

**Fronteras Ficcionaladas: Cuerpo y territorio en el arte contemporáneo del cono sur**

Esta investigación, nace de la pregunta por las relaciones entre arte y política a partir de lo que comúnmente entendemos como “frontera”. El tema es complejo y sensible de tratar, en la medida en que mientras discutimos sobre las fronteras sudamericanas, el mundo entero se conmueve ante caravanas migratorias, personas muriendo en balsas intentando llegar a Europa, tráfico ilegal de personas, la construcción del muro de Trump y muchas formas más de circular, que desafían cualquier estándar digno de trato entre éstas y las naciones. En este contexto, advertimos que pocas veces tenemos consciencia de que el concepto “frontera”, es un concepto occidental que se refiere a una ficción o un imaginario. Por otro lado, estoy consciente de que la relación entre arte y política es eterna y compleja, básicamente un universo del cual solo me detendré en una dimensión, desde donde propongo que el arte contemporáneo en la actualidad ha desarticulado el análisis geopolítico del concepto de frontera, y lo ha ampliado hacia nuevos paradigmas críticos a partir del estudio de la teoría de género, el (o los) feminismo(s) y desde el cuerpo como acción performática. Este concepto se entenderá de forma ampliada, y por ende, la noción de cuerpo en el arte abarca multiplicidades, es decir, el cruce de diversos lenguajes artísticos. Para esta ocasión, he escogido dos proyectos de residencia artística y las obras de un artista, donde he encontrado ciertas similitudes desde sus lenguajes: todos/as trabajaban desde, con y sobre sus propios cuerpos, sea desde la performance, la intervención en el espacio público, fotografía y la instalación, que se ven apoyados por pintura, videoarte, y otros formatos más.

El territorio y “lo fronterizo” se ha convertido en un espacio de discusión necesario, donde identifiqué los siguientes conceptos desde el análisis de artistas seleccionados: identidad(es), género(s), ficción(es), territorio(s), frontera(s), cuerpo(s), estado(s), colonialismo(s). Entiendo, por supuesto, que deben haber infinitos más, tal como menciona la curadora chilena Joselyne Contreras, en el marco de la publicación “Arte y política” de la crítica feminista de arte Nelly Richard, quien argumenta que se debe pensar “el territorio del arte contemporáneo y observar cómo en él las fronteras de lo permisible – conceptual y formalmente – se expanden, se contraen, se conjugan y, en definitiva, toman posición” (Contreras, 2018, p. 59).

¿Cómo ha mutado el concepto de frontera? ¿Desde qué lugar estos artistas traspasan este concepto hacia uno ampliado que tensiona el de género, feminismo y migración? ¿Cómo se solidifican como un núcleo de resistencia?

## I. Fronteras

Si desarticulamos este imaginario, lo primero es identificarlo como una estructura jerárquica de poder que se solventa discursivamente en el racismo hacia un “otro”, a quien se le impide el paso a aquel lugar que los Estados consideran sus zonas de pertenencia. Para que exista una frontera, tienen que haber desplazamientos de cuerpos que circulan, y por ende, es performático, cuestión que los artistas de los que hablaré consideraron como decisivo para trabajar con el cuerpo.

Desde el ejercicio de la de-construcción, el concepto de identidad aparece como conflictivo. Para Guillaume Boccara, antropólogo y teórico de la frontera mapuche, el concepto ha sufrido transformaciones desde su dimensión geopolítica hacia un desplazamiento cultural que suscita detenerse en temas de identidad e identidades colectivas, haciendo un cambio de paradigma desde la historia y la antropología para hacer del concepto algo más relativo. Según el autor, a mediados de los años 80’ se renueva la lectura sobre el concepto de frontera en América hacia una visión que puso al indígena como centro de atención,

“pretendiendo escapar al etnocentrismo que caracterizaba la historiografía tradicional, volvieron a leer la historia de los contactos entre invasores y nativos a partir de estrategias desarrolladas por los propios indígenas y en función de una reconceptualización de la noción de frontera, esta última ya no concebida como un espacio marcando un límite real entre “civilización” y “barbarie”, sino como un territorio imaginado, inestable y permeable de circulación, compromiso y lucha de distintas índoles entre individuos y grupos de distintos orígenes” (Boccara, 2002, p.48)

