

La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel

MARLA FREIRE SMITH
Universidad Autónoma de Madrid
marlafreire07@gmail.com

Fecha de recepción: 15 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2015

Fecha de publicación: 30 de marzo de 2016

Revista Historia Autónoma, 8 (2016), pp. 133-147

e-ISSN: 2254-8726, DOI: 10.15366/rha2016.8



Resumen: Este artículo analiza dos obras de arte de acción realizadas en la década de los ochenta en Chile. Dichas obras fueron *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit, realizada en 1980, y *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*, de Pedro Lemebel, llevada a cabo en 1986. A partir de un estudio desde la perspectiva de las teorías feministas en el campo de la historia y teoría del arte, se propone que estas obras influyeron en el uso que se le dio al cuerpo para denunciar la violencia y cuestionar los modelos de géneros impuestos por la dictadura en Chile (1973-1990). De esta forma, ambas obras pueden ser vistas como una apertura a otras formas de hacer (y pensar) la política mediante el uso del cuerpo para instalar un discurso político disidente.

Palabras claves: Cuerpo, memoria, género, arte de acción, políticas corporales.

Abstract: This article aims to analyze two works of performance art presented during the eighties in Chile. These works were *Zonas de dolor*, by Diamela Eltit presented in 1980 and *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, by Pedro Lemebel, presented in 1986. This study presents an analysis from a feminist approach in the field of history and theory of art, it is proposed that these works influenced the use given to the body to denounce violence and questioning the models of gender imposed by the dictatorship in Chile (1973-1990). Thus, both works can be seen as an opening in regards to other ways of doing (and thinking) the policy by using the body to install a dissident political discourse.

Keywords: Body, memory, gender, performance art, political body.

Introducción

Durante la dictadura en Chile (1973-1990), los militares ejercieron una violencia sistemática, y la censura fue aplicada tanto al lenguaje como a las imágenes. Una de las razones fue intentar transformar la memoria colectiva de la sociedad para erradicar las ideas y las prácticas del Gobierno destituido de Salvador Allende. Pero durante aquel período, y a modo de respuesta, la disidencia tomó posesión de la palabra para nombrar a los/as desaparecidos/as y evidenciar la obsesión de la dictadura por el cuerpo y su desaparición¹.

En esta década se realizaron bastantes acciones en las calles a modo de protesta para denunciar la violencia ejercida por los militares. Pero dentro de las acciones, es necesario destacar especialmente las realizadas desde el “arte de acción”, una disciplina que en ese momento no era habitual en los circuitos del arte y mucho menos para la sociedad en su conjunto. Esto hace que la relación entre ambas sea todavía parte de una tensión a medio inscribir, sobre todo al reconocer la influencia que el arte de acción tiene en las formas de protestar. En este punto, es preciso recordar que el desarrollo del arte de acción en Chile bebe de influencias anteriores, como por ejemplo del gobierno de Allende, época en la que el trabajo colectivo era considerado una de las tantas formas de trabajo político junto a la realización de murales desarrollados por brigadas muralistas y artistas “considerados como agentes de cambio social”².

Desde esta perspectiva, cuando surge la acción como forma de combate y denuncia contra la dictadura, ya había ciertos antecedentes. Otro de ellos resurge precisamente en 1974, al año siguiente de haber comenzado el gobierno de facto, como parte de los ejercicios plásticos realizados dentro del Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile. Aquella experiencia de trabajo con el cuerpo tuvo forma de experimento teatral fue llamado *Tentativa Artaud* y dirigido por Ronald Kay, en él participaron entre otros/as: Raúl Zurita, Diamela Eltit y Catalina Parra. Luego de algunos meses de funcionamiento, el DEH fue usurpado por el Ejército chileno para convertirlo en un cuartel general de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), el principal aparato represivo y torturador de la dictadura³.

Cabe destacar que algunos años antes, Parra y Kay habían viajado a Alemania y habían entablado relación con Wolf Vostell, una de las figuras claves del arte de *performance*, de quien, por supuesto, también aprendieron. En este punto, es importante reconocer las conexiones entre algunos/as artistas nacionales y la escena internacional, pero también es necesario señalar que más que influencias externas hubo transferencias de conocimiento, aplicado de acuerdo a la

¹ Al respecto, véase: Cornell, Per y María Clara Medina, “El cuerpo como espacio social: notas sobre cadáveres públicos y privados”, en Medina, María Clara (ed.), *Lo público y lo privado: género en América Latina*, Goteborg, Red Haina, Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 2001, pp. 175- 190.

² Bowen Silva, Martín, “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo mundo, mundos nuevos*, 8 (2008), p. 4. «<http://nuevomundo.revues.org/13732>» [consultado el 8 de julio de 2012].

³ Para más información en concreto de la DINA, véase: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, vol. 1, tomo 2*, Santiago de Chile, Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007, p. 467.

realidad y al contexto sociopolítico de Chile. Además, debido a la censura en la dictadura, casi no se recibían noticias sobre las tendencias internacionales en el campo de la estética. En respuesta, se confeccionaron revistas caseras y publicaciones disidentes como el *Boletín informativo de la Unión de Escritores Jóvenes*, *Manuscritos* o la *Revista de la Coordinación Artística Latinoamericana* (CAL), que pertenecía a la galería de arte del mismo nombre, entre otras publicaciones de la época.

