



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Magister en Literaturas Hispánicas.

Cuerpos abyectos. Cuerpos textuales
Tránsito y ruptura en la obra de Elizabeth Neira Calderón

Tesis presentada para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas.

DANIELA VIVIANA GUERRERO GONZÁLEZ
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesor Guía: Dra. Patricia Henríquez Puentes
Profesora Co- Tutora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes
Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte.
Universidad de Concepción

TABLA DE CONTENIDO

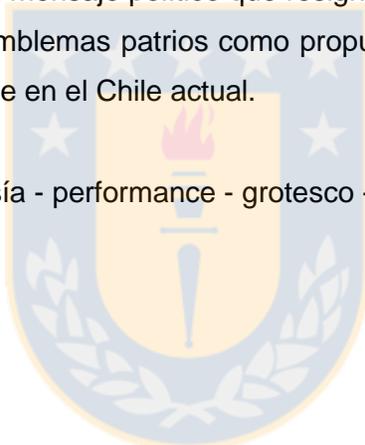
| | |
|---|----|
| Resumen | 3 |
| Introducción | 4 |
| Objeto de estudio | 6 |
| Hipótesis | 6 |
| Objetivo general | 7 |
| Objetivos específicos | 7 |
| Capítulo 1 – Marco teórico | 8 |
| 1. Literatura y poesía | 8 |
| 1.1 Cambios en la producción poética nacional. | 9 |
| 1.1.1 Referente en la escena nacional Enrique Lihn. | 13 |
| 1.1.2 Poesía acción. | 14 |
| 1.2 Contra el canon estético y literario | 16 |
| 1.2.1 Lo grotesco y lo abyecto | 18 |
| 1.3 Performance – Hacia una aclaración del término | 20 |
| 1.3.1 Cuerpo y Biopolítica | 24 |
| 1.3.2 Teatralidad y performance | 26 |
| 1.4 Discusión bibliográfica | 28 |
| 1.4.1 Antecedentes de la performance en Chile y su relación con la producción literaria Nacional. | 28 |
| Capítulo 2 – Cuerpo Textual | 30 |
| 2. Elizabeth Neira. Contexto de producción | 30 |
| 2.1 Obra literaria // Palabra y cuerpo | 32 |
| Capítulo 3 – Cuerpo y performance | 39 |
| 3. Descripción de las obras escogidas | 39 |
| a) Nunca salí del horroroso Chile parte I | 39 |
| b) Nunca salí del horroroso Chile parte II | 41 |
| c) Enemigo interno | 42 |
| d) Nunca salí del horroroso Chile parte III | 43 |
| 3.1 Primer acercamiento: La mediación tecnológica del registro | 44 |
| 3.2 Segundo acercamiento: La máscara y la bandera | 44 |
| 3.3 Tercer acercamiento: La palabra en un cuerpo grotesco | 46 |
| 3.4 Cuarto acercamiento: las acciones – cuerpo grotesco y abyección como territorio político. | 46 |
| Capítulo 4 – Conclusiones finales: Cuerpo Político – articulación y desplazamiento | 52 |
| Bibliografía | 58 |
| Anexo Literario – Textos poéticos citados | 61 |

RESUMEN

El cuerpo es víctima de categorizaciones donde la normativización ha determinado las acciones que estos puedan ejercer en sociedad, por esto, la posibilidad de reapropiación de los cuerpos resulta un acto de resistencia al poder.

En una sociedad donde la mujer es confinada al cuerpo. Utilizarlo de manera textual mediante la poesía y en espacios públicos con acciones que transgreden las categorizaciones se transforma en una acción que trasciende el círculo artístico y lo posiciona como subversión política. Por eso, la obra Elizabeth Neira se instalan en un territorio liminal que refleja los desplazamientos entre las fronteras de los espacios de creación y permite observar un mensaje político que resignifica el cuerpo femenino a partir del uso de lo grotesco y los emblemas patrios como propuesta de producción que refleja una visión socio-política del arte en el Chile actual.

Palabras claves: cuerpo - poesía - performance - grotesco - política.



INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de la experiencia personal y la observación de lo que podría ser llamada una forma relacional de producir arte. Los artistas actuales, continuando la huella dejada por predecesores, transitan sin resquemores entre diversas áreas de producción, gestión y espacios de manifestación pública y privada, con obras que en una posición abiertamente subversiva transgreden cánones estéticos y discursos hegemónicos, dando cuenta de una crisis o al menos un cambio en cuanto a la significación del arte hoy en día.

Desde el terreno de las letras, la producción cultural de nuestro país posee tradición en experimentación artística. Alejandro Jodorowsky, Nicanor Parra, Stella Díaz Varín, Enrique Lihn con su personaje Pompier y Rodrigo Lira, quien actuaba parodiando el oficio de escritor, son exponentes de ello desde los años cincuenta. Posteriormente, en la década de los setenta, con un contenido crítico ligado al contexto sociopolítico del país, surge como aporte fundamental de búsqueda y experimentación expresiva el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), grupo que tuvo entre sus colaboradores a la escritora Diamela Eltit, y al poeta Raúl Zurita. Y en un mismo contexto político, pero ya en los años ochenta, también provenientes de la literatura, tenemos a las Yeguas del Apocalipsis (dupla integrada por los escritores Pedro Lemebel y el artista Francisco Casas) quienes realizaron performances inesperadas y escasamente registradas en las que cuestionan los estereotipos de homosexualidad y su interacción con la contingencia cultural y política.¹

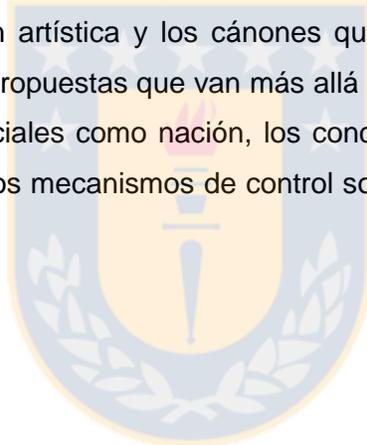
Dentro de esta trayectoria es que se ubica parte de la obra de la chilena Elizabeth Neira Calderón (1973) - motor impulsor de esta investigación- la que transitando por la poesía, la performance, el collage y el video art se instala desde fines de la década del noventa en una escena disidente del arte nacional. Se indagará en parte de su producción literaria y performática, con el objeto de analizar cómo las fronteras disciplinarias dentro de su producción artística se han desplazado, aportando con esto reflexiones en torno al cuerpo y a los discursos hegemónicos que sobre él se inscriben. Despertando las siguientes interrogantes. ¿Qué función desempeña la poesía cuando se vincula con otras

1 En la línea de las artes visuales están Carlos Leppe (quien indaga tabúes de la sociedad a través de la ambigüedad sexual, la intervención del cuerpo y la autobiografía), Cecilia Vicuña, Alberto Kurapel, y Vicente Ruiz, entre otros.

manifestaciones de arte?, ¿Qué sentidos devela un discurso poético que hace uso de un lenguaje grotesco?, ¿De qué fenómeno social da cuenta la utilización de emblemas patrios dentro de la producción artística?, ¿Qué cambios se han producido en la poesía nacional que posibilitan que todas las interrogantes planteadas confluyan en la obra de un artista?

La propuesta artística de Elizabeth Neira se inscribe en un contexto actual de producción de arte en el que los espacios escogidos, los lenguajes y el mensaje poseen un alto valor simbólico y estético. En ellos el espectador, a partir de lo grotesco y lo abyecto, experimenta múltiples estados, haciéndose partícipe (directa o indirectamente) de una acción política que resignifica el cuerpo femenino (textual y corporalmente).

Mediante la desmitificación del lenguaje poético habitual se emplaza a las áreas tradicionales de manifestación artística y los cánones que dichos espacios promueven, dejando entrever posturas y propuestas que van más allá de los discursos artísticos pues cuestionan las estructuras sociales como nación, los conceptos de sociedad, las lógicas de poder y en especial, algunos mecanismos de control social como el uso del cuerpo en el espacio público.



OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio será el análisis de una selección de poemas de los libros *Abyecta*² y *La Flor*³, cuyos temas centrales son el uso de lenguaje relacionado con el cuerpo y las nociones de patria, unido al análisis de cuatro performances de la artista *Nunca salí del horroroso Chile I, II y III* y *Enemigo interno* desarrolladas entre los años 2008 y 2013.

HIPÓTESIS

El tránsito entre poesía, poesía-acción y performance en Elizabeth Neira Calderón es reflejo de las fracturas entre los espacios de creación en donde el uso del cuerpo textual y físico - víctima de formas de categorización y normativización de prácticas y roles- se transgrede mediante un uso grotesco y abyecto. Que junto con generar un cuestionamiento de los cánones literarios y estéticos se transforma en una acción contra discursiva que trasciende el círculo artístico y lo posiciona como subversión política que da cuenta de una visión socio-política del arte en el Chile del siglo XXI.

² Texto publicado en 7 ocasiones; el 2003 por Al Margen Editores, Santiago de Chile. El 2006 Editorial Proyecto Literal, México DF. El 2008 Editorial Ñasaindy Cartonera, Formosa, Argentina. El 2009 en una edición doble junto a Hard Core Hotel, por Ediciones Milena Cacerola, Buenos Aires, Argentina. El 2012 por Editorial Kiltra Cartonera, Valparaíso Chile. El 2013 por editorial Camareta Cartonera, Guayaquil, Ecuador. Y Finalmente por La Liga de Justicia Ediciones, Arica.

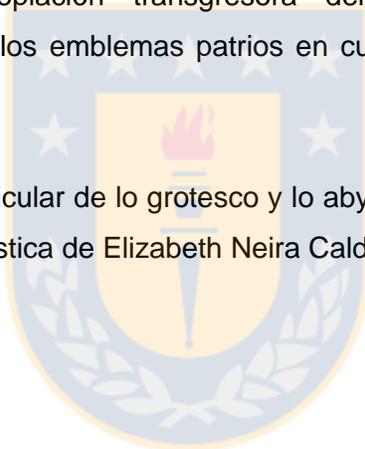
³ Publicado el 2012 por Ediciones Rabiosamente Independientes & Editorial Er Tufo, Santiago de Chile. Y el 2014 por Vil Ediciones, Buenos Aires, Argentina.

OBJETIVO GENERAL

Analizar la articulación de lo poético y lo performativo en la obra de Elizabeth Neira Calderón, como propuesta artística que contraviene el canon estético tradicional y como propuesta política que permite una reapropiación y resignificación del cuerpo (textual y físico) a modo de cuestionamiento al poder en el Chile del siglo XXI.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1) Analizar el uso del cuerpo dentro de la poesía en Elizabeth Neira Calderón.
- 2) Analizar la reapropiación transgresora del cuerpo por medio de la desacralización de los emblemas patrios en cuatro performance de Elizabeth Neira Calderón.
- 3) Analizar el uso particular de lo grotesco y lo abyecto para resignificar el cuerpo en la propuesta artística de Elizabeth Neira Calderón.



CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

1. LITERATURA Y POESÍA

¿Qué es la poesía? Olivero Girondo plantea “la poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta” (1996, pág. 90). Así como esta definición podemos encontrar muchas, sin embargo y para los objetivos planteados en esta investigación, la poesía será un acto de creación individual, un entramado de signos con una intención comunicativa que adquiere sentido en determinado contexto, producto de la manifestación resuelta de un “autor”, quien por medio de la palabra y diversos recursos estilísticos, busca transmitir emociones, sentimientos y visiones de mundo.

Al respecto Bousoño (1985), en su teoría de la expresión poética plantea que a través de palabras la poesía debe comunicarnos el conocimiento de un contenido psíquico propio de una percepción individual de la realidad, como un todo particular. En otras palabras, plantea que la poesía es “percepción de emociones, evocación serena de impresiones y sensaciones. Lo que comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su contemplación” (Bousoño, 1985, pág. 20)

Como forma de comunicación la poesía desempeña funciones, las que se orientan en las mismas direcciones en las cuales se desarrolla la comunicación dentro de nuestra sociedad. Solo que para hacerlo se enmarca dentro de un acto de creación artística que utiliza métodos que le son propios. “El discurso lírico opera técnicamente o retóricamente, principalmente con la connotación, la densidad significativa y con redundancias fónicas, rítmicas y semánticas” (Hoefler, 1993, pág. 14)

Hoefler reflexiona en su tesis doctoral⁴ sobre las múltiples funciones que ha desempeñado la poesía en la tradición literaria. Con el objeto de cumplir los objetivos de éste análisis, hemos seleccionado aquellas funciones que dan cuenta de los fenómenos inherentes a las temáticas tratadas en esta ocasión.

- a) La función civil de la poesía, ligada a la función social de la literatura, que permite la interacción entre el texto y mundo.
- b) La poesía como forma de conocimiento, dado que permite mostrar reflexiones en torno a temas filosóficos, éticos, políticos, etc. propios de otras áreas de la sociedad, incluso de las ciencias.
- c) La función comunicativa de la poesía, que sin duda estará determinada por el proceso de producción y recepción de la misma por medio de la interacción entre el texto y el lector (u oyente) del mismo. Por cuanto expresa una visión subjetiva de todo aquello que conforma el imaginario social, entendido como “el cúmulo de instituciones explícitas de la sociedad que determinan, condicionan y orientan el hacer y el representar social, es decir, aquellas instituciones imaginadas que no dependen sino de su misma idea para referenciarse, como lo son Dios, la familia, el estado, etc.” (Fressard, 2006, pág. 18) y que influyen en las concepciones, creencias, comportamientos y roles que los seres humanos ejercemos dentro de una sociedad determinada.

1.1 CAMBIOS EN LA PRODUCCIÓN POÉTICA NACIONAL

Actualmente el “hacer poesía”, el “actuar del poeta” o mejor dicho “la producción literaria vinculada a la poesía y a la literatura en general”, ha cambiado desde principios de siglo XX hasta la actualidad.

⁴ El autor propone, reconociendo ciertas restricciones, una serie de funciones propias de la poesía hispanoamericana. De las cuales sólo se tomarán aquellas que se consideran pertinentes para los objetivos del trabajo planteado.

La producción del poeta configura cada vez más un espectro de acción en que la palabra se abre desde su concepción de “escritura” hacia nuevos territorios, traducéndose en productos que imbricando otras formas de artes (visuales, gráficas, performance, video, etc.), constituyen un nuevo campo de expresión poética, a la vez que de producción artístico-cultural. (Figuroa & Teillier, 2010, pág. 5)

¿Cuál ha sido el recorrido hecho por la poesía nacional que le permitió llegar a este punto?

La poesía y la producción poética en Chile, en palabras de Naín Nómez, han experimentado cambios vinculados a una serie de procesos propios de las transformaciones vividas por el arte a nivel mundial, pero además, la manifestación poética ha sido permeada inevitablemente por las transformaciones que nuestra sociedad ha tenido.

Desde los años cincuenta irrumpen poetas que intentan transgredir o “clausurar el imaginario Vanguardista” (Nómez, 2009, pág. 104) Parra, Lihn, Rojas, Teillier, Barquero, Uribe, Arteche, Díaz Varín, Alcalde, etc. En quienes pese a sus diferencias se aprecia un “repliegue discursivo y temático frente a los cánticos precedentes” (Nómez, 2009, pág. 104). En este proceso destaca la figura de Parra quien desacraliza la poesía de la primera mitad del siglo XX instalando tres posturas fundamentales que repercutirán en toda la manifestación poética posterior.

- a) La crítica a la vida de la urbe moderna desde un sitio y un discurso marginal, reflejada en autores como Lihn, Rojas, Alcalde, Uribe, etc.
- b) La del poeta que se hace cargo del mito de origen perdido a partir de la imposibilidad de retorno como la poesía lírica en autores como Teillier, Barquero, etc.
- c) La del poeta que ironiza su situación desacralizada y vacía, construyéndose máscaras y simulacros de representación, transitorios y efímeros: Lihn, Zurita, Malú Urriola, etc.

Los puntos anteriores se traducen finalmente en un escenario poético más complejo y diverso, pero que tiene en común “la de cuestionar los valores de la modernidad burguesa, desde la perspectiva fragmentada de los personajes de la marginalidad urbana con sus transformaciones” (Nómez, 2009, pág. 105). Esta propuesta se consolida para recibir ya en los años sesenta la repercusión de las posturas políticas, las ansias de cambio social, junto con las reflexiones estéticas ligadas a los espacios universitarios. Durante este periodo la producción poética se vuelve objeto de análisis y puente que recoge todas las manifestaciones tanto de fuera como de dentro del país.

