



Fragmentos de lo *queer* **Arte en América Latina e Iberoamérica**

Lucas Martinelli (compilador)

Denilson Lopes , Gabriel Giorgi , Julián Daniel Gutiérrez Albilla, Adrian Melo, Cecilia Palmeiro, Fermín Acosta, Ezequiel Lozano, Facundo Saxe, Atilio Rubino, Alejandro Varderi, Felipe Rivas San Martín, German Garrido, Lucas Martinelli, Denise Pieniazek y Romina Smiraglia.

Fragmentos de lo *queer*

Fragmentos de lo *queer*

Arte en América Latina e Iberoamérica

Lucas Martinelli (compilador)

Denilson Lopes , Gabriel Giorgi , Julián Daniel Gutiérrez Albilla, Adrian Melo, Cecilia Palmeiro, Fermín Acosta, Ezequiel Lozano, Facundo Saxe, Atilio Rubino , Alexjandro Varderi, Felipe Rivas San Martín, German Garrido, Lucas Martinelli, Denise Pieniazek y Romina Smiraglia.



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana

Graciela Morgade

Vicedecano

Américo Cristófalo

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretaria Académica

Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda
y Administración**

Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar**

Estudiantil

Ivanna Petz

Secretaria de Investigación

Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado

Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo**

Alejandro Valitutti

**Subsecretaria
de Relaciones
Institucionales**

e Internacionales

Silvana Campanini

**Subsecretario
de Publicaciones**

Matías Cordo

Consejo Editor

Virginia Manzano, Flora Hilert; Carlos Topuzian, María Marta García Negroni | Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas | Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia Gattafoni | Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas | Sergio Castelo, Ayelén Suárez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes



Imagen de tapa: Felipe Rivas San Martín, *Ideología* (2011),
video-performance. Santiago de Chile.

ISBN 978-987-4019-06-6

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2016

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Fragmentos de lo *queer*: arte en América Latina e Iberoamérica /
Denilson Lopes ... [et al.] ; compilado por Lucas Martinelli. -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la
Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.
355 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-06-6

1. Arte Americano. 2. Arte Latinoamericano. I. Lopes, Denilson II. Martinelli,
Lucas, comp.
CDD 709.8

Índice

Fragmentos de lo <i>queer</i>	17
<i>Arte en América Latina e Iberoamérica</i>	
(In) Visibilidad	21
Políticas del bios	21
(Contra) Escrituras Trash-Heterotopías	22
(Trans) Posiciones - Sur y Norte / Norte y Sur	23
Coordenadas plásticas: Chile / Venezuela / Argentina	24
Más allá de las imágenes	25
Por una nueva invisibilidad	27
<i>Denilson Lopes</i>	
Por una nueva invisibilidad	27
Temporalidad del sobreviviente	41
<i>Gabriel Giorgi</i>	
I — Reliquia viva	41
II — Historia médica	44
III — Dos contornos de la subjetividad	48
IV — El virus, el animal, el espectro	50
V — Biopolíticas	53
VI — Una vida	55

La poética y política femenina/queer de la danza/arte de *performance* de La Ribot

Horizontalidad y quietud en *Another Bloody Mary* (2000) de Still Distinguished **59**

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla

Horizontalidad y quietud en *Another Bloody Mary* (2000) de Still Distinguished 59

Literatura y sida: los nuevos monstruos **89**

Adrián Melo

I 89

II 94

III 97

IV 100

IV - 101

V 103

Derivas de lo *queer* en la Argentina: hacia una genealogía **107**

Cecilia Palmeiro

Introducción 107

Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual 109

Belleza y Felicidad 120

Crisis 124

Eloísa Cartonera: literatura sudaca border 127

Conclusión 130

Irradiaciones, emulsiones virulentas y contraescrituras *queer*

Un mapeo de experiencias cinematográficas sexo-disidentes en Iberoamérica **137**

Fermín Eloy Acosta

Descentrando el lenguaje 138

Hacia un primer mapeo de contraescrituras 142

Geografías de lo abyecto. Contracartografías *queer* 143

Fracturas e hibridaciones documentales 146

Reactualizaciones y reapropiaciones de género	148
Cine y desobediencias sexuales en Iberoamérica. Primeras conclusiones	150
Reflexiones sobre <i>Ejecución</i> (1969) como desmontaje de la heteronorma en el teatro	155
<hr/> <i>Ezequiel Lozano</i>	
Reflexiones sobre <i>Ejecución</i> (1969) como desmontaje de la heteronorma en el teatro	155
Genealogías disidentes de la teoría <i>queer</i>	
Judith Butler/John Waters, Gender Trouble/Female Trouble y la torsión transnacional de Isabel Sarli	175
<hr/> <i>Facundo Nazareno Saxe y Atilio Raúl Rubino</i>	
I. Introducción	175
II. Una genealogía (infinita) del pensamiento disidente	176
III. Armando Bo e Isabel Sarli	177
IV. John Waters e Isabel Sarli (La resignificación queer de la diva de Armando Bo)	179
VI. John Waters y Judith Butler (Female Trouble, 1974 y Gender Trouble, 1990)	183
VII. Representación transnacional de las sexualidades disidentes: respecto a la supuesta "intraducibilidad" del término queer	186
VIII. De John Waters/Divine a Armando Bo/Isabel Sarli	189
IX. Conclusiones	192
Alexander Apóstol y el Kitsch Hispanoamericano	
Apuntes para una mirada <i>queer</i>	199
<hr/> <i>Alejandro Varderi</i>	
Alexander Apóstol y el Kitsch Hispanoamericano: Apuntes para una mirada <i>queer</i>	199
Tiempos disidentes: filiación materna en las teorías del arte desde los 70 en Chile	219
<hr/> <i>Felipe Rivas San Martín</i>	
Tiempos disidentes: Filiación materna en las prácticas artísticas y políticas desde los 70 en Chile	219
Estéticas y políticas sexuales en Chile	221

Feminismo y travestismo	223
Política sexual: travestismo y homosexualidad	227
Monoteísmo homosexual: la escena del arte gay	233
Disidencia sexual y feminismo reciente: abortos ilegales y maternidades en disputa	238
Política drag: la demanda desde un cuerpo impropio	245

Cuerpos del pop porteño

Las poses desobedientes de Alfredo Arias y Juan Stoppani en los sesenta argentinos	251
<i>Germán Garrido</i>	
Locas del Di Tella	255
Políticas y poéticas de la pose	264
Formas de vida	274

Exclusión y libertad en La Raulito de Lautaro Murúa

<i>Lucas Sebastián Martinelli</i>	
Cosa juzgada	280
La sombra	281
Entre la cárcel y la cerradura	282
No ser mujer	286
El testimonio	288
Escapar al mar	289

Gustavo Ferreira: un alma que no tiene género

<i>Denise Pieniazek</i>	
Gustavo Ferreira: un alma que no tiene género	293
Continuar con la tradición de la academia	294
Relaciones intertextuales y estéticas en sus obras	296
Concepción del arte como liberación del ser y del artista como médium	297
El erotismo de la muerte, una estética alternativa de la sensualidad	299
Un erotismo de la <i>queerness</i>	301
El alma no tiene género	306
Criaturas de barro que trascienden tiempo y espacio	307

Sexualidades de(s)generadas

Algunos apuntes sobre el postporno

311

Romina Smiraglia

Introducción	311
Un fantasma recorre la industria pornográfica, el fantasma del postporno	314
Hazlo tú mismx (DIY)	318
Postporno o porno para mujeres	322
A modo de reflexión final	327

Los autores

332

A Pedro Lemebel por hacer literatura
de su carne india, pobre y sudaka.

A Lohana Berkins por su lucha, que es la nuestra.

Agradecemos particularmente a Ricardo Manetti.
Sin su aliento este libro no sería posible

Ésta es una carta dirigida a tus ojitos oblicuos que de mil maneras intentan imaginar ese gran charco azul que no es como te lo cuenta la profesora en el colegio describiendo la parte más extensa del Titicaca, esa zona donde el cielo se recuesta sobre las aguas verde musgo, donde no hay cerros y el horizonte desaparece en esa lama esmeralda, que de alguna manera también semeja un ojo de mar.

Pedro Lemebel, "Canción para un niño boliviano que nunca vio la mar" en *Bésame de nuevo forastero*

El texto es (debería ser) esa persona audaz que muestra su trasero al Padre Político.

Roland Barthes, *El placer del texto*

Esta sensibilidad insiste también en el principio de que la oeuvre en el viejo sentido (de nuevo, en el arte, pero también en la vida) no es posible. Solo son posibles «fragmentos».

Susan Sontag, Notas sobre lo camp

El efecto barroco no solo disciplina y disipa los ornamentos, sino arquitecta también una mirada caleidoscópica, que no impone a los fragmentos que registra en su exploración la unidad preconcebida de su propia programación.

Néstor Perlongher, "La barroquización" en *Prosa Plebeya*

Fragmentos de lo *queer*

Arte en América Latina e Iberoamérica

Lucas Martinelli

Esta compilación pretende un mapa en el cual localizar escenas clave en América Latina e Iberoamérica que confrontan tradiciones epistemológicas y estéticas. Los estudios *queer* enriquecieron y renovaron el arte, su sistema de producción y la organización de su crítica e historia. Sin embargo, estas contaminaciones no fueron adoptadas por los mismos puntos de vista. Cada ensayo es un recorte de los pliegues en los que la sexualidad y el cuerpo generan un choque con lo que el pensamiento académico solía entender por político, subjetivo y nacional. Antes que presentar una homogeneidad teórica, los ejes que organizan los textos sugieren una mirada sobre los fragmentos de la red común heterogénea. Se trata de reapropiaciones de la teoría que se desplazan hacia un horizonte ya señalado por las obras: abrir nuevos rumbos para la imaginación estética y política que nos permitan vivir mejor.

En los últimos años habitamos un período primaveral. Nos encontramos en una zona beneficiada con la promulgación y aprobación de leyes para identidades que

fueron históricamente relegadas. Los estudios *queer*, junto a otras prácticas y saberes, abrieron un canal que nos permitió figurar y existir en las leyes. La felicidad puede confundirse con la sensación de que ya está todo hecho. La situación es injusta para quienes tienen deseos y modos disidentes de vivir juntos, no sólo en geografías lejanas, Oriente Medio o Rusia; sino en países de América Latina y aún en Argentina se hace oídos sordos a palabras como homofobia y con saña se aplica de memoria un castigo para cada cuerpo que no se ajusta a la heteronorma. Las muertes por transfobia, por abortos malhechos en la clandestinidad y la pobreza y de aquellos seres al margen que —a pesar de su *sensibilidad diferente*, eufemismo paradójico— no fueron afectados por las políticas de inclusión, dan cuenta de lo que aún queda por hacer.

A más de dos décadas de su ingreso al territorio, la hora de la teoría *queer* ha llegado.

Está en la inmanencia de su ocaso, nunca tan cristalizada y quieta en un estante de *library in* o en una categoría de festival de cine *cool*. Nos encontramos con una palabra que no es vital. No resuena en la historia individual de nuestros cuerpos. No nos incomoda. Cada vez que alguien dice *queer* en una reunión, su acentuación será una huella de inteligencia y refinamiento. ¿Puede ser disruptivo un concepto que ante -todo necesita una explicación? En concreto, ¿quiénes somos los entendidos de la teoría *queer*? Los sujetos de la identificación *queer*, son aquellos que no pueden articular esa palabra. Quienes no pueden reponerla como un concepto clave, coletazo vivaraz de la academia sajona y todo aquello referido a la abyección que los entendidos se encargan de divulgar, vuelven a preguntar: «¿Qué es lo *queer*?»

Pretender un puente con la sociedad puede resultar utópico o innecesario para los escépticos. Pero si el

impulso renovador de la producción de teoría tiene un sentido en nuestras vidas, es la deuda con la sociedad. Ganar el campo de batalla de los imaginarios en pugna sobre lo que consideramos necesario es una tarea que nunca termina y se renueva en cada generación. Transmitir un legado y recuperar la conciencia del sufrimiento al que se someten nuestras comunidades es justo, porque aún hoy se perpetúa la violencia. Queremos recuperar el gesto disruptivo de la *Queer Theory*, ese grito de dolor devenido afirmación política y arma de ataque a lo establecido. Para eso, hay que escapar de la domesticación de la teoría: elaborar nuestras nuevas estrategias discursivas, cuestionar lo heredado y recuperar el poder de esa fractura *queer* que ya ha quedado atrás. Tal vez debamos buscar en los intersticios del lenguaje, como bien nos enseñó Néstor Perlongher, en la proliferación de significantes. Donde hay más nombres, denominaciones y nomenclaturas, hay más espacio para que cada uno asuma sus propias identificaciones, rememorando siempre que se trata del puro flujo del carnaval de la vida. Tomemos las máscaras de papel y después de usarlas hagámoslas arder para iluminar la oscuridad de las identidades rígidas (*rigor mortis*), porque *queer* ya es una más.

¿Cómo generar conceptos —réplicas de praxis— que vehiculicen nuevos regímenes de sensibilidad que mejoren las condiciones precarias de las existencias *queers*?

Tenemos que abrazar las disidencias. Hacernos cargo del desecho y lo inasimilable, con las tensiones simbólicas que esto conlleva. Juntar a las tortas, los putos, las travas, los trans, las travestis, los jotos, las mariconas, los viados, los andróginos, las bichas, las zapatão, las bolleras, lxs rarxs, los discapacitados, las deficientes, los anormales, los manfloros, las perversas, l*s BDSM's y con todos hacer una comunidad que se exprese como ausencia insurrecta de normalidad que contagie y disuelva la normalidad misma. Recibir

juntos esos golpes e insultos callejeros a los cuales estamos expuestos quienes nos corremos de la vereda heterosexual, reproductiva, patriarcal, blanca, burguesa y falocéntrica, y devolverlos con nuevas palabras de beligerancia. Debemos recordar siempre, para no caer en los pliegues de una ideología *queer* casi dominante, que la sexualidad nunca es en sí misma una forma de opresión si no está articulada con un sistema que forcluye por distintas vías.

Si lo *queer* ha devenido lugar seguro en la academia, debemos incomodarnos. Desde nuestro conocimiento situado, hay que construir nuevos conceptos-molotov para hacer estallar los *lesbian and gay studies*, los *queer studies* y todo intento de imitación de la cultura *straight*. Hacer añicos el pretendido espejo de la normalidad y el encasillamiento al que nos somete la academia. Ya no se trata de visibilidad, sino de vitalidad. La tarea que tenemos por delante es la de hallar nuevas respuestas para las viejas preguntas. Revisemos los restos de lo que nos llega, busquemos entre los desperdicios de lo que nos queda y con esos fragmentos de teoría arquitectemos nuestro propio gran caleidoscopio para un ojo que mira desde el sur.

En América Latina, los entendidos de lo *queer* vivimos en una comunidad que observa el Titicaca y en ese espejo acuoso imagina mirar el mar.

El mar nos espera afuera de la academia, todavía por hacerse.

(In) Visibilidad

Las preguntas raras retornan torcidas: ¿Qué es lo *queer*? ¿Quiénes somos *queers*?

Denilson Lopes comienza su ensayo deteniéndose en el término *queer* desde Brasil y se pregunta sobre las estrategias políticas de la visibilidad. En una época transnacional, cualquier intento de identidad es cooptada rápidamente por el neoliberalismo. Junto a Silviano Santiago, figura central de la literatura y crítica brasileña, otorga herramientas conceptuales para reconsiderar si lo que debemos desear es ser visibles o simplemente dejar de serlo.

Políticas del bios

Al retomar el pensamiento de obras como las de Michael Foucault, Gilles Deleuze o Giorgio Agamben y gracias al recorrido biopolítico que realiza la filosofía en la segunda mitad del siglo XX, la discusión versa sobre los límites de lo humano y lo no humano. Emerge el animal.

Gabriel Giorgi reflexiona respecto al (sobre) viviente. A partir de la película *E agora? Lembra-me* de Joaquin Pinto. La enfermedad o el contagio se vuelve el límite subjetivo de la temporalidad humana, inherente a la materia viva, al ser biológico. El documental plantea al sida y la hepatitis C como un acontecimiento que reorganiza los modos de vivir en comunidad y tensa los límites del tejido de afectos que ponen en relación al “yo” —anclado a un cuerpo— con todo un proceso de inteligibilidad social.

Julián Gutiérrez Albilla describe las *performances* de La Ribot —bailarina/artista—, las denominaciones fluctúan. El espacio es una galería de arte y el texto crítico intenta captar algo que se escabulle: un cuerpo erótico deja una

estela efímera y permite, en una lúcida reflexión sobre el arte contemporáneo, dismantelar las nociones esencialistas de la identidad y la subjetividad.

Adrián Melo sostiene que la emergencia del sida, en tanto enfermedad contemporánea, modificó la literatura. A lo largo de la historia, el vínculo entre una enfermedad y la sociedad se condensó como amenaza simbólica. Los nuevos miedos, obsesiones e ideas que acarrea el sida, se recrean y subvierten por medio de la producción de seres monstruosos en las obras.

(Contra) Escrituras Trash-Heterotopías

Toda escritura de la historia puede ser leída a contrapelo. Así como toda historia puede ser, de antemano, contraescrita. En tanto escrituras menores, inscriben otros espacios posibles. Estos recorridos de literatura y cine construyen cartografías de lo *queer* al sur.

Cecilia Palmeiro historiza la intervención de la teoría *queer* en Argentina y señala prácticas previas de activismo político y literario. En continuidad con los viajes, traducciones y contrabandos entre Argentina y Brasil iniciados por Néstor Perlongher en la década del ochenta, destaca el desenvolvimiento de dos proyectos literarios alternativos que —desde la crisis del 2001— se hacen cargo del legado de la estética del *trasheo* como praxis revolucionaria. Entre la erotización de la política y la politización del cuerpo, una crítica al concepto de identidad: el devenir de las derivas deseantes.

Fermín Eloy Acosta brinda un panorama de películas en Iberoamérica entre los años 2000 y 2014. Retoma el descentramiento del lenguaje narrativo clásico y patriarcal

pensado por la renovación de la teoría filmica feminista y gracias a la noción de subversión de la sintaxis en los textos filmicos, propone tres ejes de análisis estético: las geografías de lo abyecto, las fracturas e hibridaciones documentales y las reactualizaciones de los géneros estéticos canónicos.

(Trans) Posiciones - Sur y Norte / Norte y Sur

Los imaginarios socio-sexuales se ven motivados al cambio por los traslados simbólicos entre un polo del continente y el otro. Las experiencias de contaminación, tales como los viajes, las traducciones y los intercambios interpersonales, permitieron la circulación de saberes que ayudaron a desnaturalizar la sexualidad.

Estas apropiaciones complejizan los intercambios *queers* a la distancia.

Ezequiel Lozano analiza la productividad del texto *Fortune and Men's Eyes* (1967) del canadiense John Herbert del cual bajo el nombre de *Ejecución* se produjo una puesta en escena en Buenos Aires con la dirección de Agustín Alezzo. Refiriéndose a un momento bisagra de la emergencia de los discursos cuestionadores a las representaciones tradicionales de la sexualidad —año 1969—, este artículo permite reconstruir una obra en la que el ámbito carcelario deviene escenario del terror anal.

Facundo Saxe y Atilio Rubino revisan el pensamiento *queer* en sus traslados transnacionales y plantean una genealogía centrada en dos cinematografías clave para las representaciones disidentes en Argentina y Estados Unidos: Armando Bo e Isabel Sarli, y John Waters y Divine. Estos ejemplos sirven de argumento para repensar las dislocaciones de la teoría y la práctica.

Coordenadas plásticas: Chile / Venezuela / Argentina

Un panorama estético sobre América Latina e Iberoamérica resultará siempre incompleto. Cada nación construye una narración histórica en base a sus procesos sociales y políticos. En un intento de recomponer un sentido sobre aquello denominado latinoamericano, se proponen los casos de Chile, Venezuela y Argentina para reponer experiencias estéticas que cuestionan los límites de la historia nacional y política. La pose, el travestismo, el camp y el kitsch devienen constelaciones *queers*.

Alejandro Varderi analiza la obra del artista venezolano Alexander Apóstol y construye los vínculos con un gobierno del que desprende las nociones de ruina y descomposición. Desde una mirada sobre el populismo, establece relaciones con un *kitsch* latinoamericano que hace emerger las cuestiones relativas a la identidad, la sexualidad y los usos de la memoria.

Felipe Rivas San Martín vuelve sobre la categorización de Nelly Richards respecto a la escena de avanzada y traza una nueva lectura para esas prácticas. La noción de filiación materna como dispositivo de lectura (re)dimensiona una serie de relaciones entre el feminismo, la homosexualidad, la estética travesti y la legalización del aborto.

Germán Garrido indaga sobre las políticas y poéticas de la pose. En la Argentina de los sesenta, el Instituto Di Tella y sus protagonistas son el centro de un sistema de arte que se encargó de cuestionar la sexualidad desde el cosmopolitismo. Las formas sensibles del *pop art* dieron lugar a disrupciones *queer*.

Más allá de las imágenes

La sexualidad y la imagen generan dos posturas: o la imagen está ahí, a la espera inocente de ser fagocitada por una mirada o se trata de una imagen culpable que busca como bisturí rasgar el ojo.

Hay quienes creen que existen imágenes portadoras de una potencia desestabilizadora, con tanto poder como para pujar el mundo y transformarlo en un lugar mejor.

Lucas Martinelli retoma las imágenes de *La Raulito* (1975) y los aspectos siniestros y políticos que esa extraña criatura puede suscitar. Se proponen diferentes identidades que — entre la exclusión y la libertad— funcionan como excusa para revisar los cambios simbólicos del imaginario socio-sexual desde aquella narración producida en el fragor de la última dictadura hasta la actualidad.

Denise Pieniazek bucea por las profundidades de un alma que busca disolver lo masculino, lo femenino y el deseo de fusión al que estos están asociados naturalmente. Con esta entrevista de afán biográfico al artista plástico Gustavo Ferreira, busca definir la estética de una creatividad marcada por un erotismo simbolista asociado a la muerte, la espiritualidad romántica y el clasicismo griego.

Romina Smiraglia se interesa por los mandatos que el dispositivo pornográfico establece en el imaginario normativo socio-sexual. Desde la primera utilización del término postpornografía, hasta su desarrollo en otros espacios, hace un sumario de intervenciones, películas, *performances*, talleres, grupos, artistas y festivales de las sexualidades de(s)generadas y el uso de los placeres visuales.

Por una nueva invisibilidad

Denilson Lopes (UFRJ)

Traducción: Lucas Martinelli

Resulta fundamental pensar hasta qué punto la institucionalización de una identidad LGBTTS es necesaria o deseable. Nombrar siempre es un peligro, pero si no nombramos, lo harán otros. Dar un nombre no significa simplemente clasificar, sino también explorar y discutir. La utilización de *queer*¹ sigue siendo algo restringido a los circuitos académicos. Además, la falta de traducción lingüística podría bien ser un indicio de falta de traducción intelectual. Siempre está presente “el peligro constante en la traducción de cualquier información cultural advenida de un registro lingüístico minoritario: la tendencia a reducir las distinciones de identidad, borrando así las distinciones sutiles que son el epicentro de su sistema significante” (Larkosh, 2000). Es necesario reflexionar sobre la opción de sexualidades múltiples utilizada por el Festival Mix o el término GLS o aún la categoría de homoerotismo, término clásico, puesto otra vez en circulación entre nosotros por Jurandir Freire

1 Para otra posición ver Lugarinho, 2001.

Costa, con eco de los estudios universitarios, pero prácticamente no utilizado entre los militantes. La salida no está en apuntar a un nombre único, sino en estrategias diferenciales, dependiendo de las distintas realidades culturales y regionales.

Personalmente, creí que la mejor respuesta sería una alianza con el multiculturalismo para evitar un cerramiento intelectual, para componer espacios que nos den visibilidad y espesor. No se trataba de una incondicional adhesión al modelo cultural norteamericano, sino de la necesidad fundamental de ir más allá de todo proceso de guetización, de toda política aislacionista. Fue y es necesario no perder de vista el hecho de que toda identidad es relacional. El redimensionamiento de la homosexualidad implica repensar la heterosexualidad, así como la transitividad sexual históricamente presente en la cultura brasileña, mucho antes del boom de los años setenta y la bisexualidad. Pensar la sexualidad y la afectividad implica discutir maneras de adhesión a los proyectos colectivos y temas que se transiten para el conjunto de la sociedad civil, como el intento de militantes brasileños de incluir más decisivamente la homofobia en el espectro de la lucha por los derechos humanos fundamentales, en una sociedad más justa para todos, como viene siendo hecho con mayor suceso en relación al HIV y sus portadores.

Por mi parte, nunca tuve una afición militante. Haber conocido los grupos *gays Arco-íris* en Río de Janeiro y *Estruturação* en Brasilia, haber participado en algunas de sus reuniones, luego de haber vuelto de un período de estudio en los Estados Unidos y Canadá, fue esencial para dejar de tener una relación de silencio con la homosexualidad y tener el coraje de tratar con mi propia experiencia y —al poder hacerlo— sentirme un poco más parte del mundo. ¡Y qué difícil que fue! Sin embargo, por increíble que pueda

parecer, tenía sentimientos más fáciles de ser dichos en inglés que en portugués. Como era adolescente, en el fin de los 70 e inicio de los 80 en Brasilia, no tuve grupos de *gays* como los que veo entre amigos más jóvenes, entre mis alumnos ahora, con tanta visibilidad. Incluso respecto a amigos que eran *gays* en la escuela secundaria o la Universidad, pude enterarme mucho tiempo después de su orientación sexual. En *Arco-íris* y sobretodo en *Estruturação* cuando volví a Brasilia, me sentí más cómodo que en bares o discotecas, encontré un espacio en el cual podía hablar y discutir acerca de la homosexualidad con naturalidad, un espacio en que me sentía parte, incluso al reconocer mis diferencias. La alegría, la vitalidad con la que salía de muchas reuniones fue determinante para cambiar las relaciones con mi familia y amigos, sacarme un poco la imagen que todavía me asombra de adolescente melancólico, una encarnación de *gay* deprimido antes de los años 60. Pero en muchos aspectos yo estaba ahí en los 50. En los Estados Unidos, no se hablaba de estas cuestiones. ¿No había *gays* o eran tímidos? Puedo exagerar un poco, pero no demasiado. Muchos no sienten la necesidad de hablar de su sexualidad, aunque a mí me hizo sentir una gran diferencia saber no sólo que me gustaban los hombres, sino saberlo desde la infancia. Compartir esta experiencia, sin precisar decirlo con todas las palabras, fue perturbador. Yo estaba ahí. Ciertamente no escribiría lo que vengo escribiendo, no hubiese comenzado a hablar en mis clases o en congresos, si no hubiese pasado por esta experiencia.

Es sobre esta experiencia que se construyó la percepción de que mis responsabilidades como intelectual, *gay* y brasileño no podían restringirse a las de un intelectual orgánico, vinculado a un grupo social, sin tener en consideración los complejos procesos de exclusión e inclusión social. No se trata de buscar aceptación o integración en una

sociedad injusta, en que el término *gay* se limitaría a otro rótulo en una sociedad de segmentación de mercado. No sé si es el momento de recuperar una tónica libertaria o radical, lo que puede parecer ingenuo o simplemente ineficiente, pero ciertamente me siento incómodo al ver cómo cada vez más el término *gay* parece más bien un ítem banal de nuestra clase media con complejo de Miami o Nueva York, propagador de un consumismo desenfrenado.

En la búsqueda de referencias intelectuales que pudiesen lidiar con estos impases, el encuentro con la obra de Silviano Santiago, especialmente a partir de la lectura de su novela *Stella Manhattan* me hizo cambiar de ruta. Tal vez ningún otro crítico de la cultura, entre los maestros de nuestra generación, nos haya traído tanta inspiración para la construcción de los estudios *gay* en Brasil como lo hizo Silviano Santiago. Desde su ensayo antológico de 1971, “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, recientemente reeditado, diferente de la perspectiva marxista con la que va a insistir en los años 80, exclusivamente en la exclusión por clase social, como Roberto Schwarz en su “Nacional por substracción”.² Silviano corre el velo de una ventana para ver el horizonte de una sociedad en la que otras diferencias también fueron excluidas como el indígena y el negro, estableciendo un diálogo fecundo entre Brasil y América Hispánica, que cada vez resulta de mayor relevancia, frente a los desafíos del Mercosur y la hispanización de los EEUU.

Recientemente, cuando discutía con alumnos y profesores de la UERJ, Silviano se presentó sustantivamente como “escritor, *gay*”, parafraseando a Murilo Mendes, que se hacía llamar “escritor, católico”. En la publicación de *Keith Jarrett en Blue Note*, compilado de cuentos asumidamente *gay*,

² Para una lectura comparada de la crítica de Roberto Schwarz y Silviano Santiago, véase Eneida Leal Cunha (1997).

Heloísa Buarque de Hollanda nos recordó en la solapa del libro que “no existen papeles sexuales muy definidos. Son improvisaciones que tienen como leitmotiv el ethos *gay* de una permanente disponibilidad para el sexo”. Silviano además escribe, de acuerdo con su obra ficcional, “El homosexual astuto”, recusando la victimización y el “exhibicionismo público, protestante, exigido al homosexual por los movimientos militantes norteamericanos” (2004: 202) y defendiendo la búsqueda de formas más sutiles de militancia que la de la política del *outing* (asumir públicamente la homosexualidad). Silviano se pregunta en el final: “Si la subversión a través del valiente anonimato de las subjetividades en juego, proceso más lento de la concientización, ¿no suma mejor al futuro dialogo entre heterosexuales y homosexuales, que el enfrentamiento abierto por parte de un grupo que se auto-margina, proceso dado por la cultura norteamericana como más rápido y eficiente?” (2000: 15-16).

