



MUJERES, CUERPO Y MARGEN EN LA CIUDAD BAJO DICTADURA. ACERCA DE LA PERFORMANCE *ZONA DE DOLOR* *II («EL BESO»)*, DE DIAMELA ELTIT

Women, Body and Margin in City Under the Military Dictatorship. About

Zona de dolor II (El beso), by Diamela Eltit

Estefanía Di Meglio* 

RESUMEN

El presente trabajo estudia el anudamiento de diferentes categorías de la marginalidad en la performance *Zona de dolor II*, titulada «Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago» (1981) («El beso»), de Diamela Eltit. En ella la performer dialoga con un mendigo con patologías psiquiátricas, disfuncional para el mercado capitalista neoliberal, y marginado socialmente. Como desenlace, la performer lo besa. Mediante la acción, rescata y pone en el centro de la escena el margen descartado por la sociedad dictatorial y por la razón neoliberal. De igual manera, se reapropia de una ciudad sitiada y de su propio cuerpo. Para el análisis, se toman las siguientes perspectivas teóricas: la noción de traperero que recoge restos que la sociedad capitalista descarta, acuñada por Walter Benjamin desde los estudios de crítica literaria; los estudios de performance en América Latina, con elementos centrales como el cuerpo y la ciudad; los estudios de género con su importancia atribuida al cuerpo; los aportes del feminismo marxista en particular, que distinguen los trabajos productivos de los reproductivos y las tareas de cuidado, que el «trabajo de amor» al que refiere el título viene a criticar, en una crítica general de los roles tradicionales asociados a la mujer y como forma de resistencia a la dictadura en Chile (1973-1990).

Palabras clave: Chile, Siglo XX, performance, Diamela Eltit.

* Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP) <https://ror.org/01tjs6929>, Mar del Plata, Argentina. Integrante del Centro de Letras Hispanoamericanas (Ce.Le.His.) y del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS). Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ayudante graduada en el Departamento de Letras (UNMdP). Profesora y Licenciada en Letras, Especialista en estudios sobre violencia por razones de género contra las mujeres, Magister en Letras Hispánicas, Doctora en Letras. Correo: estefaniadimeglio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5015-1606>

DOI: <https://doi.org/10.15517/e0bdf12>

Recepción: 11/04/2025 Aceptación: 12/10/2025



ABSTRACT

The present article studies the relationship between different categories of margin in the performance *Zone of pain II*, “Loving work with a refugee of the Santiago’s asylum” and knowned as “The kiss” (1981), by the Chilean writer and artist Diamela Eltit. The performer talks to a beggar with a psychiatric disease, an outsider out of the market in a capitalist and neoliberal world. Besides, the performer kiss him. Throw this performace, the artist puts in the middle of the scene the social and economic margin, which capitalist society rejects. She also recovers the city, a city under a state of siege, and her body, as a performer and as a feminist artist. We consider to this analysis the concept of cadboard of Walter Benjamin, sinde the literary studies; the performance studies, specifically in Latin America, with central characteristics as body and city; genre studies with its importance of the body; the contribution of marxist feminism in particular, which distinguishes the divition beetwen productive and reproductive works and care tasks, division that performance and “loving work” critics, in a general critic of traditional roles and mandates imposed to women. The performance is also a form of criticism (and of resistance) of the Chilean dictatorship (1973-1990).

Keywords: Chile, XXth Century, performance, Diamela Eltit.

1. Introducción

En este artículo se analizará la performance *Zona de dolor II* ([1981](#)), de Diamela Eltit, titulada «Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago» y conocida resumidamente como «El beso». En ella la performer dialoga con un mendigo esquizofrénico y con discapacidad de la ciudad de Santiago de Chile. La acción de arte se modula, entre otros sentidos, como rescate de la marginalidad geográfica y social, de los marginados por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet (1973-1990). Esta acción aboga por la implantación de un plan económico neoliberal y, en consecuencia, por la eliminación del socialismo que se identificaba con el presidente democrático derrocado, Salvador Allende, así como de la oposición de toda disidencia del gobierno. La performance, con su apuesta por lo marginal, es respuesta y resistencia a aquel régimen.

Para el análisis, se toman la noción de trapero acuñada por Walter Benjamin desde los estudios literarios, en función de leer la figura de la artista como trapera, desde el momento en que rescata lo que la sociedad capitalista y neoliberal descartan: el cuerpo no normado y no funcional para



el mundo laboral a causa de la discapacidad (Federici, [2010](#)), así como el discurso del loco (Foucault, [2005](#)). Con respecto a la figura femenina de la performer, se aborda la relevancia del cuerpo en su condición de mujer, tanto desde los estudios de la performance —especialmente en lo que refiere al ámbito latinoamericano, en donde se combina esta acción de arte con el Body Art— como desde los estudios de género, en los que el cuerpo de las disidencias se reviste también de fundamental importancia. Asimismo, a partir del feminismo marxista, se propone la crítica de la división sexual del trabajo que se da ya a partir del título «Trabajo de amor». Por otra parte, la dictadura ejerció formas de violencia diferencial sobre las mujeres. Sobre ellas, genéricamente puede decirse que fueron oprimidas por la dictadura política y por la dictadura del patriarcado en los hogares; sobre las mujeres militantes, los militares ejercieron distintos tipos de agresiones como la sexual.

Finalmente, a lo largo de todo el trabajo se analiza la preponderancia que adquiere la ciudad en cuanto a dos aspectos: en la performance de Eltit en particular; en los estudios feministas en general, mediante la tradicional división espacio-público espacio-privado operada desde el poder. Sobre la base de todo esto se postula la hipótesis de que el sujeto de la performance, el mendigo, y la performer se construyen en un vínculo especular por el cual ambos son traperos. Los dos se hallan situados al margen de la sociedad capitalista, del modelo neoliberal que pretende legitimar e instaurar la dictadura, al mismo tiempo que cada uno se configura como metonimia de marginalidades de lo social que se exceden sus particularidades: fundamentalmente, la mujer y el/la militante político/a.



Figura 1

Fotogramas del video de la performance Zona de dolor II, «El beso» (1981).



Nota. La fuente es Hammer Museum, Universidad de California, Los Ángeles. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/zona-de-dolor-ii-zone-of-pain-ii>

2. Una poética de los márgenes

Si la literatura y el arte en general trabajan con los restos de los discursos sociales y colectivizados (Rosa, [1987](#)), ese detritus compositivo se potencia en los contextos autoritarios de las dictaduras del Cono Sur en América Latina, a partir del momento en el que el arte se modula como



discurso contrahegemónico (Williams, [1997](#), p. 129). Estos restos, cuyo uso en la región tiene su origen las vanguardias estéticas y literarias (Quintana, en López-Labourdette et al., [2018](#), p. 139), adquieren la forma de «residualidades» que funcionan como recordatorios de los límites del sistema», lo que señala su exterioridad constitutiva (López-Labourdette et al., [2018](#), p. 9). Aun cuando no lo buscaren deliberadamente, los discursos en el arte se enuncian con frecuencia en el ámbito de lo clandestino, desde y sobre las sombras de lo social.

En la producción escrita y performática de la artista e intelectual chilena Diamela Eltit, la marginalidad se yergue como principio compositivo. En ella se yuxtaponen capas de significado que permiten pensarla como borde, como frontera y como lo alternativo en una producción estética homologable a una ética política que hace devenir la práctica literaria en praxis social. Desde la elección de personajes marginales en su obra hasta una sintaxis alternativa (el quiebre del lenguaje como cifra y síntoma de un decir también escandido, la *insubordinación del signo*, según Nelly Richard ([1994](#)), por medio de los espacios periféricos de una ciudad sitiada, la conciencia del borde atraviesa forma y contenido, donde la forma se entiende, además, como contenido decantado históricamente, en tanto elemento formal que supone un posicionamiento político (Williams, [1997](#), p. 173). Sin dudas, es el encuentro con un arte siempre político el que marca el sino de la poética de Eltit. De igual manera que sus inicios en el arte, el encuentro con los feminismos se da para la autora en la época de la dictadura en Chile. Su descubrimiento de los espacios de resistencia y libertad tiene lugar de manera inversamente proporcional a un contexto autoritario y patriarcal, puesto que toda dictadura lo es (Laudano, [1998](#)).