Este proceso se enfrenta años después con un golpe de estado que diezma, producto de la contingencia político nacional, los procesos de producción y de circulación de la obra literaria. Por lo tanto, el escenario poético transita entre “la necesidad de establecer una simbólica que traspase la censura vigente y la necesidad de desarrollar una renovación que devuelva el poder de los significantes a la poesía” (Nómez, 2007, pág. 143). Estos procesos profundizan los cambios estéticos producidos desde las vanguardias, reflejando una profunda crisis del lenguaje y abordando temáticas propias del contexto en el cual se vive lo que conlleva a una “Opacidad de lenguaje, antagonismo de la vida social e individual, la importancia de lo fónico y de lo plástico del poema, la situación marginal del sujeto y su tránsito por espacio periféricos, etc.” (Nómez, 2009, pág. 107)

Por lo tanto, si bien los cambios producidos en el país, no coartan del todo la producción poética, como secuela del exilio se separan los grupos, se divide la producción entre la generada en el extranjero y la creada dentro del país, situación política que influye indudablemente en las temáticas y las propuestas estéticas de los artistas. El resultado, una poesía ligada con el acontecer político y comprometida con una realidad social, en donde la obra de los poetas adopta diversas formas, desde las clásicas, pasando por juegos de lenguaje, hasta acciones concretas que dan cuenta de las transformaciones sociales⁵.

⁵ Antecedentes de aquellos cambios, pueden ser las acciones poéticas de Enrique Lihn, y Alejandro Jodorowsky, La vida poética de Stella Díaz de Vivar, o las acciones desarrolladas por Raúl Zurita, dentro del CADA.

Llegada la década de los noventa se complejiza aún más el panorama, ya sea por la amplitud de registros poéticos existentes en la época, como también por el complejo escenario de la transición a la democracia. Es así como actualmente encontramos voces que fluctúan entre “tradición, reescritura, clausura y ruptura” (Nómez, 2009, pág. 110) en un escenario muy amplio y difícil de detallar, frente al cual Nómez, establece la articulación de dos promociones literarias:

- a) La de los noventa, generación que pasa desde la experimentación posmoderna hasta la ratificación de la poesía política.
- b) La generación actual en donde (si bien no de forma aislada y no exclusiva de esta generación) el (la) poeta se ve marcado por una veta exploratoria de múltiples formas de conexión y creación que le permite expandir los ámbitos estéticos, la mezcla de géneros y áreas artísticas.

Junto con la transición literaria, se amplían las esferas de producción y publicación (por medio de la autoedición, editoriales independientes, etc.). Lo que devela una relación de distanciamiento, desajuste y desencanto con el mundo mercantil.

Los artistas, por tanto, inmersos en este nuevo escenario transitan sin límites entre diversos espacios de circulación poética que van desde los tradicionales como las universidades, las agrupaciones de escritores, los centros culturales, etc. hasta aquellos más cercanos a la autogestión o producción artística independiente, como festivales, etc. Además y producto de este mismo escenario, experimentan en los soportes materiales de la palabra escrita y en los diversos mecanismos de manifestación del arte poético, lo que los sitúa en el territorio del “entre”, en cuanto a espacio de desarrollo artístico y a una búsqueda de nuevas manifestaciones, reapropiaciones e instalaciones en espacios marginales.

Son finalmente todos estos cambios los que han llevado la producción poética a muchos otros territorios, en donde se ha ido mezclando con otras formas de arte y en donde las funciones asignadas a la poesía toman nuevas interpretaciones.

1.1.1 Referente en la escena nacional, Enrique Lihn,

Como se explica en los apartados anteriores, en Chile existen una serie de artistas ligados al mundo de las artes literarias que en un afán de experimentación, de búsqueda de nuevos lenguajes y expresión, adoptan nuevos procesos creativos.

Es por lo tanto significativo hacer mención más detallada de algunos de ellos que como se verá más adelante tienen directa relación con la producción artística que acá se analiza. Me refiero en este caso a la figura de Enrique Lihn (1929-1988), escritor fundamental al momento de analizar la escena de avanzada desde los años 50 en nuestro país, autor de múltiples obras poéticas y que es considerado “una de las voces más lúcidas de la poesía nacional”⁶, pues junto con desempeñar su labor en el ámbito de la creación literaria, incursionó en las artes plásticas, la crítica literaria, la dramaturgia, el happening, etc. transformándose en un referente artístico de su época.

La razón principal por la cual convocamos específicamente la figura de este autor, tiene relación con aspectos relevantes de su producción artística ligados a los desplazamientos que realizó con otras áreas de las artes. En una suerte de producción metaliteraria, el autor construye la figura de Pompier⁷, alter ego performático de sí mismo, quien como personaje crítico realiza diversas intervenciones reflexivas en torno a la literatura, y la escena de arte en general en Chile.

“Declarando abierto el debate acerca del papel de los actores en el campo intelectual chileno. Se ríe del abuso de su retórica, de lo innecesario de sus declaraciones y sobre todo, de la discontinuidad de los discursos puestos sobre la mesa en una época en la cual lo que sale del margen de lo político o social es demagogia pura” (Carrasco, 2012, pág. 81).

⁶ De acuerdo a la presentación del autor que se realiza en el sitio web Memoria Chilena, donde se reúne material crítico, bibliográfico y audiovisual acerca del autor.

⁷ “Personaje que acompañará al autor en diversas facetas y que incidirá en la obra del autor, ya sea como columnista de la revista que lo vio nacer, como protagonista de dos novelas; como aparición esporádica y travestida en algunos poemas o bien como protagonista de un happening creado en el año 1977 por el mismo poeta y Eugenio Dittborn” (Lange, 2001)

Sin entrar en detalles acabados sobre la figura de Pompiet y Enrique Lihn, para no desviar la atención de quien nos convoca en este proyecto, Lihn crea un personaje y diversos soportes de obra (papel, imagen, cuerpo) con el cual reflexiona sobre su contexto político-social en diversos espacios de producción artística, como lecturas, intervenciones, etc. Esta propuesta lo transforma en un precursor que recoge una necesidad de expresión y reflexión más allá de los límites de la literatura y de las artes en general, expandiéndose a otros campos como la producción performática hacia la cual ha ido desplazándose la creación de muchos artistas literarios hoy en día. Entre ellos la obra de Elizabeth Neira Calderón.

1.1.2 Poesía acción

Si bien desde sus orígenes, la poesía ha estado ligada a otras prácticas artísticas como la música, el baile, la danza, así como también ha sido vinculada al ámbito ritual; no podemos negar que la producción literaria por tradición ha sido acotada al campo del “texto-papel”, sin embargo, este contexto desde hace mucho (aunque sin abandonar del todo su soporte tradicional) se ha ampliado a realizaciones de carácter multidisciplinario, más ligados al concepto “acción”.

Esta fractura con lo escrito se relaciona en parte con una búsqueda y representación de “nuevas técnicas, enfoques, incrustaciones de soportes nuevos” (Herrera, 2011, pág. 8) que dan cuenta de un impulso poético que busca una correspondencia más directa con lo vivencial, que permite relaciones e influencias entre diversas formas artísticas, las que posibilitan “redefinir los alcances de las representaciones posibles de realidad a partir de procesos creativos” (Figueroa & Teillier, 2010, pág. 6). Estamos hablando de una puesta en escena del discurso poético en donde el soporte escritural no sería ya el único.

“Se trata de un acoplamiento que desdibuja la frontera entre lo visual y lo literario, entre la vivencia sensorial – corpórea - y la escritura” (Figueroa & Teillier, 2010, pág. 20), tránsito que se realiza en ambos sentidos, desde otra esfera del arte a la poesía y desde

la poética hasta otras propuestas de representación, sobre todo, la performance. Y que da cuenta de un manejo y un uso de metodologías propias de la escena, que permiten instalar el mensaje constitutivo del poema.

Ahora bien, en lo que respecta a la poesía como acción, esta perspectiva pretende romper con la poesía como ejercicio individual, transportándola a un plano más colectivo a partir de su capital expresivo, el cual puede darse - y en palabras de los propios poetas- desde diversas aristas, como la creación colectiva, al permitir la expresión de subjetividad como ejercicio colectivo de puesta en escena. O también puede situarse la poesía como sustrato expresivo de una puesta en escena, en donde la interacción con un otro público, convocado o improvisado, le otorga el verdadero significado a la expresión poética.

Es en este último punto donde nos detendremos pues es la actitud poética la que pasa a ser más importante que la propia poesía, al ser la expresión textual un entramado que decanta en una poesía corporal o en la corporización de lo poético.

“La materia viva del mensaje. La sangre, la voz, una flor tienen una energía que es autónoma, están dotadas de su propia alma según una visión indigenista de la materia que es a la que yo me adscribo; entonces al trabajar con estos materiales estoy trabajando con sus “almitas”, lo que no determina, sino por el contrario constituye el discurso”. (Neira, 2011, pág. 11)

Vista de esta forma la poesía comunica estímulos ligados a temas contingentes, pues replantea las posibilidades otorgadas por el lenguaje (pero incorpora todos los elementos extra –textuales, que amplían los alcances poéticos) al ser representada como expresión corpórea, en donde la palabra no es eje constitutivo. Es el acto vivencial, no reducido al uso de la palabra el que termina transformando la repercusión del mensaje. Permitiendo una libertad expresiva, generando encuentros – desencuentros, críticos y adherentes.

Por todo lo anterior resultará necesario plantearse cómo se ponen de manifiesto las funciones de la poesía en aquella llamada poesía – acción, una poesía que comulga

con todas las demás manifestaciones del arte y que se desarrolla tanto en el plano escritural como en lo performativo, que se instala en espacios “independientes” del quehacer poético tradicional, que toca temas contingentes y utiliza emblemas ligados a la tradición, pero que es transversalmente abordada desde un lenguaje abyecto, basado en el uso hipergenitalizado del cuerpo, centrado en los fluidos, donde el lenguaje irrumpe desacralizando el canon tradicional signado a la literatura.

1.2 CONTRA EL CANON ESTÉTICO Y LITERARIO

El concepto de canon literario (del griego kanon = vara de medir) hace referencia a la consagración de un grupo prescriptivo de obras (y, consecuentemente, de autores, estéticas, valores) supuestamente representativo de un conjunto mayor, que con el correr de los años se transformó en un mecanismo que permitió ordenar y establecer criterios de selección en diversas áreas del desarrollo cultural, determinando en gran medida la división -desde el saber académico- entre aquellas manifestaciones valiosas, por lo tanto dignas de conservar, y aquellas que no merecían dicho reconocimiento.

A lo largo de la historia del arte, esta selección ha generado, por un lado que “un grupo de obras y autores sirvan como espejo cultural e ideológico, fundado en primer lugar en la lengua, y, por el otro, que esa lista es el resultado de un proceso en el que han intervenido individuos aislados, instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas (...) en una estrecha conexión entre el canon y el poder” (Sulla, 1998, pág. 11)

Asumiendo este último punto como verdadero (relación entre canon y poder) es fundamental establecer algunos criterios de discusión relacionados con la crítica actual al canon literario y artístico, dado que la autora que será eje central de este proyecto, al igual que muchos artistas contemporáneos, transgrede sin duda sus fronteras.

Sin entrar en profundidad en las discusiones que se proponen al respecto, es fundamental reconocer que en el debate en torno al canon literario confluyen “los hilos de la crítica, la historia y la teoría literaria, y se entremezclan problemas vinculados a la

producción y a la recepción del texto literario, a la función de la escritura y a la relación entre las humanidades y las leyes del mercado” (Morana, 2014, pág. 164). Por lo mismo, plantea relaciones complejas entre ética y estética, política y cultura, subjetividad y poder.

Desde esta perspectiva, una autora que produce desde una esfera independiente, mediante mecanismos que no funcionan bajo la operativa mercantil, usando un lenguaje que se contrapone al lirismo tradicional, en donde sus temáticas son altamente políticas, al igual que las acciones y los lugares en los que lleva a cabo su arte, entraría entre aquellas manifestaciones actuales que plantean una abierta crítica al sistema universalizante de los valores estético- ideológicos propuestos por el canon tradicional. Como consecuencia, su obra se ha desplazado a los márgenes de la institucionalidad cultural, al presentar formas poéticas híbridas que dan espacio a expresiones audiovisuales y plásticas, entre otras características “como negociación entre la “alta” cultura y las formas efímeras y heterodoxas del arte en general” (Morana, 2014, pág. 171)

Un cuestionamiento socio político vital de lo que debe transmitir y ser el arte ha sido integrado a su campo de acción profesional, permitiendo junto con contravenir el canon, generar una reflexión sobre el lugar de la producción artística actual y desarrollar un debate sobre “el cuestionamiento mismo de las bases, tanto institucionales como lingüísticas y formales del arte desde la perspectiva de género(...) no sólo para la forma y el contenido de las artes sino para la forma de trabajo, la organización de los lugares de producción y difusión del arte y la literatura(...) tomando en cuenta su corporeidad (...) y poniendo en tela de juicio asuntos relacionados” (Cordero & Sáenz, 2001, pág. 8) como el vínculo entre la palabra y el cuerpo, el cuerpo y la abyección, lo grotesco y el uso del cuerpo como territorio político, etc.

1.2.1 Lo grotesco y lo abyecto

El uso de lo grotesco y lo abyecto en el arte como propuesta estética tiene larga data durante el siglo XX⁸, existen múltiples teóricos que han reflexionado sobre el tema, y si bien, para los propósitos de esta investigación basaremos ambos conceptos en lo que proponen Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva, respectivamente; partiremos utilizando como base lo planteado por Kayser (1964) al establecer que lo grotesco en el arte apunta hacia “tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta” (Kayser, 1964, pág. 218), volviéndolo categoría estética o concepto estético fundamental, pues junto con ser actitud creadora, devela contenidos, estructuras y provoca efectos “las carcajadas, la repugnancia y la sorpresa” (Kayser, 1964, pág. 218), aspectos característicos de la obra de arte en general, y que posibilita que dicha creación perdure por sí misma independiente de la situación que la origina.

En palabras de Bajtín, el cuerpo grotesco siempre será un cuerpo en movimiento, “En donde los orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas.” (Bajtín, 2003, pág. 261). En donde “los actos del drama corporal (...) como las necesidades naturales (...) el acoplamiento, el parto o (...) la absorción de un cuerpo por otro— se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados. (Bajtín, 2003, pág. 261).

Es por esto que un uso del cuerpo que tiene como objetivo el rebajamiento, desde la perspectiva de la moral tradicional, utilizándose además como pilar articulador de la obra artística, actúa como el principio esencial del realismo grotesco, en donde el cuerpo grotesco terminaría de constituirse mediante el uso de emblemas patrios en actos donde actúa la genitalidad expuesta y la sexualidad activa. Así como también cuando mediante la palabra los orificios corporales y la sexualidad se exhiben, describen y exaltan, con

⁸ “Podemos afirmar que lo grotesco se ha convertido en suelo nutritivo de extensos campos de la pintura y de la literatura del siglo XX” (Kayser, 1964, pág. 156)

propósitos irónicos y burlescos. “todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal” (Bajtín, 2003, pág. 261)

En *Escenarios liminales* Eliana Diéguez expresa “El cuerpo que produce y expulsa secreciones no puede prescindir de la muerte de lo propio. La materia fecal expulsada es constitutiva de vida” (2014:157) Y es lo que sucede con la poesía y las acciones llevadas a cabo en las performances de Elizabeth Neira pues, siguiendo a Bajtín “Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo o de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo «inferior» terrestre y corporal para morir y renacer en su seno” (Bajtín, 2003, pág. 262) Casi en una suerte de búsqueda utópica de liberación.

“Fuera del ciclo vital de lo grotesco, la materia residual que integra la obra (...) representa las caídas y expulsiones de un corpus social. Figuras descartables, desbordamientos del gran cuerpo que desecha lo que ya no puede digerir. Materia abyecta producida en los límites de un gran corpus en estado de pérdida” (Diéguez, 2014, pág. 158). Por lo tanto al igual que el grotesco, lo abyecto se conecta con las aberturas del cuerpo humano, las que funcionan como bordes que conectan al ser humano con el mundo exterior.

