

La presencia y la performance: el caso de *Velatón por Cristo*



Natalia Campos Osorio

Estudiante Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Chile
natalia.campos@ug.uchile.cl

Fecha de recepción: 07/08/2023. Fecha de aceptación: 06/10/2023

Resumen

Velatón por Cristo es una performance realizada en 2019, en el marco de la violencia hacia las comunidades LGBTIQ+, específicamente el lesbofemicidio de Nicole Saavedra y el ataque a Matías Mella. Un aspecto central de la propuesta se basa en una subversión de género, en la que María es representada por una persona travestida y Jesús por una persona LGBTIQ+. En este artículo realizaremos el estudio de un caso, en el que esperamos generar una discusión teórica respecto a cómo se manifiesta la presencia de las que no están. Denominaremos a estas presencias faltantes “no presencias” o “no yo”, analizando cómo desde la representación teatral de la muerte violenta se busca mantener viva la memoria de la mujer asesinada.

Palabras clave: Teatralidad; Performance; Presencia; Violencia de género; Teoría del teatro; *Velatón por Cristo*

Presence and Performance: the Case of *Velatón por Cristo*

Abstract

Velatón por Cristo is a performance carried out in 2019, in the context of violence against LGBTIQ+ communities, specifically the lesbo-femicide of Nicole Saavedra and the attack on Matías Mella. A central aspect of the piece is based on a gender subversion, through which Mary is represented by a transvestite and Jesus, by a LGBTIQ+ woman. This article presents a case study, in which we hope to generate a theoretical discussion about how the presence of those who are not present is manifested. We will call these missing presences “non-presences” or “not selves”, analyzing how the theatrical representation of violent death seeks to keep the memory of the murdered woman alive.

Keywords: Theatricality; Performance; Presence; Gender violence; Theatrical theory; *Velatón por Cristo*

Introducción

La Pietá más conocida corresponde a una icónica escultura de Miguel Ángel en la que María sostiene el cuerpo de un fallecido Cristo (Matamala, 2006). La Pietá del Vaticano es una más de una serie de esculturas realizadas por Miguel Ángel, las que encarnan de diversas maneras un cuerpo muerto, que ya ha llegado a su finitud. En las representaciones, el cuerpo de la madre acuna al del hijo muerto; en algunas esculturas serena; en otras, rota por el dolor. Según algunos historiadores del arte, esta representación de la muerte de Cristo con una madre rota por el dolor busca generar en los fieles una sensación de empatía (Rodríguez Peinado, 2015), acercarlos al cristianismo.

Marta Jané Salas (2016-2017) plantea que el cuerpo de Cristo es presentado por María a partir de la posición de la mano de esta, la cual indica que ella no es el objeto de contemplación, sino que lo es su hijo muerto. Es ella como mujer la que presenta un cuerpo roto, más específicamente en la Pietá del Vaticano, con un temple sereno, juvenil, que demuestra su gracia frente al paso del tiempo, un cuerpo sin finitud.

Estas concepciones de la muerte de Cristo -que no son canónicamente correctas- apuntan hacia una única dirección que trabajaremos más adelante; la finitud del ser, en este caso representado por Cristo, pero, en nuestro trabajo, representado por una Jesusa muerta y mutilada por la sociedad. Actualmente hay múltiples recreaciones de esta obra, en función de esta introducción abordaremos algunas de ellas.

Roberto Matamala (2006) analiza la Pietá a partir de tres obras chilenas, de las que destacaremos dos: *Impudicia. El impúdico sueño de la muerte* (Barría, 2005) y “Con la cabeza separada del tronco (Burgos 2004).

En ambas obras se destaca la finitud de este *dasein* (Heidegger, 2021): en una, convirtiéndose en polvo; en la otra, siendo atormentado, pero con un punto central que las une; esto es, la imagen de la mujer esposa/amante/madre que sostiene el cuerpo muerto de otro.

