

## *Performar al “hueco” y performar la “yegua”: Alkado de Sebastián Calfuqueo y yeguada latinoamericana de Cheril Linett*

ULLOA BURGOS, Daniela / Universidad de Concepción - danulloab@gmail.com

*Eje: Teatralidades Liminales / Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: performance – espacio público – Chile

### Resumen

Hace algunas semanas un buen amigo necesitaba desahogar algunas penas que no había tenido la oportunidad de nombrar. Le ofrecí un paseo y un café. Llegamos hasta la orilla de la laguna “Los Patos” dentro de la Universidad de Concepción. Mientras la noche caía y mi amigo desordenaba el aire con aleteos y discursos angustiosos, un guardia se acercó y nos pidió que cambiáramos nuestra forma de sentarnos en la banca, o nos fuéramos. Figurábamos él y yo sentados en el respaldo, apoyando nuestros pies en las faldas de la banca. El guardia: manos en el cinturón, voz plana sin colores, uniforme negro con la insignia pulcra de la universidad en su pecho. Mi amigo y yo nos miramos, tomamos nuestras cosas, y nos marchamos caminando en silencio. En mis adentros crecía una incomodidad que sólo días después pude entender: nuestro uso corporal en el espacio abierto fue negado. Un discurso de autoridad no sólo buscaba corregir, sino normar el uso de los objetos y la disposición de los cuerpos en ellos. Me pregunté: ¿Nuestras acciones cotidianas se encargan de reproducir el uso normativo del espacio público? ¿Quién decide cómo abordarlo? ¿Cómo hacer crisis frente al discurso hegemónico que permite ciertas existencias, usos, disposiciones, y otras las castiga?

Recordé entonces las muchas veces que tuve que corregir mi uso del espacio público por temor, inseguridad, inercia, comodidad: caminar más cerca de las fachadas por caminos claros, subirme a la vereda demarcada en vez de pisar las hojas secas de la berma, cambiarme de ropa o elegir otras palabras. Existe una carga gravitacional en el discurso del uso normativo del espacio que está cruzada por factores de género, clase, raza, identidad, cultura, etc., que nos llevan no sólo a reproducir este uso normado, sino también a juzgar y corregir a otros. ¿Dónde se encuentra el punto de fuga de esta norma? dentro de todas las manifestaciones porosas, propongo una que rápidamente desestabiliza el andamiaje discursivo correctivo: *la performance artística*.

A lo largo de este ensayo, analizaré dos trabajos de *performance* contemporáneos dentro de Chile: “Alka Domo” del artista plástico y gestor cultural mapuche Sebastián Calfuqueo (1991), y “Yeguada latinoamericana” de la artista y directora escénica Cheril Linett (1988). Pretendo dar cuenta de cómo estas producciones culturales latinoamericanas ponen en evidencia una heterogeneidad discursiva que enfrenta lo efímero de la propuesta performática y su posterior registro (repertorio y archivo), tensionando los contextos socioculturales y políticos específicos de los espacios donde se instalan.

Para ello, recurriré a los postulados de Erika Fishcer-Lichte y Diana Taylor para precisar conceptualmente lo que entenderemos por *performance*, en tanto repertorio desde donde se puede generar un archivo (audiovisual y fotográfico). Ampliaré el alcance del concepto de “heterogeneidad” de Antonio Cornejo Polar, para ponerlo en diálogo con los discursos que transportan estas *performances artísticas*. Además, acercaremos los postulados de Martín Lienhard para proponer a la *performance* como una forma viva y efímera (repertorio) que no es anulada por el archivo, desarmando la fetichización del registro gráfico de herencia colonial. Finalizaremos este trabajo mostrando cómo las propuestas de ambos artistas terminan por perforar directamente la matriz colonial de poder, propuesta por Walter Mignolo.

