uno que expone las humillaciones que significa ser minoría sexual en un mundo heterosexual y las convierte en potencia de acción para que las hablas de este feminismo sean porfiadas, antagónicas, diferentes y promiscuas. Será un espacio donde los derechos de las trabajadoras sexuales se reconocen, donde expresiones y memorias radicales del género -como Hija de Perra- son rescatadas del desprecio cultural heterosexual y donde alertamos sobre las policías del género, para reconstruir una memoria política de las disidencias sexuales y donde la teoría crítica se cruza con las prácticas desbordando las identidades sexuales binarias.”

En el 2021, la temática sigue siendo atingente y académicas- activistas como María Angélica Cruz, son enfáticas en señalar esta amplitud al interior de la lucha feminista, que de cierta forma ha ido

generando alianzas tácticas y estratégicas para accionar, señalando que “la actual resistencia feminista es más diversa y abierta en sus vínculos, en el sujeto del feminismo, en el objetivo transversal en contra de la dominación patriarcal, contra la heteronorma y el neoliberalismo. En ese sentido, los feminismos no son solo parte de las organizaciones de mujeres sino de muchas disidencias sexuales y posiciones no binarias.” (Cruz en 8M, 2021).

De esta forma, actualmente existe un movimiento feminista y disidente amplio, que incluye a la diversidad de identidades de género y sexuales en una lucha común contra la violencia político sexual, la transfobia, la homofobia, la misoginia y todas las formas de odio reproducidas por el sistema patriarcal y capitalista.

A partir de lo señalado anteriormente la performance feminista de la yeguada latinoamericana, aparece y se desarrolla en este contexto en el que el feminismo disidente se ha hecho notar mucho más, dándole una bajada política concreta y directa, pudiéndose posicionar políticamente contra el patriarcado incluyendo a todas las identidades oprimidas por el sistema, combatiendo a su vez discursos de transfobia venidos desde los mismos feminismos más tradicionales que no cuestionan el sujeto político mujer y obvian las opresiones y violencias que las demás identidades oprimidas por el sistema sufren.

7. Antecedentes Teóricos y discusión conceptual

Con respecto a la discusión conceptual, se entregarán ciertos atisbos de conceptos y bases teóricas que permitan abarcar el fenómeno a investigar, sobre el desarrollo sociológico en torno al arte, la obra, performance, género, cuerpo, política y tácticas y estrategias políticas.

7.1 ¿Puede el arte ser un objeto de estudio de la Sociología?

El Arte es un área poco estudiada por la sociología latinoamericana, relegándola a un área de estudio de la estética o la historia y crítica de arte, sin considerar “las relaciones sociales que se cristalizan en la producción artística” (Facuse, 2010, p. 3). Sin embargo, varios teóricos como Bourdieu, Becker, Passeron, Esquenazi, entre otros, desde sus diversas perspectivas, han considerado el análisis de la obra, como un aspecto a estudiar desde la Sociología, permitiendo por lo tanto “comenzar a visualizarlo como un principio activo de la vida colectiva, susceptible de contribuir por sus propios medios a sus dinámicas de transformación”. (Facuse, 2010, p. 9)

A partir de lo anterior, según lo desarrollado por Facuse (2018) y en vista del desarrollo epistemológico de la disciplina, se han propiciado debates en torno a dos interrogantes. En primer lugar ¿Cuál es el objeto de la sociología del arte? Y en segundo lugar ¿Cuál es la especificidad de este objeto para poder abordar los problemas sociales?

Con respecto a estas interrogantes, Pequignot, Leenhard y Esquenazi, consideran la existencia de la necesidad de un estudio de la obra, con un enfoque en el análisis interno de esta. Sin embargo, Heinich difiere con esta propuesta, puesto que, para ella, la sociología no contaría con estrategias metodológicas para su estudio, debiendo “limitarse a las condiciones sociales de la producción de las obras” (Facuse, 2010, p. 6), lo cual se enmarcaría en la conceptualización de Pequignot de un estudio externo de la obra. Sin embargo, Pequignot es enfático en señalar que mientras la especificidad del investigador este dada por el objeto de estudio, se puede utilizar la estrategia metodológica más adecuada, y se estará, aun así, realizando una investigación sociológica, puesto que para él “los dispositivos metodológicos de una sociología de las obras, serán los propios de nuestra disciplina, y la especificidad del campo estará dada por el objeto y no por el método ni por las teorías movilizadas. (Facuse, 2010, p. 6)

Estos tres autores, pese a concordar en la necesidad en un análisis de la obra, tienen enfoques que los llevan a aseverar diversas concepciones en torno a esta misma. Pequignot, por su parte, es enfático en la necesidad de una definición rigurosa del objeto en la sociología del arte, con una consideración del arte como una actividad *productora de efectos sociales* (Facuse, 2010), sumado a esto, para él es importante poder considerar las interacciones que se dan en el arte, puesto que la obra no se encuentra como un ente abstracto por sí sola, sino que interactúa en un mundo del arte, como diría Becker, en el que participan otros artistas, el contexto político, el espacio social, etc. Leenhardt, por otro lado, señala una crítica a la visión clásica del arte como un espejo de la sociedad, puesto que, para el autor, “al mismo tiempo en que la obra está determinada por lo social, *ella puede jugar un rol capital en su transformación*” (Facuse, 2010, p. 7); sin embargo, no está determinada como su igual, sino que aparece en la relación individuo/sociedad, los instrumentos y medios a utilizar, el periodo histórico y el territorio en que esta es producida. Finalmente, Esquenazi, se enfoca en qué es lo que realmente define a una obra, y frente a esto, señala que no es lo que la hace única o su objetividad, lo que la define, sino que la relación que esta obra “*mantiene con una colectividad humana dada*” (Facuse, 2010, p. 7). Por lo tanto, lo que es la obra

y sus significados, deben ser estudiados de forma situada, comprendiendo que una obra va a ir variando lo que es, según en qué lugar y contexto se lea, interprete y disfrute. Lo importante aquí, es como la obra se vuelve “signo” y como este es el resultado de los vínculos que reúnen a los seres humanos y cómo ella contribuye a consolidar estos vínculos

Néstor García Canclini, sigue una línea similar a Esquenazi en relación con las imágenes, señalando que “lo imaginado y lo imaginario, se refieren a prácticas sociales que trascienden la lógica de sus creadores y se asientan en interacciones sociales complejas (García en Giunta, 2018, p. 206). A partir de esto, señala que la obra se establece en torno a las formas en cómo se la percibe, por lo que nunca será una obra realizada de forma definitiva, sino que irá mutando y transitando según como sea percibida por parte de los y las receptoras de la obra en un momento histórico, social y territorial determinado.

A partir de las consideraciones de estos autores, podría inferirse que el enfoque que desarrollan permite guiar esta investigación a partir de la sociología de la obra en su enfoque interno. Esto ya que, estos aportes teóricos permiten profundizar y dotar de contenido el análisis del objeto de estudio, que será en este caso, la performance feminista, sus implicancias en la política actual y sus diversas expresiones dadas principalmente en la performance feminista disidente como fenómeno micropolítico.

7.2 ¿Arte feminista o arte de mujeres?

Existe en la discusión de los estudios de arte feminista, el debate en torno al objeto de estudio de la crítica feminista, en cuanto la clasificación de lo que es o no es arte feminista, su vínculo con el arte de mujeres y con el arte en general.

Andrea Giunta (2018) por su parte, establece una diferenciación entre las concepciones de “arte feminista” o “arte femenino” y aquellas artistas que no desean enmarcarse en el arte feminista ni con el arte femenino, ni tampoco están de acuerdo con ser clasificadas como “artista mujer”. Para la autora hacer hincapié en la necesidad de establecer estas diferencias, permite ser más claros a la hora de escoger el objeto de estudio dentro de una investigación, ya que “estas distinciones permiten complejizar los instrumentos de análisis, pues evitan la simplificación que supone que toda obra realizada por una mujer es feminista” (Giunta, 2018, p. 26).

A partir de lo anterior, la autora señala dos especificidades en el arte que relaciona a las mujeres y al feminismo. Por un lado, cuando las artistas se asumen directamente como feministas y además buscan producir arte feminista, y, por otro lado, cuando son obras “disruptivas frente a las representaciones hegemónicas patriarcales más allá de si la artista desea ser considerada como artista mujer o artista feminista, entre otras categorizaciones, puesto que son obras que “se inscriben en una crítica de las representaciones dominantes que buscan erosionar” (Giunta, 2018, p. 182). A partir de esto la autora clasifica la relación entre arte y mujeres de la siguiente forma:

- a. Feministas que hacen arte feminista
- b. Artistas mujeres (no feministas) que hacen arte femenino
- c. Artistas mujeres que hacen arte disruptivo e innovador pero que no se clasifican así mismas como artistas mujeres.

Otras autoras como Patricia Oliva Barboza (2017) quien problematiza la necesidad de centrar la discusión en su rol de artistas más que de activistas políticas, señalando que el proceso político de definirse feminista es personal y no merma las experiencias que “como mujeres artistas costarricenses han desarrollado, reinventado y resignificado” (Oliva, 2017). A partir de esto el cuerpo y no el discurso feminista se posiciona como el espacio de reivindicación política en sí mismo, volviéndose lienzo y discurso. Frente a esto cita a Sophie Krasser quien señala “¿pero que más político que la resignificación de sus cuerpos? Pienso que las mujeres dejan hablar a su cuerpo y que eso en si es una práctica política, por otra parte, los mensajes que se divulgan a través de sus producciones podrían considerarse como un discurso transformador” (Krasser en Oliva, 2017, p. 53). De esta forma aquí la identidad de “mujer”, toma un rol fundamental en el análisis y acercamiento al objeto de estudio de la autora esto ya que para ella la mujer es la sujeta que estando históricamente fuera de la “creación de la lógica patriarcal “(Carro en Oliva, 2017, p. 55) puede “crear nuevos significados y re simbolizar las metáforas” (Carro en Oliva, 2017, p. 55) que se han impuesto sobre sus identidades y cuerpos por medio de la cultura masculina.

Por otro lado, destaca el rol de las mujeres en el arte al subvertir las consideraciones clásicas del rol de las mujeres en este campo, ya que transforman sus cuerpos de “cuerpo objeto” a “cuerpo sujeto creador activo”, señalando que “si el cuerpo femenino ha sido fetichizado por la mirada masculina únicamente como puro objeto de deseo, ahora es presentado como soporte sobre el que hablar de temas antes jamás tratados (Ballester en Oliva, 2017, p. 55). De esta forma el cuerpo se

transforma en soporte de la obra misma y a la vez que inspiración, rompiendo la verticalidad en la que sujeto y objeto eran considerados, esta dicotomía se quiebra.

Finalmente, de parte de la autora existe una consideración tanto de quien crea, lo que crea y para que lo crea, considerando todos los aspectos de la obra, es decir, tanto el proceso creativo como el montaje, para considerar sus posibilidades transformadoras. Esto podría ser un aspecto por considerar en la investigación en curso, ya que invita a comprender las obras en sí mismas como producción artística feminista en torno a su posicionamiento estético y de producción, que no siempre será abiertamente militante del feminismo, pero si puede considerarse en base a sus propuestas y al tipo de denuncias que ejerza a través de la acción. Aquí es donde la autora propone realizar un análisis con perspectiva feminista, tanto en las formas como en los discursos y no solo centrado en quien lo desarrolla, aquí por lo tanto “Lo relevante es lo que relata cada proceso y las formas propias de ruptura que en ellos se inscriben y desarrollan.” (Oliva, 2017, p. 72).

Nelly Richard (2018) por su parte, al igual que Giunta, pero específicamente desde la literatura, intenta hacer una distinción entre literatura de mujeres y literatura femenina. Señala de esta forma que la literatura de mujeres, agrupa “textos firmados por quienes comparten una misma identificación de género, pero sin que esta identificación de género implique necesariamente que los textos, por el simple hecho de ser firmado por mujeres, aborden la relación (que es la que le interesa a la crítica literaria feminista) entre cuerpo, sexualidad, configuraciones subjetivas, marcas de género, simbolizaciones culturales e imaginarios estéticos” (Richard, 2018, p. 25). Por otro lado, la literatura femenina agrupa más bien temáticas que culturalmente se han asociado al “ser mujer”, “cuando bien sabemos que tal identidad esencia (“ser mujer”) es una ficción metafísica que busca hacer calzar a la fuerza la determinante anatómica y biológica del cuerpo con la representación cultural de la identidad de género” (Richard, 2018, p. 25).

A partir de esta problematización, Richard señala incluso, que el hecho de que las autoras participen de este “ser mujer” no las libra de reproducir estereotipos de género y construcciones heteronormativas, por lo que es enfática en rechazar los esencialismos que muchas de las teóricas feministas de la época planteaban, en donde el hecho de compartir esta determinación de género ponía a las mujeres en un espacio de construcción similar colectiva. De esta forma Richard se centraba más en el contenido de la producción literaria, más que en la pertenencia o no a este ser mujer. Que este contenido subvirtiera la hegemonía masculina tradicional y quebrara las lógicas

tradicionales del género, rescatando incluso producciones literarias de escritores como Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz o Diego Maquieira, quienes “daban lugar a una carnavalización del “yo” de la tradición lírica con nuevos ensamblajes de voces que incorporaban el travestismo sexual para desintegrar el símbolo patriarcal del autor”. (Richard, 2018, p. 26)

Roxana Sosa (2010), por su parte, problematiza las estrategias artísticas, principalmente de las artistas plásticas, desde un enfoque de la sociología del género. Conceptualiza el arte feminista, en tanto, abandona de cierta forma los métodos tradicionales para producir arte, buscando nuevos soportes, como la videoinstalación y la fotografía, en donde las artistas “deciden hacer de su identidad objeto de arte plástico” (Sosa, 2010, p. 1). Para la autora, el arte feminista tiene una propuesta clara, la cual es principalmente su intención activista -heredada de las primeras artistas activistas de los años 60- en donde la clave será “la toma de conciencia” (Sosa, 2010, p. 2). Por lo tanto, el arte feminista aparece como respuesta al arte tradicional, que se desarrolla en forma aislada en cuanto a su proceso creativo, mientras el arte feminista se configura en torno al “contexto social y público”, buscando conectar su propuesta estética con la finalidad de concientización social. Sumado a esto las artistas que configuran el arte feminista, buscan generar una conexión entre su historia personal y el arte a desarrollar, es decir, que vinculan sus propias identidades en sus obras. A partir de esta apropiación identitaria, desarrollan un contenido crítico y transformador, de esta forma opera en pro de una deconstrucción, pues no solo cuestiona los valores sociales y estéticos, sino que busca construir una “conciencia feminista” a través del arte (Sosa, 2010).

Julia Antivilo por su parte caracteriza al arte feminista como disidente, subversivo y transdisciplinar, señalando que “se insertan en esta tradición en la medida en que contribuyen a criticar prácticas coercitivas o a cuestionar los mandatos de rol de género asignado a las mujeres” (Antivilo en Salinero, 2016, p. 238), sumado a esto señala que “se trata, la mayor parte de las veces, de mujeres que utilizan el arte para rebelarse contra las condiciones de vida a las que se les quiere condenar socialmente. De este modo, las prácticas descritas están al mismo tiempo dentro y fuera del campo del arte o, dicho de otro modo, se trata de obras que transitan de manera fluida en una dimensión que tiene como ejes la militancia política y la producción artística.” (Antivilo en Salinero, 2016, p. 238). De esta forma Antivilo dejaría por su parte la puerta semi abierta a esta clasificación, ya que, por un lado, su clasificación entraría en el desarrollo teórico de Oliva,

Krasser, Carro y Ballester, y por otro señala que las obras de arte feminista se encuentran de cierta forma en el eje de la militancia política y la creación artística, tal como problematiza Giunta. Sin embargo, Antivilo es enfática en señalar que, para las artistas feministas, sus producciones artísticas son concebidas de parte de ellas como una forma de manifestación política, en donde se ejerce una desobediencia no solo a la categoría del ser mujer, sino que también una “desobediencia creativa que construye nuevas visualidades identificatorias más felices” (Antivilo, 2013).

Finalmente y con respecto a lo desarrollado por las teóricas mencionadas en los párrafos anteriores, va a considerarse para esta investigación, un acercamiento desde la investigación feminista centrada en la clasificación de Giunta en torno a: *las artistas feministas que buscan realizar arte feminista*, esto, ya que en el caso de Cheril y sus colaboradores, se paran desde esta vereda para accionar y el proyecto, al igual que la artista, tiene un carácter feminista, por lo que cumple con esta doble característica de ser tanto la artista como la obra de corte feminista. De esta forma, al igual que Antivilo (2013), en este caso, el objeto de estudio de esta investigación “tiene un pie en el arte político y otro en el activismo” (Antivilo, 2013, p. 118).

7.3 micropolítica

La micropolítica, como concepto, fue acuñado por Félix Guattari, durante los años 60 para designar “aquellos ámbitos que por considerarse relativos a la “vida privada” habían quedado excluidos de la acción reflexiva y militante en las políticas de izquierda tradicional: la sexualidad, la familia, los afectos, el cuidado, el cuerpo, lo íntimo” (Rolnik, 2019, p. 16). Concepto que además desarrollan Suelly Rolnik y Félix Guattari en el texto “micropolítica, cartografías del deseo” (2006) en el que hacen un recorrido por los devenires minoritarios, las acciones políticas de grupos históricamente relegados, y grupos que problematizaban demandas que no habían sido consideradas por el movimiento de la izquierda tradicional, como lo son el cuerpo, el género, la sexualidad, los cuidados, entre otros, sin embargo, como forma de organización y como acción en sí misma, forman parte trascendental de la macropolítica que hemos visto accionar durante la historia de los movimientos sociales y políticos en este territorio y en el mundo en general.

Estos autores, influenciados por las propuestas políticas y filosóficas de Gilles Deleuze, desarrollan un análisis crítico de las representaciones en las que nos hemos vistos inmersos como sociedad y proponen otra forma de hacer política; una política de lo menor, donde la crítica a la

hegemonía sea clave y donde las perspectivas singulares puedan ser visibilizadas en cada una de las acciones, sin embargo desde esta perspectiva la singularidad no se lee en clave capitalista o liberal, sino que se comprende la singularidad en cuanto diferencias y especificidades, es decir, lo que hace que un individuo se diferencie de otros, por consiguiente, apuestan por una política que no se piense en cuanto masa sino que en cuanto unión de singularidades, que permita componer nuevos afectos como una resistencia a la representación, es por eso, que es una política que va más allá de las representaciones tradicionales de la política, sino que actúa por abajo, por fuera, en sus límites, no busca la representación estatal sino que la creación de nuevas existencias, de nuevas formas de vida como resistencia al capitalismo mundial integrado (Guattari, 2004).

Lo minoritario, por lo tanto, forma parte importante en la propuesta de estos autores, en cuanto resistencia a la hegemonía, sin embargo no abordan lo menor en términos cuantitativos, o de cantidades, sino que en términos cualitativos, es decir, tanto discursos como prácticas que son consideradas minoritarias. Esto último, vendría siendo clave a efectos de esta investigación, ya que se hace carne en la propuesta performática e investigativa de las acciones de la yeguada, que como obra presenta temáticas como crítica a la sexualidad imperante capitalista y heteropatriarcal, visibilización de feminicidios y transfeminicidios, crítica radical al estado y a sus fuerzas del orden, crítica a la religión y a la moral. Estas temáticas las vemos presentes en toda la serie, las cuales iremos desmenuzando a lo largo de esta investigación, de ahí lo importante de considerar lo micropolítico como un análisis clave en el quehacer de esta memoria.

Otro aspecto clave de esta perspectiva (Rolnik, 2019) es la importancia que le da a la imagen como espacio de construcción de contra hegemonías, y por lo tanto en la construcción de nuevas estéticas, nuevas formas de hacer y vivir nuevos mundos. La autora acuña el concepto de “descolonización del inconsciente”, el cual permite comprender la mirada desde la cual se posiciona la autora y practica y teoriza lo micropolítico, en cuanto la subversión de las formas de dominación subjetiva, referido al cuestionamiento que ella realiza de los dispositivos de producción de subjetividades, como lo son las imágenes producidas desde la hegemonía o las que se transforman en hegemonía; para ella lo clave siempre está en el quiebre con este lugar de imágenes hegemónicas, imágenes que se transforman en masivas e invisibilizan lo menor, como por ejemplo cuando las luchas disidentes pasan a ser parte del marketing comercial de las grandes industrias de la moda, queriendo vender una supuesta diversidad a la que realmente no adhieren.

Otro aspecto importante de mencionar es el del cuerpo, específicamente el concepto de “saber cuerpo” acuñado por Suely Rolnik en su texto *esferas de la insurrección* (2019) en el que reivindica la recuperación y creación de nuevo conocimiento a través de la experiencia del cuerpo. Por su parte James C. Scott (2003) habla del cuerpo subyugado como un cuerpo que no se posiciona desde la victimización, sino que es un cuerpo que se reconoce oprimido y que desde allí genera estrategias de resistencia frente a la dominación, lo cual se vincula al concepto de táctica desarrollado por Michel de Certeau (1996). Para ambos autores es un cuerpo entonces que se posiciona desde la agencia, es decir, un cuerpo no pasivo, en acción, en potencia de hacer.

Lo que proponen, por lo tanto, los y las autoras que teorizan en clave micropolítica es la construcción de una “política de subjetivación disidente” que le dé capacidad de agencia a los y las sujetas en la construcción de su realidad a través de estrategias políticas enfocadas en lo menor, en los espacios abandonados e invisibilizados por la macropolítica y por la generalidad de las estrategias de masas de las políticas izquierdistas tradicionales. Es aquí entonces, en donde podemos visibilizar la performance feminista disidente de la yeguada como un espacio, un modo y hacer micropolítico que acciona desde ese lugar y que construye por lo tanto nuevas imágenes disruptivas del poder regente y de la norma y crea nuevas estéticas y mundos posibles en donde un feminismo disidente crítico del feminismo blanco y heterosexual pueda accionar y existir.

7.4 Cuerpo

El cuerpo en las ciencias sociales se ha estudiado principalmente desde la Sociología y la antropología como un cuerpo que encarna construcciones sociales, normas, historia, ideología, las cuales se evidencian en las prácticas y los discursos cotidianos de los sujetos y también en la expresión y desarrollo de sus emociones.

David Le Breton, principalmente en el texto “Antropología del cuerpo y modernidad”, desarrolla el vínculo intrínseco que existe entre la existencia humana y su cuerpo en el espacio, principalmente en la modernidad, en tanto “vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna” (Le Breton, 2002, p. 7). Señala, en esta línea, que existe una unión inseparable entre lo que es la persona y su cuerpo, pero que, en esta sociedad moderna, existe un culto al cuerpo que lo separa de la existencia de la persona que lo posee, lo cual se evidencia en ejemplos como la medicina occidental, pensada solo en sanar cuerpos y

afecciones de este, pero no sanar a la persona. Se entiende por lo tanto la existencia como algo dual, donde por una parte está nuestro “ser” y por otro está nuestro “cuerpo”, concepción que implica “la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social del tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser un cuerpo)” (Le Breton, 2002, p. 8). Por otro lado, algo interesante que señala el autor es que esta concepción de “cuerpo liberado” solo se entiende en tanto “cuerpo joven, hermoso, sin ningún problema físico” (Le Breton, 2002, p. 9), de esta forma no solo se habla de cuerpos sino que a estos cuerpos se le adjudican una serie de características que deben estar acorde a las imposiciones sociales, que están atravesadas por el sexo, la raza, la clase social y así un sinnúmero de características que permiten que los cuerpos sean jerarquizados, dominados y violentados, apareciendo por ejemplo el “Estigma”, tal como desarrolla Goffman.

Butler (2002), señala por su parte que el cuerpo sexuado “material”, se encuentra construido socialmente a partir de discursos hegemónicos, por lo que se construye discursivamente esta materialidad. La autora problematiza por lo tanto la materialidad del cuerpo sexuado, ampliando de esta forma el espectro de utilización política de “la materialidad” al interior del feminismo.

Para la autora la materialidad y el significado del cuerpo son trascendentales a la hora de considerar el cuerpo sexuado en el espacio social. No existe un cuerpo previo al significado, es simultáneo. Para Foucault las significaciones que se le da al cuerpo y su relación con el alma (relación alma/cuerpo) siempre van a estar mediadas por relaciones de poder y el alma al estar significada socialmente se convierte en “la cárcel del cuerpo”.

La autora, se encarga en este texto de problematizar principalmente la importancia del cuerpo en la configuración del sujeto y en como las construcciones sociales, tanto de raza, clase, sexo y género, son claves en esta construcción identitaria. Esta problematización, la realiza principalmente desde la perspectiva psicoanalítica de Freud y Lacan, quienes, desde el psicoanálisis, han desarrollado una teoría de la sexualidad y el psicoanálisis.

Butler señala, por lo tanto, que existe en los cuerpos sexuados, una construcción de autenticidad de lo que significa ser mujer y que existen reglas que regulan esta autenticidad, en las cuales se concreta un gobierno de lo simbólico. De esta forma el orden de la diferencia sexual no es anterior al de raza o clase, ya que las normas de autenticidad gobernadas por lo simbólico y que permiten la

constitución del sujeto son concepciones del sexo influidas por la raza (Butler, 2002, p. 191). Por lo tanto, se puede señalar que la categoría sexual en el cuerpo no actúa de forma aislada, sino que está cruzada por otras categorías como la raza o la clase, lo que lleva a considerar nuevamente el cuerpo como un espacio que es crucial en la construcción del yo, y que, además, está cruzado por significaciones sociales.

Finalmente, es importante considerar la perspectiva de Suely Rolnik (2019), una de las precursoras de la micropolítica, en relación con el cuerpo, ya que esta perspectiva, lo posiciona en la centralidad de su propuesta teórica, como el aspecto clave en la recuperación de la potencia vital que permite al sujeto resistir a las construcciones hegemónicas de la cultura. De esta forma, a partir de la utilización del cuerpo, en un aprender desde la experiencia, se desarrolla una acción micropolítica, que permite la permanencia de este saber-cuerpo en el espacio público. El discurso pasa a formar parte de la presencia del cuerpo en la calle, y que no se dirige principalmente a una exigencia de derechos hacia el Estado, sino que se presenta como una política disidente que encuentra en el derecho a la recuperación de la vida, su principal reivindicación, dirigiendo su objetivo hacia “la reapropiación de la potencia vital, frente a su expropiación por parte del régimen colonial- capitalístico” (Rolnik, 2019, p. 15).

Es así como una yeguada latinoamericana, disidente, pornoterrorista, travesti y pagana se mueve por las calles de la ciudad incomodando la lógica heterosexista de movilización de los deseos y por lo tanto de construcción de subjetividades, es decir, la lógica que domina todo modo de vida.

7.5 Género y sexo

Una de las autoras más importantes que ha problematizado el concepto de género es Gayle Rubin, para quien el género se configura al interior de un sistema sexo-género, que se define, como un “conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en una forma convencional” (Rubin en Guerra, 2009, p. 8). A partir de esto, Rubin considera que el género y el sexo son parte de un sistema sexual binario que se constituye como base del orden heteronormativo, es decir, el que jerarquiza y pone por debajo a las mujeres y lo femenino, frente a los hombres y lo masculino. En relación con la heterosexualidad obligatoria que hace necesario un vínculo sexo/afectivo único y exclusivo entre estas dos categorías genéricas. Esto último para

Rubin “no solo limita la definición de lo humano a dos categorías genéricas, varones y mujeres, sino que también disciplina el deseo sexual para que los sexos opuestos se atraigan mutuamente” (Rubin en Guerra, 2009, p. 2). Para la autora, es esta construcción ideológica la que excluye finalmente a todos y todas quienes se salgan de estas categorías identitarias como lo es toda la comunidad LGTBIQ+. En esta propuesta Rubin no realiza una distinción entre deseo sexual y género, “tratando a ambos como modalidades del mismo proceso social subyacente” (Rubin en Osborne & Molina Petit, 2008, p. 172). Sin embargo, posteriormente problematiza estos conceptos y pasa a considerar que las relaciones de género son construidas sobre las relaciones que se dan en el sistema sexual producido en las sociedades industriales, esto ya que considera el trabajo doméstico como *indispensable* para la reproducción de la fuerza de trabajo, siendo parte fundamental de la “producción social del sexo” (Suzzi, 2016). Señala de esta forma que “el género afecta al funcionamiento del sistema sexual, y que este ha poseído siempre manifestaciones de género específicas” (Rubin en Osborne & Molina Petit, 2008, p. 173), no siendo por lo tanto posibles de considerar de la misma forma puesto que forman parte de dos experiencias sociales diferenciadas, pero que de todas formas están imbricadas. Para Gayle Rubin, existe una unión entre hombres y mujeres que es superior a todas las diferencias culturales instauradas y que es esto último, lo que finalmente hace que hombres y mujeres experimenten el mundo de una forma distinta, no sus órganos sexuales. Señala de esta forma que “las normas y prácticas sociales a través de las cuales se construyen las relaciones de género constituyen una interpretación selectiva de los datos de la naturaleza y por tanto del cuerpo humano” (Maquieira, 2008, p. 161). Para contrarrestar este sistema de disposiciones socio culturales, Rubin propone que el sistema sexo-género debe ser reorganizado mediante la acción política, “no apuntar a la eliminación de los hombres, sino a la eliminación del sistema social que crea el sexismo y el género” (Suzzi, 2016, pág. 3).

Por lo tanto, se puede señalar, a partir de lo desarrollado por las autoras antes mencionadas, que el género y el sexo son categorías eminentemente sociales, que se relacionan directamente con el lenguaje, y que por lo tanto no derivan solo de una naturaleza o característica biológica, pues tienen que ver también con la experiencia de los y las sujetas en un determinado territorio, contexto social y tiempo histórico. Sumado a esto, existe una relación de ambas categorías con la sexualidad como fenómeno social, por lo que no pueden comprenderse como conceptos abstractos, sino que deben estudiarse como parte del entramado de lo que nos configura como sujetos, tanto corporal, psíquica y socialmente.

Judith Butler en el texto “El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad” (2007) busca ampliar las categorías de género que se relacionaban solo con la feminidad y la masculinidad, las cuales para ella habrían en su momento generado exclusiones al interior del feminismo a otros sujetos oprimidos principalmente por posicionarse fuera de este binarismo de género, señalando que “el feminismo debería tener cuidado de no idealizar ciertas expresiones de género que, a su vez, dan lugar a nuevas formas de jerarquía y exclusión” (Butler en Osborne & Molina Petit, 2008, pág. 175). La autora busca problematizar lo ya desarrollado por Rubin en torno a las prácticas sexuales no normativas como desestabilizadoras del género y como las practicas que sí lo son, terminan reforzando el género normativo. Es decir, se es hombre o mujer en la medida que ambos se mueven en la estructura heterosexual dominante y se deja de serlo o al menos se pierde el lugar en esta estructura cuando esta es cuestionada o incluso negada (Butler en Osborne & Molina Petit, 2008).

De esta forma se conceptualizó una diferencia entre sexo y género, en donde sexo se refiere principalmente a las características sexuales y fisiológicas- pero que para Rubin y Shapiro igualmente tienen implicancias sociales-, mientras que género se reservó para designar “la elaboración cultural de lo femenino y lo masculino” (Maquieira, 2008, pág. 161).

Finalmente hay que señalar que estas discusiones, adentran a un entendimiento del género como categoría vinculada al sexo, al sistema sexual, a la heterosexualidad obligatoria y por lo tanto a las identidades que se construyen en torno a estas pautas normativas.

7.6 Performance y feminismo disidente

En este apartado y en la línea de lo desarrollado sobre performance en los antecedentes, profundizaré más que nada en las discusiones teóricas suscitadas en torno al concepto de “performance” y sus usos en el ámbito académico para poder ahondar en cómo podría servirme de este concepto tanto para analizar las obras como para especificar el objeto de estudio.

En primer lugar, es necesario señalar que “performance” es un concepto acuñado por varios autores desde los años 80 en adelante, sin embargo, trasciende el ámbito artístico y hoy en día presenta un gran potencial como perspectiva epistemológica tanto como categoría analítica, presentándose, por

lo tanto, diversas propuestas en torno a su conceptualización tanto desde la teoría del arte como desde las ciencias sociales.

