

Tácticas de afiliación y posmemoria marica en *Yeguas Sueltas* de Teatro Sur

Affiliation tactics and postmemory in *Yeguas Sueltas* by Teatro Sur

Lic. Tomás Mandiola¹

tomasmandiolac@gmail.com

Resumen

En este artículo propongo la noción de tácticas de afiliación para describir una serie de producciones de posmemoria *marica* en la última década. Tomando por punto de partida la caracterización del discurso de memoria oficial, desplegado estatalmente en la conmemoración de los cincuenta años del Golpe de Estado en Chile, distinguiré entre la posmemoria en su vertiente filiativa y aquella que denomino afiliativa en su carácter sexo-disidente. Esta posmemoria *marica*, cuyas tácticas denomino afiliativas, ha aumentado drásticamente en los últimos años, mediante una múltiple y heterogénea producción cultural que se centra en la articulación retrospectiva de una cultura política de la que los creadores fueron despojados. Si bien esbozo un corpus, me concentraré exclusivamente en el montaje teatral *Yeguas Sueltas* (2023) de Teatro Sur, que estimo representativo para desarrollar esta propuesta teórica. Considero que la táctica afiliativa desarrollada por *Yeguas sueltas* es una estética realista sexo-disidente, un procedimiento valioso cultural y contextualmente, que politiza la memoria de la diversidad sexual y le permite disputar lo que anteriormente era una prerrogativa de la cultura dominante: las coyunturas, la política y la participación en los relatos oficiales.

Palabras clave: arte y política; sexo-disidencia; posmemoria, teatro; tácticas de afiliación.

Abstract

In this article, I propose the notion of affiliation tactics to describe a series of *marica* postmemory productions from the past decade. Taking the characterization of the official memory discourse, deployed by the state in the commemoration of the fiftieth anniversary of the Chilean coup d'état as a starting point, I will distinguish between postmemory in its filiative form and what I term affiliative postmemory, characterized by its sexual dissent. This *marica* postmemory, whose tactics I define as affiliative, has increased dramatically in recent years through a diverse and multifaceted cultural production that retrospectively articulates a political culture from which its creators were dispossessed. While I outline a broader corpus, I will focus exclusively on the theatrical production *Yeguas Sueltas* (2023) by Teatro Sur, which I consider particularly valuable and representative for developing this theoretical proposal. I argue that the affiliative tactic employed by *Yeguas Sueltas* manifests

as a dissident sexual realist aesthetic, a culturally and contextually significant procedure that politicizes the memory of sexual diversity and enables it to challenge what was previously a prerogative of dominant culture: historical junctures, politics, and participation in official narratives.

Keywords: art and politics; sexual dissidence; postmemory; theatre; affiliation tactics.

Recibido: 4/03/2025. Aceptado: 2/04/2025

Tácticas de afiliación y posmemoria marica en *Yeguas sueltas* de Teatro Sur

*En un pequeño mundo, me sentí libre y soñando.
Mi canto iba por el viento como corcel galopando.
Me preguntaron sonriendo por las cosas de la vida.
Se las decía cantando, así curé mis heridas.*

Rolando Alarcón

Pese a que mirando con distancia admiran aquel proceso truncado, declaran que para ellas ‘la revolución socialista’ nunca llegó porque ante los ojos de los que defendían o boicoteaban el proceso de la Unidad Popular, ellas eran ‘escoria’ y se les consideraba una ‘degeneración moral’ que debía ‘corregirse’

Ernesto Orellana

En este artículo propongo la noción de tácticas de afiliación para caracterizar una serie de producciones de posmemoria marica² en la última década (2016-2025). Tomando por punto de partida la caracterización del discurso de memoria oficial, desplegado estatalmente en la conmemoración de los cincuenta años del Golpe de Estado en Chile, distinguiré entre la posmemoria en su vertiente filiativa y aquella que denomino afiliativa en su sexo-disidencia. La posmemoria filiativa, por su parte, suele circunscribirse a figuraciones de la familia heterosexual en la que la generación de los hijos indaga ficcionalmente en su herencia (hijos de militantes, hijos de victimarios, entre otros). La posmemoria marica, cuyas tácticas denomino en cambio afiliativas, ha aumentado drásticamente en los últimos años, mediante diversas modalidades: biografías y perfiles póstumos, conmemoraciones ficcionadas que integran testimonio, homenajes e incluso investigaciones académicas que también se centran en la articulación retrospectiva de una historia cultural y un agenciamiento comunitario. Si bien esbozo un corpus³ extenso y diverso en sus soportes, me concentraré exclusivamente en el montaje teatral *Yeguas Sueltas* (2023) de Teatro Sur, que considero valioso y representativo para desarrollar esta propuesta teórica. A mi juicio el valor de la obra radica en su énfasis referencial-conmemorativo que recurre a la épica para escenificar a las sobrevivientes y víctimas marica-travestis de la protesta de abril de 1973, en el contexto de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado. A partir de esta investigación, considero que la táctica afiliativa desarrollada por *Yeguas sueltas* es una estética realista sexo-disidente, un procedimiento valioso cultural y contextualmente, que politiza la memoria de la diversidad sexual y le permite disputar lo que anteriormente era

2 Opto por el significante ‘marica’ en vez de ‘homosexual’, en diálogo con los propios creadores que así se auto-denominan. Desde mi perspectiva, añado que lo ‘marica’ resulta coherente con la perspectiva afiliativa, en la medida en que escenifica ya desde su etimología una enunciación incómoda entre lo masculino y lo femenino. Lo ‘homosexual’, en cambio, es y ha sido una noción médica que sustenta la autoafirmación identitaria con una base biológica (se nace, se es, homosexual). Esta concepción de la sexualidad, como contraparte complementaria y opuesta a la heterosexualidad, estaría más próxima a la filiación, es decir, a una homosexualidad concebida como dato biológico. Extremando hiperbólicamente el pretendido esencialismo-biologista, la homosexualidad podría ser incluso detectada en un examen de sangre (ámbito por excelencia de lo filiativo).

