

Lenguajes y prácticas corporales de resistencia en videoclips de cantantes sexodisidentes chilenos

Nayive Ananías¹

Resumen

En este artículo se reconstruye un abordaje conceptual en torno al cuerpo. Considerándolo como una producción cultural (Le Breton, 2002a), se reconocen sus dimensiones simbólicas (Nancy, 2007) y materiales (Mauss, 2003; Pedraza, 2005). Los aspectos performáticos y performativos del cuerpo permiten pensarlo como un cuerpo en movimiento y que participa en las dinámicas sociales, como la exclusión (Valverde, 2015). Entre los cuerpos marginados encontramos aquéllos sexodisidentes, que mediante diversas prácticas transgreden la heteronormatividad y el binarismo de género. De este modo, en este

trabajo se analizan cuatro videoclips de cantantes sexodisidentes chilenos. En estas piezas audiovisuales los cuerpos protagonistas visibilizan goces prohibidos, resisten frente a la segregación y crean solidaridad entre los individuos relegados.

Palabras clave: cuerpo, performance, cantantes sexodisidentes, exclusión

Abstract

This paper reconstructs a conceptual approach around the body. Considering it as a cultural production (Le Breton, 2002a), this article acknowledges its symbolic dimensions (Nancy, 2007) as well as its material aspects (Mauss, 2003; Pedraza, 2005). The performatic and performative aspects of the body allow us to think of it as a body in motion that participates in social dynamics, such as exclusion (Valverde, 2015). Among the marginalized bodies, we find those that belong to sexual dissidence, which transgress heteronormativity and gender binary through several practices. Thus, this work analyses four music videos of Chilean LGBT singers. Such examples show how the bodies display forbidden pleasures, resist segregation and create solidarity among relegated people.

Keywords: body, performance, LGBT singers, exclusion

¹ Pontificia Universidad Católica de Chile. Periodista y Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado. Actualmente, estudia el Doctorado en Artes con mención en Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha trabajado en diversos medios de comunicación, en tres catastros de discos chilenos desarrollados por MusicaPopular.cl y en CantosCautivos.cl, proyecto creado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Colabora en el Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). En 2016 y 2017 fue jurado de la categoría Mejor Publicación Musical de los Premios Pulsar de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Mail: neanaias@uc.cl

El cuerpo y su conceptualización en la cultura occidental nos muestra un devenir constante de imaginarios, símbolos, valoraciones y representaciones que han codeterminado la relación subjetiva y social que experimentamos con él, ampliando o limitando sus posibilidades expresivas. El antropólogo David Le Breton comprende cuerpo como una categoría que muta con el transcurso del tiempo y que varía según su contexto histórico, político, social o cultural:

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra. El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural (Le Breton, 2002b, pp.13-14).

El cuerpo, además de ser un producto cultural (Le Breton, 2002a), se sitúa bajo un discurso/saber (Foucault, 2005), cuya representación es polisémica y particular. El filósofo Jean-Luc Nancy (2007) sostiene que

el cuerpo es inmaterial, aunque comunicable y sensorial: “Es un dibujo, es un contorno, es una idea [...] Puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante [...] No para de sentir” (Nancy, 2007, pp.14-15). A diferencia de Nancy, Pedraza (2010) indica que el cuerpo, además de actuar como un discurso en sí mismo, “es una realidad material” (Pedraza, 2010, p.58) y que los sujetos pueden moldearla, transgredirla y experimentarla. Al igual que Pedraza, Kakuni (2006) postula que en el cuerpo confluyen la acción y la percepción, y que en éste la carne emerge “como simbolismo” (Kakuni, 2006, p.294).

Ahondando en ello, en la introducción de *Prácticas corporales: performatividad y género* (2014), Muñiz enfatiza que las investigaciones en torno al cuerpo debieran “devolverle al sujeto su carnalidad” (Muñiz, 2014, p.9). Esto, debido a que algunos estudios sobre el cuerpo, amparados bajo el pensamiento cartesiano, insisten en la segmentación del individuo.

