UNIVERSITAT DE BARCELONA

Arte, género y discurso

Representaciones sociales en el Chile reciente

Carmen Cares Mardones

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License***.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAD DE BELLES ARTS
DEPARTAMENT DE DIBUIX
DOCTORAT ARTS I EDUCACIÓ

ARTE, GÉNERO Y DISCURSO

REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL CHILE RECIENTE

TESIS DOCTORAL

CARMEN CARES MARDONES

DIRECTOR
DR. FERNANDO HERRAIZ GARCÍA

TUTOR:
DR, FERNANDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

BARCELONA
2017

Esta Investigación ha sido financiada por la
Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT)
http://www.conicyt.l/
Gobierno de Chile
Beca Nº 72140888

Esta tesis doctoral está registrada bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

This thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International.

Cette thèse est sous licence Creative Commons Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

CONTENIDO

I. Contexto socio-cultural y político 27

I.1. La política cultural chilena y el nuevo país post dictadura 30
I.2. La institucionalidad del género: El Chile de la igualdad 32
I.3. Percepción de la desigualdad 36
I.4. El discurso de la memoria y el arte de resistencia 37
I.4.1. Cuerpo, sexo y sexualidad en el arte de resistencia 39
I.4.2. Arte post dictadura 44
I.5. Arte feminista o mujeres artistas en Chile 46
6.Compendio 49

I. CONTEXTO SOCIO-CULTURAL Y POLÍTICO DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS GÉNEROS EN CHILE

El proceso de este canto y vuelo emancipador ha sido históricamente muy difícil y continúa siéndolo. Especialmente ahora, cuando alcanzadas algunas de las reivindicaciones más importantes relacionadas con las políticas de género en el orden del sistema social jurídico, la revolución de las mujeres se ha metido dentro de la propia cama de las relaciones entre los sexos.

Las mujeres ya no están aceptando la violencia corporal ni la violencia moral por parte de los hombres, así como tampoco por parte de aquellas mujeres que entran en el propio juego de competencia de y por los machos muy machos.

María Angélica Illanes,
Nuestra historia violeta (2012, p.162).

Este capítulo funciona como un breve paseo cultural plagado de senderos por explorar, un recorrido histórico que condensa aquello que llamamos el pasado reciente, un curioso nombre que se le da a los tiempos que se niegan a desaparecer. Cada bloque en sí mismo podría ser un infinito bucle de implicaciones y ninguno es realmente menos importante que el otro, todos se confabulan para generar el espectro representacional de lo que es ser mujer y lo que es ser hombre en Chile, e iré paulatinamente relacionando y extendiendo información a lo largo de los capítulos. Por ahora presentar esta ventana temporal me permite proyectar una idea de realidad social y configurar un campo de observación e interés.

Mi investigación se sitúa en un contexto cultural, social e histórico determinado, un macro contexto[1] (van Dijk, 2001) que se infiltra en otros niveles contextuales hasta llegar a lo situado y subjetivo. Podemos, sin dudas, hablar de discurso o de arte sin hablar de cultura o política, pero es esta vinculación la que otorga el sentido crítico y hace emerger los conflictos y necesidades. La cultura, la política y la sociedad (como triada nuclear de la interrelación humana) funcionan de forma conjunta y no son en la práctica ámbitos separados, como tampoco esa frontera del pasado y el presente es tan sólida como dice el calendario.

El fenómeno de la representación parece descontextualizado, cada vez es más complejo decodificar y reconocer los actuales signos y símbolos que permiten la interpretación y la comunicación, pero el trasfondo es más sencillo que la máscara que los envuelve. La mirada al pasado es un flash en el presente, un destello que suena a canción de Gardel y que me coloca a observar con ojo crítico el escenario en el que crecí, las fotografías en las que no estoy y las calles que por fortuna no me tocó recorrer.

El Chile reciente arrastra colgajos del siglo pasado, porque en ese acelerado retorno a la vida social y política olvidamos que habían tareas pendientes. Nos he visto muy poco en este Chile, a «nosotras», en este Chile del que cuentan las letras y las imágenes. Ese vacío ha producido que el «nosotros» me parezca ahora distante y ajeno, un no estar que quizás no sentía antes o que no podía reconocer, una incomodidad que ha ido menguando a medida que la molestia ha encontrado un rumbo, un avanzar en el que han aparecido otras (y otros) a hacerme compañía, a acompañarnos mutuamente.

1 Para Teun van Dijk (2001) un "macro contexto" es aquel que puede aludir a situaciones sociales, políticas o culturales amplias. Esto puede influir, claramente, en ciertas ideologías o actitudes, pero no como categoría estable.

I.1. LA POLÍTICA CULTURAL CHILENA Y EL NUEVO PAÍS POST DICTADURA

Para Pierre Bourdieu (2002) la historia de la vida intelectual se definió en oposición a los poderes económicos, políticos y religiosos, y a cualquier instancia que pretendiera legislar en materia de cultura sin ser una autoridad propiamente intelectual. Hoy sabemos que la cultura siempre ha estado ligada estrechamente al ejercicio político y a las clases poderosas, pero esa oposición simbólica con el poder establecido le ha otorgado una relación idílica con las clases trabajadoras y las ideologías de izquierda. Michel Foucault (2007a), por su parte, asegura que fue "el intelectual de izquierdas quien tomó la palabra y se le reconoció el derecho a hablar en tanto maestro de verdad y justicia", algo que se percibe en todas las apariciones históricas en las cuales detrás de la movilización social encontramos un fundamento teórico que alude al poder de las élites y su institucionalización.

Según Mariano Zamorano, Joaquim Rius y Ricardo Klein (2014) el modelo político cultural chileno es un caso singular en el marco Sudamericano, porque adopta el principio de "arm's length" caracterizado por una concepción liberal de la gestión cultural y una desconfianza hacia el rol del Estado, marcada profundamente por las huellas de la dictadura. Período en el cual se fomentaba una visión conservadora y unidireccional de la identidad nacional que redujo la cultura prácticamente a la expresión folclórica.

Como expresa Julia María Logiódice (2012), una característica de las dictaduras militares en Latinoamérica fue la de atacar el sistema de vida de las personas hasta en los aspectos más íntimos, como fue el caso de Chile. Aunque ello no ha sido sólo característico de las dictaduras de orden militar, pues dentro de la historia de la humanidad podemos constatar que tanto en los procesos colonizadores como en las expansiones religiosas y político/económicas, la pretensión de establecer normas para controlar el desarrollo de las culturas o directamente para erradicarlas ha sido la tónica de todos los tiempos. Quienes han ejercido el control cultural han empleado diferentes estrategias de acuerdo al propósito del orden imperante; pueden haber sido más o menos violentas, más o menos invasivas o más o menos efectivas, pero el sólo empleo de la cultura como un recurso regulador nos lleva a pensar que siempre puede ser un flanco a través del cual imponer un tipo de sociedad ,y para definir cómo ésta mirará al mundo que le rodea.

José Joaquín Brunner (1988), académico y Ministro Secretario General del Gobierno de Chile con Eduardo Frei Ruiz- Tagle a la cabeza, comenta sobre los cambios de la responsabilidad política del Estado en materia cultural dentro del período de dictadura. Brunner precisa que el Estado dictatorial dejó en manos de privados la difusión y promoción de la cultura, sin perder su rol de controlador ideológico. El espacio público perdió la capacidad de servir a la comunicación cultural, y a cambio creció la cantidad de hogares con televisión, como forma de adquisición privada (y controlada) de los bienes culturales. "La cultura es transformada así en un sistema de satisfacciones privadas y de las expectativas asociadas (de orden, de seguridad, de bienestar, de movilidad)" (Brunner, 1988, p.107).

Por esto último no debe extrañar que ya en los primeros años tras la obtención de la democracia en Chile, en el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) y dentro de su programa presidencial, se anunciara la creación de una política cultural de Estado que daría sus frutos a principios del siglo XXI con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.El urgente cambio cultural estaba sostenido en la necesidad de generar una nueva forma de ver Chile y de alejarse de los cánones restrictivos impuestos en dictadura, lo que también era una posibilidad para comenzar de cero a reconstruir cultural y políticamente el país. La creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes representa el paso a la democracia y "el cierre de la transición" (Garrido y Ávalos, 2007).

La Política Cultural chilena ve la luz entrados los años noventa, y transcurrido ya un tiempo considerable el ideal sería contar con diferentes formas de evaluar el progreso cultural de Chile. Sin embargo, y como dice Cristian Antoine (2011), parece que no hay una gran vocación en el sistema público como para "dejarse examinar con ojo crítico". Una de las pocas evaluaciones sobre Políticas Culturales en Chile fue dirigida por el sociólogo Pedro Güell el año 2008, pero al parecer las metodologías propuestas no han sido implementadas o al menos sus resultados no han sido socializados (Antoine,2011, p.28), porque tampoco se dispone de un número adecuado de publicaciones en la materia.

Por otro lado, Cristian Antoine (2011) establece que si bien el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural (Fondart, creado el 2003) posee mecanismos para constatar el uso de recursos asignados para la realización de los proyectos concursables "no existe una evaluación de los proyectos tanto en rentabilidad económica, como en su impacto social" (p.30). A nivel de concurso se establecen pautas de evaluación que incluyen medidores de impacto social, proyección temporal de las actividades y presupuesto, pero no existe un seguimiento ni una evaluación posterior que pueda constatar los resultados.