3 Pienso, por lo pronto en: Nunca vas a estar solo (2016) de Alex Anwandter; Jesús (2016) de Fernando Guzzoni; El deseo invisible (2017) de Gonzalo Asalazar; Lemebel (2019) de Joanna Repossi; El príncipe (2019) de Sebastián Muñoz; Papelucho gay en dictadura (2019) de Juan Pablo Sutherland; Grindermanías (2021) de Juan Pablo Sutherland; El ritmo de la noche (2022) de la compañía La Comuna; Loca fuerte (2022) de Óscar Contardo; Tan inmunda y tan feliz (2022) de Wincy Oyarce; Memorial disidente a cielo abierto (2023) de Mapa LGBTIQA+(NB)+; CasaTrans! (2023) de Juan Bonilla; Un archivo queer inexistente (2023) de Felipe Rivas San Martín; Locas excepciones (2023) de Carl Fischer; A una isla los llevaría (2023) de Daniela Capona; La trilogía Memorias invertidas (2023-2024) de Ernesto Orellana (“Yeguas Sueltas”, “Edmundo” y “Pecado Nefando”); Beso marica en jauría de perros (2024) de José Antonio Luer; Con mi recuerdo encendí el fuego (2024) de Erika Montecinos; Lemebel sin Lemebel (2024) de Juan Pablo Sutherland; Las viudas odiosas de Lemebel (2025) de Víctor Hugo Robles; Tu voz existe (2025) de Johanna Skármata y Marcelo Simonetti.

una prerrogativa de la cultura dominante: las coyunturas, la política y la participación en los relatos oficiales. En otras palabras, le permite cimentar un proyecto político en el que la felicidad del utópico y comunitario *pequeño mundo* cantado por Rolando Alarcón sea verosímilmente expandible a toda la sociedad.

Memoria oficial y tácticas de afiliación

En el marco de la conmemoración estatal de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile, el presidente Gabriel Boric “valoró profundamente” que junto con Eduardo Frei, Ricardo Lagos, Michelle Bachelet y Sebastián Piñera hayan firmado “el manifiesto *Por la democracia siempre*” (Boric, 2023). El breve texto, que podríamos levantar como parte del discurso oficial en torno a la memoria, no se limita a enumerar cuatro compromisos “más allá de nuestras legítimas diferencias” (Boric, 2023), sino que también ofrece un breve relato histórico que citaré íntegramente:

Nuestro país gozó durante más de 140 años, casi sin interrupción, de una democracia en continua evolución, de un orden constitucional estable, y también de respetables y sólidas instituciones republicanas que eran objeto de admiración y prestigio en el mundo entero. Al cumplirse 50 años del quiebre violento de la democracia en Chile que le costó la vida, la dignidad y la libertad a tantas personas, chilenas y de otros países... (Boric, Frei, Lagos, Bachelet y Piñera, 2023, párr. 1 y 2).

En su modulación actual, el discurso de la memoria oficial insiste en la neutralización del conflicto y/o disenso, como también escamotea el carácter históricamente situado de lo que denomina el “quiebre violento a la democracia” (párr. 2). En aquel manifiesto, la democracia chilena es idealizada a través de la narrativa de la excepcionalidad⁴, aquella que elude criticar el carácter fundacionalmente autoritario del Estado social chileno. Como observa lúcidamente Rodrigo Henríquez, este “fue creado por los militares (entre septiembre de 1924 y enero de 1925) y desmantelado por los militares 50 años después” (como se citó en Torres, 2024). A través de la formulación “violento quiebre de la democracia en Chile”, asimismo, se deshistoriza la particularidad del proyecto político desmantelado (socialista) y los integrantes de su reacción genocida (intereses económicos locales y globales, complicidad civil y militar). La denominada vía chilena al socialismo es, entonces, neutralizada discursivamente mediante una definición que identifica, en su no desinteresada amplitud, democracia con democracia liberal y, por lo tanto, con su actual deriva neoliberal.

Esta conmemoración implicó una serie de discursos de memoria que replicaban o disentían en diferente grado y modo de esta retórica oficial, es decir, de aquella que fue levantada por los gobiernos posdictatoriales y particularmente la encarnada contingente por el gobierno frenteamplista de Gabriel Boric. Entre estos discursos de memoria se sitúan las prácticas artísticas, cuya vocación creativa y cuestionante permite en muchas ocasiones localizar e inquirir en las hendiduras de las convenciones sociales que han devenido monólogos, monolitos.

⁴ Sugiero la lectura del ensayo “Apuntes sobre Estado Integral y Hegemonía para pensar la historia nacional” (2023) de Pablo Torres. En aquel texto, Torres aplica conceptos gramscianos para repensar los modos de configurar y relatar la historia chilena. Se detiene a analizar el discurso de Salvador Allende ante la Asamblea General de las Naciones Unidos en 1972, para dimensionar las implicancias políticas de la argumentación centrada en la excepcionalidad chilena. Concluye que el discurso de Allende, al igual que el de los sectores reaccionarios, “exageraba[n] estos rasgos para presentar una estrategia en el marco de la democracia capitalista, de las instituciones gubernamentales-coercitivas, del uso supuestamente favorable al pueblo de las fuerzas armadas” (37).

El paradigma de la posmemoria ha orientado recientemente la valoración de producciones culturales que elaboran el pasado traumático, la persecución política y la aniquilación material y simbólica de los proyectos utópicos disidentes. La posmemoria, en palabras de Mónica Szurmuk (2009), se refiere al estudio de producciones culturales que pesquisan la perdurabilidad del trauma a través de generaciones que no fueron testigos o protagonistas directos de una experiencia traumática. De ahí que, siguiendo los aportes de Marianne Hirsh, se hable de la segunda generación o aquella de ‘los hijos’. Como lo sintetiza Patricia Espinosa: “Posmemoria, por tanto, es un concepto que vincula al sujeto, en términos de filiación, con la generación de sus padres, específicamente en lo referido a sus traumas personales y colectivos” (2019, p. 67). En su lectura de la política de la posmemoria en la narrativa chilena, Espinosa explica que el trauma de la dictadura es mediado no tan solo los relatos de los padres, sino también por la intervención creativa del hijo, que, en su estatuto de autor, reinterpreta y reformula el pasado ficcionado desde su subjetividad presente.

A partir del año 2016 aproximadamente, se intensifica la producción artística de sujetos cuya indagación en la memoria se escapa al paradigma filial anteriormente descrito, aquel que canaliza la conflictividad social mediante los cauces de la institución familia. Me refiero a producciones de sujetos que se posicionan tanto identitariamente desde la diversidad sexual como ideológicamente desde la disidencia sexual y que articulan retrospectivamente a una comunidad y una cultura que fue atomizada y, por tanto, declarada inexistente para el imaginario nacional. El principal rasgo que identifico en este corpus de posmemoria marica es el cuestionamiento de la memoria oficial a partir de procedimientos que denomino tácticas de afiliación.