Si bien su propuesta invita a re formular este concepto, actualizarlo<sup>1</sup> y ampliarlo, al propiciarle una dimensión cultural que lo comprende como una construcción ficticia sujeta a imaginarios, se nos hace insuficiente a la hora de analizar frontera desde una dimensión artística. Es interesante el proceso de modificar un concepto que ha sido asociado a la determinación de Estados-naciones e imperios sobre el límite geopolítico que se atribuyen (suele graficarse desde las cartografías como una línea, pese a no existir naturalmente dicha referencia visual), al hecho de trasladar su significado al de

---

<sup>1</sup> Es importante considerar que la RAE define el concepto como: línea que marca el límite exterior del territorio de un Estado, entendiéndose como el espacio terrestre, marítimo y aéreo sobre el que ejerce su soberanía, lo que permite hablar de fronteras terrestres, marítimas y aéreas en función de la naturaleza física del espacio delimitado. Visto en: <https://dej.rae.es/lema/frontera>  
Revisado: 09/06/2019

un imaginario<sup>2</sup>. Ante esta carencia metodológica, ¿es la línea imaginaria la única forma de entender una frontera?

La escritora Gloria Anzaldúa, activista política chicana-feminista, genera un quiebre con esta visión. Desde su experiencia autobiográfica, reconoce la frontera como parte de su médula al haber habitado desde su infancia en una de las fronteras mexicanas con Estados Unidos, desde donde explora y dignifica a la cultura emergente de aquel espacio físico y cultural. Reconoce que hay tipos de fronteras: físicas<sup>3</sup>, psicológicas, sexuales y espirituales, planteando que:

“In fact, Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch where the spaces between two individuals shrinks with intimacy” (Anzaldúa, 1987, p.3)

La perspectiva con la que sustenta su análisis nace de un paradigma cultural y no de una construcción geopolítica. Su postura, desobedece el cómo comprendemos la cultura en sí misma, ya que ésta se basa en paradigmas dominantes y conceptos formulados por hombres y que son transmitidos por el medio cultural. Es debido a esto, que se plantean como incuestionables, ya que “los hombres hacen las reglas y leyes; las mujeres las transmiten” (Anzaldúa, 1987, p. 16). Desde su pensamiento crítico feminista, lo analiza desde la perspectiva servicial de la condición de la mujer subalterna a las decisiones políticas de la cultura patriarcal, iniciando la primera de las acepciones de lo que entendemos por frontera, como una situación de poder desde el género y de la construcción de roles en la sociedad civil. Este enfoque de género, conduce al análisis de otro tipo de frontera cultural y política, argumentando que “desviación es todo aquello condenado por la comunidad. La mayoría de las sociedades intentan deshacerse de sus desviados” (Anzaldúa, 1987, p. 18), refiriéndose a la discriminación que ha atormentado física y psicológicamente a personas por ser homosexuales o que no forman parte del modelo heteronormado. La diferenciación entre una persona y otra solo por ser diferente ha sido una frontera histórica, pero

---

<sup>2</sup> No deja de llamar la atención que a la fecha actual la RAE incluya como subcategorías para el concepto de frontera las siguientes: artificial, imaginaria, natural, exteriores, interiores. Llama la atención que pese a existir un campo de investigación amplio en Cs. Sociales que ha cuestionado el origen físico de aquel concepto, la RAE defina “frontera imaginaria” del siguiente modo: frontera cuya línea sigue un trazado fijado mediante referencias astronómicas o geométricas, como el uso de un paralelo o de un meridiano o de líneas rectas que unen coordenadas geográficas”. Visto en: <https://dej.rae.es/lema/frontera-imaginaria> revisado: 09/06/2019

<sup>3</sup> Es importante recalcar que la frontera en este caso no nace de un territorio, se impone en un territorio desde un lugar de poder. Luego, se convierte en una tensión física para aquellos que habitan en ese espacio.

particularmente la diversidad sexual ha sido considerada como “no humana” para el modelo patriarcal, reflejando a modo de espejo el mayor miedo de este modelo: el apareamiento de una sociedad no humana.