### **Performance y deformación discursiva: el hueco y la yegua**

Erika Fishcer-Lichte se extiende largamente en torno al concepto de “performativo”. Aclara en primera instancia que fue introducido desde la filosofía del lenguaje por Austin, para referirse a aquellos enunciados que simultáneamente declaran y accionan sobre la realidad. Los postulados de J.L Austin en *Hacer cosas con palabras* (1962) fueron cruciales para comprender el uso activo del lenguaje:

Los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ello también se realizan acciones, y que por tanto hay también, además de enunciados constatativos, enunciados performativos [...] son autoreferenciales porque significan lo que hacen (Fishcer-Lichte, 2011, p. 48).

Austin enfatizaba en una primera instancia que aquellos actos de habla performativos, podían ser evaluados en términos de efectividad, en tanto quien enuncia debe ser un agente competente frente a la realidad que modifica: no es efectivo que cualquier persona enuncie “los declaro marido y mujer”, únicamente aquellas autorizadas para officiar bodas civiles.

Cuando pensamos el arte desde las propuestas de Austin, ¿cómo podrías evaluar la efectividad de una manifestación artística? Fishcer-Lichter plantea que al ser imposible determinar los factores de éxito o

fracaso, es necesario introducir algunas modificaciones conceptuales para desarrollar una “estética de lo performativo” (2011, p. 53).

Para ello, recurre a Judith Butler, quien desde los estudios culturales (fuertemente influenciados por la semiótica estructural) va a entender las manifestaciones culturales, y a la cultura misma, como un conjunto de signos de significado atribuible y convencional. Para Butler, el concepto de “género” no es anterior a los sujetos, sino que son estos quienes lo constituyen a través de una serie de actos repetitivos. Tales actos “no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad”, y son “dramáticos” en tanto el cuerpo es el resultado de tales repeticiones de movimientos, gestos, acciones, etc. (Fishcer-Lichte, 2011, p.54).

Ahora bien, Erika Fishcer-Lichte precisa que las *performances artísticas* no necesariamente recurren a la repetición de discursos históricos. Esta repetición que para Butler es esencial en la formación sexogenérica en una esfera heteronormativa, no lo es cuando pensamos en la *performance* como realización escénica, en tanto acto ritualizado, público, que se da en la “copresencia física de actores y espectadores” (2011, p.65).

Si bien para Austin y Butler la “acción” es el eje central de lo performativo (desde el acto de habla, o desde el cuerpo como síntesis y reproducción de discursos históricos hegemónicos, respectivamente), la *performance artística* encuentra su diferenciación en tanto no es una representación mimética o expresiva de algo previo, sino “una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte de ella” (2011, p. 75). No sólo tiene un germen creativo inaugural, sino también uno dialógico: el espectador es fundamental en el desarrollo de la *performance artística*.

Ahora bien, Diana Taylor en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, establece una precisión respecto a la *performance* como “acto de transferencia” es decir, como actos que transmiten un “saber social, [una] memoria, y un sentido de identidad” (2015, p. 34).

Resulta sumamente importante poner en diálogo los alcances emplazados de Taylor al contexto Americano, con las propuestas de Fishcer-Lichte, en tanto el acto creativo de la *performance*, si bien no es necesariamente mimético, sí transporta discursos socio-históricos particulares arraigados a contextos continentales, nacionales y locales.

Propongo que las *performance* de Sebastián Calfuqueo y Cheril Linett, se apropian de las discursividades correctivas de carga peyorativa (“hueco” y “yegua”), devolviendo al espacio público tales discursos, transformados en nuevas identidades que ponen en crisis las figuras heteronormativas de “mujer” y “hombre”. En el caso de Calfuqueo, se desestabiliza la idea de virilidad expresada en la escenificación del “más fuerte” aludiendo a la figura de Caupolicán, al travestirse con el uso de tacones,

y “ahuecar” el tronco que carga sobre sus hombros (recurso semiótico que connota lo “varonil” en la historia de la Araucana). Por otro lado, Linett pone simultáneamente en entredicho la traslación metonímica normativa de mujer-sumisa al crear esta *bestia lúbrica* (concepto elaborado por la misma autora). Descentra la idea biologicista que relaciona la femineidad con senos y vulva al fabricar esta prótesis de cola de yegua plug anal. Comencemos primero analizando la propuesta de Calfuqueo.