Ya en la década de los ochenta, surge el noticiero disidente *Teleanálisis* (1984-1989), consistente en grabaciones artesanales realizadas en videocasetes de noticias relevantes para la sociedad, pero que debido a la restricción de prensa no salía en los medios de comunicación abiertos⁴. *Teleanálisis* se articuló desde el trabajo colaborativo a través de la clandestinidad y pasaba de mano en mano fomentando las redes de apoyo entre vecinos/as y restableciendo la confianza rota por la dictadura.

Una vez señalado brevemente el contexto, es preciso comentar que el objetivo de este artículo es analizar la influencia de las obras de arte de acción *Zonas de dolor* de Diamela Eltit y *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* de Pedro Lemebel, en las formas de trabajar con el cuerpo para denunciar los horrores cometidos contra el cuerpo en dictadura, así como cuestionar los modelos de género impuestos en la década de los ochenta en Chile. Es también importante señalar que a través de este artículo no se pretende realizar una descripción detallada de las manifestaciones realizadas en esta década, ni mucho menos describir la historia del cuerpo durante ella, sino proponer que el trabajo realizado por los artistas Diamela Eltit y Pedro Lemebel influye significativamente en el ámbito artístico aunque también en las acciones que distintas agrupaciones realizaron en las calles al instalar un discurso político disidente.

Para este análisis, el enfoque metodológico es dado por la teoría crítica que permite observar importantes fisuras en la historiografía del arte chileno y plantear lecturas que complementan los relatos existentes. El otro eje de trabajo es la utilización del principio de deconstrucción que permite observar los cuestionamientos que Eltit y Lemebel realizan en cuanto a los géneros impuestos por la dictadura, donde la heteronorma es la regla a seguir.

Desde estos ejes de trabajo, es posible apreciar que en ambas obras hay un ejercicio de visualidad y un uso de la palabra, desde aquel sector considerado como otredad. En este sentido cabe preguntarse: ¿existe alguna relación entre el trabajo corporal realizado por Eltit y Lemebel y la subversión hacia el control militar por parte de la sociedad y los artistas?, ¿pudieron influir estos autores en la forma de protestar en la década de los ochenta al ampliar las posibilidades de acción? Ante estos interrogantes, la hipótesis preliminar es que las obras *Zonas de dolor* y *Manifiesto*, influyeron en las formas de trabajar con el cuerpo en el espacio público para generar demandas de justicia y además cuestionar los roles de género.

⁴ Al respecto, véase: Gárate Cisternas, Rodolfo Andrés y José Luis Navarrete Rovano, *Teleanálisis. El Registro No Oficial de una época*, tesis de Licenciatura, Universidad Diego Portales, 2002.

La razón para formular estas preguntas e hipótesis surge al considerar que los cuerpos desaparecidos fueron subrayados (conceptualmente), en estas obras vistas por un buen número de personas aunque silenciadas por la prensa del momento. A partir de ellas, se da una relectura al uso del cuerpo en cuanto a la protesta, especialmente desde el arte de acción, ya que son realizadas en un claro ejercicio de comunicación con lo colectivo o como diría Diana Taylor: “en comunicación con el duelo, a través de lo social y lo político”. En ambas obras, se concibe además “el cuerpo como una superficie de inscripción social”⁵. En este sentido, la desobediencia corporal que proponen Eltit y Lemebel representa la posibilidad de generar cuestionamientos a los roles de género, a las imposiciones, a los castigos corporales y por supuesto a la historia misma. De tal forma, evidencian que: “el cuerpo se inscribe en relación a su entorno, de forma que el entorno a la vez produce el cuerpo, esta relación de introspección y proyección es una relación de retroalimentación; el cuerpo es depositario del orden social; se inscribe desde el género y es condición primera para la construcción de la subjetividad”⁶.

Por otra parte, es importante señalar que durante la época se realizaron un buen número de obras por parte de artistas y colectivos como Francisco Copello, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), Las Yeguas del Apocalipsis, Luger de Luxe, Anjeles Negros⁷ (cuya ortografía rebelaba el distanciamiento con la academia), Bitácora Perdida del Teniente Bello o El Piano de Ramón Carnicer, entre otros.

1. Acerca de las obras

1.1 *Zonas de dolor*, 1980

En el caso de la escritora y artista Diamela Eltit (Chile, 1949), hablar de visualidad es también hablar de palabras ya que a partir de ellas busca desmarcar el cuerpo víctima, aunque también lo agrade. *Zonas de dolor* es una obra realizada en tres partes y en cada una ocupa el espacio, lo habita y reflexiona acerca de él para evidenciar aquella parte de la sociedad que se intenta, por todos los medios, hacer invisible y silenciar: las/os prostitutas/os y sus familias.

Un año después de formar parte del CADA, Diamela Eltit lleva a cabo una propuesta personal donde se suma a la idea del duelo, politizándolo. Su obra visual está pensada

⁵ Navarrete, Ana y William James (eds.), *Thegenderedcity: espacio urbano y construcción de género*, Cuenca, Ediciones Castilla-La Mancha, 2004, p. 48.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷ En entrevista, Gonzalo Rabanal (miembro de Anjeles Negros) me comenta la importancia de escribir el nombre del colectivo desde el no sometimiento a la norma ortográfica, dado que buscaban evidenciar la falta de escuela y un distanciamiento con la academia. Entrevista realizada a Gonzalo Rabanal por la autora en Santiago de Chile en mayo de 2014.

literariamente, tanto su elaboración como en su estructura, para lo cual cuenta con la ayuda de la artista Lotty Rosenfeld. Eltit escoge un burdel como espacio para leer fragmentos de la novela que escribe por aquel entonces, titulada *Lumpérica*⁸. La idea es realizar un acto abierto e invitan a distintos/as intelectuales y gente del ambiente cultural de Santiago. "Quería ver si mi memoria no me traicionaba, mi memoria biográfica, mi memoria cultural"⁹, explica Eltit.