En *Políticas Culturales: Contingencia y desafíos* de Pedro Güell y Tomás Peters (2011), encontramos un apunte metodológico sobre las formas de evaluar los proyectos y programas, pero esta propuesta sigue estableciéndose bajo un tipo de evaluación interna para corroborar el funcionamiento, pero no para analizar críticamente el beneficio de ciertas prácticas y cómo impactan dentro de la sociedad. El Observatorio de Políticas Culturales de Chile[2], uno de los tantos que han surgido en diferentes países y que tienen por finalidad investigar la cultura desde las políticas públicas, podría representar una de las instituciones no gubernamentales con mejores posibilidades de realizar análisis críticos sobre las decisiones tomadas en materia cultural, y quizás proponer instancias de proyección para áreas menos desarrolladas o posibilitar nuevos enfoques. Lejos de lo esperado, nos encontramos con un organismo fiscalizador que sustenta su labor en el cumplimiento de las propuestas gubernamentales; en lo referente a legislación y montos de financiamiento, y no así a un análisis más profundo sobre la cultura propiamente tal o sobre política, que al parecer se ha convertido en un sinónimo de «gestión económica».

Desde los espacios académicos la mirada es quizás menos concentrada en el mecanismo económico y más en las acciones, aunque siendo difícil definir el término[3] cultura es aún más complejo constatar qué efecto tienen estas medidas dentro de la sociedad. Luis Aguirre (2007) analiza el documento *Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural. 2005-2010*, en el cual se materializan las primeras Políticas Culturales de Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile (que fue antecedido por la División Nacional de Cultura, creada en 1997). En él se refleja tanto la proyección, la estructura, los actores que participarán y las relaciones que se podrán gestar en el marco de la constitución de las Políticas Culturales (Gobierno de Ricardo Lagos, proyecto de ley aprobado en octubre del 2000). Aguirre (2007) llega a la conclusión de que aún cuando se aspire a no conducir la producción cultural debe existir un control que asegure la participación de los profesionales del área, de quienes son consumidores de la producción cultural y de las comunidades interesadas en participar del proceso.

2 En alianza con la Universidad de Chile, el apoyo de la Embajada de Francia, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y el patrocinio de la UNESCO.

3 En el texto *La investigación científica* de Mario Bunge (1989) es posible encontrar las diferencias entre término y concepto: "término es la unidad lingüística mientras que el concepto es la unidad de pensamiento" (Cit. en Izquierdo, 1994, p.33). De igual manera, María Jesús Izquierdo (1994) rescata del Diccionario de uso del español de María Moliner que término es la "Palabra considerada más bien por su contenido o función que por su forma" (cit. en Izquierdo, 1994, p.35) y concepto es la "Representación mental de un objeto(...)" (cit. Izquierdo, 1994, p.32).

Soledad Novoa, en el marco del Seminario de *Artes Visuales y Políticas Públicas: conflictos y desafíos desde un territorio en construcción*[4] (2007), asegura que el sector público ha diseñado políticas «asistencialistas y excluyentes» que mantienen el *status quo* de la discriminación en la que se marcan las diferencias entre las élites y los pobres. Por otro lado Chile es un Estado unitario pero desconcentrado y sin embargo el diseño e implementación de la política cultural se desarrolla de manera centralista, y las diferentes instancias generadas para el debate regional en torno a cómo abocar la Política Cultural chilena a los diferentes contextos ha estado marcada por su adaptación y no por su reformulación, "muchos de los Consejos regionales –que se constituyen como el nacional *ad honorem* y son incompatibles con el desarrollo de actividades culturales subvencionadas– adolecen de un bajo dinamismo y representatividad" (Zamorano, Rius y Klein, 2014, p.13).

Manuel Antonio Garretón (2008), por su parte, destaca la gestión de los gobiernos de la Concertación para generar instancias y financiamientos específicos para la cultura, el apoyo a las actividades culturales y la democratización de cultura respecto a las libertades y el acceso masivo a ella. Por otro lado, Brodsky, Negrón y Pössel (2014) ofrecen un estudio sobre el escenario del «trabajador» cultural en Chile, y otorgan al menos un espacio para que quienes ejercen labores en el ámbito puedan expresar sus opiniones, aunque valorizadas de manera cuantitativa. Aquí las conclusiones se centran en una carencia de cifras: la desprotección social en algunos sectores principalmente aquellos no vinculados con la labor académica, falta de continuidad en los procesos y una falta de competencias en la gestión sobre todo de ámbito municipal, entre lo más destacable a nivel general.

Desde el ámbito de las desigualdades de género, Brodsky, Negrón y Pössel (2014), aseguran que "existe una diferencia importante entre los hombres y las mujeres a la hora de registrar sus obras y que los primeros lo hacen en un 50% más que las segundas" (p.72), y con ello vemos aparecer uno de los pocos comentarios sobre la situación de las mujeres en el arte en Chile. No hay ninguna alusión a la desprotección social a las mujeres embarazadas o con personas a cargo, o la falta de continuidad en los proyectos con perspectiva de género, o que las instituciones o departamentos estatales puedan no tener suficiente capacitación para evaluar conflictos en esta área.

I.2. LA INSTITUCIONALIDAD DEL GÉNERO: EL CHILE DE LA IGUALDAD

La historia feminista y la participación social de las mujeres chilenas no es el objetivo de esta investigación, sin embargo es preciso recoger los dichos de Diamela Eltit (1994) que ubica la lucha de las mujeres para la obtención de sus derechos al menos desde la Colonia. Tanto *Crónica del sufragio femenino en Chile* de Diamela Eltit (1994), que posee la visión feminista de los años noventa; como *La mujer chilena (El aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*, de Felicitas Klimpel (1962) en la que aún no se emplea la conceptualización de género, constatan la existencia de una identidad de mujer y una conciencia de desigualdad previa a los sucesos en los cuales yo inicio este apartado. Esto es importante puesto que la situación post dictadura parece omitir constantemente la historia de la movilización de las mujeres chilenas, ocultándola bajo el gran paraguas de los partidos de izquierda opositores al régimen. Como dice Julieta Kirkwood (2010, p.53), "los orígenes de los logros actuales de la condición femenina son desconocidos, descorporizados y no identificables", pero sabemos que éstos no han sido otorgados por gracia y que han sido producto del trabajo incansable de muchas mujeres en diferentes épocas.

4 Seminario organizado por el Área de Artes Visuales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el 16 de noviembre de 2007.

En los tiempos de la Unidad Popular el Presidente Allende pone en marcha el proyecto de la Secretaría Nacional de la Mujer, que intentaba capacitar a las mujeres en otras tareas "más dignas" que las domésticas, para así servir a la comunidad (Illanes, 2012). Estas acciones pretendían valorizar el rol de las mujeres como madres o amas de casa pero desde la organización colectiva, dada la función que éstas cumplían dentro de la institución familiar y en el desarrollo social. Si observamos esto desde la perspectiva actual resultaría quizás muy inadecuado, sin embargo para la época constituía un avance en materia de igualdad de los sexos.

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 pone freno el desarrollo social y a la aspiración de equidad entre mujeres y hombres. Según Gabriel Salazar y Julio Pinto (2002), la instauración del modelo neoliberal en Chile con la llegada de la dictadura incrementa drásticamente la precarización de los empleos en el país, pero principalmente aumenta la oferta de empleo precario para las mujeres. Lo cual no resulta extraño considerando que la imagen tradicional de mujer propuesta por la dictadura -y mediatizada por la esposa del dictador Augusto Pinochet en su rol de «primera dama», Lucía Hiriart- enfatizaba en el papel de mujer-madre y ama de casa. Éstas podían colaborar, sin descuidar sus labores de género, con la economía del hogar realizando pequeñas tareas. Lo cual representaba el profundo desconocimiento u omisión de la realidad de vida de las mujeres chilenas, muchas de las cuales sustentaban económicamente el hogar sin presencia del marido proveedor (Valdivia, 2002).

El planteamiento conservador de la política del Gobierno Militar, reconocido a sí mismo como un gobierno cristiano, restringió a las mujeres al espacio materno y doméstico, lo cual es hoy considerado por quienes han estudiado la situación de las mujeres en la dictadura como "una regresión en el proceso de liberalización y obtención de derechos que habían ido alcanzando desde la década de los sesenta" (Valdivia, 2002, p.88). Cuestionaba Julieta Kirkwood (2010), a mediados de los ochenta y en plena dictadura, la situación de las mujeres y la "orfandad política femenina" (p.42) en la que habían quedado. Acusando que el proyecto popular en Chile evitaba las dimensiones que afectan a las mujeres, lo cual en diversos momentos históricos se había desencadenado en la opresión de las mujeres como una reacción, situación que se hizo patente en dictadura. Verónica Feliú (2009) pone la mirada sobre un factor tremendamente importante e ignorado, la ardua tarea realizada por las mujeres para defender la democracia y sus derechos individuales entre los años 70 y 80 en Chile -y que se diferencia de otros movimientos feministas en Estados Unidos y Europa por estar sumado a otras demandas de «mayor urgencia»- "se va a ubicar en el espacio público de la dictadura como «movimiento de mujeres» y no como feminismo" (p.702). Y Salazar y Pinto (2002) hacen notar una distinción que Feliú (2009) no ve de manera tan marcada, que es la emergencia de la voz popular de la mujer trabajadora, de las "pobladoras". Estas voces no se encuentran con la de la mujer de clase media o alta, porque debemos recordar que en la memoria histórica las mujeres de los barrios altos (principalmente en Santiago) son recordadas por exigir la salida de los militares a la calle y por su férrero apoyo como esposas y madres de los «soldados» que combatían al «comunismo». Por lo tanto ese trabajo feminista, llamado movimiento de mujeres, siempre tuvo diferencias más profundas que las afinidades de género: las de clase.