Otro ejemplo para considerar es el de Dávila, Leppe y Nelly Richard, en la que los roles se subvierten, siendo Dávila -un hombre- quien toma el lugar de María madre y Nelly Richard el de hijo/a. En esta performance se subvierten los roles de género, se cambia lo establecido llevándolo hacia el terreno de lo homosexual (Carvajal, 2012). Este último trabajo nos acerca un poco más al tema a estudiar, que se relaciona con la subversión de género en una performance que trae a la Pietá al Chile actual.

En 2020, hubo 1.266 casos de crímenes de odio de diversos tipos contra la población LGBTI+ (El mostrador, Braga, 2021), es la cifra más alta registrada y nos muestra un aumento en 14,7% en comparación con los ocurridos en 2019.

Uno de los crímenes de odio más conocidos es el de Nicole Saavedra, un lesbofemicidio perpetrado por un hombre cis-hetero en 2016, en el cual ella fue secuestrada, torturada, abusada y asesinada, obteniendo el agresor recién una condena por parte del Estado en 2021.

La performance se realiza en abril de 2019, en el contexto de Semana Santa y en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, más específicamente afuera de la Catedral católica de Santiago. En ella se puede apreciar a las dos artistas, Norma Mor, una performista travestida, que camina por la plaza sosteniendo el cuerpo de Paly Sanhueza, interpretando una mujer presumiblemente muerta, con el torso desnudo, esvásticas y diferentes lesiones alrededor. Podemos ver como la persona travesti se sienta frente

a la Catedral de Santiago con el cuerpo de esta Jesusa muerta, adoptando la pose de la Pietá ubicada en Vaticano. Al poco rato se acercan personas trayendo velas, iniciando una “velatón”- de ahí deriva el nombre de la performance *Velatón por Cristo* (<https://registrocontracultural.cl/velaton-por-cirsto/>). La persona travesti comienza a llorar y gritar mientras sostiene el cuerpo y mira al público con tristeza y de manera desafiante. La performance termina a los diez minutos, con María llevándose el cuerpo de Cristo.

La relación entre ambos temas -la performance y los crímenes de odio- se da debido a que la primera es una crítica al Estado y la Iglesia que con sus actos discriminatorios -el Estado al no proteger a las poblaciones minorizadas y la iglesia al mantener políticas internas de odio- han sido cómplices de la violencia hacia la población LGBTI+, las cuales son ignoradas, invisibilizadas por el resto de la sociedad.

En este ensayo desarrollaremos a partir del estudio de una performance -*Velatón por Cristo*- el supuesto de que existe por parte de la sociedad una jerarquización de la *presencia*, determinando que existen presencias que importan frente a otras que son invisibilizadas por la sociedad heteropatriarcal. Esto lo abordaremos a partir de un estudio de casos, en el que trabajaremos la presencia en función a la negación de la misma, la performance como una acción artística que busca generar un cambio y la teatralidad desde el lugar y la relación entre actores y espectadores.

El lugar de la performance en *Velatón por Cristo*

¿Cómo distinguimos la performance de la representación teatral? Según Marina Abramovic (2010), la performance se trata de una representación real, es decir de una representación en la que por ejemplo la “sangre de un corte es real y no utilería teatral”, en cambio la representación teatral es principalmente una mimesis de algo. La obra para analizar es una performance de tipo teatral, donde existe una mimesis representada en la Pietá, pero a su vez se busca la representación de una realidad que va más allá de la actuación (Taylor, 2015), la persona travesti que representaría en la Pietá a la madre, al travestirse no está representando un papel, sino que está representando una realidad, su realidad, no se viste de la Virgen María, sino que, con sus ropas usuales, se está representando a sí misma.

Lo mismo ocurre con la mujer que sostiene en sus brazos: no se logra identificar si los estigmas son reales, pero la sensación y denuncia del peligro de ser, por un lado, mujer y, por otro, disidente son reales (esto en referencia a lo que dice Marina Abramovic (2010), en relación a que la performance borra la línea entre lo ficticio y lo real) va más allá de la mera mimesis, no actúa el papel de mujer y LGBTIQ+; es una mujer LGBTIQ+ que se representa a sí misma como un Cristo.