Desde esta lectura, raza, homofobia, la clasificación de géneros y la subalternización de éstos frente a un modelo cultural y conductual heteronormado, son fronteras que hoy se visibilizan desde los discursos contemporáneos y se combaten armando un núcleo de resistencia. Profundizando un poco más, si interpretamos la teoría de la distinguida filósofa Judith Butler y su influencia en las actuales posturas feministas, que tienen el propósito de ampliar el espectro de la sexualidad en el mundo de la multiculturalidad, el concepto de género es en sí mismo una frontera, al ser un concepto cerrado que cumple una función categorizante. No debemos olvidar, que cuando escribió *El género en disputa* (1999), ya nos contaba que el problema más grave era la construcción de categorías como “sujetos” adaptados a una matriz heterosexual, argumentando que

“si una noción estable de género ya no es la premisa principal de la política feminista, quizás ahora necesitemos una nueva política feminista para combatir las reificaciones mismas de género e identidad, que sostenga que la construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de una meta política” (Butler, 2007, p. 53).

Al no existir esta variable, el concepto “género” se encierra en si mismo siendo una frontera conceptual y una limitación corporal. En este sentido, en los últimos años se ha iniciado un amplio debate teórico sobre nuevas perspectivas teórico/ideológicas planteadas desde los feminismos, a la vez que se ha sustentado por una amplia experimentación callejera sobre lo que es sensibilizar a través de la apertura sexual que sugieren la erradicación de las fronteras de género, de ahí la pertinencia de abrir este diálogo desde el arte actual.

## II. Desfronterizar y descolonizar es el sueño

Este texto se plantea como una investigación abierta, con el propósito de ampliar el análisis a otras fronteras del “cono sur”, es por esto que amplió la decisión metodológica a hacer un cruce entre cuerpo y territorio, entre la interrogante por el género y lo geo político. Desde la propuesta de la historiadora del arte argentina, Andrea Giunta, las obras,

“interfieren y señalan sus propias situaciones en el mundo de las representaciones [...] no pueden deducirse ni de las genealogías ni de los contextos [...] buscamos observar la situación en la que se formulan; los dispositivos, las formas, y los sentidos que ellas administras” (Giunta, 2014, p. 6)

Es interesante la propuesta de Giunta de no caer en la explicación de una obra o de un proyecto de arte solo a partir del contexto, si no que también validar su contenido estético. En cuanto a los casos que presentaré, todas tienen en común que trabajan desde fronteras específicas y que en cada uno de esos espacios existe una historia de guerras, que ha sido contada desde las zonas de poder. Sin embargo, todos/as aquellos/as artistas que participan de estos proyectos consiguen más de un objetivo, uno de éstos, fue el de considerar que las fronteras impuestas por estados son utilizadas para visibilizar una teoría de lo “colonial”, que se cruza en muchos casos con factores geo políticos y en otros, desde una tensión con el género. En ese sentido, quizás de la cita de Giunta es pertinente para este estudio en un 80%, ya que cada artista tomó una decisión política sobre contextos específicos sudamericanos. De este modo, no es lo mismo ser migrante, que migrar ilegalmente, no es lo mismo ser lesbiana o gay blanco, que ser lesbiana o gay indígena. Lo interesante es ¿para quién? Los estados.