Es con esta cuestión en mente que busco rescatar la invisibilidad, o la desaparición o la liviandad como estrategias de mayor sutileza y menos confrontacionistas, en un contexto posidentitario y transcultural, teniendo como referencia las ficciones de Silviano Santiago y de Caio Fernando Abreu como una alternativa a los discursos sobre la visibilidad, hegemónicos entre los grupos militantes en las ciencias sociales.

Nuestra búsqueda comienza por *Stella Manhattan*, novela de Silviano Santiago (1985), que transcurre en 1969 —cuando la dictadura militar se tornaba más salvaje en Brasil— entre un grupo de brasileños en Nueva York. Una isla brasileña en la isla de Manhattan. “Es allí, en el margen colonial que la cultura de Occidente revela su ‘diferencia, su texto-límite así como su práctica de autoridad” (Bhabha, H. apud Hollanda, H. B. de 1991: 177). Tales márgenes no se restringen a una división Norte-Sur, centro-periferia, ellas

pueden estar en el final del barrio, en los límites del cuerpo. En ese espacio donde impera la mirada, los personajes son verdaderas islas en movimiento, tal vez fuese mejor decir flujos en constante (des)encuentro.

Ellos no son representaciones de clase o grupos sociales sino imágenes que encierran la crisis del individualismo, caracterizada por una progresiva pérdida por parte del sujeto de una identidad claramente definida, crisis de todo el siglo XX, que se expresa en posturas que van desde un narcisismo exacerbado, como el observado por Christopher Lasch, hasta el predominio de las asociaciones efímeras, como las nuevas tribus cartografiadas por Michel Maffesoli³.

Esta crisis del sujeto se dibuja en un cuadro donde sensibilidades transclasistas y transnacionales se confrontan. Sujeto en el que la propia sexualidad se pone a la deriva. “Pérdida de las mitologías viriles, y también de los emblemas femeninos —en beneficio de una mirada narcisística transexual común a los dos (sexos) y que solo toma falsamente un aire de homosexualidad—” (Baudrillard, 1997: 67).

Esos personajes dobles constituyen verdaderas metáforas de la realidad mediática cotidiana, donde cada persona quiere brillar, aunque sea por un momento breve, como una estrella fugaz. “Personajes sin fondo, sin privacidad, cuasi imágenes de video en un texto espejado donde se cruzan fragmentarias y veloces, otras imágenes, otros pedazos de prosa igualmente anónimos, igualmente por la mitad” (Sussekind, 1993: 240). Nueva York se constituye en laberinto multicultural para personajes no más individualizados sino frágiles fantasmas.

³ Para el desarrollo de esta cuestión, ver el ensayo de Denilson Lopes “Terceiro Manifesto camp”, publicado en *O Homen que amava rapazes* (2002). Aeroplano, Río de Janeiro.

El juego de máscaras alcanza su clímax de complejidad en el protagonista. Tres máscaras: Stella Manhattan, el funcionario del consulado brasileño en Nueva York Eduardo Costa e Silva y la empleada Bastiana. No se trata de heterónimos o dobles resultantes de una fractura interior del personaje, sino máscaras móviles, en diálogo, representadas por la lengua, más que por una caracterización psicológica. Sexos diferentes, comportamientos diferentes en uno solo, flujos en corto-circuito.

El drama del protagonista se explicita en la medida que su apego sentimental se contrapone a la dura lógica de Marcelo (pp.184-5), este representa diferentes papeles sin que uno interfiera en el otro. Eduardo es un sentimental en una época donde los sentimientos son racionalizados, muertos con una velocidad apasionante. La confrontación entre memoria y mirada, central en la obra de Silviano Santiago, sirve para repensar las posibilidades de una narrativa contemporánea. Se pone en escena, una vez más, al personaje que recuerda el mundo que lo olvida. Stella es un personaje entre la melancolía y la mascarada. La consciencia se torna mirada en crisis frente a un mundo de simulacro.

El drama de lo efímero se completa con el de la experiencia sexual, en la voz de Marcelo: “la característica de la loca (Bicha) hoy (entendamos 1969) es de una búsqueda constante de estilo propio” (p. 212). La falta de identidad lleva a la búsqueda de una subjetividad vía espectacularización de sí mismo, siempre precaria, puesto que muta. Se acentúa la fragilidad del protagonista por el desafío de subversión entre las cadenas de la represión cotidiana. No debemos olvidar que él fue “exiliado” en Nueva York por la familia y de los ecos desde la dictadura militar en Brasil. Stella/Eduardo memoriosa, sentimental, confirma su diferencia frente a la mayoría silenciosa y la minoría inserta en una práctica política de la izquierda tradicional. Arrojada en lo cotidiano, día tras día.

Stella Manhattan representa el predominio de la fantasía, de la ficcionalización de lo real en contraste con esclerosis políticas y sexuales, que asumen posiciones rígidas, inmovilizadoras. Stella está libre de la prisión de otras miradas, aunque sufre en un mundo de fugacidades. El momento de su cuerpo es anti-histórico, y ahora concreto. Lo imaginario contra lo discursivo. En el transcurrir narrativo, Eduardo desaparece gradualmente. Cuerpo de neón. Los vínculos con otros personajes se van rompiendo. La pérdida completa de las referencias viene simbólicamente como llamada del militar del consulado brasileño, conocido como viuda negra, que afirma que Sergio es padre de Eduardo. Ahí se da la ruptura definitiva de la comunicación entre Eduardo y el mundo. En el desarraigo, en la última pérdida del vínculo con la familia, la levedad de la soledad más plena.

“Eduardo no tiene más. Eduardo nunca tuvo. Pensó que tenía, el estúpido. Pensó equivocado. Nadie tiene Eduardo. Nadie tuvo a Eduardo algún día. Se sintió tan suelto, tan suelto que todo el ambiente concreto y pesado a su alrededor parece reducido a puro aire. Una piedra en el aire. Un avión. Un meteorito. Un acróbata liberado de la gravedad. Nada lo empuja más para la tierra. Un cuerpo que no atrae lo que no es atraído. Suelto. (...) El dulce placer de dejar la nada existir. La pluma al viento que no quiere saber de los cuatro puntos cardinales, y si quisiese, en nada la ayudaría” (p. 231).

El fin de Eduardo es el vacío, la rarefacción. No en tanto, el misterio de Stella no es el de la simple desaparición, en sus varias versiones, sino de cómo lo visible se torna opaco, una máscara en frente a la nada. La desaparición de Stella revela la dificultad de la escenificación social y del simulacro en la sociedad de masas, donde la intimidad se ve invadida y el espacio público desvalorizado.

Las posibilidades del juego que vivifican la subjetividad por el uso de máscaras residen en la comprensión de la naturaleza imagética de la sociedad contemporánea. La máscara no es un disfraz de vacío existencial sino una táctica de coexistir donde lo que prima es la velocidad. Hay una confrontación permanente entre el deseo de pertenencia y la deriva, entre narcisismo y tribalismo. Su centramiento en la vida personal es difícil de ser mantenido frente a los cambios del mundo exterior. Stella Manhattan es una Mme. Bovary contemporánea. En Nueva York, desea la playa, el sol de Río de Janeiro, y Ricky, en quien ella ve un James Dean reencarnado, la posibilidad de una gran pasión y no un mero prostituto (miché). Stella Manhattan es una novela de ilusiones perdidas, de una formación (Bildung) frustrada, o tal vez de una imposibilidad contemporánea en articular satisfactoriamente lo efímero y lo durable en las relaciones intersubjetivas. Stella, en fin, puede decir “ahora soy una estrella”. Aunque ella hubiese muerto en una prisión norteamericana, violentada por los presos (una de las versiones del final), Stella, de hecho, no muere; ella desaparece en las palabras de otros personajes. Su cuerpo se dispersa. “La loca no muere, deviene purpurina” (Laura de Vison).

Su desaparición, si no puede ofrecernos un camino, nos da al menos una pista para volver a avalar la invisibilidad. Si la invisibilidad comúnmente tiene un sentido negativo en un primer momento de una política de las identidades, tal vez ahora ella pueda significar algo diferente. Ser invisible en una sociedad consumista puede ser una manera de hacer una diferencia por la pausa y sutileza. En una sociedad donde todo, todos deben ser visibles a cualquier costo, incluyendo más y más diversos grupos minoritarios, incluso la transgresión y la diferencia son apenas estrategias de marketing. Por cierto, invisibilidad no significa esconderse,

huir de la realidad, sino simplemente una forma de enfrentar el poder corrosivo del simulacro, el exceso de imágenes y signos, cada vez más desprovistos de sentido.

La desaparición en Stella Manhattan puede ser mejor comprendida no tanto por razones políticas relacionadas a los regímenes autoritarios latinoamericanos. Es algo más común. Las personas desaparecen todos los días, se pierden, no vuelven a su casa. Alcanza leer los diarios o las historias de Paul Auster, repletas de personajes anónimos, siempre a punto de desaparecer.

La desaparición sería, entonces, una otra manera de vivir, de reinventarse y de pertenecer. La desaparición está siempre en tensión constante con la visibilidad, en sus varios sentidos, sea político, cultural, comercial o existencial. ¿Cómo desaparecer entonces? No es sólo una cuestión de saber cómo lidiar con la imagen pública en el caso de las *pop stars* y los políticos. Es algo más amplio. La invisibilidad tiene menos que ver con la fascinación romántica por los *outsiders* que por aportar a una subjetividad formada por los flujos del mundo, sin adherir con esto a las superteorizaciones de los sujetos nómades y post-humanos. Es solo una cuestión de dejar el mundo exterior ser el interior, la superficialidad ser la profundidad. Desaparecer para reaparecer. Aparecer para desaparecer. El juego del: “está, no está más”.

Esta búsqueda iniciada con Stella Manhattan es una búsqueda también por el silencio. Ahora, el silencio no significa más muerte. Clamar por una nueva invisibilidad no significa auto-represión, volver a un momento anterior a una política de las identidades necesaria y eficiente en la conquista de derechos, pero pensar más allá, para el futuro. Se trata de buscar menos confrontación y más sutileza delante del creciente uso conservador de las políticas de representación por movimientos religiosos y étnicos fundamentalistas, una estrategia que privilegie y amplíe

el necesario diálogo con otros sujetos en la esfera pública. Donde es esperada una confrontación, una lucha, un cambio de posición. Donde es esperado el grito, bajar la voz. “¡Que mi única negación sea desviar la mirada! Y, todo sumado en suma: quiero ser, algún día, apenas alguien que dice sí” (Nietzsche, 2002: 188). Este sí es un acto de entrega, de deseo de pertenencia, mas, ¿de pertenencia a qué?

Del final de los años 60, saltamos a la resaca de *Morangos Mofados*, y entramos en los años 80 por las manos de Caio Fernando Abreu. La invisibilidad sería, entonces, una señal de modestia, como descubre el protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990). En el inicio de la novela, él vive su invisibilidad social como mediocridad y fracaso. Cuando consigue un empleo en el diario de quinta categoría, su primer gran tema fue el de buscar a Dulce Veiga, cantante que desapareciera mucho tiempo atrás, tal vez en los años 70. Ella desapareció cuando iba a presentarse en un show que la consagraría como uno de los grandes nombres de la música popular brasileña. No apareció y nunca más se tuvo noticias de ella. Súbitamente Dulce Veiga, que había sido entrevistada por el todavía joven periodista en uno de sus primeros reportajes, comienza a aparecer en varios lugares de la ciudad de San Pablo. Estas apariciones no solo le hicieron comprenderse mejor a sí mismo, al pasado, sino conquistar otra invisibilidad, otra desaparición. Cuando finalmente él, que siempre fue apenas un fan, el que hablaba de otros, encuentra a Dulce Veiga en una pequeña ciudad del centro de Brasil, él canta por vez primera, encuentra su voz apenas para que pueda desaparecer mejor sin magias ni resentimiento. Desaparecer para el protagonista, que hasta el final del libro no tiene un nombre, es encontrarse de manera diferente en otro tiempo y otro lugar.

No se trata más del fracaso, ni de ser devorado por el mundo de la velocidad y de la fugacidad. Cosas que parecían tan

importantes pierden el sentido. Por ahora, tal vez sea razonable hablar menos cuando los vencedores no paran de hablar. Es difícil competir con ellos en el mismo campo. No precisamos discutir sino cambiar el juego. Aprender nuevamente cosas básicas como escuchar y prestar atención antes de hablar. No tener miedo de la nada y el vacío, ni buscar una identidad tan desesperadamente.

Discúlpenme aquellos entre nosotros más escépticos o cínicos, pero no puedo evitar un tono religioso, como el propio Caio Fernando Abreu no evitó en sus últimos trabajos. No tanto fruto tardío de un misticismo orientalizante y celebratorio de los años 60, que ya ha sido transformado por la industria del esoterismo. Un acto de fe. No buscar más. Callar. Mirar las palabras. “Quiero ser libre para saltar en los campos del señor”, Caio Fernando Abreu declaró en una de sus últimas entrevistas.⁴ Sí, estoy hablando de salvación sin ningún pudor. Una salvación a través de las cosas de este mundo, como siente el protagonista también sin nombre de “Bien lejos de Marienbad” (1996), al ver dos anguilas en un acuario de “una ciudad del Norte” desierta. En la búsqueda del enigmático K, el que parece delinarse es un “arte de desaparecer”. Del mismo modo, esa desaparición deja vestigios, sea ella o lugar de aparición del otro, del mundo, o del objeto. El otro, paradójicamente, sólo aparece por su desaparición (Baudrillard, 1997: 34). El protagonista se despide. “Preciso estar siempre atento. Todavía no anocheció y algunos dicen que hay castillos por el camino” (Baudrillard, 1997: 42).

¿Cómo sería posible, hoy entonces, no sólo una estética (Virilio, 1980), sino una ética encarnada en la desaparición en tiempos de máxima exposición cuando el marginal, el revolucionario, el alternativo, el independiente,

4 La última frase de Caio Fernando Abreu en una entrevista de Marcelo Secron Bessa.

el minoritario son glamourizados, vendidos y empaquetados en las más populares empresas de entretenimiento? Hay un legado frágil de liviandad, una posición, una brecha, si nos permitimos ser reeducados para la delicadeza y el desamparo.

Esta no es una posición extrema. ¿Por qué en nuestra época las posiciones extremas e intempestivas serían necesariamente las más críticas, ricas o eficientes? Ciertamente la contundencia siempre ocupó un lugar importante de disonancia e insatisfacción, como observamos en varias manifestaciones, de las políticas de identidades a los movimientos anti-globalización. ¿Por qué no la sutileza y la delicadeza? Tal vez sea un esfuerzo generacional de quien se formó en los años 80, se vio silenciado tanto por el envejecido discurso revolucionario y transgresor de los años 60 que tuvo ganada mucha atención en este inicio de milenio. Tal vez no se trate de oposición, sea apenas una posición discreta, una forma de solidaridad en la diferencia, de buscar la conversación entre extraños, de la comunidad de extranjeros. Nuestra búsqueda no terminó todavía.

¿Hasta dónde se puede llevar la ligereza? Hay una salvación por las fragilidades y las precariedades, no por verdades acabadas, sistemas cerrados, pesados. Por más que el mundo nos pese, todavía resta una brecha, aunque sea para reírnos de nosotros mismos, de dónde estamos, hasta dónde caímos. Es esta risa, en un gesto tonto, en un acto gratuito, vuela algo que no se puede tomar: una “alegría modesta” (Abreu, 1988: 157) o “la irreprimible liviandad y alegría de ser comunista” (Hardt y Negri, 2004: 437).

El viento en los árboles visto por el vidrio no hace ruido. Las ramas, las hojas suaves se mueven. Una onda verde cruza el aire. No me pertenece. Estoy del otro lado, en otro margen.

Bibliografia

Abreu, C. F. (1988). *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*. San Pablo, Companhia das Letras.

____ (1996). *Estranhos Estrangeiros*. San Pablo, Companhia das Letras.

____ (1997). *Onde Andará Dulce Veiga?* San Pablo, Companhia das Letras, 2ª. reimp.

____, Moriconi Í. (org.) (2002). *Cartas*. Rio de Janeiro, Aeroplano.

Baudrillard, J. (1997). *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro, UFRJ.

Bhabha, H. (1991). "A Questão do 'Outro': Diferença, Discriminação e o Discurso do Colonialismo". En Buarque de Hollanda, H. (org.), *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco.

Costa, J. F. (1992). *A Inocência e o Vício*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará.

Cunha, E. L. (1997). "Leituras da Dependência Cultural". En Souza, E. M. y Miranda, W. M. (orgs.), *Navegar é Preciso, Viver. Escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte/Salvador/Niterói, UFMG/EDUFBA/EDUFF.

Hardt, M. y Negri, T. (2000). *Império*. Rio de Janeiro, Record.

Larkosh, C. (2000). "Néstor e Caio: cartografias multilíngues". En Moriconi, Í. (org.), *Caio Fernando Abreu - Palavra e Pessoa*. Manuscrito.

Lugarinho, M. (2001). "Como traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa". En *Gênero*, 1, 2, NUTEG/UFF.

Santiago, S. (1978). "O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano". En *Uma Literatura nos Trópicos*. San Pablo, Perspectiva.

____ (1985). *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

____ (2004). "O Homossexual Astucioso". En *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte, UFMG.

Süssekkind, F. (1993). "Ficção 80: Dobradiças e Vitruvianas". En *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, UFRJ.

Virilio, P. (1980). *Esthétique de la Disparition*. Paris, Balland.

Temporalidad del sobreviviente¹

Gabriel Giorgi
NYU

I — *Reliquia viva*

Un virus, escribe el cineasta portugués Joaquim Pinto, es una “reliquia viva”: si, por un lado, amenaza la vida de un cuerpo, por otro trae la escala de mutaciones evolutivas; es memoria de lo vivo y a la vez la marca de una muerte posible; tensa el relato del yo, la historia de su cuerpo y la forma de lo humano a partir de la temporalidad heterogénea y múltiple de lo biológico. Memoria de la vida que, paradójicamente, la amenaza: esta dislocación temporal, que trae el tiempo y la escala de lo vivo al relato de una enfermedad y a la interrogación sobre sus formas de subjetividad, es el terreno que traza *E agora? Lembra-me*, el documental de Pinto del 2013, en el que sigue durante un año un tratamiento experimental contra la hepatitis C que, para los seropositivos

1 Una primera versión de este ensayo apareció publicada en la revista *Kilómetro 111, Ensayos sobre cine*, número 12, 2014, bajo el título “Imagen, comunidad, supervivencia: E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto”

como Pinto, puede tener consecuencias letales. El documental conjuga una multiplicidad de registros, que van desde el retrato de momentos muy penosos —dolores, insomnios, confusión— ocasionados por el tratamiento, hasta la precarización de los servicios médicos en España a partir de los recortes neoliberales y —sobre todo— la textura de una cotidianeidad que incorpora la presencia del virus a la vida compartida del director con Nuno, su marido, con los vecinos, con sus perros. “Meu nome é Joaquim, e minha vida não tem nada de particular”, dice el narrador en el comienzo mismo de *E agora?...* : esa vida “sin nada de particular”, esa vida aparentemente desprovista de cualidades, una vida cuya puesta en imagen pasa por la luz que, paradójicamente, le proyecta el virus, esa vida será el horizonte que el documental querrá registrar pero que al hacerlo tensará hasta un nuevo extremo las temporalidades —y con ello, la configuración misma— de eso que llamamos “yo.”

En efecto, poniendo el virus en la vida diaria, y haciendo de él la instancia de la pregunta a la vez por la imagen y por la subjetividad, *E agora?...* traza una interrogación excepcional sobre un reacomodamiento que parece ser una de las marcas de la sensibilidad de lo contemporáneo: el que indica la disimetría, la tensión profunda, sistemática, entre el cuerpo viviente —sus tiempos, sus formas, sus memorias— y el yo, las formas de la persona, de la subjetividad y, consecuentemente, las determinaciones de eso que llamamos lo humano. Una disimetría, una no coincidencia entre la vida del cuerpo, eso que algunas tradiciones filosóficas y culturales han pensado en la constelación del *bios*², y la vida del yo o de la persona. “Não vou ser autobiográfica. Quero ser *bio*”, escribía Clarice Lispector hacia 1973, situando una

2 Un recorrido iluminador en torno a la noción de “bios” se encuentra en Esposito, Roberto, *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

inquietud en torno a ese *bios* que parecía, ya entonces, estar reclamando nuevas formas, nuevas configuraciones que no son las del “yo” y su narrativa. Un desmontaje, podríamos decir, de lo autobiográfico, de los protocolos narrativos de la “vida personal”, a partir de la centralidad de un viviente para el cual hay que encontrar nuevos registros formales. En el eco de esa inquietud me gustaría situar el documental de Pinto: en la interrogación práctica, testimonial y a la vez experimental —a partir de la enfermedad, de la presencia ineludible, frecuentemente penosa, de un virus— de formas de vida, de anudamientos o posibilidades que no son los del yo personal.

Esa interrogación tiene una dimensión clave: la de la temporalidad. La “reliquia viva” del virus sitúa la dislocación temporal entre el yo y ese cuerpo cuya escala y cuya memoria exceden las del sujeto; la enfermedad o, mejor dicho, el contagio, interrogan, en este sentido, la temporalidad de un *viviente* que desafía construcciones más estables, frecuentemente normativas, de lo subjetivo. Y la indagación sobre las formas de la temporalidad, o mejor dicho, la disputa por temporalidades heterogéneas en el terreno de la subjetividad es una zona clave de la reflexión *queer*: ilumina los modos en que la dimensión del tiempo opera como matriz en torno a la que se administra, controla y modela la vida de los cuerpos, sus potencias y sus posibilidades (la gestión del tiempo como forma de administrar la productividad, de regular las conductas, de maximizar y a la vez formatear potencialidades) y, por lo tanto, donde se disputan y se inventan modos de singularización y de una autonomía posible. Si la noción de “futuro”, sobre todo allí donde se vuelve políticamente densa, es inseparable de matrices heteronormativas y familistas —eso que Lee Edelman llama “reproductivismo futurista” y que se realiza en la figura mítica del Niño cuya vida es siempre

amenazada (Edelmann, 2004)—; si las relaciones entre presente y pasado se codifican en términos de secuencias generacionales donde la continuidad es garantizada por la reproducción patriarcal; y si la noción misma de “persona” depende de la capacidad de *maduración* (Esposito, 2009) que se matriz a partir de cierta norma sexual y de género — donde los sujetos *queer* serán los eternos inmaduros, la instancia de una “fijación” que los minoriza— resulta evidente que las configuraciones normativas de la subjetividad, que sin duda tienen resonancias en el orden colectivo, pasan decisiva o esencialmente por *formas de lo temporal* en las que se constituyen matrices de inteligibilidad de identidades, de “vidas” en tanto que socialmente legibles y políticamente reconocibles. Modos, en fin, en los que se construyen matrices por las cuales una vida se hace inteligible a partir de una cierta administración y configuración de temporalidades. Elizabeth Freeman, en este sentido, propuso la noción de “crononormatividad” para pensar esas articulaciones que, desde la gestión o administración de la temporalidad se regulan conductas, deseos, proyecciones, identificaciones y afectos en relación a ideales normativos de la sexualidad —especialmente en torno a la reproducción— tanto a nivel del sujeto pero también de dimensiones colectivas del tiempo social (Freeman, 2010). “*Queer*” condensa allí la posibilidad de contestar esas temporalidades normativas desde las que se juegan las reglas por las cuales una “vida humana” se hace inteligible.

II — *Historia médica*

¿Cómo narrar esa dislocación entre el viviente y el sujeto? “Uma breve historia clínica, começando pelo fim”: tal una de las fórmulas que el narrador de *E agora?*... usa para

caracterizar su documental, al que en otro momento describe como “notas de sobrevivencia”. El tiempo de esta historia clínica es, entonces, el del sobreviviente: Pinto —a diferencia de muchos de sus amigos, como vemos en el documental— pertenece al momento “post-cóctel”, en el que el HIV se despegó de sus connotaciones letales y se reconvierte en condición crónica. Tal condición crónica, sin embargo, es un terreno profundamente ambivalente: los seropositivos afectados por la hepatitis tienen que enfrentar tratamientos muy agresivos, de resultados inciertos; tal el relato que *E agora?...* narra durante el año en que toma parte del tratamiento entre España y Portugal —de allí las “notas de sobrevivencia.”

Lo que emerge en la “historia clínica” podría pensarse como un relato autobiográfico —la vida de un yo narrada desde el momento de la enfermedad y desde la supervivencia— pero en realidad es otra cosa. Lo que se hace imagen en *E agora?...* es una subjetividad atravesada por la vida biológica de la enfermedad, que se vuelve la instancia de una experimentación de resultado abierto, y que superpone la subjetividad con ese *bios* —el virus, los procesos biológicos: la vida del cuerpo en su autonomía, en su tiempo propio, en sus formas diversas— ante el cual el yo personal apenas se reconoce. O mejor dicho: el documental interroga el relieve creciente, múltiple, de ese *viviente* en su distancia, y su diferencia, respecto del yo que lo habita. Y la pone de relieve en su potencialidad relacional, en sus escalas múltiples, en sus configuraciones a la vez éticas y políticas: allí sitúa, pues, la posibilidad de una subjetivación que no pase por la forma del yo personal.

A la vez, el documental pone en escena una subjetividad enfrentada a procesos tecno-económicos, que vuelven esa vida materia de gestión a la vez médica y económica. Como si el tratamiento, y la enfermedad en general, dispusieran

un cuerpo anudado a la tecnología y a la economía en tanto que horizonte contra el cual las formas previas de subjetividad, los modos convencionales de decir y de contar un “yo”, se disolvieran para ensayar otros modos, otras formas, otros tiempos para esa mirada, esos sentidos y esos afectos que se anudan en torno a la “historia clínica.” Daniel Link (2006) hablaba, a propósito de un texto de Pablo Pérez del 2001, del “monstruo político”: un cuerpo conectado a nuevas configuraciones tecnopolíticas y constituido por ellas. La fórmula es apta aquí también: ese cuerpo se vuelve el marco desde el cual se formula, una vez más, la pregunta por los modos de subjetivación. Y es en el marco de esa reformulación de la pregunta por la subjetividad, por su forma, por el espacio a la vez ético y político que traza su misma posibilidad, donde la cuestión de la “historia clínica” como uno de los géneros en los que se reconoce el documental de Pinto adquiere una resonancia más vasta.

En efecto, aquí se juega algo clave para pensar no sólo el documental, sino los modos en que pensamos las relaciones entre *bios*, temporalidad y subjetividad: lo que la pregunta por la subjetividad suspende desde la historia clínica es la afirmación de un yo como unidad y como forma capaz de significar y representar lo que le pasa al cuerpo. Al contrario, la historia clínica desvía o interrumpe esa “vuelta sobre sí”, ese “autos” de lo autobiográfico, el retorno al sí-mismo que define la forma del yo. Y a la vez, la historia clínica suspende la idea de la persona como la medida y la forma misma de la vida, cuyo tiempo es el material exclusivo de relato. Al contrario, la historia clínica hace aparecer un *bios* a la vez tecnológico y político que desvía toda vuelta sobre sí-mismo, todo pliegue sobre sí, toda coincidencia entre el yo y su cuerpo, y que abre una temporalidad a la vez material y formal que no responde a formas previas (y a oposiciones dadas entre cuerpo y persona, entre orgánico y mental,

entre natural y simbólico, etc.). Al revés, como decíamos al principio, lo que aquí emerge, lo que se hace visible a partir de la “historia clínica” de un modo nítido es una vida del cuerpo —un *bios*— que ya no puede condensarse en la figura del yo. Soledad Boero, en un trabajo reciente (2013), ensayó la noción de *heterobiografía* para pensar esas formas de la subjetividad que no coinciden con un “yo” y que están atravesadas por intensidades impersonales: formas de lo subjetivo que se vuelven la instancia de una apertura a lo impropio, lo no-subjetivo, lo común y a la vez heterogéneo. Eso heterobiográfico funciona también para la interrogación que aquí tiene lugar, dado que, en efecto, ¿cómo pensar lo autobiográfico allí donde el *bios* es el terreno y el efecto de un *contagio*? El contagio, la vida en contagio, la vida como contagio, lo viral como proceso que da forma a la vida: *no hay “yo”, no hay “forma-yo” que contenga eso*. La heterobiografía, en cambio, ilumina esas formas de lo subjetivo que se le arrancan a un cuerpo, a su enfermedad, a sus afecciones, y a sus relaciones con los otros cuerpos, donde la subjetividad es la instancia para esa apertura hacia una vida en la que no solo no se reconoce inmediatamente el rostro del “yo” sino donde se desvanece la forma misma de lo humano. La “la ilusión de la historia personal”, como el mismo Pinto refiere, se disuelve ante la presión de esas nuevas fuerzas, esas materias y esas imágenes que pasan por los cuerpos y por los cuerpos en relación.