Los trabajos escénicos, plásticos y audiovisuales de Sebastián Calfuqueo (Santiago, 1991) se caracterizan por criticar la posición del sujeto Mapuche y homosexual dentro de la sociedad chilena contemporánea.

En su trabajo de *performance Alka Domo* (2017), el artista alude al logro de Caupolicán versado en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, en donde éste supera a sus compañeros Lincoyán, Paicaví y Elicura, al mantener por dos noches consecutivas un tronco de *Coigüe* sobre sus hombros. Tal hazaña le concedió el respeto de su comunidad, ganando el título de toqui mapuche (líder en el combate contra los ejércitos españoles en el periodo de la conquista de la Araucanía chilena).

Sebastián Calfuqueo replica esta hazaña en siete lugares de la región metropolitana, utilizando siete pares de tacones altos (referenciando a los colores de la bandera de la comunidad *LGTBIQA+*). Además, el tronco de *Coigüe* es intervenido en su interior, dejándolo completamente cóncavo o *hueco*.

En Chile, el término *hueco* se utiliza para referir a aquellas identidades que escapan de la heterosexualidad normativa. Desde un discurso correctivo, la palabra busca hacer notar la diferencia como un problema, un error en el uso y repetición de estas acciones, movimientos y gestos que señala Judith Butler. Tal error termina perforando los dispositivos sexo-genéricos convencionales.

Simultáneamente, Calfuqueo se encuentra tensionando dos discursos monumentales: el histórico-románico de la figura del guerrero araucano, imagen de virilidad y fuerza clave para la formación del imaginario nacional; y el de hombre heterosexual que no puede y no debe mirar hacia la estética femenina. Al realizar esta *performance*, Calfuqueo propone un monumento travesti vivo, que pervierte y deforma tales discursos. El acto de “ahuecar” el tronco, sacar la materia interior dejando un espacio vacío, implica dejar abiertas las posibilidades de significación. Esto resulta sumamente problemático para el lenguaje que ordena y fija. Si el la figura del *hueco mapuche* se erige y existe en el espacio público encarnando esta identidad performada, los discursos normativos se vuelven una reafirmación de su existencia otra.

Cito la explicación de la poeta mapuche Daniela Catrileo sobre el uso gramatical de “Alka” a propósito de la flexión de género: “en el mapudugun no es necesario marcar el género de un animal, pues se genera dependiendo del contexto [...] sin embargo, en el caso de ser necesario se utilizan otros mecanismos para transformar el sustantivo y marcar el sexo. Esto se puede hacer anteponiendo la palabra *alka* o

*wentru* para el macho y la palabra *domo* para la hembra, como adjetivación del sustantivo” (Catrileo, 2021, p.36). En este caso “Alka Domo” actúa tanto masculinizando el Domo (hembra/mujer), como feminizando el “Alka” (macho/hombre). Se crea esta categoría sexo-genérica que no responde a al binarismo de las expresiones de género heteronormadas.

Por otro lado, este “Alka Domo” al levantarse como monumento vivo, anula la competencia como parte de la hazaña de Caupolicán: no hay con quien competir, no hay otros pares a quienes remontar. Es sólo él, cargando el tronco hueco, signo de su identidad.

Dentro de los varios lugares donde se lleva a cabo esta *performance* (la plaza de armas de la ciudad de Santiago, las faldas del cerro Santa Lucía, la plaza de la aviación en la comuna de Providencia, entre otros) destaco el espacio de “El matadero Franklin”, zona de intercambio comercial histórica del centro sur de la capital. En el archivo y video-performance de “Alka Domo” podemos escuchar las reacciones verbales de sujetos espectadores anónimos quienes gritan “hueco”, “Caupolicán” y “maricón”. Por la inflexión y el tono de sus sentencias, podemos entender que la intención es burlesca, pero el mismo tiempo evidencian la convivencia de estos discursos atravesando la *performance* de Sebastián Calfuqueo.

Durante el mismo año de realización de “Alka Domo”, Cheril Linett (1988) comenzaba a producir las 21 obras que hasta ahora integran la *performance* de “Yeguada Latinoamericana”. Para los fines de este trabajo, nos detendremos en una de ellas, titulada “Virgen del Carmen bella”, llevada a cabo durante la procesión de la virgen del Carmen el último domingo del mes de septiembre del 2019.