Hablan del cuerpo como un ente y le llaman “el cuerpo enfermo”, “el cuerpo que trabaja” o se refieren a él como “el cuerpo del inválido” o “el cuerpo del transexual”. Esta forma de cosificar el cuerpo en las investigaciones que de

muy buen talante intentan reivindicarlo, abonando a la fragmentación de los sujetos a quienes se les disocia de su carnalidad pues, desde la división cuerpo-sujeto, reafirman la separación cuerpo-mente (Muñiz, 2014, p.9).

Devolver la carnalidad al cuerpo implica, entre otras cosas, comprender la relación entre cuerpo y movimiento, dado que el cuerpo vitalizado es un cuerpo en devenir.

Cuerpo en movimiento y cuerpo social

Pedraza (2005) asevera que el movimiento siempre está asociado a personas, porque “sólo es posible en tanto alguien lo realiza” (Pedraza, 2005, p.87). Pero la noción de movimiento, además de comprender elementos vitales, incluye una dimensión experiencial. Aquello ya lo proponía Le Breton (2002a) al afirmar que “la existencia es, en primer término, corporal” (Le Breton, 2002a, p.7). Para él, las técnicas del cuerpo siempre se articulan en vínculos sociales mediante la comunicación, por lo que resulta importante examinar los movimientos y la gestualidad cuando diversos cuerpos se encuentran, desde los saludos hasta las formas de mirarse.

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el

actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor (Le Breton, 2002a, p.7).

Le Breton explica que del cuerpo se originan y se esparcen las significaciones que sustentan la existencia, tanto individual como colectiva. El cuerpo funciona como un “eje de la relación con el mundo” (Le Breton, 2002a, pp.7-8) y, a través de éste, la persona transmite una serie de simbolismos cuando interactúa con su comunidad. Por consiguiente, como subraya el autor, “la corporeidad se construye socialmente” (Le Breton, 2002a, p.19).

Siguiendo esta línea, Merleau-Ponty (1986) puntualiza que es indispensable que con el cuerpo de uno “despierten los *cuerpos asociados*, los ‘otros’” (Merleau-Ponty, 1986, p.11). El cuerpo no sólo es materia orgánica, “sino un entrelazado de visión y movimiento” (Merleau-Ponty, 1986, p.15), que puede ser vidente y visible:

Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo [...] Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de cruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible (Merleau-Ponty, 1986, pp.17-18).

Destacar el aspecto relacional de los cuerpos, la constante remisión de unos a otros para experimentarse y significarse, pone de relieve los regímenes de poder que atraviesan estas relaciones. Parafraseando a Butler, no todos los cuerpos importan de la misma manera.

Los otros cuerpos: cuerpos excluidos

Hay cuerpos, *otros* cuerpos, que a causa de sus diferencias han sido excluidos de la sociedad, sea por enfermedad, deformidad física o ambigüedad sexual. Esto nos recuerda lo que señala Preciado (2009) sobre la transformación del vocablo queer

(raro), cuya etimología inglesa del siglo XVIII.

Servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. Eran “queer” el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer (Preciado, 2009, p.14).

Esos cuerpos disímiles, amorfos, disidentes están destinados a la segregación y al olvido. Fernández (2014) comenta que “*lo mismo* será siempre eje de medida, positividad. *Lo otro* será siempre margen, negatividad, doble, sombra, reverso, complemento. *Lo mismo*, al no poder pensarse nunca como *lo otro*, se ha transformado en *lo único*” (Fernández, 2014, p.35).

Los excluidos, sentencia Valverde (2015), “están en nuestra sociedad pero no se ven. Son invisibles” (Valverde, 2015, p.30). Dice Foucault que sobre los cuerpos se ejerce un poder –el biopoder– mediante discursos, prácticas y normas, que intenta subyugar y ordenar: “La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’. La disciplina aumenta las fuerzas del

cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)" (Foucault, 2005, pp.141-142).