Performance, como concepto, es parte del “giro posmoderno” que dan las ciencias sociales y la lingüística durante los años 80, que siguiendo a Víctor Turner «implica convertir al espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la espacialización del proceso y el tiempo [que fuera] la esencia de lo moderno» (Turner en Bianciotti & Ortecho, 2019). Es decir, es un cambio de paradigma que rompe con la linealidad del tiempo y la perspectiva trascendental de entender la sociedad, comenzando a visualizar, comprender y analizar los procesos sociales desde sus entramados e intersticios, es decir, la producción de afectos, situaciones, imágenes, etc., permitiendo adentrarse en el “cómo” del proceso social, más que en el “porqué”, tal como lo problematiza igualmente la perspectiva micropolítica (Guattari & Rolnik, 2006).

Performance entonces, al ser parte del giro posmoderno antes mencionado, se va problematizando sobre la marcha y adquiriendo diversas lecturas según el contexto en el que escribe el autor que lo desarrolla, desarrollándose, por un lado, como una perspectiva de investigación que permite estudiar los fenómenos sociales como “performances” y, por otro lado, como el hecho artístico, estético, producido en una cultura dada y que esa cultura dice que es performance. Para un entendimiento de la conceptualización anterior, Turner (2019), utiliza los conceptos de performance social y performance cultural para establecer dichas diferenciaciones. Para el autor, el performance social se relaciona directamente con el “drama social”, el cual sería para el autor “un conjunto de unidades no armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto”, es decir, experiencias de crisis sociales y/o crisis institucionales que se generan a partir de los conflictos al interior de la propia sociedad para los cuales el autor utiliza la metáfora del “drama” venido desde el teatro, para problematizarlos. Por otro lado el performance cultural se relaciona con las apuestas estético artísticas dadas en una cultura; las cuales para el autor estarían directamente relacionadas con el drama social, para él autor entonces, esta problematización de performance, depende del primero en tanto “el drama social es la base de la performance cultural” (Turner en Bianciotti & Ortecho, 2019) actuando a modo de mimesis, sin embargo en esta investigación me saldré de la perspectiva mimética del arte en relación a la sociedad, es decir, el arte como expresión de la sociedad que lo contiene.

Schechner (2019) por su parte amplía la lectura del concepto de performance y lo entiende como una expresión del mundo, señalando que “todo y cualquier cosa puede ser estudiado como performance”, problematizando el concepto de performance como categoría de análisis, que permitiría por lo demás, comprender la sociedad aún más en profundidad de que si miráramos los eventos sociales como simples sucesos, sin embargo para él, serían sucesos que se repiten una y otra vez en el tiempo y que de cierta forma se encarnan en el entramado social, como “reiteración de guiones socioculturales, citación de ciertas «normas»; por ejemplo, las de «sexo/género/deseo», en términos de Judith Butler (2007), que la hacen no original y no espontánea” (Schechner en Bianciotti & Ortecho, 2019, 127).

Por otro lado, existe un vínculo entre el desarrollo de la noción de performance y el giro semiótico que da la lingüística en torno a los discursos y la producción de conocimiento (Ortecho & Bianciotti, 2013) en cuanto espacios de producción de sentido, desde las expresiones lingüísticas, escritas o habladas, hasta la producción visual y/o escénica, en donde esta última toma protagonismo como una crítica a la hegemonía del lenguaje como única forma de construcción del conocimiento. Esta idea es desarrollada igualmente por Silvia Rivera Cusicanqui (2015) y Walter D. Mignolo (Mignolo en Ortecho & Bianciotti, 2013) en torno a una crítica a la escritura o “sistemas alfabéticos de representación” (Mignolo en Ortecho & Bianciotti, 2013) como instrumento parte fundamental de la colonización, presentando una necesidad de recuperar la imagen como un lugar de producción de conocimiento recuperando así las comunidades su valor histórico y epistemológico.

Este giro semiótico permite, por lo tanto, adentrarse en una conceptualización de performance como producción signica, es decir, un hacer para la producción de sentido que permite comprender el signo trascendente a la lengua y permeado igualmente en la iconicidad de la imagen. Para los autores antes mencionados, es entonces clave, rescatar el signo y el conocimiento que contiene o puede producir la imagen, leída en clave performática, pues permite comprender el vínculo entre los discursos sociales, la producción de sentido y por lo tanto las formas de construcción de conocimiento, es decir, las epistemologías detrás de la cultura más allá de las perspectivas occidentales de lectura y generación de la realidad.

Otro autor importante en la conceptualización de “performance” y de quien tomaré cierta base para mi lectura en esta memoria es Paul B. Preciado quien problematiza la performance, ligado al de

género, desde el concepto de “mascarada” de Joan Rivière, por medio del cual la autora realiza un análisis de la nueva mujer del siglo XX y el género como representación; concepto que posteriormente será antecedente importante de las teorizaciones de autores como Judith Butler y la propuesta de la teoría Queer, en donde “El género será, ya, el efecto de una repetición ritualizada de normas que materializarán performativamente en la superficie de un cuerpo aquello que se enuncia como pre-discursivo, como anterior a la acción de devenir un sexo/género determinado” (Butler en Bianciotti & Ortecho, 2019). Lo anterior permite darle un giro epistemológico a la forma en la que se comenzaron a comprender las identidades y las representaciones de los sujetos en el mundo, específicamente en este caso, la relación entre género, sexualidad y sexo.

Diana Taylor por su parte es quien profundiza en el concepto de performance como hecho artístico, pese a que su mirada la incluye como categoría analítica y plantea el carácter innovador de los estudios de performance al clasificarse como una especialidad postdisciplinaria al ir más allá de las disciplinas específicas ya desarrolladas en el campo investigativo, siendo una categoría que no puede ser incluida en solo una especialidad, ya sea ciencia social, epistemología, filosofía, etc. Para la autora, los estudios de performance se centran, por lo tanto, en estudiar “actos y comportamientos en vivo como objeto de análisis, aun cuando estos comportamientos incluyan una interacción con objetos o performances en internet ... examinando practicas encarnadas y comportamientos expresivos” (Taylor, 2011, p. 16)

La necesidad, por lo tanto, de estudiar la obra desde la teoría de la performances, permite comprender la obra por un lado como obra de arte y como una producción artística, y por otro, como un fenómeno social, que a partir de las conceptualizaciones teóricas de la micropolítica y el paradigma posmoderno, comienzan a entrar en los intersticios de la obra para su lectura, comprendiendo sus complejidades, y cada una de las partes que la componen como performance y como puesta en escena, adentrándose en cada una de sus partes como una “cinta de moebio” a partir de lo problematizado por Rolnik (2019), que actúa como un territorio que no tiene arriba ni abajo, no es jerárquico, pues nada es más importante que lo otro, por lo que cada parte que compone la obra es trascendente para estudiarla como fenómeno social a la vez que producción artística, actuando entonces como un rizoma en el que cada parte es importante, pues se conecta con las otras, siendo incluso la locación en la que se intervino con la obra, parte trascendental para que esta sucediera, y el archivo incluso, que permite su trascendencia en el tiempo como archivo de registro de obra, como desarrolla Taylor (2011).

En conclusión y en base a lo desarrollado en los párrafos anteriores, consideraré por un lado la concepción de performance como categoría analítica, y por otro lado como categoría artística y como obra de arte, es decir, como fenómeno artístico, sin embargo, teniendo en consideración que no tiene un límite definido, siendo esa falta de límites la riqueza conceptual de la que me serviré. Por un lado, la perspectiva performática permite comprender una obra artística como actividad humana, como parte del “drama social”, tal como lo desarrollan Schechner y Turner, para quien “todo puede estudiarse como performance” (Turner en Bianciotti & Ortecho, 2019) y la vez, comprenderse como expresión de una identidad y ser en el mundo, tal como lo problematizan Butler y Preciado. Estas perspectivas podrían permitirme comprender entonces la obra de performance en su complejidad, como un fenómeno en constante transformación, más allá de las interpretaciones que se puedan hacer de esta. Es de esta forma y desde aquí donde me situaré para realizar una sociología de la obra, la performance como hecho y proceso artístico, y también como perspectiva analítica, de ahí la importancia de incluir ambas perspectivas.

7.7 Táctica y Estrategia

Con respecto al concepto de táctica, es indispensable a la vez problematizar la concepción de estrategia. Para definir estos dos conceptos, me basaré en la propuesta de Michel de Certeau en relación con la problematización realizada por Michel Foucault y Pierre Bourdieu, desde una línea postestructuralista.

Michel De Certeau, en su texto “invención de lo cotidiano” (1996) intenta comprender desde las prácticas y las maneras de llevar a cabo estas prácticas como se imbrican los individuos en los procesos de producción parte de una cultura, específicamente las referidas a los sujetos en posición de dominación. Para Certeau, las prácticas cotidianas dan cuenta de la posición de quienes forman parte de los dominados y a la vez dan cuenta de las maneras de hacer o modos de hacer de estos individuos, sumado a las lógicas y maneras de pensar detrás de estas. De esta forma, el autor va más allá e identifica estas prácticas cotidianas como tácticas, que refieren a “un sistema de relaciones de los consumidores con los dispositivos de la producción... las cuales dejan a su paso trayectorias que han sido ilegibles en la medida que persiguen intereses distintos al sistema al cual pertenecen, por lo tanto, para De Certeau, las prácticas son de tipo táctico, en la medida que responden a circunstancias” (De Certeau, 1996)

Por otro lado, las estrategias para el autor son “el cálculo de las relaciones de fuerzas que se hace

posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas.” (De Certeau, 1996). Lo interesante de la problematización del autor, es que la estrategia siempre supone encontrarse en una posición de poder, por lo que comprende la propiedad de un espacio o un lugar en el que puede ejercerse este poder y funciona, a través de dispositivos de control.

La táctica, no tiene lugar ni espacio, y de esta forma, refiere a:

“un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones". (De Certeau, 1996, p. L /42)

Por lo tanto, la táctica se mueve en el lugar de lo micropolítico, desde y para los dominados, como una práctica de resistencia frente a los lugares hegemónicos de dominación, que es donde actúan los dispositivos de control utilizados por medio de la estrategia, que es la que detenta el poder, actuando entonces desde la política de lo menor. Por otro lado, la administración estratégica funciona entonces desde y para la reproducción del poder, a través del dominio del tiempo, el dominio de los lugares por medio de la distribución valga la redundancia, “estratégica” de los espacios públicos, funcionando además con una detentación del conocimiento, el cual permite sustentar y determinar el control mismo de los espacios.

Lo interesante de la propuesta de Certeau, es que a diferencia de posiciones estructuralistas que posicionan a los individuos dominados como simples reproductores de lógicas estructurales sin posibilidad de acción, la concepción de táctica permite observar las prácticas de los individuos en posición de subyugación en torno a modos de acción que tienen la capacidad de subvertir el orden a través de acciones creativas, movimientos, usos del espacio y el tiempo, como formas de resistencia a los esquemas de poder, que vendrían siendo la estrategia del dominador y por lo tanto

también como espacios de recuperación y disputa del conocimiento. Para el autor por lo tanto “estas prácticas ponen en juego una ratio popular, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar” (De Certeau, 1996, p. XLV)

Para De Certeau entonces las concepciones de táctica y estrategia están comprendidas de forma relacional, en tanto la existencia de un esquema de poder (estrategia), genera a su vez resistencia (táctica), y es en este último lugar, en el que se encuentra el proyecto yeguada latinoamericana, que tanto en su discursos disidente y anticapitalista, como quienes integran el proyecto, se posicionan desde un lugar de subyugación, al ser mujeres, travestis, maricas, no binaries y lesbianas quienes participan en dicho proyecto y las obras que lo conforman.

8. Marco Metodológico

8.1 Estrategia metodológica

En el caso de esta investigación se consideró la realización de una investigación cualitativa con enfoque metodológico exploratorio, en tanto se trabajará en un espacio territorial acotado, esto ya que “la investigación cualitativa se basa en la toma de modelos pequeños, esto es la observación de grupos de población específica” (Benalva, 2014), en cuanto a los sujetos a investigar y al acotado espacio geográfico que esta investigación abarcaría. Por su parte, la población objetivo pertenece a la región metropolitana de Santiago.

Se consideró la investigación cualitativa más acorde a los objetivos y problemática de esta investigación ya que esta “se mueve en el orden de los significados y sus reglas de significación: los códigos y los documentos, o significaciones” (Canales, 2006, p. 19) por lo que permitiría estudiar y analizar los significados tanto de los discursos como de las imágenes producidas a través del arte de la performance, permitiendo elaborar información situada y que a través de este tipo de metodología posibilite una reproducción de esta comunidad con un lenguaje común, en este caso la performance, para su análisis y comprensión en profundidad. (Canales, 2006)

Para darle validez al enfoque cualitativo en esta investigación, se utilizará la triangulación metodológica, la cual “consiste en dilucidar las diferentes partes complementarias de la totalidad del fenómeno y analizar por qué los distintos métodos arrojan diferentes resultados” (Benavides

& Gómez-Restrepo, 2005, p. 121); esta, permitirá complementar distintas estrategias y técnicas de recolección de datos y la profundización y mayor comprensión del fenómeno que estudiaré. Esto se decidió principalmente en vista de los objetivos específicos de la investigación y el carácter diverso de la muestra, que permitirá por un lado la utilización de metodologías visuales para la investigación y técnicas de análisis del discurso por otro lado, las cuales serán descritas y problematizadas en profundidad en los siguientes apartados.

8.2 Perspectiva de investigación: *El estudio de caso*

Para esta investigación se escogió el estudio de caso como estrategia de investigación, dentro de la metodología cualitativa. Esta elección está basada en la propuesta de Robert K. Yin (2018) quien considera que este modelo de investigación debe ser elegido a través de preguntas de investigación que pretendan analizar el "cómo" y "porqué" de un fenómeno. Esto porque, según Yin, "tales cuestiones lidian con el rastreo de procesos a través del tiempo, más de que con meras frecuencias o incidencias." (Yin, 2018)

El estudio de caso se define para Yin (Yin en Jiménez & Comet, 2016) como "una investigación empírica que estudia un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto de la vida real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes" (Yin en Jiménez & Comet, 2016, p.2), plantea a su vez, que una de las ventajas de los estudio de caso son, por un lado, la "posibilidad de integrar muchas más variables de interés que datos observacionales" (Monje en Jiménez & Comet, 2016, s.p), lo que a su vez permite que se puedan incluir múltiples fuentes de evidencias, lo cual es desarrollado en profundidad en este caso, en el que me serviré tanto de las imágenes como los videos generados a modo de archivo de las obras, como de lo dicho por colaboradores y directora del proyecto, tanto en entrevistas que realizaré como en ensayos y críticas de arte hacia la obra, buscando abarcar un amplio espectro de posibilidades de análisis.

Se escogió esta estrategia de investigación ya que desde la perspectiva de Yin (2018) permite el estudio en profundidad de eventos y fenómenos contemporáneos, permitiendo comprender cómo y porqué sucede un fenómeno. En este sentido me interesa comprender la performance feminista en cuanto a sus tácticas artístico- políticas, es decir, la intervención performática no solo como práctica artística, aspecto que deseamos evaluar, sino que también como parte del aspecto micropolítico perteneciente al movimiento feminista actual.

Para los autores (Jiménez & Comet, 2016), los estudios de caso “no son representativos de muestras y la meta del investigador es expandir y generalizar teorías (generalización analítica), en lugar de enumerar frecuencias (Generalización estadística). Es por esto por lo que se espera que esta investigación cumpla con una de las características de los estudios de caso que es, generar generalizaciones teóricas, es decir, poder generalizar a partir de esta investigación, conclusiones sobre arte y performance feminista que permitan guiar otras investigaciones similares, buscar puntos en común y aportar en el acercamiento al objeto de estudio, principalmente. En este caso, se quisiera poder generar una “generalización externa”, la cual “da la posibilidad de extrapolar las conclusiones obtenidas en el análisis de un caso, hacia afuera del caso analizado” (Jiménez & Comet, 2016). Permite por lo tanto trazar un camino que sea de guía para investigaciones futuras que permitan analizar el estado del arte de la performance feminista en Chile en cuanto a activismo feminista y presencia de este en los circuitos artísticos.

Finalmente, hay que señalar que el estudio se desarrolla como un caso simple integrado, ya que se investigará con un solo caso, pero con varias unidades de análisis, que en este caso serán diez obras parte de la serie yeguada latinoamericana. Sumado a esto, será un estudio exploratorio y descriptivo ya que busca “describir y explorar el fenómeno de la performance feminista en el Chile actual (2018- 2020)” el caso de las intervenciones del proyecto Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett.

8.2.1 El caso: Proyecto de performance “Yeguada latinoamericana” por Cheril Linett (2017- 2019)

El caso que escogí para esta investigación es un proyecto de performance feminista y disidente de carácter autoral, pero de trabajo colectivo, creado y dirigido por la artista escénica, performer y directora de teatro Cheril Linet, que acciona desde el 2017 hasta la actualidad, año 2020 denominado “Yeguada Latinoamericana”. Sin embargo, se escogió el periodo desde el 2017 al 2019 para realizar análisis de las obras parte del proyecto, ya que fue el periodo con más producción artística, y con mayores archivos de registro y críticas de arte referidas a las obras disponibles para su análisis, marcando además el 2019 un hito con la revuelta que comienza el 18 de octubre y que posteriormente pospone las acciones callejeras del proyecto al comenzar la pandemia del COVID durante el 2020.

Son en su mayoría acciones callejeras, con la presencia de algunas foto- performances y algunos

video- performances, que acciona con grandes y pequeños grupos de intérpretes según las necesidades de cada obra y un equipo colaborador de vestuaristas, audiovisuales, fotógrafos, editores, gestores, entre otros; que permiten que el proyecto se lleve a cabo, siempre de forma autogestiva y en base a la colaboración entre artistas.

Por su parte, la creadora y directora del proyecto Cheril “realiza un llamado a la acción directa y cómplice, articulando la performance, los feminismos disidentes, el erotismo antiautoritario y la revuelta callejera, en la búsqueda de nuevos soportes imaginarios de protesta” (Linett, 2020, p. 87). Por lo demás, es un proyecto que realiza a través de las intervenciones una fuerte crítica a las instituciones como el Estado, las fuerzas armadas, carabineros y la iglesia, utilizando una cola de yegua cosida a su colaless como parte fundamental de la apuesta escénica, convocando a mujeres y disidencias a participar en las intervenciones, buscando “subvertir, criticar y desafiar los regímenes clasistas, patriarcales, coloniales y especistas” (Linett, 2020, p. 88).

A partir de lo anterior, me pareció interesante trabajar con este caso por su fuerte crítica anti institucional, su trabajo por fuera de los órganos estatales e institucionales, su discurso feminista disidente, y también por el profesionalismo de Cheril, quien ha tenido una producción de obras constante, desarrollado a lo largo de varios años. Esto último, puede permitir analizar el fenómeno de la performance feminista disidente a lo largo de un periodo concreto y visualizar sus acciones de manera contextual, estética y discursiva, para poder describir y comprender la problemática planteada en esta investigación, es decir, cómo se configuran las tácticas artístico políticas en la performance feminista, en este caso, las del proyecto Yeguada Latinoamericana.

8.3 Tipo de muestreo y características de la muestra

En este caso la muestra no está pensada en perspectiva estadística, sin embargo, en tanto enfocada en la metodología cualitativa si pretende representatividad. Tal como señala Canales (2006) se piensa en la representatividad de un colectivo de sujetos del cual se busca obtener una perspectiva sobre las tácticas artístico-políticas en la performance feminista. Se comprenden por lo tanto estas perspectivas, ancladas en una estructura o categoría social, concibiéndose por lo tanto “no como un conjunto de individuos, sino como un conjunto de modalidades típicas y específicas de la subjetividad, sostenida en las concretas relaciones que el colectivo tiene con otros colectivos o internamente entre sus componentes” (Canales, 2006, p. 23).

8.3.1 Muestra: Sujetas a investigar

A partir de lo anterior, se puede señalar que se trabajará con un muestreo no probabilístico intencionado, en el que se escogió como sujeto de estudio para el análisis de caso, obras de performance feminista parte de proyecto “Yeguada Latinoamericana”, realizadas en la ciudad de Santiago desde el 2017, año de la creación del proyecto, hasta el año 2019.

La muestra, que es de naturaleza múltiple y heterogénea, se compone de diez obras parte del proyecto Yeguada Latinoamericana, las cuales fueron seleccionadas a partir de la entrevista realizada a la directora y creadora, Cheril, su importancia política y artística al interior de la serie y también uno de los aspectos más importantes, que estas contaran con material contundente de archivo, como fotografías, registro audiovisual y ensayos críticos sobre las respectivas obras, pese a que en su mayoría no todas cuentan con este último material, se consideró como criterio trascendente a la hora de escoger las obras que se estudiarían. Sin embargo, la obra “Estado de rebeldía I, II y III” fue incluida dentro de la muestra, pese a no tener un contundente material de archivo, al haber sido realizada durante la revuelta de octubre del 2019, siendo clave en el desarrollo y evolución de la serie, al igual que la obra “Comunicado”, la cual es una video-performance que solo cuenta con el montaje audiovisual que le da cuerpo y vida a la obra.

Por otro lado, la muestra está compuesta por ensayos, algunos referentes a las obras seleccionadas y otros referentes al proyecto serie yeguada en su generalidad, los cuales fueron seleccionados por su perspectiva crítica de la obra, su profundidad y aportes reflexivos que engruesan la producción teórica del proyecto, siendo varios de estos ensayos incluidos en el libro recién lanzado sobre el proyecto “Yeguada latinoamericana de Cheril Linett: Acciones, archivo y escrituras críticas” (2021).

En tercer lugar, luego de una revisión exhaustiva de los ensayos e imágenes de archivo de las obras y el proyecto, y posterior a una negociación con la directora decidí realizar cinco entrevistas a informantes clave y personas cercanas a la producción artística de la yeguada, de las cuales solo logré concretar cuatro, las cuales fueron seleccionadas por Cheril, luego de discutir una lista de posibles entrevistados, en base a la confianza, conocimiento del proyecto e importancia en el desarrollo de este. La decisión de tomar en consideración la palabra de la artista, fue tomada para

poder otorgarle legitimidad a los agentes y participantes, ya que en todo momento las decisiones en torno a la investigación fueron mediadas con la directora del proyecto para estar acorde con ella y su interpretación original, de esta forma quisiera enfatizar que las entrevistas no vienen más que a complementar el grueso de la muestra que está centrada principalmente en materiales de archivo y crítica artística, ya que no es una investigación basada en entrevistas. Sin embargo, una de estas entrevistas no logró ser realizada por la dificultad de coordinar fecha y horario con la entrevistada, quien contaba con muy poco tiempo para poder reunirnos, por lo que finalmente solo logré contar con cuatro entrevistas.

8.3.2 Acercamiento a la muestra

Para acercarme a la muestra, comencé realizando una revisión superficial del material recopilado, los archivos de registro de cada una de las presentaciones parte del proyecto “Yeguada Latinoamericana”, los ensayos críticos sobre la obra, entrevistas previas de la autora y el ensayo “Proyecto Yeguada Latinoamericana: performance y feminismo disidente” en el cual la autora realiza un abordaje del proyecto desde las primeras presentaciones realizadas, el cuerpo teórico y artístico de la obra, hasta las formas de convocatoria y participación de esta.

A partir de este material señalado anteriormente y en conjunto con la revisión de los objetivos, construí una matriz de análisis general para una recopilación de información más estructurada y expedita, que se complementará con el marco teórico para poder realizar posteriormente los análisis correspondientes. Sumado a esto, la revisión inicial de la muestra me permitió construir, la guía de las entrevistas tanto a la directora como a colaboradores.

8.3.3 Unidades de análisis

En el caso de esta investigación consideré como unidades de análisis diez obras del proyecto yegualatinoamericana, dirigido y creado por Cheril Linett, las cuales fueron escogidas por su importancia política dentro de la serie, y variedad de archivos de registro con el que cuentan, ya que prioricé que tuvieran tanto registro fotográfico como audiovisual, y en la mayoría de los casos, pero no en todos, ensayos críticos sobre las respectivas obras, algunos escritos por la misma directora y colaboradores y otros por diversos críticos de arte expertos en performance.

Cada una de las obras serán analizadas en su especificidad, al menos, en la revisión de los archivos de registro, y los ensayos respectivos, sin embargo, para la revisión de las entrevistas que realizaré

me enfocaré en el desarrollo y análisis general del proyecto/serie yeguada, comprendida como un solo caso, desde la perspectiva del estudio de caso.

Las obras serían las siguientes:

1. Yeguada latinoamericana (2017)
2. Banda de guerra (2018)
3. Hermanadas en la revuelta (2018)
4. Arde (2018)
5. Escudo de armas (2018) [foto performance]
6. Gloriosas (2018)
7. Yeguada santa (2019)
8. Virgen del Carmen bella (2019)
9. La serie Estado de rebeldía (2019)
10. Comunicado (2019) [video performance]

8.3.4 Unidad de observación

Se escogieron como unidades de observación las Fotografías y videos que hacen parte del Dossier de Obras de Cheril Linett, facilitado por ella misma, el libro “Yeguada Latinoamericana” editado y publicado directamente por el equipo del proyecto a cargo de Cheril, también una entrevista en profundidad a la directora y a colaboradores/informantes clave, sumado al análisis documental de una serie de ensayos escritos sobre el proyecto a modo general.

De esta forma es necesario aclarar que, con respecto a la observación de la obra, se trabajará principalmente con “archivos de registro” y no con la observación de la obra propiamente tal en el tiempo presente, archivos que han sido pasado por el filtro y curaduría directa de la creadora del proyecto. Es imprescindible señalar este antecedente, ya que como señala Diana Taylor “el performance en vivo, no puede ser capturado, o transmitido a través del archivo” (2011, p.14), sin embargo, la misma autora es enfática en señalar que el archivo puede reemplazar la obra en vivo como objeto de análisis, y que permite a su vez, su circulación y su reduplicación “a través de sus propias estructuras y códigos” (2011, p. 14) que permiten a su vez una cierta independencia del archivo que hace circular la obra, haciendo que esta permanezca en el tiempo al ser mediatizado y transmitido.

8.3.5 Dimensiones

A partir de lo anterior se consideraron tres dimensiones, las cuales están directamente ligadas a los objetivos específicos, las cuales serían, por un lado, el discurso político presente en las intervenciones de la serie, el cual se dividiría en la subdimensión visual y la subdimensión oral y escrita; por otro lado, la organización del trabajo artístico, ligado a las redes de colaboración y participantes al interior del proyecto y en último lugar, el aspecto práctico, ligado a los modos de acción artística llevado a cabo durante el desarrollo del proyecto.

8.4 Técnicas de producción de información y de análisis

Las técnicas que se consideraron en este caso para producir y recolectar información fueron tres. Por un lado, realicé una entrevista semi estructurada a la directora, ya que, al ser la creadora y gestora del proyecto consideré que sería quien más información podría entregarme sobre este, sumado a esto, realicé igualmente entrevistas semiestructuradas a colaboradores de la directora, para así poder profundizar en la organización del trabajo artístico, su rol como colaboradores en las intervenciones y ciertos aspectos teóricos desarrollados en la obra.

Por otro lado, consideré trabajar con material secundario haciendo una revisión exhaustiva de ensayos de crítica de arte sobre el proyecto de performance y el libro “Archivo Visual de obras y acciones políticas, Yeguada Latinoamericana 2017-2020” el cual compila la obra completa acompañada de ensayos sobre la misma.

Todo este material recopilado, tanto la entrevista como los ensayos (el escrito por la directora y los críticos de arte) y el libro, fue analizado bajo la técnica de “Análisis de Discurso” puesto que esta técnica permite considerar la relación entre el texto y el contexto en el que fue producido en base a categorías (que en este caso fueron vistas como dimensiones y subdimensiones) relacionadas a cada uno de los objetivos específicos, dándole profundidad al análisis, permitiendo recorrer los intersticios de la obra, que esta entrecruzada tanto con argumentos estéticos como discursivos políticos, apareciendo así el lenguaje al interior de la obra, conectando de esta forma el aspecto artístico con el discursivo.

Sumado a esto, realicé análisis de imagen, desde la base de la sociología de la cultura visual y ciertas técnicas de análisis visual, de las fotografías y videos de las obras parte del proyecto de performance “Yeguada Latinoamericana”. Estos últimos, son llamados “archivos de registro” a

partir de la teorización de Diana Taylor (Taylor & Fuentes, 2011); quien señala que pese a no ser la obra en sí misma, forman parte fundamental de la permanencia en el tiempo de esta y otorgan la posibilidad de realizar análisis sobre la misma, como es el caso de esta investigación.

Finalmente, a partir de estas técnicas tanto de recolección como de análisis, realicé una triangulación metodológica que me permitió profundizar en cada una de las dimensiones de la investigación, permitiendo abordar cada uno de los objetivos específicos, lo que me permitió complementar ideas, profundizar análisis y construir por lo tanto conclusiones más precisas y profundas.

8.4.1 Sociología Visual: la importancia de la imagen en la producción científica

Dentro de las técnicas de producción de información consideré, en vistas del carácter visual del objeto de estudio, la inclusión de perspectivas desde sociología de la cultura visual y de la sociología visual para acceder al objeto de estudio.

Con respecto a la sociología de la cultura visual, esta puede entenderse como “el resultado de la aplicación de la perspectiva sociológica a todos los fenómenos visuales y audiovisuales presentes en nuestra realidad social” (Bericat, 2012, p.187). Considerando un abordaje de la imagen como un artefacto problematizador que se encuentra en interrelación con su contexto, y que por lo tanto produce y reproduce “sociedad”. De esta forma y siguiendo a Bericat “las imágenes, en tanto elementos fundamentales de una cultura, habrán de tener una íntima conexión con la realidad de los seres humanos que las han creado” (Bericat, 2012, p. 187).

La sociología de la cultura visual nos presenta herramientas metodológicas y epistemológicas que pueden vincularse directamente con el objeto de esta investigación, ya que las diversas intervenciones y performances de la yeguada latinoamericana, presentan un registro tanto fotográfico como audiovisual de cada una de ellas, puesto que, el equipo se compone además de las performer, de fotógrafos y compañeros que realizan registro de video y posterior edición de cada una de las performances, las cuales son subidas en muchos casos a la página de registro contracultural y al Instagram oficial del proyecto Yeguada Latinoamericana que actúa finalmente de archivo de estas intervenciones, transformándose en un material rico en contenido artístico, político, discursivo, semiótico, estético, cultural y por lo tanto sociológico.

Desde esta perspectiva, se entiende por lo tanto que las imágenes no se encuentran flotando en el espacio social, sino que es necesario poder leerlas dentro del orden social en el que fueron producidas, pues también forman parte clave de la comunicación entre seres humanos. Así “la sociología debe avanzar hacia una renovada consideración de la cultura visual que supere una “elitista” sociología de la cultura limitada a ser exclusivamente sociología de las artes. En suma, esta renovada sociología visual y audiovisual tendría por objeto de estudio las producciones visuales y audiovisuales operantes en una sociedad” (Bericat, 2012, p. 188).

Por otro lado, el autor problematiza la sociología visual, que a diferencia de la sociología de la cultura visual que tiene como objeto de estudio las imágenes, la sociología visual utilizaría las imágenes para la obtención de conocimiento sociológico (Bericat, 2012), que sería el caso desarrollado en esta investigación. Este último abordaje de las imágenes permitiría incluso la producción de imágenes por parte del mismo investigador o investigadora, para ser utilizadas en la producción de datos. De esta forma, esta perspectiva permite integrar el contenido emocional en la investigación, y la captura y registro de una gran cantidad de situaciones y especificidades que no logran ser registradas únicamente con la escritura. A partir de lo señalado anteriormente, se puede mencionar entonces, que al observar una fotografía desde una perspectiva sociológica es importante tanto los aspectos técnicos y estéticos de esta, como la composición, es decir, como se componen y unen los elementos que forman parte de la imagen, los significados que cada parte de la fotografía aporta a la configuración de un discurso y los efectos que generan, lo que permite otorgarle la misma validez que podría tener el registro de una entrevista o lo que constituye el cuaderno de campo de la socióloga. La diferencia en algunos casos, estaría que no siempre la imagen que se utilizará como muestra será producida por el sociólogo o socióloga, sino que muchas veces se utilizarán, como lo es en el caso de esta investigación, imágenes producidas por un tercero, siendo de esta forma una fuente secundaria de obtención de información. En este caso, se utilizarán, por lo tanto, fotografías parte del archivo de registro de las obras, realizadas por el equipo de registro de la yeguada y también otras realizadas por fotógrafas que asistieron de apoyo específicamente a registrar las intervenciones.