En el libro “Yeguada latinoamericana de Cheril Linett. Acciones, archivo y escrituras críticas (2017-2021)”, editado en 2021 por Trío Editorial, encontramos 16 fotografías que componen parte del archivo plástico y visual de la obra.

En la primera fotografía vemos a la Virgen del Carmen (Santa María del Monte Carmelo, una de las múltiples advocaciones de la Virgen María) en postura recta como suele ser evocada en las imágenes y esculturas de procesión. Pero ciertas modificaciones se le aplican a su semblante: posee uñas largas azules y brillantes; labios rojos y sombra de ojos celeste; pelo negro largo; facciones duras y rectas, enjutas y gruesas. La Virgen de Cheril Linett es una virgen travesti, que debe hacer notar la exageración de sus formas y usanzas de artificio, para no ser confundida con la norma “mujer”.

En las fotografías siguientes, vemos a integrantes de la *yeguada* caminando con vestimentas celestes, velos blancos y guantes de encaje; pañuelos en el aire evocando cantos propios de la procesión. Hasta aquí, el espectador distraído puede apreciar al conjunto como una manifestación común de feligreses católicos.

De pronto, irrumpe una imagen que quiebra el ritual: las *yeguas* se agachan, cabeza al suelo y falda arriba, dejando caer sus largas colas sobre el cemento. Quienes llevaban la imagen de la virgen, levantan sus faldas para mostrar el artificio final: la Virgen del Carmen es una Virgen travesti con cola animal. Virgen sexuada, animalesca, deseosa, artificial, extraña.

La procesión de la Virgen del Carmen, protectora de los marinos, fue una de las tantas manifestaciones traídas por la colonia española. Durante el periodo de independencia de los estados naciones latinoamericanos, fue declarada protectora de las armas chilenas por Bernardo O'Higgins. Posteriormente, a principios de los años 70's del siglo pasado, obispos chilenos decidieron modificar la fecha de procesión para hacerla coincidir con el mes de celebración de la independencia de Chile.

Tenemos, al menos, dos discursos en tensión. El primero de ellos es de raigambre colonial: el uso de la religión como dispositivo de control que revela la imposición de un universo epistémico que anuló las cosmovisiones autóctonas. La segunda de raigambre político-sexual: la imagen de la virgen nos revela un estado de pureza, la mujer emblema que cría y gesta por gracia divina; la mujer madre no sexualizada. Al travestir a la virgen, se pervierten simultáneamente ambos discursos: María se vuelve no-mujer, se vuelve animal deseante con su cola de prótesis plug anal, propia de las prácticas sexuales de sumisión y masoquismo.

Debemos precisar que en Chile, la palabra "yegua" posee un sentido peyorativo para designar a la mujer no femenina, la mujer que "traiciona", que desea, habla y ejerce su agencia pública. Al generar este manada de *yeguas* que habitan y recorren el espacio público, se genera un quiebre tanto en el rito de raigambre colonial, como en la imagen de mujer que no debe mostrarse descubierta. El cuerpo femenino desnudo debe guardarse para el espacio privado. Además, un tercer factor entra en juego: la zona erógena no es la vulva, es el ano estimulado por esta prótesis rectal. Así como en "Alka Domo", el elemento semiótico de virilidad perturbado era el tronco "hueco"; en "Virgen del Carmen Bella" es la cola y el ano.

Cheril Linett, desde los postulados de Paul Preciado sobre el "ano castrado", es decir, el ano cerrado que sólo puede abrirse para excretar, crea esta imagen de la *bestia líbrica*: abre lo que debe estar cerrado, para generar una nueva identidad híbrida. En palabras de la autora:

cada cuerpa que compone la Yeguada re-arma un cuerpo fluído, cuerpo bestia, centauro, deseante, mutante, sintiendo placer a través de sus poros, utilizando el territorio de lo público para amenazar y enunciar. Un cuerpo que derrama sus flujos indecorosos en pavimentos transitados cotidianamente por una servidumbre voluntaria, construyendo nuevas alianzas entre sexualidades disidentes, armando nuevos frentes de resistencia como nuevas formas de existir (Linett, 2021, p. 18)

Por último, la colonia no sólo trajo a la Virgen, también caballos y yeguas como animales de reproducción y carga, herramienta de expansión colonial. La *Yeguada* de Linett perturba la imagen de la yegua como instrumento, estimulando una zona erógena no reproductiva. Apropiación y devolución estética de una identidad travesada por siglos de historia colonial y norma sexo-genérica.