Parafraseando a Foucault (2011), estos cuerpos excluidos e "indisciplinados", que son arrojados a la muerte (Foucault, 2011, p.130) por su postura contrahegemónica, se sustraen ante "las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos" (Foucault, 2005, p.141).

Valverde (2015) asegura que esos cuerpos insubordinados y proscritos "son rechazados y empujados a habitar en espacios que, al principio, parecen transitorios, pero resultan ser permanentes" (Valverde, 2015, p.123). Tales cuerpos, añade la autora, se localizan en "espacios intersticiales", concepto acuñado por el filósofo británico Simon Critchley. En esos espacios los cuerpos entran en pugna, ya que habitan dentro y fuera simultáneamente: "Los excluidos están aquí, en la sociedad, pero no se les quiere ver [...] Son cuerpos que resuenan, cuerpos que, sin hablar, gritan" (Valverde, 2015, pp.123-124). Esa idea también fue propagada por el antropólogo Victor

Turner, quien denominó como "liminal" ese lugar de transición. Por otro lado, Turner complementa que entre los excluidos persiste el compañerismo y la empatía, sin importar la edad, el género, la clase o la etnia: "A esta camaradería, a esta comunidad sin estructura, Turner la llamó 'communitas', en la que la realidad hace a todos iguales" (Valverde, 2015, p.125). El filósofo italiano Roberto Esposito ha profundizado en el concepto de *communitas* y precisa que la comunidad no corresponde a aquello que sus integrantes tienen en común o de lo que son propietarios; en una comunidad los individuos se unifican en torno a un deber:

Lo que en verdad une a todas estas concepciones es el presupuesto no meditado de que la comunidad es una "propiedad" de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto. O inclusive una "sustancia" producida por su unión. En todo caso se concibe a la comunidad como una cualidad que se agrega a su naturaleza de sujetos, haciéndolos también sujetos de comunidad [...] La comunidad es un bien, un valor, una esencia que – según los casos – se puede perder y reencontrar como algo que nos perteneció en otro tiempo y que por eso podrá volver a pertenecernos [...]

Ya sea que uno deba apropiarse de lo que no es nuestro común [...], o poner en común lo que nos es propio (Esposito, 2012, pp.22-23).

Cuerpo: resistencia y trans-gresión

En una comunidad de sujetos marginados y liminales, retomando el concepto de Turner, el cuerpo procede como un mecanismo de resistencia al orden establecido, que puede desempeñar una cierta performance. Si pensamos en personas sexualmente disidentes (transgéneros, transexuales, travestis, drag), sus cuerpos efectúan una “performatividad de género” (Butler, 1998), pues operan como una “repetición estilizada de actos” (Butler, 1998, p.297). Actos que, como describe Schechner (2000), “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas” (Schechner, 2000, p.13).

Esos cuerpos discordantes y contrarios al binarismo de género retan el “juego político” del disciplinamiento y la normalización (Foucault, 2011, p.137). Cabe recordar que para este autor, el sexo “es

utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones [...] Pero también se convierte en tema de operaciones políticas, de intervenciones económicas [...], de campañas ideológicas de moralización o de responsabilización” (Foucault, 2011, p.138).

Ante esto, los cuerpos sexualmente disidentes también pueden transgredir desde lo verbal, puesto que las expresiones emitidas implican la realización de acciones (Austin, 1955/1962). Aquello podría comprenderse como una performance “que desafía y amenaza el orden establecido” (Koskoff, 1987, p.10 en Amico, 2001, p.359).

Considerando que para Le Breton (2002a) el cuerpo es “una ficción culturalmente operante, viva” (Le Breton, 2002a, p.33), es posible pensar el cuerpo como una performance –cruzando ésta los límites de las artes visuales o escénicas– que puede cuestionar y confrontar las construcciones sociales. Esta posibilidad es explorada por Taylor (2011), quien declara que

Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear

algo inesperado, chocante, llamativo
(Taylor, 2011, p.11).