En una entrevista con Diana Taylor ([2011a](#)), en la que el objetivo es definir qué es una performance, Eltit parte de lo multidisciplinar como puntapié para una caracterización heteróclita. Expone que, conceptualmente, y a falta de un nombre específico, en su repertorio artístico la expresión «acción de arte» apareció antes que el término performance. En esta dirección, es necesario



referirse al Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Este colectivo fue constituido en el año 1979 por la autora (en su casa, espacio privado que será acogida de lo político, como paradoja de la tradicional despolitización del hogar), junto con, su entonces pareja, el escritor Raúl Zurita, la artista visual Lotty Rosenfeld, el artista Juan Castillo y el crítico y editor Fernando Balcells. Todos ellos buscaban generar de manera colectiva nuevos circuitos artísticos frente a la persecución y censura del régimen militar de Augusto Pinochet. Este Colectivo integra la denominada Escena de Avanzada (Richard, [2007](#))¹, la cual agrupa un conjunto de autores y formaciones —en términos de Williams ([1997](#), p. 139)— que desarrollan sus manifestaciones artísticas luego del Golpe del 11 de septiembre de 1973.

El carácter rupturista del CADA frente al arte dominante chileno fue «fundamental en el desarrollo de un campo de resistencia política y pensamiento crítico entre intelectuales» ([Hemispheric Institute](#)). Sumado a ello, este arte emerge de una coyuntura que piensa y actúa, por un lado, en el marco del denominado «apagón cultural» (Donoso Fritz, [2013](#), p. 105). Por otro lado, y en simultáneo, se yergue ante la pretensión oficial de una cultura central, «conforme y nacionalista» en el contexto del sistema neoliberal (p. 109). Las dictaduras del Cono Sur pretenden establecer este modelo «como sistema mundo y política universal de los afectos» en base a una gobernabilidad sustentada en la «gestión biopolítica del cuerpo social que pretendía encarnar sus efectos en cada fibra de la subjetividad individual (dificultando así su recomposición colectiva)» (Carvajal y Vindel, [2019](#), p. 291).

En este sentido, el CADA opera, desde su sola irrupción, una crítica de la historia social y cultural chilena (y del mundo) «sin descuidar su propia y singular construcción teórica soportada claramente en el marxismo menos dogmático» (Serrano Figueroa, [2013](#), p. 42). La política/poética del margen en Eltit (en su literatura y en sus acciones de arte) halla sus orígenes en la configuración

¹ La Escena de Avanzada ha sido estudiada, entre otros investigadores, por Pablo Oyarzún. Ronald Kay y Adriana Valdés. (Ver referencias). Específicamente para CADA, ver Robert Neustadt ([2012](#)).



conceptual y performática del CADA en lo residual (devenida a su vez de la teoría social crítica): se trata de «la deficiencia, el resto, lo descartable y lo sobrante» (Carvajal y Vindel, [2019](#), p. 292).

A diez años del golpe militar, en 1983, el CADA realiza una acción paradigmática que tendría resonancias en lo posterior. Se trata del «NO +», lema ideado como texto abierto para que ciudadanos y ciudadanas completaran con sus demandas sociales específicas («NO + dictadura», «NO + hambre», entre un sinfín de exigencias del cumplimiento de derechos). Inicialmente, la propuesta de CADA invitaba a apropiarse de las paredes, pero rápidamente el lema fue utilizado por diferentes colectivos «como un símbolo público de resistencia política y no-conformismo» ([Hemispheric Institute](#)). El NO + «es una acción que continúa operando hasta nuestros tiempos» ([Hemispheric Institute](#); Barrientos [2019](#)) y que pone en evidencia que las intervenciones artístico-políticas del colectivo han implicado «un trabajo proteico por el que CADA apostó como un camino abierto para futuras generaciones de artistas y ciudadanos» ([Hemispheric Institute](#)).

Es en el marco del CADA que se lleva a cabo *Zonas de dolor*, de Eltit, performance constituida por dos episodios. El primero tiene lugar en 1980, en un prostíbulo de la comuna de Maipú, donde Eltit lee parte de lo que será su primera novela, *Lumpérica* ([1983](#)), y luego lava la acera del lugar. Se la conoce como «Maipú» o *Zona de dolor I*. De esta parte se elabora luego un «video testimonio como una obra en devenir», según expone Mónica Barrientos, quien analiza en detalle esos dos niveles de la acción —performance y registro audiovisual— ([2019](#), p. 59). La segunda parte, titulada «Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago», «El beso» o *Zona de dolor II*, se desarrolla en 1981 y consiste en la acción de Eltit de dialogar con un mendigo esquizofrénico de Santiago de Chile y en besarlo, como desenlace. Al mismo tiempo, se encuentra el ojo de Lotty Rosenfeld, que mira y registra en formato de video.

Si bien Barrientos nota con justeza, para 2019, que se trata de una performance poco estudiada por la crítica, en los últimos años se han publicado artículos que la analizan en diferentes aspectos.



Tal es el caso de los textos de Rubí Carreño, Marla Freire Smith, Andrés Gruman y Yasmina Azziz y Kildina Veljacic (ver referencias). Específicamente sobre *Zona de dolor II*, Mario de la Torre Espinosa ha estudiado su carácter autoficcional. Por su parte, autoras como Galia Arriagada Reyes (2013) y la propia Mónica Barrientos (2019) han analizado aspectos políticos de la performance, para lo que toman ejes que giran en torno a las relaciones de poder, el cuerpo herido y la resistencia que de ellos surge para formar comunidad frente al panorama político represivo.

Del CADA, Nelly Richard (2007) destaca, entre otros aspectos, la conversión de la ciudad en escenario público para las acciones de arte, característica que es señalada también por la propia Eltit (Rossi, 2001). La geografía espacial y las identidades que intervienen en ambas instancias de *Zona de dolor* dan cuenta de la marginalidad en múltiples sentidos. La diagramación urbana permite pensar los vínculos centro-periferia que intenta establecer el régimen militar, en torno a un sistema económico que posiciona el capital en el centro, en su lucha por la instauración del modelo neoliberal. A propósito de ello, luego de más de una década de dictadura, Teresa Valdés caracteriza el escenario nacional chileno. Esta caracterización permite contextualizar la performance de Eltit para entender cómo se estructura la crítica hacia el modelo político y económico excluyente de los militares, quienes, mediante su represión sistemática, persiguieron, secuestraron, torturaron y asesinaron a militantes de oposición, con la finalidad de eliminar la disidencia política y económica.

En primer lugar, en la esfera política la toma de decisiones del gobierno aísla casi totalmente a la población. A la par, se da un proceso de persecución y un plan represivo sistemático sobre la ciudadanía (Valdés, 1986, p. 2). Con respecto al ámbito económico, en la década de los 80 Chile está sumido en una profunda crisis, producto de las políticas neoliberales propulsadas por el gobierno militar y orquestado desde Estados Unidos como parte de la denominada Operación Cóndor en el marco de la Guerra Fría, que polariza al mundo entre capitalismo y comunismo (McSherry, 2009, p. 37; Pasten, 2006). En este escenario, el modelo económico neoliberal, basado en el mercado como



asignador de recursos, en la privatización general de la actividad económica, en la reducción del aparato del Estado y en la apertura al mercado externo a la vez que se desecha la protección de la industria nacional hace que el país se vea sumido en una grave crisis (Valdés, [1986](#), p. 3). Ante este panorama, se produce la discriminación económica de importantes grupos de la población. En segundo lugar, pero vinculado directamente a la economía, en el ámbito de la estructura social se comienzan a producir significativas modificaciones, como la «jibarización» de la clase obrera y el aumento del trabajo informal (Valdés, [1986](#), p. 3).