La “historia clínica”, dice el narrador, empieza por el final: por el “después” —después de la salud, después del diagnóstico, después del tratamiento. ¿Cuál es la forma de ese “después”, cuáles los modos de narrarlo? ¿Cómo narra un sobreviviente, cuál es su tiempo? Y a la vez, ¿hay relato que no sea de supervivencia? ¿No es la supervivencia la forma en la que narramos nuestras vidas? ¿Cómo se modulan los tiempos, la diferencia entre la vida y la *sobrevida*, cómo se significa

y se traza esa diferencia? ¿Cómo pensar y figurar, en fin, la luz de ese tiempo, de ese final sin final? Tales las preguntas y los temas propios de una historia —a la vez imaginaria y clínica— del presente, que *E agora?*... escenifica de modos singulares. Ilumina la cuestión de la temporalidad a la vez como problema *formal* (cómo contar la historia de un sobreviviente: del que vive con la conciencia de una vida amenazada) y ético-político (cómo pensar posibilidades de vida de eso que llamo “mi cuerpo” en configuraciones heterogéneas con otros cuerpos): esa reflexión es, creo, la instancia, la oportunidad de una *rareza* posible, de una línea de enraizamiento de “una vida” allí donde las formas, los relatos, los saberes y los sentidos que daban cuenta de ella, siquiera de modo convencional, quedan suspendidos.

III —*Dos contornos de la subjetividad*

El sida, dice Alicia Vaggione, es un acontecimiento desde el que se trazan muchas coordenadas del presente (Vaggione, 2014); como quizá ningún otro virus, llevó adelante una tarea formidable de reorganización de formas culturales, en varias direcciones: se politizó apenas cobró estado público, poniendo en escena, con una nitidez sin precedentes, las biopolíticas de la vida y la muerte que se conjugaron alrededor de la enfermedad ; politizó también los modos de visibilizar el cuerpo enfermo y el cuerpo sano en la esfera pública, y sobre todo los lenguajes del contagio y la movilización de afectos que produce.

Por otro lado, es un virus que redefine modos de la comunidad, porque, como lo señala Lina Meruane, rearticula mapas e itinerarios de los cuerpos, trazando modos de la comunidad que dejan de coincidir con la nación o con identidades demasiado estabilizadas (Meruane, 2012). Pero

también, podemos agregar, porque una vez que se vuelve crónico (con el “cóctel” que frena la erosión del sistema inmunológico) produce una nueva conciencia del “vivir con” el virus, una nueva sensibilidad acerca del hecho de que eso que llamamos el cuerpo “propio” está hecho de una heterogeneidad y una impropiedad —una apertura hacia lo común y hacia la relación— que pone en crisis toda afirmación rígida del yo y de su individualidad.

Quizá esa doble articulación, *esa intersección entre una interrogación sobre las biopolíticas en las que se conjugan la administración de la vida y de la muerte, y una nueva conciencia sobre el cuerpo como dimensión de lo común, de lo relacional*, es lo que le haya dado al HIV esa capacidad paradójicamente luminosa de volver visibles las condiciones del vivir y del morir contemporáneos, como si el HIV fuese la luz que el presente arroja sobre todos los cuerpos, seropositivos o no (una luz que viene, justamente, de la misma oscuridad, desde el fondo de la vulnerabilidad de los cuerpos: allí aparecen modos de ver, de saber, de significar).

Creo que el documental de Joaquim Pinto deriva su impacto del hecho de haber capturado, como pocos otros materiales, esa doble interpelación que vino con el virus, y de articular una exploración de formas visuales y de una voz sobre ese terreno de la subjetividad profundamente transformado. *E agora?*... es un mapeo tentativo sobre ese terreno, en el que aparece una subjetividad cuyo rostro se erosiona y se deshace entre el despliegue del virus —su reino biológico, su tiempo no-humano, sus estrategias— y el dominio de biopolíticas a la vez estatales y mercantiles en las que se gestiona y se administran modos de la supervivencia. *Dos nuevos contornos de la subjetividad*, dos contornos de lo subjetivable: ahí, en ese nuevo espacio o nuevo terreno para el cual no hay formas dadas —ahí se sitúa, quiero sugerir, el documental de Pinto.

IV — El virus, el animal, el espectro

Por un lado, el documental trabaja una serie de imágenes y de reflexiones en torno a la vida animal y biológica; pone el virus y el animal en relación inmediata con la pregunta por el cuerpo. Se pregunta, por ejemplo, acerca de la visibilidad del virus, sobre la posibilidad de hacer visible, de volver imagen, esa forma microscópica. Pero al mismo tiempo, y en relación al virus, insiste sobre el deslizamiento permanente entre lo visible y lo invisible, entre las formas de vida visibles, que se pueden volver imagen, y eso viviente que escapa a la escala de toda imagen pero que sin embargo está allí, con una realidad inequívoca, en la enfermedad. “¿O que sabemos sobre o infinitamente pequeño?”, se pregunta Pinto en un plan de trabajo para el documental. Y también: “O que sao os virus e cómo dependemos deles para sobreviver?” En esas preguntas, que aparentemente exceden la tarea de las “notas de sobrevivencia” se albergan sin embargo preguntas más vastas, que tienen que ver precisamente con los modos de hacer subjetividad: se trata de pensar “cómo a convivencia com a doença altera a forma de ver o mundo e modifica a criação humana.” Entonces, la pregunta por el virus, por lo infinitamente pequeño y por lo invisible, es la pregunta por las “formas de ver” en relación a las cuales producimos sentidos y subjetividades; como si allí se jugara una dimensión central de la sensibilidad y la ética en el presente. Volver imagen al virus, hacer que el virus aparezca como imagen, más allá de su posibilidad o imposibilidad, indica también la necesidad de ajustar la mirada, de adaptar el ojo y la imagen a eso viviente que define, sin necesariamente aparecer, las formas de nuestros cuerpos y las reglas de su exposición, de sus límites y su porosidad. Una *mirada molecular*: tal la exigencia del virus.

De la misma manera, la presencia de animales en el documental resulta clave para ese contorno de la subjetividad que el film quiere trazar. Empieza con una babosa deslizándose lentamente por la tierra, como si el hallazgo o el encuentro con ese animal diese una pista del tipo de apertura que el documental quiere producir para lo contingente y lo cotidiano: el tiempo del animal, su movimiento, su inesperada intimidad con la cámara, es aquí el tiempo de la imagen, de lo que aparece, y que la cámara alberga. Ese será el registro de lo visible en el documental, y del que los animales dan cuenta. Porque aquí se trata de una cámara, de un repertorio de imágenes, que puedan articular, registrar y configurar un universo a la vez excepcional y cotidiano, singular y común, que pasa por los cuerpos en relación y no por identidades o relaciones personales. Es la contingencia de los cuerpos lo que aquí cuenta, y la red que se traza entre ellos, que pasa por la imagen. Vemos a Joaquim y a Nuno con sus perros, cada uno de los cuales con su individualidad pero siempre en conjunto: es la manada humano-animal lo que arma la familia. Vemos a los vecinos y vemos a los insectos: la comunidad —los vecinos— se conjuga también en torno a lo no-humano. Y los árboles en su crecimiento y en el episodio del incendio. No es “la naturaleza” como dominio exterior, o insondable, respecto de lo humano; es un agenciamiento, es una configuración de formas de vida, todas bajo el signo de la amenaza y de la exposición y la vulnerabilidad —los humanos y los animales con sus enfermedades, los árboles con la sequía. Lo interesante de esa configuración de vivientes que Joaquim Pinto traduce en imágenes es que no descansan sobre una noción de una vida plena, originaria, una esencia o núcleo vital, sino que al contrario, despliega una vida que es tejido de relaciones, y que por eso mismo es vulnerable, precaria, amenazada, y al mismo tiempo creativa, afirmativa y potente.

Esa comunidad de vivientes encuentra aquí el lugar para su imagen: se vuelve al mismo tiempo una ética y una estética.

Contra toda afirmación de una vida como “plenitud” y como afirmación en sí misma, los muertos. En esta comunidad de cuerpos, en esa red de relaciones entran también los cuerpos de los amigos muertos. El documental es un homenaje permanente a esos amigos, una comunidad espectral —Guy Hocqengham, Claudio Martínez, Copi, entre otros— pero por eso mismo muy presente, como si la imagen funcionara también como ese resto, ese índice de los cuerpos en su ausencia. A la vez, el documental evoca los cuerpos animales y humanos que se usaron como experimento para tratamientos médicos, y que reflejan la propia experiencia del director, el estatuto mismo de su cuerpo, en su tratamiento experimental. Entonces, lo que aquí se juega es el registro de esa vida o un *bios* siempre bajo amenaza, nunca del todo presente a sí mismo, marcado por la huella de los muertos: ese contorno entre la vida y la muerte, ese espaciamiento sin resolución, esa línea de inestabilidad en la que aparece menos un “yo” personal que un cuerpo, un viviente junto a otros, todos bajo el signo de la supervivencia, y del tiempo abierto entre el vivir y el morir. Entre el animal y el espectro: en esos contornos se traza la “forma de vida” aquí, entre esos dos costados que son a la vez los límites de lo humano y revés de la “persona.” Vienen con temporalidades heterogéneas, con memorias diferentes, singulares. Lo que se pone en escena en esa heterogeneidad no es el foco de un yo en sus relaciones con sus otros, sino, al revés, el tejido de relaciones que se conjuga allí. Eso es quizá lo que aquí se trabaja como imagen: la instancia de temporalidades heterogéneas, de simultaneidades no reducibles a un relato o un tiempo unificado. Quizá allí se realice ese *anacronismo* de la imagen sobre el que insiste tanto Didi-Hubermann (2012): el hecho de que la imagen, a la vez,

captura e inscribe un esparcimiento del presente, esa no coincidencia del presente consigo mismo, ese otro tiempo en el que se traza el desvío, la intermitencia de un tiempo que está siempre atravesado por lo heterogéneo. Allí quizá convenga situar el dominio entre lo animal y lo espectral que las imágenes del documental registra y piensa: allí se sitúa una de las preguntas por la subjetividad.

V — Biopolíticas

El otro contorno o la otra pregunta en torno a la subjetividad pasa por las biopolíticas que se conjugan entre el Estado neoliberal y las corporaciones farmacéuticas, y que encuentran en el cuerpo de Pinto una terminal y un marco que las vuelve inteligibles. Pinto llega a España para someterse al tratamiento de hepatitis exactamente el día del triunfo del PP en las elecciones del 2011; pocos meses después, el tratamiento financiado por el ministerio de salud español —sostenido como derecho de los ciudadanos europeos— se verá amenazado por los recortes impuestos por el gobierno de Rajoy. Y a la vez, el documental inscribirá las configuraciones globales y coloniales de la producción farmacéutica, que encuentra en “el tratamiento” su línea de visibilidad. La “historia clínica”, entonces, es también la de la producción y distribución de medicamentos, que estampan el propio cuerpo sobre una red expansiva de poderes económicos y políticos en los que se juega la posibilidad misma de la vida.

Larry Kramer, el legendario activista y fundador de ACT-UP, decía que la epidemia del HIV marcó una inflexión histórica porque fue la primer epidemia en la historia de las enfermedades en las cuales los contagiados, y en general los afectados directamente por la enfermedad, tomaron control de los medios de su representación pública e

intervinieron activamente en la producción y circulación del saber sobre la enfermedad. Si, indudablemente, hay mucho de verdad en esa apreciación, también es cierto que ese control sobre la representación y sobre la producción de saber alrededor del HIV sigue en cuestión, porque no hemos visto, precisamente, a la industria farmacéutica democratizar los mecanismos de producción ni de distribución, ni mucho menos a los Estados consultar sus decisiones — caso España y sus recortes a la salud— acerca de sus políticas públicas. El control, la capacidad de intervención generada por el activismo en torno al HIV obtuvo victorias históricas —que modificaron, quizá de modo definitivo, la relación entre esfera pública y enfermedad.³ Pero esa intervención y esas victorias se enfrentan también a los límites que demarca la industria farmacéutica y su racionalidad que aspira a maximizar ganancias, y los Estados que oscilan entre mecanismos de protección y abandono de sus cuerpos según los ritmos que impone el orden neoliberal. Si, por cierto, el activismo en torno al HIV significó una reformulación de los lugares del “enfermo” en las políticas y los lenguajes de la enfermedad y de la salud, ese reposicionamiento implicó hacer visible un horizonte muy complejo, muy vasto, de los saberes, tecnologías, intereses y racionalidades que se anudan en torno al cuerpo del seropositivo; todavía estamos sacando las consecuencias de ese horizonte, y pensando los modos en que se construyen subjetividad allí.

3 Cabe pensar que la “ciudadanía biológica” de la que habla Niklas Rose, y que apunta a esos nuevos mecanismos de publicidad y de agencia de los “enfermos” en relación a los saberes médicos, la industria farmacéutica y la esfera pública, le debe en gran medida al activismo en torno al HIV la redefinición de los modos de inscribir en el debate público las biopolíticas de la salud y la enfermedad, y del hacer vivir y el dejar morir. (Rose, 2007).

VI — *Una vida*

“Sou o que somos”, dice el narrador refiriéndose, en primer lugar, a su relación con Nuno pero la frase adquiere un sentido expansivo, en el que “somos” remite a un tejido abierto de afectos, a la red que se traza con los otros, con los animales, con los muertos. No significa que me constituyo como sujeto ante los otros, no indica tampoco una identificación con una comunidad o sociedad ya dada; indica, más bien, que “soy” el tejido de relaciones con los otros cuerpos, que en ese tejido no puedo aislar, determinar algo que sea “yo”, individualizable, sino que lo propio será el efecto de esas relaciones, inseparable de ellas.⁴ Lo viviente, el *bios*, es aquí conjunto, red, pequeños agenciamientos relacionales, y no pliegue sobre sí, autopercepción y autorregulación de una vida vuelta “propia” —tal quizá sea uno registro posible de la sensibilidad *queer*, justamente como un modo de saber que pone en cuestión, y que a la vez moviliza, las reglas por la cuales “una vida” se vuelve inteligible y socialmente legible. La vida, el *bios*, como rareza, como singularidad a partir de su relacionalidad intensa, a partir de su configuración siempre ya atravesado por su relación con otros cuerpos; un *bios* que se define en la inmanencia de las relaciones que conjuga. En ese despliegue, hecho desde la intimidad del cuerpo y de su vida diaria, el documental de Pinto apuesta las coordenadas de una nueva sensibilidad que es también una política de lo viviente.

4 En su “Projeto de documentario”, Pinto escribe: “Sou o que somos. Este documentário é pessoal no sentido em que proponho colocar-me “emcena”, mas o resultado será o cruzamento desse levantar de questões em conjunto com o Nuno, pontuadas por outras presenças. Presenças de vivos, mas também presenças de coisas, seres, energias e ideias. O Nuno irá acompanhar-me nos tratamentos mas irá também partilhar a câmara e a montagem. O filme será também uma conversa a três, onde o terceiro elemento só virtualmente estará presente — o Claudio Martinez.” (uno de los amigos muertos por causas relacionadas con el HIV).

Al hacerlo, *E agora?*... contrapesa los modos en que nuestra época hace del *bios* la instancia de una personalización y una individualización cada vez más intensa, donde el cuerpo se convierte en un patrimonio a proteger, inmunizar y “securitizar.” Contra esa lógica, Pinto vuelve a poner en escena la pregunta por los modos en que algo así como “una vida” se vuelve legible cultural y políticamente —y se obstina en la insuficiencia, y las limitaciones, de la “persona” y el “individuo” para ofrecer respuestas éticas y políticas acordes a los tiempos que corren.

Bibliografía

- Boero, S. (2013). "Trazos impersonales. Indagaciones en torno a lo heterobiográfico en Jorge Barón Biza y Carlos Correas". Tesis doctoral. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Didi-Hubermann, G. (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Adaba.
- Edelmann, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham-NY, Duke University Press.
- Esposito, R. (2009). *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____. (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham-NY, Duke University Press.
- Link, D. (2006). "Enfermedad y cultura: política del monstruo". En Bongers, W. y Olbrich, T., *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós.
- Meruane, L. (2012). *Viajes Virales, La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Santiago de Chile, FCE.
- Rose, N. (2007). *Politics of Life Itself. Biomedicine, Power and Subjectivity in the 21st Century*, Princeton, Princeton University Press.
- Vaggione, A. (2014). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, Córdoba, CEA.

La poética y política femenina/queer de la danza/ arte de *performance* de La Ribot

Horizontalidad y quietud en *Another Bloody Mary* (2000) de
Still Distinguished

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla

University of Southern California

En el contexto de una galería de arte, La Ribot entra en la sala completamente desnuda, lo que nos permite ver cómo la materialidad y ‘fiscalidad’ de su cuerpo flexible y estilizado inscriben las huellas de la disciplina del ballet. Si seguimos la concepción de Spinoza sobre la unidad entre la mente y el cuerpo en lugar de la oposición cartesiana entre mente y cuerpo, al percibir el cuerpo desnudo de La Ribot, conectamos su manera física y psíquica de ‘estar-en-el-mundo’.¹ Impidiéndonos erotizar completamente su cuerpo desnudo, su piel pálida, su cara angulosa o su pelo rojo, La Ribot utiliza la desnudez como si ésta pudiera ser una forma de eliminar las trazas restantes de la disciplina del ballet a la que su cuerpo ha sido sometido y subyugado y, sin embargo, la presencia de dichas huellas no pueden ser nunca borradas. El cuerpo de La Ribot se sitúa en un

¹ Utilizo este término fenomenológico para proponer que, aunque el sujeto se constituye mediante el lenguaje, ella/él nunca está fuera de su propia/o consciencia fenomenológica y corporal de ‘estar-en-el-mundo’.

punto ambivalente entre estar inscripto materialmente con las huellas de los acontecimientos pasados y tener la capacidad 'plástica' de transformarse.² La Ribot afirma que la desnudez puede implicar una especie de espacio neutral carente de toda referencia cultural o personal, un lienzo en blanco sobre el cual imprimir nuevas experiencias en un cuerpo sin connotaciones previas (Bordonaba, 2001) como se ejemplifica en su *Number 26* (1997) perteneciente a *Más distinguidas*, en la cual ella cubre su cuerpo desnudo con trazos de tiza azul, mientras se mueve al ritmo de Belmonte (1988), una melodía del compositor catalán Carles Santos. De una manera bastante mecánica, cada movimiento corporal provoca una marca de tiza en su cuerpo que su propia mano produce. Recordándonos, de alguna manera, al expresionismo abstracto de Jackson Pollock, caracterizado por concebir sus pinturas como superficies donde los movimientos corporales del pintor quedaban inscriptos a través de dejar gotear la pintura en la brocha al moverse por toda la superficie del lienzo, el cuerpo desnudo de La Ribot se convierte en la inscripción de las huellas indexicales del movimiento del cuerpo del artista. Como una imagen de graffiti, el cuerpo de La Ribot cubierto por trazos de tiza azul 'divide la presencia mítica del gesto autógrafa con una división irreconciliable, [por tanto] instanciando una presencia [del movimiento] bajo su borradura' (White, 2008: 109).

Si el cuerpo desnudo de La Ribot se convierte en una superficie abstracta expresionista en esta pieza, en *Sin título IV* (1997) de *Más distinguidas*, la artista se convierte en una carnosa re-presentación figurativa de *La Venus del espejo* de Velázquez (1647-1651). Vemos a La Ribot en una posición

2 Para Catherine Malabou, la 'plasticidad' puede implicar la destrucción de huellas previas al mismo tiempo que tiene lugar la configuración de nuevas huellas. (Malabou, 2012).

reclinada de espaldas al espectador. El elemento coreográfico de la pieza cambia del cuerpo estático de la bailarina al espejo en frente de ella y en el que se reflejan de forma intermitente los fragmentos del cuerpo de La Ribot. Rodando de arriba hacia abajo y viceversa sobre una línea paralela a la que ocupa La Ribot en el suelo, el movimiento del espejo, el cual refleja de manera intermitente fragmentos del cuerpo de La Ribot, nos hace ser conscientes de cómo el sistema cerrado de enmarcar, el cual está implícito en una imagen reflejada en un espejo, siempre se refiere a aquello que está dentro del marco y fuera del campo de visión. Si lo que está enmarcado es visible, lo que está fuera del marco apunta hacia lo que existe más allá, lo cual sugiere una presencia invisible fuera del espacio.³ En *Narcisa* (1996) de *Más distinguidas*, La Ribot también presta atención a los fragmentos de su cuerpo, sobre todo a los pechos y el pubis, fotografiando estas partes corporales con una cámara Polaroid. Ella pega las fotografías instantáneas que muestran sus pechos y el pubis en primer plano a sus propios pechos y su propio pubis, así las fotografías de las partes corporales cubren los fragmentos de su cuerpo fotografiados. Además de cambiar el elemento cinético de esta pieza de su cuerpo al proceso temporal involucrado en el desarrollo de las fotos instantáneas Polaroid, La Ribot auto-reflexivamente destaca la forma en que su danza/arte de *performance* desdibuja ambivalentemente los límites entre el medio, el objeto y el sujeto de la representación, tal y como se manifiesta en su cuerpo performativo. Si el primer plano se ha utilizado para mostrar imágenes fragmentadas de mujeres, quienes funcionan como objetos fetichizados y mercantilizados para el placer escopofílico y *voyeur* del espectador masculino (Mulvey, 1975), sugiero que el énfasis de La Ribot en su ser corporal

3 Véase Fer, B., 2004.

fragmentado trae además una fuerza desarticulada más radical a su danza/pieza performativa. La fragmentación aquí podría estar asociada con la constitución y disolución de la heterogénea subjetividad femenina de La Ribot, socavando así una noción de identidad heteronormativa basada en el ser ficticio y completo. En lugar de 'reificar' una lógica de identidad asociada al sujeto soberano, La Ribot afirma su irreductible alteridad radical, la cual deshace potencialmente y, sin embargo, también constituye su ser subjetivo y/o carnal. En el caso de *Sin título IV*, el énfasis de la pieza en la relación entre la visibilidad y la invisibilidad de los fragmentos del cuerpo de La Ribot reflejados en el espejo podría estar asociado con un 'puro acontecimiento de la percepción [el cual] es el ver que la vista no puede ver, una ceguera que es la condición de la vista, así como su límite. Esta propicia interrupción, [definida] como la potencialidad de la visualidad (ver y no-ver), es un señuelo que atrae a la percepción a través de retirar incisivamente la visión y lo visual' (Ricco, 2002: 67).

Si el cuerpo ya está siempre sometido a la bio-política, la desnudez de La Ribot puede evocar la manera en que el poder soberano sobre nuestros cuerpos, al mismo tiempo que constituye nuestra subjetividad, puede potencialmente reducirnos a una 'vida nuda', para utilizar el término de Giorgio Agamben (Agamben, 1998), por tanto intentando destruir la distinción ontológica de la subjetividad humana. Dicha amenaza potencial o real a la subjetividad humana puede llevarse a cabo mediante la reducción de nuestra condición ontológica como seres humanos a objetos modificados que pueden ser utilizados, manipulados, reemplazados o desechados. En *Capricho mío* (1994) de *13 Piezas distinguidas*, La Ribot, al mismo tiempo que utiliza un metro para medir varias partes de su cuerpo, le designa un número arbitrario a esa parte del cuerpo, irónicamente

desmantelando la lógica que subyace las normas canónicas y las nociones cosméticas de la belleza femenina en la cultura occidental. Si la naturaleza expresiva de la danza se basa a menudo en el silencio de la bailarina, La Ribot aquí se convierte en el sujeto de enunciación lingüística, hablando al público y abriéndose tanto lingüística como corporalmente al mundo. Escuchamos también la voz de la bailarina en *de la Mancha* (2000) de *Still Distinguished*. La Ribot se encuentra tumbada de cara al suelo con un tablero de madera reposando en su trasero. A un ritmo diferente, ella dobla y extiende continuamente cada una de sus piernas, como si estuviera haciendo ejercicios de gimnasia para su glúteo. Al mismo tiempo que teje, ella lee al azar un fragmento de *El Quijote* de Cervantes (1605), el cual, a pesar de que es difícil de entenderlo claramente, señala también cómo los restos de su cultura española permanecen inscriptos en su subjetividad. Aunque esta acción tiene un efecto cómico, la pieza se refiere a cómo el cuerpo femenino de La Ribot y su sentido de su propia subjetividad tienen la capacidad y, sin embargo, se someten a la presión de tener que realizar simultáneamente múltiples acciones incompatibles, ya sean físicas, domésticas, o culturales, hasta el punto de llegar, como el propio Don Quijote, a un estado esquizofrénico de desintegración psíquica.⁴

En *Número 14* (1996) de *Más distinguidas*, La Ribot está de pie apoyada en la pared totalmente estática con una silla plegable de madera alrededor de la cintura, como si fuera una falda. Su brazo derecho está levantado, un gesto que resuena con las posiciones de los brazos de las bailarinas de flamenco. Ella lleva una placa que cubre su pecho en la que

4 Mi más profundo agradecimiento a Jo Evans por alertarme de las implicaciones positivas y negativas de esta acción y a Sherry Velasco por ayudarme a ver las conexiones entre esta pieza y el personaje principal de la novela de Cervantes.

está escrito 'se vende', así pues convirtiéndose explícitamente en un objeto mercantilizado disponible para el consumo en nuestra sociedad neoliberal y auto-reflexivamente señalando el hecho de que el evento performativo no tangencial ya ha sido él mismo mercantilizado al ser vendido a un propietario 'distinguido'. De una manera bastante mecánica, La Ribot repite infinitamente la acción de abrir y cerrar la silla plegable, haciendo un ruido que nos puede hacer recordar a 'castañuelas, un acto sexual en una cama chirriante, unos dientes crujiendo, un martilleo' (Heathfield, 2004). Al mismo tiempo que el movimiento de abrir y cerrar la silla plegable va acelerando, La Ribot cae gradualmente al espacio horizontal como si estuviera siendo violada. La Ribot se puede convertir en un producto comercial con sus propias instrucciones, como en *Manual de uso* (1997) de *Más distinguidas*, en la que ella está vestida con un impermeable transparente y somete su cuerpo a seguir las instrucciones del manual hasta que ella misma se sofoca con el impermeable. Ella se puede convertir en un equipaje listo para ser facturado en un aeropuerto a través de atar todo su cuerpo con una cuerda y colgarse una banda que va alrededor de su hombro hasta su cintura, como si fuera una reina de belleza, como en *Outsized Baggage* (2000) de *Still Distinguished*. La Ribot puede masoquistamente inmovilizarse, como en *Chair 2000* (2000) de *Still Distinguished*, en la que trozos de una silla plegable de madera se pegan con cinta adhesiva a varias partes de su cuerpo hasta el punto de auto-infligirse dolor al obstruir sus articulaciones. También puede llegar a asfixiarse, como en *Manual de uso*, o en *Zurrutada* (2000) de *Still Distinguished*, en la que la bailarina/artista de *performance* está desnuda y bebe imparablemente una botella de agua. A medida que el agua pasa por su garganta, su cuerpo cambia gradualmente su pose, perdiendo su verticalidad hasta que llega al espacio horizontal, como si estuviera

encontrando obsesivamente su propia muerte. La duración de esta pieza y el movimiento del cuerpo de La Ribot no se someten por completo a la música sonando. Por el contrario, en *Zurrutada*, en particular, o en las *Piezas distinguidas* de La Ribot, en general, el tiempo para completar la actuación y el flujo o la interrupción del movimiento están condicionados por contingencias más allá de los comandos de la notación coreográfica, como el tiempo empleado por La Ribot para realizar la acción de beber la botella de agua. Por tanto, La Ribot utiliza su cuerpo para explorar la forma en que la figura femenina ha sido históricamente representada en la cultura visual con el fin de cumplir la función de un objeto fetiche tanto a nivel socio-económico como psico-sexual (Mulvey, 1996).