En la performance, reflexiona Phelan (2011), el cuerpo actúa “como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia” (Phelan, 2011, p.103), y el ejecutante se desprende de sí para representar algo distinto, como un movimiento, un sonido u otro personaje. Turner y Bruner (1986) manifiestan que los significados en una performance siempre son parte “del presente y del aquí y ahora” (Turner y Bruner, 1986, p.11). A través de la performance, se involucran los autores, “re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-contamos, re-construimos y re-fabricamos nuestra cultura” (Turner y Bruner, 1986, p.11). Es decir, la performance ofrece una posibilidad de inscribir la novedad, problematizar y generar resistencia ante la reproducción cultural.

Muñiz (2014) propone una taxonomía de las prácticas corporales, que integra aspectos de la disciplina de los cuerpos, el control sobre la sensibilidad y la sexualidad, así como la resistencia y la agencia de los sujetos:

- a) Las prácticas corporales de la naturalización/normalización (gimnasia, medicina, educación); b)

Las de los patrones estéticos (raza, prácticas de belleza, moda); c) Las de la sexualidad (identidades sexuales, pornografía, prostitución); d) Las de la violencia, la mortificación, la tortura y la guerra; e) Las de la subversión, la disidencia y la protesta; f) Las de la exclusión/segregación (Muñiz, 2014, p.32).

Considerando las posibilidades de expresión y resistencia que ofrece la performance, en especial vinculadas a las prácticas corporales, este artículo se inspirará en el modelo esbozado por Muñiz (2014) y examinará las representaciones del cuerpo en los videoclips de intérpretes sexodisidentes chilenos. Hablaremos de sexodisidente y no queer para desmarcarnos de la tradición anglosajona hegemónica y para dar cuenta de ciertas prácticas culturales y políticas que transgreden los cánones (Rivas, 2011).

Entenderemos canción sexodisidente como aquella que es compuesta y/o interpretada para abordar, describir o reivindicar las realidades y problemáticas de las diversidades sexuales integradas en el movimiento LGTBIQ+ (siglas que designan al colectivo lésbico, gay, bisexual,

transexual, intersexual y queer, además de otras “identidades”). En este sentido, analizaremos la canción como una obra 1) comprometida con las tensiones, vicisitudes y conflictos socioculturales de estas diversidades. Esta perspectiva se relaciona con lo que García (2013) define como canción social; y 2) con una multiplicidad textual propia de la música popular que contiene, al menos, seis dimensiones: lingüística, musical, sonora, performativa, visual y discursiva (González, 2013).

Las canciones pop, generalmente, son consideradas como “vehículos de reminiscencia” (Van Dijck, 2009, p.107). El autor sostiene que la música pop grabada también podría generar “un marco cognitivo a través del cual los significados construidos en conjunto se transponen a la memoria individual, resultando en un mezcla intrincada de recuerdo e imaginación, de recuerdos entremezclados con extrapolaciones y mitos” (Van Dijck, 2009, p.110).

Mediante la fusión de sonidos, música, letra e imágenes, el videoclip posibilita un “diálogo emocional” (Connell y Gibson, 2001, p.71) entre artistas y audiencias. Por eso, no es de extrañar que en una secuencia la cámara registre locaciones, rostros u

objetos para aludir a clases sociales, grupos etarios o diversidades sexuales.

A partir de estas producciones culturales es posible identificar prácticas y significados relativos al cuerpo, así como los encuadres socio-históricos en los que se movilizan.

Canción sexodisidente en Chile: lenguajes y prácticas insubordinadas

Preciado (2003) apunta que el movimiento queer estadounidense apostó, desde fines de la década de 1960, por “una desontologización del sujeto de la política de las identidades: no hay una base natural (‘mujer’, ‘gay’, etc.) que pueda legitimar la acción política” (Preciado, 2003, p.165).

Como expone Valencia (2015), el movimiento queer reprueba concepciones dicotómicas, como hombre/mujer o heterosexual/homosexual: “Rechazan definirse como mujeres, lesbianas u homosexuales para reivindicarse como sujetos queer, es decir, como *lo diferente, lo raro, lo minoritario, incluso lo precario*” (Valencia, 2015, p.23).