Si bien el capitalismo tiene sus fases y características propias en cada economía regional, el análisis de Walter Benjamin sobre el trapero como sujeto que recoge aquello que la sociedad capitalista descarta aplica a toda época y lugar, por lo que se puede condensar la figura de los artistas en esta imagen del filósofo, teórico y crítico literario alemán. Sin embargo, en cada espacio-tiempo esos conceptos se reactualizan, se resignifican, dialogan con su contexto. Se podría tomar el trapero para pensar que la performance de Eltit se apoya sobre una relación especular entre el sujeto y la artista: el vagabundo se constituye (y es convertido por el sistema) en trapero toda vez que se sitúa al margen de la productividad del sistema capitalista, mientras que la performer —proyección autoficcional de la artista²— es también un trapero que recorre la ciudad, hace arte y señala problemáticas sociales con los propios restos de esa sociedad.

La performer ficcionaliza una mujer de clase media que transita las periferias geográficas y de la comunidad a la vez que conjuga en verdad el trapero con su contracara, el *flâneur*, con lo cual critica esta última figura subrepticamente. Así, este último, paseante urbano, consumidor en el mundo de las mercancías, que emerge en la nueva configuración de las ciudades modernas (Benjamin, [2008](#), p. 97) deviene trapero en la performer, en su aproximación a los espacios marginales, a las

² Para este aspecto ver el artículo «Política y autoficción performativa en *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit», de Mario de la Torre-Espinosa.



Comunas que crea el régimen militar en una especie de apartheid. Durante la dictadura se produce ostensiblemente un proceso de segregación socio-espacial. Los sectores pobres y estigmatizados como peligrosos son aislados en Comunas, alejados de los barrios residenciales, de las atracciones turísticas y de los centros de poder (Valdés, [1986](#), p. 4). Como veremos más adelante, la performance en cuestión es crítica de una urbanidad sobre la que se reflejan las políticas públicas y económicas.

3. De los trabajos reproductivos en el hogar al trabajo de amor en el espacio público

Esta performance —al igual que otras acciones de arte del CADA— tuvo como escenario «espacios de mínima difusión» (Arriagada Reyes, [2013](#), p. 5). En primer lugar, para el CADA había una apuesta fuerte al poder transformador del arte aun cuando se tuviera conciencia de que estas acciones transitarían por «microcircuitos del arte» (Arriagada Reyes, [2013](#), p. 22), puesto que la misma definición de la performance implica realización, transformación³: «las *performances* son conceptualizadas como *transformances* porque provocan transformaciones en quienes las realizan» (Taylor, [2015](#), p. 128). En segundo lugar, las condiciones de circulación minoritarias se explican por el contexto represivo y de alto control mediante los mecanismos dictatoriales. En efecto, la práctica de la performance en su dimensión artística y política en Latinoamérica, asociada a su vez a la conformación de un campo de estudio, surge en los años sesenta, al calor de las denominadas neovanguardias, y en este contexto político de extrema violencia. Pero sucede que «en momentos de

³ En efecto, el término performance refiere a la dimensión del *hacer*, el *performar*, el carácter realizativo de la palabra. Situados en el campo de los estudios lingüísticos, autores como John L. Austin o John Searle, e incluso antecesores, como el padre de la lingüística estructural, Ferdinand de Saussure, se configuran en fuente para los Estudios de la Performance. Tal como lo ha expuesto Austin a través de la *teoría del acto de habla*, es posible hacer cosas con palabras y todo acto de habla conlleva un acto perlocucionario cuya esencia está direccionada a lograr efectos en emisores y receptores.



dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos» (Taylor, [2011b](#), p. 10).

La performance latinoamericana acentúa la dimensión política del arte: «más allá de la densidad interpretativa de sus símbolos», se presenta «como una vía de compromiso político situado entre el evento simbólico y el político» (Camezzana y López Betancourth, [2017](#), p. 2). La performance de Eltit exhibe desde su título las coordenadas de la marginalidad. El «asilado» en la Hospedería es un sujeto, como mínimo, triplemente marginal: se trata de un vagabundo esquizofrénico que camina con muletas, un marginado económica, social y culturalmente, tan fuera de la sociedad productiva como al margen del modelo de cuerpos normados y normalizados, sanos y saludables. Cuerpos que se construyen tanto a partir de un paradigma médico normalizador y homogeneizante como desde el sistema del capital, que exige cuerpos funcionales a él (Federici, [2010](#), p. 102).

Simultáneamente, en el marco de una dictadura, el mendigo marginal trasciende la individualidad para ser una figura señera y metafórica de todo sujeto alternativo, como lo serían los y las militantes políticos/as que alzan su palabra y su acción en contra del régimen. «En el periodo dictatorial» se da una equivalencia entre «la fisonomía del obrero desempleado y el indigente» (Carvajal y Vindel, [2019](#), p. 304), aunados por la corporalidad, también entendida como resto, como parte del margen: durante las dictaduras de todo signo «se da la «proliferación de cuerpos vulnerados y descartados, a partir de diversos procesos de descomposición política y social» (Quintana, [2020](#), p. 139).

El mendigo es, entonces, una figura metonímica que se reviste de las dimensiones metafóricas propias de la imagen poética, artística, performática. Por su parte, el amor referenciado en el título de la performance se plantea a modo de respuesta confrontadora del terror impuesto y diseminado por los dictadores como parte integral del sistema represivo, un sistema en el cual la acción psicológica



del terrorismo funciona como piedra de toque para el control de la población. Con una lógica tentacular y capilarizada, el poder se construye y ejerce a través del miedo, mediante la calibración de mecanismos en las macros y las micropolíticas (Foucault, [1992](#)). El amor deviene quintaesencia de la performance, que se opone a la lógica del terror y al dolor que este genera —presente también en el título—.

El trabajo de amor, a fuerza de una alquimia secreta operada por el arte, transmuta el corte del lazo social —que llevan a cabo los dictadores— en el acercamiento a un vagabundo que comporta el rescate de la marginalidad, de ese otro descartado por el sistema social, político y económico, quien vagabundea por las calles y carece de un salario (Federici, [2010](#), p. 120), todo lo cual lo confina a una precariedad múltiple. También, a propósito del capitalismo, el título «trabajo de amor» supone una paradoja: si para el sistema del capital solo hay trabajo donde hay salario (Federici, [2010](#), p. 125), el trabajo de amor no sería más que un contrasentido. Contrasentido que bien podría aludir a las tareas de cuidado tradicionalmente llevadas a cabo por las mujeres, según una división sexual del trabajo no vista por Marx y sí visibilizada por el feminismo de corte marxista (Federici, [2010](#), p. 163): se trata de una división que empuja a los varones a realizar los trabajos de la producción y que recluye a las mujeres a los trabajos reproductivos en el ámbito privado del hogar⁴.

El vagabundo, carente de salario, y la artista, que realiza un «trabajo de amor» también sin salario, se sitúan en una relación especular. En simultáneo, este tipo de trabajo se enlaza con el orden de lo residual: «el arte trabaja con materiales que han sido desechados del circuito productivo» (Quintana, [2017](#), p. 126). Por último, «el trabajo de amor» podría asemejarse al «trabajo de la felicidad» del que hablan Marx y Engels en *La ideología alemana*, publicado originalmente en

⁴ La división sexual del trabajo, funcional al neoliberalismo que las dictaduras del Cono Sur pretendieron instaurar, y la doble opresión a las mujeres en regímenes militares han sido trabajadas en diferentes artículos de nuestra autoría.