Empleo las tácticas de afiliación para caracterizar una modulación particular de la posmemoria chilena, pues esta última también se erige desde una vocación confrontacional, en su caso frente al proyecto concertacionista “que se vincula con el intento de destrucción de lo colectivo y con el uso institucional de la memoria” (Espinosa, 2019, p. 68). El carácter táctico que atribuyo a estas producciones sexo-disidentes viene de la teorización de Michel De Certeau sobre las prácticas cotidianas, en las que distingue entre las acciones de los fuertes y de los débiles, entre estrategias y tácticas respectivamente:

Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas y amenazas (los clientes, los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera) (De Certeau, 2000, p. 42).

En la definición de De Certeau, la estrategia precisa de un dominio, de un espacio y tiempo que resguarda lo propio y su expansión. Sus ejemplos serán las estrategias científicas y militares, explicadas a partir de las condiciones que permiten a un poder demarcarse a sí mismo y reducir la alteridad a un afuera. En este caso, la memoria oficial cuenta con un aparato estatal que resguarda legalmente sus políticas a través de una conservación trazable en la legislación y el patrimonio cultural. Por otro lado, entenderá la táctica en los siguientes términos:

Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña... No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas... Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario (2000, p. 43).

Siguiendo esta conceptualización, las tácticas de afiliación de estas producciones de posmemoria marica aprovechan, casi por definición, las circunstancias precisas de intervención para horadar eficazmente el dominio trazado por la memoria oficial. Por tanto, orbitarán efemérides y conmemoraciones consensuadas, para cuestionar desde esa posición los sistemas y discursos totalizadores que las relegan a un margen. Un ejemplo elocuente será el polémico “Memorial Disidente a Cielo Abierto” (2023) de Mapa LGBTIQA+ Santiago, monumento instalado en el Parque San Borja/Daniel Zamudio que disputó el trazado patrimonial de la ciudad mediante un panteón sexo-disidente: fue una “intervención del espacio [que] ocurrió específicamente en la semana de la conmemoración de la muerte de Daniel Zamudio, en la que el oficialismo pregona la ampliación del discurso de derechos para las denominadas disidencias” (Mandiola, 2023, p. 98).

En otras palabras, me refiero a que estas producciones confrontan inevitablemente las convenciones estéticas e ideológicas de la memoria oficial, que tiene entre otros fundamentos el pensamiento heterosexual.⁵ De ahí, por ejemplo, que la memoria traumática suela ser figurada socialmente a partir de la estructura de familia nuclear: en las artes, por ejemplo, principalmente a través de los ejes de subjetivación familiar propiciados por la posmemoria; y en el caso legal y económico por medio de las políticas de reparación que serán una expresión más de una legislación estatal que da existencia únicamente a la familia nuclear legalmente constituida. En segundo término, estas tácticas serán afiliativas siguiendo la propuesta teórica de Edward Said (2004):

Así, si una relación filial se mantenía firme anteriormente mediante lazos y formas de autoridad naturales —que incluían la obediencia, el temor, el amor, el respeto y el conflicto de instintos—, la nueva relación afiliativa transforma estos lazos en lo que parecen ser formas transpersonales —como la conciencia de gremio, el consenso, la colegialidad, el respeto profesional, la clase y la hegemonía de una cultura dominante. El esquema filiativo pertenece a los dominios de la naturaleza y de la «vida», mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad (p. 34).

Es decir, estas tácticas no indagan en una herencia sanguínea o legalmente trazable que centre al sujeto (lo cual sería filiativo, al igual que la afirmación identitario-esencialista de la diversidad), sino que reconstruyen retrospectiva y políticamente una comunidad. El sujeto se descentra en una multitud atemporal, desligada del lazo sanguíneo y, por tanto, ajena a la sociabilidad burguesa. Mediante una enunciación comprometida que explicita

⁵ Siguiendo a Monique Wittig (2007), el pensamiento heterosexual sería un conglomerado de ideas preconcebidas que ha operado como fundamento social, que durante siglos ha convertido la heterosexualidad como un fenómeno ahistórico. Este sustenta la multiplicidad de discursos sociales cuyos contenidos y sedimentos configuran, consolidan, los contornos para interpretar la realidad en su conjunto. Podríamos agregar a las categorías o conceptos clave, que Wittig concibe como estratégicos, la memoria, pues también encuentra su fundamento en los contornos del pensamiento heterosexual.

ideológicamente la afiliación sexo-disidente, los sujetos optan por hilvanar(se) y dotar(se) de politicidad al (a)bordar esta memoria. En otras palabras, la táctica afiliativa confronta lo que para la memoria oficial es ‘apolítico’, en su aparente disociación de la coyuntura histórica y del compromiso político.

El corpus de posmemoria marica es extenso y comprende producciones escénicas, visuales, filmicas y literarias. En términos generales, las ficciones tienen por eje la referencialidad, es decir, oscilan entre dos polos. En el polo de lo referencial (temático-conmemorativo) existe una reivindicación y representación de sujetos y efemérides de una cultura sexo-diversa negada. En el polo de lo autorreferencial (formal-metadiscursivo) existe una indagación estética sobre las formas de la memoria, lo que enrevesa el sustrato histórico. Estas producciones han aumentado en la década pasada, principalmente a partir del asesinato de Daniel Zamudio en 2012. Este crimen, además de adquirir una inusitada cobertura mediática, implicó legislaciones consensuadas con la derecha política y redefiniciones de lo que los signos ‘memoria’ y ‘homosexual’ representaban en el imaginario cultural de la posdictadura. Su conmemoración, junto con otras relativas a crímenes de odio contra sujetas lesbianas y transgéneros, da luces del agenciamiento político de una comunidad sexo-disidente. Esta comunidad atomizada que deviene comunidad política posiciona la memoria como un ámbito constitutivo de su cultura y su ciudadanía, lo que implica subjetividades más allá del consumo individualista y la privatización del deseo, propios de las ciudadanías neoliberales y las políticas del reconocimiento.