Es necesario señalar a partir de lo desarrollado en los párrafos anteriores que, mientras que la entrevista permite registrar lo que los sujetos dicen, la fotografía permite registrar lo que los sujetos hacen, por lo que el conjunto de estas ambas aristas del comportamiento permitió encontrar aún

más detalles sobre el discurso y las acciones que forman parte de las performances de la Yeguada, sus vestuarios, sus movimientos, el espacio que utilizan para accionar, etc.

8.4.1.1 La fotografía y el análisis visual

La fotografía en este caso, tiene un rol central, ya que permite clasificar y observar la obra posterior a su realización, como un “archivo de obra” (Taylor, 2011), clasificándose al interior del mundo de la fotografía, como fotografía de archivo, según la clasificación desarrollada por Martin Wannam en su investigación sobre el discurso visual en el retrato contemporáneo (2016) ya que es una fotografía que “busca dejar un registro de la huella de la acción que se esté llevando durante este tiempo, como protestas, lugares abandonados, paisajes, edificios o ciudades que dejen marcado un acontecimiento” (Wannam, 2016, p. 58) en este caso las acciones de performance a estudiar.

Por otro lado, para el análisis fotográfico Wannam desarrolla diversas perspectivas, por una parte, la semiótica, en tanto análisis de los signos presentes en las imágenes, y por otro lado propone estudiar la fotografía como “una prueba, en relación con el contexto e intención, a través del proceso y técnica, con un análisis de la estética o relacionándolo con la clase social, raza o género” (Short en Wannam, 2013, p. 59). En el caso de esta investigación, me serví de algunas propuestas de la semiótica, desarrolladas en el apartado de análisis de discurso y a la vez de lecturas estéticas, del contexto en el que se desarrolla la acción plasmada en la fotografía y su vínculo con el género, al ser esa una obra de performance feminista disidente en donde los cuerpos protagonistas son cuerpos que tienen implicancias políticas en torno a la crítica hacia sistema sexo-genero.

8.4.2 Entrevista semiestructurada

Realicé cuatro entrevistas semiestructuradas a informantes clave de la obra, que en este caso serían la directora del proyecto, Cheril Linett, quien es la informante clave principal, al ser la creadora, gestora y directora de la serie. A ella fue a quien solicité los nombres de informantes clave de la obra que cumplieran con la característica general de haber trabajado de cerca con ella como colaboradores y que conocieran en profundidad la obra, ya que existía de su parte una gran preocupación frente a la posible desinformación que se pudiera generar sobre su trabajo, por lo que intenté ser lo más respetuosa posible frente a esto, entrevistando específicamente a quienes ella consideró pertinente.

De esta forma, entrevisté en primer lugar a Andrés Valenzuela, gestor y organizador de la página web Registro Contracultural y quien ha registrado tanto en fotografía como en audiovisual algunas de las performances callejeras y video performances de Cheril, tanto de la serie Yeguada latinoamericana como de otras obras de la artista, en segundo lugar entrevisté a Gloria Cortés, curadora del Museo Nacional de bellas artes y principal encargada e impulsora de la compra de la obra “Yeguada Latinoamericana”, que es una de las primeras intervenciones realizadas por Cheril y su grupo de performer, parte de la serie a estudiar, y finalmente entrevisté a Ivon Figueroa, miembro del grupo estable colaborador de performer de Cheril, tanto en la serie yeguada como en otras obras de la autora, además de ser autora de algunos ensayos referentes a la obra a estudiar partes del libro sobre la Yeguada Latinoamericana.

Se escogió la entrevista semiestructurada dada la flexibilidad que otorga al proceso de entrevista, pues permitió que pudiera contar con un grupo de preguntas que derivaran en la elaboración de otras a medida que transcurría la entrevista según las necesidades del momento (Hernández et al., 2018; Valles, 2007) dando la posibilidad a la obtención de respuestas abiertas y libres (Gainza, 2006).

8.4.3 Análisis de discursos

La importancia de considerar el análisis de discurso en esta investigación, está dada en parte a su pertenencia como técnica de análisis a lo que se llamó en sus inicios el “giro discursivo” dentro de las ciencias sociales que - como profundizo en el apartado sobre performance - comenzó a darle importancia al lenguaje en la construcción de lo social, el cual según Pedro Santander (2011) juega un papel importante en las luchas sobre género, sexualidad e identidad que comienzan a desarrollarse durante los años 80, temática principal desarrollada por las obras que estudiaré en esta investigación.

Esta perspectiva o giro discursivo, permite adentrarse en la relación entre signo y significado para comprender que las palabras “significan mucho más de lo que dicen” (Santander, 2011, p. 208), sumado a esto, esta perspectiva le otorga capacidad de acción al discurso, es decir, no solo lo evidencia como “reflejo” de la realidad, sino que también con capacidad de transformarla, permite comprender lo discursivo como “un modo de acción” (Santander, 2002, p. 209). Podríamos decir

además que “con el giro discursivo se pasa de un paradigma que ponía las ideas y la introspección racional en el centro de la observación certera del mundo, a otro que prioriza la observación y el análisis de los discursos” (Santander, 2011, p. 209).

Es un paradigma que permite entonces, profundizar en la observación de los discursos producidos al interior de los diversos movimientos y acciones sociales, ampliando la perspectiva y la mirada de parte de los y las investigadoras, quienes pudieron comenzar a adentrarse también en lo que quieren decir las comunidades y colectivos presentes en el desarrollo social y cultural. De esta forma, a partir de esta perspectiva o paradigma sobre el discurso, podemos leer los signos que se encuentren tanto en los textos emitidos desde y sobre la yeguada, como en las imágenes producidas y reproducidas a través de sus archivos de registro, que, si los analizamos en clave discursiva, realizan una acción creativa o generativa (Echeverría en Santander, 2011), esto ya que el análisis de discurso, al estudiar la generación de significado, considera que “signos de diversa naturaleza (oral, escrita, gestual, audiovisual, espacial, etc.) pueden ser leídos- no solo los lingüísticos” (Santander, 2011, p. 214). Por otro lado, Verón (Verón en Santander, 2011) desarrolla el concepto de “materialidad” del signo, que permite comprender igualmente a lo desarrollado por Santander (2011) que los signos, de diferente naturaleza (no solo los provenientes del habla) tienen un efecto concreto en la realidad social, fortaleciendo la idea de esta forma que el signo no es algo que solo se da en el habla, sino que posee una naturaleza diversa, que podríamos entonces encontrar en materiales audiovisuales y fotográficos. Estas perspectivas de análisis, por lo tanto, permiten ampliar el análisis a los signos producidos en el desarrollo de la obra en sí misma, los cuales son diversos y complejos.

Por otro lado, dentro de esta técnica de análisis, podemos encontrar la técnica (y también metodología) denominada “análisis crítico el discurso” de Van Dijk, que presenta una lectura más estructuralista del lenguaje centrándose en analizar la relación entre lenguaje, discurso y poder a partir de los “modos en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos por los textos y el habla en el contexto social y político” (Van Dijk, 2019), sin embargo presenta consideraciones en torno a lo situado del análisis, vislumbrando la relación de él o la investigadora con la sociedad o fenómeno a estudiar, y también con respecto al compromiso que debe tener él o la investigadora con las luchas y cambios sociales, lo cual es pertinente considerar en la investigación en curso. Sumado a esto, esta propuesta presenta, en relación con el análisis de discurso de corte postestructuralista (giro lingüístico), al

discurso como practica social (Van Dijk en Santander, 2011) lo que permite por lo tanto estudiar al discurso en clave sociológica, pues “analizar el discurso que circula en la sociedad es analizar una forma de acción social” (Santander, 2011, p. 210).

A partir de lo anterior y desde la propuesta metodológica de Sebastián Sayago (2014) consideré el análisis de discurso como técnica de análisis, pues la investigación lo requiere al existir la necesidad de poder comprender y analizar los discursos presentes en las obras de la serie “yeguada latinoamericana” para comprender cómo se configuran las tácticas artístico políticas de esta performance en específico, permitiendo que la producción discursiva, política y estética sea evaluada tanto en su contenido como en su contexto.

Siguiendo con la propuesta del autor, realicé una “búsqueda vertical”, en la cual fui reconociendo cada una de las dimensiones y subdimensiones de la investigación presentes y desarrolladas en cada uno de los textos como en las imágenes. Posteriormente generé una reagrupación de cada uno de los datos recopilados en una matriz general que engloba todas las dimensiones, tanto las que se relacionan con lo discursivo (visual y oral/escrito) como las que se relacionan con la organización del trabajo artístico, esto ya que la obra de la yeguada se plantea desde un principio como una apuesta estético política, por lo que es de gran importancia darle relevancia tanto al aspecto estético y discursivo como a la composición escénica.

Finalmente, y para profundizar en el análisis visual de las fotografías de registro, me serví de algunas propuestas como las de Carlos Gustavo Matta (2014) quien señala desde la teoría cinematográfica la importancia de estudiar el discurso visual a partir de la consideración de la imagen, los diálogos, la música, el sonido y los materiales escritos en conjunto a este material audiovisual. Para el autor “la imagen condensa realidades sociales, lo que la convierte en un documento imprescindible para los estudios de época, capta aspectos del hecho histórico que un documento critico no revela, incluso aspectos emotivos o apreciados por la opinión pública” (Matta, 2014, p. 1), por otra parte es imprescindible para la comprensión del discurso visual o cinematográfico tener la claridad sobre lo que se habla en el material (el tema) , lo que se cuenta (el relato) y lo que se dice (el discurso).

9. Matriz de observación y análisis

A partir de la problematización anterior operacionalicé tres matrices para esquematizar y organizar

la investigación, en la cual vinculé cada uno de los objetivos específicos a una dimensión a analizar dentro de las obras, con sus unidades de observación respectivas y por lo tanto con instrumentos específicos, sin embargo, existe una interconexión entre cada una de las dimensiones, por lo tanto el análisis posterior fue vinculando la información obtenida a partir de la aplicación de cada uno de los instrumentos, generando un entrecruzamiento y triangulación de los datos recopilados en el apartado analítico.

9.1 Matriz general

La matriz general se creó a partir de la organización de los objetivos específicos en base a el objetivo general y la pregunta de investigación. Para esto categoricé dimensiones, las cuales se vincularon directamente con las unidades de observación y por lo tanto los instrumentos de investigación específicos a utilizar.

Pregunta de investigación	Objetivo general	Objetivos específicos	Dimensiones	Unidad de observación	instrumentos
¿Cómo se configuran las tácticas artístico-políticas de la performance feminista “Yeguada Latinoamericana” de Cheril Linett?	Identificar y Analizar la configuración de las tácticas artístico-políticas de	1. Identificar y analizar el discurso presente en cada una de las obras parte del proyecto	Visual/estética	Archivos de registro (videos y fotografías)	Análisis de imagen a partir de una matriz creada en base a análisis de espectáculo e imagen (Pavis, 2018)
	la performance	Yeguada Latinoamericana			

feminista desde el 2017 a la actualidad a partir de un estudio de caso de la serie de performances “Yeguada Latinoamericana” de Cheril Linet	na .	escrita/oral	Ensayos críticos sobre las obras y entrevistas a directora y colaboradores del proyecto	Entrevista semiestructurada y análisis de discurso y contenido
	2. Identificar la organización del trabajo artístico al interior del proyecto	Organizacional y/o colaborativa	Ensayos críticos sobre las obras y entrevistas a directora y colaboradores del proyecto	Entrevista semiestructurada y análisis de discurso y contenido
	3.Describir y analizar los modos de acción artístico-política utilizada en el proyecto		Entrevistas y ensayos referidos a la obra	Entrevista semiestructurada y análisis de discurso y contenido

9.2 Matrices específicas para análisis de obras y entrevistas

Estas matrices fueron generadas a partir de la matriz desarrollada en las páginas anteriores y fueron categorizadas a partir de dimensiones y subdimensiones construidas a partir de los objetivos específicos, que me permitieron comprender el fenómeno en profundidad y realizar una triangulación analítica entre cada una de las matrices que referían tanto a metodologías audiovisuales como metodologías de análisis de discurso.

Esto pude generarlo a partir de una organización del análisis por obra, las cuales fueron organizadas realizando fichas de obra de cada una de las performances escogidas para el análisis del proyecto, y la posterior revisión tanto del archivo de registro (fotográfico y audiovisual) como de los ensayos que referían a las diversas obras, si es que fuera su caso, ya que no todas las obras escogidas contaban con ensayos relacionados a dicha performances. Lo anterior, me permitió ir completando las matrices obra por obra y entrevista por entrevista, teniendo de esta forma claridades sobre la información generada, para que esta fuera enfocada en los objetivos de la investigación y tuviera una lógica y coherencia necesarias para esta investigación.

9.2.1 para imagen, video, entrevista

Matriz que organiza los aspectos visuales de la obra, referidos a la estética y ocupación del espacio en las acciones, que se incluyen igualmente dentro de lo discursivo, pero específicamente parte del discurso visual (Wannam, 2016) y que fue construida principalmente a partir de la revisión de material de análisis audiovisual, fotográfico y de las artes escénicas, desde autores como Martín Wannam (2016), Patrice Pavis (2000) y Antonio Tordera (1988).

Pregunta problematizadora	¿Cómo se configuran las tácticas artístico- políticas de la serie de performance feminista “Yeguada Latinoamericana” de Cheril Linett?	
Dimensión/Eje problematizador	Indicadores	Contenido a analizar
El brillo como máquina de guerra	Maquillaje Peinado Vestuario Accesorios	
Poner el cuerpo y la reivindicación de lo disidente	El soporte Cuerpo Movimiento	
entrando en la obra	Puesta en escena Dirección de arte Paletas de colores Montaje Interdisciplinariedad	
Lo de afuera no se ve	Simbología Locación Público Elementos externos Recorrido/ocupación del espacio Iluminación Época/ fecha de realización (contexto sociopolítico)	

9.2.2 Matriz general para análisis discursivo

Esta matriz organiza lo referido a los aspectos discursivos/ lingüísticos de la obra, es decir, el discurso específicamente escrito y oral, categorizado a partir de la revisión del ensayo “Proyecto Yeguada Latinoamericana: performance y feminismo disidente” escrito por la directora y creadora del proyecto Cheril Linett, a partir del cual se obtuvieron los atisbos generales sobre los que navega el proyecto y que permitieron obtener y organizar las dimensiones y las subdimensiones para posteriormente, por un lado realizar las entrevistas y por otro lado realizar una lectura crítica y analítica de los ensayos sobre la obra que se estudiarán.

Pregunta problematizadora	¿Cómo se configuran las tácticas artístico- políticas de la serie de performance feminista “Yeguada Latinoamericana” de Cheril Linett?		
Dimensión/Eje problematizador	Indicadores	Contenido a analizar	Citas
Lo personal es político	referentes artísticos referentes teóricos lo biográfico escritura y pensamiento crítico		
deseo y animalidad	lo humano v/s lo animal: figura de la yegua especismo deseo/máquina deseante exploración corporal lo equino como máquina de guerra dilatación/placer anal erotismo monstruoso y animal		
dirección y artes escénicas	dirección coordinación del montaje convocatoria participantes de la obra (descripción general de edades, género, actividades) lo colectivo		
arte, feminismo y disidencias	sexualidad género feminismo mujeres y disidencias en el arte mujeres y disidencias en el ámbito público		

performance y acción política	contexto sociopolítico performance colectiva performance callejera		
organización del trabajo artístico	interdisciplinarietà registro visual y audiovisual archivo de obras material de crítica editores y curaduría financiamiento y colaboraciones		
arte y poder	instituciones del arte símbolos poder patria		

10. Resultados

10.1 El brillo como máquina de guerra

En este apartado, se abordan descripciones y primeros análisis sobre las decisiones estético/visuales, específicamente ligadas al maquillaje, peinado y vestuario presentes en las obras. Consideré importante realizar una referencia a estos aspectos, ya que son elementos clave a la hora de analizar una obra de performance política, puesto que estas decisiones estéticas no son tomadas al azar a la hora de realizar una obra, sino que todo lo escénico y visual tiene relación con el discurso que desea propugnar la directora y la yeguada en acción.

Con respecto al maquillaje, el peinado y el vestuario, se puede destacar que al menos en las primeras obras el maquillaje utilizado es sutil y el vestuario de elaboración sencilla. Sin embargo, en algunas de ellas, está presente el labial rojo, y el uso de un jumper verde “institucional” haciendo alegoría al vestuario de carabineros, como lo es en las obras “*Yeguada latinoamericana*” (2017) y “*banda de guerra*” (2018).

Por otro lado, en “*ARDE*” (2018) y en “*Hermanadas en la revuelta*” (2018), utilizan ropa de calle, la cual permite la infiltración en la escena en ambos casos. En el caso de la primera, asemejan el vestuario de las mujeres asistentes a misa, lo que les permite infiltrarse hasta llegar al altar, lugar en el que recién descubren sus culos de yegua mostrando sus colas; por otro lado, en la segunda obra, la infiltración se realiza al interior de la marcha y paro nacional feminista del 6 de junio del 2018, por lo que su vestimenta era la de cualquier asistente a la marcha y rápidamente, al igual que

en ARDE, destapan sus culos y muestran sus colas de yegua, lo que les permite componer la imagen frente a carabineros e impedirles el paso.

Luego ya en “Gloriosas” (2018) y en “Yeguada Santa” (2019) el maquillaje comienza a tener mayor elaboración, priorizando los brillos y colores llamativos, con cejas marcadas, feminidad exacerbada y peinados homogéneos. Por su parte en Gloriosas, la mayoría de las performer lleva jumper verde “paco”, aunque algunas llevan negro y otras llevan gris, asemejando los diversos cargos de autoridad que ostentan dentro de la institución militar, sumado a que algunas llevan arneses blancos de cuerina y guantes blancos, tal como lo utiliza Carabineros en la parada militar. Sumado a esto, algunas performer llevan detalles en su ropa como cintas y pompones que también refieren a los cargos militares; de esta forma los colores que preponderaban era verde paco, negro y gris con una estética similar a la de los militares y Carabineros.

Por su parte, en Yeguada Santa el vestuario destaca por utilizar la transparencia, en túnicas fucsia que dejaban ver los cuerpos desnudos de las performer tras la tela, al igual que las túnicas grises y jumper celestes utilizados en “Virgen del Carmen bella” (2019). De esta forma en ambos casos, tanto en Yeguada santa como en Virgen del Carmen bella, el uso de transparencia fue un punto importante, pues juegan con el erotismo y la confusión al presentarse estilizadas y serias, pero dejando ver un poco sus cuerpos desnudos por debajo de la tela, lo cual generó molestia al interior de la procesión de la virgen durante la intervención y provocó que de apoco los asistentes fueran dándose cuenta de la infiltración.

Siguiendo con “Virgen de Carmen bella”, una de las obras que a mi parecer tiene mayor trabajo estético y compositivo, además de lo ya mencionado, las intérpretes utilizan un tocado en encaje blanco tipo velo, al igual que las calcetas blancas con “vuelitos” en encaje y zapatos bajos negros, sumado a guantes y un pañuelo blanco con el que en ocasiones veneraban a la virgen.

Por su parte, en “Escudo de armas” (2018) [fotografía n°1] se utiliza nuevamente maquillaje fuerte con colores de labial, rojo, azul y violeta, y moños tipo “colas de caballo” en el pelo para las seis performer de la fotografía. A diferencia de las otras performances mencionadas, en este caso, en vez de vestuario llevan amarres “bondage”³, siendo la primera performance donde trabajan con esta técnica, sumado nuevamente a la cola de yegua cocida al colaless, que es lo único que llevan además de los amarres, llevando sus cuerpos desnudos.

³ el bondage es una técnica de amarre corporal perteneciente a la cultura BDSM.



Fotografía n°1

Foto performance: “Escudo de Armas”

Fuente: Dossier de obras de Cheril Linett

Fotografía por paz Villaroel – 2018

En una de las últimas obras analizadas, “Estado de Rebeldía I, II y III” (2019) a partir de la revisión del registro fotográfico, puede observarse que el maquillaje pasa a un segundo plano, al igual que en algunas de las obras más arriba comentadas, observando en la mayoría de las fotografías planos generales y no tanto plano detalle como si se observa en otros de los registros. Los peinados, por su parte, también son poco trascendentes en la obra. Sin embargo, en la tercera intervención “Estado de Rebeldía III” el vestuario, peinados y maquillaje tienen mayor elaboración, priorizando por ejemplo el color rosado/fucsia tanto para el vestuario como para la pintura a utilizar en su rayado “Estado de rebeldía”.

Por último, la obra “Comunicado” (2019) utiliza capuchas al igual que la banda presente en la performance “Banda de guerra”, las cuales son doradas con encajes, blondas y pompones, mientras que el vestuario es un colaless dorado de látex con la clásica cola de yegua cocida, exceptuando

una de las performer que lleva un plug anal, mientras que llevan sus pechos descubiertos, al igual que la foto-performance Escudo de Armas. Sumado a esto, se les da prioridad a los labios rojos ya que en esta performance la voz es importante puesto que a medida que transcurre el video, suena de fondo el comunicado que las yeguas declaman, por lo que hay bastante presencia de plano detalle que muestra los labios rojos, cercanos entre sí y también declamando el comunicado, además, y una característica que no se observó en ninguna de las otras obras, fue la presencia de uñas/garras doradas tanto en manos como en pies asemejando la imagen de la bestia lubrica que Cheril trabaja a lo largo de la obra.

A partir de lo desarrollado en los párrafos anteriores, podría decirse en primer lugar, que a nivel visual y compositivo se priorizó por lo general paletas de colores en las que preponderara un solo color en cada una de las obras, aunque estos colores iban variando según la temática a abordar. Sumado a lo anterior, observé que estos colores fueron dando un giro desde paletas más sobrias utilizando verdes, negros y grises, hacia paletas de colores más claros y llamativos como el fucsia, el celeste y el dorado.

Además, la vestimenta juega un rol clave con respecto a la infiltración, ya que las intérpretes se servían principalmente del vestuario para lograr entrar en escena y actuar sin ser previamente percibidas como performer, por lo que el vestuario tiene una directa relación con el contexto en el que actuarían, considerando público, si era callejero o en un lugar cerrado y la posibilidad de enfrentamiento con la policía y los ciudadanos defensores de la moral y las buenas costumbres.

Finalmente quiero señalar que la cola de yegua es el elemento clave e infaltable en todas las obras, y es por lo tanto el elemento que le da el toque principal al proyecto y que lo diferencia de las demás obras de la artista, que pese a tratar temáticas similares no utilizan la cola de yegua como parte de la apuesta estético-política.

⁴ Un fotograma o un frame, es un cuadro fijo perteneciente a un registro audiovisual

10.2 Poner el cuerpo: acción desde la periferia

En este caso, al ser una performance que se desarrolla principalmente a través de la destreza física y la composición de imágenes con diversas corporalidades, el movimiento corporal y su presencia en escena, lo que realizo en este apartado es problematizar el rol que juega el cuerpo en el desarrollo de las obras, ya que en su mayoría son obras que utilizan el lenguaje corporal para comunicar y en conjunto con la composición de imágenes, concretar las acciones.

Puedo señalar en primer lugar que, a modo general, en casi todas las obras observadas el cuerpo toma una posición de uniformidad ya sea para hacer alegoría a las fuerzas armadas en algunos casos o también una posición de sutileza y delicadeza para hacer alegoría a las imágenes de la feminidad católica en otros; sin embargo siempre utilizan el recurso del contoneo de caderas y la caminata a piernas cruzadas permitiendo el movimiento de la cola de yegua al caminar, apareciendo posteriormente la caminata en metatarso, que se observa más trabajada en *Gloriosas* y en *Virgen del Carmen bella*. Se observan, por lo tanto, cuerpos decididos y erguidos, con miradas desafiantes a la autoridad, observándose en varias fotografías miradas directas a Carabineros o miradas de odio y burla a la institución.

En segundo lugar, podría señalar que la disposición de los cuerpos y las formas de caminar que desarrollan en las obras se relacionan con la táctica de infiltración mencionada en el apartado anterior, lo cual se puede observar en la obra *“ARDE”* (2018) en donde la entrada de las yeguas al templo es silenciosa, sutil y sin llamar mucho la atención, lo que les permite finalmente lograr llegar al altar y concretar la acción de descubrir sus culos, desplegar el lienzo y componer la imagen de cinco yeguas con la virgen de fondo, lo que finalmente genera que sean sacadas a la fuerza del templo. A su vez, esta táctica se repite en *“Hermanadas en la revuelta”* (2018) [fotografía n°2] en donde participan como simples manifestantes, utilizando ropa de calle y movimientos sutiles para luego efímeramente plantarse frente al autobús de carabineros e impedir su paso con la imagen de las yeguas mostrando sus culos tanto al público como a carabineros.



Fotografía n°2

Performance: “Hermanadas en la revuelta”

Fuente: Dossier de obras Cherill Linett

Fotografía por Valeska Flores - 2018

Por su parte, tanto en “Gloriosas” (2018) como en “Banda de guerra” (2018) el movimiento de las cuerpos hace alegoría a una parada militar, cuerpos erguidos, rectos, caminata uniforme donde la colectiva camina bajo un mismo ritmo, con la cabeza levantada y fusionándose de cierta forma con carabineros, pero poniendo el ano como principal espacio a reivindicar, ya que no solo llevan la vestimenta y se mueven como las milicias, sino que llevan pegada a su calzón la clásica cola de yegua, con su vestimenta que podría haber sido una alegoría a carabineros, pero posteriormente pasa a estar en calidad de infiltración y burla.

En el caso de Banda de guerra, fueron durante gran parte del trayecto escoltadas por carabineros a caballo. Esta unión en “escena” de la yeguada latinoamericana híbrida y humana/animal, con esta otra yeguada perteneciente a la institución de carabineros, genera un contraste ideológico interesante, ya que por un lado se plantan las yeguas subversivas e insurrectas, las yeguas que quieren ser molestia, y por otro lado se encuentra la sumisión de las yeguas traídas para utilización humana que no tienen espacio para la rebeldía, pues están domesticadas y viven eternamente en una condición de propiedad de la institución de carabineros.

A diferencia de las performances realizadas anteriormente “Yeguada Santa” (2019) tiene como soporte el cuerpo y la voz, ya que es un coro polifónico, es decir un canto a varias voces, por lo que en esta performance cada una de las voces es importante para poder componer el canto y por lo tanto la obra, de esta forma, la organización en el espacio de las intérpretes es importante también para organizar la dirección de la interpretación, que pese a haber conllevado varios ensayos previos, era importante tenerlo en vivo durante las intervenciones que se realizaron.

En “Virgen del Carmen bella” (2019) por su parte es la primera obra en la que las intérpretes son detenidas por fuerzas especiales. Sin embargo, a través de las fotografías puede observarse la rabia y a la vez la burla al haber logrado la acción. Esto último es interesante, ya que las yeguas se arriesgaron no solo a la burla o incomodidad de los asistentes de la procesión, sino que en este caso se expusieron a la violencia de carabineros, quienes usaron la violencia contra la Yeguada, momento en el que se tensiona la acción, escuchándose gritos de las mismas performer y de quienes acompañaban la intervención, aquí llevan a varias detenidas, mientras las demás se retiran del lugar pero no sin dejar de mostrar sus colas de yeguas, su caminata en metatarso y su caderas contoneándose.

Por su parte en “Comunicado” (2019) aparece un cuerpo mucho más activo sexualmente, quebrándose la imagen de uniformidad, sutileza y rectitud que quizás se observa en las performance anteriores, ya que, pese a que en este caso el soporte de la obra es audiovisual, al ser una video-performance, el cuerpo toma el rol protagónico junto con la voz, donde se puede observar una directa relación entre el discurso y los cuerpos de las performer, observándose erotismo, sensualidad, sexualidad, y una conexión entre las intérpretes que permite acceder al discurso contrasexual al que se refieren en el comunicado.

A través de movimientos sutiles que conectan boca- ano, culo-culo, boca-culo, vulva- vulva, se construye un imaginario postporno que prioriza los placeres entre cuerpos disidentes a la norma cis hetero sexual y el disfrute hegemónico, construido por y para disidencias; la piel también es importante en cada una de las tomas, ya que durante la performance, pese a que se observan muchos planos generales, los plano detalle son clave, permitiendo observar culos, las colas, piel, pelos, bocas y las sonrisas de disfrute al momento de accionar. Es una performance profundamente placentera a la vez que subversiva, permite el disfrute de las intérpretes a la vez que viven la contrasexualidad a través el arte erótico y del ano, el cual nuevamente tiene un rol importante al

igual que las otras performances.

En general son puestas en escena que prescinden del lenguaje verbal para accionar, con el cuerpo como soporte, el cual, sumado a la forma en la que se posiciona, los accesorios que usa, las expresiones y los colores, comunica. Pocas veces utilizan el lenguaje escrito o hablado, y si es así es una sola palabra escrita en un lienzo o una canción, como en el caso de Yeguada Santa. Se prioriza la imagen y el cuerpo por sobre la palabra, por lo que siguiendo la propuesta de Suely Rolnik con respecto a la descolonización del inconsciente, aquí la creación de imágenes contrahegemónicas juega un rol clave en el cuestionamiento en la autoridad de la policía.

Existe, por lo tanto, un cuerpo en estado de rebeldía desde los inicios de las performances del proyecto, lo cual se consagra con la obra “Comunicado”, habiendo ya un camino recorrido de rebeldía sexual contra la norma, pero uniéndose aquí a todas las otras rebeldías presentes creando un solo cuerpo discursivo. En esta última obra, las yeguas no se presentan solo contra la moral religiosa que intentaba ocultar sus culos monstruosos, sino que también contra el sistema que sustenta y permite esta moral dominante, el sistema neoliberal y capitalista que nos reduce a simples títeres de producción de mercancías, que nos mata si nos rebelamos y nos encarcela sin pruebas.

10.3 Adentrándome en la obra

En este apartado me refiero a las obras específicamente y abordo la dirección interna realizada por la directora, la forma en la que se convoca a las participantes y la táctica de camuflaje llevada a cabo. Abordando además el desarrollo de la serie de obras y la participación de las performer como un espacio de resistencia colectiva.

10.3.1 Dirección y decisiones escénicas

a) El camuflaje

Con respecto a la dirección y puesta en escena, en los ensayos referidos a las obras y las entrevistas, los autores y entrevistados se refieren bastante a este tema, ya que son decisiones que se vinculan directamente a como se quiere transmitir el mensaje y la forma en la que se utilizan los símbolos, vestuarios, accesorios al interior de la obra para otorgándoles un significado en escena y comunicando lo que la directora desea comunicar, por lo que estos modos, tienen una significación

socio cultural y artística trascendente a la hora de mirar y analizar la obra de Cheril.

La táctica de infiltración utilizada por la yeguada está presente en prácticamente todas sus performances. Específicamente en ARDE (2018), se presenta a través del sigilo y la escucha activa y por medio del “susurro” mantienen la sacralidad, lo que les permite estar en constante observación y escucha del espacio de acción, señalan: “Entramos al lugar de manera sigilosa acordando a susurros y miradas el cómo íbamos accionar, cómo íbamos a transitar y utilizar el espacio” (Concha & Linett, 2018).

En la misma línea, en “Virgen del Carmen bella” (2019) Aliwen, autora del ensayo “Matria: apuntes decoloniales sobre vírgenes, travestis y lo camp-uria” (2021), se refiere a la acción de camuflaje, concepto extraído según sus palabras desde el “neobarroquismo sarduyano” “donde el objetivo final no es ni la adaptación total en el entorno ni tampoco el desajuste completo, sino un tipo muy enigmático de desaparición travesti que da cuenta de una pulsión animalesca y letal por la creación plástica” (Aliwen, 2021, p. 110). Este camuflaje, como desarrolla la autora, no tiene una finalidad de inclusión en el territorio a recorrer e intervenir, sino que una “incorporación de la fijeza para desaparecer” (Aliwen, 2021, p. 110), es decir, la toma de ciertos atisbos estéticos tradicionales de- en este caso- la procesión, como lo es el traslado de una virgen a cuestras, el cantico religioso y las vestimentas femeninas, pero a la vez sutilmente herejes de la feminidad, insinuando una sexualidad solapada, con el uso del corto jumper celeste y transparente. Lo anterior, señala la autora, provoca una vigilancia permanente tanto de parte de los asistentes como de carabineros, las performer se mantenían en grupo provocando, pero no lo suficiente para ser detenidas, adorando, pero no lo suficiente para ser incluidas, manteniéndose en este margen, en este intersticio que permitió la infiltración y por lo tanto el desarrollo de esta intervención.