“Al enfrentar al espectador (lector) con lo real se persigue una respuesta inmediata (...) exponerlo al cuerpo explícito, a sus excreciones, efluvios, sin retoques, provoca que esa obra “repugnante” nos gire los tornillos, abra una ventana en nuestra conciencia y hurgue en ella. Utilizar los residuos provenientes de zonas corporales específicas será altamente simbólico y transgresor pues lo orgánico al abandonar su espacio entra en el arte y por ende a lo social (...) y es ahí donde se toma mayor conciencia de su repugnancia volcándose a nuevas significancias o marcos fisiológicos y biológicos que se llevan desde el nacimiento” (Machado, 2010, pág. 52).

Al respecto, Julia Kristeva genera para esto tres tipos de catalogaciones abyectas, las orales, las anales y las genitales, todas utilizadas por Elizabeth Neira como parte de

su obra literaria y performática, separándose con esto de las corrientes tradicionales del arte en literatura. Transformando su cuerpo en un campo o mejor dicho en un territorio político que junto con presentar nuevos cánones de creación, persigue una subversión del orden, permitiendo repensar las funciones del cuerpo y de la sociedad, poniendo en tensión los códigos sociales.

1.3 PERFORMANCE – HACIA UNA ACLARACIÓN DEL TÉRMINO

“El artista sólo necesita su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada” (Taylor, 2011, pág. 26)

La palabra performance actualmente posee múltiples significados, y se usa en diversos campos tanto artísticos como de las ciencias sociales. Pero para los objetivos de este trabajo, el término performance se utilizará como herramienta para analizar dos fenómenos en particular.

En primer lugar, como arte del cuerpo ligado a la performance art, disciplina llamada así a partir de los años sesenta que se caracteriza por la transdisciplinariedad enfocada en una necesidad de autoconocimiento, reflexividad y experimentación con distintos soportes artísticos y culturales por parte del artista. En la performance el cuerpo actúa como eje central, dado que el gesto y la acción corporal ya no están ligados a la representación sino más bien a la presentación.

Por ser la performance un arte corporal, se analizará el uso de éste y su resignificación, en el marco o contexto social en el que se desarrolla (en el caso de la propuesta de Neira se trata de un cuerpo femenino textual y físico), además de la relación y reacción que se genera en el receptor de la obra, pues el estudio de la performance, por razones que explicaremos más adelante, constituiría “la clavija o síntoma privilegiado e insoslayable para comprender las cuestiones que afligen al arte de hoy” (Barría, 2014,

pág. 10) y de paso los mensajes éticos y políticos que se desprenden de dichos procesos creativos.

El arte del cuerpo tiene antecedentes tanto en el continente europeo como en el americano desde finales de los años sesenta.

“Mientras en París, en plena resaca de Mayo de 1968, el crítico Francois Pluchart propagaba desde las páginas de *Combat* el concepto de arte sociológico y defendía la integración del cuerpo en el proceso creativo y Michet Hourniac presentaba acciones curso en las cuales oficiaba el sacramento de la comunión con su propia sangre (*Messe pour un corps*, 1969), en Estados Unidos, artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman y Dennis Oppenheim empezaban a considerar el cuerpo como un lugar y un medio de expresión artística”. (Guash, 2000, pág. 81)

Procesos de producción artística que fueron anticipados por una serie de manifestaciones, reflexiones e hitos artísticos, ligados a las artes escénicas.

a) Happening: “acontecimiento, suceso o evento” que transforma la manera en la cual se genera la interacción entre el espectador y la obra y que surge a fines de los años cincuenta en la ciudad de New York. Para los Happening la figura de Antonin Artaud y su obra, *El teatro y su doble*, se vuelve pilar fundamental al romper con la noción tradicional del teatro.

(a) en donde “agredir al público” implica el quiebre de la cuarta pared, entablando una relación directa entre el espectador y el espectáculo.

(b) El espacio del teatro puede transgredirse y puede moverse hacia el afuera.

(c) Y la ausencia del texto o guion como herramienta imprescindible.

b) Grupos como Fluxus y Gutai: Fluxus es un movimiento artístico de las artes visuales, pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contrario al objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el anti arte. Se desarrolla en Norteamérica y Europa, no mira a la idea de la vanguardia como renovación lingüística,

sino que pretende hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte que se separa de todo lenguaje específico; es decir, pretende la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como “arte total”. Gutai fue un grupo de artistas japoneses que realiza arte acción. Nació en 1955 a raíz de la experiencia vivida de la Segunda Guerra Mundial. Rechazan el consumismo capitalista, realizando acciones irónicas, con un sentimiento de crispación, con una agresividad latente (ruptura de objetos, acciones con humo), etc.

c) Body Art: se trata de asumir dentro del arte al cuerpo como materialidad, es decir, el cuerpo del artista se convierte tanto en sujeto como en objeto de la obra.

d) Accionismo Vienés: quienes intentaron trascender la experiencia del arte por medio de un cuerpo que era violentado con prácticas provocativas, ritualistas y hasta sangrientas.

Como se puede apreciar la performance está marcada por una serie antecedentes que desembocarán en tres rasgos fundamentales de su hacer.

- “(a) las relaciones con el tiempo, esto es, con la duración y los momentos,
- (b) Las relaciones de simultaneidad y no repetición,
- (c) La presencia corporal” (Gruman, 2008, pág. 121)

Rasgos de los cuales se desprenderá finalmente una nueva visión de la obra, ya sea desde la relación que se establece entre el objeto terminado y el proceso de llevarlo a cabo, o mediante la vinculación de la obra con la realidad política y corporal que rodea al acontecimiento artístico, la que queda “abiertamente expuesta” (Gruman, 2008, pág. 123).

La performance nos ofrece, dado su accionar en un espacio y un tiempo determinado, una experiencia que requiere de nosotros primeramente la activación de los sentidos, para luego de acontecido ese momento sensorial y sólo en el caso que lo deseemos recurramos a procesos reflexivo - analíticos de mayor complejidad.

Este carácter específico de la performance la ha llevado a ser llamada por algunos teóricos como un concepto Umbral⁹, pues en dicho acontecimiento se desplazan las fronteras disciplinarias de las artes “con ello disloca el entramado sistémico de lo disciplinario (...) produciendo liminalidad, vale decir, su efecto consiste en producir situaciones umbrales o liminales” (Barría, 2014, pág. 13). Liminalidad¹⁰ se entenderá por lo tanto como ese intersticio que nos entrega la performance en la que se suspenden o interrumpen las representaciones sociales y que nos permite entrar en una zona de juego que nos saca de nuestro pensamiento y comportamiento habitual.

Vivenciamos un mensaje, procesamos desde todos los sentidos, nuestro cuerpo puede reaccionar con asco, con náusea, etc., podemos sentir vergüenza o emocionarnos, cerrar los ojos para no ver o huir del lugar, pulsiones generadas en nuestro cuerpo de modo automático, pero que se articulan de forma consciente después de dicho momento, con el objeto de leer y descifrar los mensajes críticos que allí se transmiten para adoptar una postura de adhesión o rechazo.

“La liminalidad sería aquella dimensión de la vida social en que se juega con las posibilidades combinatorias de los símbolos culturales para producir las transformaciones o permutaciones que permiten la resolución de conflictos generados por las propias reglas o patrones operantes, especialmente a nivel de las relaciones sociales” (Barría, 2014, pág. 14).

Desde esta perspectiva nos enfrentamos con un arte altamente político por cuando trastoca el acontecer cotidiano al irrumpir en el espacio público e invitarnos a enfrenar una nueva experiencia.

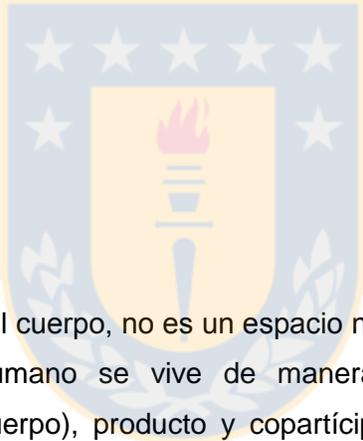
Tomando tanto los antecedentes históricos acá presentados como los teóricos, definiremos, por lo tanto, el término performance utilizando algunos de las aclaraciones dadas por Barría (2014) en donde establece que pese a sus diferencias se puede configurar una “fisonomía provisional” de la performance como práctica artística, puntos que además nos sirven de síntesis de todo lo que hemos tratado en este apartado.

⁹ Término trabajado y utilizado por diversos teóricos de las artes escénicas y de las ciencias sociales, como por ejemplo Erika Fisher-Lichte, Andrés Gruman, Mauricio Barría, entre otros.

¹⁰ Término proveniente de la antropología del ritual, que se describe como estados intersticial por el que atraviesan los sujetos en un ritual de pasaje, posterior al haber sido separados de la comunidad y anterior a su reintegración en la misma. (Barría Jara , 2014, pág. 13)

- a) La performance como desplazamiento: al provenir sus representantes en la mayoría de los casos, de otros campos de producción, de otras disciplinas profesionales inclusive.
- b) La performance como nexo filial con el arte conceptual: en tanto performance está centrada en el *proceso, exploración e investigación antes que en el objeto*. Pues interactúan en ella siempre tanto la producción como la percepción del público.
- c) El cuerpo como materia y acción: al ser este soporte la performance lleva a cabo una política del cuerpo *trabajando en el desmontaje de las políticas de representación tradicional*.

1.3.1 Cuerpo y Biopolítica



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

Resulta fundamental al analizar la obra de Elizabeth Neira, establecer en torno al cuerpo una definición que nos permita orientar algunas de las discusiones ya que el uso simbólico y físico de éste atraviesa gran parte de su producción poética y artística. En palabras de Foucault, el cuerpo humano es una fuerza de producción que existe:

“En y a través de un sistema en donde el poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una

postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente (...) porque se halla rodeado por fuerzas políticas, atrapado por los mecanismos del poder” (Sánchez, 2011, pág. 131)

En este sentido, la relación que pueda establecerse entre un determinado cuerpo y los espacios de poder permitirá analizar fenómenos que, en este caso, superan las barreras que contienen al ámbito de arte y la literatura en particular, moviéndonos a un territorio político.

“El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder (...) todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido (...) Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder”. (Foucault, 1979, pág. 104)

Al respecto es importante definir la biopolítica o el biopoder, el cual debe ser entendido como “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general del poder” (Foucault, 2007, pág. 15). Es un concepto que alude a la relación entre la política y la vida, la cual explica que el control de la sociedad no sólo se realiza a través de la ideología, sino que requiere del control del cuerpo de los individuos. Tratando que los cerebros se autorregulen en temas como identidad, nacionalismo, cosmopolitismo, así como también en sexualidad, género, etnicidad, clase, etc.

No es difícil establecer por tanto que el cuerpo femenino ha sido víctima de múltiples formas de sometimiento (modelaje, prostitución, cirugías, cánones de belleza, etc.) y categorizaciones (bello, feo, normal, anormal, femenino, masculino, etc.) en donde la anulación, la prohibición, la segmentación, la violación, la tortura, la castración y la normativización de prácticas y roles asignados, ha determinado en gran parte las acciones que estos mismos puedan ejercer en la sociedad, ya que él “se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el

instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma.” (Butler, 2007, pág. 58)

Para Foucault, el vínculo entre las relaciones de poder y los cuerpos es esencial, pues la posibilidad de apropiación de los sujetos para con sus cuerpos resulta un acto de resistencia a las esferas que la biopolítica impone. Por lo tanto, en una sociedad en donde la mujer ha sido tradicionalmente confinada al cuerpo, por ejemplo al asignarle una labor meramente reproductora o reducirla a un objeto de deseo sexual. Pensar el cuerpo, escribir en y con el cuerpo y utilizar el cuerpo en esferas públicas con acciones que trastornan las categorizaciones tradicionales, se transforma en una acción contradiscursiva que -como bien dijimos- trasciende el círculo artístico y lo posiciona como subversión política. Y es, precisamente esta subversión la que pareciese ser soporte de la obra de Elizabeth Neira¹¹.



1.3.2 Teatralidad y performance

La performance o más bien durante el ejercicio de una performance, el artista es generalmente está acompañado de diversos tipos de indumentarias (objetos, vestimenta, maquillaje, escenografía) las que, con una propuesta estética, acontecen junto a él en un marco determinado constituyendo en ese instante un acto escénico que sin ser teatro, deviene teatralidad.

Importante es aclarar, por tanto, que junto con las reflexiones aportadas en el apartado anterior sobre performance, para establecer la articulación entre la obra poética y la obra performática de la artista, la performance se abordará desde una expansión del

¹¹ “La sexualidad es una faceta de mi existencia como lo es también la conciencia social. No se puede ser sensible a la belleza o al éxtasis sexual sin ser sensible también al dolor humano o la injusticia. Además la opresión o la pobreza es algo que te pega en el cuerpo directamente, es el maltrato de unos cuerpos a otros cuerpos. Cuando un obrero se tiene que levantar a las 5 de la mañana para ir a un trabajo de mierda donde será explotado durante 12 horas sin normas de seguridad, expuesto por ahorro a todos los riesgos inimaginables, mal alimentado... sin opciones de acceder a salud y luego se debe volver en bicicleta a una casa que es una cajita de juguete, llenando sus pulmones de plomo porque la ciudad es un vertedero tóxico, eso es pura corporalidad. La explotación se basa justamente en el supuesto de que el cuerpo de los demás es reconocido en su valor de “uso” o “utilidad” al sistema y no en su individualidad y autonomía de existencia” entrevista a Elizabeth Neira en (Figuroa & Teillier , 2010)

campo¹², apelando a la forma en la cual se ha construido un relato en el tiempo y la manera en la que dicha construcción ha decantado en una “forma escénica”, es decir, me referiré a cómo la serie de performance *Nunca salí del horroroso Chile I, II y III* y *Enemigo interno*, de la artista nacional Elizabeth Neira, hacen uso de un “espacio o marco escénico¹³” que, a través de una serie de estrategias deviene una teatralidad tanto por el uso del cuerpo, como por el empleo de emblemas y signos patrios dando cuenta de un discurso político disidente, que desde una posición ética junto con ser una propuesta estética se vuelve acción política.

Al ser una obra artística la performance da cuenta de una propuesta estética que aloja una visión ética de los mensajes que allí se conjugan y transmiten; momento en el cual se ponen en juego el cuerpo, el espacio, el tiempo, de manera distinta al acontecer diario o “real”, lo que constituye finalmente “un trabajo a nivel de la representación; que transgrede lo cotidiano por el acto mismo de la creación; un acto que implica una semiotización de los signos; la presencia de un sujeto que utiliza en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo” (Diéguez, 2014, pág. 45)

Desplazándose de la zona de presencia habitual, el artista, al utilizar recursos teatrales y teniendo como marco festivales y encuentros artísticos independientes, “se presenta a sí mismo mediante una escena de representación”¹⁴. Entonces es uno mismo, o un mismo yo el que se traslada desde un espacio de la vida “real” a un espacio representacional distinto, en donde la acción tiene una representación y tiene un significado.

¹² Término empleado por Rosalind Krauss, para referirse a “La libertad del artista-creador para buscar medios más óptimos y expresivos para elaborar nuevos canales para su discurso y de esta manera alejarse del formalismo”. A su vez esta misma idea es desarrollada en extenso en el ensayo *Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido* escrito por Eliana Diéguez (2014) y de quien se toman muchos de los postulados que es este apartado se desarrollan.

¹³ “Se crea espacio escénico en una instalación plástica: un espacio de escenificación y expectación como en las instalaciones de Christian Boltanski; o en las escenas narrativas visuales, previas a la instantánea fotográfica, creadas por Joel – Peter Witkin. A lo largo del siglo XX las artes cada vez más experimentaron las hibridaciones e impurezas. De manera que lo que inicialmente ha sido planteado como “otro teatro” es en realidad el reconocimiento de la teatralidad como campo expandido.” (Diéguez, 2014, pág. 128)

¹⁴ Apuntes de Seminario “Escenarios expandidos. Performatividades y teatralidades para dar la muerte / para imaginar un lugar en la vida” dictado por la Dra. Eliana Diéguez. Entre el 21 de abril hasta el 5 de Mayo de 2015 en el marco de las actividades académicas de los programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción.