Grupos de activistas como Act Up (de lucha contra el SIDA), Radical Furies y Lesbian Avengers resignificaron el término queer, cuya connotación era negativa. Preciado

(2009) desglosa: “Lo que había cambiado era el sujeto de la enunciación: ya no era el señorito hetero el que llamaba al otro ‘maricón’; ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban ‘queer’ anunciando una ruptura intencional con la norma” (Preciado, 2009, p.16).

En la actualidad, algunos intérpretes sexodisidentes chilenos se han apropiado de insultos tan arraigados como hueco, torta, lela, maricón(a) y cola, además de frases que aluden a la masturbación entre dos mujeres.

Una canción que exterioriza las prácticas sexuales entre mujeres es “Dedótrame” (2015) del dúo de “reggaetón lesbofeminista transcamió” Torta Golosa. En la introducción reivindican algunas palabras despectivas hacia las lesbianas: “Maricona, tortillera, arepera”. Llama la atención que las intérpretes se rebelen contra el sistema lingüístico impuesto por la Real Academia Española. Aquello puede ser visto como una desobediencia a la hegemonía. ¿En qué consiste tal sublevación? En la invención de verbos que no existen en español relativos al acto sexual, a las zonas erógenas, al cunnilingus y a la masturbación femenina:

Hazlo fuerte, dedótrame
sin piedad / Hazlo fuerte,

hasta que no pueda más
[...]

Vulvéame, pezonéame,
dedótrame, lengüétame
(x2).

Rózame el clítoris con tu
cadera, escúpeme en la
boca de arepera

Méteme la teta en la vulva,
méteme tu lengua bien
profunda.

En el videoclip de este tema, las integrantes refuerzan el estribillo “Vulvéame, pezonéame, dedótrame, lengüétame” con gestos figurativos, como el roce de la vagina y de los senos, y otros más sugerentes, como hacer una “V” con los dedos cerca de la boca y emplearlos, además, como una metáfora de la penetración.

El reggaetón, que suele definirse como un género musical intrínsecamente masculino, machista y heteronormativo, es utilizado por Torta Golosa para reemplazarlo por un discurso franco, desprejuiciado y combativo.

Otro videoclip en el que emergen insinuaciones sobre la masturbación femenina, la lubricación vaginal y el orgasmo mediante la estimulación del clítoris es “Espada” (2014) de Javiera Mena.

Esta exponente del electropop nacional ha manifestado en sus canciones una postura reacia a la heteronormatividad, el machismo y la homofobia, y ha sido una de las pocas intérpretes *mainstream* en admitir públicamente su lesbianismo.

A diferencia de Torta Golosa, en “Espada” Mena no recurre a un vocabulario burdo para referirse a las prácticas sexuales entre mujeres. Como se puede deducir, la espada, claramente, sería un dedo. La letra es así: “Quiero que tu espada me atravesase solamente a mí / Al centro de mí / Solamente a mí / Al centro de mí / Acaba así”.

La mayoría de las escenas de este videoclip son homoeróticas: al comienzo, Javiera espía a una joven a través de un telescopio; después, brinca de un descapotable a las curvas de una mujer con traje de baño; más adelante, se entretiene en una cama con una muchacha que remite a la estética del animé japonés, a quien le brota una tercera extremidad desde la entrepierna; luego, se observan una mano femenina, cuyos dedos poseen una sustancia transparente y resplandeciente, y una saeta diminuta que se clava en el corazón de la solista; y, al final, una prolongada autopista con un túnel que representa una vagina.

Las integrantes de Torta Golosa, quienes inventan palabras, y Javiera Mena, quien exhibe el deleite del cuerpo, ponen en escena las prácticas invisibilizadas de estos cuerpos femeninos. De esta manera, permiten que estos cuerpos adquieran cualidad de “hablantes, pensantes, imaginantes”, a decir de Nancy (2007). A través de este nuevo lenguaje y del reconocimiento de los usos de estos cuerpos (bocas, dedos, vulvas, clítoris, tetas, lenguas, vaginas) se articula todo “un montaje simbólico” (Mauss, 2003), que se permite experimentar y transgredir los códigos de la sexualidad heteronormada.