Yeguas sueltas y el realismo sexo disidente

A finales de enero de 2025, la compañía Teatro Sur⁶ montó en el Parque Cultural de Valparaíso⁷ su obra *Yeguas sueltas* (2023), luego de múltiples temporadas a lo largo de Chile. Este no es tan solo el primer montaje de la trilogía *Memorias Invertidas* (seguido por *Edmundo y Pecado Nefando*), sino que será un ejemplo paradigmático de posmemoria marica. Sitúa *Yeguas sueltas* en el polo referencial-conmemorativo del corpus anteriormente bosquejado. Otros montajes recientes, como *Edmundo* (2024) o *Beso marica en jauría de perros* (2024), en cambio, se inclinan hacia el otro polo, el autorreferencial⁸ (en este caso, uno metateatral), en el que la reflexión sobre las estéticas de la memoria adquiere protagonismo. El primero lo hace mediante la problematización de la representación de la víctima,

⁶ Teatro Sur es una compañía teatral surgida en el año 2011, cuyo trabajo escénico concilia investigación, docencia, creación y activismo. De acuerdo a su propia declaración: “Nos interesa el teatro como espacio colectivo micropolítico, para la discusión y creación libre situándonos desde el pensamiento crítico de la cultura, el análisis de comportamientos sociales que habitan la contemporaneidad, que configuran los paisajes culturales del presente y que merecen ser urgentemente debatidos, cuestionados y transformados”. Situados en Chile y desde el Sur, en una cita a Gilles Deleuze, cuentan a la fecha con 12 obras: *Inquieto* (2011), *Decir sí* (2012), *Ensayo general* (2013), *Los justos* (2014), *Inútiles* (2016), *Demasiada Libertad Sexual les convertirá en Terroristas* (2019), *La masculinidad no es propiedad de los hombres* (2021), *Invasión* (2021), *Actos impuros* (2023) y la trilogía de Memorias Invertidas (*Yeguas sueltas*, *Edmundo*, *Pecado Nefando*). Su director, Ernesto Orellana, ha levantado una valiosa trayectoria escénica que aporta a la crítica y las estéticas sexo-disidentes chilenas.

⁷ Según una declaración en redes sociales de la propia compañía: “La obra llega al PCdV - Ex Cárcel gracias al apoyo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través de la Unidad de Cultura, Memoria y Derechos Humanos del Departamento Ciudadanía Cultural, en colaboración con el Sindicato Afrodita de Valparaíso” (Teatro Sur).

⁸ Si *Yeguas sueltas* es, a mi juicio, un ejemplo paradigmático del polo referencial-conmemorativo, *Un archivo queer inexistente* de Felipe Rivas lo será del autorreferencial. Rivas San Martín, por su lado, fundamenta su indagación en el pasado en una propuesta visual que, careciendo de referente histórico, propicia una reflexión fecunda en torno al estatuto de la imagen fotográfica, la memoria sexo-disidente, los afectos y la historia. Mediante el uso de inteligencia artificial, Rivas San Martín generará imágenes hiperrealistas que parecerán fotografías, paradójicamente, sin referentes (lo que es el fundamento del estatuto fotográfico en su acepción más tradicional). El ejercicio realizado por Rivas San Martín incorpora a lesbianas y maricas en el encuadre fotográfico amoroso-romántico, lo que además de haber sido una prerrogativa heterosexual, era privilegio burgués en los primeros momentos de difusión de la fotografía.

en la que el cuerpo seropositivo será una bisagra entre actor y personaje, entre ficción y testimonio. El segundo lo hace mediante el marco narrativo referencial, que se diluye no tan solo por una intriga amorosa ficcionada, sino también por la diferente factura estética de cada segmento de la obra.

El estreno original de *Yeguas sueltas* en 2023 responde en sí mismo a una táctica afiliativa. Está coyunturalmente situado, pues conmemorar artísticamente “la primera protesta homosexual realizada en Chile, en pleno Gobierno de la Unidad Popular, previo al golpe” (Teatro Sur) enrostra, en su evocación desviada sobre la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, las exclusiones de la memoria y la selectividad del olvido. El montaje abre con un marco testimonial, en el que la figura del narrador presenta el espectáculo de Marcela Di Monty. El baile de la vedette, bailarina, activista trans adulta mayor y sobreviviente de la violencia política homo/transfóbica de la dictadura, será un preámbulo nítidamente delimitado que determinará el montaje escrito y dirigido por Ernes Orellana. En un primer gesto éticamente definitorio, que reconoce la mediación del sujeto en el discurso de posmemoria, Orellana evita enunciarse como autor de *Yeguas sueltas* en coherencia con las “perspectivas críticas y metodologías de autorrepresentación colectiva” (2024, p. 231) que guían el proceso creativo: “prefiero autorreferirme como dramaturgo. Pues mi rol fue constituir una secuencia de vivencias y sentimientos recibidos mediante testimonios e improvisaciones encarnadas y su traducción tejida entre palabras, poesías, manifiestos, situaciones y acciones” (2024, p. 238).

La participación de Di Monty ancla referencialmente a *Yeguas sueltas*: prescindiendo de intérpretes, el cuerpo de la sobreviviente de la protesta conmemorada aparece en escena junto a un elenco que integra también a activistas. Este primer procedimiento testimonial para conmemorar festivamente a la sujetax sobreviviente, como establece Ernes Orellana, es un gesto para reivindicar a sujetxs que fueron privados, incluso, del estatuto de víctima de violencia política para los discursos de memoria: “Marcela recuerda el mismo día 11 de septiembre del 73, en que ella con quince años fue detenida en la calle por su apariencia homosexual femenina y encarcelada durante un mes en el Estadio Nacional. Solo tenía quince años y su caso no aparece en los registros de víctimas de prisión política y tortura” (Orellana, 2024, p. 234). La reivindicación será retomada posteriormente con la inclusión del relato oral de las sobrevivientes para reivindicar la memoria de una comunidad y su praxis política. En este sentido, el montaje subvierte en su enunciación lo que Patricia Espinosa denomina “posmemoria de recomposición” (2019, p. 72), o narrativas en las que

los hijos o hijas se muestran ansiosos por acceder a una verdad, ubicada en el pasado, que les permita estabilizar su identidad adulta. Sin esa verdad no se puede seguir existiendo con normalidad, el secreto acosa el presente y lo daña constantemente (2019, p. 72)

En esta ocasión, tanto la enunciación como el enunciado carecen de figuraciones de la familia heterosexual, por tanto, la indagación estará centrada en la herencia cultural y comunitaria de la que los sujetos sexo-diversos y disidentes fueron privados. La generación anterior no será un enigma ficcionalmente evocado, sino que será interpretada por el cuerpo y la voz de la sobreviviente, quien a la vez es colaboradora y cuya vinculación con la compañía es afiliativa: una colaboración fundamentada en la complicidad y el compromiso político transgeneracional. En otras palabras, el foco estará en prácticas culturales comunitarias, de cuidados y articulación política, que interpelan a generaciones recientes

cuya subjetividad es y ha sido modelada institucionalmente por un presente centrado en el consumo, en desmedro de la memoria y formas de sociabilidad colectivas alternativas. Este cruce o continuidad que busca establecerse entre las luchas del presente y el pasado será explicitado, escuetamente, en el clímax de la protesta en el que se fusionan, anacrónica e indistintamente, consignas, léxicos y sujetos políticos de distintos períodos.