En un plano más relacionado con la bio-política, La Ribot propone que la violencia y la herida causadas al cuerpo y a la psique tanto individual como social en las que el neoliberalismo global se basa pueden ser literal y simbólicamente reconocidas en formas que amenazan la integridad y la dignidad del cuerpo humano y lo corpóreo como parte integral de nuestra condición humana de la existencia. En *Hacia dónde volver los ojos* (1994) de *13 Piezas distinguidas*, La Ribot está de pie encima de una silla plegable de madera con su cuerpo completamente doblado desde la cintura hacia abajo y sosteniendo un micrófono en la mano, al mismo tiempo que escuchamos llorar a la bailarina/artista de *performance*. En esta pieza en particular, La Ribot encarna una foto de una mujer abandonada en un hospital psiquiátrico durante la guerra de Bosnia en la década de los 90 (Écija, 2011-2012), así pues aludiendo a la particular violencia y deshumanización que sufren las mujeres durante eventos traumáticos como las guerras. Si el poder soberano se basa en la posibilidad de activar un estado de excepción como la guerra, o, mejor dicho, si el estado de excepción forma

una parte integral del poder soberano, y por tanto de la cotidianidad y contemporaneidad, la *performance* de La Ribot apunta sintomáticamente hacia la manera en que el poder soberano sigue imponiendo una distinción entre sujetos valiosos y aquellos que pueden ser reducidos a una ‘vida nuda’ (es decir, una vida despojada de forma y valor), por tanto produciendo una humanidad precaria o desechable, causando así una notable violencia y herida al cuerpo y a la psique tanto individual como colectiva.⁵ Sin embargo, sugiero que la danza/arte de *performance* de La Ribot evoca una ‘resistencia’ tanto física como psicológica, un término ya implícito en mi lectura de *de la Mancha* y al que volveré más adelante, aumentando así el poder de combinar nuestro ser físico con nuestro ser psicológico como una manera de resistir la amenaza externa a nuestra condición humana interior.⁶

El público que presencia esta danza /evento performativo puede sentarse en el suelo o quedarse de pie, o incluso moverse libremente a través del espacio de la galería, debilitando así la posición de *voyeur* implícita en toda experiencia teatral. Esto nos lleva a pensar en la participación plena del ser corporal en la experiencia teatral. Subvirtiendo la lógica arquitectónica y visual asociada con los espectáculos de danza o performativos convencionales, La Ribot obliga al espectador a situarse en el centro del espacio performativo. Esta re-conceptualización de la participación del ser corporal en la experiencia teatral derrumba la distancia entre el cuerpo de la bailarina/artista de *performance* y el cuerpo físico del espectador, permitiendo así repensar la propia naturaleza tanto ontológica como epistemológica

5 Para una excelente discusión de Agamben en relación al teatro, véase Cornago, 2011: 263-285.

6 Encuentro algunas conexiones entre la política corporal de La Ribot y la compleja reflexión de Almodóvar sobre el cuerpo humano y post-humano en *La piel que habito* (2011). Véase Gutiérrez-Albilla, 2013b: 70-85.

del medio de la danza y del teatro.⁷ Curiosamente, el suelo de la galería donde el público puede sentarse, estar de pie o caminar libremente por él está lleno de objetos personales que La Ribot utiliza repetidamente como parte de sus piezas de danza/*performance*, inscribiendo las huellas de un similar o diferente acto performativo y duracional ya llevado a cabo en un tiempo y espacio diferente. El espacio del suelo se convierte en una superficie táctil llena de incidentes en la que los objetos dispersos en ella crean una cierta opacidad. Briony Fer ha declarado que la opacidad es ‘un término que se encuentra en el lenguaje fenomenológico del filósofo Merleau-Ponty, quien define la lógica de toda percepción como fundamentada en la opacidad fundamental de la visión.’ (Fer, 2002). Si el término de Merleau-Ponty puede ser visto como una forma de inscripción negativa que raya la superficie de la visión, propongo que los pedazos dispersos por todo el suelo nos recuerdan a los puntos ciegos en nuestro campo de visión, mientras que, al mismo tiempo, esta superficie táctil nos permite repensar la visión como incorporando el tacto. La ‘hapticalidad’ se convierte en un índice de la visión, una huella temporal de la mirada (Fer, 2004). Algunos de estos objetos personales pueden estar también pegados provisionalmente con cinta adhesiva en las paredes de la galería de arte, los cuales pueden ser removidos de las paredes por La Ribot cuando ella los necesita para sus piezas coreográficas/performativas —siempre terminando en el suelo después del evento como si fueran detritus, restos que serán paradójicamente reciclados y que repetidamente volverán a la danza/evento performativo. Una preocupación obsesiva con la repetición se articula aquí, la cual se convierte en la condición de posibilidad para generar diferentemente la

⁷ Véase el fascinante estudio sobre el arte de *performance* de Amelia Jones. (Jones, 1998).

danza/evento performativo. Para Deleuze, hay que establecer una distinción entre una repetición que se define como una repetición de lo mismo —es decir, la copia del original— y una repetición que afirma una diferencia, la cual se abre a lo nuevo, lo irreductible, lo insustituible, lo único o lo singular.⁸ Desde esta perspectiva, la repetición en las *Piezas distinguidas* de La Ribot se puede concebir como el devenir del eterno retorno de una diferencia heterogénea, la cual apunta en el presente a un futuro impredecible.⁹ Desde esta perspectiva, la preocupación de La Ribot con la repetición y la diferencia abre la condición de posibilidad para la articulación de otra temporalidad y espacialidad en la que el pasado, presente y futuro coexisten, colapsando por tanto las formas convencionales de experimentar y entender el espacio y el tiempo.

Estos objetos *'ready-made'* cuelgan precariamente en la pared, como si estuvieran amenazados por una inevitable caída al suelo (volveré a este tema en breve), enfatizando así una estructuración sintáctica precaria en el centro del lenguaje artístico de La Ribot. Como André Lepecki señala acertadamente, los objetos en la danza/arte de *performance* de La Ribot producen 'una confusión semántica, la cual es resultado de la incongruencia de su presentación, objetos-sustantivos alineados como si fueran palabras desordenadas en una frase todavía no organizada en una estructura gramática' (Lepecki, 2006). Emigrando de Madrid a Londres y de Londres a Ginebra, o cambiando lingüísticamente del español al inglés y del inglés al francés, La Ribot utiliza el medio de la danza y del arte de *performance*

8 Véase el excelente estudio sobre el libro de Deleuze sobre la diferencia y la repetición y, más ampliamente, sobre la filosofía de Deleuze. (Martínez Martínez, 1987).

9 Me baso aquí en la distinción que establece Derrida entre la noción de futuro, la cual implica un cierto grado de predecibilidad, y la noción de *futuridad* o *avenir*, la cual implica un futuro impredecible que todavía no ha llegado.

para evocar una especie de lo que Derrida denomina como 'indecidibilidad'. Según Hamid Naficy, el concepto de 'indecidibilidad' de Derrida 'puede ser ambos y ninguno: el fármaco, el cual significa tanto veneno como remedio; el himen, el cual significa tanto la membrana como su violación; y el suplemento, el cual significa tanto la adición como la sustitución' (Naficy, 2006). Desde esta perspectiva, los objetos personales utilizados en la danza/arte de *performance* de La Ribot se convierten en un sistema lingüístico, el cual es en sí mismo una visible cicatriz háptica que revela cómo los restos de un mundo perdido permanecen inscriptos en el lenguaje del exiliado. Condicionado por la presencia de otro idioma, el lenguaje del exiliado se estructura semántica y sintácticamente a la vez que un lenguaje anterior se desintegra y, sin embargo, esas huellas permanecen en la textualidad del inconsciente. Al igual que los objetos personales pegados provisionalmente a la pared o esparcidos por el suelo en la danza o el arte de *performance* de La Ribot, estos rastros, ya sean lingüísticos o materiales, están precariamente presentes, repetitivamente borrados, infinitamente transformados o intermitentemente inscriptos en la significación y la representación.

Volviendo a la pieza en la que este ensayo principalmente se enfoca, *Another Bloody Mary*, La Ribot cuidadosamente coloca en el suelo varios objetos rojos de forma, tono, tamaño y textura diferente, incluyendo: prendas de ropa, una caja de cartón, objetos de plástico, moldes de arena, un CD, un programa de teatro, juguetes o una bolsa de plástico.¹⁰ Cuando todos estos objetos ya están depositados en el suelo, todos ellos forman una especie de charco de sangre. Un líquido que simula sangre se utiliza, por ejemplo, en *Eufemia* (1993) de *13 Piezas distinguidas*, en la que La

¹⁰ Véase Goumarre, 2004: 60-70.

Ribot está vestida con un vestido blanco y, al deslizarse por la pared, la cual se asocia al eje vertical, un líquido rojo impregna todo su vestido, como si su cuerpo estuviera sangrando debido a un aborto involuntario. Recordándonos a un toro violentamente desangrándose en la plaza o a los auto-retratos fotográficos de Cindy Sherman, *Eufemia* dramatiza un cambio desde el artificio externo a la monstruosidad interna y el horror del cuerpo femenino. Basándose en el concepto de lo abyecto de Kristeva, Laura Mulvey argumenta con respecto de Sherman que ‘esta imagen parodia grotescamente el tipo de imagen femenina que se orienta a su consumo erótico y vuelca los códigos convencionales asociados al encanto y la elegancia femeninos’ (Mulvey, 1996). Sin embargo, La Ribot nos muestra explícitamente la pera de plástico que contiene el líquido rojo que ella utiliza para manchar el vestido blanco y que estaba entre el vestido y su cuerpo, creando así no tanto una suspensión de la incredulidad sino más bien un efecto de distanciamiento en el espectador. Dicha técnica de distanciamiento pone en primer plano la naturaleza fragmentada y alienada de la condición humana.

La deposición en el suelo de varios objetos de diferente forma, tamaño, color o textura también acontece en *Candida Illuminaris* (2000) de *Still Distinguished*. La Ribot alinea estos objetos de cierta forma que se transmite una escala distorsionada, la cual socava la lógica de la perspectiva monocular. Esta última caracteriza la tradición pictórica occidental y ha informado nuestra comprensión del mundo externo como un sistema unificado de coordenadas.¹¹ El último objeto que se deposita en el suelo es el propio cuerpo de La Ribot, desmantelando así cualquier relación jerárquica entre el cuerpo de la bailarina y la heterogénea

11 Véase una excelente discusión del concepto de la mirada en Lacan en Silverman, 1996.

variedad de objetos utilizados en esta acción performativa. Al centrarse en el eje horizontal asociado al suelo, La Ribot desafía la prioridad del ballet en el eje vertical como una forma de resistir las leyes de gravedad. La bailarina/artista de *performance* también insiste en el nivel más bajo posible del espacio que las obras de arte puedan ocupar (Fer, 1997). Aunque el cuerpo de La Ribot está allí, ella está inmóvil y casi silenciosa: tan sólo hace un ruido casi inaudible mientras está acostada en el suelo. A través de cancelarse a sí misma, de estar temporalmente en un estado de suspensión, La Ribot inscribe su presencia a través de borrarse a sí misma, haciéndonos sentir así su presencia inmóvil a través de su ausencia casi silenciosa. En este contexto, nuestro encuentro fenomenológico con la acción performativa y duracional no se centra tanto en una empatía corporal sino más bien en lo que se pierde en el proceso de nuestro encuentro con la danza/evento performativo. La danza/arte de *performance* de La Ribot produce un encuentro discontinuo con el fenómeno, por tanto incurre en un corte en la asociación de la experiencia vivida con la empatía pura.¹² En lugar de devenir un sujeto reconstituido a través del encuentro fenomenológico con la danza/arte de *performance* de La Ribot, nuestra subjetividad no trascendental se desintegra temporalmente y es ‘desposeída’¹³ en el proceso temporal de la percepción estética.

El charco de sangre en *Another Bloody Mary* puede ser visto también como una abstracta y monocromática superficie roja, como si el color se convirtiera en el registro de la experiencia (Fer, 2004: 172). Tal opaca y monocromática superficie roja en el suelo crea una perturbación en el campo

12 Este argumento está inspirado en la problematización que realiza Briony Fer sobre la fenomenología en *The Infinite Line*.

13 Este término lo tomo prestado de Bojana Kunst. Volveré a la asociación que establece Kunst entre duración y desposesión más adelante. Véase Kunst, 2010.

de visión, por lo tanto contribuye a una dislocación o interrupción de la experiencia. Sin embargo, el espectador puede percibir hápticamente los diferentes tamaños, formas, texturas y tonos dentro de la monocromática superficie roja, los cuales interrumpen la uniformidad del color rojo que uno/a asociaría estrictamente con una monocromática superficie roja. Como si fuera un mosaico tanto visual como táctil, la monocromática superficie roja se compone de partes fragmentadas e inconexas, o registros divergentes que no pueden ser suturados y que interrumpen la uniformidad del campo de la representación y revelan las condiciones fragmentarias y desorientadoras de la percepción visual (Fer, 2004: 8). La desgarrada monocromática superficie roja se convierte en una especie de herida que visualiza la tensión que se establece entre la experiencia del ser inacabado o fragmentado y la subjetividad traumática,¹⁴ lo cual resulta en una imagen amorfa que es despojada de su propia identidad a través de desgarrar su propia 'carne' de un cuerpo sin forma en el que ya no es posible distinguir entre 'carne' y 'piel'. Desde esta perspectiva, la desgarrada monocromática superficie roja en *Another Bloody Mary* sugiere que la materia articula el dolor causado por la memoria de nuestras experiencias (traumáticas) individuales y colectivas. Tal relación demuestra la preocupación por parte de La Ribot con la materialidad y la temática (Wilson, 1995), haciendo visible y tangible la experiencia de ser inacabado, fragmentado o emocionalmente mutilado.

Una vez que estos objetos personales son depositados en el suelo, La Ribot se coloca una peluca rubia que eclipsa su cara, agrega una especie de trenza de pelo rubio a su

14 Aunque en este trabajo me centre en algunas de las piezas más dramáticas de La Ribot, algunas de ellas recurren notablemente al humor, la parodia o la ironía. Por tanto, la danza/arte de *performance* de La Ribot se resiste a cualquier categorización fija o asociación con un modo específico. Para un excelente análisis sobre humor en La Ribot, véase Sánchez, 2004: 39-50.

área pública, como si fuera una protésica y flácida extensión fálica, y se pone un par de zapatos de tacón verdes que funcionan como un pedestal sobre el que el ‘cuerpo escultural’ de La Ribot se eleva y del cual, como veremos en breve, se derrumba. La peluca rubia vuelve melancólicamente de su primera pieza, titulada: *Muriéndose la sirena* (1993), de *13 piezas distinguidas*, en la que La Ribot yace de lado desnuda con una sábana blanca que cubre su cuerpo desde las caderas hacia abajo. La sábana blanca regresa, de alguna manera, en *S liquide* (2000) de *Still Distinguished*. En lugar de una sábana blanca, La Ribot cubre su cuerpo con un papel de metal utilizado para cubrir los cuerpos de los cadáveres. En ambas piezas, La Ribot permanece casi inmóvil y en silencio, siguiendo así la lógica de la pulsión de muerte.¹⁵ Según Lepecki, la ontología de la danza se basa a menudo en trascender la quietud a través del movimiento del cuerpo expresivo del bailarín que resuena en el cuerpo y la psique de la audiencia.¹⁶ Para Lepecki, la modernidad se basa ella misma en una continua y acelerada movilidad.¹⁷ Así, la quietud puede convertirse en un acto de resistencia al no sucumbir al flujo de la modernidad, sin que dicha resistencia caiga en una nostalgia regresiva. Aunque el acto de pensar ya se puede concebir como un acto de movimiento, la quietud es una forma de soportar o resistir el presente mediante la desactivación del aparato cultural, que Bojana Kunst define como el *dispositif* que, según Kunst, ‘regula y

¹⁵ Véase Mulvey, 2006.

¹⁶ Para un excelente estudio sobre la poética de la danza, véase Louppe, 2010.

¹⁷ Basándose en el concepto de ‘modernidad cinética’ de Peter Sloterdijk, Kunst observa cómo el movimiento ha sido expropiado y apropiado por el flexible capitalismo móvil en nuestra sociedad neoliberal contemporánea. De la misma manera que el capital y los productos se mueven, los sujetos se dividen socialmente por su capacidad o incapacidad de moverse libremente por el mundo. En el caso de los emigrantes y los refugiados, el movimiento se convierte en una forma de exclusión material y de desposesión psíquica.

organiza nuestras subjetividades flexibles' (Kunst, 2010). El cuerpo de La Ribot permanece quieto ahí en el suelo por un tiempo significativo, como si el tiempo y el movimiento hubieran sido puestos entre paréntesis, para interrumpir la condición cinética en la que la ontología política de la danza se basa (Lepecki, 2006). El tiempo deviene redundante, pues no somos capaces de llenar el vacío causado por dicha interrupción del movimiento con emociones patéticas o con significado, lo cual contribuye no tanto al apoderamiento de nuestra subjetividad sino más bien a su desposesión. Como argumenta Kunst: 'la consecuencia de tal redundancia del tiempo es el despojo de nuestro sentimiento subjetivo interno del tiempo, donde nuestra atención no causa un apoderamiento de nuestra experiencia subjetiva, sino todo lo contrario: estamos estancados, la duración nos inhabilita, nos desborda. Cuando estamos abrumados por una redundancia del tiempo, la duración no estimula nuestra atención, produciendo una intensificación de nuestra consciencia. La atención deviene más bien impersonal' (Kunst, 2010). Sin embargo, sugiero que el proceso de interrupción del movimiento (la quietud es el secreto reprimido de la danza), se convierte en una fuerza laboriosa que intensifica, y no tanto desinfla, nuestro encuentro fenomenológico o actualización del acontecimiento de la danza/arte de *performance* sin asociar la experiencia estética con presencia plena.¹⁸ En el contexto de la teoría fílmica, Deleuze explora cómo la 'imagen-tiempo', la cual implica la autonomía del tiempo con respecto del movimiento, 'se abre hacia otra serie de vínculos a través de afectar y transformar nuestra experiencia perceptiva y cognitiva de la imagen cinematográfica' (Walsh, 2004: 190-205). Si la danza / piezas performativas de La Ribot pueden asociarse con la

18 Véase Castro Flórez, 2002: 41-51. Véase también Lepecki, 2012: 14-23.

‘imagen-tiempo’, su repetitivo énfasis en dicha ‘inquietante quietud’ (Fer, 2004: 99) no es subsumida por la hegemonía del movimiento en la danza. La Ribot ‘perdura’ tanto corporal como psíquicamente en el tiempo y en el espacio, lo cual conduce a un modo activo de experimentar con diferentes niveles de intensidad para que una transformación pueda producirse. Este proceso de conectarse con el ser material y psíquico y con el mundo ‘como un campo de fuerzas’, para utilizar el término de Suely Rolnik, conduce a una afirmación del ‘cuerpo como un campo encarnado de actualización de pasiones y fuerzas’ (Braidotti, 2006: 133-59) sin perpetuar nuestro propio auto-enclaustramiento, el cual se asocia al ‘ser como presencia’ (Lepecki, 2006: 8).

Sin embargo, la condición de quietud es interrumpida por movimientos casi imperceptibles producidos por los espasmos de La Ribot en *Muriéndose la sirena*. El silencio también puede ser interrumpido en cualquier momento por el sonido del micrófono que amplifica el sonido potencial del movimiento del papel de metal causado por la propia respiración de La Ribot en *S liquide*. La tensión dialéctica entre la quietud y el apenas perceptible movimiento o el silencio y el sonido en la que la danza /piezas performativas de La Ribot se basan nos permite experimentar la danza/ arte de *performance* de La Ribot a través de lo que Rolnik define como ‘el cuerpo resonante’. Para Rolnik, ‘este concepto designa la capacidad de todos los órganos de los sentidos para dejarse afectar por la alteridad. Indica además que todo el cuerpo tiene este poder de vibrar con las fuerzas del mundo’ (Rolnik, 2007). Abogando por la necesidad urgente de inventar nuevas formas de expresión que puedan movilizar nuevas sensaciones que se incorporen a nuestra textura sensible, Rolnik propone que los signos de la presencia radical del otro en nuestro ‘cuerpo vibrátil’ y su reverberación en nuestra subjetividad pueden posiblemente abrir

nuestra existencia individual y colectiva (Rolnik, 2006). Influenciado por los argumentos propuestos por Rolnik, sugiero que la danza/arte de *performance* de La Ribot nos permite experimentar el mundo como un ‘campo de fuerzas’ que nos afecta a un nivel micro y macro-político. En lugar de perpetuar una metafísica de la presencia subyaciendo nuestro encuentro con el otro, sugiero que tales fuerzas se actualizan precariamente en nuestros cuerpos en forma de sensaciones que pueden ser interrumpidas, lo cual nos ayuda a reconstruir sin ‘reificar’ totalmente los territorios de la existencia personal y colectiva. Me gustaría establecer aquí una conexión entre el énfasis de Rolnik en la reverberación de los efectos del otro en nuestra subjetividad y cuerpo y el enfoque de Jacques Rancière en los efectos políticos del ‘régimen estético’. Para Rancière, el ‘régimen estético’ produce ‘un nuevo tejido sensorial’ mediante la producción de rupturas dentro de los afectos y percepciones a través de los cuales se constituye el tejido de la experiencia común. Tal cambio en la cartografía de lo factible, lo perceptible y lo pensable potencialmente conduce, como Rancière sostiene, a la articulación de subjetividades políticas (Rancière, 2008). Si Rancière pone énfasis en la potencialidad política del arte para transformar nuestros afectos y percepciones a través de lo que define como la ‘redistribución de lo sensible’, sugiero que la danza/arte performativo de La Ribot transforma nuestras percepciones a través del encuentro estético con el fugitivo ‘acontecimiento corpóreo’¹⁹ y reconfigura nuestra forma subjetiva y colectiva de relacionarse afectiva y críticamente con nuestro propio cuerpo y con otros cuerpos,²⁰ potencialmente conduciéndonos a adquirir la capacidad de acción política en un devenir futuro.

19 Este término lo tomo prestado de Heathfield, 2004: 7-13.

20 Para un buen estudio sobre las implicaciones éticas y políticas de nuestros encuentros con el cuer-

La peluca rubia que cubre el rostro de La Ribot, como si ella estuviera rechazando uno de nuestros distintivos rasgos de la expresividad humana, y los zapatos de tacón alto verdes que ella lleva se convierten en significantes paródicos que connotan una inversión excesiva en la performatividad de la subjetividad femenina.²¹ A través del énfasis irónico que ella pone en lo superfluo y el estilo, La Ribot transforma o fabrica artificialmente su cuerpo femenino durante esta pieza de danza o evento de *performance*. Sin embargo, su preocupación hiperbólica por la artificialidad de la feminidad cosmética a través de los significados simbólicos asociados a la ropa y la apariencia está condicionada por la adición de una protésica y flácida extensión fálica a su pubis. Al convertirse en un transitorio/transexual sujeto corpóreo femenino, La Ribot altera o deshace los límites entre el género femenino y masculino dentro del dominante y heteronormativo orden social y simbólico.²² En efecto, Marjorie Garber sostiene que el travestismo se asocia a una posición subjetiva o, quizá deberíamos sugerir, a un proceso que confunde los significados simbólicos asociados al género y a la sexualidad dentro de la cultura dominante. Para Garber, el elemento perturbador que interviene en el discurso del travestismo no sólo provoca una crisis de las categorías dentro de las convenciones del género masculino y femenino. También provoca una crisis en la forma en la que la cultura define dichas convenciones (Garber, 1992). Si la teoría *queer* ha sido una de mis mayores

po del otro en el teatro y el arte de *performance*, véase Cornago, 2008.

21 La diferencia crucial entre la noción de 'performatividad' y la de '*performance*' es que la primera no puede ser definida como un acto intencional, mientras que la segunda se define como intencional. Sin embargo, estos dos conceptos no son mutuamente excluyentes. El arte de *performance* puede ser considerado como un acto performativo que por tanto intenta tener un efecto sobre el espectador.

22 Según La Ribot, *Another Bloody Mary* recrea la muerte de un travesti, quien fue asesinada/o en un parque en Barcelona (citado en Goumarre, 'Die Another Day', p. 62).

preocupaciones teóricas a lo largo de mi trayectoria académica y si mi interpretación teórica de la danza/arte de *performance* de La Ribot en este trabajo ha intentado evocar, tanto de manera explícita como implícita, la posibilidad de articular una poética y política que apele a una subjetividad femenina/*queer* sin caer en la 'reificación' ni de dicha posición subjetiva ni de la teoría *queer* en sí, propongo que, a través de su danza/arte de *performance*, La Ribot pone en práctica y además pone presión en mi propio interés académico y personal en desafiar la 'naturalidad' del género y la sexualidad y en dismantelar nociones esencialistas de la identidad y subjetividad dentro de la heteronormatividad. Para Judith Butler, una de los teóricas *queer* más influyentes tanto en el mundo académico anglosajón como afuera de él, la heteronormatividad se define como una repetición mimética de su propia idealización (Butler, 1999: 338). Desde esta perspectiva, la *performance* y la performatividad de una subjetividad corpórea femenina y transgénero por parte de La Ribot deshace, a través de un proceso de citación, la dicotomía arbitraria entre el género original y sus imitaciones dentro de la heteronormatividad. Al alterar artificialmente su cuerpo material, la subjetividad corpórea femenina y transgénero de La Ribot extiende el proceso de ser y de devenir, así pues abriendo un espacio para modos de pensamiento nómadas que pueden movilizar el potencial transformador y expansivo de los cuerpos y las subjetividades en un proceso infinito de devenir aquello que aún se desconoce.²³ A través de sus transformaciones morfológicas e impulsos, La Ribot genera productivamente una preocupación teórica por la ambivalencia, la inestabilidad, la indeterminación,

23 Para una discusión sobre los conceptos de *performance* y performatividad, véase Harris, 1999). Para la relación entre la teoría *queer* y la noción de devenir de Deleuze, véase Hequembourg, 2007 y Tuhkanen, 2009.

lo incompleto y la multiplicidad del género más allá de un modo dialéctico del pensamiento. Por tanto, su danza/arte de *performance* puede interpretarse como una encarnación de lo que Sudeep Dasgupta identifica como la preocupación por parte de la teoría *queer* con ‘no delinear un sujeto donde el cuerpo encarna una identidad pero el *jeu-croise* de cuerpos, palabras e imágenes antes del sujeto, el cual nunca llega felizmente a realizarse’ (Dasgupta, 2009). En este contexto, el sujeto *queer* puesto en práctica por la Ribot nunca puede dominar su propio ser o su propia habla. A diferencia del sujeto soberano, el sujeto no reconstituido que emerge aquí siempre depende de su propia imposibilidad de ser o de tener el poder sobre sí misma/mismo.²⁴

Cuando uno de sus zapatos de tacón alto verdes se tuerce, La Ribot se tambalea de su eje como si estuviera bajándose del pedestal sobre el que su ‘cuerpo escultural’ se elevaba y del que ahora se derrumba. Su pierna derecha se desliza lentamente hacia la derecha, como si ella estuviera condenada a impulsar un desmoronamiento de su verticalidad cayéndose al suelo. En el ballet clásico, cuya ontología se basa en reprimir las caídas al suelo, los bailarines parecen trascender las leyes de gravedad a través de sus cuerpos físicamente castigados y, sin embargo, elusivamente etéreos. En efecto, las zapatillas de punta utilizadas por las bailarinas femeninas permiten que sus cuerpos verticales no tengan casi contacto con el suelo, el espacio horizontal, como una manera de reforzar los cuerpos insustanciales y resilientes de las bailarinas.²⁵ Preocupada por los elementos reprimidos y repudiados en el ballet clásico, La Ribot termina completamente extendida en el suelo, como si fuera

24 He desarrollado estas ideas en futuro artículo sobre *Mi querida señorita*. Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, ‘Reframing *My Dearest Senorita* (1971): *Queer* Embodiment and Subjectivity through the Poetics of Cinema’, próximamente en *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*.

25 Véase Leigh Foster, 1996.

una muñeca quebrada o una víctima inconsciente de una violación, la cual ha sido abandonada en un espacio interior o exterior después de haber sido sometida a abusos sexuales y de haber sido físicamente herida. Tumbada a lo largo del charco de sangre, La Ribot tiene su cuerpo totalmente arqueado hacia atrás con un brazo estirado que reposa en una caja de color rojo, una difícil posición corporal que evoca una cualidad erótica en el cuerpo torturado y mutilado. Al encarnar una postura corporal física y emocionalmente tan desafiante, La Ribot sugiere, quizá, que la comunicación y/o relación con uno mismo o con el otro sólo puede lograrse a través de rupturas, a través de violentas heridas narcisistas o físicas.²⁶ Recordándonos a la figura femenina representada en *Etant donnés* de Duchamp (1946-1966), La Ribot permanece fija ahí en el espacio del suelo de la galería durante bastante tiempo, concentrándose en su respiración para poder sostener esta pose físicamente tan incómoda durante el resto de la danza/evento performativo, lo cual afecta profundamente nuestro encuentro corporal y emocional con un cuerpo violentamente mutilado y con un sujeto psíquicamente destrozado. Nuestra respuesta emocional y afectiva a esta 'escena del crimen' se acentúa aún más a través de la música melancólica que escuchamos y se intensifica todavía más a través de la luz roja que atraviesa y llena el espacio de la galería a tal grado que llega casi a obstruir nuestro campo de visión. Dicha luz roja que nos ciega inscribe ambivalentemente la relación dialéctica entre la opacidad y la transparencia en la que las condiciones de la percepción visual se basan. *Another Bloody Mary* termina cuando La Ribot se levanta lentamente, como si estuviera regresando de su

26 El argumento propuesto aquí se inspira en mi trabajo sobre superficies desgarradas como síntomas de experiencias traumáticas tanto individuales como colectivas en *La mala educación* de Almodóvar (2004). Véase Gutiérrez-Albilla, 2013a. Véase también la discusión de Parveen Adams sobre el arte de *performance* de Orlan. (Adams, 1996).

propia muerte sin haber sido verdaderamente asesinada. Se quita la peluca y la tira al suelo de la galería, como si pudiera borrar completamente de su memoria aquellos significantes materiales que ahora inscriben o imprimen las huellas de un evento traumático. Por último, La Ribot abandona la ‘escena del crimen’ y, sin embargo, deja en el espacio del suelo de la galería las huellas indexicales de una experiencia traumática que nos seguirá afectando tanto a nivel espectral como material hasta que la pieza pueda volver a ser ‘re-actuada’ en un devenir futuro.