Debemos precisar que para el análisis de los trabajos de Calfuqueo y Linett, hemos utilizado material de archivo. Diana Taylor entiende “archivo” como el soporte material que puede existir en forma de “documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas” (2015, p. 55) entre otros, y que separan tempo-espacialmente al receptor de esa fuente efímera. Tal fuente es lo que conocemos como “repertorio”, es decir, “todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (56).

Me parece de suma importancia señalar que la existencia de los archivos de estas *performance*, no anula la *performance* misma. Transportan la historia y agencia individual denotada por Taylor, pero además permiten un distanciamiento estético. Andrea Soto Calderón sostiene que las imágenes “deslocalizan los lugares que transportan, su metamorfosis formadora no cesa” (2020, p. 103). Entenderemos por lo tanto la relación entre la realización de la *performance* y su posterior registro, responde a un equilibrio entre lo efímero (oral) y la notación (escritura), que amenaza la programación fetichizada de la escritura es la construcción América colonial, como lo veremos en el siguiente apartado.

## Archivos heterogéneos y matriz colonial

El crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar comienza a trabajar desde la década de los setenta, el concepto de “heterogeneidad”, entendiendo que las literaturas (andinas en particular) son producidas en un universo cultural, pero recepcionadas en otro.

En palabras del autor, tal heterogeneidad da cuenta de

los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo)” (Cornejo Polar, 1994, p.16)

Además, este concepto se infiltra “en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas desde sus propios límites” (1994, p. 17). Entendiendo que los trabajos de *performance* analizados en el presente ensayo son producciones culturales latinoamericanas, y como ya vimos, transportan discursos de raigambre colonial y occidental, postulamos que como tales, responden a un proceso de producción, circulación y recepción heterogéneo.

Entendiendo que la condición colonial postulada por Cornejo Polar “consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto” (1994, p. 19), las propuestas autorales de Calfuqueo y Linett devuelven al espacio público una identidades que problematizan y tensionan los discursos normativos. El “hueco” y la “yegua” son el resultado de una sutura de vínculos entre imaginarios subalternos, prohibidos y negados, que encuentran una posibilidad de existencia en el desarrollo escénico de las *performance*.

La figura romántica de los sujetos monolíticos en la formación de los estados naciones latinoamericanos es quebrada, poniendo en evidencia la hibridez de las identidades que habitan el territorio: sujeto mapuche homosexual y travesti; y manada de *yeguas* sexuadas.

Por otro lado, en *La voz y su huella*, el crítico y teórico literario Martin Lienhard da cuenta de la fetichización de la escritura que transportaban los expansionistas europeos, y que se impuso en las culturas predominantemente orales del continente. En esta imposición, comenta Lienhard, reside la particularidad del dominio estratégico europeo, alterando las esferas políticas, culturales y comunicacionales de los pueblos autóctonos.

Martín Lienhard plantea la siguiente hipótesis:

la destrucción del sistema antiguo, basado en una articulación equilibrada entre palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la "divina" escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas "escrituras" antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura latinoamericana (2003, p. 66).

Como ya mencionamos, los trabajos de *performance* de Calfuqueo y Linett han sido analizados desde los archivos (videoperformance y registros fotográficos). Tales archivos, no anulan la existencia previa del repertorio (la palabra viva efímera). Por lo tanto, logran trascender la fetichización del registro, porque precisamente la existencia de la *performance* no reproducible e instalada y realizada en un tiempo y espacio particular, dialoga con el archivo como dispositivo de distanciamiento estético.