En lo que pareciera ser una cita a la crónica “La noche de los visones” de Pedro Lemebel, el montaje de Teatro Sur inicia también en una fiesta localizada en la última noche de 1972. Por su parte, Lemebel opta por escenificar la utopía mediante una fiesta coliza que, momentánea y carnavalescamente, figuró una conciliación de clase entre proletarias y burguesas: “los matices sociales se confundieron en brindis, abrazos y calenturas desplegadas por el patio engalanado con globos y serpentinas” (2018, p. 19). La crónica se alejará de la intriga de la fiesta y los visones propiamente tal, para apuntar más bien a una crítica a las políticas de olvido de la transición y una reflexión metatextual sobre el cuerpo y la memoria marica.

Esta lectura comparativa, sin embargo, amerita una precisión. Mientras Pedro Lemebel se sitúa desde el discurso literario en la década de los noventa, Teatro Sur se posicionará desde el teatro en la presente década. Como establece Daniela Capona (2024), la emergencia o escenificación de la subjetividad marica en el teatro contiene un itinerario histórico específico en sus formas de hacerse inteligible para los espectadores. Capona (2024) enumera las modalidades de aparición mediante estrategias: a inicios del siglo XX tomaron la forma de “la moda foránea” (p. 303); en la década del sesenta aprovecharon “los contextos cómicos de formato cabaret” (p. 303); y en las últimas décadas del siglo pasado como sujetos partícipes de una “historia de vulneraciones y matanzas” (p. 303). Como se establece a continuación, Teatro Sur se apropiará creativamente de aquellas estrategias, para releerlas críticamente e integrarlas en una perspectiva escénica sexo-disidente.

En cambio, Teatro Sur partirá de una fiesta, en dialogo con el cabaret, en la que no escenificará la confrontación con las clases dominantes, sino la consolidación comunitaria de la conciencia de clase de un grupo de maricas-travestis que ejercen la prostitución en la Plaza de Armas. El carácter utópico de esta anécdota, que opera como punto de partida, adquirirá una excepcional densidad política y trágica debido a la interpretación retrospectiva que hilvana trágicamente la acción con el ocaso de la Unidad Popular. Las protagonistas serán tres maricas-travestis, la Raquel, la Eva y la Gitana, que habitarán una escena escindida espacialmente en dos: adelante, la explanada de la Plaza de Armas de Santiago, en la que se ubica la banca roja de la Raquel; atrás, la pérgola, que será la casa de las protagonistas y donde estará el altar a ‘La Mami’. En términos dramáticos, el conflicto iniciará con una señal de la oracular ‘Mami’ y la llegada de la Caballito de Mar, una cola chica, cuya controvertida acogida y proceso de toma de conciencia preparará los ánimos para lo que será la ya referenciada primera protesta.

Aquella estructura dramática, cuyo eje es el proceso de toma de conciencia política, podría permitirnos hablar de un realismo sexo-disidente. Lo que es aparentemente un oxímoron será una estética posibilitada recientemente por la trayectoria histórico-política de los movimientos sociales y sus conquistas en el espacio público, entre ellos, la politización de una memoria que articula los hitos culturales que para la memoria oficial son hechos aislados o anecdóticos. La definición tentativa de un realismo sexo-disidente se

inspira, ciertamente, en lo que fue y es el realismo socialista. Ernes Orellana concibe el lenguaje actoral de la puesta en escena como un “realismo épico” (2024, p. 235), que busca ampliar marcos representativos para sujetxs que han sido “constantemente tipificadas en la excentricidad por el exceso de teatralidad que las distingue, también pueden ser revisitadas desde la naturalidad que escapa a su acostumbrada representación formal” (2024, p. 23). El realismo sexo-disidente de *Yeguas Sueltas*, en este sentido, puede ser localizado en las búsquedas estéticas del teatro chileno contemporáneo que, en palabras de Mauricio Barría e Iván Insunza, pretenden representar “lo otro” (2023, p. 282):

Las disidencias sexuales, por otro lado, han dado contundentes pruebas de que este mismo desplazamiento implica mucho más que nuevas perspectivas en el tratamiento de temas al interior de sus obras. Se trata de imaginarios que comportan ya una estética que no es reductible a la lentejuela y los tacos altos (Barría e Insunza, 2023, p. 283).

No comarto la perspectiva de Barría e Insunza, quienes implícitamente se asumen como centro para enunciar indistintamente como otredad a lo mapuche, lo sexo-disidente y lo feminista, lo que perpetua implícitamente su rotulación identitaria. Sin embargo, su constatación es valiosa: no estamos frente a tematizaciones, sino frente a nuevos lenguajes escénicos e imaginarios. Asimismo, reconocen el carácter situado de una diversidad de montajes que exploran teatralmente el género y la sexualidad en dialogo con movilizaciones sociales y disputas legislativas. En lo que respecta al trabajo de Ernes Orellana, destaco algunas de sus inquietudes respecto al montaje *Demasiada libertad les convertirá en terroristas* (2019) que permiten abrir la interpretación de *Yeguas sueltas*. Barria e Insunza estiman que “el debilitamiento del propio dispositivo ficcional” (2023, p. 325), del conflicto, supone una dificultad para una obra que pretende escenificar cínicamente discursos teóricos:

Se trata también de una amenaza cínica que es consecuencia del descuido o atención dispar de los recursos escénicos. Estos problemas permiten reflexionar sobre una cuestión muy propia de la relación del teatro con lo político de los últimos años: el tono excesivamente reivindicativo y celebratorio allí donde se pretende pensamiento crítico (Barría e Insunza, 2023, p. 327).