Diana Taylor en su *Performance* (2015), plantea que la gran diferencia entre lo teatral y la performance se resume en lo central del cuerpo del artista en la performance; esto en relación a la crítica que produce el nacimiento de este arte, que surge por la pregunta del espacio que dispone el cuerpo en la obra teatral.

Yael Zaliasnik plantea frente a la teatralidad que esta “no es sinónimo de teatro, sino que un concepto que busca llamar la atención sobre la escenificación de los imaginarios sociales (2021, p. 2)” y también que pone temas entre paréntesis, en este caso estamos frente a dos imaginarios: el del Dios de los cristianos y el que enmarca los roles de género.

Otros conceptos para analizar, antes de entrar derechamente a la presencia y para defender la pertinencia de la obra, son la importancia del espacio y co-presencia en el que ocurre esta.

Erika Fischer-Lichte dedica un apartado de su texto *Estética de lo Performativo* (2017) a analizar la atmosfera y el espacio en que ocurre una obra/performance. El espacio en lo performativo se distingue porque posibilita un nuevo empleo del espacio separado de lo ya previsto para este, generando inclusive indignación en el público (2017, p. 223). Un ejemplo de esto es el uso del espacio en la performance a analizar, en la que el espacio a resignificar es la Plaza de Armas de Santiago, justo en frente de la Catedral Católica de Santiago, es decir, se toma un espacio presuntamente sacro para el uso y protesta que genera la performance. Se rompe el espacio ficticio del teatro (McAuley, 2003).

En un sentido autopoiético (de tres sentidos planteados en el libro), el espacio en la performance se retroalimenta con los espectadores, especialmente porque estos se pueden ubicar en el espacio que deseen por ser una plaza abierta, en la cual también los performistas se exponen a las reacciones directas del público y transeúntes que circulan por el lugar.

Es importante comprender la relación entre el público y los performistas; como mencionábamos anteriormente en este sentido autopoiético de constante retroalimentación entre el público y los performistas existe por una base de igualdad entre ambos; es decir, es una relación de horizontalidad que se da en la obra/performance. Aquí tenemos tres puntos de vista, por un lado tenemos a los performistas que están realizando la representación de la Pietá desde su realidad sexual; en segundo lugar, tenemos a los espectadores que participan en la performance dejando velas en el escenario improvisado -y sin utilería característica del teatro- y, en tercer lugar, los transeúntes que se encuentran con esta representación performática y de los que no hay una respuesta esperada como puede pasar entre el público que sabía de esta representación y llevaba las velas preparadas. Es interesante la reacción de estos últimos y aquí entramos al concepto de co-presencia.

La co-presencia se refiere a como se retroalimentan las presencias de los performistas con los que observan su presentación, en este caso el público seleccionado y el improvisado (Fischer-Lichte, 2017). Existen relaciones de poder en las performances, que son negociadas entre los participantes, siendo una relación estética, social y política (2017, p. 89).

Es un acto político debido a que al mirar otro se reconoce su presencia, la relación de poder se da por la democratización de este, que surge en el momento en que se genera un cambio de roles. El transeúnte, por ejemplo, deja de ser un simple transeúnte que mira la performance para transformarse en público. Inclusive, en un momento intervienen junto al público que sabía de la performance, tomando un rol activo en ella.

Fischer-Lichte plantea que existe una intención de creación de comunidad entre actor y espectador, es decir, se crea un espacio de relación autopoiética en la que se busca una comprensión mutua entre los performistas y este público activo y no pasivo.

Lo interesante del público improvisado de esta performance se da desde cómo rompe con la escenificación, es decir, con el plan en que se ejecuta la obra, dando así aún más importancia al concepto de que ninguna obra es igual a la otra (Fischer-Lichte, 2017) y de que una "performance no sucede por primera vez, Eso significa que sucede por segunda y enésima vez" [*Performance means: never for the first time. It means: for the second to the nth time. Performance is 'twice-behaved behavior'*]. (Schechner, 1985, p. 36).