1846, a partir del cual puede tenderse a una emancipación sobre la base de las ruinas y los restos del proyecto moderno ilustrado, que tiene sus prolongaciones en las nuevas formas del capital financiero.

En otro aspecto, dada «la importancia que tuvo el rol de la mujer conservadora en el derrocamiento de la Unidad Popular» (Silva Reyes, [2020](#), p. 30), que postuló como proyecto instaurar el socialismo bajo la figura de Salvador Allende, la Junta Militar realza la figura de las mujeres (Tessada, [2021](#), p. 4). Advierte que tenerlas de aliadas podría contribuir a sus objetivos, convirtiéndolas en las principales destinatarias del mensaje de la dictadura, tanto en el ámbito político como en el económico. Con respecto al rol de la mujer ideado y reafirmado por el régimen militar, cabe decir que el gobierno dictatorial en Chile somete a la mujer a una doble dictadura (la dominación patriarcal expresada en el hogar y el control del régimen de gobierno).

Para retomar la división sexual del trabajo señalada por las feministas neomarxistas, la mujer forma parte de la reproducción de las fuerzas de trabajo en casa, a cargo de las tareas reproductivas que la relegan al ámbito privado-doméstico (Valdés, [1986](#), p. 6; Silva Reyes, [2020](#), p. 30), debido a que, en el modelo social impuesto por la dictadura, primaba la familia (Zamora Garrao, [2008](#), s. p). Se estableció la homología Estado-*pater familias* y el gobierno militar exacerbó la ideología de género e hizo uso de sus aparatos mediáticos para imponer el modelo mariano y neutralizar a las mujeres (Zamora Garrao, [2008](#), s. p). Uno de los principales objetivos radicaba en que la mujer fuera «garantía de la integridad de la familia chilena y promotora de los valores de un nuevo orden estatal» (Zamora Garrao, [2008](#), s. p), al tiempo que se alejara de toda participación política y, por ende, de la esfera pública.

Las mujeres fueron un blanco directo tanto de la represión, que identificaba a las subversivas como el anti-modelo mariano de madre y esposa ejemplar como de los discursos militares extendidas por el sistema educativo, los medios de comunicación y la red de organizaciones comunitarias divulgadas por el gobierno (Juntas de Vecinos, Centros de Madres —presidida por la esposa de



Pinochet—, grupos de jóvenes, etc.) (Valdés, [1986](#), p. 7). La red de Centros de Madres, por ejemplo, que contó con gran cantidad de recursos estatales, reforzó la explotación de las mujeres que se incorporaron a estas en su necesidad de supervivencia. Mediante charlas y cursos de la Secretaría Nacional de la Mujer, ellas debían instruirse en los discursos que loaban a Pinochet y su gobierno, además de aprender a cocinar, tejer y coser (Valdés, [1986](#), p. 12).

Los trabajos reproductivos abarcan desde la reproducción biológica como productora gratuita —separada de la mercancía— de proletarios/trabajadores para el sistema económico (Federici, [2010](#), p. 284) hasta las tareas de cuidado, ese *trabajo invisible* (Larguía y Dumoulin, [1976](#)), repetitivo e interminable que es fundamental para la reposición de las fuerzas productivas (Larguía y Dumoulin, [1976](#), p. 14). De igual manera que este se halla invisibilizado por el capitalismo, a pesar de ser su piedra angular, el «trabajo de amor» de la performance en cuestión, reducido al mundo de los afectos, no conformaría una categoría de trabajo válida según tales parámetros. Eltit rescata, pues, a partir de un título dialógico con el contenido, esas otras formas de trabajo no reconocidas. En efecto, discierne el carácter económico de los gobiernos de facto de los sesenta y setenta en el Cono Sur, y dimensiona, en los términos de un «repactar el capital», la acumulación primitiva (Federici en Tur, Ubilla y Ochando, [2023](#)) que llevan a cabo:

No dejar de leer que lo que estaba detrás del avasallamiento a los cuerpos, aquello no dicho, radicaba en un deseo económico, en una forma salvaje de repactar el capital. Se trataba de recuperar la concentración de los bienes a costa de la exacerbación del cuerpo — especialmente de los cuerpos populares empujados al límite de la carencia, abusados en impresionantes sesiones de tortura, en inacabables humillaciones mentales. (p. 5)

En este contexto, las mujeres debían ser funcionales a ese sistema del capital en su etapa neoliberal, motivo por el cual las militantes fueron doblemente perseguidas y castigadas (llegaron a sufrir formas diferenciales de violencia en razón de su género): por haber abandonado la esfera



privada del hogar, junto con los roles y mandatos tradicionales que ello implica: amas de casa, esposas, madres (Tessada, [2021](#), p. 4); por haber pasado a la esfera pública —a la res-pública— al formar parte de la militancia política (Aucia, [2011](#), p. 32). Aquí retorna una de las coordenadas fundamentales del CADA, cuya poética y política toman como uno de sus principales temas la ciudad: en sus manifestaciones, el espacio público aparece en tanto escenario, pero también a modo de tema aludido que pretende recuperar los territorios vedados por los militares. Tal lo exhibe la propia Eltit en su ensayo citado recientemente, «Las dos caras de la moneda», en el que analiza el estado de sitio⁵ en calidad de exclusión de los cuerpos del espacio público durante la dictadura:

La ciudad quedaba así despoblada de cualquier cuerpo que no fuera el militar. Cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido, la ciudad perdía así su carácter público para convertirse en un campo minado. ([2000](#), p. 4)

Como explica Federico Galende ([2018](#)), «tras el golpe de Estado (...) se disiparon las plazas, se vaciaron las calles, se volvieron un páramo los espacios que antes eran comunes y los cuerpos, acostumbrados antes a extraviarse en una anímica colectiva, retornaron sobre sí mismos» (p. 226). Según lo apunta José Antonio Paniagua García ([2014](#)), «la ciudad como marco de operación analítica es, entonces, esencial para tratar la obra de Diamela Eltit» (p. 71), tema y procedimiento que da lugar al siguiente apartado.

4. La ciudad invisible

Existe un anudamiento entre performance feminista y espacio público, puesto que las luchas feministas pasan por él y lo reconvierten al tiempo que este espacio transforma subjetividades en una

⁵ «Una situación que fue posteriormente matizándose con otras leyes que crearon nuevas formas de estado de excepción, como fue el caso de la Ley de Zonas de Emergencia de 1943 y la Ley sobre Seguridad del Estado de 1958, donde se crearon los estados de emergencia. Facultad exclusiva del presidente ante un caso de guerra o invasión, tanto si esta se hubiera producido, como si tan sólo existieran fundadas razones para pensar que este se produciría» (Carrasco, [2020](#), p. 19).



irrupción mutua entre sujeto y espacio: de la esfera privada del hogar como terreno tradicionalmente despolitizado (Rodó-Zárate, [2021](#), p. 75) en los imaginarios —puesto que la mujer en sí misma es vista como un ser apolítico (Valenzuela, [1987](#))— al espacio público de la denuncia y la protesta. A esto viene a sumarse que el territorio público se hallaba doblemente sitiado en dictadura, vigilado hasta el paroxismo. La traza sobre este espacio para las mujeres se profundiza: además de relegarlas a los cuidados de la casa y la familia, los dictadores cercenan su tránsito por una ciudad sitiada e hipervigilada, como lo muestran las luces sobre la plaza pública en la novela *Lumpérica*, de Eltit.