El año 2017, Max Holland (fundador) realizó una nueva versión de Hawapi. Para contextualizar, ésta “es una asociación cultural independiente que cada año traslada a un grupo de artistas a lugares inesperados y desafiantes, para desarrollar y producir intervenciones en el espacio público” (Hawapi, 2017, p. 15). El proyecto escapa de la lógica neoliberal de la producción artística cuyo único fin es ser exhibido, y por el contrario, se plantea como una instancia de creación donde muchas de las experiencias no necesariamente son terminadas, afirmando una posición más experimental del arte en el espacio público. La versión de ese año se llamó *El triángulo terrestre*, haciendo referencia a un espacio pequeño del desierto entre Chile y Perú que podríamos denominar como un “error” o “accidente” geográfico. Lo complejo es que ambos países lo consideran parte de sus dominios, por lo que el proyecto en sí, excedía irónicamente las disputas geopolíticas que son tan ajenas a nosotras/os: los ciudadanos comunes<sup>4</sup>. Holland, decidió compartir su curatoría con Galería Metropolitana, a cargo de Luis Alarcón y Ana María Saavedra (Chile) y luego, se incorporó la Bienal sur (Argentina) a colaborar con la exhibición de algunas de las obras que – muchas veces por factores azarosos del destino – nacieron en dicho proyecto y fueron mostradas en el Centro Cultural de Laramamango (Tacna) y el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos (Santiago). En un principio participarían solo artistas peruanos y chilenos,

---

<sup>4</sup> En palabras de Holland: “A pesar de su diminutivo tamaño y de no tener un valor estratégico, comercial ni económico que sea significativo, ambos países lo reclaman con vehemencia; y la controversia frecuentemente aparece en los titulares e, incluso, ha llevado a las dos naciones a cortar temporalmente sus relaciones diplomáticas” (Hawapi, 2017, p.29)

pero el proyecto dio un giro (menos segmentario, a mi parecer) y abrió su propio límite a artistas de otras nacionalidades, incluyendo un artista boliviano, una alemana y un israelita.

No estoy del todo clara, si es por la cantidad de veces que Perú y Chile gastan recursos fiscales discutiendo sobre territorios en La Haya, o si es por la xenofobia con la que ambos países acostumbran a vincularse, pero la situación no estuvo exenta de conflicto. La primera impresión de los curadores al llegar, fue de sorpresa, ya que no existía ninguna barrera o límite que marcara una diferencia entre ambos países: es prácticamente invisible. La frontera imaginada sorprendió a todos/as las artistas que habían llegado a esta aventura, lo que estimuló el foco creativo del campamento y posibilitó diversos lenguajes artísticos, como menciona Holland, estaban tan “cerca del punto focal de una de las disputas territoriales más antiguas de América del Sur” (Hawapi, 2017, p. 32), hecho revelador, ya que significó que los expulsaran del lugar, lo que no fue meramente anecdótico, si no que tuvo implicancias estéticas en sus procesos creativos, como el caso de Konantü, del dúo conformado por Iván Navarro y Courtney Smith, quienes pensaron, realizar una serie de acciones en un territorio aledaño, donde el cuerpo se activaba como el dispositivo central de estas performance. Su título fue *Patria, Ley y Dios* donde debían converger distintos cuerpos e historias, ya que en su origen, participarían personas del campamento, policías y personas que son originarias del territorio. Dada su expulsión, la obra se tuvo que exhibir en Alameda Bolognesi frente al Mercado Central de Tacna.

Otra acción performática que tuvo repercusiones mediáticas, fue la de Fernando “Huanchaco” Gutiérrez, quién estuvo explorando las posibilidades de realizar un arte desde la tecnología en condiciones precarias, instalando una radio de corto alcance con el propósito de convertirse en el medio de comunicación oficial del Triángulo Terrestre. El locutor de este proyecto era Gabriel Armijo O’higgins, descendiente peruano del libertador de Chile (Bernardo O’higgins), quien, vestido con un uniforme de la guerra de independencia, circulaba en aquella compleja frontera. El gesto pensado por Huanchaco y performatizado por Armijo, activó un despliegue escénico solventado en la parodia de desacralizar todas aquellas nociones patrióticas que desde el pensamiento crítico han sido severamente condenadas. Conversando con Luis Alarcón y Ana María Saavedra de estas acciones, pude comprender qué era realmente lo que se había vivido desde ese lugar. Utilizar el cuerpo como dispositivo artístico, resultaba ya sumamente provocativo en el caso de ambas obras. Las localidades que colindan con esta frontera