Por otra parte, el cantante pop (me llamo) Sebastián —quien ha reconocido su homosexualidad— interpela a los jóvenes transgéneros y transexuales en “Hormonas” (2013). Es necesario recalcar que, en Chile, es complejo para estas personas poder cambiar su nombre y género en el documento de identificación. Todavía se discute en el parlamento la Ley de Identidad de Género, tramitada desde 2013. La redacción del proyecto especifica que, en el caso de los menores de 14 años, el trámite de cambio de nombre se efectuará ante un tribunal de familia, donde sus padres deberán acompañar la solicitud de una serie de antecedentes, entre ellos un

informe de salud mental donde se “descarte la presencia de trastornos de personalidad” que le puedan estar provocando una “convicción errónea” de su identidad de género; un informe psicológico o psicosocial que descarte la influencia determinante de la voluntad del padre, madre, representante legal o cuidador en su identidad de género; y, finalmente, un informe que acredite que el niño o niña y su entorno han recibido orientación de un especialista por al menos un año.

Ésta es la letra de “Hormonas”:

Algunos le decían que era
enfermedad / Que iba en
contra de lo natural

Después de muchas rabias
pudo comprobar / Para su
condición había cura, se
llama libertad

Quiere un cuerpo que
vaya en la misma dirección
que su cerebro

Y a quien le pueda
reclamar que tenga paz en
sus neuronas / Que
duerman todas sus
hormonas.

En el videoclip apreciamos cómo Victoria Volkova, una joven transgénero mexicana que ha registrado sus cambios corporales a

través de YouTube, se preocupa de cultivar un look femenino: usa ropa interior atractiva, vestidos cortos y maquillaje. La cámara la enfoca en un plano detalle cuando toma diversas pastillas, que asumimos son estrógenos. En otra secuencia, ella acude a una cita con un hombre. Él, tras recibir un mensaje sobre la “verdadera identidad” de Victoria, la increpa y se marcha.

Luego, la notamos cabizbaja en una vecindad. Ahí aparecen personas disfrazadas, y uno de ellos es (me llamo) Sebastián, quien luce un enterito dorado con fucsia y una falda de tul. Por último, vemos a Volkova divirtiéndose en una fiesta. El cuerpo, así, funciona como un “instrumento del hombre” (Mauss, 2003) que protesta, que se subvierte y que se resiste ante la segregación.

El cuerpo transgénero, una ficción viva (Le Breton, 2002a) que se concreta y que desafía, se configura como una realidad patente que puede, como recalcan Turner y Bruner (1986), subsistir, concebir, producir y narrar constantemente.

El último caso de análisis corresponde a Álex Anwandter, quien es considerado por medios chilenos e internacionales como un intérprete pop comprometido con las

causas del movimiento LGTBIQ+. De hecho, su último disco, *Amiga* (2016), es un verdadero manifiesto contra la homofobia. En enero de 2017, en un importante festival de rock chileno, afirmó: “Mi música es gay y femenina”. Además, en 2016 estrenó su primera película: “Nunca vas a estar solo”, inspirada en el caso de Daniel Zamudio, un joven gay que fue cruelmente asesinado en 2012 por un grupo de neonazis. El filme obtuvo el Premio Especial Teddy del Jurado, que galardona cintas de temática LGTBIQ+.

Anwandter, en “¿Cómo puedes vivir contigo mismo?” (2011), insta a las personas a “salir del clóset”, a no tener miedo, a ignorar los prejuicios:

No sé cómo enfrentarme a esto / Se me escapa el control

Aunque digan que es malo / Yo me siento en el cielo [...]

No tengo puesto un disfraz / Ni tengo miedo de los juicios

¿No te sientes como estrella en la luz de la presencia ajena?

Siendo sólo lo que soy es que entiendo lo que es real

Y aunque digan que es malo / Yo me siento en el cielo.