La primera parte de la obra es realizada desde la calle del prostíbulo. Eltit realiza diversos cortes y quemaduras con ácido sobre sus brazos y piernas para resignificar su cuerpo social y políticamente. Luego recita fragmentos de su novela, dejando claro que su escritura sorteaba permanentemente la censura. Al hacer ambas acciones, subvierte los códigos del poder y dominación. Pero también desplaza el cuerpo como concepto para volver evidentes aquellas diversidades hasta entonces invisibles.

Pero con sus acciones, cuestiona además las políticas de género y la(s) identidad(es) sexual(es) al ingresar al burdel y leer fragmentos de su novela, mientras intelectuales y prostitutas permanecen en el lugar atentos/as a sus palabras. En el texto, Eltit reflexiona acerca de los cuerpos, las identidades y, por supuesto, deja claro uno de los arquetipos instalados en el cuerpo de las mujeres: la idea de otredad, que las relega al margen constantemente. Hace extensiva esta lectura a los otros cuerpos, también marginados y periféricos que molestan a la verticalidad propuesta por la dictadura:

"sus ojos son a los míos guardianes...Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas, mis iguales"¹⁰.

La segunda parte de la obra contempla el lavado de la calle ubicada fuera del prostíbulo y continúa con la lectura de fragmentos de la misma novela, acciones registradas en vídeo por

⁸ Eltit, Diamela, *Lumpérica*, Santiago de Chile, Las ediciones del Ornitorrinco, 1983.

⁹ Morales, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 166.

¹⁰ Ivelic, Milan y Gaspar Galaz, *Chile Arte Actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, pp. 217-219.

Lotty Rosenfeld¹¹. Mientras lava la acera del prostíbulo, la imagen de Eltit es duplicada a través de una proyección fotográfica sobre los muros del lugar.

La tercera parte de esta obra, contempla la visita a distintos hospedajes donde, según ella misma cuenta, busca algo que la lleve a realizar su próxima acción¹². Así conoce a un vagabundo que vive en uno de esos espacios y con el que realiza esta pieza, en la cual lo besa y registra la acción en vídeo: “para desmitificar las jerarquías de los cuerpos”¹³.

Según estas descripciones, puede interpretarse que el trabajo de arte de acción de Eltit es realizado desde la poesía a través del cuerpo como relato. Torna político su cuerpo y hasta cierto punto vence las barreras que la dictadura impone debido a la articulación estratégica del lenguaje con múltiples significantes y un cuidado uso de la metáfora para entablar relaciones hasta entonces no analizadas. Por otro lado, su cuerpo lesionado es escrito (valga la redundancia) a través de las cicatrices. Su corporalidad refleja el cuerpo herido, la historia del país en ese momento. Establece un vínculo entre lo personal, lo individual y lo político; entre lo público y lo privado. Vuelve público el cuerpo de las mujeres a partir de la palabra y de la capacidad de nombrar. Pero altera también los espacios de los negados/as y reprimidos/as, y visibiliza esas otras formas de vivir los géneros impuestos.

Al trabajar la palabra, es posible leer en sus imágenes y directamente en sus acciones la prolongación de su trabajo literario. En su cuerpo está el relato. Al respecto, la poeta Eugenia Brito afirma:

“[...] el arte de intención definido por Eltit: fue el surgimiento de una poética bastante consistente para trazar el lugar del otro y para intentar desde la escena visual, en concreto desde la palabra (literatura y artes visuales) un trabajo con el imaginario artístico, en el que por breves instantes, se propuso una escena erótica como la máxima sacralidad de lo real, clausurando el aparato represivo que la consignara como un territorio de ocupación”¹⁴.

En la configuración de la idea del cuerpo femenino, el trabajo de Eltit resulta una propuesta contestataria respecto de la idea de una nueva mujer, en alegoría al “hombre nuevo” propuesto por la Unidad Popular durante el gobierno de Allende¹⁵. Eltit sobrepasa lo que se espera del cuerpo de las mujeres al habitar y renombrar un espacio utilizado antes de su lectura para el

¹¹ Es posible acceder al registro de la obra realizado por Lotty Rosenfeld, editado junto a Diamela Eltit. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>> [consultado el 14 de marzo de 2015].

¹² El relato completo respecto de esta acción puede leerse en: Morales, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit... op. cit.*, p. 167.

¹³ *Ibidem*, p. 167.

¹⁴ Brito, Eugenia, “El cuerpo performático de los años 80”, en Barría, Mauricio y Francisco Sanfuentes (eds.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Colección escritos de Obras, serie Seminarios, 2011, p. 67.