Sin embargo, en esta pieza, a través de la acción de caer al espacio horizontal, La Ribot pierde la verticalidad que la había previamente distinguido de los animales, ya que éstos están situados en un eje horizontal, incluso cuando tratan de elevarse a la posición vertical. Por ejemplo, Georges Bataille sostiene que la definición misma de humanidad, la cual se somete al eje vertical (Bataille, 1985), está inextricablemente entrelazada con el rasgo más bajo de los humanos, el pie. Para Bataille, el dedo del pie permite separarnos de otros primates al poder permanecer de pie, es decir en una posición vertical. Por tanto, el dedo del pie condiciona las jerarquías del cuerpo, en particular, y de la sociedad, en general, las cuales se fundamentan en distinciones claras entre aquello que se define como ‘alto’ y ‘noble’ y aquello que es ‘bajo’ e ‘innoble’ (Bataille, 1968). El cuerpo de La Ribot se desplaza desde el eje vertical, es decir desde un ‘estado de gracia’, con el propósito de cumplir la condición que se define como ‘hombre-como-animal’.²⁷ En *Sin título III* (1997) de *Más distinguidas*, La Ribot está de pie estática con su cuerpo desnudo al mismo tiempo que sujeta un pollo de goma desplumado en su mano, lo que nos

27 Este argumento está inspirado por la discusión de Rosalind Krauss sobre la fotografía surrealista. Véase Krauss, 1985.

hace establecer un comparación entre su cuerpo humano desnudo con el del animal desplumado. Inmediatamente después, ella lanza violentamente el pollo de goma a la distancia, enfatizando así la violencia animal que se encuentra normalmente debajo de nuestro civilizado comportamiento humano. Aunque La Ribot denuncia los efectos deshumanizantes causados por el poder soberano, como se explicó anteriormente, en esta pieza en particular la coreógrafa/artista de *performance* socava las distinciones jerárquicas que se establecen entre los seres humanos y los no humanos. Alejándose del antropocentrismo que aún domina nuestra forma de pensar acerca de nuestro ‘estar-en-el-mundo’ con los seres humanos y los no humanos, La Ribot desdibuja la línea divisoria que existe entre lo humano y no humano, no tanto como una forma de regresión a un estado psíquico asociado con lo abyecto sino como una manera de experimentar otras intensidades del ser. El ‘impulso de deflación’²⁸ por parte de La Ribot le permite escaparse de la ‘logicalidad’, la cual se asocia al eje vertical, y sumergirse obsesivamente en lo corpóreo, lo cual se asocia al eje horizontal. Vista como un cuerpo caído extendido en el espacio horizontal, La Ribot apunta hacia los puntos de fuga o rupturas dentro de nuestra cultura dominante, interviniendo de esta manera en la vida humana como una forma de superar la represión asociada a la hegemonía del eje vertical. Esta intervención inmanente por parte de ella potencialmente transforma la realidad perceptible e imperceptible, produciendo así fuerzas resistentes de destrucción y creación o de diferenciación y auto-diferenciación para pensar y re-pensar en la posibilidad de devenir. Por tanto, la poética y política femenina/*queer* de la danza/arte

28 Este término lo tomo prestado de Margaret Iversen, quien brillantemente discute la obsesión con el espacio horizontal en el arte minimalista. Véase Iversen, 1991.

de *performance* de La Ribot nos proporciona una cartografía móvil y compleja de las fuerzas que operan en la producción de subjetivación en el campo social, para utilizar el término de Rolnik, para poder así pensar en los efectos potencialmente transformadores de su heterogénea resistencia tanto física como simbólica.

Bibliografía

- Adams, P. (1996). *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*. Londres, Routledge.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press.
- Bataille, G. (1968). 'Le Gros orteil'. En *Documents*, 6 (1929), 297-302; repr. en Noël, B. (ed.) *Documents* pp. 75-82. París, Mercure de France and Éditions Gallimard.
- _____. (1985). 'The Pineal Eye'. En Stoekl, A. (ed.) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939* pp. 79-90. Manchester: Manchester University Press.
- Bordonaba, M. (2001). 'Entrevista con María Ribot, Premio Nacional de Danza'. En *El Cultural*, 3:1 pp. 34-36.
- Braidotti, R. (2006). 'The Ethics of Becoming Imperceptible'. En Boudas, C. (ed.) *Deleuze and Philosophy*, PP. 133-59. Edinburgo, Edinburgh University Press.
- Butler, J. (1999). 'Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion'. En Thornham, S. (ed.) *Feminist Film Theory: A Reader*, pp. 336-49. Edinburgo, Edinburgh University Press.
- Castro Flórez, F. (2002). 'Still Life. Una aproximación (excéntrica) a La Ribot'. En *La Ribot* pp. 41-51. Madrid, Galería Soledad Lorenzo.
- Cornago, Ó. (2008). *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid, Fundamentos.
- _____. (2011). 'Dramaturgias para después de la historia'. En Bellisco, M.; Cifuentes, M. y Écija, A. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, pp. 263-85. Murcia, CENDEAC.
- Dasgupta, S. (2009). 'Words, Bodies, Times: Queer Theory before and after Itself'. En *Borderlands*, 8:2, pp. 1-16.
- Écija, A. (2011-2012). 'Danza distinguida, las piezas de La Ribot'. En *Boletín de Arte*, 32-33. Disponible en *Archivo Virtual Artes Escénicas* <http://artesesencicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=371> [acceso 16 julio 2014].
- Fer, B. (1997). *On Abstract Art*. New Haven, Yale University Press.

- ____ (2002). 'The Work of Salvage: Eva Hesse's Latex Works'. En Sussman, E. (ed.) *Eva Hesse*, pp. 78-95. San Francisco, SFMOMA.
- ____ (2004). *The Infinite Line: Remaking Art after Modernism*. New Haven, Yale University Press.
- Garber, M. (1992). *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Nueva York, Routledge.
- Goumarre, L. (2004). 'Die Another Day'. En Rousier, C. (ed.) *La Ribot*, II, pp. 60-70. Pantin, Centre National de la Danse.
- Gutiérrez-Albilla, J. (2013a). 'Inscribing/Scratching the Past on the 'Surface' of the 'Skin': Embodied Inter-subjectivity, 'Prosthetic Memory' and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación*'. En D'Lugo, M. y Vernon, K. (eds.) *A Companion to Almodóvar*, pp. 322-44. Malden and Oxford, Blackwell.
- ____ (2013b) 'La piel del horror, el horror en la piel. Poder, violencia y trauma en el cuerpo (post)humano en *La piel que habito*'. En *The Journal of Spanish Cultural Studies*, 14:1, pp. 70-85.
- ____ (en prensa). 'Reframing *My Dearest Senorita* (1971): Queer Embodiment and Subjectivity through the Poetics of Cinema'. En *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*.
- Harris, G. (1999). *Staging Femininities: Performance and Performativity*. Manchester, Manchester University Press.
- Heathfield, A. (2004a). 'In Memory of Little Things'. En Rousier, C. (ed.) *La Ribot* II, pp. 21-27. Pantin, Centre National de la Danse.
- ____ (2004b). 'Alive', en Heathfield, A. (ed.) *Live: Art and Performance* pp.7-13. Londres, Tate Publishing.
- Hequebourg, A. (2007). 'Becoming Lesbian Mothers'. En *Journal of Homosexuality*, 53:3 pp. 153-80.
- Iversen, M. (1991). 'The Deflationary Impulse: Postmodernism, Feminism and the Anti-Aesthetic'. En Benjamin, A. y Osborne, P. (eds.) *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* pp. 81-93. Londres, Institute of Contemporary Arts.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Krauss, R. (1985). 'Corpus Delicti'. En *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. Nueva York, Abbeville Press, pp. 56-112.
- Kunst, B. (2010). 'How Time Can Dispossess: On Duration and Movement in Contemporary Performance', Maska. <http://kunstbody.wordpress.com/author/kunstbody/> [acceso 26 de septiembre 2014].
- Leigh Foster, S. (1996), 'The Ballerina's Phallic Pointe'. En Leigh Foster, S. (ed.) *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, pp. 1-24. Londres: Routledge.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Londres, Routledge.
- ____ (2012). 'Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity'. En Lepecki, A. (ed.) *Dance* pp. 14-23. Londres, Whitechapel Gallery.
- Loupe, L.; Gardner, S. (trad.) (2010). *Poetics of Contemporary Dance*. Alton, Hampshire, Dance Books.
- Malabou, C.; Millar, S. (trad.) (2012). *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*. Nueva York, Fordham University Press.
- Martínez Martínez, F. (1987). *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*. Madrid, Orígenes.
- Mulvey, L. (1975). 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. En *Screen*, 16:3 pp. 6-18.
- ____ (1996) *Fetishism and Curiosity*. Londres, British Film Institute.
- ____ (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres, Reaktion Books.
- Naficy, H. (2006) 'Situating Accented Cinema'. En Ezra, E. y Rowden, T. (eds.) *Transnational Cinema, The Film Reader*, pp. 111-129. Londres, Routledge.
- Rancière, J. (2008). 'Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art'. En *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2:1 pp. 1-15.
- Ricco, J. P. (2002). *The Logic of the Lure*. Chicago, Chicago University Press.
- Rolnik, S. (2006) 'The geopolitics of pimping'. En *Transversal*, Octubre 2006. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en> [acceso 22 julio 2014].

- _____ (2007) 'The body's Contagious Memory: Lygia Clark's Return to the Museum'. En *Transversal*, Enero 2007. <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en> [acceso 22 julio 2014].
- Sánchez, J. A. (2004). 'Distinction and Humour'. En Rousier, C. (ed.) *La Ribot II*, pp. 39-50. Pantin, Centre National de la Danse.
- Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. Nueva York, Routledge.
- Tuhkanen, M. (2009). 'Performativity and Becoming'. En *Cultural Critique*, 72 (2009), pp. 1-35.
- Walsh, M. (2004). 'Intervals of Inner Flight: Chantal Akerman's *News from Home*'. En *Screen* 45:3 (2004), pp. 190-205.
- White, A. (2008). 'Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's Expectations', *October*, 124 (2008) pp. 98-124.
- Wilson, S. (1995)- 'Fêting the wound'. En Gill, C. (ed.) *Bataille: Writing the Sacred* pp. 172-92. Londres, Routledge.

Literatura y sida: los nuevos monstruos

Adrián Melo

(UBA/FSOC/CONICET)

I

Tal como afirma Daniel Link, recuperando a Michel Foucault, en “Enfermedad y cultura: política del monstruo” (2006), la enfermedad, disturbio de la salud, al mismo tiempo que representa un desorden de la naturaleza, es aquello que se sustrae al aparato jurídico. Quizás por este potencial peligroso y subversivo de la enfermedad es que metáforas sociales prevalentes legitimadas en discursos médicos, jurídicos, religiosos, políticos y artísticos, entre otros, suelen asociar lo enfermo con el mal y con lo monstruoso.

Una de las pioneras en establecer esta relación fue Susan Sontag, que en su libro *Illness as metaphor* (1977) denuncia la necesidad que parece tener toda sociedad de identificar a una enfermedad con el mal (según este presupuesto el que porta la enfermedad porta también la maldad). Según la autora toda época genera una

sensibilidad histórica que parece obsesionarse con una enfermedad tipo que funciona como enfermedad-metáfora para estigmatizar al adversario político o religioso y para culpabilizar a sus víctimas¹.

Las observaciones médicas y las literarias de la distinción sano/enfermo son parte de formaciones discursivas que obedecen a distintos intereses del saber y producen conocimientos diferentes: mientras la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades; la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales. (Cf. Bongers, 2006: 15). Quizás por ello frecuentemente el discurso literario ha absorbido —generalmente reproduciendo y legitimando— prejuicios, ideas y discursos pseudocientíficos hegemónicos en torno a la relación enfermedad-mal y monstruosidad y también ha resignificado ciertas metáforas. Así, por tomar solo algunos ejemplos, la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker reflejaba una coyuntura cuyo elemento principal —simplifico— era el comienzo de la decadencia del imperio británico: decadencia política que aparecerá con la guerra de los Boers; decadencia económica, que suele denominarse la ‘gran depresión’ de 1873-1896 y sentimiento insistente de decadencia cultural; la gran cultura victoriana sabe que ha pasado su apogeo y, en ese fin de siglo, ha

1 Así la lepra funcionaba en la Edad Media como la enfermedad simbólica por excelencia: el leproso era también el pecador y los estigmas en el cuerpo daban cuenta del castigo de Dios por los pecados. Posteriormente, la sífilis renacentista fue presentada como el justo castigo que Dios ha reservado para nuestros tiempos. El cáncer y luego el sida cumplieron análogo papel en el imaginario social. El cáncer fue asociado a metáforas militares que fueron de capital importancia en la ideología y en las prácticas del terrorismo de Estado llevadas a cabo por las dictaduras militares de los años setenta en América Latina. Y el sida se presentó como la peste rosa, la peste de las cuatro haches (haitianos, hemofílicos, homosexuales y heroinómanos). Tener sida —por largos años y por discursos perdurables en el imaginario social— era ponerse en evidencia como miembro de algún grupo de riesgo que algo había hecho y que ponía en riesgo a la sociedad sana y normal susceptible de ser contaminada.

perdido su seguridad. *Drácula* participa innegablemente de ese ‘espíritu de época’; refleja bien esa coyuntura y necesariamente crea un monstruo pleno de sexualidad que sale de noche y que —vía la sangre o el sexo— transmite una enfermedad que puede transformar en monstruos a la amada, al amigo o al enemigo y en cuyas metáforas resuenan los ecos del fantasma de la sífilis. De manera análoga la transformación nocturna del Dr. Jeckyll en Hyde en la célebre novela de Robert Stevenson implica tanto la conversión en asesino como la sintomatología de la tuberculosis (las fiebres nocturnas, el insomnio, el sudor helado, entre otros signos).

A su vez, la metáfora decimonónica de la nación como cuerpo aparece en textos de la intelectualidad argentina —desde Echeverría y Sarmiento hasta Ingenieros— y nutre la ideología de la generación del 80. En este sentido, la fiebre amarilla que asoló a Buenos Aires en 1871 sirvió a los efectos de caracterizar al enemigo político, al mal, a las ideologías extrañas y contaminantes (anarquismo, socialismo y comunismo) y delineó el discurso del saneamiento y la higiene pública (Cf. Salessi, 1995). La literatura naturalista argentina de finales del siglo XIX se hizo de estas ideas y creó sus monstruos. El anarquismo, el socialismo y el comunismo se fueron asociando a lo foráneo, a la inmigración inferior que obstaculiza el progreso del país y que pone en riesgo a la nación según el nuevo diagnóstico. Por ello, en novelas como *En la Sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres o *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich o *La bolsa* (1892) de Julián Martel, el italiano (en las dos primeras) y el judío (en la última) son descriptos como seres avariciosos, sin honra ni virilidad pero también como seres enfermos, pálidos, linfáticos, perversos sexuales, sifilíticos, como buitres, como el mal, como vampiros de la sociedad moderna, en definitiva como monstruos.

Lo que pretendo sostener es que la irrupción del sida modificó a la literatura y sobre todo a la literatura *gay* de una vez y para siempre. Si desde las ciencias normativas, el derecho, la moral y la psiquiatría, la figura del homosexual nació hacia finales del siglo XIX como paradigma de lo monstruoso, lo perverso y lo improductivo; y por esas características proclive a ser exterminado, la literatura *gay* más radical utilizó análogas figuras de la marginalidad para resistir y batallar políticamente, es decir, reivindicó el orgullo de ser raro, un monstruo, un fantasma o un vampiro en el marco de las sociedades represivas y explotadoras que producían esos discursos racistas y estigmatizadores.²

La irrupción del sida ha creado nuevos monstruos literarios, algunos de los cuales recorro en las siguientes líneas.

2 Veo en esta relación la influencia de la teoría *queer* en el mundo social. Es sabido que la palabra inglesa *queer* significa, en primera instancia, raro, curioso, excéntrico, extraño, enfermo o anormal. Es hacia fines del siglo XIX -paralelamente en el Reino Unido y en los EE.UU.- que esa rareza o esa anomalía torna a tener connotaciones sexuales. La anomalía consiste a partir de entonces en no adecuarse a las normas del comportamiento conforme a la sexualidad "normal", es decir, a grandes rasgos, al paradigma heteronormativo. De ahí el término "*queer*" devino en palabra despectiva e injuriosa sobre todo de los *gays*. "Rarito" o maricón serían las variantes en idioma castellano. A fines de los años ochenta del siglo XX, la palabra *queer* resurge pero como un término de autodesignación. Es decir, asumir como un orgullo los gustos sexuales consagrados como extraños, enfermos o anormales por la sociedad normalizadora, disciplinadora, patriarcal y capitalista. A principios de los años noventa, de la mano de teóricas como Teresa de Laurentis, Eve Kosofsky Sedwick o Judith Butler surge la teoría *queer*, sobre todo dentro de los estudios culturales de universidades estadounidenses. A su vez, de manera paralela el grupo *Queer Nation* fundado en Nueva York se caracteriza por un militarismo contra la homofobia, pero a la vez como la asimilación de los *gays* y las lesbianas en las sociedades neoliberales. El término *queer* se erige como instancia superadora de otras categorías sexuales impuestas desde el siglo XIX en adelante (lo que Michel Foucault incluye dentro de un dispositivo de sexualidad normalizador y disciplinador) y en oposición a la identidad *gay* y lesbiana que terminan por delimitar grupos y comunidades que terminan siendo asimilados por la sociedad de consumo, el mercado y el capitalismo a grandes rasgos. El término *queer* se presenta asimismo como una manera de disolver las fronteras identitarias (transexuales, bisexuales, travestis, entre otras) y la multiplicidad de identidades *gays* y lesbianas (locas, *gays*, activos, pasivos, entre otros) y constituir un solo grupo, sin características definidas y limitantes, que se eleve como movimiento contestatario de las normas sexuales, culturales y sociales impuestas por el paradigma heteronormativo.

Monstruos que surgen como metáfora del estigma y de la discriminación social pero que contienen en sí mismo el potencial subversivo, liberador y redentor de aquello que no forma parte del orden social, natural y jurídico. Los monstruos literarios post sida tienen la particularidad de ser creados prioritariamente por portadores de HIV y ese hecho, liberado de la culpa inicial que acompañó al virus en los primeros años, los aparta del conservadurismo político y social y trae consigo la posibilidad de reivindicar a la monstruosidad.

En definitiva, la enfermedad tipo de fin de siglo XX dio una vuelta de tuerca a las imágenes tradicionales que asociaban enfermedad y monstruosidad y le dio nuevos sentidos afectando no solo a la literatura *gay* sino a todo el campo artístico y particularmente a la cultura popular. No parece casual, en los últimos años, desde que el sida pasa de ser una enfermedad mortal a una enfermedad crónica y deja de ser pensada como un problema de homosexuales, haitianos, hemofílicos y drogadictos, a ser visualizada como un factor de riesgo para una población más global. Metáforas que aluden al sida o imágenes atravesadas por el trauma del sida aparecen cada vez con mayor frecuencia en los seriales de televisión norteamericanas (las series que particularmente absorben y reproducen las ideas, los prejuicios dominantes, los amores y los odios sociales prevalentes, es decir los imaginarios sociales hegemónicos de cada época histórica).

Si se parte de la idea de que las ficciones artísticas, literarias, televisivas o cinematográficas no se crean *ex nihilo* sino que nacen en contextos socio-históricos determinados y en ese sentido no pueden dejar de absorber los miedos, las obsesiones y las ideas de su tiempo, la proliferación de vampiros, *zombies*, no-muertos, fantasmas y otros tantos monstruos que parecen formar comunidades humanas y al margen de lo humano al mismo tiempo en seriales tales como *The*

Walking Dead (2010); *The Vampire Diaries* (2009), *True Blood* (2008-2014), entre tantos otros seriales televisivos, guardan relación sin duda y llevan la marca de una enfermedad que afecta en el mundo a millones de personas y que en Estados Unidos particularmente diezmo una generación entera.

Del amplio espectro que ofrece el campo literario voy a centrarme en algunas novelas que completan la obra de Hervé Guibert (1955-1991) y en el campo local me referiré a las narrativas de Pablo Pérez y Naty Menstrual, a manera de ejemplos que den cuenta de este nuevo paradigma y relación entre enfermedad-monstruosidad y literatura.

II

A los efectos de pensar la relación entre literatura y enfermedad, entre observaciones médicas y literarias en torno al sida, es preciso señalar dos momentos. Un primer momento transcurre desde los primeros años del sida allá en los inicios de la década del ochenta, cuando la enfermedad era una oleada devastadora y mortal que parecía llegar cuando se había superado el miedo a las enfermedades venéreas y cuando todavía parecía durar la embriaguez de la nueva libertad sexual, hija de las luchas sociales de los años sesenta y setenta. En esa época, la sensación apocalíptica de fin de una comunidad solo podía dar las imágenes de los jóvenes *gays* que en unos meses perdieron su belleza, sus bellos torsos musculosos, el placer sexual o la juventud convirtiéndose en cuerpos sufrientes y delgados, casi esqueletos vivientes por un breve tiempo antes de morir. Una vez transcurrida una etapa de silencio por el shock traumático que representaba el deterioro físico y la muerte súbita de seres queridos, familiares y amigos (y el temor a la propia desaparición), el campo artístico

pareció reaccionar melodramáticamente con películas como *Compañeros inseparables* (Norman René, 1990), cuyo título original *Longtime Companion*, literalmente “compañeros de larga duración” refiere a la forma “políticamente correcta” en que los periódicos de la época recreada en la película designaban al novio/amante/pareja del fallecido en las necrológicas³.

Pasados algunos años, el campo cinematográfico pudo comenzar a elaborar metáforas y, por ello, más interesante resulta la película *Entrevista con un vampiro* (Neil Jordan, 1994), que si bien estaba basada en una novela de Anne Rice de 1973, fue filmada en 1994 y como toda película de terror que se precie de tal recoge los miedos, las obsesiones y los temores de la época en que fue producida. Es decir, en esos vampiros interpretados por los *sex symbols* de Hollywood del momento, en esos seres que caminaban lentamente sobre la tierra transmitiendo por la sangre y el sexo una enfermedad que convertía a los humanos en seres semivivos y semimuertos, era imposible no leer una metáfora del sida y de sus consecuencias en los cuerpos y los corazones. Tampoco parece casual que la continuación de la novela y la saga de novelas sobre vampiros —a más de la popularidad— de Anne Rice haya florecido durante la década del ochenta en novelas tales como *Lestat el vampiro* (1985) o *La reina de los condenados* (1988).

A esa primera época del sida, pertenecería también una escena literaria de *El protocolo compasivo* (1991), en la cual Hervé Guibert, quien afirma que la enfermedad

³ El mismo Guibert insiste a lo largo de su novela en los ritos fúnebres, imaginando por ejemplo su propio funeral: “Sin ceremonia religiosa, ni procesión, salvo con los muchachos del pueblo. Sin ramos, ya he tenido bastante estos últimos tiempos. Flores cortadas. Ataúd de pobre, de madera brutal mal cepillada, ataúd de roble grosero apresuradamente clavado, llevado en desequilibrio sobre dos hombres robustos”. O los tributos póstumos de Lionel que cubría las paredes con las fotos de su amante bailarín haciendo ejercicio.

lo convirtió en un anciano de 36 años, en un esqueleto (“El esqueleto en que me he convertido yo no tiene valor, al parecer, para entrar en calor con los muchachos y no está en absoluto orgulloso de ello”) que se ve obligado a encontrarse con Djanlouka, un amigo suyo de la infancia convertido ahora en un muchacho guapo, brillante y misterioso que se le aparece una noche en una moto roja, luego de rondarle las tardes previas. Djanlouka se presenta frente a Guibert porque quiere arriesgarse a morir. Usa un condón para penetrar a Guibert pero quiere mirar a la muerte a la cara en el cuerpo de su amante:

“Me pidió que me mostrara desnudo ante él, completamente desnudo, para ver lo que era y me prometió no conárselo a nadie. Vacilé y al final acepté, pero con una condición: que se desnudara él también para que yo pudiera contemplar su cuerpo sin tristeza, mientras él se regodearía con el espectáculo de mi esqueleto. Aceptó el trato. Nos desnudamos frente a frente en la terraza, yo procurando no caer al suelo al quitarme el vaquero de una pierna y después la otra y él dando media vuelta, como por arte de magia, mientras yo seguía esforzándome para desnudarme, apareció desnudo, espléndido y puro. Al primer vistazo reconocí al joven que había amado. Me lo bebí con los ojos y él, una vez quedé desnudo a mi vez, se puso a observarme de pies a cabeza, con el embobamiento de un niño muy pequeño que descubre por primera vez, en un zoológico, la increíble existencia de la jirafa o el elefante. Parecía como si grabara cada partícula de mi despojo, como si su mirada lo filmara para poder recordarlo, volver a proyectarlo” (Guibert, 1991: 68).

Djanlouka quiere ver cara a cara en la figura de Guibert al esqueleto, al animal, al Monstruo, a la muerte, correlato de la enfermedad. Guibert vuelve a asociar enfermedad con monstruosidad cuando hace referencia al asesino Thierry

Paulin que, junto con su amante, habían decidido violar y torturar a la mayor cantidad de ancianas posible desde que, a los veinte años, supo que estaba enfermo de sida.

La segunda etapa se abre con el año 1996, con el hecho paradigmático del Congreso Internacional sobre SIDA en Vancouver cuando se anuncian los resultados exitosos de los tratamientos para la enfermedad producidos por la combinación de varias drogas. A partir de este descubrimiento, en el campo del saber farmacológico, la enfermedad empieza a disminuir su potencia de muerte para aquellos que tienen acceso y son constantes en los tratamientos. En este punto, el sida comienza a ser pensado como una enfermedad crónica y no exclusivamente de homosexuales o de grupos marginales identificables (en algún momento, la enfermedad comenzó a hacer mayores estragos en la comunidad heterosexual, por ejemplo) y es entonces cuando comienzan a proliferar ficciones en donde los seres oscilan entre la vida y la muerte —o mejor— los límites entre la vida y la muerte, la humanidad y la animalidad o la monstruosidad aparecen difusos. Es el tiempo de los vampiros, los zombies, los no-muertos, los asesinos seriales y de viejos y nuevos monstruos en el cine, la televisión y la literatura.

III

En el capítulo 94 de su novela *Al amigo que no me salvó la vida* (1990), a Hervé Guibert, ya enfermo de sida le sugieren una idea: preparar una cena para un amigo que lo traicionó, llevar una aguja y cuando él se ausente de la mesa, clavársela en el dedo y apretarla encima de su vaso de vino tinto.

Al amigo que no me salvó la vida es una de las primeras y paradigmáticas novelas sobre el sida. Alcanzó un inusitado éxito mundial, entre otras cuestiones, porque narraba los últimos días y la muerte del filósofo Michel Foucault (Guibert ponía en palabras del genio francés una frase destinada a perdurar: “Un cáncer que solo afectaría a los homosexuales, no, sería demasiado bello para que fuera verdad... ¡Es para morirse de risa!... ¿Qué podría ser más bello que morir por el amor de los muchachos?”). Fue pionera también en utilizar la *autoficción* o la literatura de sí mismo para narrar la enfermedad, género que utilizarán también Cyril Collard (*Las noches salvajes*, 1992). Harold Brodkey (*Esta salvaje oscuridad. La historia de mi muerte*, 1996), Fernando Vallejo (*El desbarrancadero*, 2001) y en Argentina Pablo Pérez (*Un año sin amor*, 1996), entre tantos otros que supieron mezclar la vida y el arte, la enfermedad, la belleza y la corrupción de la carne a partir de las propias vivencias de la dolencia. Y, además, el párrafo aludido inaugura y da cuenta de un tópico que será recurrente en las ficciones sobre el sida: la metáfora del vampiro para dar cuenta del desarrollo y algunas características de la enfermedad y como metáfora reivindicativa de aquel ser maldecido y discriminado por la sociedad. En *Multitud*, Antonio Negri y Michael Hardt dan cuenta de su carácter subversivo: “El vampiro es una de las figuras que expresan el carácter monstruoso, excesivo e ingobernable de la carne de la multitud. Desde que el conde Drácula de Bram Stoker irrumpió en la Inglaterra victoriana, el vampiro amenaza el cuerpo social y la institución social de la familia. La peligrosidad del vampiro deriva, en primer lugar, de su desmesurada sexualidad. Su deseo de carne es insaciable, y ataca con eróticas mordeduras a hombres y mujeres, por igual, transgrediendo el orden de la unión heterosexual. En segundo lugar,

transgrede el orden reproductivo de la familia al que opone su propio mecanismo de reproducción. La mordedura de los vampiros o vampiras crea nuevos vampiros, da lugar a una raza inextinguible de no muertos. De ese modo, el vampiro funciona en el imaginario social como una figura de lo monstruoso de una sociedad donde están desmoronándose los cuerpos sociales tradicionales, como por ejemplo, la familia. Por ello no es de extrañar la reciente proliferación de vampiros en la novela popular, el cine y la televisión. Sin embargo, los vampiros contemporáneos tienen ciertas peculiaridades. Si bien continúan siendo excluidos sociales, ahora su monstruosidad sirve para que reconozcamos que todos somos monstruos: universitarios caídos en la marginalidad, desviados sexuales, tipos raros, supervivientes de familias patológicas, etc. Y aún más importante: los monstruos empiezan a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social. El vampiro, su existencia monstruosa y su insaciable deseo se han convertido en síntomas, no solo de la disolución de una sociedad antigua, sino de la formación de otra nueva” (Hardt y Negri, 2004: 228-229).

En otra de sus autoficciones que constituye la continuación de *Al amigo...*, *El protocolo compasional* (1991), Guibert apela a su vez a la figura de un monstruo caníbal: “Me falta carne en los huesos, en el vientre, ya que llevo meses sin comer carne ni pescado, en la lengua y en los dedos, en el culo y en la boca, vacío que ya no deseo llenar, que con gusto me haría caníbal. Cuando veo el hermoso cuerpo desnudo, carnoso, de un albañil en una obra, no solo me gustaría lamer, sino también morder, jalar, jamar, masticar, tragar. No descuartizaría, según la moda japonesa, a uno de esos obreros para apretujarlo en mi congelador: me gustaría comerme la carne cruda y vibrante, cálida, dulce e infecta” (Guibert, 1991: 83).