están compuestas por personas que ven y perciben la política de una forma completamente opuesta a la nuestra. Primero, para las poblaciones autóctonas del territorio, la frontera no existe. Segundo, para los gobernantes de aquellos espacios el patriotismo se activa como un único medio de sobrevivencia a un territorio alejado del centro, para nosotros hostil y para ellos de flujos continuos entre pobladores peruanos y chilenos. Tercero, desde las policías de ambos países, la tensión es un misterio. Uno de los desafíos de Hawapi, fue tensionar al arte contemporáneo respecto la institucionalidad que lo respalda y entregarle el desafío de crear y de experimentar en territorios poco amigables desde un punto de vista técnico para su desarrollo. Por supuesto que las acciones no fueron valorables para la gente del lugar, no teniendo por qué serlo. Una vez más, habían sido articuladas desde la propia vereda occidental de los y las artistas, por lo que la utopía de involucrar a las personas que viven ahí resultó forzada e impositiva. Hubo todo tipo de propuestas: Gabriel Acevedo Velarde, desarrolló una obra fantasma, ya que nadie sabía qué estaba trabajando hasta su noche de exhibición en Casa Laramamango (Tacna), donde pudo mostrar su video clip experimental; Agencia de Borde<sup>5</sup>, propuso una acción colectiva que señalaba los lugares donde estaba el territorio minado, heredados de una guerra pasada entre ambos países; Máximo Corvalán-Pincheira tomó el Hito número 1 y desarrolló el *Hito de la Concordia*, lanzando una boya al mar, develando que la idea de frontera y límite es movible e ilusoria; Ishmael Randall Weeks habilitó una instalación de mega estructura, que tenía documentos históricos sobre el conflicto limítrofe, plantas y hierbas, pero que se activaba como un espacio de descanso y relajación de los cuerpos, contradiciendo y desarticulando la noción de frontera geopolítica con el fin de darle un nuevo significado al paisaje.

Estas acciones, plantean el desplazamiento del cuerpo como eje central de proyecto artístico, recordemos que todos/as tuvieron que moverse a ese territorio inexplorado e investigar desde un lugar que alteraba sus zonas de confort.

Por otro lado, la artista Katia Sepúlveda reflexiona que el desplazamiento debe ser una condición para trabajar sobre fronteras, ya que para que se convierta en una amenaza a los estados debe haber gente. En enero del 2019 se inauguró en Galería Gabriela Mistral (Santiago), el proyecto llamado *Giro Panfronterizo*, de la misma artista, con el colectivo Pezones Metrallera<sup>6</sup> (Santa Cruz), Hysterix (Lima)<sup>7</sup> y Margarita

---

<sup>5</sup> Colectivo formado por María Rosario Montero, Paula Salas y Sebastián Melo

<sup>6</sup> Integrantes: Nadia Callaú, Alejandra Menacho y Sarah Sanjinés

Calfío (Wallmapu)<sup>8</sup>. El lugar escogido para llevarlo a cabo, fue el paso de Visviri, frontera entre Chile y Bolivia, que es habitado por la policía y la población Aymara. La instancia de trabajo colaborativo se fundamentó en los lineamientos del transfeminismo, argumentando que la base para empezar a hablar sobre fronteras y decolonialismo es el heteropatriarcado, y que desde ese lugar devienen los conceptos de género, raza y clase, los cuales constituyen la triada que justifica la interseccionalidad que Sepúlveda reconoce como la causa de creación del concepto de frontera. Además, le da un giro afectivo:

“[...]estaba hablando del seno territorio, la frontera ha sido muy tratada en el arte y siempre queda como una cuestión estética, aunque igual hay algo estético, porque se presentó en una galería. Quería quedarme más en el espacio, a pesar de que las intervenciones son efímeras, quería transformar un poco el espacio de esta frontera” (K. Sepúlveda, comunicación personal, 21 de mayo de 2019)

*Seno territorio*, es como la artista sintió y vivenció esta experiencia a partir de la convivencia y el trabajo con puras mujeres (opción separatista que fue a votación de las artistas participantes). Entre todas, produjeron obras que se entrelazaran entre sí, no solo desde un sentido material, si no que también desde su dimensión política y estética, argumentando que la frontera involucra una contienda política, pero que también es de género. El desplazamiento de sus cuerpos a Visviri es un gesto de resistencia al heteropatriarcado, y una posibilidad de liberación, aún entregándose a una convivencia difícil,