¹⁵ Respecto de la construcción del “hombre nuevo” de la Unidad Popular, véase: Canto Novoa, Nadinne, *Cultura y Hegemonía. Notas sobre la construcción del Hombre Nuevo en la Unidad Popular*, tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 2010.

tráfico de cuerpos. Lo altera para transformarlo en un espacio diferente a partir de la lectura poética, así como de la escritura corporal desde las heridas que se hizo a sí misma.

En este punto, es preciso señalar que este fue un camino abierto también a través de la obra de Francisco Copello, Carlos Leppe o el CADA a fines de la década de los setenta, quienes utilizaban la metáfora y el lenguaje no explícito como estrategia para esquivar la censura y cuestionar alguna de las posturas hegemónicas impuestas por la dictadura. Pero la continuidad de este camino por parte de aquellos/as artistas que vinieron luego se tradujo en nuevas posibilidades para el cuerpo hasta entonces no indagadas en Chile, como ocurre en el caso de Eltit y en el de Lemebel.

1.2 *Manifiesto*, 1986

Cuando Pedro Lemebel, (Pedro Segundo Mardones Lemebel, Chile, 1952-2015), escribe *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*¹⁶, es militante del Partido Comunista (PC) en el que ha experimentado en reiteradas ocasiones discriminación a causa de sus modales y de su preferencia sexual. Por otra parte, Lemebel no concibe ser militante en un partido de homófobos y ello le motiva a escribir un manifiesto por la marginación recibida en el interior de su partido.

La carta encuentra voz en septiembre de 1986, en medio de un acto del PC realizado en la Estación Mapocho (Santiago de Chile), al que Lemebel asiste junto a la poeta María Eugenia Meza. Ella lee *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*, mientras se proyecta sobre una pantalla la imagen de Lemebel maquillado con la hoz característica del partido.

Es importante señalar que esta obra es presentada en medio de un espacio politizado por el discurso comunista. En esta acción, Lemebel se propone hacer política (y la hace efectivamente), desde su propia condición elegida y asumida. Lleva su mundo privado al mundo público de la política, dominada por sus camaradas: varones heterosexuales (y heteronormativos). Por ello, *Manifiesto* genera una fractura importante respecto de ambos mundos y de la norma excluyente adoptada por el PC que, aunque disidente en cuanto a política, sigue el modelo reforzado por la dictadura y rechaza la otredad.

En esta propuesta, (des)estabilizadora tanto para el partido como para el momento, es posible interpretar que el maquillaje de Lemebel es elegido para volver confuso su rostro. No obstante, el mismo maquillaje puede ser interpretado como una pintura de guerra que evidencia una militancia extrema en el PC, quizás mucho más comprometida que la de sus camaradas. Lleva la hoz característica pintada en el rostro a modo de tatuaje o cicatriz de guerra. A través de esta acción, Lemebel presenta nuevamente cómo decide ser visto, y exagera el maquillaje a favor de su disidencia.

¹⁶ Para conocer el texto del manifiesto, véase: Lemebel, Pedro, *Loco Afán. Crónicas de Sidario*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997, pp. 83-90.

Lemebel impone su imagen y mirada para señalar que no acepta obligaciones, ni siquiera las del interior del PC. A través de la lectura realizada por María Eugenia Meza y su imagen proyectada, deja ver su rebeldía y doble desobediencia: en parte ante la dictadura pero también ante el partido. La palabra es transmitida por la mujer y la imagen de Lemebel proyectada se transforma en un híbrido. Pero la subversión que propone Lemebel con esta obra, evidentemente lo es también hacia el código patriarcal. Lemebel en este momento deja de utilizar su apellido paterno. A este respecto, señala:

“muchos decían entonces que el Pedro Mardones del cuento era mi destino. Fíjate, creo que en ese momento, 1986-19987, me empezó a cargar ese nombre legalizado por la próstata del padre. Tú sabes que en Chile todos los apellidos son paternos, hasta el de la madre lleva esa mancha descendencia. Por lo mismo desempolvé mi segundo apellido: Lemebel... el Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti”¹⁷.

Indiscutiblemente, utilizar su apellido materno es un gesto de re-nombrarse a sí mismo al tomar la palabra y transgredir la convención social habitual que deja a la madre (formadora de la identidad), borrada y al margen de la historia. Y hace con esto también, un guiño al travestismo al describirse desde lo que quería que fuese reconocido, como si afirmara: soy quien quiero y elijo ser, conectándose con lo que plantea Judith Butler cuando nos dice: “al elegir un género, se interpretan las normas recibidas de un modo en que se producen y reorganizan”¹⁸. Detrás de este autonombamiento que hace Lemebel, realiza también una tarea de deconstrucción, tal como se planteaba desde los feminismos, al romper doblemente con la continuidad (impuesta) de dominación masculina.

La filósofa Cecilia Sánchez señala que leer *Manifiesto* de Pedro Lemebel, en un ambiente de exclusión y represión como el que había a mediados de la década de los ochenta en Chile, y centrarse en alguna de sus frases como: “mi hombría es aceptarme diferente”¹⁹, refleja cómo desde la clandestinidad se iniciaron reflexiones acerca de las diferencias y las identidades impuestas. Es de considerar que su lectura ocurrió en un momento marcado por los cuerpos desaparecidos y la tortura, que zanja la norma impuesta desde los militares respecto de la heteronormatividad. Pero del mismo modo, evidencia las diferentes identidades sexuales que se hacen visibles cada vez con más fuerza: “tanto en las formas de representación como en las simbólicas”²⁰.