IV

La emergencia y la prevalencia de la figura de lo monstruoso y de los monstruos para dar cuenta de la infección por HIV ha encontrado dos exponentes paradigmáticos en la ficción literaria argentina: Pablo Pérez y Naty Menstrual.

Daniel Link (2006), que analizó la literatura de Pérez, afirma que el sida es la enfermedad del capitalismo tardío al conectar la enfermedad de manera masiva al ser humano con la maquinaria médico farmacológica. Por ello, la figura del *ciborg*, la del *Robocop* o *Terminator* aparece como recurrente en la autoficción de Pérez titulada *Un año sin amor*: “Desde chico me calentaron los superhéroes de la televisión, sus cuerpos musculosos, tensando los ajustados trajes, sus rostros enmascarados. También me gustaban los malos, muchas veces vestidos de cuero. Esto, unido al ideal del hombre fuerte y protector, fue el cóctel que embriagó mi deseo durante todas las horas de la infancia que pasé frente a la TV. Incluso hoy sigo soñando con Schwarzenegger vestido de cuero en *Terminator* o con el último *Batman* en su armadura de látex. (Pérez: 1998: 81). Conexión Hombre - Máquina (*Terminator*) se enlazan así en Pérez en la tematización de lo monstruoso que manifiesta a su vez el gusto por esto que está fuera de la ley (Cf Link (2006)). .

Igualmente monstruo es el doblemente marginado y despojado de sus atributos humanos, materiales y sociales por su condición de mendigo y chupapijas en la novela homónima de 2005 (Pérez, 2005). Oculto en la oscuridad, “le chupa la pija a cualquiera que se pare delante de él... su garganta no tiene fondo”. Asiduo de cines pornos solo deja una pija e interrumpe su labor cuando encuentra otra más grande. Es vampiro, pero también es caníbal, deglute pijas, se lee la interjección de su saboro:

ñam ñam ñam. En el último fragmento del texto, el mendigo chupapija pasa junto a un mendigo onanista que lo lleva a una casa abandonada junto a otros mendigos. Uno de ellos, el Chino, le pone un nombre de mujer, lo cuida y lo protege en sus brazos. “Es la noche más luminosa de mi vida”, afirma el narrador. Una familia de monstruos que fascinaría al cineasta James Whale (se consuma al fin la amistad y la familia alternativa frustrada entre el ciego y Frankenstein del film *La novia de Frankenstein*) y en tiempos contemporáneos al dúo Toni Negri - Michael Hardt.

IV -

En su serie de relatos que aparecen con el nombre de *Continuadísimo*, Naty Menstrual describe travestis con HIV como monstruos. Reivindica en otros relatos la monstruosidad de la travesti sin más. Así, Susy Lobato frente al cliente que descarga su furia contra ella y que le arremete con un “¡No cojo monstruitos... no tendrías que haber nacido— no tenés ni Dios vos, CERDO!” parece aceptar su destino inscripto socialmente y asume su monstruosidad ante la pija de su agresor: “se lo puso en la boca, y con todas las fuerzas que le quedaban TIRONEÓ y TIRONEÓ hasta arrancarlo entero”.

A Nelly la serie de operaciones a las que sometió su cuerpo la convirtieron en una criatura digna de ser socia del Guasón. La Taladro es una vampira que se mueve en la densa oscuridad del cine porno, al igual que la narradora de *Continuadísimo*: “cuando voy (al cine porno) me siento como poseída por una actitud vampírica salgo vestida de negro y a chupar sangre, en realidad son otros fluidos pero la actitud es esa, la del vampiro, en busca

de la yugular perfecta que deje saciada su hambre”. Y la Sabrina Duncan es una mujer lobo en busca de saciar una sed animal en los bosques de Palermo, cuando llega la luna llena y se deja llevar por su necesidad femenina y su calentura de perra y el aire le trae a sus narinas el aroma joven de la carne pendeja. Otra travesti enferma de sida se apoda Mr. Ed, el apodo de célebre caballo que habla de la televisión norteamericana.

Tal como advierte Jorge Luis Peralta en su artículo *La narrativa travesti de Naty Menstrual*, la escritora reivindica su deseo en términos que problematizan las nociones de sumisión y obediencia y la insistencia en esta búsqueda del placer suele ir acompañada de una caracterización de los personajes como animales: así, Sabrina “estaba caminando entre los árboles como un leopardo en plena cacería” (Menstrual, 2008: 22), o la protagonista de “Negro beso negro” se describe a sí misma, en pleno acto sexual, “como una víbora” (Menstrual, 2008: 152). La animalización, que en el cuento “Una rata muerta” adquirirá tintes mucho más negativos, aparece en estos casos como metáfora vindicativa de una sexualidad estigmatizada. La reapropiación de figuras y palabras usadas desde el discurso heteronormativo/transfóbico, permite a Menstrual una inversión de los significados convencionalmente atribuidos a los mismos. Si, siguiendo a Judith Butler (2008: 26), entendemos a los cuerpos travestis como abyectos, temblando en la frontera de lo humano y lo animal, Naty Menstrual hará de esa abyección un estilo, convertirá esos cuerpos animalizados en ejemplos de una subversión del orden establecido (Peralta: 2011: 110-111).

Como Guibert, Menstrual utiliza la metáfora del vampiro para referirse a las posibilidades asesinas que le ofrece su enfermedad. Como pocas veces en la historia, una enfermedad enlaza el Eros y el Tánatos, el deseo, el amor, la

pasión y la muerte. Como pocas veces, se encuentra al alcance de la mano hacer carne el ancestral deseo de matar aquello que se ama o que se desea sin por eso ser acusado de asesinato. En su relato “Pobre infeliz”, Nati Menstrual narra en primera persona la historia de una travesti víctima de la fatiga. El bicho (manera de referirse en el lunfardo argentino al hecho de estar infectado por HIV) cansa el cuerpo y el cuerpo cuando está demasiado cansado debe mudarse, reproducirse. Poseída por el bicho, la travesti acata sus necesidades y copula sin preservativo con un macho pasado de cocaína. “Es el bicho que me cansa... y como estoy tan cansada... se ha mudado a un nuevo cuerpo”, concluye el relato.

V

Tal como señala Gabriel Giorgi, particularmente las producciones literarias argentinas en el contexto de tradiciones culturales en América Latina habían hecho del animal un revés sistemático en las que las imágenes de la vida animal trazaban el confín móvil de donde provenían el salvaje, el bárbaro, el indisciplinado, y donde lo animal nombraba un fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilizaciones apenas podían contener; tradiciones, en fin, que habían asociado al animal con una falla constitutiva (cultural, racial, histórica) (Giorgi, 2014: 11) Los relatos referidos suponen una ruptura, un cambio de paradigma “La vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre; sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones

estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, des-
puntará una animalidad que ya no podrá ser separada con
precisión de la vida humana”.(Giorgi, 2014: 11-12).

Esta emergencia novedosa de lo animal, de lo monstruoso, de lo vampírico, de lo marginal, de lo *zombie* que ya no puede ser excluida, ni exterminada, ni negada como lo habían hecho tradicionalmente las sociedades modernas, ofrece la posibilidad política de pensar nuevas formas familiares, nuevas formas de relación, nuevas formas de amar, pensar y sentir la sexualidad y también al Otro. La emergencia y la invasión de los monstruos permiten una nueva forma de carnaval a lo Bajtín (1998), una orgía de la carne que remite al momento subversivo y caótico de la peste antes de la imposición del orden, al sueño político de la liberación colectiva. (Suele haber en torno de la peste toda una ficción literaria de la fiesta. Las leyes suspendidas, las prohibiciones levantadas, el frenesí del tiempo que pasa, la orgía carnal frente a la carne que se consume, los cuerpos mezclándose sin respeto: en numerosas representaciones pictóricas, en los frescos sicilianos del siglo XV la acumulación de cuerpos suelen confundir peste con orgía, cuerpos amontonados con acoplamiento de la carne, los individuos monstruosos que se desenmascaran, que abandonan su identidad y dejan ver una verdad totalmente distinta).

O aquella posibilidad que ya habían profetizado Gilles Deleuze y Félix Guattari: “La propagación por epidemia, por contagio, no tiene relación con la filiación por herencia, aun cuando ambos se mezclen y tengan necesidad mutua. El vampiro no ‘filia’: contagia. La diferencia es que el contagio reúne dos términos totalmente diferentes; por ejemplo: un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo” (Deleuze y Guattari, 1980: 295).

Bibliografía

- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Bongers, W. y Olbrich, T. (comp.) (2006). *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil mesetas*. Valencia, Pretextos.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Guibert, H. (1990). *Al amigo que no me salvó la vida*. Barcelona, Tusquets.
- ____ (1991). *El protocolo compasional*. Barcelona, Tusquets.
- Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona, Debate.
- Link, D. (2006). "Enfermedad y cultura: política del monstruo". En Bongers, W. y Olbrich, T. (comp.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós, p. 249-265.
- Menstrual, N. (2008). *Continuadísimo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Peralta, J. L. (2011). "La narrativa travesti de Naty Menstrual". En *Lectora 17*, p.105-122
- Pérez, P. (1998). *Un año sin amor. Diario del sida*. Buenos Aires, Perfil.
- ____ (2005). *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires, Mansalva.
- Salessi, J. (1995). *Médicos maleantes y maricas*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Sontag, S. (1977). *La enfermedad y sus metáforas/ El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.

Derivas de lo *queer* en la Argentina: hacia una genealogía

Cecilia Palmeiro
UNTREF/NYUBA

Introducción

La emergencia de la teoría *queer* en la Argentina, a finales de los 90, responde a una doble operación de traducción (o de importación teórica) y de rescate de experiencias pretéritas, en una articulación que volvía visible consignas e imágenes utópicas del pasado no realizado así como iluminaba potenciales críticos del presente y su capacidad de actualizar (o no) aquellas consignas.

Sobre todo, activó un nuevo modo de ser de la política que repercutió en la formación de un poderoso y enérgico movimiento en todo el país y produjo una nueva forma de pensar la relación entre cultura, arte y política. La literatura ha sido particularmente influenciada por esta emergencia discursiva.

Las antiestéticas de lo *trash* que surgen alrededor de la crisis de 2001-2002 en la Argentina configuran modos nuevos de politización de la literatura y aportan a la formación de un canon menor así como ofrecen nuevos

modelos de intervención social, alternativos al tradicional compromiso del escritor sartreano. Este proceso puede leerse particularmente en la formación de nuevas estéticas vitales alrededor de proyectos editoriales independientes como Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera, que reconfiguraron la escena literaria argentina y latinoamericana, instauraron modos de circulación independientes de la industria editorial (en el caso del idioma español, una industria dominada por compañías multinacionales con sede en España) y fundaron un mercado mínimo pero dinámico y autosuficiente. El concepto de lo *queer*, incorporado en ese momento a los debates locales, colaboró en el armazón teórico y experiencial de tales proyectos, así como volvió inteligible su dimensión política.

Marx dijo que cada época sueña la siguiente, y ese sueño se encuentra impreso en las formas culturales: tal sería el carácter social de la imaginación. Benjamin agregó que ese sueño del futuro (que asume distintas formas del paraíso de abundancia material, es decir la sociedad sin clases, el sueño siempre postergado de la humanidad redimida), en realidad está inspirado en el pasado: la imaginación de lo nuevo aparece mediado por formas preexistentes, caducas, pasadas de moda, o directamente antiguas. Lo mismo ocurre con la novedad en el arte: la búsqueda de lo nuevo se produce como redención de aquello que en el pasado no pudo llegar a ser.

Las formas contemporáneas de la vida literaria y política deben su existencia a experiencias clausuradas pero no realizadas en el pasado reciente, como deuda que las dictaduras y posdictaduras latinoamericanas tienen con nuestro presente. Es posible leer esas consignas emancipatorias en la vida y la obra de Néstor Perlongher, que como poeta, activista y antropólogo formuló las líneas

principales de acción contracultural y *queer*, antes que la teoría *queer* llegara a formularse. En las derivas de Perlongher, entre la Argentina y el Brasil de las dictaduras y transiciones democráticas, es posible leer la formulación de una teoría que informa una praxis política minoritaria específicamente latinoamericana. Un germen revolucionario que se contagió entre ambos países y que germinó inesperadamente años después contextos totalmente diferentes.

Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual

Perlongher comenzó su trabajo intelectual como activista antes que como poeta y ensayista, y esa formación es fundadora de su poética neobarrosa, que se constituye como exploración lingüística de una experiencia que es fundamentalmente erótica y política. La estrategia que constituye el motor de su producción podría resumirse en un doble movimiento: erotización de la política, politización del cuerpo.

En principio, pueden señalarse dos momentos constitutivos y dialécticos de la escritura de Perlongher: la conjunción de un aparato teórico y una poética/erótica. En tanto caja de herramientas, la teoría que Perlongher se apropia como modo de formalizar filosóficamente una experiencia es la del devenir de Deleuze y Guattari. La teoría debe pensarse aquí como praxis, en una relación dialéctica con los materiales del mundo: transformándose y transformándolo. El devenir, como proceso deseante de transformación y mutación, opera como antídoto contra la fijación de la identidad y contra el modo de subjetivación que garantiza un estado de la cultura. El interés del concepto de devenir, para Perlongher, radica justamente en el modo en que le permite

interpretar e intervenir en la realidad brasileña de los años 80, especialmente en relación con la emergencia de los movimientos llamados *de minorías* (mujeres, homosexuales, afrodescendientes, descendientes de pueblos originarios, ecologistas, etc.), y contrabandear esas reflexiones para la construcción de una contracultura argentina. Desde esa perspectiva, los devenires minoritarios importan para una política emancipatoria en la medida en que experimentan modos alternativos y disidentes de subjetivación, y abren puntos de fuga para la implosión del paradigma de personalidad social.

El devenir homosexual resulta provocativo para Perlongher precisamente en el sentido en que tomará una serie de prácticas corporales y sociales (la marginalización, la segregación, el nomadismo) como modo de salida del “deber ser”, perturbando la organización jerárquica del cuerpo que asigna funciones determinadas a cada órgano. Este concepto le permite a Perlongher articular un aparato crítico *queer* (en el sentido de la desidentificación como estrategia política y libertaria), así como convocar a un programa de acción contracultural de construcción de redes de sujetos subalternos.

Los textos “Política y deseo”, “Los devenires minoritarios”, “¿A qué vino de París Mr. Guattari?”¹ reflexionan sobre el concepto de devenir como modo de analizar una experiencia política concreta: los movimientos minoritarios del Brasil de la transición democrática, en los que Perlongher participó como responsable de la importación del modelo del Frente de Liberación Homosexual (que dio origen al primer grupo *gay*, SOMOS, llamado así como homenaje

¹ “Política y deseo” y “¿A qué vino de París, Mr. Guattari?”, en *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004. “Los devenires minoritarios”, en *Prosa Plebeya*. Buenos Aires, Colihue, 1997.

al FLH²), y que el propio Guattari estaba investigando en el Brasil junto con Suely Rolnik³. No se trata entonces de una importación teórica como imposición de cánones conceptuales eurocéntricos sobre realidades políticas complejas y extrañas a esas formaciones, sino que Perlongher establece una articulación dialéctica entre teoría y praxis política como intervención concreta en un campo de debate ideológico. Estos textos críticos funcionan como un comentario a una práctica política cuyo núcleo, la crítica al concepto de identidad, recorrerá toda la obra de Perlongher.

En esa dirección, se advierte el peligro que los movimientos minoritarios deben enfrentar y superar:

Ante esta fuga todavía incierta, dos grandes alternativas se presentan: una, ella pasa a configurar un ‘punto de pasaje’ para la mutación global del orden; dos, corre el peligro de cristalizarse en una mera afirmación de identidad. En este último caso, lo que fuera un principio de ruptura del orden va a transformarse en una demanda de conocimiento por y en ese mismo orden. (Perlongher, 1997: 73).

Es decir, no se trata de fetichizar la diferencia en términos esencialistas, ya que lo que define a los sujetos como “otros” no es su ser ontológico “gay” o “lesbiana” o “mujer” o “negro”; porque esas categorías no existen independientemente de las condiciones sociales en que se producen, sino que son constructos ideológicos históricamente determinados por prácticas de exclusión específicas, como

2 Para mayor desarrollo, ver Palmeiro, C. “El grupo SOMOS” en *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título, 2011.

3 La experiencia de ese viaje quedó plasmada en el libro de ambos *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2006. Perlongher participó de algunos de esos encuentros de Guattari con grupos activistas, y los textos mencionados responden a esa experiencia.

señalan los críticos *queer* Flavio Rapisardi y Mabel Bellucci (Bellucci y Rapisardi, 1999).

A lo que apunta Perlongher con este aparato teórico, en definitiva, es a cuestionar la reproducción acrítica de los dispositivos de poder en los que esas diferencias se producen y se hacen inteligibles como tales, y lo hace en torno a procesos concretos y específicos que transcurren en el tiempo de la escritura de los ensayos.

Una micropolítica minoritaria pretenderá, en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada. Si la crisis no es sólo política y económica, sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implotar la propia sujeción del sujeto que lo soporta y garante. Tal la pragmática de la revolución molecular. (Perlongher, 1997: 73).

La revolución sexual y textual que Perlongher introduce, se plantea desde la literatura como formulación y práctica de una poética de la experiencia: el neobarroco es un “barroco de trincheras” que tiene a la lengua como arma. El barroco satura el lenguaje “comunicativo” por proliferación significativa, heteroglosia polisémica que anula la referencialidad supuesta por un logos que atribuiría sentido único⁴. La diferencia entre barroco y neobarroco radica en que el barroco tendría una interpretación última, garantizada finalmente por la cosmovisión religiosa del siglo XVII, mientras que en el neobarroco hay una fuga total del sentido, no hay fijación del flujo. El neobarroco, versión

⁴ Cfr. Néstor Perlongher (ed.), *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Traducción de Josely Vianna Baptista. San Pablo, Iluminuras, 1991.

rioplatense del neobarroco, estaría jugando con el engañoso efecto de profundidad de la cultura argentina: el fondo de barro del Río de la Plata (o del Riachuelo), en el que las cosas parecen sumergirse cuando en realidad están más cerca de la superficie de lo que parece. La perversión de la lengua, el *trasheo* de los materiales culturales y el devenir mujer de la voz constituyen las operaciones de construcción de esa poética perlongheriana, que puede leerse en toda la producción poética de Perlongher.

Pero antes que poeta, Perlongher ingresa en la escena intelectual en tanto activista, como uno de los miembros fundamentales del primer grupo de activismo de minorías sexuales de América Latina: el Frente de Liberación Homosexual. El histórico Frente nació en dos etapas. En 1969, en un contexto de gran agitación política que siguió a la crisis de la dictadura del General Onganía, un pequeño grupo de sindicalistas homosexuales y comunistas de clase trabajadora comenzó a reunirse en un suburbio de Buenos Aires para discutir sobre sus experiencias de exclusión, para organizar protestas contra la represión policial y judicial y, a más largo plazo, desarticular el concepto ideológico de homosexualidad como perversión. Ese grupo se llamaba Nuestro Mundo y fue fundado por Héctor Anabitarte, un ex militante del Partido Comunista. En ese clima de intensa politización, e inspirados en las experiencias de la lucha antirrepresiva de Stonewall y en las contestaciones al poder de Mayo del 68, fue que algunos estudiantes, escritores y profesionales se sumaron a Nuestro Mundo en 1971. Surgía así el Frente de Liberación Homosexual (versión libre del *gay Liberation Front* norteamericano) que funcionaría hasta 1975, luego de la intensificación de la represión policial previa al golpe cívico-militar de 1976.

Algunos de esos estudiantes conformaban el grupo Eros, un colectivo de orientación revolucionaria y anarquista.

Como tal transformaron la estructura de Nuestro Mundo, y crearon una organización para el FLH que aspiraba a ser antiautoritaria y antiverticalista, como una coordinadora de grupos de acción autónomos: Eros (liderado por el joven Perlongher, que entonces tenía veintidós años), Nuestro Mundo (siempre liderado por Anabitarte), Safo (grupo de lesbianas feministas), Emanuel (grupo cristiano), Católicos Homosexuales Argentinos, Bandera Negra (anarquistas), Grupo de Profesionales, etc., sumados a colaboradores periféricos, como los escritores Manuel Puig, Juan José Sebreli y Juan José Hernández. Ex activistas del FLH cuentan que en realidad en el Frente había dos grandes voces en tensión permanente: la línea anarco-trotskista de Perlongher (que se hacía llamar Rosa Luxemburgo) y la línea reformista de Anabitarte. A diferencia del plan original de Nuestro Mundo, el FLH propugnaba una liberación homosexual en el marco de la inminencia de la liberación social y nacional que supuestamente estaba por ocurrir. Como observan Rapisardi y Modarelli en su libro *Fiestas, baños y exilios. Gays, lesbianas y travestis durante la última dictadura* (2000), más allá de la especificidad de la lucha por la liberación sexual e ideológica, el FLH se distinguía de los movimientos de la época por dos singularidades. La primera, el concepto y el uso del cuerpo. Como señala María Moreno en el prólogo a ese libro, en los años 70 el cuerpo de los militantes se concebía como una instancia táctica al servicio de una técnica política. El sacrificio del sujeto a la causa social, objetiva, colectiva, es la lógica misma del capitalismo. Y es también, según el FLH, la lógica del machismo. Rapisardi y Modarelli señalan que la propuesta política y erótica del cuerpo deseante de Perlongher resultaba subversiva porque se orientaba hacia los objetivos revolucionarios en tanto potencia del presente, no

como postergación o residual postrevolucionario. La revolución no era de los otros, comenzaba en el propio cuerpo del sujeto.

A partir de las lecturas de Reich, Marcuse y Foucault, entre otros, el grupo Eros propuso importantes revisiones de la teoría marxista. En 1973 editaron el documento “Sexo y Liberación”, donde se discute la idea clásica de que sólo con el advenimiento del socialismo se producirían cambios en las relaciones de poder y el fin del patriarcado. Allí se insiste particularmente en la necesidad de integrar la liberación sexual en la revolución social, sin la cual, por otra parte, la primera no tendría efecto. El documento sostiene que la opresión sexual se encuentra en relación directa con la opresión de clase, en la medida en que la sexualización de los cuerpos constituye parte fundamental de su alienación. De ahí el valor crítico de la homosexualidad: sus variantes ofrecen una alternativa a la territorialización (genitalización) del cuerpo con fines reproductivos. Para el FLH, los homosexuales

son vividos como un máximo peligro por este sistema, en tanto que no sólo lo desafían, sino que desmienten sus pretensiones de identificarse con el orden de la Naturaleza [...] los homosexuales reivindican, de hecho, las posibilidades plásticas inherentes a la libido humana, que el sistema de dominación sexista se empeña en mutilar” (FLH, 1973a).

En esta configuración, la institución familiar cumple un rol fundamental, que excede el de ser solamente un instrumento ideológico del Estado.⁵ Eje de la superestructura

⁵ “Todo ser humano enfrenta, desde su nacimiento, a un grupo primario: la familia. ¿Qué significa la familia? A un ser como el humano (...) le es necesaria una agencia social específicamente encargada de

ideológica con sus identidades y jerarquías, la institución familiar debía ser destruida antes que el orden del capital, justamente para producir una nueva sociedad. De lo contrario, existiría el riesgo de transformar las estructuras políticas y económicas sin alterar la opresión sexista, como había ocurrido en la Revolución Cultural China, la Revolución Cubana o en la Unión Soviética. Según “Sexo y Liberación”, la liberación de la ideología patriarcal del orden de los cuerpos y del orden de los deseos traería como resultado el cambio social. Y en este punto la posición del FLH era intransigente: “el cuestionamiento revolucionario de la sociedad de dominación debe extenderse a todas sus esferas de actividad. Una praxis revolucionaria que no ponga en tela de juicio la moral burguesa [definida en el texto como “mentiras interesadas”], la está aceptando objetivamente y perpetúa por un lado lo que pretende destruir por el otro”.⁶

En otro de sus documentos fundamentales, “Homosexualidad masculina y machismo”, publicado en el único número de su periódico *Homosexuales*, el FLH argumentaba:

orientarlo, ayudarlo y mantenerlo en ese proceso. Esto significa que la familia es una fábrica de seres humanos sociales. Ahora bien, en la medida en que un grupo social basado en la explotación necesita gente preadaptada para entrar en el proceso de producción alienada, la familia, sustentadora, debe convertirse en una agencia de-formadora. Se trata de una microsociedad que reproduce en almacigo el sistema que la nutre. (...) En la familia standard hay un detentador del poder, el macho, que, en la medida en que maneja el poder económico en la familia y el poder político en la sociedad, maneja por derecho propio el sistema de relaciones familiares y su extensión, las relaciones sociales. El objeto de su dominación es, en primer lugar, la mujer; y en segundo lugar, los hijos, que son el producto-mercancía de la fábrica familiar. El sentido último de la familia es producir seres que reemplacen a sus progenitores en sus tareas, inculcándoles antes los mecanismos de la dominación para que las realicen sin protesta. De tal manera se verifica y asegura en este nivel, al igual que en las demás escalas de la vida social, la dicotomía opresores/oprimidos [...] La figura autoritaria del padre es reproducida luego en la figura del policía, del patrón, del Estado, sostenedoras del sistema ante las que los individuos se inclinarán como ante el padre. Así, el esquema de dominación es traspasado fielmente al individuo a través de la familia”. *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

El sexo mismo es una cuestión política. En esa medida, la liberación que postulamos no puede tener lugar dentro de un sistema económico de dominación, tal como lo es el capitalismo dependiente argentino. [La heteronorma] reproduce el esquema de relación entre el propietario y su propiedad, basado en la organización capitalista de dominio sobre las cosas. (FLH, 1973b: 1).

El FLH se reunía secretamente para planear sus actividades: grupos de lectura y reflexión, campañas de agitación pública, organización de protestas, edición de textos y documentos, tentativas de articulación con diferentes organizaciones y partidos de izquierda. La idea era integrar las reivindicaciones específicas del sector homosexual al proceso revolucionario global. El FLH intentó varios acercamientos a organizaciones revolucionarias, como Montoneros, con quienes participaron en dos manifestaciones de apoyo a Perón⁷, y el PST (Partido Socialista de los Trabajadores), que durante un tiempo albergó secretamente al FLH en un cuarto de un comité. Estos intentos lograron contadas intervenciones en los debates políticos con el tópico de la sexualidad como revolución. Pero las articulaciones con la izquierda fueron efímeras, y todo acabó finalmente cuando una campaña de la extrema derecha del peronismo vinculó al ERP con la homosexualidad y la drogadicción, frente a la cual organizaciones como la Juventud Peronista terminaron por rechazar abiertamente su asociación con el movimiento homosexual, al ritmo del canto:

7 El FLH fue a recibir a Perón a Ezeiza con un cartel que reciclaba un verso de la marcha peronista en una diatriba libertaria: "Para que reine en el pueblo el amor y la igualdad". Casi cuarenta años después, esta apuesta fue retomada por la Agrupación Nacional Putos Peronistas, que hizo de esa bandera su consigna principal, en un intento por articular finalmente un peronismo de base *queer*, donde los "grasitas" sean las "tortas y putos del pueblo".

“No somos putos ni somos faloperos, somos soldados de Perón y montoneros”.

Una vez terminado el coqueteo con la izquierda y el peronismo en 1973, el grupo comenzó a editar la revista llamada *Somos*, orientada, en contraste con *Homosexuales*, a las necesidades de la comunidad, o a construirla. En sus ocho números editados entre 1973 y 1976, *Somos* incluyó artículos teóricos, traducciones de manifiestos de otras agrupaciones internacionales, literatura, artículos informativos y denuncias antirrepresión.

En su artículo “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”, publicado en 1985, Perlongher concluye:

En cuanto a sus resultados concretos, la experiencia del FLH argentino constituye, a todas luces, un fracaso. No consiguió imponer una sola de sus consignas, ni interesar a ningún sector trascendente en la problemática de la represión sexual, ni —tampoco— concientizar a la comunidad *gay* argentina.⁸ (Perlongher, 1997: 83).