Lo que Verónica Feliú (2009) toma en consideración al momento de definir cuándo y por qué se distancian las posiciones de las mujeres post dictadura es; que las diferencias comienzan a marcarse y hay un bajo acuerdo sobre cómo establecer la relación con el Estado, sumado a una falta de interés por conversar sobre los cruces que la desigualdad de las mujeres tiene con la clase y la raza; todo lo cual termina por disminuir el potencial del discurso y la acción feminista. Al parecer la lucha contra el enemigo común, la dictadura, era el único punto de unión. Donde el trabajo entre mujeres de diferentes sectores económicos era quizás menos

habitual de lo que quisiéramos, lo cual evidentemente es una pesada carga para configurar un planteamiento conjunto entre personas con realidades sociales pre y post-dictadura muy diferentes.

Todo esto tiene sentido a la luz de los estudios sobre el discurso público en dictadura; realizados por Olga Grau, Riet Delsing, Eugenia Brito y Alejandra Farías (1997). El término feminismo estaba vetado, las feministas eran consideradas personas no deseadas, conflictivas, que despreciaban la vida y que no se regían por las normas morales propias de la sociedad chilena. La falta de reconocimiento de las chilenas con el movimiento feminista se debe mayormente a los ataques mediáticos de la dictadura, y al mal entendido sentido de homogenización que se instauró como lógico dentro de un contexto de resistencia política que nunca dio valor al establecimiento de la igualdad de los sexos.

Según Virginia Guzmán (2001) el regreso de los partidos políticos de oposición y el plebiscito de 1988 amplía el espacio público. Las mujeres se organizan "en la Concertación de Mujeres por la Democracia y elaboran una agenda de género para incluir en el programa del próximo gobierno democrático" (p.15). Al retornar la democracia, y en los primeros años del gobierno de Patricio Aylwin se retoma el proyecto allendista de la Secretaría Nacional de la Mujer y que se haría efectivo con la aparición del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) en 1991. Un logro concertacionista que tenía por objetivo obtener la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, y colaborar con el Poder Ejecutivo "en el diseño y coordinación de políticas públicas que pongan fin a los niveles de discriminación que afectan a las mujeres en los ámbitos familiar, social, económico, político y cultural" (Illanes, 2012, p.140).

A Cuatro años de la creación de esta entidad y a algo más de recuperación de la democracia, la presencia de Chile en la IV Conferencia Internacional de la Mujer celebrada en Beijing (1995) mantenía el sesgo de temor de la dictadura. En donde la imagen reflejada por el país en materia de equidad para las mujeres dejó mucho que desear, al dar explicaciones a la Iglesia y asegurando que el Gobierno tomaría en cuenta la opinión de la comunidad internacional pero la adecuaría a las características sociales del país.
En ese escenario la derecha opositora hizo mella en la posición feminista y las propuestas internacionales, insistiendo en que los nuevos conceptos alteraban de mala manera la idea de mujer y familia. Raquel Olea, Olga Grau y Francisca Pérez (2000) identificaron los puntos principales que mayor preocupación y rechazo generaron:

> el concepto género (puede llevar a autorizar la homosexualidad), el concepto derechos reproductivos (puede legitimar el aborto), el concepto igualdad (puede llevar al olvido de las diferencias naturales entre hombres y mujeres y de los fundamentos naturales y esenciales de la mujer como madre) y la ampliación del concepto familia (debilita la base de la sociedad) (Olea, Grau y Pérez, 2000, p.43).

El resurgir de los movimientos feministas -demonizados en dictadura y considerados enemigos de la familia, la patria y la iglesia (Grau, Delsing, Brito y Farías, 1997)- dejarían sentir el descontento por la precariedad e incapacidad del SERNAM para encontrar soluciones de fondo (Illanes, 2012). En tanto la representación política de las mujeres chilenas se activa mediante la obtención del sillón presidencial por parte de la primera mujer en ocupar ese cargo, Michelle Bachelet Jeria (2006-2010). Su lugar político modificó en gran medida la visibilidad de las mujeres en un área antes destinada casi exclusivamente a los hombres. Su imagen se levantó como emblema de la nueva y revitalizada política, pero reflejaba aún el profundo desconocimiento que la administración tenía sobre la implementación y evaluación de las políticas de género (Checa, Lagos y Cabalin, 2011). La falta de claridad sobre el real significado del concepto menguó los avances institucionales en diversidad e igualdad, y al mismo tiempo sirvió como soporte para la elevación de una representación política de las mujeres a partir de los antiguos cimientos de la representación tradicional de mujer.

Antonieta Vera (2009) considera que la imagen proyectada por la Presidenta Bachelet no se diferencia de la impuesta en dictadura, e identifica su particular forma de ejercer política como la representación alegórica de la "mujer moderna". Esta "mujer moderna" no es una oportunidad para escapar de la nomenclatura hegemónica sino que adiciona más responsabilidades a las mujeres, siempre sobre la base de su rol como madre y esposa. La nueva mujer post dictadura y post Michelle Bachelet, sería la misma antigua mujer de la época dictatorial identificada como pilar moral de la sociedad por la Iglesia, pero recolocada en un rol de poder diseñado estratégicamente para ella. Algo que anunció Julieta Kirkwood (2010) a mediados de los ochenta, la izquierda chilena falló al considerar a la familia como el núcleo básico revolucionario porque es una revolución incompleta al no modificar la representación de las mujeres, y de esta manera la transición de dictadura a democracia seguiría siendo parcial.

Como dice María de los Ángeles Fernández Ramil (2012), es indiscutible que al finalizar su primer mandato Michelle Bachelet había logrado ser reconocida en su rol político pero no como agente transformador, sino como el símbolo del cambio.

> El género, en definitiva, fue la propia Presidenta. Si bien hubo avances en materias concretas, éstos no fueron suficientes para generar un verdadero cambio a nivel político, que posibilitara una presencia significativa de mujeres en cargos de representación política así como transformaciones estructurales que, a nivel económico y social, permitieran revertir su condición de subordinación (Fernández Ramil, 2012, p.152).

Las cualidades "propiamente femeninas" representadas en la "mujer moderna" cautelan la dicotomía de los sexos y sostienen el orgullo de género femenino en lo hegemónicamente destinado a sus cuerpos (Vera, 2009), un peso simbólico muy bien utilizado en el gobierno de Sebastián Piñera Echeñique, posterior al primer mandato de Bachelet. Lo que en el análisis de Pamela Díaz- Romero (2010) se ve reflejado en programas como Mujer, levantemos Chile; Mujer, arriba los corazones o el bono Bodas de oro, que manifiestan un exacerbado reconocimiento del valor moral de las mujeres y la institución familiar.

Díaz-Romero (2014) destaca también que los acuerdos tomados por esta administración sobre género y equidad (y derechos sexuales y reproductivos), en la XI Conferencia de la Mujer de Latinoamérica y el Caribe en Brasilia (2010), fueron desestimados haciendo uso de una reserva que posibilita a los gobiernos retractarse de acuerdos internacionales firmados. Siendo ésta la primera vez, desde el retorno a la democracia que Chile toma una determinación semejante. Esto es un reflejo claro de que la "mujer moderna" no simboliza el empoderamiento de las mujeres como sujetos de derecho, y que su capacidad de agencia se limita a los designios de una política de representación sexual y no a una política de ciudadanía. Durante cuatro años del gobierno de Piñera se exacerbó el "maternalismo social" alimentado por la desaparición del sujeto mujer como foco de la política pública y su remplazo por la "madre-pobre-trabajadora", naturalizando e instrumentalizando los roles de género como mecanismos de conciliación entre los recursos estatales, el cuidado familiar y el mundo del trabajo (Díaz-Romero, 2014, p.2).

El regreso de Michelle Bachelet a la presidencia fue en el año 2014, período del cual le restan aún dos años. Recogiendo las críticas realizadas al SERNAM y siguiendo además la pauta programada, se aprueba en marzo de 2015 una entidad de mayor categoría y alcance que el SERNAM, el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género (Ley 20.820). Esto supone, en su implicación ideológica con el concepto de género, que sus fundamentos estarán sostenidos en un acabado conocimiento de la teoría y su labor permitirá establecer líneas políticas de práctica. Lo cual hace suponer, además, que esto dará pie a nuevas formas de representar a las mujeres como sujetos jurídicos, políticos y sociales desde la propia institucionalidad del Estado. Llama la atención que una institución de esta envergadura se levante en un país en que a la fecha no se ha

restituido el derecho a aborto perdido en dictadura, y que se encuentra dentro de los pocos países que no lo aceptan bajo ninguna causal.

Parezca evidente o no, los cambios que se vienen sucediendo desde la segunda mitad de los años noventa comienzan paulatinamente a dar sus frutos dentro de las comunidades, y esto se refleja en una mayor conciencia de la desigualdad de género y de cómo ello suma a las otras desigualdades existentes. Hay que revisar cuánto de esto puede ser atribuido a la emergencia del concepto de género, y a cómo ha sido manejado políticamente fuera y dentro de los movimientos feministas. El estado de la cuestión propuesto por Ximena Solar (2009) del Grupo Germina, por ejemplo, expone todas las acciones desarrolladas a partir del año 1991 en materia de género y ello constata el interés del Estado. Pero alerta algo que aún en el año 2016 sigue generando preocupación, para la implementación de una política de género se requiere de la profesionalización de las instituciones y de producir el interés no sólo en la ciudadanía sino además en la clase política que es, a fin de cuentas, la que produce los cambios más inmediatos.