La autora además se refiere una acción de reapropiación, al que la autora incluye dentro del concepto de lo “camp”, en el que la virgen se vuelve travesti y sus feligreses confusos frente a esta otredad [fotografía n°3]. Para esto la autora señala los elementos estéticos como algo clave en esta acción camp, que serían, como mencione en párrafos anteriores, los ropajes tanto de las camareras como de las acolitas, el carruaje con la virgen travesti a cuestras y el accionar mismo de las yeguas, su caminar, sus formas, sus modos.



Fotografía n°3

Performance “Virgen del Carmen bella”

Fuente: Dossier de obras de Cheril Linett

Fotografía por Guisselle del Rio – 2019

Por su parte, Andrés Valenzuela, uno de los entrevistados, participó en el área de registro y montaje del archivo de la obra virgen del Carmen bella. A raíz de esto, menciona la importancia de la infiltración dentro de los modos en los que Cheril configura la dirección y el montaje de la obra en acción, utilizando símbolos pertenecientes a la religión católica como la virgen y la feminidad, pero a modo de burla y reapropiación, construyendo una virgen travesti que exagera feminidad y modernidad al construirse como una virgen mestiza, y como esta contra imagen genera una respuesta por parte de los espectadores. Señala:

“aunque si mirabai como con detalle, la gente de la iglesia, ponte tú, igual se podía dar cuenta, por ejemplo, una señora le arranco un par de uñas a la virgen, porque cachó que tenía, porque las chiquillas le pusieron uñas largas, como la idea es que era una virgen travesti, de hecho su

piel era morena, y tenía cola también como las yeguas, entonces la gente igual cachaba algo, o la ropa de las chiquillas era un poco traslucida, siendo que era el celeste de la virgen igual podiai ver algo de su ropa interior, entonces como que la gente estaba confundida... creo que en esa performance la Cheril como está muy bien infiltrada es como un caballo de troya un poco la virgen cachai”.

b) Dirección

Por su parte Cheril Linett señala en la entrevista, el manejo de un estilo de dirección desde dentro de la obra, trabajando con gran cantidad de performer, siendo un trabajo arduo y de mucha atención a la hora de accionar, como también en los entrenamientos previos a cada una de las acciones.

La artista señala, que ha tenido diversas formas de trabajo. Por un lado, con grupos que cuentan con participantes que van y vienen, que a veces participan una sola vez o algunas que se quedan para más de una performance, sobre todo las acciones que han necesitado ser desarrolladas con equipos numerosos, lo cual generó un grupo de WhatsApp que se transformó en un espacio virtual para que Cheril difundiera algunas convocatorias según las necesidades de la obra.

Señala:

“igual he tenido como dos equipos de trabajo que yo he sentido más estable, uno fue el primero, que fue cuando partió la yeguada, que se fue armando ahí como un grupo, pero también en cierto modo durante todo ese tiempo también fue un poco mutable cachai, como que la primera yeguada no sé, partió con dos amigas mías desde la escuela de teatro que eran mis compañeras y otras dos cabras a las que yo le hacía la ayudantía que invite cachai, y después un tiempo siguió una de mis amigas de la escuela y las otras cabras de la ayudantía”

Por lo tanto, en un principio existió un equipo fijo de trabajo, que contaba con compañeras de la universidad y estudiantes a las que ella realizaba ayudantía, pertenecientes a la carrera de teatro de la Academia de Humanismo Cristiano, con las cuales conforma la primera yeguada y posteriormente sigue trabajando, pero luego este equipo va mutando, y ahora cuenta con otro equipo estable en donde permanecen estables Mariella Silva y Fernanda Vargas.

Con respecto a la coordinación y dirección del montaje, este se trabaja desde la perspectiva e ideas de la creadora, Cheril, quien le da las indicaciones a Andrés Valenzuela, quien lleva trabajando

con ella en registro y montaje hace unos años, para que realice el trabajo de montaje y postproducción. Reafirmando de esta forma que la dirección de la obra está siempre en sus manos.

Andrés Valenzuela señala:

“ella me va dando las indicaciones generales de cómo va a componer la imagen, de que se va a tratar la acción, pero así algo general cachai... entonces todo nace de la Cheril, las ideas, la planificación, ella se preocupa de entrenar a las cabras”

Andrés Valenzuela, señala que la dirección se da de forma diversa entre video performances y las realizadas en espacios públicos, sin embargo, Cheril siempre está pensando en que su obra pase a formar parte de un archivo audiovisual y fotográfico, ya que existe una percepción activa con respecto al registro y la presencia de cámara en la escena, preocupada de la posición de las intérpretes, de componer las imágenes, de que todo quede registrado, lo cual fluye por la confianza que existe entre ellos de saber de qué forma trabaja el otro. Este conocimiento del trabajo del otro permite entonces que la acción pueda ser registrada de forma más expedita y que en ocasiones una simple mirada de Cheril hacia Andrés le dice cómo y donde tiene que hacer una toma, Señala:

“igual la Cheril yo siento que la mayoría son video- performance, porque aunque ella este ahí en la calle, interpellando al paco ponte tú, en dignidad ahí mismo, ella igual esta con la claridad de que están las cámaras registrando, cachai ... ella durante la performance, esta con visión 360 pero todo el rato, mirando las cabras pal lao, mirando donde están puesta las cámaras, de repente si pasa algo igual me pega una mirada o espera de repente un poco, pero tampoco es como tan pensado, son cosas como mini segundo en que uno la ve se conecta y pasan cosas cachai, tampoco es como una gran coreografía, ella sí, ellas sipo, ellas ensayan antes”

Lo mismo sucede en comunicado, Andrés señala que esta fue montada en un set improvisado al interior de la casa de Cheril, con telas y focos facilitados por él y Cheril, sumado a la presencia de Lorna Remmele quien hizo fotos y él que se encargó del registro audiovisual. Siendo Cheril quien dirige todo en todo momento, y que solo en ocasiones les consulta más que nada si se está haciendo bien la toma, por ejemplo, pero la composición de cada escena y las decisiones en torno al vestuario y a la paleta de colores que predominará en el registro, todo esto es decidido previamente por Cheril.

Andrés señala:

“bueno en este caso la composición es totalmente de Cheril y bueno los que estábamos ahí que éramos yo y la Lorna, ella nos pregunta, porque en algunas escenas la Cheril está ahí adentro entonces una vez que ella compone ahí la figura, nos pregunta si se ve bien, hay que centrarla más, como detalles cachai... pero ella dirigió todo, los colores, aparte que el dorado lo está trabajando po, es una, hay una línea y yo en verdad te mentiría si te dijera que es una serie, porque no lo es, pero ponte tú, ahora una de las ultimas que grabamos se llamaba ejercito dorado”.

c) Convocatoria y experiencia escénica

Con respecto a la convocatoria, Cheril señala que en un momento era abierta a trabajar con quienes estuvieran motivadas y muchas chicas se le acercaban ya fuera en persona o virtualmente a pedirle participar en las performances a lo que ella accedía, pero posteriormente se fue dando cuenta que en el trabajo de composición escénica que estaba desarrollando comenzaba a necesitar mayor experiencia y técnica escénica por parte de las participantes, ya que las complejidades mismas de las intervenciones lo iban requiriendo, y ella observaba en las imágenes de archivo de algunas performances que no todas las participantes lograban llegar a los lugares escénicos que la acción requería, por experiencia o capacidades, y se le hacía más fácil trabajar con profesionales ya que existe un lenguaje y una forma de dirigir que requerían mayor exigencia, por lo que por ahora cuenta con un equipo fijo en el que su mayoría son actrices profesionales. Sin embargo, señala que igual en ocasiones invita personas, siendo al final el tipo de performance el que prima a la hora de tomar la decisión de la cantidad de participantes necesarias.

Señala:

“en un momento me di cuenta que era necesario, que tuvieran alguna experiencia escénica porque me empecé a dar cuenta como o en las mismas imágenes, como que se notaba a veces la diferencia o que algunas como que les costaba más comprender ciertas maneras de comunicarse que estoy proponiendo desde la dirección escénica en las perfos como desde dentro cachai, empecé a notar que claro era mucho más fácil trabajar con personas que si cuentan con experiencia... pero de todas maneras igual invito yo a personas, como que a veces igual me da por decir,” ya: ¿quieris participar?”, y luego e invito cachai, siempre me ha pasado”

Por otro lado, la artista señala que lo positivo de que ahora trabaje con un grupo estable es que se ha generado complicidad entre las participantes, una amistad que permite un lenguaje común, chistes y espacios de cariño entre ellas que ha permitido que se conozcan y comprendan más en profundidad, de esta forma ha preferido trabajar ahora último con ellas y no realizar convocatorias abiertas a personas externas al grupo.

Ivon Figueroa, al igual que Cheril, señala que las participantes han ido variando en el tiempo y que de hecho de las originales o de las que estaban en unos inicios, solo quedan ella y otra performer más, por otro lado, la cantidad de participantes va variando según las necesidades de cada montaje, en donde en algunas ocasiones participan un grupo fijo que en general es el de mayor confianza y experiencia, de 5 o 6 performer y en otras acciones más multicorporales han participado incluso 30 performer, entonces eso es más bien fluctuante. Sin embargo, Ivon señala también que, de un tiempo a esta parte, cuando las obras comenzaron a complejizarse aún más y se requería más técnica escénica, el grupo se volvió mucho más selectivo y solo a excepción de ella, las demás todas tienen estudios profesionales en teatro y Cheril ha cerrado las puertas a cualquiera que desee participar, priorizándose la experiencia y técnica escénica en las obras.

Ivon señala:

“las performer que ahora estamos fijas, que no es mi caso, pero yo creo que la mayoría si, fueron sus ayudantes o estudiaron junto a ella en la escuela de teatro, osea fueron sus estudiantes de ayudantía o estudiaron junto a ella y eso es importante igual porque habla de que tienen una formación base similar, como que tienen conceptos en común cachai, como que se, son muy de la misma escuela”.

Por otro lado, y algo que es muy importante sobre todo a la hora de salir a la calle es la “escucha grupal” que Ivon señala como una especie de “susurro” que está dentro del grupo, pero “*que no se percibe desde afuera*” y al que las intérpretes tienen que estar todo el tiempo atentas, con la percepción activa y a su vez no perder la emoción ni la energía de la puesta en escena.

Con respecto al perfil de las participantes, Cheril desde un principio ha decidido trabajar con mujeres, travestis, trans, personas no binarias, lesbianas, bisexuales, y diversas identidades de género y sexuales que forman parte de las llamadas “disidencias”. Esta colectiva mixta y mestiza ha generado una recepción en el público que ha hecho que para los espectadores sea confuso en ocasiones referirse al género de las participantes, ya que la estética de los maquillajes y vestimentas

son en su mayoría de estética drag y con una feminidad exacerbada, jugando con la performatividad del género tanto en lo estético como en las formas en las que se mueven y vivencian la obra las intérpretes.

Cheril Señala:

“hasta de mí, a veces dicen y esa travesti, cachai como que igual pienso que la gente igual duda de nuestro género y de nuestra sexualidad. Como que no entienden mucho y también por el tipo de maquillaje que usamos, igual siento que entre nosotras nose po, como que entre nosotras como que igual tenemos una cierta unidad siento en que la gente claro, empieza a cuestionarse el género de todas po, cachai como que el maquillaje de las cejas, como que hay ciertas como, como ciertos detalles que yo pienso que hacen que la gente como que empiece a dudar”.

10.3.2 La obra como espacio de resistencia colectiva en el espacio publico

En palabras de Ivon Figueroa, el proyecto pese a ser un proyecto autoral y dirigido en todo momento por Cheril, cuando sale a la calle y cuando accionan en colectivo, como yeguada, se difumina de cierta forma esta autoría para los espectadores y transeúntes quienes pueden interpretar que se trata de una organización o un colectivo, pese a que esto no sea así. Esto se desarrolla así gracias a que las acciones utilizan la metodología del corifeo, en donde Cheril guía las acciones y movimientos que se realizarán en la calle misma, y las performer las reciben y ejecutan, a la vez de protegerse y cuidarse las unas a las otras durante la performance. Esto último ha sido muy importante, ya que, al trabajar con la injuria y la infiltración, se deben enfrentar a espectadores molestos, incómodos y enojados que en varias ocasiones han llegado a agredir a alguna de las intérpretes. En suma, las imágenes que se crean en la acción son en todo momento dirigidas por Cheril, pero compuestas de forma colectiva, a través de un lenguaje experimental centrado en el cuerpo y en la proposición de un imaginario “contrario a la fecha patria, pero también súper retorcido”, señala Ivon.

Por otro lado, Ivon se refiere al vínculo entre “lo colectivo” y la acción de cuerpos disidentes en el espacio público y el desafío a la moral, profundizando en la posibilidad que da la acción colectiva de lograr habitar esos espacios y desafiar al orden establecido, acciones que no serían realizadas de forma individual y que dan cierta forma el trabajo colaborativo, señala:

“nos permite no sé, sumar las fuerzas y la potencialidad y la presencia de todas para hacer estas acciones”

Se puede señalar entonces a lo colectivo y a la acción colectiva y colaborativa como un elemento clave en la acción y por lo tanto parte importante en la configuración de las tácticas políticas que desarrolla la obra, se denuncia en colectivo, se actúa en colectivo y a la vez, esta colectividad es la que permite la composición de imágenes con varios cuerpos, como decía Cheril, es una “yeguada” no es una yegua sola que sale a accionar, y esta calidad de grupo, es la que le entrega la forma al proyecto en su conjunto.

A partir de lo anterior, entonces confianza, escucha activa, seguridad y colaboración, vendrían a ser elementos clave para el desarrollo de las acciones callejeras, convertirse en colectivo y abandonar un momento la individualidad, para leerse en una experiencia de cuerpo colectivo, que permite entonces que las acciones se puedan llevar a cabo y posteriormente mantenerse en el tiempo como materiales de archivo.

Ivon señala:

“yo creo que, ahí está también la parte de lo colectivo, como de los límites de la moral, de las imágenes a las que estamos acostumbradas y a las que no, de las maneras que tenemos de habitar el espacio público, y también de cómo es la experiencia de agarrarte de la presencia de tus compañeras para poder ir a un lugar donde sola nos irías cachai, yo creo que ninguna de nosotras por sí misma iría a estos lugares a hacer una acción tan visualmente poderosa como esta, sino que es la presencia colectiva, y el trabajo colaborativo”

Por otro lado, otro tema interesante que aborda Ivon Figueroa en torno a lo colaborativo son las posibilidades que abre el trabajo colaborativo en la performance en cuanto a los roles de las intérpretes, quienes, en el momento de la acción habitan varios roles e identidades a la vez, y los límites entre estos, se difuminan en la acción performática.

Señala:

“los límites entre la yegua y entre la performer, entre la feminista, entre la que está interpretando, entre la que esta accionando en la calle, se difuminan a través de la performance, son distintos roles que se ocupan al mismo tiempo. Yo siento que este rol como de guerrera, el rol de performer, el rol de

feminista, el rol de lo que sea que se cumpla y muchos a la vez, logran una organicidad y una manera de funcionar no sé si practica es la palabra, pero si orgánica y fluida, a través de estas metodologías que Cheril ha construido y a las que nosotras como compañeras, como performer, nos hemos ido, no sé si acostumbrando, pero si sabiendo cómo funcionan”

De esta forma, la performance como espacio de acción colaborativa, permite que quienes participan de esta generen un vínculo y una unión que, a través de la práctica misma, de la exploración colectiva y de la experiencia, permite que el grupo funcione de manera “orgánica y fluida”; esto se genera además gracias a las metodologías de trabajo colectivo que ha desarrollado Cheril como directora y gestora del proyecto, que abren de esta forma la posibilidad que cada una de las intérpretes esté cumpliendo a la vez muchos roles y habite diversas identidades que la componen, metodología que ha ido acoplándose a los cuerpos de las performer y que genera que con el tiempo vaya siendo mucho más fácil la comprensión de las técnicas e ideas a desarrollar en las acciones. De esta forma, como decía Ivon, la interprete es a la vez feminista, disidente, performer, guerrera, entre otros y son todos estos roles que habitan en cada una de las performer los que generan el funcionamiento colectivo.

10.3.3 Comentarios finales sobre el apartado

A partir de lo desarrollado anteriormente podría señalar que el proyecto “Yeguada Latinoamericana” es un proyecto que está en constante transformación, jugando bastante con la incertidumbre, es una obra que a partir de la experiencia corporal va consolidándose como obra sin perder su calidad política, y esto es interesante, ya que incluso a la vez que va profesionalizándose cada vez más, complejizando la utilización de accesorios, símbolos y complejizando el uso de diversas materialidades, se vuelve una obra aún más política, que requiere mayor trabajo, entrenamientos y por lo tanto corporalidades que estén aún más preparadas para el desarrollo de estas obras, sobre todo porque requiere un tipo de dirección diferente al de las artes escénicas tradicionales en donde la dirección se encuentra fuera, sino que aquí se requiere una dirección que permee el grupo y que permita una especie de autogestión corporal que mantenga a las intérpretes perceptivas a este “susurro” que menciona Ivon, sin que esto intervenga con el desarrollo de la obra, que trabaja con la inmediatez y la infiltración. En la acción, no debe notarse quien dirige o quien manda, sino que la obra debe comprenderse como colectiva cuando está sucediendo, y ya cuando pasa a la difusión, se desmenuzan los créditos y la participación para que circule de forma clara y visibilice para la artista creadora pero también para todes quienes participaron.

10.4 Los cómo y los por qué

En este apartado y recurriendo a la revisión de cada una de las obras, voy problematizando el vínculo entre el contexto, la composición visual, los planos de fotografía y video y el recorrido realizado por la yeguada en las acciones callejeras, a la hora de construir la obra.

A partir de la observación de las imágenes de archivo, podría señalar que las obras en general del proyecto, priorizan el contexto en el que se realizará la acción, por lo que el registro se enfoca principalmente en mostrar la escena a través de planos generales que permiten al espectador visibilizar el espacio y la locación en la que la acción se está llevando a cabo, sumado a que los accesorios y el vestuario, están pensados para cada una de las locaciones, las cuales son en su mayoría espacios en donde se ejerce el poder estatal y religioso, como la moneda, el palacio de justicia, la catedral, o el templo votivo de Maipú, como en el caso de “ARDE” (2018). Sin embargo, es interesante también el uso de plano detalles, primeros planos y primerísimos planos tanto en las fotografías como en el registro audiovisual para detallar símbolos utilizados en los vestuarios y en implementos que portan durante las intervenciones, los cuales en su mayoría son representaciones usadas por estas instituciones para detentar autoridad y reproducir sus lógicas a nivel cultural, como lo es el caso del báculo que utiliza quien dirige la marcha de las yeguas en “Gloriosas” (2018), la virgen del Carmen travesti transportada por las yeguas en “Virgen del Carmen bella” (2019) o la banda que toca la parada militar en “Banda de guerra” (2018) y Gloriosas.

Cabe destacar que el cuerpo tiene un lugar primordial en todas las composiciones de las obras, en la que se construye un cuerpo colectivo, buscando la uniformidad y la homogeneidad, ya sea en las performance de gran número como “*Virgen del Carmen bella*” (2019) tanto como en las que cuentan con 5 o 6 performer como “*Yeguada latinoamericana*” (2017), “*Hermanadas en la Revuelta*” (2018) “*Escudo de armas*” (2018) y “*Comunicado*” (2019), siendo estas últimas dos las que logran componer y darle prioridad al cuerpo colectivo en mayor profundidad, ya que los cuerpos se muestran mucho más cercanos. En el caso de estas dos últimas performances, el cuerpo se prioriza frente a contexto, utilizando más bien planos completos, primeros planos y plano detalle. En el caso de Comunicado de hecho existen muchos planos que muestran las bocas de las intérpretes, esto ya que la obra utiliza la vozal declamar el comunicado, de ahí de darle importancia a la boca en la composición de la escena, siendo lo único que puede observarse del rostro de las performer, ya que todas llevan capuchas doradas que tapan incluso sus ojos.

Por otro lado, al ser el cuerpo el soporte de la composición, en su mayoría no hay discurso verbal, sino que el discurso de la obra, al menos al momento de accionar es casi totalmente visual, utilizando la composición de imágenes y detención en lugares en los que muestran las colas, ya sea al público para molestar como en *Virgen del Carmen bella* y en *ARDE* o ya sea de cara a carabineros cuando es el caso, como en *Hermanadas en la revuelta*, *Yeguada latinoamericana*, *Banda de Guerra*, *Gloriosas* y *“Estado de Rebeldía”* (2019). Recién en *“Yeguada Santa”* (2019) aparece la voz, en forma de coro polifónico, tal como mencioné en los apartados anteriores, que de hecho contó con la dirección de María José Reyes, quien participó en varios ensayos previos para preparar la canción que se presentaría durante la acción que termina con los culos descubiertos de las yeguas.

Por último, es necesario señalar la importancia del recorrido en la obra de la yeguada en general, exceptuando como ya mencione las que son foto performance y video performance, en donde la locación no es solo un lugar en el que montan la imagen, sino que las yeguas se preocupan de realizar un recorrido por el espacio, generalmente el centro de Santiago, en el que van realizando paradas y componiendo imágenes, pero en donde toda la obra por completo es importante, ya que estos trayectos son parte importante del registro audiovisual que posteriormente se monta y constituye el archivo de la obra, así, tal como en una obra de teatro, las intérpretesse disponen en la energía de la acción, con silencio y calma, desarrollan la escucha activa gracias a una dirección que se dispone desde el interior, esto ya que Cheril a la vez que dirige participa de las intervenciones, perdiéndose en la acción esa posición de autoridad, ya que se prioriza la imagen colectiva de cuerpos que transitan, componen, destruyen iconos.

10.5 Símbolos y significados

Es importante por otro lado, a su vez que se realizan análisis sobre los aspectos estéticos de la obra y los aspectos internos, tomar en cuenta los símbolos con los que una obra trabaja y produce discurso, ya que desde una perspectiva semiótica, el discurso puede comprenderse como una conjunción de signos a los que los demás interlocutores asignan un significado y que desde una perspectiva crítica, ostentan a nivel simbólico relaciones de poder, pero que en este caso, al ser discursos producidos desde espacios de minorías en resistencia, son discursos que traen implícito a su vez prácticas de resistencia, tanto desde la perspectiva de De Certeau como de la micropolítica

de Guattari y Rolnik.

En primer lugar, uno de los símbolos más importantes con los que trabaja el proyecto Yeguada latinoamericana es el que le da el nombre de “Yeguada”, que es la cola de yegua cocida al colaless, la cual es finalmente la que le otorga la posibilidad de devenir yeguada, devenir bestia lubrica, el sujeto político desde el cual actúan y generan las tácticas de resistencia que estoy analizando en esta investigación. De esta forma, este símbolo- la cola de yegua- funciona como un órgano prostético (Preciado, 2002) que le otorga un sentido a la obra, el sentido de reivindicar y de resignificar la posición de yegua a la que el patriarcado ha relegado a las mujeres insumisas, las libres sexualmente y las que cuestionan la autoridad.

Por otro lado, la cola de yegua alude a la analidad y el deseo anal, que es un lugar que el proyecto propone cuestionar a través de sus acciones, problematizando de esta forma también el deseo heterosexual pensado exclusivamente en la penetración vaginal. Lleva entonces un lugar de lo privado al espacio público, a la calle, visibiliza una realidad y a la vez cuestiona la norma, construyendo propuestas contra hegemónicas a través del símbolo de la cola de yegua.

Siguiendo la misma línea, las obras de la yeguada destacan por utilizar vestuarios considerando sus significaciones sociales y culturales en torno al contexto de la acción y la institución aludida según cada performance. Observamos entonces en obras como “Yeguada Latinoamericana” (2017), “Gloriosas” (2018), “banda de guerra” (2018) y “escudo de armas” (2018) referencias a simbologías utilizadas por parte de las fuerzas armadas y Carabineros, incluyendo detalles en la ropa como agregados en las hombreras, como las que determinan el cargo de autoridad en la institución, el uso de guantes blancos como los de carabineros en la parada militar, e incluso el uso del verde institucional o “verde paco”, los grises y negros, que hacen referencia tanto a carabineros como a oficiales de altos mandos de la escuela militar e incluso la armada. También la música es parte importante de la obra con el uso de bombos, platillos y ritmos militares, realizando una apropiación de estos símbolos a su beneficio y a tono de burla, modificando entonces las significaciones asignadas culturalmente a estos signos, deformándolos y mixturándose ahora con los signos referentes a las disidencias sexuales como lo es la cola de yegua, referente a la analidad, el maquillaje que exagera la feminidad y el contoneo de caderas que quiebra el esquema de solemnidad y rigidez con el que se mueven los cuerpos en una marcha militar.

Con respecto a las referencias relacionadas a la iglesia católica y la iglesia evangélica, la virgen toma un rol central tanto en “ARDE” (2017) como en “Virgen del Carmen bella” (2019). En “ARDE”, la grapa se dirige al templo votivo de Maipú, la casa de la madre de la patria, la virgen del Carmen, en donde 5 yeguas con la cola descubierta, con la virgen de fondo sobre su altar, un plano general de las performer y un lienzo con la palabra ARDE, utilizando a su vez vestimenta de mujeres que van a misa, para lograr infiltrarse y lograr el cometido de llegar al altar de la virgen. Por su parte, en “Virgen del Carmen bella” (2019), utilizan directamente una escultura de la virgen del Carmen durante la acción. La virgen, en esta propuesta, cumple un rol central, pues es el icono que permite la infiltración, un icono confuso y rebelde a la vez, era una virgen, pero no la virgen del Carmen pura, casta, blanca, europea a la que llevan adorando en Latinoamérica más de 500 años y 200 años y contando en este territorio.

Los velos y pañuelos blancos que eran parte del vestuario de las performer, daban la imagen de pureza y respeto que la iglesia exige, símbolos que son convertidos en sacrilegio cuando las yeguas camareras devotas desvisten sus culos con una cola de yegua, que es finalmente lo que termina de generar la violencia que se desata y que culmina con la detención del grupo. Podían pasar desapercibidos sus vestidos cortos, el color de la piel de la virgen e incluso su maquillaje, pero no que la virgen fuera una yegua, pues en este binario entre mujer y animal, la virgen siempre es mujer y siempre es la imagen de la mujer ideal, la mujer madre, la mujer sumisa, finalmente la mujer devota al padre, a dios y a la familia.

En el caso del público, eran personas y grupos pertenecientes a diversas congregaciones católicas que ese día se dirigieron a rendirle culto a la virgen, por lo que desde un inicio las yeguas sabían que era un espacio complejo, un espacio de infiltración, al que irían a faltarle el respeto, a generar burla, a reivindicar sus cuerpos de yeguas insumisas y mestizas, frente a los ojos de la comunidad católica conservadora Santiaguina. De esta forma, a través de la infiltración y la ironía se burla esta imagen de virgen pura, lo que inmediatamente genera indignación en los asistentes, pues corrompe la moral del espacio y también la moral que buscan mostrar a través de su virgen del Carmen.

En el caso de esta performance, es interesante ver como se utilizan nuevamente imágenes tradicionales de las instituciones que el proyecto desea cuestionar, pero a la vez se reapropian de estos y los utilizan para desarrollar el discurso de la obra. De esta forma, se desarrolla una política de lo menor (Guattari & Rolnik, 2006) que juega contra la representación de las imágenes hegemónicas. Podría decir, que en esta performance se alude a la sensibilidad, a un sentimiento

estético sobre lo religioso, sobre lo político y lo artístico, no se busca cambiar una imagen por otra, sino que construir imágenes contra hegemónicas, como la imagen de una virgen mestiza, travesti y yegua. Por lo tanto, es en el arte mismo, este arte que quiebra los límites con la política, en donde hoy en día se está construyendo una política de subjetivación disidente (Rolnik, 2019) que se involucra en fenómenos que nacen desde abajo, desde los márgenes y para los márgenes. Aparecen entonces, prácticas de resistencia que nacen desde la producción de imágenes, donde esta imagen de virgen travesti y yegua subvierte el imaginario europeo blanco y heterosexual de la mujeridad que nos han impuesto.

Ya en “Yeguada Santa” (2019), la virgen pierde protagonismo, al ser una obra que se enmarca en una crítica a la iglesia evangélica, que destaca por ser una institución que prescinde del uso de imágenes, pero que destacan por sus predicaciones y cantos callejeros; entonces aquí la yeguada haciendo alegoría a un coro de iglesia evangélica, utiliza la túnica para infiltrarse apareciendo por primera vez la voz, transformando un cantico evangélico en el protagonista de un acto de sacrilegio al desnudar sus culos mientras declamaban las últimas frases del culto a dios.

Otra obra que me parece interesante de visibilizar en cuanto a signos, simbología y uso de códigos es “Estado de Rebelión I, II y III”, en donde una de las fotografías que más me llamo la atención de la serie, fue una de estado de rebelión I donde se observa en primer plano un militar armado, con su fusil, y en segundo plano las yeguas en fila caminando con sus culos al aire y sus colas colgando y más allá a lo lejos, la gente rebelde haciendo barricadas. Es una fotografía que muestra la soledad y la dificultad a la que se enfrentaron las fuerzas armadas al reprimir al pueblo, ya que pese a la insistencia de parte de las autoridades la ciudadanía no soltaba las calles, y era una revolución que nos incluía a todas. De esta forma la acción en esa locación en específico, permite transmitir, no solo en la acción en vivo, sino que también en base a la revisión del archivo fotográfico, la importancia de la presencia de la protesta artística en la calle y el escenario diverso que ahora hacía presente la obra en la calle, por otro lado, muestra las múltiples posibilidades de acción de los sujetos en la revuelta, en donde en este caso se presencia una intervención artística.

De esta forma, en esta obra al igual que la mayoría de las obras del proyecto, la locación es nuevamente la calle, pero como decía anteriormente, era un escenario en conflicto, en guerra, por lo que al menos en estado de rebelión I y II se observa una gran masa de gente apostada alrededor de las acciones, se observan barricadas, fuego, ya que ambas fueron en fechas cercanas al comienzo de la revuelta que fue el 18 de octubre; las yeguas se arriesgaron y se lanzaron a las calles a poner

sus culos contra el poder a modo de disputa simbólica frente a las armas que poseía la milicia. Por lo tanto, se observa que ya en esta obra, las simbologías comienzan a ser un poco más radicales y directas, pues el contexto sociopolítico lo ameritaba, reconociendo los lenguajes presentes para configurar nuevas creaciones artísticas, así la yeguada sigue a dicha fecha la misma línea confrontacional, pero un poco más acopladas al contexto de urgencia revolucionaria presente.

Finalmente, en comunicado se genera un giro en torno a la locación y al soporte de la obra, trabajando en la producción de una obra audiovisual, contextual y atingente al periodo de revuelta que ya se había presentado envolviendo las tres intervenciones de “Estado de Rebeldía”. En este caso la locación paso a ser el interior de la casa de Cheril, la creadora y directora del proyecto, y es la primera video performance del proyecto yeguada, realizado, según comentarios que surgieron en las entrevistas tanto de Cheril, de Ivon, como de Andrés, a partir de un hecho de violencia del que fueron víctimas algunas integrantes del proyecto, incluido Cheril, en el que se vieron expuestas a violencia fascista por participar en manifestaciones durante la revuelta, por lo que deciden seguir activando, pero en un espacio seguro. Entonces, a raíz de esta experiencia de violencia deciden ampliar la estrategia que hasta ese momento estaba siendo en su mayoría callejera y física, a una que incluyera la voz, el discurso oral, la crítica política y también una propuesta de acción, ya que hacen un llamado directo a ampliar las formas en las que el pueblo estaba accionando, y la exposición de las disidencias a la violencia político sexual, junto a una crítica al enaltecimiento a lo que ellas llamaron “nuevos héroes fálicos”, reivindicando el deseo como motor de acción, y también el autocuidado, ya que al observar las imágenes podemos ver que a la vez que las intérpretes subvierten las imágenes hegemónicas de la sexualidad, disfrutaban de hacerlo, proponiendo un quehacer político desde el disfrute, la rabia y el placer, visibilizando un placer revolucionario. En esta obra, al igual que en estado de rebeldía el contexto es clave, pues se dieron en un contexto de revuelta en el que los cuerpos de las artistas se encuentran doblemente expuestas a la violencia política y violencia político sexual por parte de agentes del estado y de sus ciudadanos cómplices, como son grupos fascistas, quienes intentaron violentar a algunas de las integrantes de la yeguada.