Como contrapartida, y de igual manera que la performer se apropia de una ciudad sitiada por la institución castrense, así el tránsito por la calle a cielo abierto se trama en tanto reproche político de esa marginalidad a la que también es obligado el vagabundo: sin casa, en la calle, como sinónimo de la desidia del Estado, el abandono y lo prototipo del margen. En relación con esto, la performance propone nuevas formas de habitar el espacio, desde el entendimiento de que en el territorio también se inscriben los dispositivos de la hegemonía gobernante y que la cartografía urbana está, asimismo, ideologizada, al pensar de intelectuales de la talla de Henry Lefebvre ([1991](#)) o David Harvey ([1998](#)). A modo de contrapartida a la inscripción del poder en el diseño simbólico y real de la urbe, se dan en ella mecanismos de resistencia. Entre ellos, la irrupción artística desde los bordes de lo urbano y social, cuya acción parte de los puntos de fuga y sus fracturas, de las fisuras espaciales y simbólicas.

Por otra parte, en una lógica por la cual la exhibición pública subsume la afectación individual, Taylor ([2015](#)) explica que «al hacerse énfasis en lo público en lugar de lo privado en la repercusión de la violencia traumática y las pérdidas, los actores sociales convierten el dolor personal en un motor para el cambio cultural» (p. 247). De esta forma se actualiza la dinámica durkheimniana entre lo individual y lo colectivo. En simultáneo, toda la performance, incluido el diálogo con el vagabundo, pero sobre todo la escena final del beso, pareciera ser una metáfora icónica que cristaliza el sintagma devenido en consigna de Kate Millett ([1995](#)): «lo personal es político». En consonancia



con este punto, existe en la producción artística de Eltit un impulso hacia lo comunitario, una «pulsión comunitaria», tal como la designa Barrientos ([2019](#)). Se trata de la conformación de comunidad que reúne «a aquellos excluidos de los grandes consensos de la Historia» (Barrientos, [2019](#), p. 3).

En este sentido, la idea de lo común es minada, cuando no herida de muerte, puesto que se cuestiona el parámetro fundacional de las «comunidades imaginadas» (Anderson, [2000](#)), en las que la pertenencia y la identidad se definen frente a un otro diferente que debe ser suprimido. La apuesta vira hacia el punto diametralmente inverso, precisamente a la inclusión de ese otro rechazado, apuesta que se torsiona en el ser-en-común. Este posicionamiento se desbroza, frente a los autoritarismos y los pensamientos totalizadores, con pensadores como Giorgio Agamben ([1996](#)). El trato con el vagabundo funciona a manera de metonimia del acto de rescatar lo marginal de la comunidad. La diferencia entre ambos integrantes es evidente; no obstante, la performance apunta a acortar esas distancias con el otro, a hacer comunidad desde lo común, con la marginalidad devenida centro de la escena.

El beso, ese acto o trabajo de amor, junto con la habilitación del diálogo con un sujeto no solo marginal sino, también, esquizofrénico, dan la pauta de un claro gesto de inclusión. Todo esto, en medio de una comunidad que expulsa política —al tener un régimen autoritario que no acepta la otredad, la diferencia— y económicamente —desde la afirmación de las políticas neoliberales en una arquitectura capitalista que se basa en la exclusión, de la mano de aquel gobierno—. El vínculo mediante el diálogo y la acción de intimidad y de amor que constituye el beso funda un andamiaje estético que convalida la idea de lo común en la diferencia, ante el individualismo del sistema del capital, cuya lógica faculta, como mucho, el diálogo en la «comunidad de los iguales» (Barrientos, [2019](#), p. 1). Se instaura el ideal de comunidad en tanto inmanencia ontológica del accionar colectivo, en las bases del CADA; se instituye lo común, que abjura del carácter individualista propulsado por



el neoliberalismo de la década de los setenta (Brown, 2020, p. 5), prolongado hasta nuestros días (Brown, [2020](#), p. 36).

Si los personajes de Eltit en sus novelas y en sus performances exudan el carácter de lo marginal, la ciudad, como por extensión, acogerá los reverberos de esos bordes. Como se vio, las dos partes de *Zona de dolor* se sitúan en los márgenes de la ciudad, a modo de contracara del centro santiaguino que los militares pretenden mostrar aséptico y controlado. La ciudad se construye en estas performances a base de una superposición de significados que se repliegan sobre sí mismos. Tales sentidos solo se desagregan en espectadores/as que, tras observar las dos caras de Jano, ven en el territorio no un simple escenario, sino la denuncia feminista (en la figura de la performer) y la denuncia a la política (en el vagabundo), que son al fin dos caras de una misma demanda. El borde supone una exotopía radical que no se reduce a lo geográfico espacial, sino que se reviste de sentidos simbólicos, y cuya presencia marca el pulso y la identidad de la performance.

Los márgenes de Santiago se convierten, así, en la Comala chilena, donde pueden escucharse esas otras voces: la voz de la crítica, pero también la voz que anida en el discurso de «los locos». En su conferencia titulada *El orden del discurso* ([2005](#)), Michel Foucault explica el modo por el cual el poder funda regímenes discursivos: no solo habilita lo que se puede decir, enunciar, sino que, en ese reparto de las discursividades, se instituyen regímenes del discurso que, por defecto, pero intencionadamente, marcan los límites para aquellos discursos que no pueden (no deben) ser pronunciados. Dentro de ellos, se encuentra, históricamente, el de la locura. Los regímenes autoritarios son expertos en la censura (Invernizzi, [2011](#)) que delimita qué es posible decir y qué no, lo que define los discursos normalizadores, jerárquicos y homogeneizadores.

En otras palabras, el discurso del loco no encuentra lugar en estos regímenes, con lo que el diálogo que se ve en la performance «El beso» (primer fotograma de la imagen incluida en la Introducción) actúa como habilitante de una parcela de realidad que, por lo común, estaría



desestimada por la institución castrense a cargo del poder. El diálogo, pues, hace mella en esa lógica discursiva autoritaria y pretendidamente cerrada, con lo cual se afinca en el poder simbólico de su dimensión metafórica. A la vez, la voz psiquiátrica y el diálogo se constituyen en metonimia de aquellas otras voces alternativas, fragmentarias y desagregadas, no escuchadas por el poder, siquiera pronunciadas ante la milicia imperante.

Desde esta perspectiva, la voz del otro (figuración del discurso del otro, de sus ideas) es aquello que intenta ser acallado por las dictaduras. Más aun, los regímenes genocidas se encargan de construir la figura de un otro (todo aquel que se le oponga) como enemigo a perseguir y a ser exterminado (Feierstein, [2011](#), p. 28), una «otredad negativa» (p. 216). Como se señaló, en el caso de esta performance el otro pasa a estar en el centro de la escena, en calidad de imagen metonímica que encarna en su persona la presencia de aquellos otros, cuyas voces son también silenciadas, y, sus figuras, invisibilizadas. La performance se establece en tanto denuncia más abarcadora y general, en el sentido de que podría ser ilustrativa de otros personajes, otros escenarios, otros contextos: a modo de contracara del centro de la ciudad, se presenta el margen territorial; como contraposición a las voces (de los) oficiales, se escenifica el diálogo con el vagabundo, esquizofrénico y con discapacidad. En la misma línea de la locura, tema recurrente y trabajado en profundidad por Eltit en textos posteriores como *El padre mío* ([1989](#)) y *El infarto del alma* ([2010](#)), volumen en coautoría con Paz Errázuriz, Barrientos ([2019](#)) expone el vínculo con la lógica neoliberal:

El destino del loco revela las contradicciones de esta racionalidad neoliberal que se proclama humanista donde la racionalidad instrumental ha promovido «saberes» y «técnicas» que tienen como finalidad desplazar y/o neutralizar estas mismas contradicciones por medio de la privatización o el secuestro en instituciones de marginación, llámense asilo, prisiones, hospitales, hospicios, casa de orates, *open door*, entre otros. (p. 123)



A esto añade el aspecto fundamental de la alteridad y el margen: «La enfermedad mental se basa en la construcción de un “otro” como algo diferente» (Barrientos, [2019](#), p. 123). A propósito del cuerpo, la imagen de las muletas del vagabundo, además de gravitar sobre la marginalidad social y médica, se vincula con la idea económica y política de la corporalidad. Por un lado, el sistema capitalista exige de cuerpos sanos y funcionales, normalizados, rasgos que en verdad no son más que ficticios en una construcción del cuerpo también ficcional (Eltit, [2021](#), p. 22). Como lo expone Federici, el discurso racionalista del cuerpo en cuanto máquina surge al calor de la «transición» del feudalismo al capitalismo, momento en que el organismo humano se transforma en una máquina de trabajo. La sociedad disciplinaria se basa en el disciplinamiento de lo físico con el objetivo fundamental de transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo (Foucault, [2012](#)), a través de una virtual y real mecanización del cuerpo, basada en los discursos de la filosofía mecanicista, con autores como Hobbes y Descartes.