¹⁷ Blanco, Fernando y Juan Gelpí, “El desliz que desafía otros recorridos”, en *Nómada*, 3 (1997), p. 93-98. Cit. en: Blanco, Fernando (ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM, 2004, p. 45.

¹⁸ Véase: Butler, Judith, “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Benhabib, Seyla y Drucilla Cornell (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género*, Valencia, Edicions Alfons El Magnanim, 1990, p. 198.

¹⁹ Véase: Lemebel, Pedro, *Loco Afán...*, op. cit.

²⁰ Ver más detalles en: Sánchez, Cecilia, *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*, Santiago de Chile, Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2005, p. 85.

De esta forma, el trabajo que inicia Eltit con *Zonas de dolor* al evidenciar la otredad es subrayado por Lemebel, quien abre un nuevo campo de expresión con su obra *Manifiesto*. Y a su vez, el camino abierto por la acción de Lemebel es continuado al año siguiente cuando se conforma junto a Francisco Casas como Las Yeguas del Apocalipsis.

2. Políticas corporales y espacio público

De esta década es importante reconocer el trabajo realizado desde los feminismos para visibilizar la subordinación y la falta de derechos civiles de las mujeres. De la misma forma, es necesario reconocer que en toda Latinoamérica los feminismos han producido un conjunto de rupturas, al mismo tiempo que han propuesto la construcción de nuevos paradigmas y pautas interpretativas. Tal como señala la socióloga María del Carmen Feijoo: "más que añadir la problemática de las mujeres a los campos tradicionales de pensamiento, comenzaron a deconstruir y reconstruir el campo de conocimiento desde una perspectiva feminista"²¹. En efecto, las iniciativas de distintos colectivos de mujeres de realizar acciones en el espacio público, a partir de la década de los ochenta, han sido una manera resistente y sistemática de combate a la imposición dictatorial. Desde la organización y la coordinación, estos colectivos han cuestionado la posición de los militares respecto de considerarles como propietarios naturales del espacio público.

Desde conceptos como subversión, memoria y dolor, surgen agrupaciones como Mujeres por la Vida, Mujeres de Chile (MUDECHI) o la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), que habitan el espacio público con acciones organizadas que cuestionan el rol que les asigna al espacio privado. En este sentido, toman fuerza las palabras de Navarrete y James que, aunque referidas al contexto español, se relacionan con lo ocurrido en estos años en Chile: "la especialización de los espacios estaba y sigue estando íntimamente vinculada con el ejercicio del biopoder y es por ello que, en la sociedad que históricamente ha repartido papeles distintos a los hombres y a las mujeres, entendemos cómo las particularidades de la *performance* del género se conectan con los espacios y los lugares"²².

A mediados de esta década y debido a las acciones realizadas en el espacio público de las agrupaciones mencionadas que reclaman a sus familiares desaparecidos/as, se ponen de manifiesto las ausencias de los/as detenidos/as. Con un sentido cercano al arte de acción, producto de las influencias recibidas en esta materia y del compromiso de los/as artistas en

²¹ Feijoo, María del Carmen, "La influencia de los referentes teóricos y de los contextos sociales en la fijación de las agendas de investigación sobre las relaciones de género", en Guzmán, Virginia y Eugenia Hola (eds.), *El Conocimiento como un hecho político*, Santiago de Chile, Centro de Estudios de la Mujer, 1996, p. 229.

²² Navarrete, Ana y William James (eds.): *The gendered city... op. cit.*, p. 19.

el momento de exigir justicia, la ocupación del espacio público y las diferentes formas de abordarlo se vuelven cada vez más notorias. En una entrevista realizada en 1986 por la revista *Análisis* a Sandra Palestro, del Coordinador Político de Mujeres, esta señalaba: “estamos haciendo política de una forma distinta”²³. En el mismo tono, añade:

“se requiere combinar las barricadas, el tomarse las calles —la protesta como hasta ahora ha sido concebida— con elementos concretos de desobediencia civil, con hechos concretos que la gente lleve a cabo sintiendo porqué los hace y sabiendo que ellos golpean al régimen, ya sea en su aparato económico o administrativo”²⁴,

una afirmación que subraya implícitamente el camino abierto por Eltit y Lemebel en cuanto a la ocupación de los espacios públicos a través de las acciones que ponen como eje central el propio cuerpo.

En este sentido, es de destacar que las distintas agrupaciones políticas comienzan a inscribirse dentro del camino abierto por Eltit y Lemebel en cuanto a realizar acciones en espacios públicos con un sentido fuertemente estético. Las distintas organizaciones que hacen frente a la dictadura ocupan el espacio público con manifestaciones e intervenciones desde su cuerpo y dejan sus huellas en el registro de estas acciones colectivas, reafirmando la hipótesis de trabajo. Cabe señalar que durante esta década también se utilizan como formas de protesta las huelgas de hambre y las caminatas con las fotos de los desaparecidos/as colgadas del pecho para hacer visibles las violaciones constantes de los derechos humanos y revertir la lógica vertical del cuerpo militar “al desafiarlo a través de acciones que presentaban el cuerpo de la madre a nivel organizativo”²⁵. Una cuestión que además estaba ocurriendo en otros países de Latinoamérica que en aquellos años estaban en dictadura: Bolivia (1970-1982), Honduras (1970-1982), Argentina (1976-1983), Brasil (1964-1985), Uruguay (1973-1985), Guatemala (1970-1986), Panamá (1968-1989) o Paraguay (1954-1989).