I.3. PERCEPCIÓN DE LA DESIGUALDAD

La desigualdad que viven las chilenas se percibe en lo cotidiano, en la calle, en el trabajo, en el hogar, pero también en el discurso político, académico, en el control de las instituciones, en las leyes, y por supuesto en el arte (Illanes, 2012; Kirkwood, 2010; Fries y Matus, 2000; Grau, Delsing, Brito y Farías, 1997). Aunque esta dificultad no aparece sola y está acompañada siempre de otros factores sociales que parecen incrementar las diferencias y la inequidad.

Los balances de la ciudadanía reflejan la realidad en que las personas deben vivir diariamente, y en ello es posible comprender las ideas generales sobre el concepto de desigualdad y a quienes aqueja más duramente. Kathya Araujo (2009)[5] investiga sobre la percepción que la ciudadanía tiene sobre el abuso de poder, y considera las diferencias que existen a nivel de sexo y clase económica-social para identificar orígenes del abuso. Las mujeres de clase socioeconómica «media» consideran la igualdad de género como una exigencia legitima, especialmente «entre» mujeres. Pero cuando el escenario incluye también a los hombres la apelación es menos confrontacional o más victimizada, y "se sitúa privilegiadamente en la perspectiva de igualdad ante la norma" (p.156). En el caso de las mujeres de sectores económicos menos acomodados, la noción de género se desarticula, se mezcla sobre todo con la discriminación de clase en las mayores; y las jóvenes mencionan la igualdad de acceso a la educación y "tienden a ser radiales y, en cierta medida, violentas" (Araujo, 2009, p.87).

Manuel Antonio Garretón y Guillermo Cumsille (2002), a través de un análisis cuantitativo que se dirige a la desigualdad social y que incluye además a la clase «alta», indica que las mujeres perciben la desigualdad de género con "resentimiento", pero las personas de mayores recursos son los únicos que consideran las diferencias (de todo orden) como algo natural, mientras los más humildes se muestran desesperanzados frente a la superación de la pobreza y la clase media enfatiza en la existencia de la diferencia por clases socioeconómicas.

Las mayores desigualdades se encuentran en el plano ciudadano o sociopolítico ("personas con poder y sin poder", 87 por ciento), lo que se ve reforzado en el estudio cualitativo; y en el plano socioeducacional ("los que tienen título y los que no lo tienen", 80 por ciento). Las desigualdades entre hombres y mujeres, entre católicos y no católicos, entre familias bien o mal constituidas son percibidas como menores, aunque en

5 Estudio realizado a través de narraciones de mujeres y hombres chilenos de los sectores socioeconómicos bajo y medio.

algún caso los porcentajes sean superiores al 50 por ciento (Garretón y Cumsille, 2002, p.2).

Según Araujo (2009), la visión del abuso de poder en las mujeres de clase media está centrada en el cuerpo, las instituciones de salud, el medio de trabajo y las exigencias estéticas; y las jóvenes mencionan además el tratamiento social del embarazo como los mecanismos de mayor presión. Las mujeres de menos recursos económicos, en su adultez, recurren mucho a dejar de lado sus experiencias y hablar de los niños y los jóvenes en un claro signo de su rol indivisible de mujer/madre; las más jóvenes en cambio refieren a la violencia sexual.

Para los hombres de clase media, en cambio, el medio laboral se encumbra como el espacio de mayor abuso de poder cuando son adultos, y en la policía cuando son más jóvenes. Es en esto último donde el cuerpo masculino es concebido como más frágil y vulnerable. Para los de menos recursos, la discriminación económica y el estigma de la delincuencia se traducen en violencia simbólica; discriminación e invisibilización. Situaciones compartidas también por las mujeres, pero que funcionan sin el factor de factor de género como agravante.

I.4. EL DISCURSO DE LA MEMORIA Y EL ARTE DE LA RESISTENCIA EN CHILE

El concepto de resistencia es una de las claves dentro de esta investigación, y aunque dentro de este apartado está centrado en un momento histórico determinado que puede ocultar bajo la densidad de los hechos aquellos elementos que me interesa rescatar, me parece imprescindible situarnos históricamente para posteriormente ampliar el sentido de resistencia y llevarlo hacia el plano representacional.

Tania Raquejo (2002) comenta que el término resistencia (*resistance*) emerge en el contexto de la II Guerra Mundial y más específicamente en Francia para frenar el avance del fascismo. Se entiende que el arte no genera un tipo de *resistance* que incluye la respuesta armada sino otras formas para intentar la destitución del poder, que pueden considerar la exposición pública de hechos, la modificación de imaginarios a través de la reiteración, o la configuración de nuevos discursos para contrarrestar los efectos culturales que tiene la imposición de un poder arbitrario sobre un determinado grupo. La resistencia de la práctica artística y del activismo social confronta hoy todas las formas de poder (en el sentido foucaultiano) que pueden influir en la vida social, tales como la xenofobia, la homofobia, la desigualdad de género, o el poder de las instituciones o el estado (Raquejo, 2002).

Para situarnos en la emergencia del discurso de resistencia en el arte, nos posicionaremos tras el breve Gobierno democrático de Salvador Allende, y en como la dictadura que le sucedió giró la vida social de los chilenos en 180 grados. Los efectos, a más de cuatro décadas, aún perviven en la memoria colectiva de la sociedad chilena, y no sólo en las ausencias y en el recuerdo traumático de quienes tuvieron que soportarla, también en la nociva influencia del régimen militar sobre la interpretación del mundo social y cultural, y en el cómo las individualidades han debido configurarse bajo una normalidad determinada desde la tradición y el orden.

El período dictatorial fue rico en la elaboración de discursos de resistencia y en la creación de estrategias para contrarrestar el poder imperante, los cuales pasan fácilmente desapercibidos por la fuerza de la historia y la potente carga emocional. Desde la adopción de una identidad de «pueblo» y de «clase trabajadora», pasando por la creación de imaginarios visuales y la reinterpretación de los emblemas del poder. Paula Honorato(2012), en cambio, considera que el golpe militar solo agudizó la «crisis de sentido alojada en

el lenguaje» que estaba dentro del espacio cultural chileno desde los años sesenta, "el poeta o el artista se vuelven un mero catalizador de procesos capaces de generar sentido más allá de su control" (Honorato, 2012, p.116).

En la memoria colectiva nacional y en la historia del arte chileno ha quedado la huella del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), creado "bajo el contexto represivo de un sistema político autoritario que tuvo su expresión en la dictadura chilena desde 1973 a 1990" (Vega Neira, 2013). El CADA estaba conformado por la escritora Diamela Eltit, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita, quienes desarrollaron su propio lenguaje metafórico a través de palabras y signos, una estrategia que no pretendía entregar el mensaje en la inmediatez sino activar la capacidad reflexiva de los espectadores (Vega Neira, 2013), sobre todo tomando en consideración que cada acción podía repercutir además en su propia seguridad. Diamela Eltit (en Solorza, 2016) recuerda las intervenciones performáticas del espacio público como una emancipación en tiempos en que éste estaba secuestrado por la dictadura.

Imagen I.1: CADA (1981). *Performance: El fulgor de la huelga.* [El la fotografía: Eugenio Téllez].

Aún cuando es imposible desconocer la labor política y la propuesta artística del CADA, a lo largo de los años los balances han comenzado a aparecer y han visibilizado algunas grietas. Carla Macchiavello (2011) ve conflictivo el reconocimiento que los artistas del CADA tuvieron con la marginalidad –que Diamela Eltit (en Solorza, 2016) llama los lugares *border*– porque ello fue considerar que la marginalidad por sí misma representaba la subversión; pero como Macchiavello (2011) destaca "las obras conceptuales estaban amenazadas por el fantasma de convertirse en inadvertidas colonizadoras del otro, creando su propio esencialismo marginalizante sin ser críticos al respecto" (p.104). Este interés por lo periférico como espacio de transgresión (el género, lo étnico, la clase social, o la desviación social popular), tenía como característica el hablar de lo marginal desde el centro. Porque la implicación directa de los artistas con la periferia fue mínima, y también porque su legitimación implicaba un acercamiento a las instituciones.

Los primeros circuitos político-culturales que se fueron creando en signo de resistencia y

> enfrentamiento al paradigma dictatorial, cumplieron una función principalmente cohesionadora. El simbolismo comunitario del arte militante llamó a rescatar y defender los restos de identidad y de memoria violentados por el corte homicida de la dictadura, dando forma a obras (la pintura, el muralismo) sobre todo guiados por el testimonialismo heroico de una estética de denuncia (Richard, 1999, p.37).

La propia Nelly Richard(1994), una de las intelectuales chilenas más reconocidas en materia artística y soporte teórico para la producción del arte en período de dictadura, reconoce que el arte chileno contestatario buscaba sobre todo vengarse del poder, pero con ello no se modificaba el orden de su estructura de significación ni se cuestionaba su topología de representación. Existía una latencia conceptual que denotaba un interés depositado no en las clases marginales sino en los espacios del arte y la política (como espacio consensuado).