“Nosotros siempre habitamos esta frontera, yo como mujer lesbiana, siempre estaba transitando con las fronteras en nuestros cuerpos, con los flujos no solo del capital, si no que con nuestros propios fluidos, la sangre, que es parte de este cuerpo bio mujer. Entonces como incidir en una frontera, si éstas han sido tan filosas y violentas, cómo transformar este tipo de frontera y crear un tejido más que una deconstrucción, esa era mi idea, crear un tejido” (K. Sepúlveda, comunicación personal, 21 de mayo de 2019)

La propuesta artística fue multifacética: un mural, videos, fotografías, instalaciones con distintos materiales (telas y neón) y diversas performances, completaron el tejido sobre el cual sentenciaron que: *para desfronterizar hay que acariciar*. Esta frase fue dispuesta en una instalación de neón en la vitrina, invitando a ingresar a la galería, y que tenía como propósito deconstruir los lineamientos con los que ha trabajado el postporno. Esta instalación fue la segunda acción de una

---

<sup>7</sup> Integrantes: Cecilia Rejtman-Aliaga, Angélica Chávez y Rossana Mercado

<sup>8</sup> nombre que le entregan los mapuches al territorio que históricamente les pertenece en el Cono Sudamericano.



performance “transnacional”<sup>9</sup> realizada en un territorio cercano a Visviri, donde las artistas desnudaron sus cuerpos, y los pintaron de color púrpura, abrazándose y tejiéndose. Cada cuerpo superpuesto al otro, se deja caer como símbolo de una bandera las cubre, y que culminó con un improvisado beso lésbico y transgresor, desarticulando toda noción heteropatriarcal de nación y binarismos de género.

Desde la performance, existe la tensión por su condición efímera, la cual siendo una característica imprescindible para que suceda como tal, ha llevado a varios/as teóricos/as a problematizar en torno al registro de obra. Pensamos en la teoría de Diana Taylor (2017), quien nos invita a reflexionar sobre el archivo como todo aquello que registra al repertorio, el cual se define como aquellos “actos de transferencia corporalizados” (p. 19), por lo que el desafío para las artistas de *giro panfronterizo*, fue pensar cómo transmitir todos aquellos actos de amor y desobediencia transportando aquel momento de conexión con la tierra, desde una frontera que para los occidentales es zona de conflicto, pero para las personas que habitan es lugar de contacto y tránsito donde las fronteras no existen, pues son imaginarias.

En la muestra de la Galería Gabriela Mistral<sup>10</sup>, a pasos del Palacio de la Moneda, se presentaron las acciones en formato video, y pese a no reflejar la acción *in situ*, su contenido dio testimonio de los procesos vividos en Visviri. *Apátrida* fue una acción performática donde el número de letras coincide con el número de artistas. Utilizando un carro marcador de líneas con tiza, desplegaron sobre el territorio aquel texto que hacía una invitación a desnacionalizar y decolonizar aquellos espacios fronterizos. Su despliegue con el cuerpo de las artistas, invitaba a reflexionar sobre la deconstrucción de los cuerpos heteronormados, a la vez que dejaba en evidencia aquel lugar marcado por los conflictos humanitarios, comprendiendo que la triada género/raza/clase es transversal a los conflictos de frontera. El colectivo Pezones Metralleta, por ejemplo, expuso dos instalaciones que problematizan sobre la famosa “trata de blanca” de mujeres por el paso fronterizo boliviano hacia Brasil<sup>11</sup>, mientras que en el muro poniente de la sala de la galería se escribió a modo de *grafitti*, “Paz radical en el

---

<sup>9</sup> Las artistas que participaron eran de Bolivia, Perú y Chile

<sup>10</sup> Pertenece al Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio

<sup>11</sup> es importante comentar que esas obras no pueden ser exhibidas en su país bajo la presión de amenaza de muerte, lo mismo ocurre con las familias de las víctimas y su imposibilidad de denunciar.