Cabe subrayar que a raíz del trabajo teórico realizado desde los feminismos, se generan también las condiciones conceptuales para que emerjan los (nuevos) cuerpos, sexuados por elección. Estos eligen que su presencia sea a través de la colectividad y en ocasiones, las agrupaciones realizan experiencias cercanas al arte de acción, en un claro ejercicio de comunicación con lo social y político. Pero es a partir de Eltit y Lemebel que surge la posibilidad de generar multiplicidad de cuestionamientos a los roles de género, a las imposiciones militares, a los castigos sobre el cuerpo y por supuesto, a la historia misma. Para ello se recurre a la escenografía corporal, que permite interpretar alguno de los géneros y proponer a partir de la acción la idea de simulacro.

²³ Collyer, Patricia, “Movilización del 7 de marzo: Los porqué de las mujeres”, en *Análisis*, 132 (1986), p. 7.

²⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁵ Al respecto, véase un interesante análisis en función de las Madres de Mayo (Argentina) realizado por: Taylor, Diana: “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. [«http://www.hemisphericinstitute.org/archive/text/hijos2.html»](http://www.hemisphericinstitute.org/archive/text/hijos2.html) [consultado el 10 de febrero de 2015].

A este respecto, hay una proliferación del uso del cuerpo que genera una masa crítica que (re)organiza la mirada, el proceso político y con una cierta distancia, la reflexión y construcción de historia(s) paralela(s). Todo esto confluye y genera una resistencia cultural contra-hegemónica que es una muestra de identidad. Hasta cierto punto, se trata de una resistencia que custodia los espacios simbólicos y físicos para dar lugar a lo nuevo, a lo intercultural como punto de encuentro entre los elementos de la propia idiosincrasia versus la impuesta: hegemónica y dominante, promulgada por la dictadura. Esto deja como resultado una hibridez estética en lo cultural y genera para muchos/as un simulacro respecto a la identidad que busca legitimarse a sí misma desde la periferia. A partir de entonces, se busca intervenir a través del discurso en la escena misma para travestirla desde el lenguaje y llevarla hasta una transfiguración del cuerpo a través de la escenografía corporal. De esta forma, se genera un corte (metafórico), en el uniforme militar, que se convierte en parte de las respuestas que socializan las marcas en plena dictadura.

En esta deconstrucción del cuerpo y de los géneros, los movimientos feministas plantean grandes cuestionamientos al hacer un llamado en plena dictadura a la desobediencia que "se hace extensiva y no se queda solamente para (y por) las mujeres"²⁶, aunque esto aún no ha sido plenamente reconocido por la historiografía en Chile. La meta común es desarticular signos y normas impuestas, tanto sociales como de la estructura vertical de la dictadura, donde los roles se subrayan constantemente y la disidencia pasa también por repensar la identidad y asumirla como una cuestión variable, similar a la propuesta que hace Judith Butler respecto del género²⁷.

Pese a la burocratización del cuerpo en la época, al control sobre él y la sexualidad, el mercado neoliberal propicia los primeros bares para homosexuales y *topless* en la década de los ochenta, al mismo tiempo que el sida gana terreno. Se institucionaliza el comercio sexual, aunque ello no significa ni un cambio ni una apertura respecto de la diversidad y la libertad sexual. Por el contrario, evidencia el doble estándar al ser aceptados por la sociedad como opción sólo para las noches, en momentos en que el toque de queda seguía presente, aunque no era tan restrictivo como en la década de los setenta, cuando se vivía la primera parte y la más cruenta de la dictadura. Esta aparente flexibilización del control permite que, durante la década de los ochenta, se emplace un discurso contestatario por una parte importante de la sociedad. A su vez, ello proporciona un nuevo soporte de investigación a través del cuerpo que no contaba con antecedentes en el arte local, salvo en el trabajo de Francisco Copello o Carlos Leppe, aunque con otras direcciones. El camino de visibilizar la otredad fue abierto por Eltit, subrayado por Lemebel y continuado junto al colectivo que formó con Francisco Casas llamado Las Yeguas del Apocalipsis, a quienes la historia del arte en Chile aún les debe el reconocimiento que merecen.

²⁶ Véase: Richard, Nelly, "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", en *Revista Debate feminista*, 40 (2009), pp. 75-85.

²⁷ Al respecto, véanse: Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivo del cuerpo*, Barcelona, Paidós, 2002.; ídem, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

3. Puntos de fuga

Si las calles, lo cotidiano y el cuerpo se vuelven políticos en la década de los ochenta, podemos identificar que a partir de entonces se crean distintos puntos de fuga para dar lugar a un nuevo cuerpo que es posible explicar como la suma de los estereotipos de género potenciados durante el gobierno socialista: el hombre nuevo, la compañera, la fusión de mujer como patria, la heteronormatividad, los militares y el cuerpo clandestino. Si seguimos a Zygmunt Bauman y en especial su propuesta de “modernidad líquida”²⁸, podemos leer como cuerpos sólidos a las mujeres como esposas y madres abnegadas, así como al militar heroico y viril de la dictadura. Sin embargo, la fusión de las pautas impuestas durante las décadas de los setenta (hombre nuevo y compañera), con las de la década de los ochenta (mujer-patria y militar), nos dan como resultado la imagen de un cuerpo escenografiado o directamente travestido: un cuerpo líquido²⁹. Un cuerpo clandestino que transfigura los lenguajes a propósito de ser considerado(s) como partes de una cultura periférica y, por consecuencia, vinculados a una cultura hegemónica. De esta forma, el cuerpo líquido que surge en los años ochenta es una reinterpretación de lo impuesto y una respuesta generada desde la propia historia, donde ese cuerpo es una nueva lectura: un cuerpo líquido como su identidad.