I.4.1. CUERPO, SEXO Y SEXUALIDAD EN EL ARTE DE RESISTENCIA

La dictadura hizo emerger el cuerpo doliente y atormentado, en un período en que la desaparición forzada de personas pretendía imprimir el temor en el cuerpo social. Por otro lado, el valor otorgado al cuerpo rompía con la tradición que negaba su presencia en la alta cultura (Macchiavello, 2011), representando además del compromiso político con el momento y el lugar histórico el desencanto por el arte de caballete. El cuerpo surge a partir de diversas necesidades, aparece para denunciar y para demostrar la condición humana en situaciones extremas de ausencia o dolor, pero ello también fue útil para modificar el propio **núcleo cultural representacional**. El rechazo a la pintura de salones y a las estatuillas de mesa significaba el desprecio por el mercado del arte, por la élite conservadora que lo consumía y que aprobaba las acciones del régimen militar.

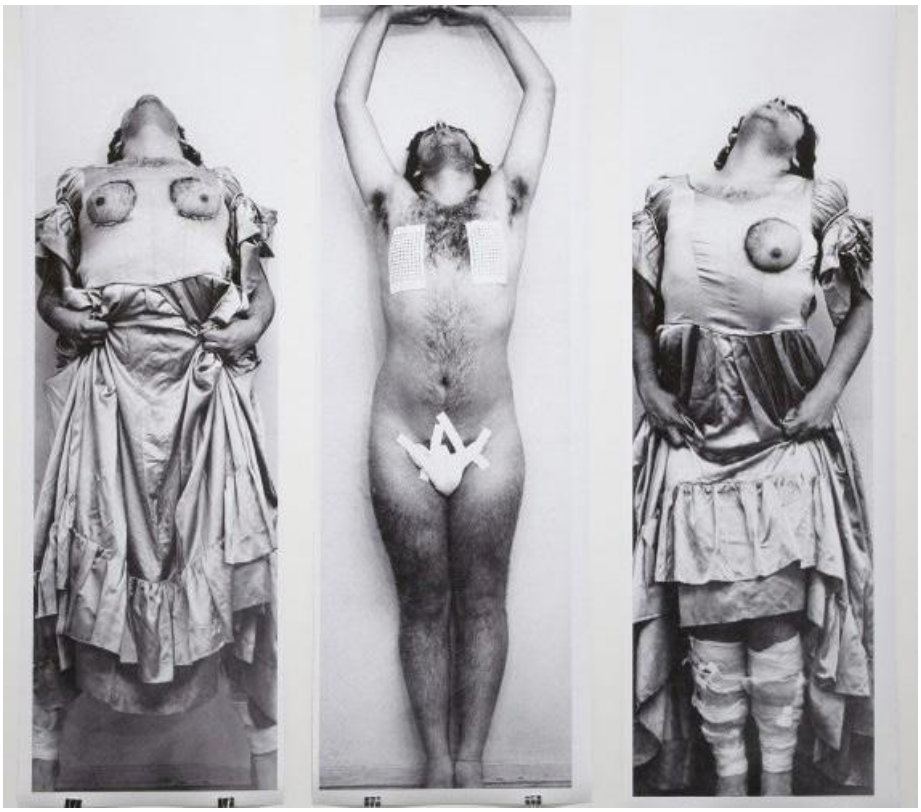

Imagen I.2: Carlos Leppe (1975). *El perchero* [fotografía].

Entre muchos otros y otras en la historia política de la acción artística, Juan Dávila y Carlos Leppe desarrollan a partir de los años '70 "un conjunto de prácticas que subvertían las concepciones binomiales del género" (Carvajal, 2011, p.20), éstas emergen dentro del período más arduo de oposición a la dictadura y quedaron dentro del heterogéneo grupo de artistas denominado «Escena de Avanzada». Marla Freire (2016), por su parte, piensa que ciertas obras de este período influyeron en la forma en que el cuerpo fue usado para denunciar la violencia de la dictadura, y analiza *Zonas de dolor* de Diamela Eltit (1980) y *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*de Pedro Lemebel (1986[6]). En estas obras el cuerpo sería plasmado como un terreno de reflexión política, en donde 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" (Freire, 2016, p.145). En tanto Diamela Eltit, en su conversación con Ximena Solorza (2016) ,piensa su labor creativa no como la oposición entre unos cuerpos y otros ─no emergen unos para invisibilizar a otros─ sino como una protesta contra el cuerpo oficial que decide qué se entiende por cuerpo o por género.

Pero además de la resistencia contra la opresión de la dictadura y la aparición del dolor representado y vívido –como fue visto en *Zonas de dolor* en que Diamela Eltit lastima sus brazos y piernas para resignificar el dolor del cuerpo social; o la lectura del manifiesto en que Lemebel aparece acusando al Partido Comunista por su androcentrismo convertido en un híbrido mujer-hombre– aparece el otro cuerpo: el provocadoramente homosexual, agresivo y erótico, los "cuerpos *colizas*[7] alejados de la codificación suavizada y contenida de lo gay" (Carvajal, 2011, p.21), y quizás también de la relación cuerpo-dolor-ausencia que marca los primeros años de la dictadura. El componente crítico también es distinto, la visibilidad de la homosexualidad despreciada por el gobierno militar (Grau, Delsing, Brito y Farías, 1997) era una herramienta más de resistencia frente al poder hegemónico de la masculinidad opresora, que ya daba señas de que su permanencia sobreviviría al régimen dictatorial.

El dúo Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), compuesto por Francisco Casas y Pedro Lemebel, aparece en un escenario plagado de esperanza y del soporte teórico intelectual que les interpreta. En donde su complicidad con el feminismo es notoria pero se percibe ya más tensa a mediados de los ochenta, cuando los artistas comienzan a sentir la necesidad de despegarse del discurso "amoroso" y "maternal" que otorgó el feminismo a la homosexualidad (Carvajal, 2011). Esta «protección» fue menos vital en términos literales y más vital en términos literarios, porque como el dúo comenta en una entrevista realizada en 1989[8], no fueron perseguidos exclusivamente por su condición sexual (aunque sí estigmatizados y rechazados por los militares) algo que consideraron algo que consideraron como el resultado de una cúpula homosexual encubierta y activa en todos los poderes sociales.

Julia Antivilo (2013), quien indaga sobre arte feminista en Chile y América Latina[9] , también reconoce la labor del dúo y comenta lo que pudo recabar sobre el origen de su nombre. Aparentemente la idea de «apocalipsis» tendría relación con la visión de pandemia que existía sobre el SIDA y su asociación con la homosexualidad, "ellos habrían decidido personificar la versión marica de los bíblicos jinetes del Apocalipsis" (Antivilo, 2013, p.262). Al inicio de los ochenta se había extendido por todo el mundo el fantasma del SIDA –como antes había sucedido con el sífilis– la difusión mediática, la posición médica y

6 2011 en la publicación de Revista Anales, septima serie (2), 218-221.

7 Forma coloquial de denominar a los homosexuales o a aquellos hombres que presentaban actitudes más femeninas, era muy frecuente en los años ochenta aunque en la actualidad su uso se ha descontinuado.

8 Entrevista concedida por las Yeguas del Apocalipsis a Fabio Salas, para la Revista Cauce, 204, del 1 al 7 de mayo de 1989.

9 Recomiendo la revisión de la tesis doctoral de Julia Antivilo (2013) *Arte feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político*, por su relevancia como documento histórico del feminismo y las artes de Latinoamérica. Un texto que incluye además períodos recientes de la creación performática chilena.

las religiones de occidente contribuían a completar en el imaginario colectivo la existencia de una barrera protectora moral, sostenida en la sexualidad normativa y restringida.

El estigma se ubicó en el lugar de siempre: los marginales, las prostitutas, los más desposeídos, los toxicómanos y los homosexuales (Aliaga, 2008). El temor sobre el SIDA en Chile durante los ochenta no fue mayor que en otros países del mundo; como España, Estados Unidos o Francia, porque cuando la bomba del SIDA estalla el país ya se encontraba bajo la dictadura, que había impuesto una moral apegada a la Iglesia, a la heteronormatividad y a la institución familiar. El temor era previo al conocimiento público del SIDA, pero su aparición contribuye a esa cosmovisión religiosa-familiar que había sido instaurada como el aura protectora de la nación.

Las Yeguas del Apocalipsis aparecían sin aviso ni invitación en inauguraciones artísticas y eventos políticos una vez llegada la democracia, generando sorpresa, molestia o risa. Como relata Antivilo (2013), se presentaron con tacones, plumas y un lienzo que decía «homosexuales por el cambio» en el encuentro de los intelectuales con Patricio Aylwin antes de las primeras elecciones, "al bajar del escenario, Francisco Casas se lanzó sobre el entonces candidato a senador Ricardo Lagos y le dio un beso en la boca" (Antivilo, 2013, p.262). Esto, fuera del carácter humorístico que se le puede hoy atribuir, es un botón de muestra de cómo las élites (económicas, intelectuales, artísticas, etc.) se construyen a partir de la exclusión, y de cómo la ficción del arte contribuye a desvelar los mecanismos a través de los cuales la sociedad se estratifica.