En este videoclip, ambientado en una discoteque, advertimos cómo algunos hombres –travestidos o con atuendos masculinos– exponen su cuerpo cuando bailan extasiados: mientras recrean pasos de breakdance, arquean la espalda y seducen con sus ágiles movimientos de brazos, el público los rodea, aplaudiendo, disfrutando y sintiéndose parte.

Aquello podría asociarse con lo sugerido por Gallardo (2014) y Fuentealba (2014). El primero, que relaciona la música pop con la construcción de la identidad gay en Santiago a través de divas como Madonna, Kylie Minogue y Britney Spears, indica que “la audición y el baile de estas músicas le otorgarían a algunos sujetos *gays* un espacio temporal en donde sentirse y comportarse como mujer, liberándose de los modos de ser impuestos por las construcciones sociales de la masculinidad” (Gallardo, 2014, p.173). Mientras que el segundo, que indaga la experiencia musical y la identidad de género en homosexuales de la capital, concluye que la música favorece “el

desarrollo de políticas identitarias de género, habilitando agencias que determinan la acción social de los individuos, en este caso de hombres homosexuales” (Fuentelba, 2014, p.91).

En este videoclip los cuerpos disidentes interpelan a otros cuerpos, siendo despertados estos últimos (Merleau-Ponty, 1986). Esos cuerpos, que se ven, que observan, que se palpan, que se identifican y que se reconocen, comparten simbolismos, se unen a partir de la convivencia en espacios liminales e intentan terminar con el exilio al que han sido condenados, convirtiéndose en una comunidad que se congrega con el objetivo de recuperar sus “bienes, valores y esencias” (Esposito, 2012).

Estos cuerpos “construidos socialmente” (Le Breton, 2002a) y que se conectan desde la reciprocidad ejecutan una performance que trasciende la pista de baile: esta performance se trans-forma en una lucha política (Taylor, 2011) que deslegitima el disciplinamiento y la normalización (Foucault, 2011, p.137).

Conclusiones

En este artículo se han analizado cuatro videoclips de canciones sexodisidentes chilenas. A partir de esto, se han ilustrado prácticas performáticas y performativas de los cuerpos.

En estas piezas audiovisuales los cuerpos protagonistas visibilizan goces prohibidos, como el placer femenino y lésbico (Torta Golosa y Javiera Mena); resisten frente a la discriminación y la segregación ((me llamo) Sebastián); y crean solidaridad entre los excluidos (Álex Anwandter).

Taylor (2010) afirma que la música, además de estrechar alianzas sociales, “es particularmente apropiada para las articulaciones creativas de la identidad queer” (Taylor, 2010, p.897) y que ésta puede vincularse con las manifestaciones de la sexualidad.

En cuanto a las letras es interesante estudiar los usos, las funciones, las contradicciones y las disputas en recursos como la protesta, la reivindicación, la denuncia, la ironía, la comicidad y la vulgaridad, considerando, en este último punto, que en algunas canciones es común hallar “argot sexual, [...] neologismos, narraciones obscenas” (Du Plessis y Chapman, 1997, p.52). A su vez, mediante las letras, es posible deducir

las dinámicas de relación de la canción sexodisidente chilena con las lógicas patriarcales, capitalistas y hegemónicas.

En relación a la performance, en estos videoclips los cuerpos desafían las gestualidades y los usos de la heterosexualidad normativa. Subvierten las zonas erógenas, transgreden los códigos del vestir y relativizan las identidades asignadas culturalmente.

Esta polisemia de los cuerpos disidentes, donde se entrelazan disciplinamientos y resistencias, identidades y divergencias, lenguajes y movimientos, sigue siendo un terreno propicio para comprender la constitución subjetiva y política de los ordenamientos sociales.