Siguiendo a la Dra. Beatriz Preciado en su *Manifiesto contra-sexual*, y considerando a este cuerpo escenografiado y líquido, podríamos identificarlo como un atentado peligroso contra el sistema militar³⁰. De acuerdo a esto, la tergiversación que propone el cuerpo escenografiado para el dispositivo de control obliga a rediseñar constantemente las maneras de llevar a cabo las distintas manifestaciones, denuncias e incluso las formas de hacer arte, tal como ocurre a partir de Eltit y Lemebel. Ello se debe a que el diseño disidente es móvil y sería posible interpretarlo como un diseño líquido: la disidencia en Chile también fue líquida, en toda su amplitud. Por eso se reformula y relee a sí misma constantemente, hasta llegar a la acción como una de sus direcciones en un momento en que se pretendía que el cuerpo fuera anulado y puesto al margen. En definitiva, se trata de que el cuerpo se convierta en centro de reflexión, como queda reflejado tanto en el trabajo de Diamela Eltit como en el de Pedro Lemebel. En ambos autores, así como en quienes les sucedieron, el cuerpo se vuelve doblemente político (y peligroso) para el gobierno de facto, al concebirlo como un territorio experimental, tanto desde las artes visuales como a nivel social. Esto propicia que la respuesta a los horrores de la dictadura sea en bloque, como lo propuesto desde la estrategia feminista. Una maniobra que la disidencia hace suya y adopta al punto de subvertir el control militar.

²⁸ Al respecto, conviene revisar: Bauman, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004; Así como: Bauman, Zygmunt et al., *Arte, ¿Líquido?*, Madrid, Sequitur, 2004.

²⁹ La estrategia de la disidencia en la postdictadura podría tener un equivalente en los cambios de estados de los que habla Bauman para definir la modernidad, donde éstos pasan indistintamente de un estado a otro. Ver más en: Bauman, Zygmunt, *Modernidad Líquida... op. cit.*, p. 16.

³⁰ Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002.

4. Conclusiones

Durante la década de los ochenta en Chile, el cuerpo representa un (nuevo) espacio a intervenir por parte de la disidencia ante las evidentes formas de apropiación impuestas por la dictadura. A través de distintas acciones realizadas en el espacio público y principalmente desde el camino abierto por el arte de acción se subvierten los códigos de poder y dominación sobre el cuerpo. Una clara muestra de ello se da a partir de las obras *Zonas de dolor* de Diamela Eltit y de *Manifiesto* de Pedro Lemebel debido a que el dispositivo censor no puede entrar en el territorio corporal, por la misma obsesión que tiene hacia la estética y el cuerpo: el afán de eliminación, demostrado a través de la desaparición de los cuerpos. De esta forma, es a través de la experiencia corporal y su deconstrucción que el concepto de cuerpo escapa metafóricamente a su condición de sujeto normado, al reconstruir y redefinir las categorías históricas, lo cual visibiliza las estructuras ocultas de dominación y explotación a las que lo sometían. De acuerdo a esto, el cuerpo se hace visible y presente en la década de los ochenta como una posibilidad disidente a través de la acción y desde el arte de acción en particular, ya que se articula desde el lenguaje para subvertir y visibilizar las estructuras de dominación, en un momento en que el cuerpo está prohibido como tema u objeto de reflexión.

La relectura actual de *Zonas de dolor* y de *Manifiesto* subraya la desaparición del propio cuerpo como cuerpo individual, así como el paso del cuerpo social al cuerpo histórico, donde se establecen tensiones por los modelos implantados a través de los roles de género. Tal es el caso de Eltit y Lemebel, ambos escritores y artistas. A partir de estas obras, el cuerpo de quien ejecuta las acciones pasa a inscribir sobre sí las marcas del (los) cuerpo(s) negado(s), para hacer visibles las diferencias. En el caso de estos artistas, fueron cuerpos que se desterritorializaron y se volvieron depositarios de la otredad³¹.

De esta forma, desde la herida trabajada (o la cicatriz) de Diamela Eltit hasta el cuerpo como un simulacro de géneros como ocurre en el caso de Pedro Lemebel, el cuerpo es plasmado como terreno para la reflexión política, pero además es un reflejo del momento en el que estos/as artistas realizan sus trabajos de arte de acción. A partir de ellos, cuerpo y sexualidad constituyen un territorio de producción que permite llegar a la desterritorialización y a las estrategias deconstructivas de subversión, al escenografiarlo y volverlo líquido.