10.6 Lo personal es político

En este apartado, decidí referirme a todo lo relacionado con el discurso oral y escrito parte de las obras y del proyecto en general, en torno al vínculo que se genera entre los referentes artísticos y teóricos de la obra, la relación de las intérpretes y la creadora con sus propias biografías y el discurso político de la obra, que al ser una obra feminista y siguiendo los lineamientos de Sosa (2010) y Antivilo (2013), vincula directamente la creación con la biografía de las artistas, sobre todo las que se posicionan específicamente desde el feminismo, teniendo por lo tanto un pie adentro del activismo y otro en el arte político (Antivilo, 2013).

Los análisis se irán haciendo principalmente en torno a ejes, refiriéndome sin embargo en muchas ocasiones a las obras, pero el foco estará puesto en los ejes como referentes, la relación del proyecto con la biografía de les entrevistades y también de quienes escribieron sobre el proyecto

10.6.1 Referentes

A través de la revisión documental (Valencia, 2021), se puede señalar que para la yeguada el militarismo representa la protección a la patria, la existencia de los estados-naciones construidos posterior y gracias a la instauración de la colonia, en un mestizaje entre pueblos autóctonos y la llegada de los europeos a dominar estos territorios, por otro lado, la imagen del militar como la construcción simbólica protector del patriarcado/patria, imagen del hombre varonil, fuerte, masculino. Frente a estos símbolos, las yeguas configuran nuevos imaginarios al construir una banda de guerra femenina, bizarra, marica, disidente, anal; llevando el cuestionamiento al deseo heterosexual al espacio público, quebrando con la imagen de masculinidad hegemónica e incluso el sexo penetrativo heterosexual, y también al jugar con un órgano que no es concebido como sexual, los hombres no se tocan el ano, solo lo hacen los “maricones”. De esta forma, los referentes presentes en la yeguada latinoamericana se entrelazan en el cuerpo mismo, en la práctica misma de destruir las imposiciones antropocentristas, sexo-genéricas y coloniales presentes en nuestra vida cotidiana. El discurso decolonial se agrupa con el transfeminismo del sur y el postporno en la construcción de la “yegua” como un ser “trans-especie” (Valencia, 2021), generándose a su vez una ruptura con el antropocentrismo y con el antimilitarismo.

Con respecto a referentes teóricos de Cheril para el proyecto Yeguada son autores en su mayoría ligados a la contra sexualidad y al trabajo con el concepto de deseo, como por ejemplo Paul B. Preciado, Devenir Perra, Michael Foucault, Donna Haraway, en donde su trabajo con los textos es diverso y en el que ella señala va “saltando de uno a otro” para poder permitirse buscar e indagar en lo que le vaya haciendo sentido según la idea que ella ya desea desarrollar previamente al estudio del texto.

Ivon Figueroa, siguiendo la misma línea de Cheril Linett, señala que algunos referentes teóricos serían Deleuze y Guattari, las yeguas del apocalipsis, Rosi Braidotti, y poetas como La Colorina, pero haciendo énfasis en que la acción y la plasticidad del cuerpo en acción es lo que le da el peso y solides a la obra. Así, la construcción de las obras nace desde la acción misma y de la plasticidad del cuerpo en la calle, generando un vínculo entre las obras parte del proyecto a partir de esa experiencia, del desarrollo o profundización de una misma idea, del uso de símbolos y de la insistencia en este uso, por lo tanto, es una teoría y una práctica que nace en el mismo desenvolvimiento de la obra.

Ivon señala:

“siento que Cheril, no se vincula necesariamente solo desde ese lugar con las performer, sino que lo hace desde un lugar de la acción misma, yo creo que es en sus procesos creativos, como en la etapa personal de sus procesos creativos, donde ella hecha más mano a ese tipo de referentes, pero cuando se vincula con las performer lo hace desde un lugar de la plasticidad, de la plasticidad de la acción”

Cheril Linett, por su parte, señala que pretende realizar un trabajo innovador y plantear más dudas e inquietudes que resoluciones, por lo que al igual como comentaba Ivon, no tiene grandes referentes, señalando de esta forma que:

“cuando uno está trabajando desde un lenguaje y tomas un referente como del mismo lenguaje es como que a veces siento que esa persona ya, como que ya le dio una vuelta a un, como que ya hay una, una resolución”

Sin embargo, posteriormente señala que de todas formas tiene artistas a las que admira como Regina Galindo, Coco Fusco, Berna Reale, Mujeres Creando y Diamela Eltit, las yeguas del apocalipsis, a quienes ve más como una inspiración que referentes, esto ya que su foco está puesto

en la realidad, el cotidiano, el contexto social:

“para trabajar la performance trate de observar más como de la realidad como referente, que, de la obra de otra artista, me entendis”

Por otro lado, existe una referencia al cine que la directora señala clave en el desarrollo sensitivo de ella como artista al momento de construir sus performances, una sensibilidad generada a partir de la imagen, que no siempre tiene que ver directamente con la obra que se encuentra preparando, sino que se relaciona con las implicancias de ella como observadora de cine. Algunos artistas desde el cine que inspiran a Cheril son Agnes Varda, Sofía Coppola, David Lynch, Gaspar Noé, Lars Von trier, Tarkovski, Akira Kurosawa, y el cine en general.

La artista señala:

“como que me ha pasado como, que, o hasta es un puro detalle que veo, nose po, ya una llave corriendo el agua y digo "a yaaa" como cachai, es como a veces na que ver la imagen, pero si me ha pasado también eso ajaja como que veo una imagen como na que ver y me recuerda algo, o tal vez por alguna sensación cachai”

De esta forma, la artista construye las imágenes y compone a partir de la observación y el trabajo reflexivo y sensitivo generado a partir de esta observación. Es una observación consciente y activa, que lleva a la composición de una obra sensible que alude a significados que estuvieron presentes en estas observaciones y que generaron una implicancia de Cheril con el entorno en el que ella se movía, de esta forma, las obras parte del proyecto yeguada son obras profundamente conectadas con lo sensible y con el contexto en el que fueron creadas, de esta forma son obras que aluden a lo sensible y a una interacción con el espectador, en el que él o ella se envuelven en la obra, que además, actúa de forma efímera y que posteriormente solo se mantiene presente a través de archivos de registro.

Todos estos antecedentes anteriores llevaron a la creadora a trabajar con diversos conceptos y lugares en los cuales decidió profundizar como lo es el ano como órgano erógeno sexual y el placer desde la perspectiva de la contrasexualidad (Preciado, 2002), comprendiendo que el ano no ha sido concebido como un órgano sexual o solo lo ha sido dentro del espectro “homosexual”, pero que ella como cuerpo feminizada está interesada en explorar e indagar, y a partir de esto visibilizarlo como parte de la sexualidad, y no como un espacio y órgano tabú, señalando:

“el año sigue siendo problemático para la sociedad, igual se puede ver en los comentarios que hace la gente aún, por eso hablo como de dilatación, como que estoy hablando de placer igual”.

10.6.2 Lo biográfico

Por otro lado, un antecedente importante con respecto a la relación de la obra con la biografía de la artista está el hecho de que sus dos abuelos, tanto paterno como materno fueron carabineros, por lo tanto, su familia siempre fue bien respetuosa de la institución, jamás les llamaron “pacos”, celebraban el día del carabinero, veían la parada militar por la televisión, lo que le generaba bastante incomodidad y rabia. Sin embargo, el cambio de perspectiva que generó la revuelta de octubre permitió algunos cambios como que ahora les llamaran pacos a los carabineros, se perdió de cierta forma el respeto radical que tenían antes hacia la institución.

Ha existido de esta forma una referencia familiar al respeto por las fuerzas armadas y no solo a nivel discursivo, sino que las imágenes de sus abuelos con los uniformes pegados a la pared generaron una sensibilidad en Cheril durante su infancia, que posteriormente se transforma en rabia y molestia al ver el actuar cotidiano de las instituciones, lo que ha generado entonces que por medio de las obras parte del proyecto no solo se genere una confrontación a la institución en sí misma sino que también una confrontación a su familia, con respecto a la historia que la atraviesa con dos abuelos pertenecientes a las fuerzas armadas.

Cheril Señala:

“están en ambas casas, esta este retrato, un retrato así de ese estilo de mis abuelos cachai, como de paco, entonces na po como que siento que igual a interpelar a esta institución, que es la que está ahí como en realidad, como en la trinchera, con el pueblo, como que también siento que interpele, o lo sentía así cuando comencé, a mi familia po, porque igual para ellos fue fuerte incluso verme en la calle, osea encontrarme con otro tío que es paco y, y yo en una yeguada cachai”

En el caso de Ivon, al igual que el de Cheril, tiene un familiar perteneciente a las fuerzas armadas, en este caso su hermano, y lo que ella menciona le llamó la atención de este vínculo es el impacto de la imagen sobre su cuerpo y su experiencia como yegua parte de la yeguada, y, además, la relación de estas imágenes con el uso de la injuria en las acciones. Menciona la primera participación suya en la yeguada, en la performance “Gloriosas”. Lleva un traje azul con detalles

dorados y la infaltable cola de yegua; su hermano, participa en la parada militar, miembro de la caballería blindada, arriba de un caballo, de traje azul con detalles dorados. Se componen dos imágenes, similares, pero mientras una es una imagen imponente de un miembro de las fuerzas armadas, la otra es una imagen compuesta por una yegua irreverente y hereje con el culo al aire, una imagen donde Ivon no monta una yegua, sino que ella es la yegua, entonces ella señala:

“es una imagen que a mi igual me impacta porque me hace pensar que claro, esa no fue una decisión intencionada de mi parte, pero sí creo que me habla un poco de no se po, de las imágenes que me rodean y de las imágenes que busco porque creo que si he permanecido tanto tiempo trabajando en este proyecto junto a la Cher es porque me hace sentido desde ese lugar también, como de la injuria y de sentir que es una falta de respeto con todo lo que puede dar mi propio cuerpo y potenciado por una artista que admiro y acompañada de compañeras que yo sé que les debe resonar desde su lugar particular.”

De esta forma establece un vínculo de la obra con su biografía a través de la composición de imágenes herejes, que subvierten el orden y el orgullo familiar, realizando una falta de respeto a la institución militar y a la vez a la institución familiar, haciéndolo a través del cuerpo y la imagen y de forma colectiva.

Por otro lado, su rol también ha sido de ser partícipe de procesos de escritura crítica y poética junto a Cheril, tanto en el proyecto yeguada como en otras obras de la artista. Señala que la experiencia de la escritura, específicamente de la crítica de arte, ha sido parte de su vida desde pequeña, en la que se vio interesada en el tema y buscó experimentar y “soltar la mano” para lanzarse a la escritura. Esta experiencia personal le permitió generar un vínculo íntimo con Cheril y con su obra, ya que no solo ha participado escribiendo textos críticos y poéticos, sino que también como editora de algunos textos y como co-creadora del texto de comunicado, que es una de las diez obras que analizo en esta investigación, texto duro, directo y subversivo en el que se expone una crítica radical al sistema actual de las cosas en este Chile neoliberal.

Lo interesante que señala Ivon es la posibilidad que le ha dado la escritura de “*explorarse a sí misma desde ese lugar*”, pues existe una relación entre el cuerpo, su cuerpo en acción y la escritura que ha ido desarrollando dentro del proyecto, entonces para ella actúa desde tres dimensiones, por un lado, el aspecto político de la obra y su relación con la contingencia social, por otro lado como se inserta su propio cuerpo en la obra como interprete y por último como se relaciona con ella como observadora de una obra autoral, de una artista a la que ella admira, señala:

“entonces son tres cosas que se juntan muy estrechamente y por eso pa’ mí es muy bacán escribir de la yeguada, porque me invitan a poner todo esto en la palestra”

Yegua, es un concepto polémico, y es el que le ha dado vida al proyecto, así, José Carlo Henríquez (2021) se refiere constantemente a la relación de entre los conceptos a los que alude la obra y el proyecto yeguada, con experiencias de su vida personal, principalmente en torno al deseo y la sexualidad, desarrollando como estos aspectos han sido negados e invisibilizados para las mujeres y para las cuerpos disidentes, problematizando como el deseo “femenino” ha sido moralizado a diferencia del deseo “masculino” que es generalmente aprobado e incluso incentivado.

A partir de esta problematización llega a la yegua como personificación de este deseo femenino negado, que se rebela al mandato principalmente cristiano y moral, que es el que rodeó gran parte de su vida al autor. La yegua habría sido históricamente, el ser que vive su deseo libremente, ligándolo a un deseo “femenino” que es desenfrenado, excesivo, rebelde, señala: “a varies nos ungiéron en la iglesia para que salieran los demonios que nos hacían ser tan calientes, tan femeninamente calientes” (Henríquez, 2021, p. 99). La yegua entonces se adopta como insulto, se vuelve parte del lenguaje popular para denominar a la mujer caliente, ya fuera la quita maridos, la que bailaba en el cabaret, la prostituta, la adolescente caliente.

Aliwen (2021) por su parte señala el vínculo de la obra con lo biográfico no tanto como sujeta que escribe, sino que como colectividad perteneciente al territorio de Abya Yala, territorio usurpado por los colonos, quienes fueron los mismos que impusieron la espiritualidad y religiosidad cristiana, ampliando por lo tanto la lectura desde una biografía individual hacia las biografías colectivas de las intérpretes y también de la forma en como se ha construido la chilenidad, a base del mestizaje.

La autora se refiere específicamente a la adoración de la virgen, la cual es una más de las estrategias, desde la perspectiva de De Certeau (1996) que ha utilizado la colonización como sistema de poder para dominarnos a nivel cultural, negando las espiritualidades existentes previo a la llegada de los europeos. Esto último impediría que pudiéramos reconocer nuestra identidad, que para la autora es una identidad campurria, que se reconoce en un entremedio de existencia colonizado/colonizador.

Por otro lado, es interesante como la autora se refiere a la frontera (Anzaldúa, 2016) como el espacio que no es ni lo uno ni lo otro, sino que se encuentra en tránsito, un espacio, que para ella,

actúa como encuentro con la identidad robada por parte de los colonos, espacio en que la travesti de este territorio habita también como cuerpo champurria y en el que “la performatividad travesti funciona como herramienta techno chamánica que actúa sobre las tecnologías poéticas y del género, permitiendo un hackeo del código del culto dominante al inyectarle una misa negra de alteridad radical a su retícula sacrificial constitutiva” (Aliwen, 2021, p. 121)

Esta identidad latinoamericana no la elegimos, no elegimos el mestizaje, entonces transitamos y en este tránsito se genera este quiebre, este hackeo por un lado al sistema colonial y por otro al sistema sexo género, la travesti entonces es campurria tanto de su género como de su identidad territorial, y puede a través de la performance callejera desmontar los andamiajes de este sistema, quebrarlo desde adentro e incluso tener su propia virgen, la virgen drag.

“la cicatriz dual del camuflaje travesti es un primer paso para transitar las fronteras campurria de la reconciliación entre singularidad y otredad: cada tránsito de género en género, oprimido a opresor, es un hilván sobre la piel viva de la fisura colonial” (Aliwen, 2021, p. 118).

Observando ahora directamente una de las obras parte de la serie, en “Comunicado” (2019), es interesante el vínculo que se genera con la vivencia en el contexto mismo de la revuelta y la referencia que realizan en la obra misma a su posición como disidencias en el territorio, y como en esa línea entre la crítica al capitalismo y al patriarcado, toman referentes desde las luchas izquierdistas a la vez que de las estéticas post pornográficas y disidentes.

Por un lado, entonces, uno de los referentes principales de esta obra son los comunicados del Frente patriótico Manuel Rodríguez, señalado por la propia creadora del proyecto en la entrevista realizada para esta investigación. A partir de esto, se posicionan abiertamente antipatriotas, anti-estado y anticapitalistas, buscando a través de su acción también corromper tanto el imaginario colonial como el revolucionario tradicional. Reivindican a su vez, las acciones callejeras de violencia que el pueblo ha realizado hasta esa fecha, que de cierta forma han desestabilizado el orden. Por otro lado, es interesante el planteamiento en torno a lo colectivo, una hermandad que antes no existía pero que nace al alero mismo de la revuelta, similar a como plantea el comité invisible (2015) que la existencia del pueblo no precede a la experiencia misma de la revuelta, sino que se conforma en la experiencia política, en la acción.

10.7 El deseo de la yegua

En este apartado problematizo en torno al deseo y la sexualidad, y su conexión con “LA YEGUA”, principalmente desde la observación de obras y ensayos referidos a las obras, donde abordaré la relación de la yegua con la figura de la virgen y la moral cristiana y colonial, para luego vincular este concepto directamente con la animalidad y finalmente referirme a alianzas estratégico políticas que podrían desarrollarse con otras sujetas políticas para confrontar al sistema cis heteropatriarcal actual.

Existe por una parte en la obra “*ARDE*” (2018), un foco en la crítica hacia la moral cristiana impuesta por la iglesia católica, desarrollada y llevada a cabo en sus templos, moral que se materializa en la oposición histórica que ha presentado la iglesia, entendida como un poder político más, al desarrollo de libertades básicas de las mujeres, como lo son el aborto y el voto femenino.

Sumado a esto, la iglesia habría cumplido un rol clave en la conformación y consolidación del patriarcado colonial y por lo tanto de las significaciones en torno al ser mujer, ligado principalmente a la pureza, la familia, la heterosexualidad y la sumisión; incluyendo la negación del deseo y exploración del erotismo femenino, de ahí la imagen de la virgen como ideal de mujer.

La colonización de Latinoamérica habría traído entonces la moral cristiana de la buena mujer/virgen, y por lo tanto la negación de una sexualidad libre, la cual se habría consagrado en los territorios a través de los rituales cristianos impulsados principalmente a través de los templos católicos. El templo votivo de Maipú, que es el burlado en esta obra, actúa entonces como un dispositivo de subjetivación frente a los feligreses que asisten a sus ceremonias y también frente a toda la sociedad que observa pasiva el poder que ha desarrollado la institución de la iglesia católica en nuestros territorios. Se puede establecer, por lo tanto, un vínculo entre colonización, patriarcado, moral cristiana, símbolos e imágenes cristianas (como la imagen de la virgen), las cuales encontrarían directamente ligadas a la moral patriarcal y la construcción del ideal de mujer en estos territorios.

A su vez, José Carlo Henríquez (2021) en su ensayo a partir de la obra “Yeguada Santa”, problematiza al deseo como productor de espiritualidad, espacio de resistencia de las cuerpos deseantes, de las máquinas deseantes conectadas con su yo interno, con su identidad, con lo que son y no con lo que deben ser, cuestionando entonces la moral cristiana colonizadora, y proponiendo una conexión crítica con nuestra propia espiritualidad.

Por otro lado, existe una reivindicación de la yegua a nivel ontológico como la unión entre hembra y animal, un más allá o una negación del ser mujer posicionando la figura de la yegua para el accionar político. Esto es interesante a la hora de analizar los feminismos actuales, que propugnan la reivindicación y visibilización de la mujeridad. A diferencia de esta perspectiva, el feminismo disidente presente en la Yeguada latinoamericana posiciona a la yegua- al igual como lo hace Donna Haraway con su concepto de ciborg (1991) - como sujeto de su acción artístico- política, que vendría a ser esta conjunción humana animal que se sale de los cánones tradicionales de la mujeridad, en una búsqueda por el placer, la sexualidad disidente centrada en la analidad y el placer anal, como también una salida al disciplinamiento del cuerpo al habitarse como yeguas salvajes y paganas.

Por su parte, Ivón Figueroa (2021) relaciona la figura de la yegua, con la cultura nacional, principalmente en torno a los códigos que refuerzan la masculinidad hegemónica y ocultan las sexualidades disidentes a la norma. En su ensayo, problematiza la figura del caballo salvaje, la yegua y su vínculo con el territorio, específicamente la presencia de los caballos salvajes habitantes de la Patagonia, en donde su mera existencia reafirma la idea de que el caballo, traído por los colonos, si no está bajo el yugo de la domesticación no sirve, e incluso, es un ser molesto e incómodo.

Siguiendo la misma línea, la autora propone una mirada animal de las realidades que observamos y vivimos, así cuando la autora propone “pensar las identidades subalternas a través de cuerpos animales” (Figueroa, 2021) no solo nos hace una invitación a mirar la esclavitud animal, sino que también nos llama a concederle un giro epistemológico a la forma en la que estamos construyendo el conocimiento y por lo tanto nuestra realidad actual. El quitarle la centralidad al humano para poder aprender, es clave para construir nuevos mundos, ya sea la concepción de bestia lubrica o de yegua, en conjunción con la de cuerpo, nos permite por lo tanto resquebrajar la ciencia antropocéntrica que ha dominado gran parte de nuestras investigaciones hasta el día de hoy y abre el paso a observarnos como un espacio en el que confluye biodiversidad, territorio, comunidad, e incluso instituciones del poder que hasta ahora más que entregarnos orden y seguridad, nos han entregado violaciones, extractivismo, destrucción del ecosistema y muerte sistemática de quienes se han opuesto a esta destrucción y a esta mirada centrada solo en el humano.

Por su parte, José Carlo Henríquez (2021) propone problematizar el deseo y la sexualidad en torno a una alianza estratégica entre la yegua y la puta, no solo referido a la mujer que cobra por servicios

sexuales, sino que a ese ser que disfruta de su deseo, de su calentura, del sexo, y que la iglesia, en este caso la evangélica, ha ligado en muchos casos a energías demoniacas, negando el deseo “femenino” pero no el masculino, normalizando e incluso alentando en muchos casos este último.

Esta alianza estético-política entre la yegua y la puta como táctica de resistencia a la hegemonía heterosexista, patriarcal y cristiana, pone el deseo “femenino” en el espacio público, cuestiona las tácticas de los feminismos blancos y heterosexuales tradicionales que han optado por la vía electoral reclamando derechos y utiliza los propios cuerpos como espacios de resistencia, subversión y denuncia para visibilizar este espacio del deseo que ha sido históricamente relegado a lo privado.

Finalmente señalar, que la imagen del plug anal juega un rol importante en la configuración del deseo de la yegua, de la yeguada, que se compone como deseo colectivo. Sin embargo, se ha trabajado en pocas ocasiones directamente con el plug, por diversas razones. Ivon señala que, en general han logrado solo componer la imagen del plug y solo se ha podido utilizar la cola de caballo cosida al calzón, ya que por un lado hay un tema económico, de que hay performances que son más de 20 intérpretes y también porque por otro lado, la utilización de un plug anal y la exploración de este lugar requiere de deseo y disposición y ahí habría que entrar a como colectivamentediscutirlo y considerar las decisiones individuales de estar dispuestas a ese uso, de todas forma el equipo cercano a Cheril desea en algún momento poder hacerlo, pero aún no se ha logrado esa instancia.

10.7.1 La bestia lubrica: en búsqueda del erotismo monstruoso

Dentro de las exploraciones desarrolladas por la artista, además del placer anal, se encuentra la búsqueda por *“quebrar un poco con, la forma humana, con el modo de desplazamiento humano”* a partir de entrenamientos de Butoh que realizó previo a la concreción del proyecto yeguada en donde se encuentra con la exploración de la caminata en metatarso, el cual posteriormente relaciona con la cola de yegua, señalando:

“la caminata viene por esa otra búsqueda y ahí ya empecé a encajarlo con que quería una cola, como la cola modifica el cuerpo, fui viendo a los caballos, las yeguas cachai, en la calle con los pacos también ahí, por el centro, como que ahí bueno, ahí surgió la propuesta po y ahí le empecé a hacer entrenamiento a las chiquillas buscando ese tipo de caminata”

De esta forma, estas exploraciones corporales biográficas, experienciales y personales, que

surgieron en conjunto a la observación de la realidad y las inspiraciones artísticas y teóricas, fueron posteriormente llevadas al trabajo colectivo a modo de propuesta de entrenamiento para poder accionar como yeguada latinoamericana, la creadora entonces actúa como guía, interlocutora y participante de estas prácticas que permiten posteriormente el devenir bestia lubrica de las performer en la calle y en las diversas acciones tanto de foto-performances como de video-performances desarrolladas en el proyecto. De esta forma su propuesta político-artística es siempre a través de la observación y exploración corporal de lo observado, actuando la artista como guía de los procesos que permiten un cuestionamiento a las lógicas hegemónicas no solo de movimiento corporal, sino que también en torno a cómo se concibe la sexualidad y la práctica política misma.

Ivon, por su parte, señala que la exploración corporal es clave en los entrenamientos previos a algunas performances, que incluso en ocasiones como en los entrenamientos para virgen del Carmen bella, Cheril invitó a diferentes artistas para que guiaran los entrenamientos y ayudaran a las intérpretes a encontrar un lugar corporal que deseaba desarrollar posteriormente en la obra. De esta forma, comienzan una búsqueda hacia el erotismo monstruoso y animal, que es un concepto que Cheril menciona en su ensayo y también en la entrevista, esta búsqueda de un quiebre con la humanidad y la difuminación de lo que nos separa de nuestra animalidad. Esto habría sido explorado desde dos técnicas diferentes, por un lado, el burlesque, en una búsqueda de un erotismo más conocido, ligado a la feminidad y sensualidad y por otro lado, entrenamientos de Butoh, una técnica de movimiento que nace en Japón y explora movimientos ligados a la muerte, y es a raíz de la entrega de estos entrenamientos que Cheril busca desarrollar el cuerpo, el movimiento y la insistencia de la “Bestia Lubrica”, compuesta por la cola y el uso de los metatarsos quebrados.

Ivon señala:

“pudimos hacer ese tránsito de una manera super explícita, vivirlo y entender que cuando hablamos de erotismo monstruoso, hablamos de descubrir esa otra manera de pensar el cuerpo, que el Butoh nos permitió adentrarnos en nuestra propia búsqueda de ese erotismo, mientras que los entrenamientos de bestia lubrica ya implicaban ponerse la prótesis de yegua y explorar la movilidad que nos propone Cheril, entonces eso”

De esta forma Cheril realiza una insistencia, una búsqueda de un lugar al que llegar con el cuerpo sirviéndose de otras técnicas que permitieran a las performer acercarse a estas exploraciones, a ampliar las capacidades físicas y mentales, para cuestionarse en la experiencia misma la animalidad

que la sociedad ha buscado negar.

Las imágenes entonces se producen luego de un camino recorrido a través de la experiencia, este saber del cuerpo que surge como “*Bestia lúbrica*”, aparece luego de la exploración física grupal y no solo de una reflexión filosófica, que claro, posteriormente es teorizada y pensada, pero nace del cuerpo. De esta forma, tal como problematizan Suely Rolnik y Silvia Rivera Cusicanqui, existe aquí una recuperación del conocimiento surgido a través del cuerpo y la creación de imágenes, cuestionando de esta forma la escritura y el habla como única forma de producción de conocimiento.

10.8 Arte, feminismo y disidencias

a) Por un feminismo disidente, por un feminismo de yeguas

En el caso del proyecto yeguada latinoamericana, es una apuesta que acciona desde un feminismo disidente, que pone el deseo y la sexualidad como temáticas a visibilizar, a la vez que busca corromper las instituciones que materializan el sistema capitalista, patriarcal y colonial que organiza el territorio hoy en día, como lo son el Estado, las milicias y las instituciones religiosas como lo son la iglesia católica y la iglesia evangélica.

En el manifiesto banda de guerra (Concha & Linett, 2021), abordan una crítica al esencialismo del ser mujer proponiendo a la animala, la yegua, pero siempre pensada en colectividad, en manada para posicionarse en el espacio público. Cruzan además la identidad latinoamericana y la identidad colectiva, pues se presentan como yeguada, no como yegua a modo individual. Por otro lado, proponen la concepción de bestia lúbrica o de yegua para ocupar el espacio público, como ya problematicé en el apartado anterior, y es desde ahí que accionan políticamente, de esta forma es un feminismo disidente que reivindica a la yegua para el accionar. Así, se posicionan como una identidad disidente, pues como yeguas y bestias híbridas, cuestionan las identidades naturalistas y dadas por la heteronorma y el patriarcado capitalista, buscando salirse de la posición de ser-mujer, comprendiendo a la mujer como una identidad performática que tiene que ser problematizada, tal como lo realiza Monique Wittig, Judith Butler y Paul Preciado, por lo que su propuesta en torno al género podría vincularse al de estas autoras.

Señalan de esta forma:

“Un feminismo disidente es un feminismo de yeguas, de putas, de bestias que seducen y contraatacan, donde exhibimos nuestros pliegues y despliegues deseantes.” (Henríquez, 2021, p. 68)

“así también este feminismo de las yeguas no solo es sexual, sino que multisexual: distintas cuerpas, sin importar genitales, marikas, travestis, camionas, prostitutas. Las yeguas del sur son el feminismo que quiere corromper el género, no seguir situándolo en el porfiado binario de hombre y mujer” (Henríquez, 2021, p. 68)

Sin embargo, la exposición a la que se han sometido como proyecto ha generado también respuestas violentas de parte de algunos espectadores lo cual llevo finalmente a Cheril a tomar la decisión de resguardar aún más su obra y no tenerla disponible públicamente y solo mostrar cuando ella quisiera que se mostrara, por lo que esta situación genera la necesidad de resguardo tanto de la obra como de la identidad de las participantes frente a la amenaza de violencia.

Andrés Señala:

“paso también esto de que se hizo este videojuego donde usaban el cuerpo de las cabras, los mismos fachos sacaron una publicación donde habían fotos y cosas y ahí la Cheril dijo seamos más precavidas y no pongamos todo, cachai, vamos mostrando cuando nos pidan de un festival cuando nos pidan de algo para mostrar o cuando nosotras queramos mostrarlo pero me dijo en algún momento ya no quiero que este todo disponible todo el tiempo cachai entonces ahí se bajaron muchas cosas y se dejaron en formato catalogo y que también fue la primera artista que nos solicitó eso y yo lo super entendí igual po como hay nombres, hay caras, hay y la derecha fascista igual puede ser peligrosa, aunque tampoco es miedo, no sé si es miedo, pero es, resguardo básicamente”

b) Cuerpas al margen: identidades y prácticas periféricas

La autora señala que en sus inicios no existía una intención de visibilizar a mujeres o disidencias, si no que fue una decisión el elegir los equipos de trabajo incluyendo travestis, lesbianas, mujeres, marikas y a personas disidentes sexuales en general, y que la visibilización, fue algo que fue desarrollándose de forma orgánica en el mismo transcurso de las obras y del proyecto en general, ya que los equipos de trabajo, no solo las performer, sino que también les fotógrafes, montajistas, diseñadores, audiovisuales, son personas pertenecientes a la comunidad disidente sexual, entonces

en el mismo trabajo colaborativo se comenzó a desarrollar una visibilización, ya que todas las obras cuentan con los créditos respectivos, hasta el más mínimo detalle, entonces sus nombres y sus cuerpos disidentes están ahí, circulando a través de la circulación misma de la obra.

La decisión de trabajar con sujetas que fueran parte de una comunidad, que compartieran identidades y experiencias similares, permitió que se generaran espacios de confianza y cariño entre todes, sumado a que el lugar de preparación y en ocasiones de acción fue en su mayoría la casa de Cheril, la que funcionaba de espacio de entrenamiento, de camarín y también para compartir, lo que permitía que se generara un espacio protegido y seguro para las participantes, en donde pudieran cambiarse vestuario en confianza, compartir conversaciones, etc.

“siempre ha sido un espacio protegido como al menos muchas me han hecho saber que se han sentido así y yo misma me siento así todo el tiempo po, si les abro mi casa po cachai, entonces es como un ambiente muy de casa, estar tomando te, como que, ocupando la casa entera de camarín, con la confianza que no haya alguien mirando desde otro lugar, cachai”

A partir de lo señalado por Ivon, Sexualidad, género y feminismo son temas tratados en el proyecto no solo a nivel discursivo o visual, sino que también las decisiones con respecto al equipo de trabajo tienen como base esta política, pues todo el equipo de trabajo, tanto las performer como quienes colaboran en otros ámbitos, como registro, vestuario, maquillaje, etc., son en su mayoría mujeres y disidentes sexuales, sin embargo, tanto Ivon como Cheril, señalan que en el origen de la obra nunca hubo un interés directo en tratar el tema de la visibilización, sino que fue algo que en la práctica se fue problematizando y dándose de forma orgánica, y que, como señala Ivon “indudablemente se pone sobre la palestra”, ya que la apuesta estética también juega con la extrañeza, la monstruosidad del género, el travestismo, Ivon señala:

“cada vez que salimos a la calle se han preguntado, son hombres o son mujeres, porque siento que todas las identidades que hay ahí son extrañas, cachai, como al ojo heterosexual, y al mismo tiempo siento que la prótesis de cola de yegua hace un vínculo indudable con la analidad y como, si eso, como el imaginario del sexo anal, entonces siento que eso, vincula demasiado directamente como al imaginario que es de la disidencia sexual, de maricones de travestis”

Entonces claro, desde el ojo heterosexual que observa esta obra, esta rareza genera confusión y la apertura a imágenes e identidades que antes no tenías cercanas y por lo tanto se genera una visibilización de estas identidades en presencia de este ojo heterosexual y cis. Sumado a que el

trabajo con la analidad visibiliza la contra sexualidad y por lo tanto a todos los sujetos que participan de prácticas contra sexuales, entonces indudablemente se ha generado una visibilización y una llevada al espacio público de estas prácticas que en general son discutidas y visibilizadas solo en el ámbito privado, de esta forma esta visibilización disidente permite romper con esta muralla que divide el aspecto privado del público de la sexualidad en donde solo ciertas identidades y ciertas prácticas son visibles, mientras las otras son habladas en privado y hasta en secreto, esta visibilización permite el encuentro de todos quienes se sientan llamados por estas imágenes y politiza la necesidad de discutirlo y debatirlo al interior no solo de los feminismos sino que también de cómo se vive la sexualidad hoy en día incluso entre parejas heterosexuales.