En medio de la performance a analizar ocurre un suceso menor, que se puede resumir como que un hombre en presumible estado de ebriedad se acerca a los performistas e interactúa con ellos, generando que la persona travesti lo mire e incorpore esta situación a su acto, sin salir de la performance.

Una vez analizado estos puntos más ligados a la interpretación teatral, podemos inferir a tientas que nuestra obra a analizar es una performance de tipo teatral, en la que existe una denegación de lo dramaturgico que podemos apreciar en parte con el romper la escenificación y la planeación teatral, ya que juega bastante con lo improvisado y al borde de lo que podemos llamar mimesis.

El lugar del espectador en la obra y el reconocimiento de una causa

Brevemente debemos analizar el lugar del espectador en la obra/representación, para esto nos posicionaremos desde un punto de vista que plantea que el espectador no es pasivo frente a la obra (Rebentisch, 2012), sino que interactúa con ella en una relación en la que se emplea la práctica estética de la observación.

En este caso, estamos en presencia de una performance en la que el espectador está presente y hace presencia en cada minuto de la obra; está pensada para generar un sentimiento en el observador, también decir que el espectador no es espontáneo, sino que es parte de un llamado a la acción por parte de las performistas. No es un espectador pasivo; es un espectador que interactúa con la representación, que tiene una observación participante en la situación que se vive, ya sea al ubicar velas frente a la Pietá o guardar un estricto silencio frente a la performance.

Fabián Videla Zabala (2021), a partir de una revisión teórica, plantea la existencia de una performance de resistencia, en la que frente a la violencia policial -en este caso del Estado y patriarcado- se genera una respuesta inmediata desde las mismas personas en defensa del grupo víctima de esta violencia. En este caso, tenemos dos grupos afectados; las mujeres y las disidencias sexuales. El autor habla de que la rabia acumulada explota, busca una salida, lo que recuerda inevitablemente a *Quemar el Miedo* (Las Tesis, 2021), en donde se plantea una tesis similar: en ocasiones, lo que genera una performance es la rabia, el dolor, el miedo a perder algo, en el caso de *Velatón por Cristo*, pueden ser las tres en medio de un mar de otros sentimientos.

Existe un guión (Zaliasnik, 2021) que socialmente impide ver lo que estos colectivos denuncian, qué esconden bajo la alfombra los crímenes de odio, un poder hegemónico que distingue entre lo visible e invisible, entre lo que debe ser visto y es digno de atención y lo que no.

El espectador es activo. Activo frente a una causa social con la que se siente identificado; es un actor presente frente a la injusticia (Taylor, 2020).

La presencia y el no yo

Diana Taylor (2020) plantea que la hay presencias que son invisibilizadas y son presentadas como una negación, es decir como un *no yo* (término acuñado por mí para diferenciar de este yo hegemónico). ¿Qué quiere decir esto? El *yo* es la presencia, el *no yo* es la negación de la presencia de la población minorizada por temas raciales, sexuales y de género. En este caso, podemos observar la crítica que se realiza a la sociedad por la violencia de género centrada en la mujer, más específicamente, el lesbofemicidio, planteándolo como algo que la sociedad decide no ver.

Este *yo* y *no yo* se plantea desde lo hegemónico; es decir, el *yo* corresponde a lo socialmente aceptado y el *no yo* a lo contrario de esta hegemonía. En la performance de *Velatón por Cristo*, se puede analizar la presencia a partir de tres puntos: el concepto de presencia, lo teatral y lo contrahegemónico.

En lo teatral debemos comprender algunos conceptos que nos entrega Erika Fischer-Lichte (2017) para poder obtener el cómo se aprecia esta presencia en la obra. El primero de ellos es el concepto de *actualidad*, que se relaciona a lo contagioso inmediato y que se genera a partir de la relación entre el cuerpo del actor y el del espectador, propiciando una fuerte atracción entre ambos: ahí es donde surge la *presencia*. Los conceptos de cuerpo semiótico y cuerpo fenoménico del actor también son de importancia, siendo el cuerpo fenoménico -la manifestación de- el que porta la presencia, pasando esta a ser una cualidad de lo performativo que porta un concepto fuerte de presencia.