Estas acciones, importantes por la invasión de la corporalidad homosexual en espacios normativos, no lo es tanto por la condición de elección sexual como por la representación de un género intersticio que nunca acaba de ser reconocido como sujetos políticos y sociales. Estas presencias, a su vez, instalan un repertorio simbólico de la homosexualidad del margen; de plumas y lentejuelas, del espacio *border* que la oficialidad no quiere ver, y que no es una hipérbole ni una parodia de la feminidad sino una representación mestiza de género y clase; pero no de la clase femenina mujeril ni de la marginalidad del pobre heterosexual. Fernanda Carvajal (2011) plantea que las Yeguas del Apocalipsis ofrecen un discurso "intruso" en "territorios de mujeres", dejando en el aire una sensación de discordia que aclara posteriormente en su artículo del 2012, en donde comenta el sentimiento latente por parte de algunos grupos de mujeres organizadas. Las Yeguas del Apocalipsis al realizar su performance de la *Cueca sola* –que alude a la soledad de madres y esposas, al sentido de viudez múltiple entre tanto asesinato y desaparición forzada– erotizan un sentimiento de profundo dolor que se considera exclusivo de las mujeres, y ello perturba e insulta a los sectores más lastimados, a quienes lo único que les queda es recogerse en ese sentimiento propio, deserotizado e inalterable.

La transgresión de las Yeguas del Apocalipsis ha sido una transgresión política sexual pero no hacia el terreno de las mujeres sino dentro de la propia masculinidad del macho procreador, es la transgresión del sexo hacia el género. Difícilmente en aquella época se podrían comprender los límites del respeto y los abiertos caminos de la transgresión, la agitación de los días impedía tener claridad y la crítica social podía ser fácilmente entendida como ofensa. Por fortuna el paso del tiempo colabora y la mirada feminista, fuera de la trinchera terrorífica de la dictadura, reconoce lo innecesario de marcar territorios, lo necesario de transgredir las fronteras, y de la construcción de nuevas estéticas, porque salir del cuerpo normativo permite redistribuir los roles.

> ¿Por qué yeguas?
> -Yegua yagua, como yagana o piel roja. ¿Tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadoras de hombres.
> ¿Quiénes son?
> - Dos maricas.

> ¿Qué quieren?
> -Uff...imagínate; una Torre de Babel, un holocausto.
> ¿Cómo así?
> - Una fuga, una trastienda giratoria donde estemos con un discurso coherente, una instancia de respeto, derechos y todos los colores. (Yeguas del Apocalipsis, 1989, entrevista con Fabio Salas).

La refundación de la Universidad de Chile (1988) es una de sus piezas más recordadas, en ella cabalgan desnudos (Casas y Lemebel) sobre una yegua blanca –"Yegua sobre yegua, o una yegua de dos pisos",dirían ellos en la entrevista otorgada a Fabio Salas en1989– que ingresa al Campus de Las Encinas de la Universidad de Chile, frente a la mirada atónita de quienes observan. Les acompañan además las poetas Carmen Berenguer, Carolina Jerez y Nadia Prado, al sonido de la flauta tocada por esta última. Probablemente, ni ellos mismos podían prever en ese momento la importancia de esa acción como inspiración performática de generaciones pero también para hacer enrojecer a una sociedad pacata y temerosa de sexualidad, más aún de la homosexualidad como referencia directa del SIDA.

Fernanda Carvajal (2012) retoma además su noción de «intrusión» para recordar que la entrada de las Yeguas del Apocalipsis a la Universidad de Chile es también la entrada de la práctica sexual, no como saber normalizado sino como "flujo deseante"(p.61). Se ironiza la masculinidad fundacional de todas las instituciones, pero sobre todo se imagina con esperanza el Chile que vendrá tras la dictadura. Aunque finalmente el regreso al estado democrático no diferenció el discurso homosexual ni el feminista y todos los cuerpos fueron a la fosa común de las necesidades políticas del recambio. Surgió el acuerdo tácito de no problematizar, de no agitar las aguas, y las distinciones en sexualidad y género pasaron a la trastienda.

Judith Butler (2002) dice que hemos necesitado a los "seres «queer»", tanto como palabra agraviante que reforzaba la condición de heterosexualidad impuesta, como por su reapropiación y posibilidad de existencia en el mundo del binomio. Pero ese debate dialógico está fuera de este tramo de la historia del arte chileno, no hablamos de la palabra como sello de existencia sino del cuerpo como huella de una presencia, de un cuerpo *queer* que en ese entonces no se reconocía con la palabra *queer*, que eran cuerpos maricas, colizas, yeguas, etc. que recogían el insulto sobre imagen sexual normada y lo devolvían bañado en el brillo del goce. El cuerpo coliza no es el cuerpo *queer*, no es la teoría anglo blanqueada que al paso de los años emerge para justificar desabridamente acciones profundamente subjetivas. Lo *queer* no tiene clase, no se sitúa, lo marica de las acciones de arte de Lemebel o Casas tienen clase, lugar, una historia, un compromiso político; son marginales en un momento en que estar al margen no era quitarse del medio y no involucrarse.

Paola Arboleda Ríos (2011) se pregunta cómo podemos escapar a estos términos que parecen tan ajenos, tan sofisticados, tan distantes. A mi parecer la noción de contexto y el discurso artístico son fieles indicadores de que la obra es parte de un determinado proceso histórico y político ajeno a la teorización actual. Los presupuestos ontológicos y epistemológicos del contexto de emergencia rompen, o deberían romper, con toda pretensión de teorizar el cuerpo de los artistas chilenos del período de dictadura como un cuerpo *queer*, porque el cuerpo como objeto metafórico situado no lo era.

En el balance final de este período del arte chileno me queda la sensación de que la transgresión corporal y el desvío sexual han sido generosos para la formulación de nuevos repertorios representacionales del género, pero han sido efectuadas a través de cuerpos de hombres. Si se habla hoy de una estética gay y una estética marica es porque existe un abanico que ha permitido el desarrollo de distintos imaginarios, traspasados incluso por la clase social. Y eso no ha sido sólo gracias al arte transgresor, sino también a un mercado que ha suministrado diferentes posibilidades a través de la televisión, el cine, etc. El cuerpo de los

hombres varía y transita por los géneros, el de las mujeres no, sigue atado a una estética femenina al menos en este período del arte chileno en el que no existe más que a través del simulacro de la performance.

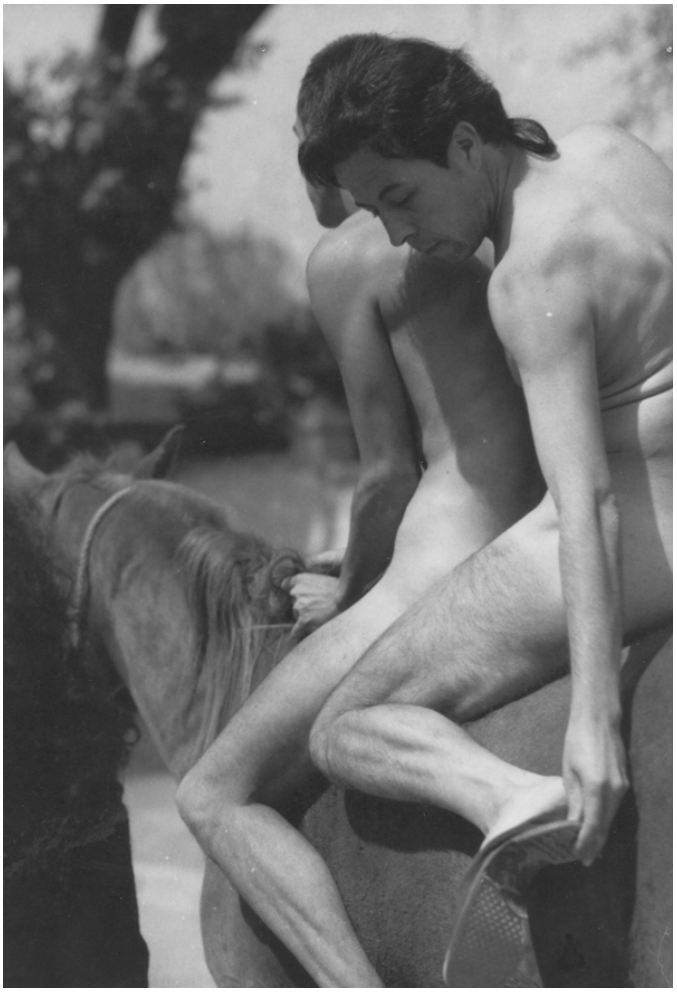

Imagen I.3. Las Yeguas del Apocalipsis (1988).
Refundación de la Universidad de Chile [Fotografía: Ulises Nilo].

Lo expresa Marla Freire(2016) al decir que en este período se da la suma de 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" (p.144). Todo este imaginario estaba inserto en el medio social desde antes de la dictadura; mujeres-esposas, madres abnegadas, militares heroicos y viriles, todos conviven imaginariamente en la performance artística que les pone en escena. Los «cuerpos nuevos» transgreden unos más medidamente que otros, y no es que el cuerpo propuesto por Eltit en1980 tenga menos carga crítica, pero la tiene en cuanto a cuerpo de mujer que sufre lo que le es otorgado socialmente. Lemebel en su performance de 1986 asume, por rebelde solidaridad, una caracterización de mujer, porque su cuerpo se vuelve híbrido pero su queja no.