1.4 DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

1.4.1 Antecedentes de la performance en Chile y su relación con la producción literaria Nacional.

Para remontarse a los antecedentes de la performance en Chile, es importante tomar en consideración que son dos las áreas del arte que la sostienen como base, las artes visuales y la escritura (por medio de la poesía- acción).

En cuanto a su relación con el campo de la literatura, eje central de nuestro análisis, la performance encuentra sus primeros antecedentes en los poetas de vanguardias¹⁵. Luego desde los años cincuenta, autores como Alejandro Jodorowsky y Nicanor Parra incursionaron en la línea performática. En la década de los setenta la performance se consolida como una nueva disciplina artística marcada con un contenido crítico y su pertinencia dentro del contexto sociopolítico.

Al respecto Nelly Richard analiza la llamada “escena de avanzada” en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), constituido luego de 1977, y “cuyo perfil más polémico se debió al radicalismo crítico de sus experimentaciones de lenguajes dirigidas vehementemente contra el sistema-arte” (Richard, 1994, pág. 37) Tuvo entre sus colaboradores a Diamela Eltit, quien tanto en sus performances como en sus obras literarias plasmó un discurso de resistencia a la hegemonía que indaga en distintas dimensiones de la marginalidad: la clandestinidad, la pobreza y la discriminación de género. Asimismo el poeta Raúl Zurita expresa el dolor físico y psicológico infligido sobre el cuerpo social.

Una de las razones signadas como característica de este grupo era la de utilizar “la trasgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (texto, imagen, gesto) y que rebasaban especificidades

¹⁵ “Ya con Vicente Huidobro tenemos una búsqueda poética performática que tensó y rompió a través del lenguaje y la acción, el duro tejido de la realidad de su tiempo. Todas las crónicas de la época dan cuenta de la pulsión performática del universo huidobriano quien habrá sido uno de los primeros en hacer la dolorosa amalgama poesía y vida, arte / vida” (Neira E. , 2012)

de técnica y formato, mezclando – transdisciplinariamente el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política” (Richard, 1994, pág. 41). Un ejemplo de ello es *Una Milla de cruces sobre el pavimento* de Lotty Rosenfeld, también del CADA, realizada en las calles de Santiago y el extranjero.

En los años ochenta también provenientes de la literatura tenemos a las Yeguas del Apocalipsis, dupla integrada Pedro Lemebel y el artista Francisco Casas, entre cuyas acciones más simbólicas está el *Homenaje Sebastián Acevedo*¹⁶, donde el uso del fuego es el elemento primordial.

“Se trata de una intervención en las ruinas del Hospital Ochagavía, levantado durante el gobierno de Salvador Allende (...) Lemebel trabaja sobre la ruina como resto cargado de temporalidades heterogéneas. Tendido en el piso, cubre su cuerpo con ladrillos, que señalan los cimientos reducidos a escombros de la utopía de la salud social (...) luego los unta con neoprén, droga lumpen que a fines de los años ochenta convoca al sujeto escoria que comienza surgir como residuo del apogeo neoliberal (...) la acción se consuma cuando Lemebel le prende fuego al pegamento sobre los ladrillos en directo contacto con su cuerpo, gesto que tributa a Sebastián Acevedo y su radical acto contra la violencia dictatorial” (Villiel, 2013, pág. 41).

Estas manifestaciones artísticas sin duda tienen secuelas hoy en día. Muchos escritores se han visto influenciados, y buscan por medio de la experimentación corporal abrir nuevas posibilidades de producción artística que permita nuevos campos expresivos al acto o acción poética.

¹⁶ El 9 de noviembre de 1983 se registra la detención de Galo y María Candelaria Acevedo Sáez, hijos de Sebastián Acevedo Becerra, quien desesperado, ante la infructuosa búsqueda en diferentes recintos de detención decide, en señal de protesta, rociar parafina y bencina en sus ropas en la Plaza de la ciudad de Concepción como forma de presionar a las autoridades. Debido a que un Carabinero intenta detenerlo, se prende fuego, muriendo a las pocas horas a consecuencia de las quemaduras el día 11 de noviembre de 1983.

CAPÍTULO 2

CUERPO - TEXTUAL

2. ELIZABETH NEIRA, CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

Desde hace más de quince años Elizabeth Neira Calderón¹⁷ desarrolla un trabajo artístico que fluctúa entre la poesía, el collage y la performance. Sin generar del todo una fractura con lo escrito, incorpora nuevas formas de interpretación poética, una ampliación de la forma expresiva, fundamentalmente relacionada con la “acción poética” y la performance. Creaciones en donde el cuerpo, se torna soporte escritural y medio de expresión de una sexualidad explotada que subvierte, recodificando los significados normativos tradicionalmente asignados al cuerpo, trasgrediendo los códigos y con ello los valores instaurados en una búsqueda contestataria de un accionar poético que no se separa de un actuar político.

Se reconoce a sí misma como poeta inquieta, desazón que la ha llevado a incursionar en diversas esferas del arte, ampliando sus manifestaciones a la performance, las artes visuales, la producción cultural y el activismo. Es, entonces, en este proceso del decir, en donde ella asume su cuerpo como el motor generador de mensajes

¹⁷ Santiago de Chile, 1973, es periodista egresada de la Universidad de Chile, poeta y artista visual, desde 1995 ha colaborado en diferentes medios de comunicación. (*La Época* y en revistas como *La Noche*, *Rocinante* y *Patrimonio Cultural*). Su obra literaria ha aparecido en antologías generacionales como *Punto Infinito*, (Al Margen Editores), *30 Poetas Jóvenes* (Ediciones de la Universidad de Playa Ancha). En el 2003 publicó el poemario *Abyecta* (Al Margen Editores) con el que ganó la beca Fondart para desarrollar la vídeo instalación “Abyecta Poesía en Expansión”, que se exhibió en el Centro Arte Alameda durante enero y febrero de 2004. En mayo del 2002 y en junio de este año, exhibió sus poemas objetuales y collages en la muestra colectiva “Erotizarte”, realizada en la galería del Atelier del Parque. Desde el 2000 realiza lecturas poéticas junto al grupo de música Dulcidio Rock, que ha musicalizado algunos de los textos presentes en su libro *Abyecta*. Sus textos han sido llevados al teatro en distintas adaptaciones. En Buenos Aires participó de la coordinación del Festival Latinoamericano de Poesía Salida al Mar en la Casa de la Poesía (Julio 2004), trabaja en un poemario y en una instalación para Eloisa Cartonera. Sus poemas formarán parte de la antología en preparación de poesía chilena dirigida por María Medrano (Ed. Digital Si me hiere un rayo). Además Ha ejercido la crítica cultural escribiendo para catálogos de artistas como Claudio Correa y Patricia Cepeda. Además desde el 2015 coordina residencias de arte de acción en el proyecto CasAcción en Valparaíso Chile.

“Esa verdad siempre sale dicha con el cuerpo... de alguna manera desde el ovario, desde las tetas, desde la sangre, desde la carne, porque al menos para mí es el lugar más honesto desde el cual puedo hablar... me parece que cuando el cuerpo habla es el lugar más honesto desde donde entregar un mensaje...los grandes tópicos humanos también se sienten en el cuerpo...y es lo que he querido hacer, transformar los síntomas de mi cuerpo, pasarlos a un lenguaje, para que con ese lenguaje pueda llegar también a otros cuerpos, más que a lectores, a cuerpos lectores” (Neira, 2013).

Instalada en lo que se conoce como discurso disidente, su obra circula dentro y fuera del país por medio de encuentros y festivales independientes, fiestas temáticas, festivales políticos, charlas en universidades y centros culturales, lecturas poéticas, y por supuesto el espacio público abierto, la auto publicación y la producción literaria en editoriales independientes¹⁸.

Importante aclarar que resulta por lo menos dificultoso fragmentar sus áreas de producción, y que si bien en las reflexiones que nos siguen sus áreas se separan. Esta disociación se realiza sólo por asuntos metodológicos, pues cada uno de ellas presenta características particulares, sin embargo, su propuesta estética y ética de arte forma parte de una producción político-estética global.

Con lo anterior se ponen de manifiesto dos aspectos relevantes en su obra, el primero, no existe una categorización fija en su producción, hibridez que la instala fuera de las esferas tradicionales de las artes y el segundo es que existe en gran parte de su obra una imbricación entre obra y vida¹⁹ lo que junto con contravenir las actuales leyes de

¹⁸ Elizabeth Neira, construye además sus propios textos poéticos (independiente de las publicaciones en las cuales pueda aparecer antologada). *Abyecta*, *La flor*, Bolivia, Harcore, *Viva Chile*, son algunos de sus poemarios. Así también genera collage y otros artefactos con sus temáticas.

¹⁹ “Un proyecto de “arte, política y vida” o “arte y política en vivo”... porque siento que las categorías clásicas de clasificación de artistas son ficticias... la verdad es que uno tiene un solo afán, o una sola fuerza que te impulsa a hacer algo... a veces una lectura, a veces una producción, a veces un libro, o a veces en otro tipo de formato... pero forma parte de una unidad... en vez de decir bueno yo soy poeta, yo soy performista, yo soy una madre, yo soy humana, jajaja.(...) yo estoy en un proyecto de arte política, el cual me interesa... arte como una forma de conocimiento también... la búsqueda de sentido es profunda y modifica todo su estatus ontológico dentro del mundo y la vida... y por qué política? Porque en este momento no pensar en términos políticos, cuando lo que existe es un cambio político del mundo... de los cuales el arte da cuenta también porque está inserto en los modos de producción” (Neira, 2012)

http://revistaacefalosonline.blogspot.com/2012/02/entrevista-con-eli-neira-mi-enemigo-es_02.html

mercado artístico, presenta una abierta crítica al sistema universalizante de los valores estéticos propuestos por el canon.

2.1 Obra Literaria // palabra y cuerpo

Transitando por la obra literaria de Elizabeth Neira, nos podemos dar cuenta que aborda múltiples temas en variados géneros y que al igual que otros autores contemporáneos experimenta con el lenguaje y con la forma en diversos aspectos, sin embargo, son transversales en su producción el uso de un lenguaje sexualmente frontal y la marcada posición política.

Para los propósitos de esta investigación nos centraremos principalmente en el libro *Abyecta*, del cual seleccionamos aquellos escritos que se construyen utilizando imágenes corpóreas, ligadas al ámbito sexual y genital. Selección a la que agregaremos algunos poemas del libro *La Flor* en donde se reflexiona en torno a la “patria” y a la condición política del país, tema que se relaciona con el uso del cuerpo en las acciones performáticas que aquí se analizarán.

Al leer su libro de poemas *Abyecta* lo primero con lo que nos encontramos es con un antilirismo que juega con la parodia, lo grotesco y el sarcasmo, en el que el cuerpo se erige como protagonista mediante la gráfica descripción de fluidos genitales e imágenes sexuales que nos conectan con nuestra sexualidad, sirviéndonos como puente para reflexionar sobre tres aspectos esencialmente, la labor de la escritura y el ser mujer dentro de la escritura, el efecto del sistema social actual en el ser humano, y la violencia de género.

El poema “Mejor para mí” será el poema que nos servirá como punto de partida ya que con él nos conectamos con la percepción que la poeta tiene del acto de escribir y con el lugar que se le otorga a su poesía “...Y entonces la pequeña cosa bañada de mi sangre aúlla al fin a / la luz de la luna/ Entrega al cielo su grito luminoso y a mí me deja en paz” (Neira. 2013, pág. 32). Ambos, acto de escribir y el resultado de esta acción, estarán

marcadas por el ejercicio corpóreo de parir (previo engendramiento y gestación) privilegio tan propio del cuerpo de la mujer. Y que a la vez ha sido tan concluyente al momento de asignar y determinar los roles que las mujeres desempeñan en la sociedad.

Para Bajtín el cuerpo grotesco será siempre aquel que estará marcado por la superación de las fronteras entre los cuerpos y el mundo. En este escrito dicha conexión estaría dada por el acto de parir a un hijo no deseado, en donde, desde el cuerpo interno de la hablante nace hacia el mundo el poema. Un cuerpo- poema expulsado a un mundo en el cual se desatiende a su suerte. “Porque cual madre desnaturalizada abandono al engendro / maldito y chillón en medio del bosque no queriendo saber /nada de él.” (Neira, 2013). Gesto que contraviene el actuar cotidiano luego de un parto, y que posiciona su escritura en una suerte de abandono conectándonos con uno de los ejes transversales desde los cuales se sitúa este libro, la impronta marginal acerca del acto de escribir y las diferencias de género.

¿Qué lugar ocupo dentro de la poesía? ¿Cuál es mi visión de lo que significa ser poeta? ¿Qué significa ser poeta hoy? ¿Para qué sirve la poesía? ¿Desde dónde me sitúo? Parecieran ser las preguntas que entre líneas y de forma sarcástica la autora se respondió en “Los poetas y el reciclaje” y “Poesía”. En ambos se presenta a sí misma como una sujeta sexual que juega y utiliza su deseo para enarbolar una visión pesimista de lo que es el ser humano moderno derrotado por la máquina.

“...una grúa con su correspondiente pala mecánica... los recoge cada mañana y los deposita en un lugar especialmente acondicionado para su tratamiento como basura orgánica de alta densidad...” (Neira, 2013, pág. 34)

Alta densidad que se vuelve abono, pues termina con los poetas deglutidos por la máquina, una máquina sistema, una máquina trabajo, una máquina vida cotidiana, una máquina alcohol, una máquina “tradicional impronta de ser poeta”, que la autora abiertamente rechaza “un traje que no es para mí / me queda grande / pesa demasiado / es muy oscuro y algo incómodo” (Neira, 2013, pág. 30) permitiéndole a ella ser una sobreviviente a este sistema que no le da cabida a la poesía.

Reflexión que de manera similar se reitera en “El tiempo no fue generoso con nadie” en donde se presenta, además una crítica al oficio de escritor “hombre”, a quienes califica de “Pila de jetones/ que creyeron que mientras más putas cogían eran mejores/ poetas” (Neira, 2013, pág. 13), “resignados/ todas las mañanas/ relamen su fracaso en el seno de sus mujeres santas/que por santas a esa hora/ la piel ya les huele a detergente” (Neira, 2013, pág. 13) posicionándose ella en un lugar diferente, no privilegiado (de ahí el nombre del poema “El tiempo no fue generoso con nadie”), pero que le permite emitir una reflexión ácida sobre la vida del ser humano moderno en la actualidad²⁰ de nuestro país.

En una crítica directa al capitalismo y a la fuerza que dicho sistema ejerce sobre los cuerpos, en donde son tratados “como una simple materia que relega al sujeto a su capacidad interventora y pensante en aras de generar la tan ansiada productividad acrítica, deslocalizada y tecnificada” (Eltit, 2013, pág. 9). Habla de funcionarios, de deuda hipotecaria, de rebeldía y heroísmo extinto, encerrado o “acomodado” a las circunstancias. Estableciendo una declaración de principios desde la cual se sitúa como hablante y en la que también reflexiona sobre lo que es ser mujer, distanciándose de las “otras las mujeres” las que también han sido instrumentalizadas y transformadas por la máquina

“¿Cómo llegamos a convertirnos en esta especie de reptiles/
horribles, que castran a sus machos y devoran a sus crías?
“¿En qué momento nos convertimos en estos animales estragados?
que caminan a empellones por las calles
premunidas de bolsas como cañones por los flancos
feroces, económicas, gastronómicas
cosméticas, maternas, carcelarias
...
Agotado el espectro de sonidos humanos croamos, balamos,
ladramos, piamos, gruñimos y compramos
Compramos como condenadas a muerte” (Neira, 2013, págs. 22,23)

²⁰Es importante rescatar que parte de los procesos creativos y productivos de la autora son coincidentes con los primeros años de vuelta a la democracia y el cambio conductual acontecido en las esferas de las artes, de la cultura y de la sociedad en general, en donde muchos artistas que durante los últimos años de la dictadura participaban en espacios de disidencia, una vez llegados los gobiernos de la Concertación comienzan a ubicarse en espacios oficiales de circulación de obra, asumiendo embajadas, etc.