En este caso, los performistas no imitan, sino que encarnan un personaje, pero teniendo siempre el límite en lo que encarnan, es decir, por un lado, se están encarnando a ellos mismos -travesti y LGBTQ+- por otro escenifican y traen a presencia a la Virgen María y Cristo escenificando la Pietá.

La presencia, como plantea Fischer-Lichte (2017), tiene lugar en la mente y ocurre dentro y fuera del tiempo (2023), pero con la salvedad de lo fenoménico, que se manifiesta físicamente en el cuerpo del actor y genera sensaciones físicas en el público.

Hans Ulrich Gumbrecht, en *La producción de la presencia* (2005), plantea la presencia como algo inmediato que puede tener consecuencias directas sobre el cuerpo, está relacionado a lo tangible, a un signo y al significado. Esto nos abre otra pequeña arista de estudio, que es como se trae a presencia a las víctimas de la homo/trans/lesbo/bifobia, a través de la creación de significados. Podemos suponer, que cada vela presente en la *velatón* representa a estas víctimas, que son transportadas al escenario y provoca un sentir tanto en el espectador como en el actor. Esta epifanía rompe con lo cotidiano y los hace tomar atención en lo que transcurre en la performance. Aquí también se resuelve un poco el problema que veíamos presente en el público transeúnte.

Desde el punto de vista contrahegemónico abordaremos la presencia desde Diana Taylor (2020) con lo antes mencionado como *no yo* y desde Judith Butler con los cuerpos que importan. Este *no yo* -como mencionamos antes- surge desde la negación de algo, de una identidad, de una presencia que es negada por la sociedad.

Taylor lo plantea principalmente desde lo racial, pero en su explicación de *Presente* (2020), plantea que “para poder existir necesito que otra persona me señale” (2020, p. 64) y señala que

tenemos que preguntarnos ¿Qué pasa con esos sujetos no-liberales, no [sujeto] de la ilustración – los esclavos, los pobres, los migrantes- que siempre serán un “qué” y no un “quién”? (...) ¿” Yo” te reconozco como humano? ¿Cómo parte de mi “nosotros” (...)? (Taylor, 2020, p. 31)

Desde este punto, Judith Butler (2020) no habla concretamente de presencia, pero sí de la construcción de la identidad LGBTQ+, que ligaremos a la presencia LGBTQ+ a partir de la cita de Diana Taylor (2020) recién consignada.

Es necesario aclarar por qué mezclaremos ambos temas -identidad y presencia-; la justificación recae en la necesidad de indagar en cómo la performance aborda también la identidad, plantea que existen identidades que son negadas, presencias que

no son tomadas en cuenta, por lo que, en función de este ensayo, ambos temas irán de la mano.

Para la formación de la identidad es necesaria la misma fórmula que para la presencia, se necesita de otro que te señale y reconozca como tal, una interpelación (Butler, 2020, p.180), tan así como pasa en la presencia que plantea Erika Fischer-Lichte (2017), en la que el concepto de actualidad es clave, pero también lo es el reconocimiento mutuo entre espectador y actor (co-presencia) y, en Diana Taylor, con lo que mencionábamos antes sobre la necesidad de ser señalado como un sujeto.

La persona travesti en la performance aparece como un sujeto que rompe las normas del *statu quo* (Butler, 2020), desde lo que podemos denominar “comunidad dominante” y “comunidad marginada”, pero esto no es una relación de oposición, es una relación de reiteración:

(...) No obstante, es importante que la hegemonía previa también funcione a través de su resistencia y como resistencia de modo que la relación entre comunidad marginada y comunidad dominante no sea, estrictamente hablando una relación de oposición. El hecho de citar la norma dominante, en este caso, no desplaza dicha norma; llega a ser el medio por el cual se reitera de manera dolorosa esa norma dominante (Butler, 2020, p.194).