I.4.2. EL ARTE POST DICTADURA

La llegada de la democracia trajo consigo una nueva forma de entender el arte y la cultura; la institucionalización estatal y la denominada «industria cultural» hicieron que las propuestas antes ideológicamente subversivas y revolucionarias pasaran a formar parte del discurso del arte y se asentaran en lo estético y lo conceptual. *Chile Arte Actual*, de Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1989) fue hasta pasado el año 2000 el único material de consulta sobre el desarrollo del arte chileno. En él no aparecen Casas y Lemebel, incipientes en aquella época, pero sí el grupo CADA y Carlos Leppe. El higiénico tratamiento de Ivelic y Galaz no sorprende, existen pocos datos concretos sobre lo realizado en los años 70 y 80. Carolina Olmedo (2012) cree que mucha de esta información quedó encapsulada en manos de sus propios creadores, y es en estos últimos años que comienzan a aparecen nombres ignorados por la Escena de Avanzada.

El 2005 surge un nuevo texto tras una sequía que prácticamente no produjo material de consulta en los años noventa (Lara, Machuca y Rojas, 2005), *Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*, editado por Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. La diferencia con *Chile Arte Actual* denota los 16 años que le distancian, un nuevo escenario político y la posibilidad de emplear un lenguaje menos frío contribuye a que el análisis sobre los períodos de arte chileno sean captados por públicos menos eruditos. Este texto habla de la generación de los años noventa y de cómo ha sido acusada de oportunista y superficial, ya no existe el escenario de la dictadura, la noción de galería de arte y los cerrados códigos son complejos de entender para el público. El interés tenía un componente social muchísimo menos evidente, no se usa el cuerpo ni la ciudad, su crítica no es quizás menos compartida pero sí menos pública " tejiendo historias escritas por teóricos y artistas-teóricos para un público (del arte) que en gran parte sólo parece estar formado por teóricos y por artistas-teóricos (Lara, 2005, p.14).

Después de la dictadura, el arte chileno puede ser "interesante –o, en algunos excepcionales casos, exportable o vendible– a condición de mimetizarse con las formas y códigos estéticos o administrados por el heterogéneo circuito internacional o, dependiendo de las fuerzas o poderes proyectados por las redes locales, ser parte de políticas –siempre oportunas y correctas–asociadas a lo marginal, minoritario o multicultural (Machuca, 2005, p.31).

El filósofo Sergio Rojas, expone además en *Chile Arte Extremo* un tema que parecía ya casi olvidado dentro de Chile. La internacionalización de los y las artistas trajo consigo una calidad en la elaboración técnica o conceptual de las obras, pero la potencia crítica se vio minimizada. Rojas (2005) habla de la "densidad temática" (p.37) y de la relación de la obra con su contexto de emergencia, y desde ese mismo ángulo es bastante comprensible que ciertas cuestiones que preocupaban a inicios de los años 2000 al resto del mundo no fuesen tan visibles en la producción local.

En rigor, podríamos ubicar el nuevo giro del arte chileno posteriormente a la edición de *Chile Arte Extremo*, aunque Julia Antivilo (2013) ubica sus inicios con el colectivo de arte Malignas Influencias por el año 2004. El cuerpo, como soporte de creación y como construcción política del discurso vuelve, y esta vez cargando con aquello que la historia del arte chileno ha mantenido siempre tan de bajo perfil: la sexualidad no normativa, el sexo y sus «perversiones», el trabajo sexual, la marginalidad bizarra, etc.

Por otro lado, la concentración de medios (no sólo económicos) en Santiago de Chile, y la tremendamente centralizada contemplación crítica ha hecho muy dificultosa la labor de quienes desarrollan propuestas artísticas fuera de la capital. El registro digital y las redes sociales han permitido conocer y perpetuar la labor de los y las artistas, algo que antes era mucho más complejo y de menor alcance.

> Distintas formas de gobernanza necesitan distintas formas de reacción artística. El arte de performance es una herramienta maleable que reacciona a estos cambios. En los años de la dictadura eligió el cuerpo como sitio ideológico porque el cuerpo representaba el sitio principal de la represión. Hoy en día, los jóvenes artistas chilenos han encontrado en el arte de performance un instrumento para articular un discurso crítico sobre los mecanismos actuales de producción, la pertenencia del mundo del arte -y de ellos mismos- a esta esfera, y la relación entre labor y cuerpo social (Halart, s/p,2012).

En la actualidad la situación es algo distinta, al menos en lo referente a cantidad y calidad de registros, hay un mayor número de revistas especializadas y más presencia internacional. También existe un núcleo de desarrollo muy intenso en cuanto a la performance, y mucho menos centralizado. No es la post dictadura de inicios del siglo XXI, donde había un acuerdo táctico para no levantarse, sino un despertar de la disidencia –probablemente activado con las movilizaciones estudiantiles que inician el 2006 y reforzado el 2011 con la gran cobertura mediática[10] – y que ha reconfigurado los campos de acción de la resistencia al poder hegemónico. Lo que se manifiesta hoy con una molestia a la clase política, a una sociedad marcadamente clasista, sexista y racista, que no desapareció con el regreso de la democracia. Las generaciones más jóvenes no llevan el trauma y el miedo de quienes vivieron la dictadura, por ello quizás los y las artistas tratan de imprimir el «trauma» como herramienta cómico- educativa, como lo expresaba la artista Hija de Perra (Grau, 2012). La presencia crítica es sarcástica y menos dramática, todo parece más fresco y atractivo, se ha recuperado la calle y se han ganado otros espacios.

Imagen I.4. Hija de perra [Fotografía: Patricio Avilés].

10 Para mayor información sobre el movimiento estudiantil chileno y su tratamiento mediático, recomiendo revisar: Cárdenas, C.(2014). I*nútiles y subversivos: representación transmedia de los estudiantes chilenos en redes sociales.* Disponible en: **http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-74470.html**
;y, Cárdenas, C. (2014).*Representación visual de la movilización estudiantil en Chile: las fotografías de las marchas como espacios de narración, actuación e identificación política.* Disponible en: **http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134532846008**
Para conocer un estudio exploratorio sobre educación artística y movilización estudiantil: Cares, C. y Rubilar, M. *A propósito de las movilizaciones estudiantiles en Chile.* Simposio Internacional, Aprender a ser docente en un mundo de cambio, Grupo Esbrina. Barcelona 21-22 de noviembre de 2013. Universidad de Barcelona. Disponible en: **http://som.esbrina.eu/aprender/docs/1/CaresMardonesCarmenRubilarMedinaJose.pdf**

Olga Grau (2012) se preguntaba cómo pensamos y admitimos la tarea performática de Hija de Perra (fallecida el 2014)–"con sus prótesis masculinas colgando bajo su pollerín tutú" (p.188), su imagen bisexuada que altera la moral académica de la Universidad de Chile donde se despegan sus afiches censurados, pero donde se sabe que ese asco es un gusto que moviliza. La parodia grotesca de lo femenino y lo masculino nos lanza a la cara la suciedad del juego de los roles de género.

> Hija de Perra golpea fuertemente la conciencia moral que se sustenta en una conciencia racional del tercero excluido; se ríe del género e intenta hacer reír a quienes asisten a sus performances, activando el poder transgresor de la risa (Grau, 2012, p.189).

Más allá del acto performático y la ficción aparente está la realidad vivida, experimentada y sentida, que suele a menudo confundirse con el maquillaje del arte. El golpe del que habla Olga Grau va más allá de nuestras individualidades y de nuestros pudores personales, se arrastra bajo las múltiples capas que ocultan lo que queremos ser o lo creemos querer ser. Lo que somos es una más de las ficciones que la sátira del arte nos enrostra, y ello evidentemente incomoda.

El espacio del arte, ahora más que nunca, está fuera de las galerías. Desea y necesita ocupar las calles, mostrar y dejarse ver, jugar, divertir y «traumar». Golpear las conciencias idiotizadas por la televisión, por el fantasma constante del pasado y por el sello del género. Por ello parece ser más grotesco, lujurioso y pervertido que antes, aunque en realidad es un constante intentar salir del espacio restringido en que la pulcritud del arte coloca a las expresiones menos congraciadas con la norma.

I.5. ARTE FEMINISTA O MUJERES ARTISTAS EN CHILE

Sabemos que no toda propuesta artística de mujeres obedece a un planteamiento feminista, y que tampoco las mujeres tienen por qué plantearse el tema de su identidad sexual (Serrano de Haro, 2000), pero "¿el arte de mujeres es lo mismo que el arte de género?" (Elizalde, Ferratti y Queirolo, 2009, p.8), y ¿arte de género es lo mismo que arte feminista?

Me había hecho la advertencia Julia Antivilo en nuestra conversación el año 2014[11] , existe mucho prejuicio con respecto a la posición política feminista en el arte chileno. Ella misma al investigar sobre esto en su tesis doctoral encontró dificultades que no sospechaba, como que destacadas figuras negaran su vinculación con el pensamiento feminista, a pesar de que su obra[12] y su inscripción en la historia pareciera suponer lo contrario.

> me sorprendió cuando a Diamela Eltit le consulté en el Segundo Circuito de Disidencia Sexual, a través de un cuestionario escrito sobre si se consideraba artista feminista: respondió que no, sin explicación alguna (Antivilo, 2013, p.24).

Sergio Rojas (2005), por su parte, comenta una anécdota, que pasó más bien desapercibida, sobre un grupo de seis mujeres artistas que expusieron su trabajo en Universität der Künste de Berlín en el año 2002. La condición de mujeres, latinoamericanas y chilenas –Chile es un país conocido mundialmente por su larga

11 La artista de performance y Doctora en Arte Latinoamericano, Julia Antivilo, tuvo la generosidad de conversar conmigo desde México, donde reside actualmente. La conversación con ella forma parte del material de análisis de esta investigación.