Sin embargo, una historiografía en sentido benjaminiano (la de la tradición de los vencidos y las ruinas, con la brújula apuntando hacia las potencialidades revolucionarias de cada presente) nos puede revelar otro punto de vista. El “fracaso” del FLH constituye un germen revolucionario, fundó una tradición política que inspiró y todavía inspira a muchos otros movimientos. Como el grupo SOMOS de Brasil, y otros grupos actuantes en la Argentina

⁸ Perlongher, “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”, publicado originalmente en uno de los primeros libros sobre el tema en la Argentina: Acevedo, Zelmar. *Homosexualidad: Hacia la destrucción de los mitos*. Buenos Aires, Ediciones del Ser, 1985. Incluido en *Prosa plebeya*, p. 83.

contemporánea. Las huellas pueden rastrearse en diversas instancias de los movimientos LGTBI argentinos, como por ejemplo el segundo grupo Eros creado en Buenos Aires a fines de la década del 90 por Flavio Rapisardi y Silvia Delfino, antecesor del Área de Estudios *Queer* de la Universidad de Buenos Aires. Por su parte, en 2005 *Somos* fue reeditada en la Argentina por Mariposa Muerta Fanzine y Fiesta EYELINER, colectivo *gay-les-trans*, dos agrupaciones de jóvenes *queer* que rescatan la herencia revolucionaria del FLH como consignas que todavía mantienen vigencia e informan la práctica política contemporánea.⁹

La herencia perlongheriana para el presente no se limita a la actividad política. Es que la voz de Perlongher ha fundado una discursividad: encontró un *tono* de lumpenización, travestización y crítica radical, cuyo núcleo podemos

9 En la nota a la reedición *casera* de *Somos*, los activistas escriben: "Entendemos que reeditar la revista *Somos*, para que cualquiera pueda acceder a ellas, es dar un paso en la dirección correcta, si buscamos recuperar nuestra historia y reconocer a los movimientos sociales que se jugaron por la construcción de una sociedad radicalmente distinta a la que vivían y hoy vivimos. Un paso, en el camino, para no dejar que nos sometan nunca más, ya sea por tener prácticas homosexuales y desafiar a lo que se espera de nuestro género, por elegir un género que no nos asigna el Estado, o por ser trabajadoras, mujeres, etc. Hoy estamos en 2005 y muchas cosas han cambiado para bien, lxs homosexuales no somos perseguidos de forma tan cruda por el Estado, pero aun hoy somos segregados por la legislación, aun hay una diferencia tajante entre una persona 'hetero' y 'homo' y la sexualidad se vive muchas veces con culpa, la libre experimentación de nuestros cuerpos y deseos no es algo que suceda a nivel general ni mucho menos. Aun peor es que todavía hoy los códigos de faltas/'edictos policiales' son la herramienta que usa el Estado para someter y asesinar a las travestis. Hoy la explotación capitalista es aun mucho peor de lo que era en los 70, coexistimos de forma habitual y consideramos natural que existan masas de desocupados que no acceden a una vida digna, masas de explotados que sobreviven con una miseria por mes. Por eso, la moral castradora que combatía el FLH sigue viva. Nuestro deseo es que la voz del FLH no se silencie nunca más. Esperamos que esta reedición casera sea útil a este propósito". *Somos*, reedición casera de 2005, editada por Mariposa Muerta Fanzine + Fiesta Eyeliner *gay-Les-Trans*, disponible online en <http://eyeliner.com.ar/zines.html>.

Resulta al menos interesante el contraste con la realidad que se describe en la declaración, y la que vivimos hoy en 2013, cuando estas consignas de igualdad ante la ley se han transformado en políticas de Estado para la inclusión social, bajo las formas de la Ley de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género.

denominar pensamiento *queer* en antiestéticas de lo trash, que inaugura no sólo una escritura propia, sino que establece, de alguna manera, una *gramática* que habilita el surgimiento de nuevas poéticas vitales que podemos llamar antiestéticas de lo trash, en principio nucleadas en proyectos como Eloísa Cartonera o Belleza y Felicidad, por sus lecturas tanto de Perlongher como de las poéticas marginales que él importó a la Argentina.

Belleza y Felicidad

En 1999 se inauguró en la escena porteña un nuevo modo de ser del arte y la literatura. Dos jóvenes escritoras, Cecilia Pavón y Fernanda Laguna fundaron Belleza y Felicidad, primero como sello editor y después como galería de arte. Cecilia se desvinculó del proyecto hacia 2002 (aunque siguió colaborando) y Fernanda continuó con la galería hasta 2007.

En un viaje a Salvador, Bahía, Fernanda y Cecilia descubrieron la *lojas* y la literatura de cordel. Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura y de exponer su carácter de mercancía. A partir de la década del 60, esta modalidad de circulación literaria formó parte de las técnicas incorporadas por los poetas marginales de Río y de San Pablo. Esta reutilización de la literatura de cordel en el contexto del *desbunde* atraviesa transversalmente la importación, en principio incidental, aunque determinante, que a fines del siglo pasado inspiró parte de la dinámica de Belleza y Felicidad.

Con esa idea recogida en Brasil, Cecilia y Fernanda crearon primero el sello editorial ByF, para el cual la literatura no era sólo una mercancía sino una cosa barata, y luego una

galería de arte en el barrio de Almagro, donde no se trataba de nuclear artistas en un ámbito cerrado, sino de juntar personas que hacían distintas cosas y las compartían con los amigos (lógica que atravesó también la construcción del catálogo) poniendo en duda el estatuto del arte y conceptos como calidad estética, especificidad y autonomía, y construyendo proyectos en red, así como modos experimentales de comunidad. Los objetos a la venta y el público tendían a desdibujar los límites entre las mercancías destinadas a las élites y los objetos destinados al consumo de masas.

A partir de entonces, Belleza y Felicidad se convirtió en la antítesis del modelo cultural argentino: en vez de importar los formatos de la alta cultura europea en la trayectoria típica del centro a la periferia, tomó un modelo menor de un país periférico con una vastísima tradición popular, un muy cercano pasado contracultural y un canon literario que había sido prácticamente ignorado en la Argentina. Belleza, sin quererlo, continuó la serie de traducciones, robos, y contrabandos más que fructíferos entre la Argentina y Brasil, iniciada por Perlongher en los 80. Esta serie de cortocircuitos y afectividades generó las condiciones de posibilidad para retomar una antiestética de lo trash que ya había comenzado a ser releída y funcionalizada. Cuando en 1999, con su botín brasileño y sus experiencias en publicaciones como la *nunca nunca...* y en lecturas colectivas, Fernanda Laguna y Cecilia Pavón inventaron Belleza y Felicidad, la figura de Perlongher volvía también como modalidad al campo de la producción y la circulación literarias locales. Lo hacía en un proyecto marcado por afinidades colectivas, que sin tenerlo como divisa lo recreaba en varias de sus marcas: el neobarroso, su contrabando cultural con Brasil, su *trasheo* de la cultura, su sensualización de la escritura de los cuerpos, el carácter de sus proyectos antiidentitarios, tanto en la militancia como

en la literatura. Y paralelamente, Perlongher regresaba con los grupos *queer* locales, que inspirados en Eros y en el FLH articulaban desigualdad y diferencia para leer y confrontar las condiciones del presente, esto es, los complejos modos de exclusión, represión y discriminación que había producido en dos décadas la democracia.

Creo que no se puede hablar de un grupo homogéneo de artistas, pero sí de una práctica en común: la de destruir las jerarquías culturales a su paso al afirmar en toda la “línea de producción” (desde la escritura y el recorte del catálogo hasta la venta a precio de baratija, pasando por la consabida reproducción en fotocopias, de tradición tan contracultural y *marginal* como universitaria), una actitud *queer* que exalta, sin conceptualizarlo, el valor crítico de la diferencia.

Belleza y Felicidad nombra así el espacio de la utopía. Esta felicidad (la de volcar cada episodio de la vida en la escritura, la de encontrar esa escritura inmediatamente publicada, la de la construcción sin fin de un catálogo instantáneo por la magia de la fotocopia, la de poder comprar todo el catálogo por unos pocos pesos, la de publicar a los amigos y la de hacerse más amigos con y en ese catálogo) configura entonces un universo material, corporal y erótico, que escapa modestamente de la norma, de lo aceptable, del “justo medio” y de la ecuánime selección de lo que es y no es literatura, de lo que puede y no puede ser escrito o publicado. La inmediatez respecto de la vida, que emerge como efecto de esta lógica, muestra en la apariencia de lo hecho sin esfuerzo y sin rigor una productividad coherente. Si la transgresión es la norma de la literatura moderna, la salida de esa esfera en función de la inmediatez vida-escritura-publicación es la marca de lo que Ludmer llama literatura postautónoma (Ludmer, 2010).

Siempre la literatura *tiene que* ir en contra de su propia tradición para considerarse literatura, porque el arte desde los años 20 es de vanguardia, incluso la literatura argentina, que es grave, comprometida, política; desde hace décadas lucha por su autonomía y, simultáneamente, por no perder de vista su dimensión política.¹⁰ ¿Cómo puede obedecerse, a fines del siglo xx, esta ética de la desobediencia? ¿Cómo ser lo suficientemente transgresor con una tradición que pide indisciplina? No poco efectivo resultó para Belleza y Felicidad el halo de prescindencia frente a la cosa pública en favor de las minucias anecdóticas de un día a día siempre en estado de fiesta. La indagación de Belleza parece acercarse más a lo que de impertinente y desafiante había en esa vocecilla femenina, de piruja minoritaria, que Perlongher leía en Puig (Perlongher, 2004), que a la tarea seria y constructiva (o crítica) en términos institucionales a la que se había abocado la literatura argentina que aspiraba a construir, o interrogar, una nación, una lengua, una tradición literaria y política. Pero ahora se trata más bien de destruir instituciones con la indiferencia, de desconocerlas. Y toda destrucción es ocasión de fiesta, incluso la propia. Cuando las galerías y las editoriales ya habían comenzado a comprender el truco y a incorporar a sus propias muestras y catálogos a varios de los autores y artistas de Belleza, sin aspavientos Belleza desapareció en dos etapas: primero en 2006, cuando dejó de funcionar como galería, y luego, en diciembre de 2007, cerró el local. El cierre de ByF no marcó el fin de una etapa, sino más bien señaló, hacia atrás y hacia adelante, un campo de experimentación que invadía, por contagio, otros espacios

10 Cfr. Jorge Panesi, "La crítica argentina y el discurso de la dependencia" y "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur / Contorno*", en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 17-64.

y aportó a las condiciones de posibilidad de una serie de poéticas y operaciones.

Crisis

La crisis política, económica e institucional de 2001 en la Argentina reformuló una vez más la imagen ideológica de la nación y cuestionó los conceptos heredados de ciudadanía y representación, así como puso en crisis los modos neoliberales de producción de subjetividad. La crisis y la movilización social produjeron una configuración política única con una efímera alianza de clases que dio lugar a nuevas formas de protesta y acción callejera en grandes centros urbanos. En este contexto de nuevas formas de activismo, proliferaron más que nunca las luchas culturales que, de hecho, venían desarrollándose y tomando la calle desde la década anterior, en un campo de amplio espectro que iba desde las afirmaciones identitarias hasta la política de la diferencia.

Precisamente Silvia Delfino, una de las importadoras de la teoría *queer* al activismo y la academia argentinos es el nexo visible de estas poéticas con las políticas *queer* que comenzaron a desarrollarse en la ciudad de Buenos Aires a fines de los 90. En las primeras líneas de su artículo “Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias”:

Sabemos que los debates más recientes de la crítica literaria en América latina han focalizado el vínculo entre diversidad y regulaciones culturales para indagar, por un lado, las posibilidades de sus prácticas en las condiciones de hegemonía de las democracias del presente y, por otro, el propio lugar no sólo como ámbito de interrogación de los procesos de colonización y construc-

ción de la modernidad occidental sino, también, en tanto zona de producción de materiales exóticos de la industria cultural globalizada. (Delfino, 1999: 55).

Y casi al final podemos leer la síntesis de lo que ha sido, al menos desde entonces, la pata teórica de la política *queer* local:

Esto es lo que los trabajos de estudios culturales que estamos indicando llaman la doble hermenéutica de las operaciones de interpretación: se dirigen tanto a la relación de los sujetos con sus condiciones de existencia y la percepción y figuración de esas relaciones a través de géneros específicos (el testimonio, la entrevista, el relato de vida, la mayoría de los géneros de la cultura de los medios pero también formas artísticas o estéticas, ritos o costumbres en tanto materiales de la cultura) como a la necesidad analítica de construir las condiciones de posibilidad de esas posiciones. Pero, a su vez, concibe el antagonismo como una materialidad que puede tener, en un momento histórico específico, el aspecto de una diferencia cultural, étnica, religiosa, genérica, generacional o de orientación sexual en tanto experiencia concreta de la desigualdad. Así, la raza, la religión, la etnia, el género o la orientación sexual pueden constituir una experiencia material de la lucha de clases, en la medida en que articulan e historizan esa lucha en condiciones concretas (Delfino, 1999: 65).

El derrotero de Delfino en esta década señala las condiciones de existencia de *Aventuras* en una configuración histórica que vuelve a remitir a Néstor Perlongher. En 1993, estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad de Buenos Aires crearon el Colectivo Eros, homónimo del grupo liderado por Perlongher en los 70. El nuevo Colectivo Eros se fundaba pero con la perspectiva de actualizar el legado de Perlongher desde la producción teórica y el activismo.

El grupo fue el antecedente del Área de Estudios *Queer*, que desde 1997 comenzó a activar cultural y políticamente desde la misma facultad y a intervenir en luchas políticas en la ciudad de Buenos Aires. En él participó desde el comienzo Silvia Delfino, cuyas actividades académicas potenciaron el espacio. Fue con Eros (el de Perlongher) como antecedente y modelo de articulación política y cultural que el término *queer* fue importado a la Argentina en tanto perspectiva teórico-crítica y como plataforma militante, en una reformulación local. El Área de Estudios *Queer* se proponía, entonces, retomar la tradición interrumpida por la dictadura, ideada por Perlongher a comienzos de los 70, de articular las luchas de clase con las de género y sexualidad en un movimiento contracultural que se erigiera contra todas las formas de explotación, exclusión, represión y discriminación, en una alianza entre la izquierda revolucionaria y el feminismo.

Casi treinta años más tarde, esta articulación de saberes académicos y militancia callejera ofrecía una alternativa para la encrucijada de la clásica pregunta por la función política del intelectual, y anticipaba la complejización y las nuevas alianzas del panorama político callejero que se desarrolló, especialmente en la ciudad de Buenos Aires, entre 2001 y 2004. Las acciones concretas del Área *Queer* intentaban producir una alianza política en la que los vectores diferenciales aparecieran en relaciones específicas, históricas y concretas.

En 2001, asidua visitante del local y lectora del catálogo, Delfino fue convocada para prologar *Aventuras*: una

antología de las poéticas que ByF había hecho circular. Esa “Introducción” bautiza como *queer* a las escrituras en cuestión e ilumina un vínculo oblicuo (no inmediato o condicional) entre lo que llamamos las antiestéticas de los trash y las prácticas políticas en estado de emergencia, con una referencia implícita al programa perlongheriano:

Estética y políticamente, *queer* remite a la capacidad de articular prácticas de experimentación entre erotismo, lenguaje y deseos políticos [...] *Aventuras* no constituye un simple cambio de voces en el interior de una literatura de género. No se trata de una búsqueda identitaria sino de la especificación de los modos históricos del menosprecio presentes en la lengua. Daniel Durand, Martín García, Dalia Rosetti, Margarita Bomero, Lirio Viletsky y Pablo Pérez ingresan a esta antología *gay*, provinciana, joven, hasta tapiar de palabras cualquier alusión a la poesía *gay*, provinciana o joven; hasta que ya ni siquiera puede darse fe sobre la autenticidad de sus nombres [...] La ironía que se sostiene incólume frente a la burla y a lo trágico no restituye una comunidad homogénea, sino que sitúa la relación entre acción y lenguaje a partir de la temporalidad en la cual esas historias pueden escribirse. (Delfino, 2001: 6).

Eloísa Cartonera: literatura sudaca border

La crisis del neoliberalismo en 2001-2002 funcionó como catalizador de esos procesos de *queerización* cultural y política. La literatura, ya fuera de sí, con el colapso de las esferas autónomas que acompañó el del Estado y la

economía, se transformó, en sus derivas, en una zona atravesada por lo real, especialmente cuando la industria editorial se vio puesta en crisis a partir de la devaluación de la moneda nacional que afectó la producción y el consumo de libros, ya que el precio de los materiales, como el papel y las tintas, mantenía su valor internacional (en dólares) y debía dirigirse a un mercado pequeño cuya capacidad adquisitiva había disminuido en un 60% aproximadamente.

El nuevo valor del papel produjo una articulación insólita hasta el momento entre un sector social que ganaba visibilidad y se tornaba objeto de conflicto y una nueva vanguardia estética: los cartoneros y los escritores jóvenes. Surgió así una propuesta alternativa a las grandes editoriales que dominan el mercado en la Argentina y que constituyen una fuente de explotación para los trabajadores de la cultura: la editorial llamada Eloísa Cartonera, fundada en 2003 por el escritor-editor-productor Washington Cucurto y el artista plástico Javier Barilaro, y amadrinada por Fernanda Laguna. Eloísa ya existía como editorial independiente desde 2002, pero se agregó el nombre de Cartonera al cambiar el modo de producción de sus libros. Los volúmenes comenzaron a ser fabricados artesanalmente por cartoneros a los que también se les compraba el cartón. El trabajo se realizaba en el primer local de Eloísa, llamado “No hay cuchillo sin rosas”, que al comienzo fue también una verdulería donde, a tono con las prácticas comunitarias popularizadas en 2002, se vendían frutas y verduras al precio de costo. Con el tiempo el espacio se equipó y se convirtió en taller artesanal de imprenta y fabricación total de los libros, y lugar de venta.

Los tapas de Eloísa Cartonera están hechas de cartón comprado a los cartoneros a cinco veces su valor en el mercado, y están ilustradas por los propios cartoneros que con esta actividad llegaban a ganar varias veces más de lo que obtenían cartoneando y vendiendo lo recogido por kilo. En

cuanto a la circulación de dinero del proyecto hay que decir que se planteó como emprendimiento colectivo sin fines de lucro. Es decir, una empresa no capitalista.

El plan de Eloísa se resumía en integrar a sujetos marginalizados y estratégicamente criminalizados en un circuito de trabajo creativo. Así, se autodefine como un proyecto “social y artístico, en el cual aprenderemos a trabajar de manera cooperativa” (Eloísa Cartonera, 2007: 4), poniendo énfasis en el modo de producción artesanal y cooperativo en el que la literatura es presentada como un medio y no como un fin: “la idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de literatura latinoamericana contemporánea”. (Eloísa Cartonera, 2007: 4).

Eloísa ensaya también un modo alternativo de socialización entre clases sociales distantes y reactivas entre sí y promueve la creación de vínculos solidarios. La clave de esta operación estaba desde un comienzo en la producción como eje: el trabajo y no la mercancía que de él emerge es el punto de encuentro, sin que el sentido festivo se perdiera de vista.

El catálogo de Eloísa ordena un canon *queer* trash que articulaba presente y pasado de la literatura latinoamericana, en una operación comparable al canon “transplatino” elaborado por Perlongher. El nombre del catálogo es “Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border”. *Sudaca* es una apropiación del peyorativo como estrategia de confrontación con los dispositivos de discriminación, y de contestación pública. *Border*, abreviatura coloquial del concepto psiquiátrico *borderline*, define ya lo marginal por su uso más generalizado. *Sudaca* y *border*, a su vez, se solapan y en su intersección la Cartonera hace suya la literatura de una región que otras editoriales americanas y españolas llaman *latinoamericana*, mientras que *border* adjetiva un canon marginal, una

literatura menor (narrativa y poesía) al borde de la tradición y de la identidad (*border* es también atributo de *sudaca*).

Si Belleza hizo de Brasil (entre el artesanado bahiano y el *desbunde* de Río y San Pablo) una imagen del paraíso para escribir, publicar y leer a sus más estrictos contemporáneos, Eloísa plasmó ese puente en su catálogo. Cucurto trazó un mapa alternativo de la literatura latinoamericana contemporánea haciendo del rescate una operación de la novedad.

Washington Cucurto, escritor y editor de la Cartonera, además de haber creado un estilo en la literatura, el lenguaje de la cumbia y el barrio sin rastros de costumbrismo, creó un estilo editorial que se expandió por toda América latina hasta convertirse en una mercancía exótica en Europa y en el “último grito” de la moda académica en Estados Unidos¹¹ y Europa.

Conclusión

Así fue que lo *queer*, en su doble articulación literaria y política pasó al centro de las discusiones sobre lo contemporáneo en la Argentina, habilitando a su vez una mirada hacia el pasado no realizado, e iluminando los potenciales críticos del presente. Funcionó entonces como herramienta liberadora de fuerzas transformadoras y deseos pendientes desde antes de la dictadura.

Importa resaltar una operación resistente en estas poéticas. Por una parte, si allí no se “representa” a las clases populares o a la comunidad *gay*, lésbica o trans en términos de identidad, tampoco se sobrepone la pura vivencia individual como

11 En este momento (2013) el mundo cuenta con más de 140 editoras cartoneras. Ver al mapa mundial cartonero en: <https://maps.google.fr/maps/ms?msid=211452372373338992036.0004d2f373c225b0c74d7&msa=0&ll=5.615986%2C-2.988281&spn=119.890965%2C270.527344>

inmediatamente válida, a la manera de la poesía marginal brasileña, disponible en la Argentina gracias a las importaciones perlonghereanas. En esas escrituras se experimenta con formas de construcción-deconstrucción de subjetividades menores, y en ese juego, lo que se revela no es el mero yo sino los mecanismos por los cuales esas identidades y exclusiones se constituyen. Como señala Silvia Delfino en el prólogo de la antología *Aventuras*, de Belleza y Felicidad:

El estigma devuelto como desafío no es una marca de identificación positiva sino una exploración de los límites entre experiencia y lenguaje. La ironía respecto del propio lugar (ser provinciano, ser joven, ser mujer) desafía tanto la estética como cualquier estabilidad de género, incluso los poéticos. De este modo la diferencia cultural produce valor crítico porque no postula un “catálogo de representaciones” o la formulación de imágenes asociadas o visibilidades tolerables y controlables sino una disidencia que indica hoy el uso más político de lo *queer*. (Delfino, 2001: 5).

Desde 2001 hasta ahora, lo *queer* se convirtió en una referencia fundamental para la crítica a la hora de pensar las nuevas políticas del yo de la literatura, en línea con las consignas neobarrocas de Perlongher. En palabras de Daniel Link:

Lo que yo llamo *yolleo* [...] los espectáculos a escala mínima del barrio, la posautonomía de la literatura no serían, en mi perspectiva, sino manifestaciones de un mismo deseo (cito a Giordano) “de experimentación de la propia rareza”. Es, por cierto, lo que se llama

queer, que es otra forma de conceptualizar lo neobarroco: lo neobarroco como *retombée* de la *queer theory*. (Link, 2009: 409).

A diferencia de los Estados Unidos, donde la teoría *queer* fue la última emergencia teórica radical del activismo para luego institucionalizarse en la academia, en inocuos departamentos universitarios, en la Argentina su productividad crítica ha inyectado fuerza al movimiento político hasta transformarse en políticas de Estado. Como resultado, la Argentina fue el primer país latinoamericano en aprobar una Ley de Matrimonio Igualitario (2010), así como produjo la Ley de Identidad de Género (2012) más avanzada hasta el momento. Cabría preguntarse, empero, a más largo plazo, por el derrotero de un activismo que comenzó hace cuarenta años con la crítica feroz a la institución familiar, pero cuyo máximo logro fue extender los parámetros de normalidad e identidad a una comunidad que cada vez suma más iniciales a su sigla.

Bibliografía

- AAVV (2001). *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- Bellucci, M. y Rapisardi, F. (1999). "Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente". En Borón, A. *Teoría y Filosofía Política, la tradición clásica y las nuevas fronteras*. Buenos Aires, CLACSO.
- Cangi, A. y Siganevich, P. (comps.) (1996). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Delfino, S. (2001). "Introducción". En AA. VV. *Aventuras*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, pp. 5-6.
- ____ (1999). "Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias". En Forastelli, F. y Triquell, X. (comps.) *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Eloísa Cartonera (2007). *No hay cuchillo sin rosas. Historia de una editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores*. Buenos Aires/Stuttgart, Eloísa Cartonera / Akademie Schloss Solitude.
- Frente de Liberación Homosexual (1973a). "Sexo y Liberación" (texto distribuido a mano en fotocopias, actualmente disponible online).
- ____ (1973b). "Homosexualidad masculina y machismo", en *Homosexuales* N° 1, julio 1973.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.
- Pavón, C. (2000a). *El festival de las lágrimas*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2000b). *La euforia*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.

- ____ (2000c). *Gonzalo*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2001a). *Ex novio*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2001b). *Gabriela, los hombres y yo*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2001c). *Virgen*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2002a). *Hoy enterré la llave de tu casa*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2002b). *Primer beso*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2002c). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires, Deldiego.
- ____ (2003a). *Pink Punk*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- ____ (2003b). *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- ____ (2004). *Caramelos de anís*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- Perlongher, Néstor. (ed.) (1991). *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. San Pablo, Iluminuras. (Traducción de Josely Vianna Baptista).
- ____ (1987a). *O negócio do Michê. Prostituição viril em São Paulo*. San Pablo, Brasiliense. (Traducción al español: *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires, Paidós, 1999).
- ____ (1987b). *O qué é AIDS*. San Pablo, Brasiliense. (Traducción al español: *El fantasma del Sida*. Buenos Aires, Puntosur, 1988).
- ____ (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue. (Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria.)
- ____ (2003). *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral. (Edición de Roberto Echavarren).
- ____ (2004). *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos. (Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez).
- ____ (2005). *Un barroco de trinchera*. Buenos Aires, Mansalva. (Edición de Osvaldo Baigorria).

Rapisardi, F. (2002). "Regulaciones políticas: identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo". En Maffia, D. (comp.) *Sexualidades Migrantes/ Género y Transgénero*. Feminaria, Buenos Aires.

____ (2000) y Alejandro Modarelli. *Fiestas, baños y exilios. Gays, lesbianas y travestis durante la última dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana.

Rosetti, D. (Fernanda Laguna) (1999). *Tatuada para siempre*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.

____ (2003). *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.

____ (2004). *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.

____ (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires, Mansalva.

Irradiaciones, emulsiones virulentas y contraescrituras *queer*

Un mapeo de experiencias cinematográficas sexo-disidentes
en Iberoamérica

Fermín Eloy Acosta
(UBA/FADU/UNLP)

Este trabajo se propone como un mapeo de producciones contemporáneas del cine iberoamericano que, consideramos, han formulado interrogantes al orden sexo-político, post-identitarios, disidentes, cercanos a las formulaciones del llamado post-feminismo o la teoría *queer*. Nos preguntamos como primera intervención ¿En qué términos es posible pensar un *cine queer*? ¿Cómo inventarnos una historia del cine iberoamericano desde sus márgenes, sus precariedades, desde sus desvíos, derivas, fracturas, sombras o grietas, que haga hablar a otras corporalidades, otras voces, que habilite otra erótica, que administre otras formas de circulación del placer? ¿Cómo dar la vuelta y leer el reverso de una historia del cine que, históricamente, ha sido narrada en su carácter de discurso androcéntrico y heterocentrado?

Nos interesa rastrear los mecanismos que hacen de estas escrituras cinematográficas, complejos dispositivos prestos a desarticular las inscripciones heteropatriarcales que vehiculizan las estructuras narrativas cinematográficas instituidas. Cada texto cinematográfico que opere en este

sentido puede ser pensado como una *escritura menor* dentro de una *escritura mayor* (Deleuze - Guattari, 2002). De la vocación de extrañamiento, deconstructiva y de terrorismo textual es que estas producciones puedan verse bajo la óptica de un *contracine* (Wollen, 1972).

Pensar a estos textos como producciones *queer* es situarlos como resistencias semio-sexo-políticas críticas a los regímenes de poder, verdad y deseo que ha erigido el cine. Se trata de pensar dichas producciones como un espacio de posibilidad y apertura identitaria radical, desplazadas de toda esencia, esquivas y migrantes (Halperin, 2007).

Es nuestra intención poner la lupa sobre un corpus de films de los últimos años (2000-2014) y a partir de las estrategias de desterritorialización que percibamos, trazar una cartografía abierta, nunca limitante, ajena a los delineados o las narrativas heterocentradas de una historia lineal, progresiva y acabada. Escogeremos algunas películas que servirán para nuestro trazado, lo que no impide que existan otros textos susceptibles de ser considerados como parte de este mapeo.

Descentrandó el lenguaje

Bajo la lógica historiográfica canónica, resultan casi incontables las experiencias audiovisuales divergentes que buscaron desmarcarse y obturar la narración clásica o el llamado por Noël Burch *Modo de Representación Institucional* (por ejemplo las experimentaciones surrealistas de los años veinte, el trabajo de la vanguardia soviética o la emergencia de los modernismos cinematográficos). El ingreso más sistemático de interpelaciones del orden de las políticas sexuales al cine sucedió con el arribo del feminismo al campo de los estudios críticos cinematográficos (aunque con una fuerte

impronta psicoanalítica). Este movimiento tuvo lugar a fines de la década del 60 y a principios de los 70.¹ El desarrollo de este campo de estudios estuvo ligado a tres fenómenos que supieron darse en paralelo: el movimiento de mujeres, la aparición de la teoría fílmica académica y el desarrollo del cine independiente (Mayne, 1994). Fue notorio el vínculo e intercambio que se produjo entre reflexiones teóricas y producción de estrategias visuales feministas durante dicho momento histórico.² De fuerte carácter deconstructivo, la teoría fílmica feminista de mediados de los 70, según los autores Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1992), puede ser subdividida en tres áreas generales sobre las que operó: el estatuto del espectador femenino, la enunciación de la mujer y la práctica textual feminista. Estos estudios tuvieron en su agenda, por un lado y desde el principio, restituir en la historia del cine los huecos o silencios que se habían producido en torno a la obra de directoras mujeres —que bajo la lógica heteropatriarcal de división del trabajo industrial habían operado como cortadoras de negativo, vestuaristas, maquilladoras, etc.³ Por otro lado, buscaron dar a conocer la matriz androcéntrica que subyacía al lenguaje cinematográfico hollywoodense —que suponía la quintaescencia del lenguaje del cine en general— analizando las formas bajo las cuales este cine (el de Hitchcock, Hawks o Sternberg, por ejemplo) administraba el placer visual objetualizando al

1 Los tres textos considerados como pioneros en este campo de estudios son: *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* de Marjorie Rosen (Nueva York, Coward, McCann & Geoghegan, 1973); *From reverence to rape* de Molly Haskell (University of Chicago Press, primera edición 1973) y *Women and their sexuality in the new film* de Joan Mellen (Nueva York, New Horizon Press, 1974).