Diana Taylor sostiene que “el concepto de performance, como práctica corporalizada y episteme [...] resultaría vital para redefinir los Estudios Latinoamericanos, al descentrar el papel histórico de la escritura introducido por la conquista” (2015, p. 52)

En esta misma línea, y enfatizando en la matriz colonial presente en los trabajos referidos, el profesor y semiólogo Walter Mignolo, formula que la homogeneización discursiva de categorías como “indio” y “negro”, ocultan una lógica colonial que anula la porosidad de las identidades latinoamericanas. Al decir “hueco” o “yegua”, se reduce una amplia gama de corporalidades e identidades que quedan reducidas a su otredad. Precisamente la reapropiación discursiva de las obras performáticas analizadas, encarnan el discurso homogenizador, llenándolo de contenido y dando cuenta de su profunda heterogeneidad.

Mignolo sostiene que

La lógica de la colonialidad opera en cuatro dominios de la experiencia humana: (1) económico: apropiación de la tierra, explotación de la mano de obra y control de las finanzas; (2) político: control de la autoridad; (3) social: control del género y la sexualidad, y (4): epistémico y subjetivo/personal: control del conocimiento y la subjetividad (2007, p. 36)

Este andamiaje de matriz colonial propuesto por Mignolo, se ve desestabilizado por las *performances* de Calfuqueo y Linett de la siguiente manera:

1. Al proponer su *bestia líbrica*, Cheril Linett levanta una manada mujeres-animales que no montan, sino que son las *yeguas*. Estimulando la zona erógena del ano, sugiere una sexualización no-reproductiva, por lo tanto, no efectiva en una lógica capitalista.
2. En la esfera política, los elementos semióticos del tronco hueco y la cola plug anal, son armas que signan las identidades puestas en marcha en el espacio público. El control normativo de la heteronorma y la colonialidad quedan atacados y deformados.
3. El travestismo de Calfuqueo y la Virgen del Carmen, son un desafío a la monumentalización viril y virginal de las imágenes tradicionales. El cuerpo *yegua* que se instala en el espacio público, tensiona la posición del observador, transformándolo en un *voyerista*.
4. Finalmente, la propia existencia de los repertorios referidos, amenazan públicamente la matriz epistémica, tomando los discursos de control como formas de exploración contra-sexual.

## Conclusiones

Hemos analizados las *performance* de “Alka Domo” y “Yeguada Latinoamericana” como manifestaciones artísticas que accionan desde el espacio público, interpelando los discursos hegemónicos institucionales desde la apropiación de conceptos históricamente peyorativos y castigadores, como el de “hueco” y “yegua”.

Dimos cuenta de que ambos trabajos se inscriben en un sistema de producción y circulación heterogéneo, poniendo en crisis la matriz colonial que afecta, por un lado, la fetichización del registro; y por otro, la formación de identidades disidentes de las estructuras de sexo y género heteronormativas.

Aunque nos hemos detenido someramente en la aparición del espectador en la propuesta de Calfuqueo, sería necesario revisar las directrices de emplazamiento y ver cómo estas actúan posibilitando la extrañeza de la *performance*.

Si bien hemos entendido la acción corporalizada de Linett y Calfuqueo como una síntesis de discursividades en conflicto, sería importante proyectar sus propuestas como una desmonumentalización y una desmitificación de figuras populares y locales.

## Bibliografía

- Catrileo, Daniela. "Awka/Domo kawellu: provocación bestia. Esbozos sobre Yegua de Cheril Linett". *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett. Acciones archivo y escrituras críticas (2017-2021)*. Valparaíso: Trío Editorial, 2021, pp. 32-37.
- Cornejo Polar, Antonio. "Introducción". *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika. "Aclaración de conceptos". *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011, pp. 47-76.
- Lienhard, Martín. "Capítulo I. La irrupción de la escritura en el escenario americano". *La voz y su huella*. México D.F: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003, pp. 45-67.
- Linett, Cheril. "Proyecto Yeguada Latinoamericana. Performance y feminismo disidente". *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett. Acciones archivo y escrituras críticas (2017-2021)*. Valparaíso: Trío Editorial, 2021, pp. 12-25.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: metales pesados, 2020.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.