En esta dirección, se debe despojar al cuerpo de toda pasión y de todo gasto «inútil» e improductivo de energía (Federici, [2010](#), p. 204), como por ejemplo la sexualidad sin fines reproductivos (Federici, [2010](#), p. 299). En este punto, una de las críticas centrales que hace Federici al respecto consiste en que Foucault no diferenció el sexo en los cuerpos (Federici, [2010](#), p. 14), ya que, según sus planteamientos, el cuerpo se disciplina y adiestra en instituciones como la escuela para el posterior desempeño en las fábricas como parte del sistema capitalista. Empero, un vacío esencial se da al no pensar que el cuerpo de las mujeres se disciplina para los trabajos reproductivos por medio de una racionalización capitalista de la sexualidad, que conlleva el registro demográfico y la intervención del Estado en la supervisión de la sexualidad, la procreación y la vida familiar (Federici, [2010](#), p. 296). Las mujeres gestan individuos que serán los futuros obreros de las fábricas, preparándolos para ellas a través de las tareas de cuidado (disciplinadoras a su vez) en la institución familiar, en el ámbito doméstico como microcosmos del mundo capitalista, como pequeña fábrica



(Ciriza y Rodríguez Agüero, [2020](#), p. 80), como «laboratorio silencioso del hogar», según la arenga de Pinochet (Valdés, [1986](#), p. 25).

Frente a tamaña entronización de los trabajos productivos y del cuerpo como fábrica, el «trabajo de amor» de la acción performática se direcciona hacia dos formas de crítica: por un lado, la consideración de las tareas de cuidado como trabajo; por otra parte, sugiere la idea de una sexualidad no reproductiva. Al igual que el cuerpo danzante que describe Federici ([2022](#)), epítome de la máxima expresión de libertad, el cuerpo que tiene relaciones sexuales sin fines reproductivos (el cuerpo que se besa, en el caso de Eltit) es sensiblemente un espacio de crítica y de resistencia entendida en los términos de Judith Butler ([2008](#)). Se trata de un sitio de libertad que rompe amarras con las sujeciones de la política autoritaria, que se «desubjetiva» para «no ser gobernado *de esa forma*» (Butler, p. 153; p. 162), cuyas prerrogativas delimitan la escisión entre esfera pública y esfera privada, entre lo que puede ser mostrado y aquello que solo debe suceder puertas adentro (Villalonga, [2022](#), p. 27).

Como todo poder, las dictaduras construyen y ejercen el suyo sobre los cuerpos, pero siempre permanecen resquicios por donde se filtra la resistencia, espacios de piel sin colonizar, según Silvia Federici ([2022](#)). La presencia del cuerpo en las manifestaciones artísticas contrahegemónicas en tiempos dictatoriales se articula como forma de resistencia casi explícita (Freire, [2016](#)). En el atolladero de cuerpos que fue la dictadura, amasijo de lo físico en tanto homología del quebrantamiento social que significó el sistema represivo dictatorial, comprometer el propio cuerpo en la performance implica acción, resistencia, denuncia.

En simultáneo, se inscribe en y a través de la corporalidad de la artista una de las principales luchas feministas de la denominada «segunda ola», a saber, la reapropiación del cuerpo por parte de las mujeres. Definirlo implica deconstruir ciertos imaginarios tradicionales estructurados sobre él: «no es un espacio neutro o transparente, el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible)» (Taylor,



[2011b](#), p. 12). Se trata, en el caso de Eltit, del cuerpo como código, en el cual se escribe/inscribe un mensaje en tanto espacio de semiosis textual y genérica y como mensaje en sí mismo. Este se constituye en materia prima para la performance (Taylor, [2015](#), p. 12), la cual efectivamente implica siempre las políticas que tienen que ver con lo corporal (Fuentes, [2011](#)): «La relación entre performance y política (...) va desde cuerpos individuales hasta los cuerpos de la protesta» (Fuentes, [2011](#)).

El cuerpo adviene, así, en «materialidad en que confluyen relaciones de poder, zonas de resistencia y formas de escritura» (Barrientos, [2019](#), p. 6). Además del vínculo mujer-cuerpo-capitalismo, existe una centralidad vital de otro vínculo del cuerpo: el que mantiene con la performance en América Latina, donde el cuerpo «es soporte y producto, significado y significante» (Alcázar, [2010](#), p. 174). Por esto, la performance en Latinoamérica suele combinarse con el Body Art, en el que lo corporal se ve comprometido con lo realizado en la acción de arte. Más intensificada aun se ve esta relación performance-Body Art en las acciones de arte feministas (Cano Díaz, [2018](#)). El gesto de poner el cuerpo en el contexto de torturas y desapariciones de la dictadura supone, además, tanto una forma de velada denuncia como de crítica.

Si con el trabajo de cuidado que resuena en el «trabajo de amor» la performance engendra una lucha feminista, también lo hace con el beso. La acción performática lleva implícita la parodia del amor romántico hollywoodense (Barrientos, [2019](#), p. 33). En efecto, es el cine uno de los espacios privilegiados en el que encuentran asidero los mitos de estos imaginarios sobre el amor (Venegas, Reverte y Venegas, [2019](#), p. 175). Con «El beso» se produce la inversión del estigma desde el momento en el que se desmonta la lógica del amor romántico, que, por lo común, va unida a la lógica del capital (el galán con un alto poder adquisitivo), para producir el montaje de una nueva imagen: una mujer bella y bien vestida besando a un mendigo con muletas como parodia de *happy ending* o final feliz, una parodia en los sentidos en que la formula Linda Hutcheon ([2000](#)): se trata ya no de



una imitación que busca la igualdad, sino la diferencia, con su fuerza subversiva de dejar al descubierto los roles y jerarquías que ofician de basamento del orden social (p. 35).

Sin dudas, el vagabundo no respondería en nada al personaje del galán en el mundo hollywoodense, ni se conformaría a los cánones de la belleza y a la cosmética impuestos por el mercado neoliberal. A su vez, se articula en primer plano quién toma la iniciativa de besar, la mujer, de quien tradicionalmente está mal visto que tome cualquier tipo de iniciativa, más aun en la relación con un hombre, ante el cual debe mostrarse pasiva y sumisa, en un sometimiento históricamente construido (Fernández, [1993](#), p. 37). Por si con los estereotipos físicos no alcanzara, también se deconstruye la imagen de clase: ella bien puede situarse como clase media, él es un mendigo. Asimismo, con el beso en la calle se da la reapropiación del cuerpo de la mujer como parte de una lucha feminista ineludible frente al poder autoritario, así como la exhibición intencionada e irreverente de la intimidad censurada tanto por la dictadura como por el patriarcado más rancio, que exige de las mujeres una figura virginal en sociedad —el culto mariano de la dictadura, que se observó más arriba—. Pero, sobre todo, se reafirma la libertad sexual.