Ivon señala:

“incorporar un imaginario anal en ese lugar, a mí me parece tan disruptivo como ponerse cola en una parada militar, me parece que habla también de una irrupción a un imaginario que es diferente y lo mismo en el estallido social, como que son otras maneras de manifestarse donde lo anal y donde la diversidad corporal se hace presente para interferir en imaginarios que se van consolidando a través de una norma”.

Entonces la visibilización se genera no solo de las identidades, sino que también de prácticas, símbolos, signos, que acceden a un aspecto sensible de la sociedad, trabajan a nivel no consciente, como decía más arriba Ivon, por lo que no siempre los espectadores saben que están sintiendo al momento de observar la obra, sienten incomodidad, enojo, extrañeza, pero no siempre comprenden la raíz de esta sensación, son signos que remueven algo adentro y que no siempre tienen una explicación racional.

Se visibiliza entonces un imaginario crítico que cuestiona los imaginarios tradicionales a través de estos símbolos, como la cola, el maquillaje monstruoso, la materialidad, los colores que utiliza la obra, rompe con símbolos tradicionales de protesta como la capucha negra, o las tetas, el pañuelo verde, que terminan siendo símbolos de lucha y que quedan en el imaginario colectivo, entonces aquí la cola de yegua, que alude al plug anal, queda formando parte de las imágenes que circulan en las calles como manifestación artística y visibiliza a la vez que disputa prácticas disidentes.

“En el caso de las manifestaciones siento que en el caso de los feminismos han sido los colores, el violeta, el verde, las tetas, las axilas, no sé, pero no el culo, o en el caso de las manifestaciones sociales han sido no sé, el lienzo la capucha, pero no un imaginario sexual,

entonces siento que está permanentemente disputando un lugar para otros imaginarios, para las disidencias, y para un pensamiento y una acción anal”.

10.8.1 Performance y acción política disidente

En torno también a su línea política, desarrollada en el apartado anterior, la propuesta performática que trabaja la yeguada, parte desde la herejía y la infiltración. Ambas problematizaciones se realizan considerando siempre contexto político social y locación en el que la acción será desarrollada, por lo que las decisiones tácticas de desarrollo de la obra están ligadas directamente a la temática de estas.

Por su parte, en *ARDE* (2018) la acción se realizaría en un lugar “sacro”, que destaca por el silencio y la calma, frente a esto, las yeguas utilizan este contexto de sacralidad, señalando:

“La revuelta será bulliciosa y también puede ser silenciosa, así sentimos al salir del lugar sacro.” (Concha & Linett, 2018).

En *“Banda de Guerra”* (2018) el contexto es la venida del papa Francisco a Chile durante enero del año 2018, por lo que salen a las calles haciendo alegoría a una marcha militar de carabineros. En su manifiesto (Concha & Linett, 2021) se oponen radicalmente a la iglesia, como una de las instituciones clave en la constitución de los estados naciones y de la usurpación de territorios a los pueblos originarios, sumado a la complicidad que actualmente ejerce esta institución en específico en torno a los abusos y violaciones realizadas por años por parte de sacerdotes rostro de diversas iglesias y capillas a lo largo del país. En este caso, es la crítica a esta complicidad generada entre Estado e iglesia, que invita al papa como si fuera una autoridad política más, la que detona la acción de la yeguada, la que pone sus cuerpos en la calle a modo de protesta, evidenciando de esta forma el poder que aun hoy, en un estado laico, tiene la iglesia sobre la organización de nuestras vidas.

Señalan:

“No olvidamos, ni silenciamos el hecho de que aún existen iglesias y conventos en territorio mapuche usurpados. Por ello nos preguntamos ¿Para qué una visita del papa en un país “laico” desde 1925, si no es para pedir disculpas y devolver lo que se ha robado?, ¿para qué su presencia y espectáculo, si no es para dar cara ante tanta violación y abuso infantil por parte de los que encarnan la iglesia? (Concha & Linett, 2021, p.40)

“Uso del cuerpo como soporte crítico, ocupación del espacio público, reapropiación de los lenguajes del arte y del performance para hacer política y militancia antiautoritaria” (Valencia, 2021, p. 98)

Por su parte, “*Virgen del Carmen bella*” (2019) se desarrolla en medio de una procesión por la virgen, organizado por varias parroquias de la Región Metropolitana, principalmente del barrio alto, por lo que la acción apunta a incomodar a un grupo social en específico, por lo que es una confrontación directa a las agrupaciones parroquiales más conservadoras de la ciudad, se observa incluso en el registro audiovisual que, pese a que el público era variado, muchas familias de la clase alta “bajaron” a participar de este encuentro, existiendo un doble riesgo, ya que no solo se disputaba el imaginario religioso anteponiendo la virgen travesti, sino que también existía una disputa contra el poder económico que se ha adueñado históricamente de este país y a las familias herederas de conservadurismo cristiano que ha mantenido no solo a las mujeres en un segundo plano sino que a todo el pueblo trabajador oprimido, siendo solo sujetos de caridad para el niño del colegio cuico cuando quería encontrarse con su espiritualidad cristiana. Lo anterior se evidencia, no solo por el tipo de público, sino que también como menciona la autora en el recorrido elegido para la ocasión, que comienza en la plaza de armas de Santiago, “hito de la colonización del territorio chileno por el colono Pedro de Valdivia – hasta la plaza Bulnes, donde residen los monumentos castrenses de Bernardo O’Higgins y José Miguel Carrera políticos y militares independentistas y próceres de la patria” (Aliwen, 2021, p. 113)

La obra, por lo tanto, tiene una propuesta política bastante clara y se permite ir mutando y buscando modos que se acoplen a cada contexto en el que se desarrollará la obra, permitiéndose evolucionar a raíz incluso de los sucesos sociopolíticos que acontecen en el territorio. Cheril, entonces, profundiza en el proyecto como un proceso, señalando que la obra habría tenido un antes y un después en su desarrollo. Por un lado, en lo relacionado a la recepción de la obra y por otro lado en torno a la seguridad de las acciones callejeras.

Específicamente la revuelta de octubre y el cambio de perspectiva social y cultural con respecto al sistema económico y social actual, hizo que la recepción de la obra por parte de los espectadores, por ejemplo, en la serie “Estado de Rebeldía I, II y III”, fuera más abierta y aplaudida, reduciéndose los mensajes de odio ya fuera en videos que circulaban en la red o en las acciones mismas, comenzó

a haber más apertura a las temáticas que trataban la obra y a la performance como acción artístico-política callejera.

Por otro lado, hasta ese minuto las acciones de la yeguada habían sido en su mayoría callejeras, sin embargo una situación de violencia que sufrieron Cheril junto a un amigo le hizo replantearse la violencia hacia la que se exponían como yeguada, sobre todo de parte de fascistas, ya que, por un lado cambia la recepción de la obra por parte de “el pueblo” o de las personas de izquierda, críticas al sistema actual, pero también crecen los grupos y movimientos neo fascistas que aprovechan estos disturbios para justificar la represión estatal, entonces se genera esta contradicción que pone a Cheril y a sus colaboradores en posición de replantearse los espacios de acción, y ahí es donde nace comunicado, como una acción directa, subversiva, radicalmente crítica y opositora al estado de cosas actual, pero que accionaba por medio de la confianza, el espacio seguro y el placer.

“ese proceso lo quise hacer dentro de la casa porque había, porque nos atacaron aquí afuera a mí y a un amigo, en un grupo grande de matones fachos, así como había pasado hace unos días, entonces igual yo quede como, quede como asustada igual, fue bien violento, de hecho había, osea no nos atacaron a mi nomas ni a él, sino que a más gente que había ahí, no que andaba con migo, pero sí que estaba por acá y quedo como un chico ahí tirado al lado con una fractura de cráneo y como que me querían pegar un fierrazo en la cara cachai... entonces estaba asustada... entonces llame como a un grupo pequeño de chiquillas para trabajar en interior”

Sin embargo, la directora es enfática en señalar que esto no fue propiamente tal una pausa, sino que profundizar en los procesos, sobre todo el de comunicado, que conlleva un trabajo de producción, edición y montaje bastante lento y detallado, con un equipo de gestión enfocado al cien en esta obra, trabajado lento pero seguro para poder lanzar el video a las redes, siendo la revisión de los registros la más exhaustiva para que todo quedara tal y como quería Cheril”:

“osea no sé si fue tan pausa, porque uno siempre está trabajando po, como que cada obra tiene su tiempo incluso de gestión para que se difunda, para que se pueda como, como su tiempo de visionado también, como que requiere gestiones po cachai... como que lo quería hacer desde la tranquilidad desde dentro pero también dándole una bajada desde el discurso a lo que estaba pasando durante ese contexto de revuelta cachai, como igual ese texto es como eso, y napo, y continuar trabajando en otras propuestas po, después habiendo ya trabajado en todo esos registros, que bueno Andrés es quien los ha montado, pero siempre está mandándome como,

tengo que revisarlos y todo, como para decir esto no, esto si cachai todo eso igual requiere un tiempo y después como venía esta otra performance que requería mucho trabajo, lo de las cruces eeh napo como que de ahí empezó este otro proceso cachai”

Otro aspecto interesante a destacar en esta última obra fue el trabajo con la referencia al Frente Patriótico Manuel Rodríguez, principalmente por la estética de las capuchas, pero transformando las armas ahora en su propia sexualidad y erotismo, con lo cual confrontan discursivamente al gobierno e interpelan a quienes estaban ejerciendo violencia de estado en contra del pueblo durante la revuelta de octubre:

Andrés Señala:

“en comunicado la Cheril tenía una idea súper clara que era inspirarse en un comunicado del frente patriótico Manuel Rodríguez, si la memoria no me falla ehmm, de hecho algunas lo vimos, obviamente es súper distinto, el frente patriótico está cubierto con capuchas de estos gorros de lana que se usaban antes, con capucha ochenteras cachai, eehm y las chiquillas le daban toda una vuelta, pero básicamente estaba pensado como eso, como un comunicado que podía pasarse en la tele cachai como respondiendo al gobierno po”.

De esta forma es una obra que está sumamente conectada con el contexto sociopolítico del momento, un aspecto característico del proyecto, y surge en la urgencia de estar presentes como yeguada y mostrar descontento frente a la violencia estatal, pero desde su propia forma de hacer política y su propia apuesta estética.

Por otro lado, en *“Comunicado”* (2019) el proyecto yeguada toma un giro más hacia la acción directa, principalmente por el discurso, en el que aluden directamente al gobierno, interpelan a quienes estaban ejerciendo la violencia, pero realizando la acción en un espacio de resguardo, seguro y amoroso, ya que, como comentaba en párrafos anteriores, previo a esta acción algunas miembros del proyecto se vieron directamente expuestas a violencia política por parte de grupos fascistas, lo que lleva a Cheril a renovar los modos de acción artístico- política proponiendo actuar también desde espacios seguros, como lo son el encuentro entre corporalidades disidentes afines. Esto lo evidencian también en el discurso de su comunicado donde señalan:

“Creemos que urge una renovación de los soportes de la protesta. Sostener nuevas estrategias. Nosotras, sostenemos nuestra practica en manada, hermanadas insurrectas que no encajan”.

Existe por lo tanto en Comunicado, una búsqueda de encuentro en comunidad y subversivo en la acción performática política, pero otorgando un espacio seguro a quienes están más expuestas a la violencia no solo política y sexual, como lo son las cuerpos feminizadas y disidentes. Se entiende entonces la calle como un lugar válido y urgente de lucha, pero también realizando un llamado, tanto en la acción misma del video performance como en el discurso que declaman, a cuestionar y ampliar en parte los modos de protesta, convocando a incluir formas más allá de la violencia callejera, señalando abiertamente

“La yeguada latinoamericana ha comprendido que a este régimen se le enfrenta eficientemente haciendo uso de todas las formas de lucha, incluidas la sexual y la armada. Que se propague la desobediencia, la huelga, boicot al capital y combatir y resistir en la calle.”

Gloria Cortés, curadora del museo de Bellas Artes, por su parte, menciona en la entrevista que le realicé la importancia que tuvo Cheril con el activismo feminista y artístico previo a la adquisición de la obra, lo cual fue detonante de la decisión que tomaron en conjunto con Eva Cancino, quien es la encargada de colecciones del museo, de incentivar la compra de la obra de Cheril, junto a la de otros artistas contemporáneos que, en el análisis de Gloria, son artistas que:

“dieron cuenta de esa nueva configuración, si queremos llamarlo de alguna manera en relación al activismo en momentos de crisis y de protesta”

Pasando, posterior a una votación, que ella menciona tuvo votos a favor y votos en contra por parte del comité de adquisiciones, a formar parte de la colección del museo en el mes de julio, pero no pasa inmediatamente a exposición.

A partir de lo desarrollado en los párrafos anteriores podría señalarse entonces, que un aspecto clave en las tácticas micropolíticas desarrolladas por parte de este proyecto es estar constantemente enfrentadas a la incertidumbre, teniendo una práctica performática flexible pero siempre firme en su apuesta discursiva política, lo cual permite a su vez una adaptación al contexto socio-político, puesto que si antes era seguro inmiscuirse e infiltrarse en espacios callejeros de acción, ahora, viéndose expuestas a aun más violencia con el comienzo de la revuelta de octubre, como proyecto, en vez de reducir los espacios de acción o de dejar la acción directa de lado, logran mutar y hacer un llamado incluso a la ampliación de los espacios de protesta, poniendo el cuerpo y el deseo como espacios a subvertir, desde un espacio seguro, pero reivindicando las mismas críticas tanto a la

iglesia, al estado, al patriarcado y a las instituciones que ya venían criticando y burlando en las intervenciones anteriores.

Además, podría señalarse que esta capacidad de mutar y las propuestas que surgen de esta adaptación al espacio y contexto político, son a partir de una escucha del cuerpo, y de la experiencia callejera adquirida a través de las performances realizadas con anterioridad, por lo que es un saber y una mutabilidad que surge de la experiencia del cuerpo. Entonces, la escucha del cuerpo es clave en este proyecto de performance, pues al ser una performance colectiva dirigida desde el interior y una performance acción desarrollada como intervención callejera, política y artística a la vez, juega con la inmediatez, la rapidez, lo fugaz, en algunos casos, y en otros busca la expansión de la acción, pero siempre con la incertidumbre de lo que pueda pasar, ya que la seguridad de cada una de las acciones depende del contexto y de quienes estén recepcionando la obra, puesto que en su mayoría, son acciones que se realizan sin previo aviso y que buscan la sorpresa, la molestia y la incomodidad de los espectadores.

Es por esto por lo que la escucha colectiva del cuerpo, que en apartados anteriores Ivon hacía referencia al “susurro”, es la que permite que la dirección se dé espontáneamente y de forma implícita al momento de realizar la acción. Por lo demás, la experiencia que van desarrollando las intérpretes a lo largo de las diferentes acciones y la experiencia teatral que tienen muchas de las intérpretes, facilita dicha escucha. Por lo tanto, el lenguaje corporal de la yeguada que destaca por el uso del metatarso, las caderas y la irreverencia, es un lenguaje que por una parte las intérpretes van adquiriendo a través de la experiencia, pero en otros casos a través de los entrenamientos previos realizados por parte de la directora y creadora.

Podría resumirse entonces, que es clave la adquisición de un lenguaje común del cuerpo, que es internalizado, gracias a la experiencia teatral de varias de las participantes, los entrenamientos previos, la escucha activa en la acción misma y el aprendizaje de un lenguaje del cuerpo común por la experiencia en las acciones, lo cual facilita la dirección de Cherill, quien a la vez participa de cada una de las acciones, siendo una más del grupo, fundiéndose en la masa de yeguas. Por esto, este lenguaje común de bestia lubrica, aprendido y desarrollado en la práctica, es el que permite finalmente el desarrollo de la obra en cada una de las intervenciones, incluida la video performance.

10.9 Organización del trabajo artístico y espacios colaborativos

a) Colaboración y colectividad

Con respecto a la organización del trabajo artístico, la obra es una obra autoral que tiene trabajo colectivo, por lo que la creación, convocatoria y dirección se encuentran en todo momento en manos de Cheril, por lo demás, ella está a cargo de coordinar los entrenamientos e incluso de tener invitadas que acompañen los procesos, como en el caso de Virgen del Carmen bella en donde se acompaña de profesores de burlesque por ejemplo, o en el caso de yeguada santa en donde participó una directora de coro para el montaje del coro polifónico, esto último permite que la obra se fortalezca y se enriquezca con el trabajo de colaboradores, pero dejando siempre claro que es una obra autoral, ya que muchas veces se ha comprendido a la yeguada como un colectivo, pero a Cheril le interesa dejar claro el valor de su obra y la importancia de ser visibilizada como artista.

De esta forma, Cheril, durante la entrevista y las conversaciones previas, desea dejar claro que esta es una obra y proyecto autoral, pero que sin embargo necesita ser desarrollado de forma colectiva, pero con una dirección clara, señalando que esa es su base y su propuesta:

“son propuestas colectivas, pero a la vez autorales, como que no, las chiquillas son convocadas por mí, que les hago las propuestas y a partir de eso se comienzan a desarrollar”

De esta forma, en su base, es una obra autoral creada y dirigida por Cheril, pero que funciona colaborativamente, puesto que necesita de esta colaboración para trabajar las materialidades de la obra, la ejecución y composición de las imágenes, la generación de registro, el montaje, las fotografías, todo eso necesita ser ejecutado a partir de la colaboración, pero con una dirección clara, Cheril señala:

“hay una dirección cachai, que esa es la diferencia a un colectivo, yo nunca he estado en un colectivo pero me imagino que toman en conjunto las decisiones creativas, cachai, si las chicas obviamente como que van aportando o así como resolviendo, como prácticamente, ciertas cosas, todo eso es así po cachai, pero claro, no son, no es como, no es creación colectiva, como que hay una diferencia ahí, entre que sea creación colectiva y que sean acciones colectivas no sé, no sé si por ahí se entiende pero... de hecho yeguada, ya su mismo nombre lo dice, no es una yegua

sola po, son muchas yeguas cachai, y por eso yo creo que también tiene esa repercusión que tiene cachai”

Por otro lado, esta necesidad de trabajar con colectividades es una característica clave en el trabajo de Cherill, ya que esta estrategia es utilizada no solo en la serie yeguada, sino que, en la mayoría de sus otras series, como memorial o poética de las aguas, esto ya que el foco de la acción performática que desea trabajar la autora esta puesta en la composición de imágenes; composiciones creadas con una colectividad de cuerpos, que en este caso son cuerpos disidentes y contra sexuales.

“yo creo que ya es una particularidad en mi trabajo, el componer con muchos cuerpos ciertas imágenes que quieren decir ciertas cosas”

Con respecto a las colaboraciones, Cheril señala que son todas convocadas por ella, gente que conoce o gente de la cual conoce su trabajo, gente afín, pues el trabajo del proyecto se ha buscado basar en la confianza, de esta forma señala:

“nose amigas de amigas, gente que yo conozco directamente, las performer en un momento eran las chiquillas a las que yo les hacia la ayudantía en la escuela de teatro y también amigas mías, de la misma escuela, que fueron mis compañeras o amigas de la vida y nose como que igual en todo este tiempo he ido conociendo personas que se dedican a nose po, tienen distintas profesiones y oficios y ahí voy viendo según cada performance que se necesita y ahí voy viendo a quien convocar y del registro también empecé a intentar, ósea desde siempre en realidad, fue gente que yo convocaba, los equipos de trabajo los he ido armando yo”

En la misma línea y específicamente en la obra “Virgen del Carmen bella” lo interesante con respecto a los espacios interdisciplinarios es la amplitud de sujetos que debieron participar en la preparación de esta obra para que fuera montada, ya que la colaboración no existió solo en la acción misma, sino que conllevó un trabajo previo de preparación tanto con profes en los entrenamientos, vestuaristas y costureras, y la construcción de la virgen de yeso que fue construida incluso en base a la colaboración de diversas cuerpos y estéticas que configuraron quien sería la virgen travesti a transportar durante la acción.

“como contra culto travesti, la virgen que llevamos a la procesión como yeguada estaba construida mediante una amalgama de moldes corporales de distintas performanceras

trabajadas en colaboración con el escultor Ulises soto: a) el rostro de Paulina Valdenegro, b) las manos manicuradas de Fernanda Vargas, y, c) los glúteos y piernas de C. Linett. El rostro, moreno y de facciones indígena- mestiza enmarcado por una peluca de pelo negro liso ordenado debajo del velo, fue pintado cosméticamente por Sonia Durán a la usanza de las dragsqueen, como una hipérbole de los rasgos asociados estereotípicamente a lo femenino al punto del despilfarro, con sombra azulada, grandes pestañas postizas y labios carmín sobre delineados; la piel esmaltada de un moreno oscuro tan brillante que otorgaba un carácter inquietante a la sacra efigie.” (Aliwen, 2021, pág. 114)

Andrés por su parte, se refiere a las colaboraciones en torno a la necesidad que surge para él en que el trabajo artístico se de en un espacio de confianza y también de un vínculo entre la obra y su propia biografía.

Señala:

“si no sintiera ese vínculo no la estaría registrando, porque de hecho yo, siento que mis relaciones, como de, por que no son de trabajo cachai, son como de afectos y de admiración también por el trabajo del otre cachai, como que no me siento un trabajador del arte, sino que siento más como, como gestor, parte de una comunidad, como activista”

De esta forma el señala que dentro de su misma labor existe un activismo político muy importante y que nace desde los afectos, siendo clave esa forma de participación para sumarse a trabajar en alguna obra o proyecto, por otro lado, hace esa diferencia con respecto a la posición que él tiene dentro del arte, en donde no se identifica como trabajador, sino que, como gestor, lo cual, en sus palabras, lo pone en una posición más de activista que de trabajador.

En el caso de la obra video-performance “comunicado” existe una colaboración con el colectivo escénico y textil “colectivo conejo” quienes les hacen las capuchas a las intérpretes, pero desde una idea de Cheril, quien guio la confección para que siguieran la estética de la obra, Andrés señala que esto se genera igual por esta pertenencia a un circuito “contracultural” por el que se genera la colaboración.

“como también amigos del mismo circuito como contracultural ehm complejo conejo hace las capuchas de, pero desde una idea de la Cheril también, bueno ahí hay una colaboración”

b) Redes de colaboración

Andrés menciona un término bastante interesante, que sería la creación en la práctica de la obra de “Redes de colaboración”, las cuales permiten que surjan ayudas y colaboraciones ya sea monetarias o de trabajo entre artistas y así las obras puedan desarrollarse e incluso, por ejemplo, en el caso que las yeguas estuvieron detenidas, obtener asesoría legal de parte de “corazones rojos” organización de abogadas que ayudaron a Cheril.

“a veces ponte tú las han ayudado, la vez que estuvo lo de la virgen del Carmen, las tomaron detenidas como a tres cabras, no me acuerdo cuantas, ahí las estaba conociendo, no las conocía por sus nombres ni nada pero creo que fueron como tres o cuatro, esto paso a las 6 o 7 de la tarde y las tuvieron como hasta las 11 de la noche y ahí corazones rojos ahí asesoro, no sé si eran asesorías legales o pasan lucas como para pagar un abogado o ahí, pero sé que estuvieron presentes ayudando, osea siempre están las redes de colaboración y así se mueve el proyectos osea así se mueven los proyectos en general con los que trabajo, ahora, por mi parte la pega yo la hago gratis cachai, si alguien me quiere hacer un aporte bacán , si me quieren pagar la locomoción bacán, pero hasta el momento se ha hecho de nosotres cachai, la Cheril a veces igual me paga la locomoción o compran la comida, cosas po cachai”.

Sumado a esto y a la colaboración, es interesante como se genera una colaboración desde una posición igualmente activa pero diferente, en base a la comodidad que siente Andrés de participar como le hace sentido, señala:

“descubrí en algún momento que esa es una de mis misiones y vibro con eso, cuando estoy registrando, la adrenalina me recorre, estoy como vibrando todo mi cuerpo, me gusta demasiado hacerlo y, pero así, siempre desde la distancia jajaa, o a lo mejor algún día viéndolas de repente uno se encabrona y es capaz, pero hasta el momento está bien mi lugar registrándolas”

A partir de lo desarrollado anteriormente puedo señalar que al interior del proyecto se desarrollan dos tipos de colaboraciones, por un lado la colaboración que se da en escena, en la acción misma, relacionado con las intérpretes, quien realiza el registro, el grupo de seguridad y por otro lado la colaboración que existe previamente y posterior a la realización de la obra, la cual se relaciona con los preparativos, el vestuario, profesores encargados de los entrenamientos, y finalmente la edición

y el montaje del archivo, que es uno de los más importantes pues permite que la obra quede en la memoria, se constituya como archivo y circule.

c) **Financiamiento**

Con respecto al financiamiento, a partir de lo que señalan Cheril y Andrés en las entrevistas, la obra se ha desarrollado principalmente con dinero invertido de parte de Cheril, dejando los materiales mínimos para compra de parte de las participantes, ya que en algunas obras se necesitó un mayor gasto, que Cheril decidió cubrir, puesto que era demasiado para las participantes; posteriormente el proyecto comenzó a recibir dineros de parte de Fondo Alquimia, Goethe Institute y Fundación Sol y Lluvia, ingresos que permitieron alivianar la carga de gastos que estaba teniendo Cheril y las performer, pudiendo desarrollar las obras con estos dineros, que es utilizado en materiales, accesorios, entre otros. Sin embargo, Cheril señala que todo el tiempo debe estar muy justa con respecto al dinero, intentando ahorrar lo mayor posible para no acabar con ese fondo, entonces en ocasiones sigue poniendo de su dinero para gastos.

En palabras de Cheril:

“yo estaba comprando todas las cosas yo porque quería facilitar las cosas para que ellas participaran porque osino imagina, les digo oye quisieras participar pero tenes que comprar una corona fúnebre, entonces es como que en un principio yo trataba de tener las cosas y decirles que se consigan como lo más mínimo y de ahí napo ellas empezaron también a aportar para materiales hasta que empezamos a recibir este tipo de apoyo de estas otras instituciones o de la fundación sol y lluvia también nos han pasado plata, cuando me ha faltado plata para materiales para alguna acción, entonces así, eee así ha sido, como ahora último yo estaba teniendo un fondo para materiales, que ahora también se está yendo porque estamos con la obra y nos falta plata, la obra de teatro, pero al final todo como que, como que igual trato de trabajar así, como muy justa, tratando de ahorrar lo que más se pueda para lograr mantener ese fondo lo que más podamos y ocuparlo en lo que más se pueda”

Andrés señala también:

“muy autogestionado todo, si, no, si, así como fondos, no, no tanto, osea a nadie se le paga sueldo, ponte tú, de repente si hay fondos, se usan pa comprar vestuario, elementos, pa pagar pasajes si es necesario”

Por otro lado, aproximadamente en el mes de julio del 2021, dos obras parte de la serie Yeguada fueron compradas por parte del Museo Nacional de Bellas Artes, lo que permitió tener ingresos por la compra de dos fotografías de alta calidad y gran tamaño. En específico, la obra “yeguada latinoamericana” que fue la primera intervención que realizaron y una fotografía de la obra “gloriosas”, realizada el día de las glorias del ejército. Estas obras desde aquí en adelante pasarían a formar parte de la colección del Museo, lo que por un lado, a nivel monetario, permitió el coste de las impresiones, el pago a los fotógrafos y también el pago a las performer que fueron parte de esas obras, aunque incluso algunas no aparecieran en las fotografías, dejándose además un fondo para gastos de las acciones que se vendrían a futuro, el cual señala Cheril, se ha ido acabando, ya que han tenido muchos gastos operativos en las obras que han montado desde la compra de parte del museo.

Andrés señala por su parte, que existe poco y nada de financiamiento para el desarrollo de obras, sobre todo las que tienen un contenido político y que de cierta forma se tiene que mentir o no exponer todo el discurso de la obra y ser inteligente al momento de postular para poder acceder a fondos

“es un temón porque no hay po, o hay super poco igual, ehmm de repente pa postular a cosas tenis que hacerlo inteligentemente no decir todo, todo cachai como, igual hay, como te decía nosotres cuando partimos tuvimos financiamiento del Goethe institute que tenía una convocatoria a propósito del estallido social que se llama 18 0 y de hecho la Cheril también estuvo como parte de esa convocatoria y ahí nos financiaban proyectos po”

Sumado a esto, para realizar postulaciones a fondos, incluyendo las que podrían darse en contextos estatales como la postulación a FONDART, requieren en muchas ocasiones de grupos de gestión que se dediquen específicamente a gestionar estas postulaciones o productoras, lo cual para artistas y creadores que cuentan con pocos recursos es aún más complejo.

“sé que Goethe institute desde siempre ha estado apoyando el arte un poco, el arte político, el arte contestatario, es una gran labor que hicieron en los 80 igual, ahora yo sé que igual se puede postular a fondos del gobierno... yo no sé la verdad con que fondos cuenta la Cheril, sé que se ha postulado a FONDART, se han hecho cosas con FONDART, también está la alquimia, ehmm y de ahí van sacando fondos las cabras”.

10.10 Arte y poder: circulación de la obra y disidencia política

a) La yeguada en oposición radical

Existe en el discurso de la yeguada una vinculación entre la traída de la virgen a Latinoamérica, las fuerzas armadas, la construcción de lo que entendemos por patria, el estado-nación y la colonización, partiendo de lo que simboliza la virgen para el poder, y como a través de la veneración de la virgen se veneran también todos estos imaginarios patriarcales y colonos, donde la virgen es blanca, ojos claros, pura y sacra, a partir de esto entonces desafiando esta imagen, desafían este símbolo o dispositivo de subjetivación, ya que desde el discurso de la yeguada, es un poder y una construcción que gobierna también nuestros pensamientos, deseos y acciones.

Señalan:

“Más allá del estado y la iglesia el poder se ha expandido a tal punto de gobernar incluso nuestro, pensamientos, acciones y deseos, por ello decidimos ser profundamente incómodas y radicales.

(Concha & Linett, 2018)”

Por lo demás, la yeguada se posiciona radicalmente contra los símbolos patrios, se burla de ellos, los deforma y utiliza a su favor como imágenes contra tecnológicas, disputando la subjetividad colonial a la que nos han sometido, tal como lo problematiza Suely Rolnik.

En el caso de la performance Gloriosas, utiliza la caminata militar, su música institucional de parada militar, sus colores y por lo tanto vestimenta que asemejara la de carabineros, y también por qué no, haciendo una leve alegoría a los jumpers escolares de los colegios de niñas, el cual demuestra formalidad, feminidad y respeto, la imagen de una niña buena, recatada y femenina, que además permite uniformar a todas las niñas, quebrando con las diferencias individuales. Existe por lo tanto una crítica a la uniformidad de los cuerpos, de las colectividades y la negación de las diferencias:

“Nos burlamos de la historia colonial vestidas de jumpers de color “verde institucional”, que representan el uniforme de esos cuerpos dóciles, deformados y esculpidos por la institución de carabineros de Chile, dotados de coerción directa y poder fácil, sucio, represivo... El uniforme borra las diferencias y define un ejercicio controlado” (Concha & Linett, 2021, pág. 39).

Ivon en su ensayo (Figueroa, 2021), realiza una referencia directa a la crítica que se hace tanto

desde la performance “Gloriosas” como de la foto-performance “Escudo de armas” hacia la patria y la existencia del estado nación, la que tiene directa relación con la consolidación de la colonización en estos territorios, específicamente y desde donde habla la autora, los territorios del sur austral, el Estrecho de Magallanes, la ciudad de Punta Arenas.