La apuesta de *Yeguas sueltas*, siguiendo la problemática identificada por Barría e Insunza, es precisamente conciliar reivindicación y celebración con criticidad. Ahora bien, que crítica y reivindicación no sean excluyentes también supone un riesgo para el montaje: que sea eficaz exclusivamente en su táctica contrastiva respecto al discurso oficial, al que pretende horadar, y que descuide otros frentes propios de la creación artística, que exceden su subordinación a un fin táctico inmediato. En este sentido, el artista comprometido en su enunciación reivindica, y por tanto politiza, lo consensuadamente olvidado e individualizado por el pensamiento heterosexual. Las sujetas protagonistas en la ficción serán quienes la historia tipificó como individuos desviados sexuales, quienes son representadas heroicas tanto en su proceso de toma de conciencia como en su resistencia frente a la violencia. Estos procesos las llevarán, finalmente, a la acción, es decir, a la protesta o la politización de su ‘diferencia’ que las desligará de la categorización estigmatizante de desviados sexuales que les asigna la sociedad. La participación de Di Monty, así como la inclusión de los relatos de las otras sobrevivientes, acortará la distancia con el espectador y, por tanto, diluirá los límites entre realidad y ficción en el montaje.

Teatro Sur opta por encarnar la protesta documentada visualmente por la prensa del periodo, que mordaz y fóbicamente ridiculizó a las “*Yeguas sueltas*”. Su protesta no fue tipificada como política, sino en un registro pretendidamente ‘menor’ y relacionado al espectáculo. En aquel entonces, lo que actualmente se denomina diversidad sexual, en diálogo con las conquistas de movimientos sociales y el agenciamiento de un colectivo, era más bien “una identidad individualizada, tipificada como desviación sexual” (Mandiola, 2025, párr. 17). Así lo confirma, también, la aludida tipificación de la homosexualidad presente en discursos que concilian marxismo y sexología en publicaciones afines al proyecto cultural de la Unidad Popular.

Por ejemplo, en el *Manual de Educación Sexual* (1972) publicado por la editorial Quimantú, la homosexualidad se encuentra incluida en un apartado de “Patología de la vida sexual”, específicamente en el segmento de conductas sexuales desviadas. Se encuentra en un listado que incluye indistintamente la algolagnia, el voyerismo, el exhibicionismo, la necrofilia, la bestialidad, la hiperestesia sexual y la violación. Asimismo, el travestismo, en tanto problematización radical de la complementariedad de los性os reivindicada por el manual, es estrictamente estigmatizado y despojado de dignidad:

es tan desafortunado ver a las mujeres haciendo la parodia del hombre como el fenómeno inverso. Por lo mismo, hay que tener conciencia de la dignidad de naturaleza para delinear los caminos de la especie humana y que cada campo en que se ha dividido su actuación ofrece las mejores posibilidades para un desarrollo integral de la individualidad (Quijada, 1972, p. 15)

Desde su título, *Yeguas sueltas* confrontará al discurso periodístico que cubrió la protesta y que desplegó textualmente los discursos estigmatizantes y despolitizantes anteriormente aludidos. Esta caracterización de las maricas y travestis es pioneramente revisada por Víctor Hugo Robles (2008), quien abre su historia del movimiento homosexual con la protesta que *Yeguas Suelas* conmemora. A través de la voz de algunas de sus protagonistas (la Raquel, José Ortiz, Raúl Troncoso y la Medallita), Robles describe un clima de violencia generalizada contra homosexuales y travestis: “La manifestación pública⁹ ocurrió un domingo 22 de abril de 1973, el mismo día que el ultra derechista grupo Patria y Libertad hacía explotar una bomba en el monumento del Che Guevara en la comuna de San Miguel” (Robles, 2008, p. 11). De ahí, señala Robles, que los partidos políticos concentraran transversalmente su atención en aquel atentado, valorado como hecho de relevancia política y pública, y no en la protesta, que fue cubierta por la prensa sensacionalista, es decir, desde la óptica del morbo y de lo extraño.

El clima de violencia epocal es introducido inicialmente por la llegada de La Caballito de Mar, quien se instalará en la plaza luego de escapar de su casa y ser agredida por carabineros. En lo que sigue, la violencia macrohistórica ingresará mediante el relato de las protagonistas que cumplirán el rol de mensajeras. La caída de la Unidad Popular se representa mediante alusiones y mediada por archivos de época proyectados, como también

⁹ Existe una controversia en lo que respecta a los sujetos participantes y las causas de la protesta. Por un lado, Fischer (2024) sostiene que fue una manifestación “a favor del matrimonio igualitario” (89) que “demandaba una serie de derechos civiles, entre ellos, el derecho al matrimonio” (89). Por el otro, Contardo (2011) y Orellana (2024) concuerdan en que la protesta denunciaba la violencia y el acoso policial. Mientras que Contardo (2011) busca distinguirla de lo que él concibe como activismo, al señalar que “en realidad se trató de una expresión puntual organizada por jóvenes que prostituyan en la Plaza de Armas” (18), Orellana (2024) reivindicará la memoria de comunidades tranvestis y el testimonio de las sobrevivientes, a las que sumará a Marcela Di Monty.

a través de la violencia sobre los cuerpos. Eva y Raquel discuten por la llegada de la chica nueva: la primera es hospitalaria y toma el rol de maestra que iniciará a La Caballito de Mar en el oficio de la prostitución (aprender a cobrar, “no te enamores de los clientes”, le dicen, durante su romance con Don Pedro); la Raquel, por su lado, se mostrará reticente y defenderá su territorio. La Eva asumirá un rol tutelar y de cuidados respecto a la Caballito de Mar, le enseñará a sortear la violencia policial y a colocarse tetas, y conforme avance la obra asumirá que para cuidar a sus amigas no basta con reaccionar y defenderse, sino que se precisa de un cambio social gestado por las mismas maricas-travestis. Para aquello, se coordina con la Fresia Soto, loca de clóset y presidenta de la junta de vecinos, para persuadir al grupo: “Si nos quedamos de brazos cruzados, van a hacer lo que quieran con nosotras”.

Si bien hacia el final del montaje la comunidad figurada es perseguida y objeto de persecución estatal, la afiliación marica, la constitución de un territorio de resistencia y cuidados, es una alternativa que se incluye en el verosímil histórico. Al describir el proceso colectivo que dio forma a *Yeguas sueltas*, Orellana menciona que:

Todas escapaban de sus familias biológicas para liberarse de las discriminaciones principalmente masculinas, nunca accedieron a una educación formal y, para mi sorpresa, no se veían influenciadas por el espíritu de protesta de la revolución socialista allendista (Orellana, 2024, p. 234).