Todas las frases que en estos poemas se leen se entrelazan con sutileza con versos en los que se habla sobre la violencia hacia la mujer. Violencia del anonimato en el caso de la escritura, violencia verbal “ahora nos dicen perras” (Neira, 2013, pág. 17) en otros violencia física “violadas hasta el cansancio” (Neira, 2013, pág. 17)

Aspectos que se muestran de manera cúlmine en dos textos, el primero “Naturaleza muerta” breve narración en la que se describe de manera gráfica actos de violencia doméstica, el segundo “Canción pseudo-sado-ero-maso” poema en el cual la hablante propone transformar su sexualidad volviéndose un otro hombre que sodomizará aquel cuerpo deseado.

Parodiando el fetichismo de una relación sadomasoquista, en una exacerbación del paradigma de dominación masculina que aprovecha la debilidad el otro “Sudarás/ torcerás tus bracitos de ángel/ y tu respiración me dará las/ pistas de tu agonía” (Neira, 2013, pág. 54) somete sexualmente con el objeto de generar mediante el dolor el placer que ese otro desea. Transformada, manifiesta irónicamente la frase “esta noche voy a ser tu hombre” (Neira, 2013, pág. 55) como sentencia aclaratoria sobre quien encarna socialmente el ejercicio de la violencia en ámbitos sexuales.

Al respecto Diamela Eltit (2013) plantea que esta mujer sádica no responde a lo que comúnmente la cultura ha invocado²¹ en donde la actitud que encarna la volvería una “mujer fálica” sino más bien, lo que produce es una ruptura de la ideología que determina el estereotipo femenino y que utiliza su sexualidad como territorio político pues ella “atrapa en su construcción la ética de un cuerpo que se entrega a sí mismo, se entrega a su propia entrega para, finalmente, establecer una subjetividad social descentrada que se parapeta en la crueldad” (Eltit, 2013, pág. 7)

Promiscuidad, sexo, herpes, orina, pornografía, masturbación, sexo anal, violencia, alcoholismo, trastornos gástricos, abyección. Son los términos con los cuales la hablante se autodefine en el poema “Abyecta”, escrito que además de darle nombre al libro, actúa como eje articulador de sentido. En él, por medio de una violencia que desborda sexualidad y rabia la hablante se sitúa como sujeta abyecta. Situación que permite

²¹ Esta aclaración se realiza por considerar que el concepto sadomasoquista proviene desde el Marqués de Sade, quien fundaba el territorio del sadismo “...a partir de La Virtud de la mujer y el empeño de producir en ella una considerable profanación mediante tortura sexual” (Eltit, 2013, pág. 8)

además de probar su impronta transgresora conducimos a la comprensión de su obra desde esa perspectiva, el entender que todo el uso descriptivo e irónico en torno a lo sexual no es antojadizo, sino por el contrario, es la herramienta verbal que decide usar como discurso mediador entre su cuerpo y el mundo que la rodea.

En todos los textos mencionados y los demás poemas que forman el libro abundan las palabras relacionadas con los juegos sexuales, con los fluidos y orificios corporales las que son utilizados para hablar de todos los temas que destacamos mediante una suerte de “metáfora invertida de un poder que, desde el ejercicio sexual más desenfrenado, desenmascara, de manera pormenorizada, las cuestionables operaciones oficiales con las que se iba a instalar el prolongado y agudo proyecto económico” (Eltit, 2013, pág. 8)

El otro gran tema trascendente en la obra de Neira es la crítica directa a diversas situaciones sociopolíticas del país y es lo que encontramos en el poemario *La flor*, más específicamente en la serie “anti postales bicentenario”, producción literaria desde donde surgen temas relacionados con el exilio, la patria, la política y su visión subjetiva de país²². En ella y con un lenguaje mucho menos irónico va desentrañando su relación distanciada con el lugar en el que habita.

“Vengo de una sola y gran herida ésta herida se cree país
...
La herida me nombra su hija
y yo no quiero
porque me azota todos los días
contra muros de carne obrera mutilada...” (Neira, 2011, pág. 34)

Así, junto con expresar su relación con el territorio, en “Ciudad Capital”²³ critica un proyecto económico y social que se consolidó en una época de violencia, la dictadura militar de nuestro país, y que determinó en gran medida las características socio -

²² Temáticas abordadas también por la autora en toda su faceta ensayística.

²³ Ciudad policía/ policía civil/ policía de tránsito/ policía de investigaciones/ policía de fuerzas especiales/ especialmente entrenada/ para masacrar a su pueblo/ ciudad gas, ciudad luma/ ciudad calabozo/ ciudad cállate la boca/ no caminos sola por esta ciudad/ no bailes, no cantes, no hables en esta ciudad/ ni se te ocurra pensar en sacarte los grilletes/ tampoco en hacerlos sonar/ Ciudad veneno... (Neira E. , La Flor, 2011, pág. 36)

culturales que como sociedad nos rigen y dentro de la cual nos vemos obligados a desenvolvernos como ciudadanos.

Podemos resumir que junto con ser presentado el acto de escribir como un parto donde la sangre envuelve a este “hijo no deseado”, ella como hablante, al momento de referirse al “acto iluminado” de escribir y la vida que dicha iluminación conlleva se sitúa desde lo que significa ser mujer en este país que no le acomoda, que quiere, pero que esta fracturado por temas no resueltos, en donde se siente ajena.

Todos estos vaivenes entre lo que soy, lo que vivo y lo que veo, a través de la voz de un “cuerpo-mujer” situado en un territorio, permite retomar lo planteado por Hoefler (1993) cuando establece que la poesía ha desempeñado diversas funciones dentro de la tradición literaria.

Partiendo por la función comunicativa, determinada por la interacción entre el texto-lector y la expresión subjetiva de aquello que conforma el imaginario social²⁴, nos encontramos ante una autora que toma postura frente a diversos temas como la sexualidad, la contingencia política, el mismo acto de escribir y ser poeta, o el rol del arte en esta sociedad. Dicha visión subjetiva nos pone a lectores ante la encrucijada de aceptar o no, en primer lugar estas palabras como poesía, pero al mismo tiempo nos enfrentan a lo planteado en ellas, transportándonos con ello a la función de la poesía como forma de conocimiento, al hacer notar reflexiones sobre el país, la política, sobre nosotros mismos. Por lo anterior la función civil está en permanente ejercicio al ponernos en relación directa con el mundo que nos rodea.

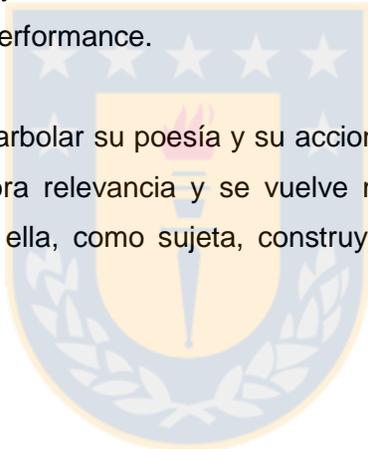
De acuerdo a las categorizaciones que Naín Nómez (2009) realiza respecto de la escena poética nacional de mitad de siglo XX. Las características de su poesía la ubican como escritora dentro de la tradición literaria nacional al recoger el legado de Parra tanto al referirse a la vida de la urbe desde un sitio y discurso marginal como al ironizar sobre su situación de escritura.

²⁴ “Instituciones explícitas de la sociedad que determinan, condicionan y orientan el hacer y representar social... como lo son Dios, la familia, el estado, etc.” (Fressard, 2006) y que influyen en las concepciones, creencias y comportamientos y roles que los seres humanos ejercemos dentro de una sociedad determinada.

Desde esta posición por tanto la autora comenzará una constante búsqueda de conexión y creación que la ha llevado a expandir su obra en ámbitos estéticos, mediante el uso de música con distorsionadores de voz en alguna de sus lecturas, una constante experimentación lingüística en donde abunda la reiteración, etc. Posteriormente encarnando personajes, experimentando con la plástica por medio sus collages, escenificando su poesía o trasladando su poesía al desarrollo de acciones hacia lo que podríamos llamar una poesía escenificada.

Al generar estos procesos exploratorios su obra - cuerpo - texto se mueve desde un soporte papel tradicional que puede ser leído a una esfera presencial hacia una obra que busca romper con la obra poética como un ejercicio individual, transportándola a un plano más colectivo (lecturas con músicos, uso de indumentaria como máscaras, etc.) en donde lo poético se corporiza y al hacerlo se vuelve acción entrelazándose directamente con lo que conocemos como performance.

Será finalmente por enarbolar su poesía y su accionar desde esa situación que su conjunción con el cuerpo cobra relevancia y se vuelve más que mera producción: un accionar constante en donde ella, como sujeta, construye su obra mediante su propio cuerpo.



CAPÍTULO 3

CUERPO Y PERFORMANCE

3. DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS ESCOGIDAS

Su obra performática al igual que la obra poética de la artista es extensa y variada, abarcando múltiples temáticas de reflexión²⁵. Para esta ocasión se han seleccionado cuatro obras que en esta búsqueda de experimentación con el cuerpo funcionan a nuestro juicio como eje articulador de los temas abordados en esta investigación: cuerpo y política. Pues en ellas se utiliza el cuerpo, la palabra y objetos cargados de un alto poder simbólico como lo son la bandera chilena y la constitución política del país.

Las obras seleccionadas son la secuencia de performances “Nunca salí del Horroroso Chile I, II y III” y “Enemigo interno” desarrolladas entre los años 2008-2013, en las cuales junto con trasgredir normativas legales (por el uso de la bandera y la constitución) se quebranta el lenguaje y el espacio tradicional signado a la poesía²⁶, moviéndose o traslapándose con un accionar físico en el que se unen palabra y cuerpo; en donde la hablante se vuelve sujeto de acción en un lugar físico real transformado en espacio de representación.

A) Nunca salí del Horroroso Chile Parte I²⁷ (Casa Rosada, 2008)

Acontece en el marco de una lectura poética, junto con otros artistas, quienes ayudaban en la acción, vestida de manera elegante la performer ingresa con los ojos vendados con la bandera chilena y un candelabro con una vela encendida. En el espacio a intervenir se encuentra una silla, y en el piso tres piezas de ropa interior femenina con la frase escrita “*Orden y patria*”.

²⁵ Basura, inmigración, postporno, disidencia sexual, etc.

²⁶ Y al arte académico en general. Entendiendo este último como aquel que se ajusta a al uso de un lenguaje tradicional, ligado más bien al uso del canon en el arte.

²⁷ Las imágenes de la obra se encuentran anexadas al final del documento.

Una vez ubicada, la performer procede a rasurar su bello axilar y púbico, el cual es recolectado y posteriormente quemado en la vela, la que a continuación apaga, desprende del candelabro y siendo envuelta con la bandera, cubre bandera y vela con un preservativo construyendo un “falo” que finalmente introduce en su vagina a modo de dildo. Todo esto mientras se escuchan versos de un poema recitado con voz hilarante por una de sus ayudantes que dice:

*Quisiera inmolarme
Frente a tu casa
Frente a madre
Frente a tu hermana
Y Arder arder
Corazón de kerosene...*



B) Nunca Salí del Horroroso Chile Parte II: (Septiembre 2008)



Video de siete minutos. Grabado en el Centro de Arte Experimental La Perrera, en Santiago de Chile. Obtuvo el Premio al Mejor Contenido. En el 1 Festival de video arte porno "Dildo Rosa" llevado a cabo en el Cine Capri.

En un espacio de ruina, se ve a la artista tendida en una camilla desnuda, portando una máscara de luchador mexicano, lugar desde el cual despliega a modo de izamiento la bandera chilena que extrae desde su vagina.

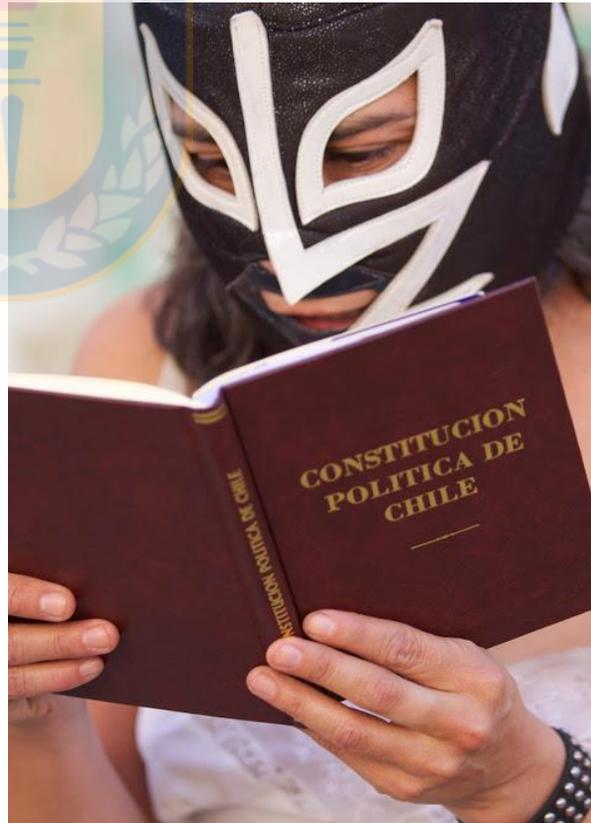
Al igual que en la performance anterior, mientras se realiza esta acción, se escucha un poema (escrito por otra poeta, que para la edición del video pidió ser llamada Luca) que va invirtiendo la letra del himno nacional aludiendo directamente a los asesinatos producidos durante el golpe militar.



C) Enemigo Interno: (Mayo 2012)



Se llevó a cabo en el II Encuentro de Arte Acción, Escena Fractal. Santiago de Chile. La acción comienza cuando la artista ingresa al espacio en ruinas en donde se desarrollan las performance, leyendo la Constitución de Chile. Su indumentaria es nuevamente la máscara de luchador mexicano, a la que se le agrega un vestido blanco, botas de goma y la bandera chilena, amarrada a modo de falda. Después de un paseo leyendo una y otra vez fragmentos de la constitución, ubica la bandera en el suelo sobre la cual se pone la constitución, y se procede a defecar sobre ella.



D) Nunca Salí del Horroroso Chile Parte III: (Septiembre de 2013)

La acción consiste en extender la bandera chilena (sin estrella) en el piso y con un ladrillo comenzar a golpearla realizando un conteo que va desde los años 1973 hasta 2013, a medida que se produce la sucesión de números (que sabemos todo son años), el ladrillo se va quebrando hasta terminar completamente destruido sobre la bandera.

Esta acción se realizó en el año en el que se cumplieron 40 años del Golpe Militar, y a diferencia de las anteriores fue reiterada en diversos puntos de Chile.

- a) Septiembre de 2013: En las afueras del ex estadio Chile, actual Estadio Víctor Jara, ex centro de tortura y detención durante la dictadura militar, en el marco del Festival de Poesía 4043. En Santiago
- b) Octubre de 2013: En el Galpón Chileno de las artes. En Santiago.
- c) Noviembre de 2013: En el encuentro “Ejercicios de Cuerpos” organizado por el colectivo producción artística Caserío, en la Comuna de Lota. Región del Bío Bío.
- d) Noviembre de 2013: Junto al artista Rodolphe Yves Lapointe. En el marco de Residencias de Arte Co-Habitar, Estación Cielo Abierto, Valparaíso Chile.



3.1 Primer acercamiento: la mediación tecnológica del registro.

Importante a nuestro juicio es mencionar que si bien estas cuatro acciones se desarrollaron en lugares físicos concretos, en espacios y tiempos determinados, el conocimiento de estas se realizó producto de la mediación que se establece entre el soporte audiovisual basado en el registro de la acción y su posterior difusión en plataformas tecnológicas vinculadas a la circulación del arte.

Al respecto es fundamental destacar lo planteado por Barría (2014) cuando analiza el papel del video o videoarte, porque si bien al estar mediatizada la obra pierde la inmediatez del efecto in situ, el registro intencionado de estas acciones permite que “los diferentes media actúen sobre el cuerpo y el espacio, (focalizando) la atención del público sobre espacios físicos restringidos arbitrariamente, recortados por el deseo del performer que los transforma en espacios imaginarios, zona de paso de sus flujos y de sus fantasmas personales. Es la puesta en escena de un cuerpo parcelado (...) ofrecido como lugar de deseo, lugar de desplazamiento” (Barría, 2014, pág. 26) con ello, se hace más evidente el mensaje ético de la obra, pues al editar se selecciona, y direcciona el mensaje, en muchos casos, se les agregan notas aclaratorias, algunos testimonios, o aportes gráficos.