Por otro lado, existe una crítica nuevamente, al igual que en las performances como en los ensayos, a las milicias, pero en este caso no solo como encubridores de las matanzas y la defensa de la patria, sino que en este caso a las violaciones que realizan, prácticamente en grupo, en estos territorios en los que la autora escribe, crímenes que jamás han encontrado justicia, ya que son crímenes que han sido encubiertos por las mismas instituciones a las que pertenecen quienes los realizaron.

José Carlo (Henríquez, 2021) por su parte, problematiza la yeguada en torno al punto institucional, ahora en Yeguada Santa, haciendo una crítica directa a la religiosidad, en este caso la catedral evangélica, ante la cual realizan la intervención de colgarse de sus rejas, poner sus colas de caballo y sus culos con la catedral de fondo, mostrando que el deseo y el placer son parte de estos feminismos disidentes actuales, que rompen la norma tradicional de lo que es una mujer, y ponen la yegua por encima de cualquier moralismo, incluso los feministas.

“me parecía hermosamente subversivo estar conjurando caos y placer contra una iglesia donde crecí con mi hermana y toda mi familia durante varias generaciones. Somos las anticristianas de la familia” (Henríquez, 2021, p.67)

En comunicado, nuevamente la yeguada se muestra en oposición a las instituciones que materializan el experimento neoliberal en Chile, siendo nuevamente carabineros y militares los apuntados con el dedo, lo cual se debe también al contexto en el que se realizó la acción, ya que, a la fecha, había habido muertos, ojos mutilados, mujeres violadas, el pueblo siendo asesinado. Se señala abiertamente a la institución policial como un nido de depredadores sexuales, visibiliza una realidad que estaba ocurriendo y que nadie de los que estaban en el poder querían ver, a la vez señalan la doble dominación que ejercían estas policías, señalando:

“Son los mismos que explotarán nuestros ojos con balines de plomo, sin duda ni remordimiento, quienes marcarán nuestras pieles con golpes y escupirán su saliva en nuestros rostros. Reventarán nuestros anos con falos fabricados en serie, obstruirán nuestros pulmones con

gasestóxicos, nos meterán electricidad por donde sea, nos amedrentaran, nos exterminaran, órgano por órgano, seso por seso, con financiamiento estatal, nos desaparecerán como ya lo hacen, nosincriminaran como ya lo hacen, cargaran hasta la tumba nuestros últimos gritos desgarrados”. Sin embargo, vuelven a señalar fuertes y resistiendo “estamos dispuestas a seguir resistiendo, este es el momento para que explote al fin el capital y el patriarcado.”

Cheril por su parte, con respecto a la obra y su relación con las instituciones, el desarrollo de la obra y su apuesta política, se ha movido en todo momento en torno a una crítica radical a las instituciones que preservan el poder del Estado Nación, como lo son las fuerzas armadas y la iglesia, que pese a ser una institución aparte legalmente del Estado, cuenta con una gran influencia política y cultural en la configuración de la sociedad actual y muchas veces en las decisiones del gobierno. De esta forma, las performances de la yeguada han trabajado con símbolos pertenecientes a estas instituciones subvirtiendo el poder simbólico y material que ejercen , actuando desde la composición de imágenes y la realización de acciones herejes que cuestionan el discurso hegemónico que reproducen estas instituciones, sin embargo, la obra de la yeguada ha logrado circular, por su desarrollo profesional, por la continuidad del trabajo, por el equipo que está detrás y por el profesionalismo de la directora, en distintos circuitos artísticos más allá de los espacios propiamente políticos, tanto los disidentes como marchas feministas y encuentros periféricos de performance, como lo más institucionales y consolidados como encuentros latinoamericanos de performances y festivales de cine, esto ha generado que la obra sea considerada a nivel incluso internacional de gran valor artístico y político, generándose de esta forma una necesidad de preservar y proteger dicha obra, es aquí donde aparece una propuesta de compra por parte del Museo Nacional de Bellas Artes, perteneciente al Ministerio de Cultura y por lo tanto parte del desarrollo de las políticas culturales del Estado, lo cual significa que al ser comprada esta obra por parte del museo pasa a ser parte del “patrimonio nacional” y por lo tanto un bien público.

Esto genera la inquietud sobre la circulación de la obra y los lugares en los que se desea que esta se mueva, pero Cheril es clara en mencionar que a ella le interesa que esta obra se difunda, que llegue a todes y que por lo tanto ella está dispuesta a que esta obra sea adquirida por un museo estatal, ya que pese a que ella se manifieste por medio de la obra misma contra el estado, esta adquisición permite que la obra trascienda en el tiempo como material de archivo y el contenido de esta, tanto el estético como el político, puedan llegar a más generaciones.

Esta inclusión de la obra de Cheril a un espacio institucional tradicional como el museo de bellas artes, pone sobre la mesa la discusión en torno a la misma crítica que realiza Cheril a las instituciones, sin embargo, nos propone una cierta ambivalencia entre estar con un pie adentro y otro afuera de la institución. Andrés señala por su parte en torno a la cercanía de la obra de la yeguada con estos espacios institucionales y tradicionales que él crítica y señala:

“pero de alguna manera nunca va a ser tradicional, tradicional por su forma, por los mensajes que aborda y la forma en las que los aborda, eso de ir a la interpelación contra el paco, contra la autoridad, contra, siempre hay desacato, y eso siempre va a molestar”

Por otro lado, argumenta que esta cercanía y participación de Cheril en estas instituciones deviene igual por su forma de trabajo la cual es minuciosa, profesional y constante, lo que le ha permitido poder infiltrarse, tal como lo hace con sus obras callejeras, ahora en los museos y desde dentro seguir expandiendo su discurso subversivo, de esta forma Andrés señala:

“pero porque también dentro de los artistas que conozco es la más disciplinada, pa que estamos con cosas, como la más detallista, osea, ella está presente en todo real cachai”

“osea es que es bacán esa rigurosidad también, osea quizás algunas personas les molesta cachai, pero no estaría donde está mostrándose si no fuera por esa rigurosidad”

Ivón propone por su parte propone tener una doble mirada del proyecto tanto como obra de arte y también como activismo político, sin embargo, en ciertos momentos, sobre todo en sus inicios, existía una invisibilización de esta doble mirada, observándola en ocasiones solo como obra y quitándole la calidad política y en otras ocasiones solo como activismo sin visibilizar su calidad de obra. Sin embargo, para Ivon, los festivales a los que ha sido invitada Cheril a mostrar su obra han respetado esta doble calidad y mirada, como “Frontera sur” o “Periférica festival”⁵ en donde se comprende la complejidad del proyecto y esta doble calidad artístico-política, que rompe los límites entre arte y activismos, permitiéndole ser parte de una institución como el museo sin perder su calidad de activismo político.

⁵ Frontera sur y Periférica festival son festivales en los que ha participado la Yeguada Latinoamericana presentando algunas de sus obras. Frontera sur por su parte, es un festival de cine de no ficción y periférica festival es un festival de arte contemporáneo centrado en los márgenes, desarrollado durante el 2021 en Pudahuel.

b) Circulación de las obras

Con respecto a la circulación de la obra en los espacios del arte, Cheril venía desarrollando obras desde antes de la creación de la yeguada por lo que era una artista que ya era conocida y sus obras circulaban en los espacios del arte, sin embargo, fue el proyecto yeguada latinoamericana el que la hizo más reconocida y expandió los límites en los que podían circular sus obras, que siempre fueron bastante subversivas y críticas. Sin embargo, específicamente el proyecto yeguada, es una serie que ha permeado incluso los espacios institucionales como el museo nacional de bellas artes, como mencione en párrafos anteriores, que pese a ser una institución estatal, gracias a una curaduría feminista, ha podido abrir espacios al arte feminista y disidente, llevando ya unos años una línea crítica con respecto a la visibilización de este arte crítico del sistema sexo género, el capitalismo y el colonialismo, abandonando un poco este cáliz conservador que ha presentado históricamente el museo, que finalmente actúa como un estándar para calificar lo que es y lo que no es arte, al tener muchas veces una mirada más bien tradicional sobre lo que debe ser considerada una obra de arte. Así, el museo adquiere dos fotografías de dos obras de la yeguada y estas pasan a la colección del museo, entonces nuevamente la yeguada logra una infiltración, y permea estos espacios del arte tradicional sin perder la mirada crítica que la caracteriza, desafiando incluso los espacios de poder masculinos al interior del museo, que en palabras de gloria cortés generaron en algún momento críticas a la adquisición de esta obra, por no haber circulado lo suficiente o no tener tantas exposiciones sobre sus hombros, entre otros argumentos más que nada ligados a su calidad como obra, y no tanto al discurso político de esta.

Ivon señala:

“yo siento si la yeguada ha logrado estar en lugares tradicionales entre comillas del arte, es porque hay personas con una visión política feminista inserta e infiltrada un poco en esos lugares y es cierto que por eso ha sido bacán el tema de la circulación y recepción en algunas instituciones de la yeguada, porque no pierde su carácter de infiltración, por lo menos en el museo”

c) Curaduría y relación con instituciones estatales

Con respecto a la curaduría en torno al arte feminista y disidente, como investigadora en un inicio me extrañó esta compra por parte del museo, considerando que es un espacio sumamente institucional, perteneciente al ministerio de cultura y por lo tanto dependiente del estado y el desarrollo de las políticas culturales del gobierno, y, habiendo un gobierno de derecha encontré poco común esta compra, sin embargo, al momento de conversar con Gloria Cortés, una de las entrevistadas y curadora del museo de Bellas Artes, me aclaró que estas políticas de considerar e incluir arte disidente y feminista en las colecciones del museo viene haciéndose aproximadamente desde el año 2014 e incluso antes, con el trabajo de la curadora que estaba anterior a ella, Soledad Novoa, quien organizó los seminarios de arte y activismo, que marca para Gloria, de cierta forma, un desarrollo continuo hasta ahora, enfocado en visibilizar arte feminista, invitando a artistas como Daniela Bertolini (fotógrafa), Catalina Mena, Sebastián Calfuqueo (performer) en 2017, Johan Mijaíl y Jorge Diaz en 2016, por lo que llevan varios años trabajando los temas de feminismo y activismo y la adquisición de las fotografías de la obra de Cheril siguen la misma línea artístico política en torno al arte feminista y disidente.

En la elección de la fotografía que pasa a ser parte de la colección del museo, participó tanto Gloria como Cheril, en donde gloria le propuso las imágenes que le interesaban o que eran más icónicas de la performance “yeguada latinoamericana” del 2017, que fue la escogida para ser comprada por ser una de las que más ha circulado y también por ser la primera obra del proyecto, luego Cheril decidió las dos que le parecían más representativas de dicha obra para ser expuestas luego al interior del museo.

Sumado a esto, la elección del tamaño de la fotografía igual es importante, ya que estas son de 1.40 mts. x 93 cm cada una, por lo que la ocupación del espacio será amplia cuando estas obras se exhiban lo que le da una trascendencia importante a la hora de habitar un museo, permear un espacio tradicional con cuerpos disidentes, es muy importante y marca un hito en la circulación de las obras disidentes en el arte actual.

Con respecto a las instituciones del arte, la obra de la yeguada al ser considerada para su adquisición por parte de Gloria Cortés y Eva Cancino, la encargada de colecciones del museo, fue bastante polémica dentro de la discusión del comité, ya que el conservadurismo aun presente en

los círculos institucionales del arte fue clave a la hora de discutir su calidad de obra de arte y tuvo que ser defendida con argumentos sólidos para poder justificar su adquisición. Sin embargo, Gloria señala:

“la obra de la Cheril tenía bastante de defensa en el sentido que tiene una, una producción continuada de la yeguada latinoamericana desde el 2017, con una fuerte presencia en el momento del 18 de octubre en adelante verdad, con mucha escritura además teórica y académica feminista que es la que también sostuvo también su incorporación a pesar que se ha exhibido prácticamente nada, yo diría que muy poco, ahora recién exhibió la Cheril en este museo de la democracia, no me acuerdo si en Colombia o en México, pero si tiene una, un corpus de lectura académica y de lecturas en seminarios y congresos sobre su obra de investigadores feministas que sostiene que su obra tiene relevancia no solo política sino que también estética al interior de un movimiento que, que es necesario considerar y estar mirando”

De esta forma Gloria Cortés y Eva Cancino, como feministas incorporan este punto clave en la discusión que refiere a la obra, no solo en torno a su calidad de obra de arte, que de cierta forma era indiscutible por los argumentos que se esgrimen más arriba, sino que también, la obra de la yeguada ha tenido una importancia durante su desarrollo en cuanto a su activismo al interior del movimiento feminista, lo que desde mi perspectiva la convierte en una obra sumamente política y activa en el tiempo, que como decía Gloria, ha tenido una producción constante, por lo que ha evolucionado también de la mano del mismo movimiento político, siendo una obra que está conectada a su contexto y a las lecturas que deben hacerse de la realidad como artista comprometida con los activismos. Y estas discusiones, son las que deben ser hoy en día incorporadas a los espacios institucionales del arte, y es por eso la importancia de que la obra haya pasado a ser parte de la colección, porque no solo es una obra que podría ser parte de futuras exposiciones sino que es una obra que a mi parecer pone en jaque los tradicionalismos, las estéticas hegemónicas, masculinas y heterosexistas que deciden que, como y donde se hace arte y también propone, quizás no directamente, una necesidad de que les artistas estén comprometidos con el desarrollo cultural de un territorio, sin que eso les quite su calidad de artistas y su profesionalismo, tal como lo ha venido desarrollando Cheril.

d) La obra y su pertenencia al canon

Profundizando en torno a la discusión que se generó al interior del comité de adquisiciones, la calidad de la obra fue cuestionada y por lo tanto su pertenencia al canon, se cuestionaba si acaso era o no era una obra de calidad, si cumplía con los aspectos mínimos que exige el canon del arte. Sin embargo, Gloria y Eva, cuestionan esto en torno a las definiciones de canon y lo patriarcal que históricamente ha sido el canon del arte, frente a esto gloria menciona:

“osea que significa calidad, es una obra bien ejecutada, es una obra que se ciñe a los conceptos del canon, un canon que ya sabemos es absolutamente ehmm homogeneizante, patriarcal, no, eh ¿qué es lo que define no este concepto de calidad al interior de lo canónico?”

Gloria señala, que cuestionaron temáticas como la trayectoria de la artista, donde había circulado la obra, si había participado de suficientes exposiciones, y gloria, como curadora y feminista debate este tema y propone ampliar la mirada en torno al arte considerando otros aspectos de la obra, como lo es en el caso de la obra de Cheril y su implicancia e importancia política para el acontecer actual y a futuro.

“la misma objeción de que no hubieran circulado en exposiciones la obra de la Cheril todavía siguiendo como esa normalización de lo canónico y lo que nosotras hemos puesto en cuestión esto, lo contrario, no es necesario que las obras circulen dentro de exposiciones para que sean relevantes o que sean un documento para la historiografía del futuro o incluso para lecturas contemporáneas que se realizan sobre las comunidades en protesta y eso ha sido más bien la discusión que finalmente ganamos jajaja con apoyo de la dirección, para que esta obra fuera incorporada a la colección, esta y otras más”

Por otro lado, está la importancia de que la obra sea considerada o no canon, ya que Gloria Cortés señala que con el solo hecho de que la obra de Cheril sea adquirida por el museo, esta pasa a ser parte del canon del arte, la pertenencia a la colección le da esa calidad:

“al ingresar a la colección inmediatamente es protegida por monumentos nacionales, osea su obra se transforma en una obra patrimonial del estado, osea la obra de la Cheril hoy en día es una obra patrimonial que le pertenece a todas las chilenas y chilenos”.

Sin embargo, en conversaciones con Cheril, las dos se encuentran de acuerdo finalmente de que es necesario que la obra circule en estos espacios institucionales y que de cierta forma corrompa esta visión hegemónica y tradicional entorno a la obra de arte a la vez que pueda ser exhibida públicamente. Gloria menciona, por lo demás, que al suceder esto, de cierta forma Cheril y ella como curadora pierden un poco el control de como sea percibida la obra al momento de ser exhibida, sobre todo en 20 o 30 años más donde los contextos políticos y sociales varíen, el público sea otro y les encargades del museo sean otros, entonces desde mi perspectiva, la pertenencia a la colección abre las puertas para que, por un lado se reconozca la calidad autoral de la obra de la artista Cheril Linett, como performer y artista escénica, se visibilice el arte disidente y por otro lado se cuestionen discursos moralistas y tradicionales en torno al arte, la sexualidad y las instituciones del estado al interior de los espacios institucionales del arte, como lo es el museo, y por otro lado, la circulación en estos espacios, hace que el control de la percepción de la obra y de su recepción se difumine sobre todo con el paso de los años, considerando que esta es una obra que por su calidad de impresión está pensada para durar más de 100 años, sumado a la circulación que vendrá a nivel virtual y que es más bien incierto como será a futuro la circulación de las obras de arte en general.

La obra entonces, pasa a ser parte de bienes nacionales, se transforma en un bien público, no perdiendo sin embargo su calidad autoral, es decir, sigue siendo una creación de Cheril. En torno a esto, Gloria realiza un paralelo entre la adquisición de la obra por parte del museo y su circulación en espacios institucionales de arte, ya que ahora el museo puede movilizar la obra en espacios artísticos, lo que le otorga una validación o reconocimiento tanto de la obra misma como de Cheril como artista.

Señala:

“claro, hay un acceso, una valoración como bien tú dices de lo público y también un acceso público, un acceso de lo público a este tipo de obra y por lo tanto una validación y un reconocimiento, por que queramos o no, podamos estar de acuerdo o no, que una obra ingrese al museo inmediatamente se valida en un sector, en un mercado, múltiples facciones y efectivamente ahora la obra de la Cheril es factible de movilizar en muchos escenarios, de préstamos de obras al exterior, de investigaciones de exposiciones internas, es decir, los

múltiples formatos que pueda adquirir, hoy en día la obra de la Cheril como la de Sebastián Calfuqueo, que también adquirimos”

11. Conclusiones

A partir de lo desarrollado en el apartado de resultados, podría comentar en primer lugar, que las tácticas artístico políticas desarrolladas por la yeguada latinoamericana se configuran a partir de tres aspectos principales. En primer lugar, un discurso político claro, a partir de una lectura desde el feminismo disidente de la realidad actual del territorio, el cual se expresa principalmente a partir de elementos de composición visual derivado de las artes visuales y escénicas, centrados principalmente en el cuerpo como soporte de la obra, específicamente el cuerpo colectivo y la composición de imágenes a partir de colectividades, sin perder su clasificación de obra autoral. Sin embargo, este discurso visual se va consolidando a través de los años y la realización de acciones, a través de diversos comunicados y ensayos críticos sobre las obras que encuentran su punto central en una última publicación escrita del libro sobre la yeguada latinoamericana, publicación que viene a englobar los análisis, críticas y referencias a las obras del proyecto desde su nacimiento en 2017 hasta la actualidad año 2021, lo que le permite por lo tanto desarrollar un discursos híbrido que se sirve tanto de la visualidad como de un desarrollo teórico que le va dando sentido a la obra y le permite constituirse como material de archivo. Sin embargo, es necesario decir que es un proyecto abierto y que por dicha misma razón podría clasificarse en etapas, sin considerar aún una fecha de finalización.

De esta forma, esta capacidad de irse desarrollando en la práctica artística misma le otorga la posibilidad al proyecto de ser un proyecto contingente y por lo tanto estar conectado íntimamente con el contexto político social en el que se desenvuelve, por lo que en general, cada una de las obras presenta una conexión con su contexto y no pertenecen exclusivamente a un vínculo con la biografía de la directora y sus intérpretes, sino que la creación se sirve de diversos aspectos, tanto biográficos, teóricos y de la observación de la realidad para la composición de la obra.

En segundo lugar, es un proyecto que desde su base funciona de forma colaborativa, tanto en la preparación de cada una de las obras, en el desarrollo mismo en la acción callejera, como en el proceso posterior de montaje, edición, archivo y circulación de la obra, colaboraciones que son consideradas “redes de colaboración” y que surgen a partir de la afinidad política, personal y

artística, específicamente desde las practicas artístico político disidentes, por lo que la organización del trabajo artístico se da en todo momento desde la colaboración, considerando además que en mínimas ocasiones puede ser un trabajo remunerado, ya que el financiamiento es mínimo y se acciona principalmente desde la autogestión. Lo anterior se puede concebir en tres momentos. Un primer momento que considera el financiamiento de la obra, el cual como decía, es principalmente desde la autogestión, desde el bolsillo de Cheril y la compra de algunos implementos por parte de las participantes, sin embargo también han participado en el financiamiento algunas organizaciones con perspectiva feminista o de izquierda como Fondo alquimia, Goethe institute, Fundación sol y lluvia, dineros de los que se sirven para poder montar las obras, sumado a esto considera la colaboración en cuanto a diseño y creación de vestuario, en algunos casos creaciones un poco más complejas como la virgen de yeso parte de la acción Virgen del Carmen bella o el Escudo de armas que pese a ser una obra en sí misma, se hace parte como elemento simbólico de la performance Banda de guerra.

En tercer lugar, la obra destaca por una práctica artístico política clara y que sigue la misma línea en todas sus obras, que es el uso del camuflaje o la infiltración a la hora de accionar, para lo cual se sirven del uso de simbologías pertenecientes al poder y a las instituciones contra las cuales van a accionar, permitiendo generar una confusión, molestia e incomodidad a los espectadores, considerando vestuario, accesorios, locación e implementos a utilizar en escena, siendo la cola de yegua el elemento clave en el accionar, ya que es finalmente la cola de yegua la que permite que la calidad de infiltradas se pierda y la imagen hereje se componga y por lo tanto la incomodidad y molestia se concrete. Sin embargo, la recepción de la obra varía según la locación y el recorrido de la obra y el contexto en el que accionan, generándose que mientras en algunas acciones son ovacionadas por los espectadores, como en algunas marchas feministas en las que accionaron, en otras sean detenidas violentamente por fuerzas especiales como lo es el caso de Virgen del Carmen bella, una de las intervenciones más riesgosas, al menos de las que analicé, ya que posterior a esa ha habido más enfrentamientos a la policía. Esto último se relaciona con el suceso de la Revuelta del 18 de octubre que generó también un cambio en la recepción de la obra, reduciéndose los mensajes de violencia que hasta la fecha habían estado siempre presente de parte de sectores conservadores e incluso de algunos sectores feministas que cuestionaban a la obra por pertenecer a las estéticas porno.

El discurso presente en el proyecto

Con respecto al discurso, y como ya mencione al inicio de este apartado, este se compone tanto de la visualidad como de la escritura y oralidad, que engloba la propuesta teórico política de la yeguada tanto como la propuesta artística, siendo ambos, dos aspectos de la obra que se complementan el uno al otro permitiendo que la obra sea concebida como una apuesta artístico política, con una doble mirada, tal como mencionaba Ivon en la entrevista, por un lado como propuesta artística tanto como propuesta política.

Por otro lado, la yeguada como proyecto, tanto en el discurso como quienes participan en las intervenciones actúan desde identidades marginales, disidentes y corporalidades con prácticas fuera de la norma, por lo que actúan desde una política de lo menor, que por medio de la composición de imágenes construyen una subjetividad disidente y se hacen parte de la descolonización del inconsciente, tal como problematiza Rolnik, a la vez que van configurando imágenes que se hacen parte de una nueva construcción del conocimiento, como problematiza Silvia Rivera Cusicanqui en cuanto a la necesidad de crear conocimiento también a través de la imagen. De esta forma estas dos apuestas teóricas se encuentran en el activismo artístico político de la yeguada, en una recuperación por el saber cuerpo desde y para las disidencias, sin participar de las políticas institucionales de petición de derechos, sino que haciendo carne, cuerpo y calle las denuncias contra las instituciones como la iglesia, las milicias, carabineros y el Estado, a quienes denuncian como instituciones que consolidan el sistema capitalista, hetero cis patriarcal y colonial.

Las problemáticas principales que visibiliza el proyecto son la sexualidad y el deseo, sin embargo se desarrolla en todo momento como un entramado discursivo que intersecciona con críticas al sistema colonial, a las fuerzas armadas, el estado, la policía, por lo tanto su crítica siempre está construida en clave anticapitalista, identificando además, instituciones clave en la reproducción de la opresión a las cuerpos disidentes, las mujeres y también los animales, ya que no puedo dejar fuera la crítica anti especista que realiza el proyecto, en donde uno de los elementos clave es el trabajo que realizan en cuestionar la mujeridad realizando un búsqueda por una hibridación entre lo humano y lo animal. Esto último, es lo que la directora desarrolla a través de la obra como “Bestia lubrica”, un ser humano animal, salvaje, deseante y que vive libre su sexualidad, confluencia entre yegua y mujer, ser trans-especie por medio del cual accionan.

A partir de esto, se puede señalar que la directora a través de la obra trabaja principalmente con significados críticos, a través del uso de simbologías pertenecientes a la hegemonía. Utiliza en primer lugar y que es clave en el desarrollo de la obra, la cola de yegua, que trabaja con la idea del plug anal, lo cual funciona como órgano prostético (preciado, 2008) y le da la estética de bestia lubrica/yegua a las performer. A través de este significado desarrolla su crítica radical a la sexualidad hegemónica proponiendo una sexualidad disidente a través del deseo anal, sumado a esto, se permiten reivindicar la yegua como insulto a la vez que rescatan la imagen de la primera yeguada traída por Cristóbal Colón en las primeras exploraciones en Latinoamérica. Se reapropian de esta forma de las estéticas hegemónicas, construyendo líneas de fuga para resistir la hegemonía, lo cual considero parte trascendental en la configuración de las tácticas que llevan a cabo, al menos en su aspecto discursivo.

El deseo actúa aquí entonces, como motor de acción de cada una de las intervenciones, tanto las callejeras como las que fueron realizadas en set como la foto performance “Escudo de armas” y la video performance “comunicado”, lo cual incluso permitió que las yeguas pudieran experimentar corporalmente el deseo disidente y a la vez hacer activismo político. La reivindicación del deseo como parte de una política de lo menor es clave en este caso, pues nuevamente nos saca de los discursos hegemónicos del feminismo y pone el foco en el cuerpo, el cuerpo que va más allá del binario sexo-genero incluso y que incluye a todas estas corporalidades y experiencias vividas que siempre se han mantenido al margen de la norma, como son las putas, las travestis, las personas de género no binario, las actrices porno, etc.

Es interesante además como se trabaja a través del desarrollo la obra, el vínculo con la biografía y a la vez la observación de la realidad para la configuración de esta. Por su parte, tanto la directora como participantes de las intervenciones, como Ivon y algunas escritoras de diversos ensayos sobre la obra, se refieren a este aspecto biográfico, por un lado, desde una biografía individual, basada en su vínculo familiar a las milicias o Carabineros, su pertenencia a iglesias sumamente moralistas o ya sea la misma identidad común latinoamericana, por otro lado, en torno a nuestra existencia Camp-uria (Aliwen, 2021).

A partir de esto, se genera la crítica a la triada género- raza- especie, que, desde la perspectiva de la yeguada, funcionan como ficciones políticas que históricamente han configurado las subjetividades de los sujetos de este territorio, por lo que buscan combatirlo a través de su

feminismo disidente de yeguas y desde el accionar de cuerpos e identidades disidentes, desde un cuerpo colectivo, una “Yeguada”.

Por otro lado, lo anterior podría nacer a partir de la búsqueda de un sujeto que logre representar las opresiones que vivimos en este lado del mundo, que no es un sujeto hombre blanco heterosexual y europeo o norteamericano, sino que es un sujeto mucho más complejo, que no se encuentra en imágenes hegemónicas ni universales sobre lo que somos, siendo por lo tanto un sujeto complejo de limitar o definir. De esta forma, terminamos abandonando esta búsqueda, vamos a la raíz y nos encontramos con este ser, la bestia lubrica, que no pertenece, no tiene un tiempo específico, pero vive las mismas miserias que este territorio, vive el extractivismo y la apropiación por parte del capitalista, vive la violación por parte del machista, y también vive la discriminación por parte del racista y del xenófobo que la busca sacar de sus tierras, de su nación, de su patria y de su país; es un ser que no tiene cuerpo físico, y entonces las yeguas de la yeguada latinoamericana pueden encarnarlo; lo muestran, lo sacan a la luz, con sus colas, sus caderas y sus metatarsos, muestran a la bestia lubrica para que podamos verla, palparla, sentirla, la vemos, y ahora nos vemos todes en ella, como nunca nos vimos siquiera en la mujer, sujeto político del feminismo, buena ama de casa, madre de familia y obviamente buena asalariada.

La obra como espacio colaborativo

Con respecto a la organización del trabajo artístico, es importante dejar claro en primer lugar que este proyecto de obra es un proyecto autoral, creado y dirigido por Cheril Linett, pero, que trabaja colaborativamente y acciona de forma colectiva. Esto último se ha configurado como elemento clave en la obra en general de la autora, sin embargo, el uso de la cola de yegua es el símbolo que le otorga la calidad a las obras como parte de la serie Yeguada como proyecto de acciones de feminismo disidente.

Es un proyecto autoral porque existe una dirección, convocatoria y entrenamientos que son guiados por Cheril, e incluso el trabajo de selección de fotografías y montaje audiovisual pasa siempre por el filtro de la directora, es decir, las decisiones artísticas pasan siempre por su filtro. Sin embargo, es una obra que acciona en colectivo ya que, por un lado, la composición de las imágenes es realizada con un cuerpo colectivo, como una yeguada, no es una yegua sola la que acciona. Por lo demás, requiere de instancias colaborativas, ya sea en la preparación y producción de cada una de las obras, como el trabajo de vestuaristas, dirección de coro en el caso de yeguada santa o

profesoras parte de entrenamientos previos como en Virgen del Carmen bella. Por otro lado, necesita del colectivo en la acción misma, trabajando ya sea con un pequeño número de performer como en el caso de yeguada latinoamericana, Arde, hermanadas en la revuelta, escudo de armas, o comunicado, o un gran número como Gloriosas, Banda de guerra o Virgen del Carmen bella, lo cual es un elemento clave que les permite ser clasificadas como yeguada y tener el peso artístico y político que tiene el proyecto hasta el día de hoy.

La colaboración, además, se genera en torno a la afinidad tanto personal como artística, existe una necesidad de conocer el trabajo del otro para poder conectar y decidir participar ahí, lo que ha generado que al interior tanto del grupo de performer como del equipo de registro o montaje, se construyan relaciones de amistad, espacios seguros, de contención y de cierta forma una colectividad y redes de colaboración que surgen a partir del trabajo colaborativo. Por lo demás, estas colaboraciones al tener una base política, se generan principalmente entre disidencias sexuales y mujeres, ya que pese a que no existía desde un principio de parte de la directora el objetivo de visibilizar a disidencias, en la práctica el trabajo se ha dado en su mayoría con mujeres y disidencias, ya sea en las intervenciones en torno a quienes accionan, quien realiza la fotografía, quien realiza el registro audiovisual, en general son personas perteneciente a cierto circuito del arte de la diversidad sexual y las mujeres, entonces tanto en el discurso como en la práctica se está construyendo un espacio de afinidad que permite hacer memoria disidente y feminista, poner sus nombres en la palestra y en el espacio público, visibilizando el trabajo de una comunidad que históricamente ha sido invisibilizada como son las artistas mujeres y disidentes.

Por otro lado, el financiamiento ha sido un tema importante dentro del desarrollo del proyecto ya que se ha desarrollado principalmente de forma autogestionada, desde el bolsillo de la misma artista y de colaboraciones de ciertas organizaciones comprometidas con las luchas feministas y el arte político como Goethe institute, Fondo alquimia y fundación sol y lluvia. Sin embargo esto nos pone en la disyuntiva en torno a la valoración del trabajo artístico, ya que la directora, las participantes y colaboradores del proyecto no reciben ingresos por las acciones, entonces esto da cuenta de la precarización del trabajo artístico hoy en día y el poco apoyo monetario en cultura, con políticas de cultura que van en descenso, con gobiernos de derecha que no invierten en cultura, reducen los montos de los fondos y no promueven un acceso al arte ni siquiera en la educación, por lo que muchas veces los artistas trabajan gratis o por pagos esporádicos que a veces llegan, tampoco la creadora y directora, ni sus colaboradoras más constantes están recibiendo un pago por

su trabajo, ni dinero por la creación de una obra que hoy en día tiene gran valor artístico y político, de esta forma, esto nos deja más preguntas que respuestas con respecto a la relación entre la creación artística disidente y la necesidad de estos artistas de poder vivir de su trabajo, nos lleva a la necesidad de una búsqueda constante de espacios y formas que permitan el financiamiento de estas obras, que son un aporte para el desarrollo político y cultural de las comunidades, más allá del financiamiento estatal incluso, sino que nos abre la pregunta de cómo nos hacemos parte como comunidad de la circulación de estas obras, de su archivo y de la memoria colectiva que se construye a través de estas, y de la cual los artistas que la conformaron son parte y son trabajadores del arte que necesitan finalmente dinero para vivir y por lo tanto seguir creando.