La huida del vínculo filiativo, cuyo autoritarismo se ve radicalizado frente a maricas y travestis, derivará en la comunidad figurada en la obra: “comunidades en pequeñas familias escogidas entre maricones femeninos y pobres para sobrevivir la hostilidad” (p. 234). Ahora bien, retomando la cita de Orellana, estamos también frente a un desvío de la afiliación por excelencia, la partidaria, que tanto en el testimonio como en la ficción no serán un objetivo posible.

Mediante la escenificación del exceso de corporalidad y el deseo de las maricas-travestis, sus poses, sus prendas, sus consignas y su gozoso desplante frente a las cámaras, las *yeguas sueltas* subvierten provocadoramente el titular estigmatizante que las acusó de estar “ansiosas de publicidad”. Teatro Sur escabulle una voz, un cuerpo y un deseo sustraídos por el lente periodístico izquierdista del periodo. Si en términos generales se asocia la estigmatización de la homosexualidad a la agresividad de la prensa izquierdista, no habría que desestimar, siguiendo a Silvia Lamadrid (2014), otras discursividades que desde la industria cultural regulan las posibles derivas subversivas de la sexualidad. Ella se refiere a las revistas juveniles que “de un modo afectuoso e íntimo -que no parece normativo, pero que lo es absolutamente- … trataban de evitar que los jóvenes salieran del imaginario familiar de las clases medias” (p. 395). La protesta misma transcurrirá con interacciones al público, en el que se sucederán caóticamente consignas pasadas y recientes, titulares de la prensa del periodo que explicitan el carácter conmemorativo-referencial del montaje: “*Yeguas sueltas*”, “Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en plaza de armas”. A la luz del montaje, lo abyecto no sería tan solo el vicio individualizado en los sujetos, sino la salida de los cauces heteronormativos y filiativos de jóvenes que escapan colectivamente al imaginario del pololeo y la familia, cuyas formas de sociabilidad contraculturales resultan inmorales tanto para los proyectos emancipadores como para la industria cultural del momento.

En su vocación de veracidad, el realismo en su modalidad sexo-disidente se anclará en material de archivo como fotografías y testimonios, para que la ficción tienda a la veracidad movilizadora. Si la presentación de Di Monty funciona como preámbulo testimonial de la acción, el montaje no prescindirá de archivos visuales e intertítulos que colarán, paulatinamente, el álgido contexto político previo al golpe de Estado. Entre ellos, registros audiovisuales de marchas de adherentes a la Unidad Popular con un volumen saturado, mientras las protagonistas quedan arrastradas en medio de aquella proyección y el público. Esta es una situación de exposición, histórica y ficcionada en el montaje, en la que forzosamente fueron colocadas las maricas-travestis por la sociedad. La proyección se interrumpe súbitamente con una escena de tortura, en la que la Gitana es golpeada y abusada por los carabineros, quienes son una presencia incorpórea triangulada con la mirada del público. La Gitana es detenida en una riña partidaria que paradójicamente no la contemplaba ni como sujeta ni tema en su proyecto de sociedad.

Otra de las transiciones entre escenas será el interrogatorio a La Caballito de Mar, monólogo frecuente en estas obras que en la mayoría de las ocasiones se presenta erotizado⁹. Un haz de luz enfoca el voluptuoso cuerpo de “marinerita” de La Caballito de Mar, cuyo monólogo-manifiesto se dirige seductor y rabioso al carabinero identificado, nuevamente, con el público: “no creo que la revolución nos incluya a nosotras”, asegura, antes que la escena se tiña lumínicamente de rojo como preámbulo del derramamiento de sangre de la utopía aniquilada. Su toma de conciencia no será tan solo una confrontación a los imaginarios políticos de la Unidad Popular, de los que se sabe ausente, ni tampoco una emulación mecánica de la cultura militante de izquierdas. Esta toma de conciencia será, por sobre todo, el aprendizaje de los cuidados y la afectividad de una comunidad posible, afiliativa, más allá de la familia, como también la concientización de una existencia colectiva sometida a una violencia necropolítica que puede ser resistida mediante la acción.

La protesta es sofocada y las protagonistas son violentamente detenidas. La escena, nuevamente, explica la vulnerabilidad y el violento escrutinio visual, de nuestro ojo espectador y de la cámara de la prensa, al que fueron expuestas las maricas-travestis. A través de registros en audios, en los que se escucha tumultuosamente la voz de Salvador Allende y Augusto Pinochet, se nos anticipa la sádica violencia política que será empleada por la dictadura contra los ‘desviados sexuales’: “Hay que esconder los vestidos, quemar las pelucas y esconder los tacos”, solicita angustiada la Gitana. Para protegerse, ella le corta el pelo a la Raquel mientras la Caballito de Mar entra nuevamente en escena como mensajera. El desenlace trágico resulta hiperbólico en la medida en que reduce los cuerpos tan solo a muecas de horror, en lo que fue un montaje rebosante de cuerpo, comunidad, deseo y un discurso neutralizado y apropiado por las instituciones sociales (que transforman al sujeto en objeto). La Caballito de mar y sus compañeras quedan a la deriva frente a una masacre que recién estaba comenzando.

⁹ La confesión, en sus diferentes modulaciones, es un género discursivo homoerótico por excelencia, ya que fundado en la asimetría de conocimiento y poder. En *Edmundo* ocurrirá algo similar. No frente al carabinero, sino frente al médico, atenderemos como público a un interrogatorio que no tan solo buscará la confesión, sino el consumo del cuerpo. El interrogatorio escrutará a Edmundo, quien no puede esconderse ni en su propio cuerpo, dado que los micrófonos con los que se palpa delatan incluso el ritmo de sus latidos.

Conclusiones

El teatro pareciera ser actualmente la vanguardia de una creciente producción cultural, artística e investigativa reciente, que elabora una posmemoria cuya enunciación y enunciado se fundamentan en la sexo-disidencia. Lo sexo-disidente será en estos casos, y de manera siempre provisoria, no tan solo un tema afiatado en lo identitario, o la correspondencia entre el género de la autoría y su representación, sino una política de la memoria. En este sentido, será un procedimiento estético que confronta tácticamente el ordenamiento heterosexual que rige los discursos de memoria. Aquel procedimiento es el que denomino táctica de afiliación, integrando las perspectivas de Michel de Certeau y Edward Said. Considero la táctica afiliativa como una posibilidad interpretativa para producciones que critican a la memoria oficial y figuran otras comunidades e itinerarios históricos posibles.