3.2 Segundo acercamiento: la máscara y la bandera

En una performance es un cuerpo el que actúa, un cuerpo que ejecuta en un espacio una acción como propuesta estética de una obra, ahora bien, este cuerpo en el caso de las performances analizadas no es un cuerpo neutro y jamás actúa solo, sino que incorpora una serie de soportes y objetos con los que va dando forma al mensaje.

En las obras de Elizabeth Neira, habiendo variaciones, se reiteran el uso de la máscara y la bandera, objetos cargados de simbolismos que van dando forma a una escenificación de los procesos performáticos al dotar a la artista de una caracterización

que lo diferencia de la imagen que habitualmente tiene y que direcciona la interpretación de su obra.

La artista porta una máscara que oculta su rostro, una máscara de luchador mexicano, elección que nos traslada a la ironía de esta lucha ficcional de cuerpos, a esta ficción creada por entretenimiento, pero que encarna en muchos casos un espíritu simbólico de lucha cultural.

En la lucha libre mexicana, mezcla de deporte y teatro, los hombres que portan máscaras ocultan su identidad para crear un personaje de rasgos sobrenaturales que libra una batalla del bien contra el mal.

“En encuentros de campeonato, el luchador vencido no sólo pierde su máscara o su cabellera; también pierde gran parte de su reputación y su estatus como celebridad. La máscara y la cabellera definen la fuerza del héroe. Al perder cualquiera de ellas, su fuerza disminuye. En el caso de los enmascarados, la pérdida es aún mayor pues la máscara es su verdadero rostro y, metafóricamente hablando, al perderla son denigrados, llegando a perder su reputación y hasta su identidad profesional” (López, 2008, pág. 5)

Con esta máscara la artista pierde su rostro y encarna simbólicamente otro, la de un luchador ficcional, lúdico²⁸, desde ese sitio entrega y enarbola su obra. Esta deformación a través del juego del disfraz, la vuelve cuerpo autónomo cargado de subjetividad, en donde “ocurre una paradoja que consiste en la producción de una desaparición en el momento máximo del apareamiento o, en otras palabras, la “disolución” del sujeto en el instante de extremo alumbramiento” (Barría, 2014, pág. 49); por lo tanto, cuando la artista – persona se pone máscara deja de ser ella y pasa a ser ella- accionando/ ella-performando / ella – obra.

Debemos unir a la máscara el uso de la Bandera Nacional, símbolo representativo de una nación, que en las obras se usa además como mantel, como dildo sexual, como vestimenta, como soporte, etc. En todos los casos su uso nos permite contextualizar el

²⁸ Distinto habría sido ocultar el rostro con una capucha, pues la connotación cultural nos trasladaría automáticamente a imaginario de protesta.

mensaje proyectándolo a un espacio más amplio, nuestro país. El resultado es que como espectadores establecemos relaciones, tomamos posturas y miramos la obra desde esa conjunción, una máscara de lucha, una bandera nacional y un cuerpo.

3.3 Tercer acercamiento: La palabra en un cuerpo grotesco.

A nivel lingüístico, rayados como “orden y patria” escritos sobre ropa interior mientras se escuchan frases como “inmolarme frente a tu casa” en *Nunca salí del Horroroso Chile I*; la letra subvertida del himno nacional, en *Nunca Salí del Horroroso Chile II*; la lectura en voz alta de fragmentos de la Constitución, en *Enemigo Interno* y la vociferación de años desde 1973 hasta 2013, en *Nunca salí del horroroso Chile III*; nos ponen en contacto con una serie de instituciones, y representaciones simbólicas que tuvieron participación o que fueron consecuencia de procesos de violencia hacia los cuerpos durante la dictadura militar en nuestro país. (La participación de las fuerzas armadas en la detenciones y torturas, la constitución política que nos rige actualmente y que fue diseñada en dictadura, la inmolación de Sebastián Acevedo, etc.)

El uso de lenguaje se mezcla con las acciones que surgen de un cuerpo grotesco que degrada discursos simbólicos ligados a la patria, el estado, etc., en donde el uso de los objetos va reiterando e insistiendo lo que como “espectadores”²⁹ podemos intuir de las imágenes que estamos presenciando.

3.4 Cuarto acercamiento: Las acciones - cuerpo grotesco y abyección como territorio político.

Como podemos ver la secuencia de acciones y cada una de manera individual constituyen un acto escénico en la medida en que se utilizan dispositivos teatrales como

²⁹ Se utilizan comillas para el término espectadores, porque en el caso de performances, quien ve la acción no necesariamente es alguien que asiste a un espectáculo previamente coordinado, sino que puede encontrarse de improvisado con la acción ejecutada en el espacio público.

la máscara, pero en este caso dicha teatralidad estará impresa por una propuesta estética, en donde aflora un cuerpo grotesco, como mecanismo de producción que direcciona la propuesta artística hacia una acción política.

Volviendo a Bajtín, “los actos del drama corporal” (...) como las necesidades naturales (...) el acoplamiento, el parto o (...) la absorción de un cuerpo por otro— se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados”. (Bajtín, 2003, pág. 261) Y nos remiten en este caso al mundo político y a una visión de país, referida a los sucesos acontecidos después de 1973.

Estamos entonces ante un cuerpo grotesco presente que nos conecta con un pasado, que es presente en la medida que ese cuerpo es puesto en acción y al cual nosotros hoy día somos capaces de vincularlo con un marco social compartido (no necesariamente desde una perspectiva ideológica ni estética). Reconocemos la máscara, reconocemos la bandera, reconocemos la constitución, cada uno de ellos por sí mismo carga un significado, sin embargo, éste se transforma al entrar en contacto con el accionar del cuerpo de la artista. Es el espectador el que le da valor y sentido a dichos objetos accionados, más bien es la presencia perturbadora de los objetos la que da valor a la obra generando teatralidad.

Una presencia rebajada, carnavalizada, injuriada, degradada. La bandera nos enceguece, nos masturba, nos cubre, nos contiene, es absorbida y extraída de los genitales, nos viste y nos desviste, reinterpreta. “El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal” (Bajtín, 2003, pág. 264) por lo tanto no es una bandera común, es una bandera “patria”, la que luego se sirve de base para la defecación sobre la constitución, termina finalmente siendo golpeada una y otra vez.

En *Escenario liminales* Eliana Diéguez expresa “El cuerpo que produce y expulsa secreciones no puede prescindir de la muerte de lo propio. La materia fecal expulsada es constitutiva de vida” (2014:157). Es lo que sucede con la defecación sobre la Constitución pues “Transformar un objeto en limpiaculo es, ante todo, rebajarlo, destronarlo,

aniquilarlo”. (Bajtín, 2003, pág. 264). El depositario de este excremento es la Constitución política, base constitucional de un estado, pero que a su vez representa una forma de ver y estructurar un país y su sociedad. La que por cierto, fue esgrimida en un contexto sociopolítico determinado (en plena dictadura militar), pero que además nos obliga hoy en día a reproducir un modelo socioeconómico que determina las acciones que mi cuerpo puede ejercer en sociedad. Y será una de las razones por las que bajo este marco la acción artística deviene acción política, casi en una búsqueda utópica de liberación³⁰.

“Fuera del ciclo vital de lo grotesco, la materia residual que integra la obra (...) representa las caídas y expulsiones de un corpus social. Figuras descartables, desbordamientos del gran cuerpo que desecha lo que ya no puede digerir. Materia abyecta producida en los límites de un gran corpus en estado de pérdida. (Diéguez, 2014, pág. 158)

En este proceso ella como creadora, se expone y erige como un cuerpo que se muestra en sus acciones como ejemplo de la violencia dominante ejercida en y hacia los cuerpos. Por lo tanto ella parapetada de símbolos como la máscara, la bandera, la constitución, compone el mensaje de rechazo.

“Me cago en la Constitución política de Chile porque la Constitución se cagó en mi primero... Ante la impotencia de los signos, ante la imposibilidad de comunicar, yo decido entonces encarnar el signo y me cago... y es real, más real que las noticias de CNN... que las cifras macroeconómicas, que el dólar y el peso... Usted siente asco, pero no siente asco frente al sistema. Y yo le pregunto ¿Qué es más asqueroso mi caca o la colusión de las farmacias?, ¿Mi caca o el montaje del caso bombas? ¿Mi caca o los precios del transantiago? ¿Mi caca o la diferencia entre el sueldo de un senador y el de un obrero?, ¿Mi caca o la policía apaleando niños mapuches?” (Neira, 2014, pág. 20)

³⁰ Bajtín (2003) establece “Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo o de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo «inferior» terrestre y corporal para morir y renacer en su seno” (pág. 165).

Desde el instante en que la artista inicia la performance, ésta se expone para llegar a ser, sin duda, algo más que la acción en sí misma, y que dependerá en gran parte de quien presencie esta acción de arte. Por lo mismo, mostrar acciones que en el contexto de la vida “tradicional” están coartadas, censuradas, o penalizadas, pero que forman parte del accionar de teatralidad cotidiana de la vida, permite vincular ese espacio íntimo con la acción poética que violenta.

Con el objetivo quizá de evidenciar la hipocresía que se articula en el entramado social y que reduce y domestica la moral, acosando los cuerpos y sometiéndolos al servicio de la sociedad industrial y de consumo, ella decide sodomizar el cuerpo que históricamente ha sido “utilizado” como objeto. “Sólo el cuerpo “profanado” puede volverse profano y profanador ya que es una caída sistemática que se constituye desde una persistente y ritualizada violencia infringida que consigue corromper aquello signado como incorruptible.” (Eltit, 2013, pág. 8). Un “valor” negado por acción voluntaria. Que permite la des- identificación del cuerpo histórico. “haciendo uso radical de los recursos políticos de la producción performativa, que la sitúa en la posición de sujetos “abyectos” haciendo de ello un lugar de resistencia al punto de vista “universal” (Preciado, 2005, pág. 160)

Lo contestatario se produce mediante el nuevo significado otorgado a lo genital, por medio del uso de una actitud que se “levanta como sitio político” en el que “la sexualidad surge, entonces, como una estrategia para dar cuenta de los fundamentos de los nuevos ejes culturales y, allí, apela al lugar de marginalidad degradada que ocupa el arte” (Eltit, 2013, pág. 8)

Así lo que sucede, es que al momento de reapropiarse de los códigos simbólicos asignados al cuerpo y a los símbolos ya analizados, se genera un efecto que trasciende el campo del arte y se posiciona en la esfera política, mediante un proceso de socialización al hacer plausibles estos nuevos códigos de significado.

Posibilidades interpretativas que se abren en la medida en que la obra de la artista, devela una disidencia con los espacios permitidos para el uso del cuerpo, así como también del contexto social y político en el cual se ubica. Por eso pese a que tres de las performances analizadas acá tienen el mismo nombre, poseen un marco y una

“puesta en escena” diferente, que las vuelve tres actos simbólicos distintos³¹, ligados a los marcos en los cuales se sitúa cada una de las acciones.

“¿Por qué se producen bajo el mismo título éstas performance?

Porque la bandera actúa como esquila nostálgica de una chilenidad, absolutamente irracional, mal entendida...

¿Consecutivamente?

Todo acto es consecuencia de otro acto, en el primero me meto la bandera, la consecuencia lógica era sacársela, y de ahí la segunda obra. Y la tercera era operar ya con la bandera defectuosa³², la performance es una circularidad, y no es un acto único, porque la creencia de un acto único, es consecuencia de un pensamiento dictatorial, con la pretensión de borrar todo lo que había.” (Neira E. , 2013)

En un escenario en donde el cuerpo es coartado de muchas formas “el cuerpo como responsable de pecado se castiga, el cuerpo del otro se elude como peligroso, el cuerpo enfermo se arrincona, la excitación del cuerpo se niega, el placer hay que callarlo, la violencia que negarla, la anormalidad que esconderla” (Ferrús & Calafell, 2008, pág. 9) existen cuerpos que trasgreden la “norma” y en un proceso de apropiación se escriben a sí mismos, atravesando y golpeando, “desterritorializando”³³ lo normativo del espacio corporal y los símbolos, lo que supone de acuerdo a Beatriz Preciado un acto de resistencia.

“Por estas razones el arte de acción y del performance es un gigantesco medio de análisis, que implica también la total responsabilidad del artista al someterse a un espacio- tiempo performativo” (Martel, 2001:35) (Diéguez, 2014, pág. 50)

³¹ Un “evento” o “acción” de performance es simplemente un segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido... no tiene principio ni fin (...). En el performance, ya sea con texto o sin él, el guion es sólo una copia azul de la acción (...). Cada vez (...) debo advertir al lector: “esta es sólo una versión del texto. La próxima semana este será diferente” (Gómez-Peña, 2005, pág. 220)

³² Recordar que la bandera, no presenta estrella, acción que no está registrada, pero que muta, una vez asumida por la coalición del derecha el símbolo de la bandera para ser utilizada en la campaña política, por lo tanto la autora considera que al ser captada la estrella para ese segmento político, la bandera ya no debía poseerla.

³³ Rompiendo toda relación con la historia y la memoria. Lo que permite la transgresión. En este caso está dado por la exhibición pública, en primer lugar de un cuerpo desnudo, pero también está la masturbación pública y la defecación.

En este sometimiento al espacio público, queda expuesto no solamente quien acciona sino que dicha exposición se contagia hacia los co-participantes. Quienes nos vemos sometidos a una experiencia sensorial que nos traslada, en el caso de las acciones analizadas, a asociaciones tensionadas con elementos valóricos de la cultura, por ejemplo al exponer la masturbación femenina y que esta acción se realice utilizando una bandera nacional, poniendo en jaque dos mensajes por un lado la exposición directa de un acto privado y por otro que dicho acto además sea mediante el ultraje de un símbolo patrio. En una concatenación de conceptos como cuerpo – ultraje – patria – masturbación, etc.

Un cuerpo desnudo que despliega goce e ironía porque lo secreto se expone y lo sagrado se insulta. Con esto, en palabras de Barría (2014), el Performer produce la falla de un cuerpo normado, a través de la cual se hace presente la subjetividad que lo norma.

En una sociedad en donde la mujer es tradicionalmente confinada al cuerpo, utilizarlo en espacios públicos con acciones que trastornan las categorizaciones tradicionales se transforma en una acción contradiscursiva que trasciende el círculo artístico y lo posiciona como subversión política y se instala en un territorio liminal que junto con reflejar la fractura entre las fronteras de los espacios de creación, permite observar un mensaje político a través de la resignificación del cuerpo femenino, en donde el cuerpo grotesco y lo abyecto desmitifica el lenguaje, los emblemas patrios y los espacios de manifestación del arte, que nos conducen y “evidencian la necesidad de discutir los corpus estéticos tradicionales y el concepto mismo de estética” (Diéguez, 2014, pág. 137).

CAPÍTULO 4
CONCLUSIONES FINALES:
CUERPO POLÍTICO - ARTICULACIÓN Y DESPLAZAMIENTO.

Las diversas intervenciones urbanas, instalaciones o acciones performativas que desde hace algunos años se desarrollan en las calles, plazas, galerías y otros espacios públicos, van dando cuenta de los cambios que han estado ocurriendo en las prácticas escénicas latinoamericanas” (Diéguez, 2009)

Si “el lenguaje es una de las prácticas e instituciones concretas y contingentes mantenidas por la elección de los individuos y, por lo tanto, debilitadas por las acciones colectivas que los individuos eligen” (Butler, 2007, pág. 87), ¿Qué sucede cuando la acción y el lenguaje que se genera, como en la obra de Elizabeth Neira, subvierte o exagera lo que el discurso tradicional impone? ¿Qué genera? ¿Qué busca?

Como hemos podido ver, Elizabeth Neira Calderón forma parte de una generación en la que el accionar poético, en palabras de la misma artista, no puede estar separado de un proyecto de vida – política en donde si bien estas “representaciones son realizadas por artistas en marcos culturales, sus fines trascienden este marco y se proyectan como acción política” (Diéguez, 2009), desde la oposición a la producción artística generada dentro de las academias y universidades hasta la participación en encuentros sobre espacios de ruina, que convocan a sujetos cuyas posturas difieren del arte tradicional³⁴.

“Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido” (Diéguez, 2009)

³⁴ Como el festival Dildo Rosa en el Cine Capri de Santiago.