Tras examinar estos videoclips, a nivel de letras y de performance, afloran interrogantes que, más que intentar responder unívoca y categóricamente, nos invitan a la reflexión profunda y colectiva: ¿Cuáles son las dinámicas de relación con las lógicas heteronormativas, patriarcales, capitalistas, hegemónicas en la canción sexodisidente? ¿Se constituye la canción sexodisidente chilena en un movimiento autoconsciente? ¿Cuáles son los vínculos (concretos y simbólicos) entre los intérpretes sexodisidentes? ¿Cuáles son los

circuitos y espacios de difusión de la escena sexodisidente? ¿Cómo han influido el retorno a la democracia, el surgimiento de las redes sociales y los cambios en las políticas públicas sobre género en el desarrollo de la canción sexodisidente en nuestro país?

Bibliografía

- Amico, S. (2001). 'I Want Muscles': house music, homosexuality and masculine signification. *Popular Music*, 20(3), 359-378.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Connell, J. y Gibson, C. (2001). *Sound tracks. Popular music, identity and place*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Du Plessis, M. y Chapman, K. (1997). Queercore: The Distinct Identities of Subculture. *College Literature*, 24(1), 45-58.
- Esposito, R. (2012). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Fernández, A. M. (2014). La bella diferencia. En *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. (27-58). Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fuentealba, A. (2014). *Experiencia musical e identidad de género en hombres homosexuales de la ciudad de Santiago: Aproximaciones desde una microsociología de la música*. (Tesis de magíster inédita). Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.
- Gallardo, S. (2014). *Música e Identidad: una aproximación al estudio del aporte actual de la música a la construcción de la identidad gay en Santiago de Chile*. (Tesis de magíster inédita). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- García, M. (2013). *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kakuni, T. (julio, 2006). *El cuerpo como condición de la posibilidad de representación*. Ensayo presentado en la Jornada de Hyōsō Bunkaron Gakkai (Asociación para la Investigación de la Cultura y la Representación), Kioto, Japón.
- Le Breton, D. (2002a). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002b). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mauss, M. (2003). *Sociología e antropología*. San Pablo: Cosac Naify.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Muñiz, E. (coord.). (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género*. Ciudad de México: La Cifra Editorial.
- Pedraza, Z. (2005). Cuerpo y movimiento: sobre la reconciliación de la condición corpórea de la vida. En A. Prieto, S. Naranjo y L. García (comps.). *Cuerpo y movimiento*. (85-95). Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario.

- Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. (91-121). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Preciado, B. (2003). Multitudes queer. Notas para una política de los "anormales". *Revista Multitudes*, (12), 157-166.
- Preciado, B. (2009, 15 de abril-15 de junio). "Queer": historia de una palabra. *Parole de Queer*. Recuperado de https://www.scribd.com/fullscreen/79992238?access_key=key-2164jqncgcgodxmcd3jr
- Rivas, F. (2011). Diga "queer" con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. En *Por un Feminismo sin Mujeres*. (59-75). Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- Serrano, J. F. (1999). Cuerpos contruidos para el espectáculo: transformistas, *strippers* y *drag queens*. En M. Viveros y G. Garay (comps.). *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. (185-198). Bogotá: Centro de Estudios Sociales.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. (7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, J. (2010). Queer Temporalities and the Significance of 'Music Scene' Participation in the Social Identities of Middle-aged Queers. *Sociology*, 44(5), 893-907.
- Taylor, J. (2012). Taking it in the ear: On musico-sexual synergies and the (queer) possibility that music is sex. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26(4), 603-614.
- Turner, V. y Bruner, E. (eds.). (1986). *The Anthropology of Experience*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Valencia, S. (2015). Del *queer* al *cuir*: *ostranénie* geopolítica y epistémica desde el sur glocal. En F. Lanuza y R. Carrasco (comps.). *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. (19-38). Ciudad de México: Editorial Fontamara.
- Valverde, C. (2015). *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical. Violencia discreta, cuerpos excluidos y repolitización*. Barcelona: Icaria y Más Madera.
- Van Dijck, J. (2009). Remembering Songs through Telling Stories: Pop Music as a Resource for Memory. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (eds.). *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. (107-119). Amsterdam: Amsterdam University Press.