La apuesta es clara: la pareja de la performance es ocasional. La crítica abarca, entonces, la política (dictadura), la economía (neoliberalismo), la cultura (imaginario del amor romántico) y el patriarcado, que los aúna a todos. La crítica del patriarcado se ejerce hacia la concepción de las tareas de cuidado y los trabajos reproductivos como algo situado fuera del mercado, que pretendió legitimar y perpetuar la dictadura, al basarse el capitalismo en esta división de trabajos productivos (varones) y trabajos reproductivos (mujeres). El mendigo se posiciona al margen con su discurso, desde la locura, mientras que la performer, también desde el borde, rescata ese discurso al menos como gesto, en consonancia con el propio accionar crítico y disidente que se desprende de la performance. Se valoran el cuerpo del linyera discapacitado y su propio cuerpo de mujer, comprometido en la performance al prestarse al acto de deambular, al diálogo y al beso; se resignifica el espacio público



al transitarlo y recuperarlo, ante la veda de los militares con la hipervigilancia de la ciudad y su estado de sitio.

5. Palabras finales

La performance «El beso» hunde sus raíces en la crítica hacia los sistemas (político, económico, cultural, artístico). En un gesto especular, la performer que recorre y asiste a los rincones de la ciudad, que camina sin rumbo fijo, que deambula —ya no protegida por los bulevares como el *flâneur* sino a cielo abierto— rescata lo que la sociedad capitalista descarta e invisibiliza: rescata a su «alter ego», un trapero en el sentido figurado, el vagabundo esquizofrénico con un cuerpo no funcional; rescata las tareas de cuidado, en una desidealización del amor romántico hollywoodense, como una forma de trabajo frente al trabajo reproductivo; se apropia y recupera un espacio público doblemente vedado (por los militares y por el sistema económico); se reapropia de su cuerpo, reivindica el otro que los militares desdeñan y recupera el margen geográfico y social que el capitalismo crea para excluir. Hace una apuesta desde los feminismos que el mismo gobierno de facto persigue, y cuyo plan sistemático opera una doble opresión sobre las mujeres, al someterlas a la dictadura política y a la dictadura del patriarcado en el hogar. De igual manera, el gobierno de los militares produce violencia diferencial en las mujeres militantes al considerarlas doblemente transgresoras: en su dimensión de militante política como subversiva del statu quo y en la transgresión de sus tradicionales roles de género (madres, esposas, amas de casa).

Pensar en acciones como las de Eltit permite reflexionar en simultáneo tanto en intervenciones artísticas actuales como en los contextos políticos que plantean lazos de continuidad o de similitud con el pasado. A pesar de su (aparente) talante efímero, la performance supone acciones en el presente: a través del anacronismo, el pasado habilita leer los tiempos actuales. Bien lo dimensionó Reinhart Koselleck al plantear la figura del *futuro pasado*. Si en las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado el neoliberalismo se imponía a través de dictaduras orquestadas en el Cono Sur



por los Estados Unidos mediante la Operación Cóndor, en la actualidad las democracias son minadas desde dentro de sus propias instituciones, con el objeto de la imposición de la razón neoliberal (Brown, [2020](#)). Aunque con variantes, las formas de violencia se repiten: por mencionar un solo delito, a modo de ejemplo paradigmático, las violaciones hacia las mujeres militantes secuestradas durante la dictadura chilena por parte de sus torturadores encuentran su continuidad en la violencia institucional y las violaciones de las mujeres activistas por parte de los carabineros durante el estallido social en Chile en octubre de 2019, crímenes que se repiten, con sus variaciones contextuales, en la región.

En esta línea, performances como las del colectivo LASTESIS tienen de sustrato de su praxis política intervenciones como las del CADA, al mismo tiempo que comparten paradigmas desde los que se elaboran las teorías feministas, la lucha contra la violencia de género y sexual, la inclusión del cuerpo como forma de protesta, y la crítica y denuncia de los contextos represivos y autoritarios. Sin ir más lejos y como se veía más arriba, la intervención del «No +» continúa vigente más de cuarenta años después. Es en este sentido que las formas de arte de resistencia hacia la dictadura pinochetista muestran líneas de continuidad, perdurabilidad y un impacto en el arte contemporáneo, así como en la crítica de los discursos políticos y en la elaboración de un discurso propio desde el cuerpo, desde la intervención urbana, desde el arte y la palabra. Con estas intervenciones, se descubre el potencial transformador del hecho artístico: el arte y la performance, en particular, no derrocan dictaduras, no tienen poder de acción frente a las consecuencias masivas del neoliberalismo, pero sí minan sus postulados y rescatan uno de los espacios fundamentales de los seres humanos: el de la resistencia. Recuperan, a través del artista-trapero, los discursos descartados y censurados por la razón neoliberal, fundan una práctica estética y la transforman en praxis política, desde el mismo momento en que la performance implica hacer, realizar, transformar.



Referencias

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Pretextos.
- Alcázar, J. (2010). Performance y mujeres en Latinoamérica. En O. Cornago. (Coord.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 173-188). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Anderson, B. (2000). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Arriagada Reyes, G. (2013). *Performance. Intersticio e Interdisciplina*. [Tesis de Licenciatura en Arte, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113886/TESISPERFORMANCEgalia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Aucia, A. (2011). Género, violencia sexual y contextos represivos. En A. Aucia, F. Barrera, C. Berterame, S. Chiarotti, A. Paolini y C. Zurutuza. (Eds.) *Grietas en el Silencio. Una investigación sobre violencia sexual en el marco del Terrorismo de Estado* (pp. 27-67). Cladem.
- Azziz Pérez, Y. y Veljacic, K. (2020). Desbordes performáticos: del estallido de los museos a las zonas de dolor. *RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade*, (2), 1-23. <https://doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1946>
- Barrientos, M. (2019). *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*. Latin American Research Commons.
- Benjamin, W. (2008). Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. En *Obras completas*. Libro I, vol. 2 (pp. 87-301). Abada.
- Brown, W. (2020). *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Tinta limón.
- Butler, J. (2008). Qué es la crítica. Un ensayo sobre la virtud de Foucault. En B. Buden, J. Butler, A. De Nicola, B. Holmes, J. Kastner, M. Lazzarato, I. Lorey, S. Nowotny, G. Raunig, G. Roggero, R. Sánchez Cedillo, H. Steyerl, B. Vecchi, M. von Osten, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 141-167). Traficantes de sueños.
- Camezzana, D. y López Betancourth, E. (2017). De la conmemoración a la acción: la performance política como una lucha activa por la memoria. X Seminario Internacional políticas de