En Elizabeth Neira, entonces se traslada la palabra al espacio simbólico representado por el cuerpo, un cuerpo que a su vez utiliza un lenguaje - palabra y un lenguaje – gesto, que trastoca los valores impuestos socialmente a los objetos que dan soporte al discurso. Y al hacerlo se parapeta de símbolos que contribuyen a transformar ese cuerpo en su actuar cotidiano.

“La performatividad y la teatralidad apuntan a un tejido de diseminaciones que atraviesan nociones disciplinarias de teatro o performance art y se instalan en un espacio de travesías, liminalidades e hibridaciones, donde se cruzan y se interrogan los campos del arte, la estética y lo político” (Diéguez, 2009)

En una entrevista, realizada para el desarrollo de esta investigación a la autora se le interroga por el uso de los símbolos patrios, ella atribuye el uso de éstos a un distanciamiento que estableció con el país, debido a estadías en Argentina, y México, y que la hicieron mirar con distancia el concepto de patria y su origen.

“Aún estamos dentro de una sociedad que posee una profunda nostalgia del signo, todavía el signo está cargado de emotividad para nosotros, casi de una manera fascista (...) entonces me hizo ver desde una mirada crítica nuevamente el concepto de patria (...) con esa nueva mirada vuelvo a Chile el 2008 y con naturalidad tomo los símbolos patrios pensando de que ya era completamente asumido dentro del arte que el signo te pertenece, o por lo menos te pertenece la capacidad de ficcionar la realidad, y el signo forma parte de esa realidad, entonces como artista, yo pensaba de que uno tiene la posibilidad de accionar con todos los elementos de la realidad y para mí uno de los elementos de la realidad que pesaba eran los signos, y la nostalgia con la cual en Chile se toman todos esos signos...” (Neira E. , 2013)

Cuando este cuerpo “mujer” hace uso de un accionar cotidiano privado donde lo censurado se muestra como la defecación, la masturbación, etc. La genitalidad y la sexualidad cobra vida en un proceso de reapropiación y resignificación que violenta dentro del espacio público su carácter normativo. “La confrontación también hace

referencia a la articulación de un tropo temporal de una sexualidad subversiva que cobra fuerza antes de la imposición de una ley, después de su derrumbamiento o durante su reinado como un reto permanente a su autoridad” (Butler , 2007, pág. 90)

Y esto es lo que sucede con Elizabeth Neira, quien en una posición política subvierte por medio en primer lugar del lenguaje en su poesía y posteriormente por las intervenciones públicas (performance) lo que tradicionalmente es concebido como propio del “género femenino”. Todas estas posibilidades de interpretación se abren en la medida en que la obra de la artista, en un accionar que devela una desconfianza con la “universalización” de las categorías sexuales, así como también del contexto en el cual se ubica la acción artística, instala gran parte de su obra, sobre todo la performance, en un espacio de resistencia

“La performance cumple de alguna forma la manera en el arte de repensar críticamente estas funciones de la sociedad, y por eso es provocativa, pues pone el dedo en la llaga en las situaciones que no se están pensando y que dentro de la sociedad se han naturalizado... la performance pone en tensión estos códigos sociales, porque esta es su función, es sano hacerlo, las sociedad, las comunidades deben pensarse críticamente cada cierto tiempo, porque si no se corrompen, se pudren... como la que vemos ahora y trabaja con aquellas cosas más oscuras que las civilización niega. Por eso es un arte asilado de la academia, que se hace en espacios de ruina...” (Neira E. , 2013)

En su producción “los orificios femeninos se abren, se exhiben, hasta transformarse en una mera práctica, en el instrumento lúcido que se esgrime para romper la ideología y así señalar, precisamente, su sinsentido. Perfora la ideología y propone un sujeto poético que escenifica su cuerpo -lo ausculta, lo usa, lo abusa, lo goza- como sede primaria para elaborar un lugar de habla” (Eltit, 2013, pág. 9), permitiendo con palabras y con sus actos performáticos la nueva elaboración de sentido de un “sujeto” situado en un espacio disidente³⁵.

³⁵ “Además de puta, soy loca, floja, sucia, tonta, ignorante, sorda, / coja y mala” (Neira E. , 2013)

La performance en pocas palabras es “una secuencia de actos simbólicos que busca nuevos significados mediante acciones públicas” (Diéguez, 2009) en donde el cuerpo es soporte y obra. Ahora bien si la poesía es discurso y la performance es acción ¿Cuál es la relación que se puede establecer entre escritura y performance?

Como manifestaciones artísticas, ambas no tienen límites, de tal manera la posibilidad de interpretación que ofrecen es gigantesca, sobre todo si tomamos como punto de partida, la ubicación del artista en una posición marginal y crítica, pues permite al menos molestar, en lo que respecta a posturas y discursos tradicionales.

“La performance, es simplemente una extensión del discurso. Es decir, lo mismo pero en vez de hacerlo con otras palabras, decirlo con otros códigos, imágenes, gestos, objetos, acciones. Por lo tanto, no existe una motivación que no sea la misma motivación que existe a la hora de ponerme a escribir un poema y que no es más que una expresión.” (Lavquén, 2008, pág. 15)

La unión de ambas, poesía y performance, se vuelve un mecanismo mediante el cual se transmite un mismo discurso que permite una posición en donde el cuerpo, se transforma en el centro motor de la circulación de nuevos significados que se construyen y desconstruyen constantemente a partir del ejercicio artístico. “El cuerpo es un mero instrumento o medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales” (Butler , 2007, pág. 58) Por lo tanto, el cuerpo como texto, o como argumento del texto posibilita plantear aspectos íntimos de deseo, subvertir órdenes simbólicos, quebrantar miradas tradicionales que permitirán, en el caso de Elizabeth Neira, analizar el mensaje político dentro de su obra.

Además del mensaje crítico que entrega, reflexiona un cuerpo textual ya significado desde todas las instituciones que conforman el imaginario social la religión, el estado, la familia, etc.

Al respecto Richard Schechner (2011) en su ensayo “La conducta restaurada” se refiere entre otras cosas al hecho de que la performance es repetitiva, y es, esa repetición, lo que le da al acto su fuerza simbólica y reflexiva, al respecto, en la secuencia

de performances *Nunca salí del horror I, II y III* y *Enemigo Interno* se puede apreciar esta acción repetitiva, ya que si bien las tres son intervenciones diferentes, desarrolladas entre los años 2008 y 2013, presentan como eje común un lenguaje abyecto, el uso grotesco del cuerpo y el uso de la bandera, ícono político cultural, como objeto de acción (dildo sexual) o como objeto de recepción (soporte de la constitución política defecada), en un acto claramente contestatario.

Sabemos que el cuerpo actúa como entidad simbólica dentro de una cultura que regula y maneja los conceptos de orden y desorden. Y que dentro de esa cultura se ha establecido la existencia de ciertos géneros (masculino/femenino) a los cuales se les ha asignado normativamente espacios de acción.

La “mujer” y su cuerpo, ha sido normativizado y reducido a “responsable histórica de la carne lujuriosa, de la maternidad, y del ‘parir con dolor’” (Ferrús & Calafell, 2008, pág. 10) Sin embargo, existen cuerpos – textuales que trasgreden la “norma” y en un proceso de apropiación se escriben a sí mismos, constituyendo un espacio de resistencia y de descolonización.

“Es Descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos de descolonización ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta” (Gómez-Peña, 2005, pág. 201). Todo ello como propuesta de producción que da cuenta de una visión particular y socio-política de lo que pudiese ser algunos fragmentos del arte en Chile del siglo XXI.

Nos encontramos en este momento con una verdad innegable. “La palabra performance trasciende la noción de performance art desarrollada por los artistas plásticos a finales de los años cincuenta y está más próxima a la problemática de la performatividad como discurso del cuerpo y puesta en ejecución de las acciones (Diéguez, 2009). Por lo tanto, en este accionar, que subvierte el orden asignado a estos cuerpos “se hallarán las posibilidades de transformar al género” (Butler, 1998, pág. 300)

“Performance no es solo acto de vanguardia efímero sino un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias corpóreas” (Taylor, 2011, pág. 25)

La obra de Elizabeth Neira, ya sea su poesía, su poesía acción y sus performances vienen a constituir una provocación y un acto político casi por definición, en donde adrede se fractura el lenguaje, se transita en el “entre” de las artes, se recodifica un cuerpo, se juega con lo “legal”, se desmitifica el símbolo, dando cuenta de una forma liminal de ver la realidad y la relación entre arte y vida.

A modo de conclusión, solo me queda decir que “Las palabras también pueden doler o hacer doler, porque la escritura misma puede ser el cuerpo sacrificial en acción sobre la página, a través de la voz, en la escucha atenta.” (Barría, 2014, pág. 57). Palabras que, en el caso de Neira, se unen a las acciones de su cuerpo criticando, desacralizando, transgrediendo, haciendo de lo grotesco y de lo abyecto el mecanismo de resistencia, como motor impulsor, como hálito de vida, como propuesta ética, que rompe con la estética impuesta desde el canon.

Ahora bien, deberemos ser nosotros como “espectadores” quienes decidamos compartir o no esta expresión, hacernos o no partícipes de estas experimentaciones. Si aceptamos deberemos abandonar nuestra comodidad de voyeurs, haciéndonos cómplices de la obra, aceptando la relación lúdica entre quien genera la acción y quien la mira.

La forma será asistir a la “exposición de lo prohibido” cuando compartimos las ganas de sodomizar un cuerpo, cuando entendemos la violencia de género tras versos que hablan de sexo, cuando nos vemos como ciudadanos de un país que no nos gusta tras la ironía de la palabra, cuando asociamos la bandera, cuando entendemos el lenguaje, cuando somos capaces de vincular la cantaleta de números con la historia, incluso cuando reconocemos la irrupción accidental del perro vago que come caca como territorio común, entramos en el juego de los sentidos.

Y es ese juego de intercambio de sentidos, de remoción de conciencias, de identificación o de repudio mediante un continuo fluir de reacciones lo que vuelve finalmente la obra, la propuesta, la estética, una acción – política.

Bibliografía

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza .
- Barría Jara , M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión Poética*. Madrid: Gredos.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista* , 296-314.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona : Paidós.
- Calafell, N., & Ferrús, B. (2008). Escribir con el cuerpo. *Escribir con el cuerpo* (págs. 9-10). Barcelona: UOC.S.I.
- Carrasco, C. O. (2012). Reflexiones en torno al una historia reciente del arte chileno y su documentación. *Pretérito Imperfecto*, 80-89.
- Cordero, K., & Sáenz, I. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico: CONACULTA-FONCA.
- Dieguez, E. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo virtual Artes escénicas*. Recuperado de Ae: <http://artesesencinas.ucml.es/index.php?sec=texto&id=205#>
- Diéguez, E. (2014). *Escenarios liminales, Teatralidades- Performatividades - Políticas*. México D.F: Paso de Gato.
- Diéguez, E. (2014). Un Teatro sin teatro: La teatralidad como campo expandido. *Sala Preta*, 125-129.
- Eltit, D. (2013). Con manos impecables de manicure. En E. Neira, *Abyecta* (págs. 7-11). Arica: La liga de la Justicia .
- Figueroa, A., & Teillier , F. (2010). *Texto Imagen Performance* . Santiago: LOM.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder* . Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (2007). *Seguridad, Territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fressard, O. (2006). El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos. *Transversales*, 16-24. Fundación Andrew Nin. recuperado de <http://www.fundanin.org/>
- Girondo, O. (1996). *Obras completas*. Buenos Aires: Losada.

- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del Performance . *Horizontes Antropológicos* , 199-226.
- Gruman, A. (2008). Performance ¿Disciplina o concepto umbral?. La puesta en escena para los estudios teatrales. . *Apuntes* , 216-139.
- Guash, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* . Madrid: Alianza .
- Hoefler, W. (1993). *Modelos textuales (géneros y tipos) en la lírica hispanoamericana moderna*. Valdivia : Aus Valdivia .
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Lange, F. (2001). Lihn & Pompier: Alegoría y autoreflexividad. *Anuario de Postgrado, Universidad de Chile*.
- Lavquén, A. (5 de Septiembre de 2008). Sin pelos en la lengua. *Punto Final*, pág. 15.
- López, V. (2008). La lucha libre mexicana, su función compensatoria en relación al trauma cultural. *Jung Journal: Cultura & Psyche.*, 4(4).
- Machado. M (2010) Desdivinización del cuerpo: la estética de lo abyecto en las prácticas contemporáneas del arte y la mirada femenina. Recuperado <http://dspace.ucuenca.edu.ec>.
- Morana, M. (2014). *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio .
- Neira, E. (2011). *La Flor*. Buenos Aires: VIL.
- Neira, E. (2012). Hacia una poética de la acción. Intento personal de una historia de la performance. *Escaner Cultural*.
- Neira, E. (2012). Mi enemigo es el modelo. *Acéfalo*.
- Neira, E. (2013). *Abyecta* . Arica: La liga de la Justicia.
- Neira, E. (2014). *Idelogía*. Valparaíso: Colectivas Periféricas .
- Neira, E. (2014). *Leyenda Negra*. Santiago: La polla Literaria.
- Nómez, N. (2007). Transformación de la poesía en Chile 1973-1988. *Estudios filológicos*, N° 42, 141-154.
- Nómez, N. (2009). Poesía Chilena Contemporánea, un recuento parcial heterogéneo. *Nuestra América*, N°7, 103-112.

- Preciado, B. (2005). Multitudes queer. Notas para una política de anormales . *Nombres. Revista de filosofía*, N°19. 157-166.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto propio.
- Musso, L. (2013). Prólogo . *Abyecta* Guayaquil: Camareta Cartonera. 2-8.
- Sánchez, O. B. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberofórum*, 121-137.
- Schechner, R. (2011). La conducta Restaurada. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performances* (págs. 31-50). México: Fondo de cultura económica.
- Sulla, E. (1998). *El Canon Literario*. Madrid: Arco/Libros.
- Taylor, D. (2011). INTRODUCCIÓN. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (págs. 7-30). México: Fondo de cultura económica .
- Villiel, M. B. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. . Museo Nacional Centro de arte. Reina Sofía.



Anexo Literario

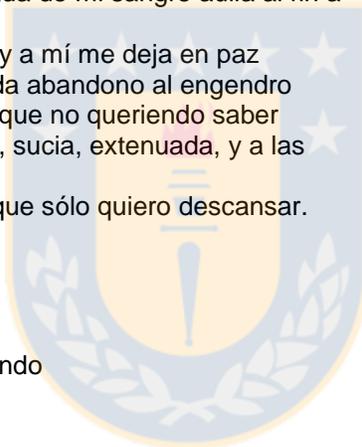
Textos poéticos citados

Mejor para mí

Tengo un poema atascado
entre la boca del estómago
que se contorsiona amordazada
y la otra
la que quiere besarte
El poema éste, que a veces parece un tumor
me provoca todo tipo de fiebres y dolores
Me hago la lesa durante días,
hasta que con los ojos desorbitados y la cabeza como un petardo
atómico
a punto de estallar,
me voy avergonzada, lejos del mundo a parirlo entre pastizales,
sin anestesia, como las perras o las jirafas, da igual
Y entonces la pequeña cosa bañada de mi sangre aúlla al fin a
la luz de la luna
Entrega al cielo su grito luminoso y a mí me deja en paz
Porque cual madre desnaturalizada abandono al engendro
maldito y chillón en medio del bosque no queriendo saber
nada de él. Y luego vuelvo a casa, sucia, extenuada, y a las
gentes les parezco sospechosa
No me hablan, mejor para mí porque sólo quiero descansar.