Wallmapu”, haciendo alusión a la situación personal de Margarita Calfio respecto a la apropiación del territorio mapuche por parte del estado chileno<sup>12</sup>.

La última frontera a trabajar en esta presentación (conectada al grafitti anterior) es el conflicto histórico entre el estado chileno y los pueblos mapuche. Sebastián Calfuqueo es un artista contemporáneo que fundamenta su investigación desde la puesta en crisis del concepto de identidad. Para ello, utiliza los siguientes ejes: decolonialismo, archivo, historia y género. Su producción en una dimensión material, abarca desde pequeños objetos en cerámica, hasta video-performance, instalaciones, entre otras. El impulso de su producción artística, tiene un giro íntimo, lugar donde aboga por la socialización de los cuerpos desde la historia (y el racismo):

“Para mi es muy importante el tema de la práctica situada dentro del arte, situarse es un concepto que atraviesa mi obra porque constantemente tengo que decir de donde estoy hablando, que es ser mapuche. Pero yo no soy mapuche de la comunidad, si no mapuche de la ciudad, bajo un proceso diaspórico, del campo a la ciudad, de mi abuelo a mi padre, yo soy la primera generación que nace y crece en la ciudad. Hay un cuerpo mío que tiene que situarse en un espacio interno tanto político como identitario” (S. Calfuqueo, comunicación personal, 16 de mayo de 2019)

El concepto de identidad genera roces en el cuerpo socializado del artista, en la medida que para él no es un concepto fluido y abierto. Normalmente, la idea del ser mapuche está asociada a un fetichismo occidental del “deber ser” indígena, donde el propio artista no se identifica, cuestionando los modos en que los sujetos se definen socialmente, argumentando que aquella demarcación está construida por principios de sexo, género, raza y clase social. El año 2015, presentó el video performance *You will never be a weye*, desde donde entiende que la historia de la conquista europea nos ha negado conocimientos de las culturas indígenas, a la vez que las somete al dominio de las identidades y los cuerpos. El video deja ver al artista utilizando su propio cuerpo como dispositivo de obra, desde donde realiza la acción del vestirse con un atuendo que simboliza el *weye* mapuche y que luego se quita, mientras aparece un fondo negro resaltando algunos símbolos de la cultura mapuche. Estos signos se ensamblan con este ser desnudo, fantasmagórico y andrógono que se despoja de todo peso cultural y de categorías de género, tomando consciencia de que,

[...] asumir que el género implica única y exclusivamente la matriz de lo masculino y lo femenino es precisamente no comprender que la producción de la coherencia binaria es contingente, que

---

<sup>12</sup> Poco tiempo antes, había muerto el comunero mapuche Camilo Catrillanca a manos de agentes policiales del estado.

tiene un coste, y que aquellas permutaciones del género que no cuadran con el binario forman parte del género como tanto como su ejemplo más normativo” (Butler, 2004, p.70)

El fundamento histórico, es que antes de la llegada de los españoles, habitaban en nuestras tierras los *Machis Weyes*, sujetos que no se adecuaban al binarismo de género, transitando entre lo femenino y lo masculino. La circulación entre un género y otro, permite a Sebastián desarticular los códigos binarios que el fetiche occidental ha impuesto sobre el indígena de la urbe. En ese sentido, la historia del *weye* es su propia historia, ya que la categorización de lo gay o *queer* limita la exploración de su propia identidad.