12 Antivilo (2013) narra una acción artística performática en que Diamela Eltit se infringe quemaduras y cortes en su cuerpo, lo que Nelly Richard interpreta como un rechazo a alienación a un mundo gobernado por la representación masculina y al modelo de belleza de la mujer fetiche (Nelly Richard: "The rethoric of the body", Art & Text, Nº 21, 1986, citado en Helena Reckitt y Peggy Phelan: Arte y Feminismo. Ob. Cit., p. 128). Sin embargo Diamela Eltit no se reconoció feminista en la conversación que sostuvieron (Antivilo, 2013).

historia dictatorial y ese es un factor que siempre otorga una cuota de perspectiva crítica – generaba grandes expectativas, pero llegado el momento nada de eso se dió, no existió un discurso artístico crítico sobre la desigualdad de género o sobre la situación post dictadura.

Algo similar sucede al ver el trabajo de la fotógrafa Paz Errázuriz y su enfoque sobre la marginalidad de la sociedad chilena, que parece estar ofreciendo siempre ese punto de quiebre entre lo crudamente real y la militancia teórica feminista. En la entrevista realizada por Paulina González (2009), Errázurriz habla de una mirada que reconoce las desigualdades de género, pero también otras, un compromiso con el margen que no alcanza a sentirse afín con el fraccionado espacio feminista. Sobre la poeta y artista visual Cecilia Vicuña[13] pueden existir menos dudas, aunque su implicación es quizás más abstracta o más modulada que el artivismo feminista. Tampoco, hasta donde sé, tiene una afinidad explícita con algún movimiento feminista en particular pero sí trabaja desde la imposición de género y la sexualidad. Ambas, Errázuriz y Vicuña, comparten la experiencia del período de dictadura, Errázuriz salía a la calle con su cámara a registrar lo que sucedía y Vicuña era censurada por la eroticidad de su poesía. Ambas también son parte de ese olvido sistemático del arte chileno para con las mujeres, y recién dentro de los últimos años han recibido el reconocimiento que la comunidad internacional ya les había otorgado hace mucho.

Imagen I.5. Paz Errázurriz(1984). *Evelyn. La Manzana de Adán*. [fotografía].

La entrevista realizada por Carolina Lara (2005) a la artista Carolina Ruff refuerza también esa idea del poco interés que existe sobre las problemáticas de género porque "no son un ámbito que entusiasme a las nuevas generaciones" (Lara, 2005, p.177). *Chile Arte Extremo* se hace eco de la producción de los noventa e inicios del 2000, y al igual que en *Chile Arte Actual*, pero por razones distintas, la marca de género y la desigualdad social que produce su asentamiento cultural siguen estando fuera del debate. Aunque queda la duda permanente sobre si la falta de interés ha sido real o si esto responde más bien a que los (las) investigadores del arte prefieren no ensuciar sus zapatos y permanecer sólo dentro de los espacios

13 Para conocer su obra y establecer ciertos nexos problemáticos recomiendo revisar: Clark, M. (2015). Vicuñiana: El arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio.

institucionalizados. También está el factor auto denominación, cuando una artista se declara no feminista niega, por un lado, la entrada política del pensamiento disidente a los espacios consolidados; y por otro, que se despierte el interés por indagar en los lugares de producción *underground*.

La identidad feminista no es de origen, como la nacionalidad o el nombre, tampoco viene incluida en nuestra composición cromosómica, se construye con el conocimiento o nunca llega a desarrollarse por miedo, prejuicio, o desencanto. En otras ocasiones, la crítica y la curatoría artística fantasean con la existencia del compromiso político de los y las artistas e imponen a su obra etiquetas que quizás sólo se impriman en ellas por osmosis, como una reacción lógica de repetición de códigos representacionales de un contexto. La ausencia de una historia feminista del arte y una crítica feminista del arte chileno son un mal que corroe la naturaleza del arte como manifestación social en toda su plenitud. Y no digo esto por la falta de nombres de mujeres, que los hay, sino porque el proceso crítico feminista se da licencias que la normatividad del arte ni siquiera imagina, porque su revisión muerde otras aristas y es, hasta ahora, la única manera de romper el círculo vicioso del arte y sus soldados (comisarios, galeristas, curadores, historiadores, etc.).

Es cierto que ha habido luces, y que en ocasiones ha parecido que ocurrirá un gran sismo que removerá los cimientos ya corroídos, pero ello nunca termina de suceder. Como dice María Laura Gutiérrez (2015), parece que siempre hubiera necesidades más urgentes para los feminismos que ocuparse del arte, sin considerar, además, que para la historia y las instituciones del arte los debates feministas siguen sin producir interés.

Encontrar artistas o teóricas que se identifiquen como tal es difícil, aunque sí existe un movimiento de jóvenes principalmente vinculadas al artivismo que se reconocen como tal, como demuestra Julia Antivilo (2013), y algunas mujeres vinculadas a la gestión artística que hasta hace poco parecían estar encendiendo la chispa. Tal es el caso de la historiadora, académica y curadora de arte Soledad Novoa, que ha encabezado destacadas actividades; entre las que se encuentra la curatoría de *New maternalism. Maternidades y nuevos feminismos* (2014)[14] , gestado por la feminista canadiense Nathalie Loveless y llevado a Chile gracias a la gestión de la artista chilena Alejandra Herrera. Esta exposición llamó la atención tanto en Chile como en el Cono Sur, al igual que *Handle With Care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005*(2007)[15] .

Debo reconocer que me sorprende, tristemente, la falta de información oficial que es posible encontrar a través de internet. El poco interés que genera en el circuito académico, y que la información más certera sobre dónde y cuándo esté siendo ofrecida por algunos medios de comunicación no especializados. Julia Antivilo, en nuestra conversación del año 2014, también me hizo esa advertencia:

> yo tengo montones de amigas historiadoras del arte pero nadie escribe sobre mi trabajo. Finalmente lo que tenemos que hacer las artistas feministas es eso: crear, producir, hacerla visible, ponerlas en circulación, y más encima escribir sobre nuestro trabajo ¡Es el circo pobre! [16]

Por otro lado, entiendo que la conformación del pensamiento disidente en Chile está vinculado a muchas otras reivindicaciones y que aunque el término feminista como tal pueda resultar algo ajeno, esto no implica que no exista una consciencia de género y de un pensamiento crítico en torno a la desigualdad sexual.

14 Más información: **http://www.mac.uchile.cl/exhibiciones/expo/new_maternalisms**
15 Más información: **http://www.mnba.cl/617/w3-article-8940.html**
16 Conversación 02. Julia Antivilo. (fragmento 256), 21 de abril de 2014. Transcripción reformulada (no literal).

I.6. COMPENDIO

En este primer capítulo he dibujado el contexto político, cultural e histórico del **Chile reciente**, prestando especial atención al diseño de **Política Cultural** y sus evaluaciones (Brodsky, Negrón y Pössel , 2014; Zamorano, Rius y Klein, 2014; Logiódice, 2014; Antoine, 2011; Güell y Peters, 2011; Güell, 2008; Garretón, 2008; Novoa, 2007; Aguirre, 2007; Brunner, 1988) surgen para contextualizar el presente a partir de un período delimitado por los años pero que niega a desaparecer.

De la misma manera, he colocado sobre la mesa la gestión del **Estado chileno** para regular la **desigualdad de género**, y cómo esto ha sido interpretado desde el sector feminista y quienes se interesan en los balances políticos e históricos (Díaz-Romero 2014, 2010; Illanes, 2012; Fernández Ramil, 2012; Checa, Lagos y Cabalín, 2011; Arboleda Ríos, 2011; Kirkwood, 2010; Vera, 2009; Feliú, 2009; Solar, 2009; Salazar y Pinto, 2002; Guzmán, 2001; Fries y Matus, 2000; Olea, Grau y Pérez, 2000; Grau, Delsing, Brito y Farías, 1997), constatando también la existencia de una visión crítica por parte de la ciudanía frente a la labor del Estado con respecto a los derechos ciudadanos y la **desigualdad social** (Araujo, 2009; Garretón y Cumsille, 2002).

El **campo representacional del arte**, que no se circunscribe a los selectos circuitos del mercado, es también un reflejo del intenso diálogo social del Chile de la dictadura pero también del Chile actual (Solorza, 2016; Freire, 2016; Gutiérrez, 2015; Vega Neira, 2013; Antivilo, 2013; Halart, 2012; Honorato, 2012; Grau, 2012; Olmedo, 2012; Carvajal, 2012, 2011; Macchiavello, 2011; Aliaga,2008; Lara, Machuca y Rojas, 2005; Raquejo, 2002; Richard, 1994, 1999;Ivelic y Galaz, 1989), y es además el marco a partir del cual se desarrolla esta investigación. Por lo tanto la atención a los signos, manifestaciones y estrategias de resistencia son lo que haré traspasar a nuestro presente y a la observación de los discursos del arte.

Las diferentes nociones de **poder** (Foucault, 2007a; Bourdieu, 2002) declaran las diversas necesidades de las comunidades, estableciendo rangos de observación sobre los fenómenos culturales y sociales. Colocan también la alerta ante el rigor del contexto y la excesiva teorización, aunque el trasfondo es siempre la continuidad de una esfera que tensiona el medio, en independencia de si nos situamos en un contexto cultural o en otro.