Modos de acción artístico políticas

Uno de los modos más innovadores parte de las prácticas artísticas de la yeguada es el camuflaje o la infiltración, en lo cual los elementos estéticos tienen un rol clave, al utilizar las simbologías de la hegemonía para poder constituir su discurso de yeguas herejes, en donde vestuario, accesorios y elementos cumplen con esta característica de acoplarse al contexto de la acción y por momentos generar una incomodidad confusa para los espectadores al momento que la yeguada acciona.

Por otro lado, el cuerpo es clave en la composición de las imágenes, ya que pese a que las obras se sirven de elementos externos como el espacio escénico en el que accionan, el contexto sociopolítico o accesorios, es el movimiento de los cuerpos como el contoneo de caderas, la caminata en metatarso y colectiva, la que configura finalmente que en cada parada las yeguas puedan componer imágenes, creando un cuerpo colectivo, buscando la uniformidad y homogeneidad, es decir, ser una yeguada y no diferenciarse ni ser reconocidas unas de otras, incluso la dirección en escena se difumina al menos para el espectador, ya que al desarrollarse una dirección desde adentro, son otros aspectos como la escucha activa y el susurro los que participan para que esta dirección pueda ser llevada a cabo, gracias a la experiencia teatral de las participantes o la experiencia adquirida a través de las mismas acciones a lo largo del tiempo.

Otro elemento clave en los modos de acción es la creación de archivo, lo que ha permitido construir un organizado material de archivo que tiene continuidad histórica y que permite comprender el discurso desarrollado desde el inicio del proyecto hasta ahora, lo que permitió también poder llevar esta investigación a cabo, y poder trabajar con este material secundario de archivos de registro, permitiendo leer las obras en torno a su registro audiovisual y fotográfico, pero también escrito, al

constituirse el libro de la yeguada también en material de archivo escrito gracias a la colaboración de ensayistas, críticos de arte y algunas participantes de las acciones que plantearon su visión desde dentro de la obra, lo que permite que se configure como una obra problemática no solo en lo visual, sino que también a nivel político.

Podríamos decir además que la obra, a modo general, tiene tres momentos y que estos tres momentos forman parte fundamental de esta, un primer momento que es el de exploración y estudio corporal que nace de la idea original de la creadora, esta pasa a ser adquirida a través de la experimentación corporal de las intérpretes, de cierta forma se hace carne, un segundo momento que es el desarrollo de la obra in situ, cuando la obra se vuelve efímera, sucede y acaba, y un tercer momento que es cuando la obra se prepara para circular y entra en circulación, pasando a convertirse en memoria activa, en donde cada vez que se reproduce el archivo, cada vez que alguien accede a las fotografías, cada vez que esta se difunde y repostea en redes sociales, la obra vuelve a estar viva y vuelve a tomar diversas interpretaciones según el observador u observadora que accede a este archivo, lo que permite que el discurso permee las capas sociales y culturales, corrompiendo los imaginarios tradicionales sobre la sexualidad, el deseo, el capitalismo y el colonialismo. Aquí la importancia de que esta obra siga circulando, pues hacer esto es valorar las etapas de creación y exploración y la de acción en sí misma, que si no existiera un registro o una fotografía, no quedaría más que el recuerdo del suceso - que también podría ser una opción - pero por alguna razón la directora ha decidido trabajar en todo momento con registro; lo cual por un lado permite que ella sea reconocida como artista y la obra pase a formar parte de su historia personal, el reconocimiento también a todos los profesionales que colaboran con la obra y también permite que la obra pueda ser problematizada, se le observe, se le piense, se le sienta, genere algo en el cuerpo de quien la observa, permee lo sensible.

Referencia a la hipótesis

En torno a la hipótesis, podría señalar que se cumple el elemento clave e histórico del desarrollo de la performance tanto en Latinoamérica como en Chile que es el trabajo a partir del cuerpo como soporte, lo cual además es un elemento clave en la configuración de las tácticas políticas de resistencia desarrolladas al interior de la obra, lo que le otorga la pertenencia a una línea histórica de desarrollo artístico y feminista que problematiza las identidades corporales para la acción artística. Sin embargo, lo innovador de esta propuesta es que trabaja con imaginarios post- porno y que incluso con esto ha logrado posicionarse en los circuitos del arte tradicional o llamados bellas

artes, lo que es interesante ya que nos lleva a cuestionar también las razones por las que ahora este arte, disidente y subversivo, desea ser comprado y adquirido por parte de la institucionalidad como lo es un museo, por lo demás un museo perteneciente al Estado y también clave en las políticas históricas de blanqueamiento del arte y cultura de este territorio, lo que nos deja la pregunta abierta en torno a los espacios en los que deseamos o no disputar las imágenes hegemónicas que reproducen la cultura capitalista, hetero cis patriarcal y colonial que ha configurado nuestra vida hasta el día de hoy.

Por otro lado, en torno a la colaboración, este aspecto de la hipótesis también se cumple ya que es un proyecto que, pese a ser autoral necesita de la colectividad para poder ser llevado a cabo, siendo la afinidad artística clave para dicho proceso. Sin embargo, es interesante la relación jerárquica que, tal como plantea en la hipótesis, se da en el desarrollo de las obras, como una medida y una forma de organización necesaria para que la obra no pierda su estética y propuesta original tanto en la previa de la obra, en su desarrollo y en el montaje de las imágenes, en donde la directora, que actúa como cabeza de la colectividad que acciona toma las decisiones finales con respecto a la obra.

Por lo demás y como último aspecto, hay que señalar que, es una obra polémica, no solo en su aspecto discursivo por cuestionar las instituciones del estado, la iglesia y milicias, sino que también en su mismo funcionamiento y circulación, ya que es una obra que a la vez que incomoda a las instituciones tradicionales y a los espectadores, circula en espacios institucionales, lo que la pone con un pie adentro y un pie afuera de la institución y los mundos del arte más tradicionales como el Museo Nacional de Bellas Artes, sin embargo, es una obra que no por eso deja de ser agria y se permite disputar desde el interior los imaginarios en torno a la sexualidad y el deseo, que son clave en el desarrollo del proyecto.

Reflexión final

Finalmente, quisiera señalar la importancia de rescatar la construcción de arte feminista tanto por los discursos, que en este caso permiten llevar al espacio público aspectos históricamente relegados a lo privado como es la discusión en torno al deseo y la sexualidad, las identidades y prácticas disidentes, y también por la necesidad de relevar los nombres detrás de esta obra, por su parte la directora y creadora, los colaboradores, las intérpretes, sin quienes la obra no podría haber sido llevado a cabo y por lo tanto no podría tener la calidad político artística que tiene al día de hoy.

Por lo demás, destacar la construcción micropolítica que ha desarrollado el proyecto a partir de la infiltración, la colaboración, un discurso político claro, como táctica, que va configurando un nuevo sujeto político del feminismo, incluso un sujeto que no se busca, sino que nace a partir de la negación, en la práctica misma y no en la teoría, sino que surge en la práctica artística, que parte desde la negación de la construcción del ser mujer y se difumina en la animalidad para la creación de este ser híbrido, la yegua, la bestia lubrica, que es la que se presenta de cara a la policía, la iglesia, las milicias, la patria y el Estado.

12. Bibliografía

- 8M, C. F. (2 de 11 de 2021). *Coordinadora Feminista 8M*. Obtenido de <https://cf8m.cl/por-protestar-y-por-ser-mujer-o-disidente/>
- Alfonso del Rio, V. C. (8 de junio de 2013). Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance. (U. d. Jaén, Ed.) *Arte y movimiento*, 21-32. doi:1989-9548
- Aliwen. (2021). *Matria: apuntes decoloniales sobre vírgenes, travestis y lo camp-uria*. En V. Autores, *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett: Acciones, archivo y escrituras críticas (2017- 2021)* (pág. 268). Santiago de Chile: Trio Editorial.
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos*. Universidad de Chile, Facultad de filosofía y humanidades. Escuela de postgrado, Santiago de Chile. Obtenidode <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands: La Frontera*. Madrid, España: Artes Gráficas cofás.
- Benavides, M. O., & Gómez-Restrepo, C. (2005). Métodos en investigación cualitativa: triangulación. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, vol. XXXIV(1), 118- 124. Recuperado el 24 de julio de 2021
- Bericat, E. (2012). Ciencias Sociales y cultura audiovisual: El conocimiento de la fotografía. En J. A. (coord.), *La sociología como una de las bellas artes: la influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico*. España: Anthropos.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. (J. Jorda, Trad.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico* (Primera Edición ed.). (S. XXI, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Brunner, J. J. (enero de 1987). Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile. En N. Richard, & N. Richard (Ed.), *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad* (pág. 101). Santiago de Chile: FLACSO. Obtenido de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8722.html>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"* (Primera Edición ed.). (Paidós, Ed.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Paidós Ibérica S.A.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*. (Paidós, Ed., & M. A. Muñoz, Trad.) Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de la Investigación social*. Santiago, Chile: LOM.
- Cerviño, M. (diciembre de 2011). El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado arte global. (I. d. Germani, Ed.) *Documentos de jóvenes investigadores* (32). Obtenido de www.iigg sociales.uba.ar

- Concha, J., & Linett, C. (21 de agosto de 2018). *Ante lo sacro, desobediencia: Las yeguas en busca de la virgen*. Obtenido de Lobo suelto: <https://lobosuelto.com/ante-lo-sacro-desobediencia-las-yeguas-en-busca-de-la-virgen-jennifer-concha-y-cheril-linett-desde-chile/>
- Concha, J., & Linett, C. (2021). Manifiesto banda de guerra. En V. autores, *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett: Acciones, archivo y escrituras críticas* (pág. 286). Santiago, Chile: Trio editorial.
- CUDS. (junio de 2010). *Universidad de Chile*. Obtenido de <https://www.uchile.cl/agenda/62607/2-circuito-de-disidencia-sexual-por-un-feminismo-sin-mujeres>
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen, miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer* (Vol. I). México D.F., México: Universidad Iberoamericana, Departamento de historia.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo*. Barcelona, España: Paidós.
- Diana Taylor, M. F. (2011). *Estudios avanzados de performance*. (M. f. Diana Taylor, Ed.) México: Fondo de cultura económica.
- Esteban, M. L. (2013). *Antropología del cuerpo, género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. (Segunda edición ed.). Barcelona, Navas de Tolosa: Ediciones Bellaterra.
- Facuse, M. (2010). Sociología del Arte en América Latina: notas para un encuentro posible. (U. d. Talca, Ed.) *Universum*, 25, 72-82. Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762010000100006
- Federici, S. (2010). *El Caliban y la Bruja. Cuerpo, mujeres y acumulación originaria* (Primera Edición ed.). (V. H. Touza, Trad.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Figuroa, I. (2021). Escudo de armas. Bestias salvajes contra el ecosistema. En V. autores, *Yeguada latinoamericana de Cheril Linett: acciones, archivo y escrituras críticas (2017- 2021)* (pág. 268). Santiago, Chile: Trio Editorial.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano, Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (1° ed.). (S. XXI, Ed.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta, Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares* (1° ed.). Madrid, España: traficantes de sueños.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de sueños. Recuperado el 16 de junio de 2021
- Guerra, L. (2009). Familia y heteronormatividad. *Revista Argentina De Estudios De Juventud*, 1(1). Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/1477>
- Haraway, D. (1991). *Manifiesto Ciborg*. Santa Cruz.

- Henríquez, J. C. (2021). La venganza de las yeguas. En V. autores, *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett: Acciones, archivo y escrituras críticas (2017- 2021)* (Vol. 1, pág. 286). Santiago, Chile: Trio Editorial.
- invisible, C. (2015). *A nuestros amigos*. Logroño: pepitas de calabaza.
- Jiménez, V., & Comet, C. (2016). Los estudios de caso como enfoque metodológico. *ACADEMO revista de investigación en ciencias sociales y humanidades*, 3(2).
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. (P. Mahler, Trad.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Linett, C. (2020). Proyecto Yeguada Latinoamericana: performance y feminismo disidente. *Cuadernos de teoría social* (6), 12 (86-106).
- Linett, C., & Concha, J. (21 de 08 de 2018). *Ante lo sacro, desobediencia. Las yeguas en busca de la virgen*. Obtenido de Lobo suelto: <https://lobosuelto.com/ante-lo-sacro-desobediencia-las-yeguas-en-busca-de-la-virgen-jennifer-concha-y-cheril-linett-desde-chile/>
- Maquieira, V. (2008). Género, diferencia y desigualdad. En V. M. Elena Beltrán, *Feminismos, Debates teóricos Contemporáneos*. Madrid, Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Matta, C. G. (29 de noviembre de 2014). *El discurso visual*. Obtenido de virtualia: <http://www.revistavirtualia.com/articulos/158/ficciones-y-semblantes/el-discurso-visual>
- Oliva, P. (enero-junio de 2017). Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito. *Rupturas*, 1(7), 51-74. Obtenido de <http://investiga.uned.ac.cr/rupturas/>
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Pavis, P. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pinardi, S. (2 de marzo de 2018). *notas acerca de la potencia política del performance*. Recuperado el 03 de marzo de 2021, de colección cisneros: <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/notas-acerca-de-la-potencia-pol%C3%ADtica-del-performance>
- Preciado, P. (2002). *Manifiesto Contrasexual* (Vol. 1). Madrid, España: Opera prima.
- Richard, N. (2018). *Abismos Temporales, Feminismo, estéticas travestis y teoría Queer* (Metales Pesados ed.). Santiago de Chile, Región Metropolitana, Chile: Metales Pesados.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección* (1era edición ed.). (C. Palmeiro, M. Cabrera, & D. Kraus, Trads.) Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón. Recuperado el 17 de junio de 2021
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de Moebio*, 207-224. doi:10.4067/S0717-554X2011000200006
- Sayago, S. (2014). El análisis de discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de Moebio* (49), 1-10. Obtenido de <http://www.moebio.uchile.cl/49/sayago.html>

- Scott, J. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tlalaparta.
- Scribano, A. (marzo de 2013). Sociología de los cuerpos/emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* (10), 93-113.
- Sosa, R. (21 de abril de 2010). Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social. Un enfoque desde la Sociología del Género, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 187-196. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC1010110187A>
- Suzzi, G. S. (2016). GAYLE RUBIN Y JUDITH BUTLER. INTERLOCUCIONES PSICOANALÍTICAS PARA EL DESMONTAJE DEL SISTEMA SEXO/GÉNERO. *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. (págs. 194-198). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Obtenido de <https://www.academica.org/000-044/52>
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios Avanzados de Performance* (Primera Edición ed.). (R. Rubio, A. Bixio, M. A. Cancino, & S. Peláez, Trads.) México D.F, Carretera Picacho-ajusto, México: Fondo de Cultura Económica.
- Tordera, A. (1988). *teoría y técnica del análisis teatral*.
- Valencia, S. (2021). Hermanadas en la turba, hermanadas en la revuelta: Yeguada Latinoamericana. En V. Autores, *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett: acciones, archivo y escrituras criticas (2017- 2021)* (Vol. 1, pág. 268). Santiago, Chile: Trio Editorial.
- Wannam Roca, M. F. (marzo de 2016). Análisis del discurso visual dentro del retrato contemporáneo. *Análisis del discurso visual dentro del retrato contemporáneo*. Guatemala: UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR.
- Yin, R. K. (2018). *Investigación sobre estudio de caso* (2 ed.).

13. Anexos

a) Anexo 1: Consentimiento informado



UNIVERSIDAD DE CHILE

Consentimiento informado

Yodeclaro que he sido informade e invitade a participar en una investigación denominada “Poner el cuerpo: el fenómeno de la performance feminista en Chile a partir de un estudio de caso sobre el proyecto “Yeguada latinoamericana” de Cheril Linett””, proyecto de investigación científica que cuenta con el respaldo de la Facultad de Ciencias sociales de la Universidad de Chile y la escuela de Sociología de dicha institución.

Entiendo que este estudio busca conocer cómo se configuran las tácticas artístico- políticas del proyecto de performance feminista “Yeguada latinoamericana” y sé que mi participación se llevará a cabo por medio de una entrevista vía Zoom, el día ... de octubre del 2020 y consistirá en responder una entrevista semiestructurada que durará aproximadamente 1 hora.

Me han explicado que tanto la entrevista como la revisión de archivo de registro de obras tanto públicos, como los facilitados por mí a través del envío del dossier de obras personal durante el desarrollo del proyecto serán utilizados exclusivamente para esta investigación.

Estoy en conocimiento que no habrá retribución por la participación en este estudio, sino que esta información podrá beneficiar de manera indirecta y por lo tanto tiene un beneficio para la sociedad dada la investigación que se está llevando a cabo. Sin perjuicio de que posterior a la concreción de este estudio se me hará envío del proyecto final con los resultados de la investigación para poder estar en conocimiento de ella.

Asimismo, sé que puedo negar la participación o retirarme en cualquier etapa de la investigación, sin expresión de causa ni consecuencias negativas para mí.

Sí. Acepto voluntariamente participar en este estudio y he recibido una copia del presente documento.

Fecha: 03 de diciembre del 2021

Si tiene alguna pregunta durante cualquier etapa del estudio puede comunicarse con Sofia soto Caceres, +56995852497, ssotocaceres@gmail.com, encargada de la investigación y tesista de la carrera de sociología de la Facultad de Ciencias sociales de la universidad de Chile.

Para informarse respecto de sus derechos como participante también puede comunicarse con el presidente del Comité de Ética de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile que aprobó este estudio, Prof. Raúl Villarroel, al teléfono 29787026, correo electrónico comitedeetica@uchile.cl

Firma participante:

Rut participante:

Nombre y firma del entrevistador:

b) Anexo 2: Fichas de obras**Obra 1: YEGUADA LATINOAMERICANA, 1 DE JULIO DE 2017**

Título	Yeguada latinoamericana
Soporte del archivo	Video y fotografía
Locación donde se realizó	Santiago de Chile
Fecha de realización	1 de julio del 2017
Plataforma donde se almacena el registro	Instagram y Dossier de la autora
Tipo de registro	Video y fotografía
Quien realizó el registro	@lamagiademorir
descripción de la acción	Cinco yeguas se plantan con los colores de la institución de carabineros, jumper ajustados y colas que caen de sus culos en provocación a la policía que en esos instantes estaba reprimiendo a quienes se manifestaban, sus caras demuestran el odio y la molestia contra la institución, junto a la creación de imágenes y composiciones con carabineros y sus grandes tanquetas de fondo.
Observaciones generales	El video de registro dura aproximadamente 10 minutos con pequeños cortes entremedio que se muestran prácticamente en todo momento desde detrás de las performer a modo de procesión en el que la cámara se posiciona como un observador pasivo de la intervención, y más bien lejano, intentando sin embargo mantener contacto en todo momento con las imágenes que se iban creando, mostrando planos generales que venían desde el público, entonces a la vez que logra plasmar la imagen, permite escuchar comentarios, aplausos y gritos de parte de los espectadores, quienes en su mayoría aplaudían la acción. Sin embargo, también se observan bastantes plano detalles para

	mostrar por ejemplo el momento en que las chicas se ponen los colalesses con las colas y salen caminando entre la gente a desafiar acarabineros.
Cantidad de participantes	5
categoría	Performance callejera / material de archivo

Obra 2: ARDE, 19 de julio del 2018

Título	ARDE
Soporte del archivo	Fotografía
Locación donde se realizó	Santiago de Chile
Fecha de realización	19 de julio del 2018
Plataforma donde se almacena el registro	Instagram y Dossier de la autora
Tipo de registro	Fotografía y registro audiovisual
Quien realizó el registro	@nicole_kramm, Rafael Allendes, Carla Cortés y montaje de Andrés Valenzuela
descripción de la acción	Cuatro performer ingresan al templo de Maipú, vestidas con ropa común y corriente, pero tapadas por completo, con faldas largas, abrigo y solo cara descubierta, se dirigen al centro del templo, justo frente al altar de la virgen, momento en el que proceden a destapar sus culos y mostrar las colas de yegua que llevaban escondidas tras las faldas, desplegando a la vez un lienzo dorado con la palabra ARDE, de inmediato un hombre (que asumo pertenece a la congregación) se dirige corriendo y gritando que como era posible, que salieran de ahí, que como nadie le ayudaba a terminar con eso, se mostraba indignado y enojado, luego viene otro hombre a quitar el lienzo y las chicas discuten con él para poder recuperarlo, a la vez que se comienzan a retirar, la acción no dura más de 2 minutos, pues de inmediato las sacan, pese a que la iglesia en ese momento se encontraba casi vacía
Observaciones generales	
Cantidad de participantes	4
categoría	Performance callejera / material de archivo

Obra 3: Hermanadas en la turba, hermanadas en la revuelta, 6 de junio de 2018

Título	Hermanadas en la turba, hermanadas en la revuelta
Soporte del archivo	Fotografía, video, ensayo critico
Locación donde se realizó	Santiago de chile, centro de Santiago
Fecha de realización	6 de junio del 2018
Plataforma donde se almacena el registro	Instagram, dossier, Vimeo
Tipo de registro	Audiovisual y fotográfico
Quien realizó el registro	Fotografía: Valeska Flores, Carla Cortés Edición audiovisual: Andrés Valenzuela
descripción de la acción	La acción no dura más de 1 minuto, en el cual las yeguas salen de entre los y las manifestantes, dentro de los cuales estaban infiltradas ya que llevaban ropa de calle, y al enfrentarse a la policía, levantan sus faldas y muestran sus colas de yegua de cara al camión policial, al cual le impidieron el paso, ya que cuando este estaba comenzando a avanzar, las yeguas salen corriendo a plantarse frente a este con sus culos descubiertos, la ovación de los espectadores comenzó a escucharse y de inmediato salen fuerzas especiales a sacarlas del lugar mientras ellas con afronta dura y de odio se burlan en sus caras por haber logrado la acción, la cual termina con las yeguas sacadas del brazo para permitir el avance de carabineros.
Observaciones generales	Podría decirse que existe por parte de la yeguada una táctica de infiltración principalmente enfocada en la vestimenta, una especie de hacerse parte del espacio en el que accionarán e intempestivamente aparecer, para de forma efímera, mostrar las colas y molestar a las personas

	<p>pertenecientes a la institución, como lo hacían en ARDE con las personas parte del templo de Maipú y ahora este caso con la policía, esta táctica de infiltración debe ser rápida y fugaz ya que al desafiar el respeto y las imágenes hegemónicas, siempre aparecerán cómplices de estas instituciones que ejercen el poder para impedir que se cuestionen las imágenes, en el caso de la iglesia aparece un hombre que probablemente era cura u otra persona parte de la iglesia, mientras que en el caso de hermanadas en la revuelta es un mismo fuerza especial quien las saca del frente. De cierta forma se ven desafiados y cuestionados y accionan rápidamente para que no se cuestione socialmente su autoridad.</p>
Cantidad de participantes	5
categoría	Performance callejera

Obra 4: banda de guerra, 16 de enero del 2018

1. FICHA DE OBRA

Título	Banda de guerra
Soporte del archivo	Fotografía, video, dos ensayos crítico
Locación donde se realizó	Santiago de Chile, centro de Santiago
Fecha de realización	16 de enero del 2018
Plataforma donde se almacena el registro	Instagram
Tipo de registro	Fotográfico y audiovisual
Quien realizó el registro	Audiovisual por @jazminra_diogena & Rafael Allendes y fotografía por @lamagiademorir
descripción de la acción	Una yeguada enorme, con muchas bestias lubricas caminando, se dispone a realizar una marcha militar por la ciudad, escoltada por la misma policía a la que odia, contonea las caderas y empuja las patas para poner la cuerpo en guerra. Es una guerra un tanto sigilosa pero no menos importante, esa guerra que disputa el sentido, la subjetividad y todo lo que el capitalismo patriarcal colonial nos ha hecho creer como verdades absolutas, de esta forma, a partir de componer imágenes impúdicas con cuerpos disidentes a la norma heterosexista sobre lo que es ser mujer, va prefigurando una nueva realidad, una realidad confusa que ensucia las imágenes institucionales y las corroe de deseo, placer anal, animalidad. Se burla y va destruyendo su poder simbólico en el acto mismo del uso, de la táctica de la burla y la infiltración.
Observaciones generales	
Cantidad de participantes	
categoría	Performance callejera

Obra 5: Gloriosas, 19 de septiembre del 2018

Título	Gloriosas
Soporte del archivo	Fotografía y video
Locación donde se realizó	Santiago de Chile, centro de Santiago
Fecha de realización	19 de septiembre del 2018
Plataforma donde se almacena el registro	Archivo personal de la artista
Tipo de registro	Audiovisual y fotográfico
Quien realizó el registro	Fotografías: Nicole Kramm
Descripción de la acción	Se disponen a marchar, una yeguada vestida con estética militar, pero en mixtura con el glitter y el brillo disidente al que desean apostar por medio de la burla y la infiltración, caminan por las calles de Santiago y también se detienen en varios frentes de las instituciones representantes del poder, como la moneda y la catedral.
Observaciones generales	Fue una intervención más bien pacífica, que descoloca en parte a carabineros y a los transeúntes, quienes graban y fotografían la intervención, muestran cara de sorpresa o alegría al ver a la yeguada pasando divina por la calle, rompiendo con su cotidianeidad gris, no hubo accionar violento por parte de la policía, pero sí un seguimiento y un control detrás de la marcha, a modo de escolte, también por los lados, pero jamás accedieron a detenerlas, solo comenzaron a seguirlas, mostrándose preocupados por la situación.
Cantidad de participantes	40 personas en total incluyendo la banda
Categoría	Performance callejera

Obra 6: ESCUDO DE ARMAS, 2018

Título	ESCUDO DE ARMAS
Soporte del archivo	Fotografía, dossier de la artista
Locación donde se realizó	desconocida
Fecha de realización	2018
Plataforma donde se almacena el registro	Dossier de la artista y redes sociales (Instagram)
Tipo de registro	fotográfico
Quien realizó el registro	Paz Villarroel
descripción de la acción	En las dos fotografías presentes en las redes sociales del proyecto y también del dossier de la artista, se observan seis yeguas con amarres pertenecientes a la cultura BDSM, específicamente parte del “bondage”, con su cabello tomado y con las ya conocidas colas de caballo amarradas a su colaless, sin embargo, Cherill lleva puesto directamente un plug con cola de yegua. En redes sociales taparon sus pezones con estrellas, pero en la fotografía original, que es la que se encuentra en el dossier, sus pechos salen descubiertos.
Observaciones generales	La composición de la imagen destaca por una fotografía entre plano entero y plano americano, ya que se observan los cuerpos de las performer desde las rodillas hacia arriba, centrando la imagen en sus cuerpos y en cómo están formadas, no en el contexto de la imagen, dándole una centralidad a lo que el cuerpo desea transmitir.
Cantidad de participantes	6

categoría	Foto performance
------------------	------------------

Obra 7: yeguada santa

Título	Yeguada Santa
Soporte del archivo	Fotografía, dossier de la artista, registro audiovisual plataforma VIMEO
Locación donde se realizó	Santiago de Chile
Fecha de realización	21 de abril de 2019 (domingo de resurrección)
Plataforma donde se almacena el registro	Dossier de la artista /VIMEO
Tipo de registro	Fotográfico y audiovisual
Quien realizó el registro	Wincy Oyarce y Guisselle del Rio, asistente: Ricardo Huber y montaje: wincy Oyarce
descripción de la acción	Un grupo de yeguas, vestidas con túnicas salen a cantar una clásica canción de iglesia al centro de Stgo., afuera de la catedral evangélica y lugares concurridos como estaciones de metro.
Observaciones generales	A diferencia de las demás performances esta lleva voz, canto, coro polifónico, que es lo que principalmente genera la confusión en el público en conjunto a las túnicas.
Cantidad de participantes	28
categoría	Performance callejera

Obra 8: VIRGEN DEL CARMEN BELLA, 2019

Título	Virgen del Carmen bella
Soporte del archivo	Fotografía, dossier de la artista, video plataforma VIMEO
Locación donde se realizó	Santiago Centro
Fecha de realización	29 de septiembre 2019 (infiltración en procesión de la virgen)
Plataforma donde se almacena el registro	Dossier de la artista y redes sociales (Instagram)
Tipo de registro	Fotográfico y audiovisual
Quien realizó el registro	Registro y montaje Valeria Fuentes, sonido directo: Gretel Fonk, fotografías por Gisselle Del Rio, Nicole kramm y Catalina Ávila
descripción de la acción	Las yeguas se infiltran como camareras de la virgen en la procesión del 29 de septiembre del 2019, caminan siguiendo los cantos de la virgen, con guitarra en mano y levantando una virgen travesti, morena, con largas uñas a las cuales todos los asistentes a la procesión se detenían a mirar, en el video se observan algunas caras de extrañeza, otras de risa y otras que simplemente no se habían dado cuenta hasta ese momento de la infiltración
Observaciones generales	Es la primera performance en que hay un enfrentamiento real y directo con carabineros, llevándose detenida a varias chicas.
Cantidad de participantes	31
categoría	Performance callejera

Obra 9: ESTADO DE REBELDIA I, II & III

1. FICHA DE OBRA

Título	Estado de Rebeldía I, II y III
Soporte del archivo	Fotografías en Redes sociales, Instagram
Locación donde se realizó	Centro de Santiago
Fecha de realización	Estado de rebeldía I: 20 de octubre de 2019 Estado de rebeldía II: 22 de octubre de 2019 Estado de rebeldía III: 25 de octubre de 2019
Plataforma donde se almacena el registro	Dossier de la artista y redes sociales (Instagram)
Tipo de registro	fotográfico
Quien realizó el registro	@lamagiademorir Registro aéreo @jotamirandac
descripción de la acción	Las tres acciones, parte de la misma serie, se destacan por la acción callejera en contexto de revuelta, he ahí lo importante de incluir estas performances pese a no contar con registro audiovisual público y solo contar con los archivos fotográficos de registros en redes sociales y el Dossier de la artista
Observaciones generales	Son tres obras diferentes, pero dentro de la misma línea de revuelta de octubre y fueron realizadas en fechas cercanas, las dos primeras son similares teniendo una estética marcada por el color negro y las capuchas, sumado a las barricadas y el fuego que acompañan el contexto, ya la tercera obra de la serie destaca por una mayor elaboración compositiva y estética al contar con trajes para la ocasión, y el diseño de texto el cual es pintado en el suelo por parte de las performer, además de contar con una mayor cantidad de

	participantes, esto ya que la primera obra se presenta solo con 7 performer, mientras que la última ya conlleva un mayor despliegue ya que cuenta con casi 20 performer.
Cantidad de participantes	Estado de Rebeldía I: 10 performer Estado de Rebeldía II: 14 performer Estado de Rebeldía III: 19 performer
categoría	Performance callejera

Obra 10: COMUNICADO, 2019

Título	Comunicado
Soporte del archivo	Dossier de la artista y algunas plataformas en internet
Locación donde se realizó	Casa de la artista
Fecha de realización	Noviembre de 2019
Plataforma donde se almacena el registro	Dossier de la artista y redes sociales (Instagram)
Tipo de registro	Audiovisual
Quien realizó el registro	Registro y montaje por Andrés Valenzuela
descripción de la acción	Siete yeguas se disponen a mezclar sus cuerpos, a montarse una encima de otra para acariciarse y disolverse en una sola cuerpa deseante, con colores dorados en el cuerpo y en sus capuchas se acarician y declaman un comunicado, que tal como el frente patriótico se enfrentan políticamente contra el sistema de opresión actual y a las lógicas heterosexistas de la política tradicional, criticando el falocentrismo y la invisibilización de las cuerpos feminizadas, sumado a las violaciones y abusos aka violencia político sexual, ejercida por los agentes estatales y que hasta el día de hoy no encuentran justicia.
Observaciones generales	Único video performance presente en la serie de obras, podría decirse que cierra un ciclo de performances parte de la serie, las cuales vuelven posteriormente recién en 2021, luego de la vuelta a ciertas libertades post pandemia covid.
Cantidad de participantes	7 Performer
categoría	Video performance