Los poetas y el reciclaje

Esta noche tengo la concha hirviendo
Podría freír un huevo en ella
Podría hasta hornear una pizza
Pero prefiero hundir mis dedos
siempre diligentes
y sentir los nudillos crujir
con el abrazo tubular de la carne que aprieta como una boa
asesina
Esta noche
no hay más que manos que nadie quiere tomar
Y yo con un hambre colosal
Hambre de acoplamientos jugosos
igual que frutas reventadas por el sol
en un verano que no llega nunca
Porque en esta ciudad
la orgía siempre está incompleta
y cierta soledad
que parece estilar mucho hoy
entre los jóvenes intelectuales
me comienza a podrir entera
¿Dónde están los amantes perfectos?
¿Dónde los poetas?
Hoy
los poetas



caminan potijuntos por el centro
apurados, junto a cajeros y ejecutivos de ventas
los que quedan en los bares
prefieren ahogar su deseo en
toneles de vino
Prefieren abrazarse entre ellos
besarse entre ellos
y algunos
los valientes
darse por el culo de vez en cuando
Mueren
de cirrosis por cientos cada fin de semana
varados a la orilla de las cunetas
Por suerte el departamento de aseo y ornato de la municipalidad,
ha dispuesto una grúa con su correspondiente
pala mecánica que los recoge cada mañana y los
deposita en un lugar especialmente acondicionado para
su tratamiento como basura orgánica de alta densidad
Luego de la trituración y la separación de los metales,
(oro en dentadura, prótesis internas o externas), con
los restos se fabrica tierra de hoja abono y otros productos
para la agricultura
que el Municipio, de manera muy eficiente reutiliza en
nuevas áreas verdes, contribuyendo de esta manera a
mejorar la calidad de vida de los ciudadanos.



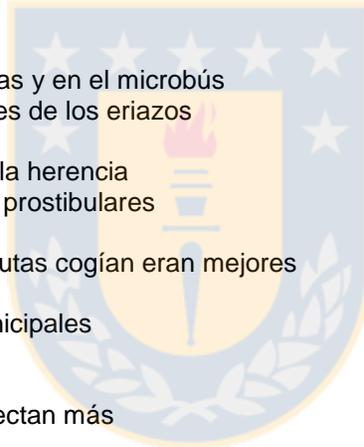
Poesía

Sin duda un traje que no es para mí
me queda grande
pesa demasiado
es muy oscuro y algo incómodo
Además
de ninguna manera lo podría pagar
Yo
prefiero vestidos ligeros
Son más sexis

El tiempo no fue generoso con nadie

A nosotras las reinas
a las que todos querían dar por el culo
aunque nos doliera
aunque nos atoráramos gritando que ¡No jetón!
¡Te digo que no!
Nosotras
caderas enfundadas en vinilo negro
y los ojos rojos
como dos semáforos
Colocadas, borrachas, voladas, pero conscientes compañero
Nosotras
las que empinadas en plataformas aleopardadas
ordenamos cada noche nuestra morena

contundencia en complejas estructuras
para sembrar el deseo
Nosotras
divinas hasta la intoxicación
violadas hasta el cansancio
inspiramos poesía en bares asquerosos
Besamos en la boca
y le dimos de mamar, de nuestros pechos rabiosamente
igualitarios
a toda la sociedad de los
poetas-muertos-de-borrachos
Nuestras camas fueron sociedades anónimas
y para qué decir lo abiertas
Estrellas de noche, abortivas de día
Nosotras
las de entonces
ahora estamos solas
nuestros novios proxenetas encontraron trabajo
y se casaron con sus secretarias
Ahora tienen úlceras y un vientre planetario
Ahora nos dicen perras.
ellos
los fornicadores
Algunos se postulan para huevadas y en el microbús
vemos sus nombres en las paredes de los eriazos
En tanto los poetas
cargan mortificados y silenciosos la herencia
insalubre de antiguas residencias prostibulares
Pila de jetones
que creyeron que mientras más putas cogían eran mejores
poetas
Esos, ahora son funcionarios municipales
y por suerte o
por stress
sus focos infecciosos ya no se erectan más
Esos
resignados
todas las mañanas
relamen su fracaso en el seno de sus mujeres santas
que por santas
a esa hora
la piel ya les huele a detergente
A esa hora los poetas – funcionarios
se convulsionan en los baños por la deuda hipotecaria
y porque la santa tuvo un apetito terreno el otro día y se compró
una crema “carísima”
a ver si así se le compone la ruina del rostro
mapeado por los excesos de su poeta
Los otros
los verdaderos
los bellos
Esos animales hermosos que nos amaron a todas
y que dejaron la vida en las plazas
en las protestas, en cada vagina que besaron y mordieron
Esos héroes insolentes
que arrancaban los jugos hasta de las piedras con sólo mirarlas



Se mueren de a gotas en los manicomios
A ellos
de pronto
les aparecieron madres y parientes
que no dudaron en encerrarlos
Los que tuvieron suerte
alcanzaron a depositar su delirio en clínicas privadas
los otros
se fueron sin trámite a Avenida la Paz
Como antes sobre nuestras piernas abiertas
ahora duermen sobre sus excrementos
El tiempo no fue generoso con nadie
Tenían razón aquellos que nos asfixiaban
Ni para los revolucionarios de gobierno
ni para los intelectuales de derecha
Menos para las reinas
A nosotras, las reinas
tanto amor peregrino nos comió las puertas
de la maternidad, pero más que eso
y que los abortos baratos
fue tanto maldito abandono
lo que terminó por ahuecar nuestros cuerpos y nuestros corazones

Naturaleza muerta

Esta noche llegarás a casa de madrugada, borracho y gritando.

Derribarás la puerta de una patada mientras yo me reviento llorando.

Una vez adentro me amenazarás con el cuchillo carnicero, me obligarás a desvestirme y riendo me mostrarás desnuda y agarrada de las mechas a tus amigos. Luego te enojarás conmigo, me dirás que los estoy provocando, me dirás que soy una zorra, una perra de mierda, caliente, me abofetearás y me escupirás. Echarás a los truhanes que te acompañan a botellazos. Quedarán los vidrios esparcidos por todo el piso. Yo intentaré recogerlos para que no te cortes los pies por la mañana, pero en el suelo me patearás con saña. Sacarás tu sexo muerto como una anguila mucho rato hervida y me forzarás a resucitarla.

Entre sollozos lameré y lameré sin resultado alguno, me dirás que soy una estúpida, me golpearás en la cabeza y mientras me desvanezco ocurrirá el gran milagro. Entonces me penetrarás por detrás, yo gritaré de dolor, tú reirás y reirás como el mismo demonio. Yo lloraré, me desmayaré y en medio del charco de sangre me dormiré maldiciendo mi suerte.

Al otro día no habrá palabras amables, me exigirás desayuno, yo taparé mi cara amoratada frente a las vecinas, que ya lo saben todo, porque es siempre la misma historia. Para ti huevos revueltos, pan tostado, una cerveza y cigarrillos que he pedido fiados al casero de la esquina. Para mí nada, solo rumiar mi gran rencor. Antes de irte hasta no sé cuándo, mearás mis plantas y robarás todos mis ahorros, después rociarás la casa con gasolina. Prenderás fuego a todo lo que tengo, acabarás con mi pequeño reino de mujercita tuya y reirás y reirás muy fuerte mientras yo llamo a los bomberos maldiciendo el día en que nací. Pero en el fondo de mi corazón mártir quedará intacto un altar para orar por ti.

Canción pseudo – sado – ero – maso.

Esta noche mi amor
voy a ser tu hombre
voy a atacarte con la ferocidad de una cobra alzada en mortal
danza

Esta noche
te amarraré a la cama mi princesita de leche
Pero primero afeitareé esa barba
ese pecho que es una selva
y las columnas perfectas de tus piernas
hasta hacerte parecer un maniquí
Quiero tenerte ante mi desnudo como un cristal
crucificado a la cama como un Cristo agónico

Yo en cambio
vestiré de cuero y púas
como a ti te gusta...caramelito
Antes de empezar
untaré miel en la punta de tu sexo
y con mis calzoncitos fragantes
haré una bola para taponear tu boca

Luego
bailaré y bailaré
con las piernas abiertas sobre ti
y en cada bajada de la coreografía
restregaré
mi sexo descubierto
contra tu nariz

Luego
te lameré largamente
morderé con delicadeza de cirujano
las rozas maduras y abiertas de tus pezones
correré por tu cuerpo
como un ejército de hormigas devoradoras

No perdonaré rincón alguno
cavidades secretas, túneles,
montículos, articulaciones

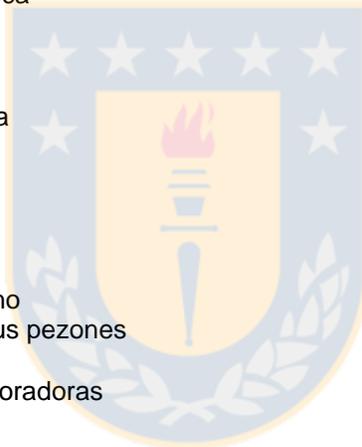
Sudarás
torcerás tus bracitos de ángel
y tu respiración me dará las pistas de tu agonía

Finalmente
me concentraré sólo en tu ya muy erecto pene
Esa réplica tan simpática de ti y del obelisco de Buenos Aires
Me detendré ahí

me quedaré horas y horas
gastando saliva
abriendo y cerrando la boca
de arriba hacia abajo
hasta dislocar mi mandíbula

y sentir
en la punta húmeda de mi lengua
las descargas de tu desorden eléctrico

Entonces
en el momento más alto
cuando estés a punto de reventar,
mi bien

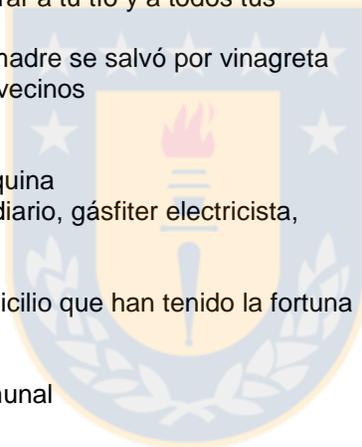


METERÉ MI DEDO SODOMITA POR TU CULO DE VIRGEN CASTA. LO METERÉ HASTA EL FONDO, SIN CONTEMPLACIÓN NI VASELINA, CON UÑAS, ANILLOS Y TODO. HARÉ CIRCULITOS CON ÉL AHÍ DENTRO. TALADRARÉ COMO UN ENANITO VIOLADOR MIENTRAS TE RETUERCES DE DOLOOOOOOOR.

Y para terminar
te regalaré mi boca
que sea ésta la fuente
donde descargues al fin
la simiente tibia
que se agolpa
en tus íntimos conductos
Esta noche mi amor
voy a ser tu hombre.

Abyecta

Me he acostado con tu padre
tu hermano y tu hijo, por no nombrar a tu tío y a todos tus
amigos
Con tu abuelo fue imposible y tu madre se salvó por vinagreta
No puedo dejar de nombrar a los vecinos
los cabros del bloque
los de los flipper
los volados de la plaza y de la esquina
el lechero, cartero, repartidor del diario, gásfiter electricista,
zapatero, jardinero
y la casi totalidad
de trabajadores de servicio a domicilio que han tenido la fortuna
de pasar por mi casa
y la tuya
Y es que tengo un apetito descomunal
y no perdono erección
Soy una adicta
dicen...
siempre
pero es que invariablemente siempre
quiero
Además no discrimino
El tamaño no me importa
ni el grosor de las billeteras, tampoco el color de la piel
Si tiene auto o bicicleta
si usa tarjeta dorada o está en DICOM, si tiene casa propia o
mediagua
mucho menos si me ama o no me ama
si me respeta o si me quiere para el puro hueveo
si es machito, de pelo en pecho o mariquita
tonto o inteligente, necio o sabio, ladrón o policía, lento o
rápido, cuerdo
osicótico...
Juro
que a la hora de los q'iuvo
nada de eso me importa
y es que soy una verdadera institución democrática



Y aunque condón no uso, (En Chile la iglesia lo prohíbe)
venéreas parece que no tengo
parece...
Excepto un herpes travieso
que me tapiza la boca de llagas cada cierto tiempo
A veces orino de pie, me excita
O lo hago en piscinas y duchas públicas
Usualmente veo porno
y me masturbo como una demente el día entero
Otra cosita es que soy comunista y última de rota
voté por la Gladys y no me depilo
No cocino ni un huevo frito
y me gusta opinar en conversaciones de hombres
Te advierto... que detesto el sexo anal
pero si me tratas con dulzura
terminaré comiendo de tu mano y
lamiendo la suela de tus zapatos
Te aviso
que soy ágil con las cuchillas
tengo buena puntería y reflejos en óptimo estado
Y que, a pesar de éstas y otras destrezas
que ostento en las manos, dedos y lengua... especialmente
según me han contado
en las discos me va bastante mal
Y me pasa últimamente que
nadie se me acerca
y me siento sospechosamente repugnante
como pescado de feria que no se vendió
Y la verdad
es que ya no tengo quince años
Como para ir a esos lugares
llenos de púberes en plena floración
Niñitas lindas de senos como dos tazas de leche
y coñito con olor a nata
Otro problemita
que no te podría callar
es que producto
de un dilatado alcoholismo
que me ha tenido desde hace años
azotando la cabeza
contra las barras de los bares más cochinos de esta ciudad
padezco de ciertos trastornos... gástricos
de variada gravedad y abyección
como por ejemplo
la acumulación de gases intestinales
que a veces
generalmente en público
pugnan por salir de su prisión
Te advierto
que estoy muy sola
que esta soledad me duele en exceso mucho
y que ante el menor indicio de abandono
real o imaginario
sería capaz de perseguirte a ti
y a toda tu maldita familia
por todo el maldito país



convertirme en tu sombra
y luego en tu peor pesadilla
para terminar asesinándote
y exhibiendo tus genitales en la plaza pública
contenidos en tu boca

Y
es que
además de
PUTA,
soy LOCA
FLOJA
SUCIA
TONTA
TERCA
BRUTA
IGNORANTE
TACANA
SORDA
COJA
Y
MALA

Ciudad Capital

Anti Postal 0

Ciudad policía
policía civil
policía de tránsito
policía de investigaciones
policía de fuerzas especiales
especialmente entrenada
para masacrar a su pueblo
ciudad gas, ciudad luma
ciudad calabozo ciudad cállate la boca
no camines sola por esta ciudad
no bailes, no cantes, no hables en esta ciudad
ni se te ocurra pensar en sacarte los grilletos
tampoco en hacerlos sonar

Ciudad veneno
veneno
en el aire, en el agua,
en la comida, en el vino, en el alma
ciudad plaga
no pidas ayuda en esta ciudad
porque nadie vendrá

Ciudad del crédito fácil
ciudad estafa, ciudad canalla
ciudad muralla electrificada
en los barrios ricos
ciudad con olor a carne humana chamuscada
en los pasillos de cárceles súper pobladas
ciudad perro, ciudad gendarme



no intentes amar, respirar, crecer, ser libre, en esta ciudad
no intentes hacer arte o ser feliz en esta ciudad
sólo podrás pagar y elegir cómo prefieres morir
en la
Ciudad Capital

Dime cómo prefieres morir
en la Ciudad Capital
por sobredosis de alcohol?
sobredosis de merca?
sobredosis de trabajo?
sobredosis de humillación?
sobredosis de frustración?
sobredosis de policías?
sobredosis de odio?

Vamos, mi amor
vamos a incendiar la Ciudad Capital
vamos, mi amor vamos a quemar
el palacio y el mall
y su corte de siniestros
mongólicos
con poder y dinero

A la patria castigadora
Anti Postal 1

Vengo de una sola y grande herida
Esta herida se cree país
Por momentos esta herida se dice país
Se dice República
Y redacta oficios inútiles
Decretos, leyes, constituciones
Falacias
Porque detrás de los papeles
Solo hay un conocido
Abismo

Esta herida es larga y profunda
Tiene dos cordilleras
Una que apunta hacia el cielo
Otra hacia el centro de la tierra
Esta es la más feroz
Muerde y se sacude como bestia herida
Derribando fuertes y ciudades

La herida me nombra su hija
Y yo no quiero
Porque me azota todos los días
Contra sus muros
De carne obrera mutilada y mineral

Sus muros son altos como la muralla china
Vigilados, alambrados, electrificados



La herida se transforma en ave
Un ave de rapiña
Fibrosa y enorme
Como un arma de guerra
Me ensordece
Me dice
Te perseguiré
Donde vayas te perseguiré

La herida se transforma en perra
Y ladra en
Un dialecto
Que mi sólo mi sangre entiende
Es el llamado de la madre cruel

No te vayas me dice
Tu vida me pertenece
Tu cuerpo
Tu historia
Tu palabra
Hasta tu dolor
Nada es gratis
Qué te creías...
Me llevaras en cada célula
Hasta el fin de tus días
No harás más que reproducirme
En cada ciudad que pises
En cada gesto desesperado
Porque soy infinita como la maldad
Y la indolencia
Que en esta tierra crece
Como la mala hierba