En 2017, fue invitado por el colectivo Piñen a participar en la Galería Gabriela Mistral para realizar una performance en el marco de una exposición que criticaba al neoextractivismo y, que había montado pinos en su interior, como símbolo de la creación de industrias en los bosques de la araucanía. Sebastián presentó a *Millaray*<sup>13</sup> *Calfuqueo Aliste: Nombre para un posible nacimiento*. Esta performance fue emplazada desde la vitrina de la Galería, e invitaba a los espectadores a decidir entre cuatro identidades que querían que el artista presentara. Para ello, creó un instructivo con rasgos de personalidad, características raciales, vestuario y accesorios. Las identidades, están conformadas por estereotipos: la chica *hot*, la escolar encapuchada, la rubia tímida, la mujer indígena. A modo de mercado neoliberal, la gente en la calle debía marcar una opción (1,2,3,4) y el artista iba, se travestía y daba vida al personaje/estereotipo, gesto que no pasa inadvertido al asemejarse al “modelo *click*” de consumo. Una vez caracterizado, hacía un calendario *hot* subiéndose a los pinos, provocando reacciones desde el “adentro y afuera” de la vitrina, por la incertidumbre que causaba al espectador.

Otra acción de video performance, tomó como eje su presencia y desplazamientos corporales. *Alka Domo* (2017) nace de la investigación de la historia de Caupolicán, quien fue un *toqui* mapuche elegido por su comunidad luego de cargar dos días con un tronco en su espalda. La historia oficial, lo posicionó como símbolo de lucha contra la monarquía española, de masculinidad y de resistencia, siendo representado por la escultura desde el estilo neoclásico, decisión política de “blanquear” las culturas indígenas, muy presente en la zona austral del continente. El artista comenzó “ahuecando” un tronco: “lo hueco como posibilidad, lo hueco como vacío” (S.

---

<sup>13</sup> Millaray era el nombre que su madre habría puesto a una posible hija mujer, en la traducción del mapuzungun significa “Flor de oro”.

Calfuqueo, comunicación personal, 16 de mayo de 2019). “Hueco”, es el término que se utiliza despectivamente en Chile para nombrar a identidades que escapan de la heteronormatividad, por lo que el artista decide ejecutar esa acción y ser él quien lleve esa carga en su hombro. Se pasea por seis lugares de Santiago que representan la tensión del relato oficial de lo mapuche en Chile y lo urbano, vestido de negro salvo por los zapatos de taco, que cambia en siete colores que representan la bandera LGTBIQ. La acción termina en el Mercado de Franklin, lugar donde las personas (en su mayoría hombres) reconocieron la cita a Caupolicán (por la imagen iconográfica del tronco) y comprendieron el cuestionamiento al relato oficial desde el desplazamiento del cuerpo del artista como motor transgresor, siendo ellos finalmente quienes terminan la obra.

Finalmente, debo mencionar que el artista define su identidad como *champurria*, que en traducción al mapuzungun significa “referencia a algo mixto”, pero no es lo mismo que el mestizaje, si no que representa aquella zona en la que habitan él y otros artistas mapuches urbanos, que pese al territorio chileno en el que vive, su crianza y sentimiento proviene de la cultura mapuche. La instalación *Mürke ko* (Aguita con harina tostada) (2016), materializó su propio cuerpo en resina y tierra que extrajo en uno de sus viajes a la Araucanía. El lote de pelo sintético, dispuesto de manera circular nos cuenta el fetiche del pelo largo y oscuro del indígena en América Latina, donde o eres mapuche o eres chileno.

Sebastián Calfuqueo y varios artistas contemporáneos cuestionan la condición binaria del estado nación desde su propia experiencia. Este hecho, repercute directamente en los cuestionamientos hacia los binarismos de género que están siendo complejamente analizados desde diferentes representaciones en el arte, donde frontera, género y territorio son un ensamblaje.

#### Bibliografía consultada

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós

Butler, Judith (2014). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós

Boccard, Guillaume (2009). *Los vencedores: La historia del pueblo mapuche en la época colonial*. Santiago: Ocho libros editores.

Canclini, Néstor. *Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía*. Revisado en:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini>

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: arteBA

Guasch, Anna María (2015). *El primer arte del siglo XXI. El arte en la era de lo global*. España: Alianza Forma.

Richard, Nelly (2018). *Arte y política 2005-2015*. Santiago: Metales Pesados

Taylor, Diana (2017). *El archivo y el repertorio*. Santiago: Ediciones Universidad  
Hurtado

Richard, Nelly (2017). *Arte y política: 2005-2015*. Santiago: Metales Pesados.