El arte de acción que se practica a partir del trabajo de Eltit y Lemebel en la década de los ochenta transgrede las normas y la obsesión estética de la dictadura. Se convierte en una táctica de subversión que impide la homogeneización de los cuerpos desde la teorización, al proponerlo como reflejo político y desterritorializarlo de sí, como sujeto y cuerpo. Algo que efectivamente ocurre en el cuerpo de los/as artistas de arte de acción durante esta década, quienes siguen el

³¹ En el sentido de la función de desterritorialización de Gilles Deleuze. Para revisar la acepción del término original (desterritorialización) conviene revisar: Zourabichvili, François, *O Vocabulario de DELEUZE*, Río de Janeiro, Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004, pp. 22-24.

camino abierto por Eltit y Lemebel: abandonan su cuerpo como territorio y van más allá de las marcas que lo constituyen como tal (léase: sexo, género y clase). Coordinadas que son atravesadas por sus obras y generan un cuerpo que es (por propia voluntad) desterritorializado. En este sentido, el cuerpo trasciende las marcas que lo constituyen como sujeto y territorio para volverse nómada de aquellas imposiciones y volver a re-territorializarse desde nuevos significantes para dotarse de identidades múltiples. Esto permite que la subversión tenga un nuevo giro, al convertirse a sí mismos en cuerpos nómadas que pueden encarnar brevemente los cuerpos desaparecidos, los cuerpos negados y las múltiples identidades. Se trata de cuerpos que se vuelven depositarios de quienes faltan, así como de la memoria histórica y subterránea que se evita durante aquellos años y hasta avanzada la postdictadura.

Estos (nuevos) cuerpos, que surgen a través del arte de acción y desde la disidencia social, podrían a su vez corresponder a lo que Michel Foucault señala como “saberes sometidos”, los que son invisibilizados por la dictadura dentro de discursos funcionales³². A partir de la insurrección de estos saberes sometidos, se genera entonces el espacio de desobediencia articulado desde el cuerpo y la palabra, tal como ocurre en las obras *Zonas de dolor* de Diamela Eltit y *Manifiesto* de Pedro Lemebel. A partir de ellos, el cuerpo en esta década refleja lo que se vive en cuanto a lo político, tal como evidencia Tomás Moulián en su obra *Chile Actual. Anatomía de un mito*³³, pero también refleja nuestra historia mestiza y escenografiada desde sus inicios.

De esta forma, es posible afirmar que en esta década se generan nuevas transferencias y aparece lo que puede denominarse como una hibridación del cuerpo. Al hacer una lectura transversal y con algunos años de distancia, se puede apreciar que durante la década de los ochenta se trasciende la idea del cuerpo al pasar de un cuerpo político a uno desterritorializado. O nuevamente, pasar de cuerpos sólidos a cuerpos líquidos. En definitiva, se trata de una década en la que a través de la acción y, concretamente desde el arte de acción, se recogen metafóricamente otros cuerpos que se vuelven visibles gracias al trabajo corporal de los/as artistas, quienes, a su vez, se comportan como “archivos orgánicos”³⁴. Al realizar acciones sobre su cuerpo, además de desdoblarse y resignificarlo, lo convierten en un texto socialmente construido como si se tratara de un archivo vivo de la historia que cuenta y refleja lo vivido en dictadura.

Si el cuerpo escenografiado se presenta como una otredad al convertir el cuerpo en un territorio político, las marcas o coordenadas que lo constituyen como tal proponen cuestionamientos que lo hacen visible. En este sentido, Pedro Lemebel lo señala de forma bastante clara en una entrevista realizada en la década de los noventa: “Antes del advenimiento de la democracia, éramos los maricas quienes decíamos lo que otros no podían o no querían

³² Véase: Foucault, Michel, *La microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, p. 129.

³³ Moulián, Tomás, *Chile: anatomía de un mito*, Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 1998.

³⁴ Respecto del concepto original de “archivo orgánico”, conviene revisar: Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual... op. cit.*, pp. 22-23.

decir"³⁵. Una evidencia de que el modelo heteronormativo ha sido reforzado de tal forma que, a día de hoy, el cuerpo travestido y, en definitiva, los cuerpos silenciados todavía son los que movilizan la mayor parte de las acciones. Y su influencia se ha hecho sentir en algunos/as artistas que pueden ser considerados sus seguidores/as y que trabajan los otros géneros y posibilidades sobre sus cuerpos: la escritora y artista visual transexual Claudia Rodríguez, Hija de Perra (QEPD), Irina la Loca o El Che de los Gays, entre otros/as.

La década de los ochenta es un período en el que la dictadura busca tener todo clasificado, una época que demuestra abiertamente su obsesión estética y corporal, en la que el cuerpo es burocratizado de todas las formas posibles. Pero también es un período en el cual la respuesta a la dictadura fue desde el trabajo con el propio cuerpo, constantemente escenografiado hasta volverlo líquido. Un momento verdaderamente creativo, en el cual se corren riesgos constantemente. En este sentido, hablar hoy de los ochenta supone revisar la(s) historia(s) que se han contado y observar a partir de sus fisuras, ya que este simple ejercicio evidencia que todavía están a medio inscribir otras posibles miradas para que sean reflexionadas y nos demos cuenta de que aún hay lecturas que no han sido consideradas y que pueden darle la vuelta a la domesticación que se ha querido hacer de la historia, de ese período en concreto y por supuesto, del cuerpo.

³⁵ Robles, Víctor Hugo, *Bandera Hueca. Historia del Movimiento Homosexual en Chile*, Santiago de Chile, Universidad Arcis-Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 27