Este artículo buscó delimitar la posmemoria filiativa de la afiliativa. La primera fue caracterizada a partir de los aportes de la crítica literaria y los estudios culturales, cuyos procesos de subjetivación suele seguir los cauces filiativos de la confrontación paterna. Es decir, usualmente atendemos a producciones de hijos que cuestionan ficcionalmente a la generación de sus padres. La segunda, en cambio, fue caracterizada a partir de la sexo-disidencia, que corresponde a una de sus modulaciones posibles. En este sentido, la posmemoria afiliativa, que para efectos de este artículo fue la posmemoria marica, interpreta el trauma histórico mediante lo que denomino tácticas de afiliación. Estas consisten en intervenciones localizadas coyunturalmente que impugnan la vocación totalizadora de los discursos que las relegan a un afuera. A través de la imbricación de ficción y testimonio, los sujetos recompondrán, junto a la colaboración cómplice de los sobrevivientes, una comunidad y una cultura que fue perseguida y aniquilada simbólicamente. Aquel proceso corresponderá a una politización de la memoria: hilvanar(se) transgeneracional y colaborativamente con aquellos sujetos víctimas de violencia política que escapan a las formas de sociabilidad filiativas legitimadas.

Para desarrollar esta propuesta teórica elegí el montaje *Yeguas sueltas* (2023) de la compañía Teatro Sur. Desde mi perspectiva es un montaje valioso, en la medida en que retoma creativamente la utopía marica en el ocaso de la Unidad Popular, ya ficcionada por Pedro Lemebel en la década del noventa, para confrontar eficazmente las convenciones del discurso de memoria oficial en el marco de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado. Este discurso, como fue delineado en el documento *Por la democracia siempre* (Boric), escamotea el disenso, deshistoriza el golpe de Estado y borra la utopía socialista, al identificar indistintamente democracia con democracia liberal y neoliberal.

Como establece Daniela Cápona, la escenificación de las subjetividades maricas en el teatro chileno podría ser historizada a partir de estrategias. En este sentido, Teatro Sur citará algunas de estas para levantar una propuesta escénica cuya estética puede interpretarse como realismo sexo-disidente. En mi lectura, la confrontación coyuntural con la conmemoración nacional se retroalimenta con esta estética realista sexo-disidente, y ambas serán expresiones de tácticas afiliativas. En el primer caso, como señala Michel de Certeau, el carácter táctico aprovecha el momento preciso para infiltrarse en las tramas del discurso dominante. En el segundo, la estética realista sexo-disidente incorporará a las maricas-travestis en el registro épico y disputará tanto la representación estigmatizante de la prensa

del periodo (ligada a la comicidad), como también el discurso de derechos humanos de la transición (que desestimó el carácter político de la violencia ejercida contra comunidades sexo-disidentes).

En *Yeguas sueltas* el realismo sexo-disidente resulta identificable en la estructura dramática y en la vocación de concientización política. Me refiero a que el montaje se fundamenta en una toma de conciencia heroizante, como también en un eje referencial-conmemorativo, que mediante la participación de las sobrevivientes en escena y el registro documental acortan la distancia con el espectador. Si bien la comunidad marica es desarticulada trágicamente, mediante la represión que se agudiza en la medida en que el fascismo aniquila al gobierno socialista, el montaje apuesta por ostentar, siguiendo el término otrora peyorativo, el cuerpo, el discurso y el deseo de una comunidad articulada. El gesto afiliativo será politizar lo que para la memoria oficial es anecdótico o apolítico: la prensa del periodo cubrió la protesta en un registro risible (ajeno a lo propiamente político) y a sus participantes como desviados sexuales (ajeno a los sujetos políticos de los discursos emancipatorios). Es decir, Teatro Sur integra al verosímil histórico a una comunidad que para su contexto fue abyecta, y que contaba con sus propias prácticas de cuidado y resistencia. Esta tentativa teórica debe ser confrontada con lo que afortunadamente es una producción artística creciente y desafiante. Espero que esta lectura, junto a otras, pueda contribuir a interpretar la articulación de una comunidad y sus prácticas culturales para ensanchar la utopía marica del *pequeño mundo* que tantos hemos deseado.

Referencias bibliográficas

- Barría, M & Insunza, I. (2023). *Escenas políticas: teatro entre revueltas 2006-2019*. Oxímoron.
- Boric, G., Frei, E., Lagos, S., Bachelet, M. y Piñera, S. (2023). *Compromiso: por la democracia, siempre*. Prensa Presidencia. Recuperado de: <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=250452>
- Cápona, D. (2023). *A una isla los llevaría... Estrategias de aparición de la subjetividad marica en la escena teatral chilena*. Oximoron.
- Contardo, O. (2011). *Raro: una historia gay de chile*. Planeta.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Espinosa, P. (2019). Política de la posmemoria en la narrativa chilena. *Pléyade: revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, (24), 65-82.
- Lamadrid, S. (2014). *Ritmo revisitado: representaciones de género en los sesenta*. Cuarto Propio.
- Lemebel, P. (2009). *Loco afán: crónicas del sidario*. Seix Barral.
- Mandiola, T. (26-28 de marzo de 2025). *Premio Nacional aborda tema tabú: Amasijo de Marta Brunet y la cuestión del canon homoerótico chileno* [Presentación de ponencia]. V Congreso Liminal. América Latina: Imágenes, Imaginación, Imaginarios, Santiago, Chile.
- -. (2023). El (in)visible cuerpo de la(s) disidencia(s): la disputa por el patrimonio cultural durante el gobierno frenteamplista. *Nomadías*, 32, 75-105.
- Orellana, E. (2024). Memorias sexopolíticas en disputa: *Yeguas sueltas*. *Apuntes de Teatro*, 149, 230-239.
- Quijada, R. (1972). *Manual de educación sexual*. Quimantú.
- Robles, V. H. (2008). *Bandera hueca: Historia del Movimiento Homosexual de Chile*. ARCIS/Cuarto Propio.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Debolsillo.
- Szurmuk, M. (2009). Posmemoria. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 224-228). Siglo XXI.
- Torres, P. (2024). Apuntes sobre Estado integral y hegemonía para pensar la historia nacional. En N. Rojo, P. Gutiérrez, J. Molina-Johannes, P. Soto y C. Pérez (Eds.), *¿Por qué Gramsci en América Latina?* (19-44). Voces opuestas.
- Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.