Cuando analizamos la performance de *Velatón por Cristo*, podemos ver dos miembros de la comunidad marginada, donde ambos se posicionan desde lo sacro, desde un romper la norma de lo heteropatriarcal sin caer en caricaturizaciones, la persona travesti no está imitando de manera peyorativa a la mujer -ni a María-, sino que se posiciona desde el punto de vista de lo contrahegemónico (Butler, 2020), planteando al mundo heterosexual que existen más personas -más presencias- que las planteadas por el patriarcado, las cuales han sido ignoradas históricamente, no tomadas en cuenta en las políticas públicas -excepto las recientes relacionadas a derechos básicos y contra los crímenes de odio, pero que no son suficientes- y la impunidad de una iglesia que ha sido cómplice de violencia hacia estos grupos.

La presencia, como vimos en este apartado, surge desde el reconocimiento de un cuerpo por otro cuerpo -todo se da en el plano mental (Fischer-Lichte, 2017)-, pero también debe ser reconocido como un espacio en el que se reconoce una identidad -como algo separado de la presencia- del sujeto.

A modo de cierre

En este ensayo tratamos en primer lugar el tema de la performance como generadora de espacios de interacción entre otredades, un espacio de co-presencia, de *Mitsein* (Heidegger, 2021).

Como mencionamos anteriormente, la relación espectador-performista se genera con fuerza en el primer caso; tenemos un cuerpo fenoménico que entrega un significado al público (Fischer-Lichte, 2017; Ulrich Gumbrecht, 2005), en los que se genera una reciprocidad en el reconocimiento (co-presencia). Aquí, el reconocimiento se genera por la relación entre diferentes, entre los que pasan y miran, entre los que quedan mirando y empatizan, entre el dolor de una madre que pierde a un hijo.

Como señalamos anteriormente, la Pietá es la representación de la muerte misma, es la presencia de la finitud, es la madre que pierde un hijo, es la mujer que pierde un amante, es la madre que abraza un niño caído. Todo esto puede ser analizado

en la performance de una manera más psicoanalítica -que decidimos no abordar-, pero lo principal, la Pietá es la representación de la injusticia de la muerte, en la que *Velatón por Cristo* es el reclamo que se representa en el grito de la madre que rompe el tiempo y genera un antes y un ahora en el eterno presente que significa la Pietá, pero que también deja en claro que a través de los años siempre han existido Pietás y siempre van a existir.

Bibliografía

- » Butler, J. (2020). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- » Canal The Museum of Modern Art. [MoMA, Nueva York] (31 de marzo de 2010). *Marina Abramović: What is Performance Art?* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY>
- » Carvajal, F. (2012). Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *Museo Nacional Centro de Arte Reina*. n°3, 60-62. <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/lemebel.pdf>
- » El Mostrador (2021). “La cifra más alta conocida hasta ahora aumentan un 147 los casos y denuncias por homofobia y transfobia en Chile.” <http://www.elmostrador.cl/braga/2021/03/18/la-cifra-mas-alta-conocida-hasta-ahora-aumentan-un-147-los-casos-y-denuncias-por-homofobia-y-transfobia-en-chile/>
- » Figueroa, G. (2016). “The human corpse in arts and bioethics: Michelangelo’s Pietà Rondanini” *Revista médica de Chile*, 144 n°2, 241-246. <https://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872016000200013>
- » Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- » Gumbrecht, H. (2005). *Producción de la presencia: lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.
- » Heidegger, M. (2021). *Ser y Tiempo* (sexta edición). Editorial Universitaria.
- » Matamala Elorz, R. (2006). «La Pietá manifestándose en la dramaturgia chilena postmoderna». *Documentos Lingüísticos y Literarios*. N°29. S/p.
- » McAuley, G. (2015). „Espacio y performance“. *Acta Poética*, vol. 24, n° 1, octubre, doi:10.19130/iifl.ap.2003.1.98. Accedido el 28 de mayo de 2022.
- » Nancy, J.L. (1993). *The Birth to presence*. Stanford.
- » Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Sternberg Press.
- » Schechner, R., & Turner, V. W. (1985) *Between theater & anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- » Taylor, D. (2020). *Presente! La política de la presencia*. UAH Ediciones.
- » Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto impreso ediciones.