- la memoria. «Arte, memoria y política. Memoria Académica». Buenos Aires, Argentina.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10512/ev.10512.pdf
- Cano Díaz, B. (2018). *Dimensiones políticas del cuerpo abyecto en la performance feminista latinoamericana: territorio, afecto y mirada*. [Tesis de Maestría en Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana].
<https://zaloamati.azc.uam.mx/server/api/core/bitstreams/8c76b754-2469-4e7f-8e8f-be5428bcd4f6/content>
- Carrasco, G. (2020). La ciudad de las libertades suspendidas: Estado de Sitio y toque de queda en Chile, la cotidianeidad disciplinada y el repliegue del espacio público. *Anales de arquitectura UC*, (2). <https://analesdearquitectura.uc.cl/index.php/aa/article/view/54791>
- Carreño, R. (2017). «Políticas del cuerpo en la academia, a propósito de Diamela Eltit». En L. Scarabelli y S. Cappellini. Ledizioni, *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión del testimonio en Chile* (pp. 219-225). Milán. <http://books.openedition.org/ledizioni/8449>
- Carvajal, F. y Vindel, J. (2019). El CADA y la «producción de vida»: entre el autoritarismo neoliberal y la nueva utopía del arte. En F. Carvajal, P. Varas y J. Vindel. (Eds.), *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común* (pp. 289-312). Ocho Libros Editores.
- Ciriza, A. y Rodríguez Agüero, E. (2020). Escribir y traducir en el Sur: a propósito de las relaciones entre feminismo y marxismo en la Argentina de los años 70. *Resistances. Journal of the Philosophy of History*, 1(2), 70-87. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12431/pr.12431.pdf
- De la Torre-Espinosa, M. (2019). Política y autoficción performativa en *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, (12), 71-95.
<http://hdl.handle.net/10481/59186>
- Donoso Fritz, K. (2013). El «apagón cultural» en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet, 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 2013, 104-129.
- Durkheim, É. (1975). *Las Reglas del Método sociológico*. La Pléyade.
- Eltit, D. (1981). *Zona de dolor II*. “Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago”.
- Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Ediciones del Ornitorrinco.
- Eltit, D. (1989). *El padre mío*. Francisco Zegers Editor.
- Eltit, D. (2000). Las dos caras de la moneda. *Emergencias* (pp. 17-24). Planeta-Ariel.
- Eltit, D. (2021). *El ojo en la mira*. Ampersand.
- Eltit, D. y Errázuriz, P. (2010). *El infarto del alma*. Ocholibros ediciones.



- Federici, S. (2010). La gran caza de brujas en Europa. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (pp. 245-319). Tinta limón.
- Federici, S. (2022). *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Corte y confección.
- Feierstein, D. (2011). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, A. (1993). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Paidós.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Siglo veintiuno.
- Freire Smith, M. (2016). La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel. *Historia Autónoma. Revista Multidisciplinar de la Universidad Autónoma de Madrid*, (8), 133-147. <https://doi.org/10.15366/rha2016.8.008>
- Fuentes, M. (2011). Introducción al ensayo de Richard Schechner, «Restauración de la conducta». En D. Taylor y M. Fuentes. (Eds.) *Estudios avanzados de performances* (pp. 33-34). Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Fuentes, M. (2015). Performance, política y protesta. En D. Taylor y M. Steuernagel. (Eds.) *¿Qué son los estudios de performance?*, Duke University Pres. <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politica-y-protesta>
- Galende, F. (2018). Postdictadura, vanguardia y escena cultural. *Revista Anales*, (15), 220-230.
- Gruman, A. (2019). Gritos en la piel, sonidos del dolor. A propósito de Zona de Dolor 1 de Diamela Eltit. *Catedral tomada*, (12) (ejemplar dedicado a: Dossier. Diamela Eltit: Community Dialogues; i-x), 44-70. <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/386>
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores.
- Hemispheric Institute. (1983 - hasta el presente). No +. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html>
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. First Illinois.



- Invernizzi, H. (2011). «Los libros son tuyos». *Políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*. Buenos Aires.
- Kay, R. (2005). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales Pesados.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Larguía, I. y Dumoulin, J. (1976). *Hacia una ciencia de la Liberación de la mujer*. Anagrama.
- Laudano, C. (1998). *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. La Página.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.
- López-Labourdette, A., Quintana, I. y Wagner, V. (2018). Introducción. Restos, excedentes, basura: gestiones literarias y estéticas de lo residual en América Latina y el Caribe. *Mitologías hoy*, 17, 9-13. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v17-lopez-labourdette-quintana-wagner/577-pdf-es>
- Marx, C. y Engles, F. (1974). *La ideología alemana*. Montevideo-Barcelona: Pueblos Unidos-Grijalbo.
- McSherry, P. (2009). *Los Estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Banda Oriental.
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- Neustadt, R. (2012). *CADA día: la creación de un arte social*. Cuarto Propio.
- Oyarzún, P. (2000). *Arte, visualidad e historia*. La Blanca Montaña.
- Paniagua García, J. (2014). La frontera y la herida: *Lumpérica* de Diamela Eltit. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° especial, 71-83. <https://core.ac.uk/download/pdf/38825717.pdf>
- Pasten, G. (2006). Seguridad regional en el proceso de integración: Plan Cóndor (antecedente de la integración del Cono Sur). *III Congreso de Relaciones Internacionales*, Universidad Nacional de La Plata, 1-28. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37375>
- Quintana, I. (2017). Parcelas de vida: el arte y sus restos. *452°F*, (17), 123-138.
- Quintana, I. (2020). Lo residual como gesto crítico: un provenir de los restos. En L. Arnés, L. De Leone y Ma. J. Punte. (Dir.), *Historia feminista de la literatura argentina* (Vol. IV: En la intemperie. Políticas de la fragilidad y la revuelta) (pp. 263-288). Eduvim.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Cuarto Propio.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales pesados.
- Rodó-Zárate, M. (2021). Metáforas, conceptos y aproximaciones sobre la interseccionalidad. En *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones* (pp. 31-80). Bellaterra Edicions.



- Rosa, N. (1987). Estos textos, estos restos. *Los fulgores del simulacro* (pp. 9-18). Universidad Nacional del Litoral.
- Rossi, A. (2001). Entrevista a Diamela Eltit. «Yo no quiero cambiar el imaginario, yo quiero poner en el imaginario lo oculto», *Mercado Negro*, (11), 21-24.
<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-269667.html>
- Searle, J. (1990). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Cátedra.
- Serrano Figueroa, L. (2019). Colectivo Acciones de Arte (CADA). Diseño Interdisciplinar de acciones contextuales. *El ornitorrinco tachado*, (9), 39-48.
- Silva Reyes, P. (2020). «Hoy y no mañana»: la reivindicación del sexo femenino como sujeto político a través de la lucha de los movimientos de mujeres contra la dictadura militar en Chile (1983-1988). [Tesis de Licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso].
https://openbiblio.museodelamemoria.cl/media/digitales/TESIS_%20Silva%20Reyes.pdf
- Taylor, D. (2011a). «Entrevista a Damiana Eltit: ¿Qué son los Estudios de Performance?». Hemispheric Institute. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1970-entrevista-a-damiela-eltit-que-son-los-estudios-de-performance-2011.html>
- Taylor, D. (2011b). Introducción. En D. Taylor y M. Fuentes. (Eds.) *Estudios avanzados de performances* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tessada, V. (2021). La construcción del modelo de mujer durante la dictadura de Pinochet: encuentros y desencuentros ideológicos. Chile 1973-1989. Actas IV jornada de Sociología: «Agrietar el neoliberalismo en nuestra América». UNCuyo, Mendoza.
https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/17085/48-tessada-ponencia-ed.pdf
- Tur, N., Ubilla, F. y Ochando, N. (1 de abril, 2023). Entrevista a Silvia Federici, pensadora feminista: «La sociedad capitalista nos obliga a vender muchas partes de nosotros». ElDiario.es.
https://www.eldiario.es/illes-balears/sociedad/silvia-federici-pensadora-feminista-sociedad-capitalista-obliga-vender-partes_1_10085986.html
- Valdés, A. (2004). Una escena y varios fragmentos. *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. ARCIS.
- Valdés, T. (1986). *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. CLACSO.



Valenzuela, M. E. (1987). *La mujer en el Chile Militar. Todas íbamos a ser reinas*. Ediciones América, CESOC, ACHIP.

Venegas, L., Reverte, I. y Venegas, M. (2019). *La guerra más larga de la historia*. Espasa-Calpe.

Villalonga, Ma. E. (2022). *La Universidad de las catacumbas*. Filosofía y Letras en dictadura. Eudeba.

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Península.

Zamora Garrao, A. (2008). La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena: apuntes para una reflexión. *Débats*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.27162>



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>