2 Un claro ejemplo de intercambio consciente entre estos dos ámbitos es el denominado por la crítica, *cine experimental feminista*, cuyas dos expresiones más representativas son las producciones británicas de Laura Mulvey junto a Peter Wollen, o los primeros trabajos de Sally Potter.

3 En este sentido, puede revisarse la obra de Maya Deren, Germaine Dulac o Dorothy Arzner, directoras redescubiertas por la historiografía feminista del cine.

cuerpo de mujer, haciendo uso de estrategias que invocaban al *voyeurismo* y la *escoptofilia* del espectador occidental (Laura Mulvey, [1975] 2011). Desde otra óptica, las mismas feministas deconstruyeron y pusieron la lupa sobre los géneros cinematográficos canónicos —por ejemplo, el trabajo de Mary Ann Doane en torno de los Woman's Films. En otra línea, Teresa de Lauretis describió al cine como una de las ortopedias tecnológicas que sedimenta y articula el género. Mientras Laura Mulvey proclamó la destrucción del placer como arma radical como salida a las estrategias en las que se administraba el deseo en el cine mayoritario, pensando en una nueva estética feminista que hiciera uso de estrategias de vanguardia, Claire Jhonston, haciéndose eco de los planteamientos brechtianos planteados por Peter Wollen, abogó por un *contra-cine feminista* producto de una hermandad de mujeres, que igualmente utilizara al cine como herramienta política y de entretención.

El panorama de las políticas sexuales en torno al cine se complejizó con el ingreso de debates post-stonewall y el posterior influjo de las políticas *queer* al campo de los estudios cinematográficos⁴. Con una influencia marcadamente posestructuralista y deconstructivista e instalándose desde el espacio crítico que había abierto la fisura feminista —no sin dirigir algunas de sus críticas a la matriz heterosexual sobre la que ésta se había cimentado— el impulso *queer* sobre la teoría cinematográfica tuvo en su agenda tres nuevos movimientos: señalar la heteronormatividad que subyacía al lenguaje cinematográfico industrial, dar cuenta de experiencias rupturistas dentro este cine y distinguir experiencias disidentes por fuera de estos regímenes (Suárez, 2006)⁵.

4 Algunos de los teóricos más importantes que han ido constituyendo y enriqueciendo esta perspectiva teórica cinematográfica son: Teresa de Lauretis, Alexander Doty, Richard Dyer, Judith Mayne, Ruby Rich, Chris Straayer, Thomas Waugh, Tamsin Wilton y Robin Wood.

5 Como parte de esta genealogía podríamos señalar el rescate en clave disidente de la obra

En el panorama complejizado, teóricas del cine como Tamsin Wilton o Valerie Traub se cuestionaron sobre los límites o complejidades de construir una sintaxis o una lógica lésbica de resistencia de y desde el lenguaje cinematográfico. Teresa de Lauretis impugnó el trabajo de Mulvey al señalar la matriz binarista y heterosexual que organizaba su artículo sobre el placer visual. En el mismo sentido, Judith Halberstam defendió la multidimensionalidad de la mirada cinematográfica. Alexander Doty denominó *queer* a aquel espacio flexible de toda manifestación cinematográfica que se alzase en contra de la cultura *straight*. Por otra parte, Ruby Rich agrupó bajo la categoría de *New queer cinema*, a una serie de producciones norteamericanas revulsivas que se dieron a fines de los 80 y hasta mitad de los 90 en torno de las políticas industriales —asimilacionistas— de representación de las minorías durante el gobierno de Reagan.

Creemos que pensar en producciones cinematográficas *queer* supone, de base, una serie de estrategias formales y no simplemente una tematización o visibilización de personajes LGBT. Como indica Marcelo Soto, pensar en un *texto queer* significa “subvertir la sintaxis”, esto es “hacer un uso disolvente de la palabra”; un trabajo de sospecha y desterritorialización del lenguaje del amo (Soto, 2005). Las estrategias de resistencia, en muchos casos, no pasan por inventar un lenguaje nuevo sino por viralizarlo. Se trata, en otras palabras, de “desplazarse uno mismo dentro de él” (de Lauretis, 1989). Hablar de *cine queer* supone, empezamos a pensar, poner el ojo sobre una serie de producciones lo suficientemente

cinematográfica de Jean Cocteau, Jean Genet, Sergei Eisenstein, Rainer Werner Fassbinder, Ulrike Ottinger, Rosa Von Praunheim, Luchino Visconti, Werner Schroeder, Luis Buñuel, entre otros.

virales como para infectar al dispositivo cinematográfico deconstruyéndolo, desafiándolo, produciendo un desajuste en él como matriz tecnológica de producción de subjetividades heteronormadas. Descomponiendo y alertando sobre la opacidad de los regímenes de visibilidad que programan y visibilizan no solo subjetividades heterosexuales sino de hipervisibilidad de sujetos LGTB (porque el capitalismo cognitivo también produce representaciones hegemónicas en nombre de *lo diverso o lo diferente*).

Hacia un primer mapeo de contraescrituras

Plantaremos aquí algunos de los ejes bajo los cuales, intuimos, podría ser pensada la sexualización disidente en el cine iberoamericano actual. Cada uno de estos ejes a su manera apunta a desprogramar o desarticular una faceta de la lógica del aparato cinematográfico heterocentrado (asimismo, asumimos que pueden pensarse como interseccionales). Estos puntos no pretenden agotar ni dar cuenta de toda la potencialidad crítica que guardan estas producciones. Simplemente nos interesa dar con un mapeo de textualidades que fracturan, remueven o desestabilizan el lenguaje cinematográfico en tanto artefactos disidentes a los regímenes dominantes de escritura del cine. Los tres ejes de reflexión bajo los cuales plantaremos nuestro análisis, entonces, son:

a.- Geografías de lo abyecto. Contracartografías *queer*

b.- Fracturas e hibridaciones documentales

c.- Reactualizaciones y reapropiaciones de género

Geografías de lo abyecto. Contracartografías *queer*

Un primer grupo de producciones juega con los límites demarcatorios del binomio normal/anormal en la ciudad moderna (límites que, asimismo, también fueron reforzados por las lógicas de subjetivación del dispositivo cinematográfico). Como explica Juan Antonio Suárez: “el cine no sólo ha sido un medio para la regimentación del sujeto y su sexualidad en la modernidad; también ha sido una tecnología de ordenamiento espacial” (Suárez, 2006: 134). En este caso, como indica Beatriz Preciado, no se trata únicamente de señalar como gesto crítico las “arquitecturas de encierro” (2008: 7) sino de poner en cuestión la forma en cómo el poder ha puesto a funcionar “auténticos exoesqueletos del alma” (2008: 10) en la administración del espacio de la ciudad.

Si la ciudad moderna funciona como una verdadera extensión espacial de los regímenes de saber-poder que constituyen ortopedias del sistema sexo-género, la perversión aquí heterocapitalista (se hace del juego con este le respecto-,os marginales) a desarticular la matrera independiente y al mí pasa por las contra-cartografías que se desprenden de los trayectos dibujados por los sujetos marginales y desarreglan o cuestionan las normativas que subyacen al espacio público. Algunos de estos films tienen en común la articulación subjetividad abyecta/ espacio de marginalidad. Estas representaciones permiten un cruce entre geografías de la periferia y corporalidades y prácticas desobedientes. Aquí los espacios marginales (un baño público o un callejón oscuro) tienen la capacidad de volverse espacios de operación o agenciamiento de lo abyecto que amenaza desde los pliegues del espacio público (contra las retóricas espaciales de visibilidad pregonadas inicialmente por el colectivo LGBTI más legalista).

Porque el orden capitalístico actual no solo incide sobre los modos de temporalización a través de ciertas territorializaciones de poder sobre el tiempo sino que también lo hace sobre el espacio (Guattari - Rolnik, 2013). Estos espacios podrían ser pensados bajo la idea de *contraespacios* o como *heterotopías*⁶. Se trata de lugares de lo mítico-marginal-subterráneo que habilitan formas de afecto desviadas, *queer*. Preciado retoma la figura del *flâneur* benjaminiano para hablar sobre el *flâneur perverso*, personaje de la marica desviada que transita la ciudad y sus calles a su propio modo⁷ y a los “usos desviados de los espacios normativos y la producción de geografías disidentes” (2008: 5), es decir una “apropiación de los edificios y de los códigos de la ciudad con fines perversos” (*ibid*).

En el film *Castanha* (Brasil, 2013) del director Davi Pretto, el protagonista homónimo se mueve entre el barrio de monoblocks (espacialización paroxística por excelencia del hogar moderno y las arquitecturas de la ciudad utópica, devenidas rápidamente en grandes núcleos que testifican el fracaso de esa utopía), las calles de un barrio en los bordes, circundado por autopistas y el boliche gay donde trabaja como *performer* de un personaje femenino. *Mil nubes de paz cercan el cielo* (México, 2003) de Julián Hernández, transcurre entre los resquicios de un panorama de marginación y pobreza. En la primera escena, Gerardo, el protagonista, le practica sexo oral a un hombre dentro de un auto bajo una autopista (aquello que para Augé se constituiría como un *no-lugar* de la sobremodernidad). A lo largo de varios días, deambulará entre fábricas, autopistas, puentes, restaurants decadentes o un pool-bar: espacios que él

6 Nos referimos a la fértil conceptualización ideada por Foucault, quien las caracteriza como “impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos” (Foucault, 2010: 21).

7 Llamativamente la expresión en inglés *in a queer street* refiere al hecho de estar en problemas.

mismo convertirá en lugares habilitados para el yire y los contactos callejeros. La película parece construirse a partir del merodeo del personaje que deambula por la ciudad y se oculta entre las fisuras que ésta habilita.⁸

Las películas del director João Pedro Rodrigues *O Fantasma* (Portugal, 2000) y *La última vez que vi Macau* (2012) (esta última en colaboración João Rui Guerra da Mata) logran articular la misma lógica del contraespacio y las subjetividades disidentes. En la primera, la historia transcurre acompañando a la figura de un basurero, Sergio, quien descubre entre un montón de desechos la ropa interior de un muchacho con el que comienza a obsesionarse. La película acompaña su devenir-animal (un devenir que incluye la sustitución transitoria de la piel humana por una piel sintética muy cercana a la utilizada en la cultura *rubber*) entre la recolección de basura y su deposición en grandes montañas alejadas de la ciudad. La reflexión construida por el film gravita alrededor de la idea del *detritus* improductivo —ya sea como subjetividad al margen o como desecho infecundo de las sociedades modernas— y las prácticas de desexualización del placer que se inscriben en el cuerpo en Sergio (practicar sexo con una malla sintética que le cubre todo el cuerpo, orinar sobre la cama del hombre con que se obsesiona, el uso del *bondage*, etc.). Por su parte, en *La última vez que vi Macau*, la voluntad documental de los directores nos conduce por una Macau (actual ciudad china) que oscila entre la hipertecnificación y la decadencia post-colonial. El film reconstruye la biografía de João Rui Guerra da Mata a medida que avanza y reflexiona en torno a los paisajes de la metrópolis. La película pareciera suceder en el detrás de

8 Lo mismo podría articularse en torno a films como *Vagón Fumador* de Verónica Chen (Argentina, 2001), *Chamaco* de Juan Carlos Cremata (Cuba, 2003) o *Ronda Nocturna*, de Edgardo Cozarinsky (Argentina, 2005). En cierta medida, los tres films trabajan la lógica del yire callejero y el cuerpo como negocio del deseo.

escena del cine convencional: trastienda de restaurantes, espacios entre los muelles, el debajo de las autopistas, bares lúmpenes, la entrada a un sex shop entre cartelería de neón, o las orillas abandonadas del mar a oscuras.

Fracturas e hibridaciones documentales

Un segundo grupo de producciones gravita alrededor de la idea de ubicarse entre la ficción y el documental. El pulsar los resortes de aquello que está en los bordes, que es móvil o que es esquivo a ser ontologizado bajo categorías identitarias estancas, también puede encontrar un espacio en la hibridación de formatos que se resisten a ubicarse a algún lado del binomio ficción/documental y desde el formato de *no ficción* adoptan un margen de sospecha con el entorno cotidiano. En este sentido, los autores Chris Holmlund y Cynthia Fuchs, destacan la posibilidad de una óptica queer en el trabajo documental ya que provee una fuente de contrainformación a las formas hegemónicas de representación de las minorías (Holmlund y Fuchs, 1997). En muchos casos, las derivas documentales se acercan a la lógica del *documental performativo* —a través, por ejemplo, del recurso del diario autobiográfico o la etnografía cotidiana⁹— estrategia profundamente fructífera al querer develar las mallas de poder que sostienen la realidad y llamar la atención sobre éstas en tanto *performance*; o tamizar la construcción del mundo concreto como algo que se reactualiza con la mirada de quien lo observe. El teórico documental Bill Nichols sostiene que el documental performativo subraya las complejidades de nuestra comprensión del

9 Para un estudio más en profundidad sobre la vinculación entre políticas *queer*, LGBT y documental ver, de estos autores, su texto de 1997, *Between The Sheets, In the Street. Queer, Lesbian, Gay Documentary*.

mundo enfatizando sus dimensiones subjetivas y afectivas (2001). Algunos de los textos aquí mencionados profieren un desajuste o hibridación entre los formatos de ficción y documental, subvirtiendo los presupuestos que conllevaría adscribir a uno u otro modo. Está en nosotros la posibilidad de abrir grietas de sentido en el mundo conocido y preguntarnos por el límite en que la realidad no es más que un agenciamiento espaciotemporal administrado por los regímenes de saber/poder.

En el film *Naomi Campbell* (Chile, 2013), de Camila Donoso y Nicolás Videla, los directores optaron por el procedimiento documental que consistió en darle una cámara a Yermén, la protagonista, para que filmara episodios de su vida cotidiana. Estos fragmentos aparecen montados en diferentes momentos de la película para intervenir la narración con la voz y la cámara de Yermén como cortes incisivos que reactualizan la mirada y dotan de opacidad la comprensión del mundo diegético. Yermén realiza, en cada fragmento, comentarios sobre su propio entorno desde una óptica descentrada que desafía la organización del mundo cotidiano (es tarotista y practica la religión sincrética): “Qué lindo este tronco. Mira este pedazo de tronco parece un templo. Es como la entrada y la salida de las almas”. Esta serie de imágenes friccionan la *mirada autobiográfica trans* de Yermén con la mirada autoral bisexual que habla sobre ella dándole voz. En el film *Un año sin amor* (Argentina, 2004) su directora Anahí Berneri intercala secuencias filmadas en locales BDSM reales para intervenir la ficción del personaje de Pablo. El film está basado en el libro/diario íntimo escrito por Pablo Pérez, a la manera de una crónica del sida. Como indica Gonzalo Aguilar, se trata de un trabajo de puesta en experimentación de los regímenes de visibilidad (la escritura del libro de Pérez sirve como plataforma para la construcción de Berneri que, ajena al

mundo gay, observa desde una óptica voyerista la intimidad de un mundo e interviene la ficción con fragmentos documentales). La película, asimismo, también transcurre entre topografías sexo-afectivas de lo subterráneo: un cine porno, los contactos de revistas eróticas, locales BDSM, los boliches gay, etc. Aguilar hace un paralelismo entre la puesta en escena de las prácticas BDSM y su opuesto, la pulsión documental de apoderarse de los indicios de lo real de la que se sirve Berneri para retratar estas prácticas (Aguilar, 2008). Cercano del documental performativo en primera persona pero con una clara intención de deconstrucción post-identitaria alrededor de las políticas sexuales en torno al HIV, nos encontramos con producciones como la reciente *E agora Lembra-me* (Portugal, 2013) del director Joaquim Pinto. El director hace de la película una suerte de diario abierto donde narra el tratamiento para combatir el HIV y la hepatitis C y las reverberaciones que éste tiene en su cuerpo día a día. La película sucede a medida que el director la interviene con pensamientos o recuerdos que interrumpen el relato causal —los amigos, su pareja, los viajes, las ciudades, viejas películas, fotografías, conciertos— y va dibujando así lo que podría definirse como un intento de cartografía sexo-afectiva de su enfermedad. La película funciona como una suerte de memorial o palimpsesto que se reescribe a medida que ésta transcurre.

Reactualizaciones y reapropiaciones de género

Las reapropiaciones en este caso pasan por un acto de agencia que tiende a fagocitar las estrategias narrativas de las que se sirven los géneros cinematográficos canónicos. Desafiando la lógica *gender-genre*, estamos ante un gesto que en muchos casos se acerca a las estrategias *camp*, que

para José Amícola se constituye como “una manifestación del discurso *queer* que desestabiliza los vínculos enunciativos del orden dominante” (2000: 50). Se trata aquí de poner al descubierto el revés de estructuras que han funcionado como tecnologías de subjetividad heterocentradadas, es decir, de dinamitar las narrativas cristalizadas y poder evidenciar su funcionamiento como tecnologías de subjetivación.

En *Morir como un hombre* (Portugal, 2010) de João Pedro Rodrigues, se utiliza la estructura del melodrama únicamente para ser reinterpretada a través del recorrido —errante— de Tonia, una travesti que además de tener que lidiar con una enfermedad, se pregunta si vale la pena pasar por el sufrimiento de una operación de cambio de sexo. En dos momentos se hace uso del recurso musical de poner a cantar a los actores (en el final Tonia hace uso del *lip-synch*) canciones pertenecientes a autores declaradamente homosexuales portugueses y cuyas letras aluden a la inquietud post identitaria que atraviesa a todos los personajes. El film *Vil Romance*, de José Celestino Campuzano (Argentina, 2008) está construido como si se tratara de un melodrama rodado en la marginalidad del sur del Gran Buenos Aires, cuyos dos personajes Raúl y Roberto se ven envueltos en un contexto de violencia y tráfico de armas. Aquí la torsión sobre el género melodramático está producida no sólo alrededor de una serie de decisiones que lo pervierten (un romance entre dos hombres enmarcado en entorno hostil, periférico, de abyección) sino en el trabajo de construcción formal del filme, que está realizado como si se tratara de un film de guerrilla. *Exorcismos* (México, 2000), de Jaime Humberto Hermosillo, transcurre en un único espacio: una galería comercial cerrada durante una misma noche. El film se constituye como una historia de amor entre Marco Antonio y Pedro, donde uno de estos

vuelve en forma de fantasma para vengar su muerte. Con una economía de recursos casi extrema —cuya puesta en escena podría acercarse al trabajo de Fassbinder en *The Bitter tears of Petra Von Kant* (1972)— y con algunas escenas de tinte pornográfico/gore, el film podría pensarse como un melodrama *queer* post-identitario (proveniente de un país cuya industria cinematográfica se asentó fuertemente en este género). En *La última vez que vi Macau* el relato o crónica de viaje a la ciudad de Macau, China, ciudad de infancia de uno de los directores, sirve para desarrollar, en su mismo revés, una suerte de film *noir*¹⁰ posmoderno y de identidades errantes (donde los personajes nos son negados casi en su totalidad y apenas vemos fragmentos de sus cuerpos). El protagonista llega a la ciudad tras el inminente pedido de ayuda de su amiga Cindy, una travesti que realiza performances en bares. El desarrollo de la ficción parece sernos también velado, puesto que aparentemente lo más importante pasaría por otro lugar.

Cine y desobediencias sexuales en Iberoamérica. Primeras conclusiones

Las operatorias escriturales aquí recuperadas dan cuenta de la forma en que estas textualidades pueden provocar tráficos, fisuras e interpelaciones a la lógica heterocentrada del lenguaje cinematográfico en tanto tecnología. Asimismo provocan cuestionamientos al interior de las historiografías

10 Más allá del intertexto directo con *Macao* (1952) de Sternberg/Ray, no se trata de un dato menor que los directores elijan un género como el del cine negro para hacer una lectura a contrapelo de las estructuras narrativas canónicas. El cine negro se constituyó como un género que habilitó innumerables ambigüedades en torno a las políticas sexuales, en el interior de los textos cinematográficos. Para un trabajo más en profundidad sobre los pliegues del *cine noir* ver Dyer, Richard: "Cine negro desviado" en *Archivos de la filmoteca* n° 54. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, octubre, 2006.

del cine iberoamericano, donde ha habido un silenciamiento o borramiento de subjetividades desobedientes o marginadas tanto como a los propios films adonde la politización de la forma no operó en términos sexogénéricos.

Esto hace que podamos pensarlas como escrituras a contrapelo, contraescrituras o *contracine queer* (haciendo un uso libre de las ideas de Wollen y Johnston). En tanto políticas de contraproductivización no solo señalan y vuelven visibles las mecánicas bajo las cuales operan estas tecnologías de saber/poder, sino que contribuyen a inventarse estrategias posibles de resistencia y posibilidades de un nuevo lenguaje desde su misma sintaxis.

Este mapeo no ha pretendido ser exhaustivo sino que más bien tuvo por intención hacer un señalamiento, un rastreo inacabado de experiencias o escrituras disruptivas y políticas sexuales disidentes en el panorama contemporáneo del cine iberoamericano que aún se está escribiendo. En este caso hemos señalado, provisoriamente, tres direcciones posibles en las que operan dichas textualidades: a.) el trazado o la presentación de contracartografías *queer* y la reinención de las lógicas del deseo en la ciudad moderna (pero también en el lugar de la erótica de la mirada del dispositivo); b.) en las posibilidades y descalces identitarios que abre el cruce entre los formatos del documental y la ficción, es decir, la forma en que las identidades pueden ser rencuadradas, renegociadas o reinterpretadas y c.) la fagocitación o reinterpretación de los géneros cinematográficos en pos de una deconstrucción de la profunda codificación que han tenido el placer, el deseo, el lugar del espectador, etc.

Esta serie de producciones abren interrogantes, suscitan reflexiones y dinamitan el uso de los regímenes de visibilidad, en torno a una serie de problemas que en el cine iberoamericano no tienen antecedentes directos

o genealogía rastreable hasta el momento. Hay en estas prácticas una clara voluntad de politizar la sexualidad, de sexualizar el lenguaje cinematográfico y de minarlo de problemas e incertidumbres. Este aporte ha intentado dar cuenta de ello.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2008) "Testimonio de una disolución. Sobre: *Un año sin amor* de Anahí Berneri.", en Melo A. (Comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino.*, Ediciones Lea, Buenos Aires.
- Amícola, J. (2000). *Camp y Posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós Ibérica.
- Burch, N. (1987), *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- De Lauretis, T. (1989). "Technologies of gender". En *Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres, Macmillan.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Mexico D.F. Era
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Halperin, (2007). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Holmlund, C. y Fuchs, C. (1997). *Between the sheets, in the streets. Queer, Lesbian, Gay documentary*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Johnston, C. (1975). "Women's Cinema as Counter-Cinema". En Tohornham, S. (comp.) *Notes on Women's Cinema, Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgo, Edingburgh University Press.
- Mayne, J. (1994). "Feminism film Theory and Criticism". En Carson, D.; Janice, L. y Welsch, R. (eds.) *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mulvey, L. ([1975] 2011). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, B. (ed.) *Artes después de la modernidad*. Madrid, Akal.
- Nichols, B. (2001) , *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press
- Olivera, G. (2012). "Entre lo innombrable y lo enunciable. Visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)". En *Designis* N°19. Buenos Aires, La crujía.

- Preciado, P. B. (2008). "Cartografías *queer*: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle". En Cortés, J. (ed.). *Cartografías Disidentes*. Barcelona, CEASEX.
- Soto, M. (2005). "Literaturas *queer*". En Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. (comps.) *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales.
- Stam, R. (2000). "La teoría homosexual sale del armario". En *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.
- Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1992). "La teoría feminista del cine". En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- Suárez, J. (2006). "Otros lugares, otras intimidades: espacio y sexualidad en el nuevo cine *queer*". En Buxán Bran, X. (comp.) *Lecciones de disidencia*. Madrid, Egales.
- Wollen, P. 1972. *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington, Indiana University Press

Reflexiones sobre *Ejecución* (1969) como desmontaje de la heteronorma en el teatro

Ezequiel Lozano
(UBA/CONICET)

El texto dramático *Fortune and Men's Eyes* (1967)¹ del canadiense John Herbert² se estrenó en Buenos Aires bajo el título *Ejecución*, con dirección de Agustín Alezzo, en la temporada teatral del año 1969. Dos años después, se produjo en Hollywood la versión filmica dirigida por Harvey Hart, de la cual participó el propio autor como adaptador. En el pasaje desde el texto dramático al guión, de 1971, las variaciones operadas resultan significativas. Será el propósito de este escrito analizar la proposición disruptiva

1 El estreno mundial fue el 23 de febrero de 1967 con dirección de Mitchell Nestor; escenografía de C. Murawski; vestuario de Jan; música y efectos sonoros de Terry Ross. El reparto era el siguiente: *Rocky*, Victor Arnold; *Mona*, Roert Christian; *Queenie*, Bill Moor; *Smitty*, Terry Kiser; y *Guard*, Clifford Pellow. Se concreta en el circuito del off-Broadway, en el *Actor's Playhouse*.

2 John Herbert murió en junio de 2001 a los 74 años. Escribió más de 25 obras a lo largo de su carrera. Docente y dramaturgo, a su vez representa al activismo gay de Toronto y es destacado en su actividad artística como drag-queen. El impacto social de las puestas en escena de *Fortune and Men's Eyes* hace, por ejemplo, que se cree la *Fortune Society for Prison Reform*. La obra se gesta motivada por la estancia que había experimentado el autor en el reformatorio canadiense de Guelph (Ontario) en el año 1946 (época en la cual la homosexualidad estaba prohibida en Canadá); el grupo de homófobos que atacó a Herbert fue quien lo acusó de invitarlos a prácticas homosexuales lo cual lo llevó a aquel sitio.

de la escritura de Herbert para reconstruir el agenciamiento de la puesta en escena porteña en un momento de particular emergencia de discursos cuestionadores de la heteronorma presentes en las artes escénicas de aquel momento. También se atenderán algunas relaciones con otras transposiciones del texto tanto como el cotejo de textos críticos que reflexionaron sobre el mismo.

Resulta necesario enmarcar esta visibilidad de la disidencia sexual en los escenarios porteños de 1969, en una serie de sucesos a nivel social. El más significativo es el nacimiento de la agrupación activista argentina *Nuestro Mundo*. En palabras de Carlos Fígari (2010), se trata de la primera que se conforma “públicamente bajo una orientación homosexual en América del Sur” (228), de base obrera y sindical se autodefine como “grupo homosexual-sexopolítico” (228). Esta asociación se creó clandestinamente en 1967, bajo la dictadura del general Juan Carlos Onganía, dentro de la precariedad de una casilla guardabarrera en Gerli (Pcia. de Buenos Aires). Se fundó con 14 personas y produjo la primera publicación donde se defienden los derechos de las y los disidentes sexuales, un boletín que lleva el nombre del grupo.

Fortune and Men's Eyes denuncia la violencia que opera dentro del sistema carcelario, tanto como aquella ejercida desde el sistema social, hacia quienes encarnan sexualidades no-heteronormativas. A través del abuso de poder, experimentado en el mundo cerrado de un reformatorio, los personajes del texto de Herbert despliegan las tensiones inherentes al clima social de su época. En el contexto canadiense, donde antes del 69 era punible con la cárcel cualquier acto homosexual, *Fortune and Men's Eyes* plantea con sordidez el trato de la sociedad hacia la disidencia sexual, así como las condiciones brutales de la vida carcelaria. Propone personajes realistas no estereotipados.

Un año después de que en Nueva York se estrenara *The Boys in the band* de Mart Crowley –texto dramático que, como el de Herbert, también es versionado cinematográficamente–, el director Sal Mineo presentó su controver- sial puesta de *Fortune and Men's Eyes in Stage 73*. Claro que esa puesta de 1969, contemporánea de la de Alezzo, debe ser contextualizada: se concretó sólo cuatro meses después del enfrentamiento ocurrido en el pub Stonewall³ ante el avasallamiento policial a las y los disidentes sexuales⁴. El episodio acrecienta la visibilidad de las sexualidades no- heteronormativas en los medios masivos de comunicación y estimula una mayor visibilidad en el campo artístico (Dickinson, 2002).

Trataremos de sintetizar el argumento del texto dramá- tico, buscando dar cuenta de la descripción de personajes que hace el original. La acción se desarrolla en la habita- ción de un reformatorio canadiense con cuatro camas y dos puertas, cuyos internos son jovencitos (aunque convi- ven con algunos prisioneros mayores que, por sus cortas sentencias, no ameritan una estadía en la cárcel común). Smitty, un colegial de 17 años, atleta –de un tipo⁵ que resulta *agradable a todo el mundo*– debe pasar seis meses en prisión por posesión de marihuana. Desde su ingreso al reformato- rio, este personaje comprueba cómo la brutalidad, el mie- do y las agresiones físicas y sexuales parecen ser las únicas reglas de juego en este mundo carcelario a las que ni los guardias⁶ escapan. Allí se ve obligado a compartir la celda

3 Recibe el nombre del bar, *Stonewall Inn* (situado en la calle *Christopher de Greenwich Village*), donde las y los asistentes ofrecieron resistencia al avance de la policía.

4 Como sostiene Figari, “esta acción, que duraría tres días, se convertiría en el ‘mito de origen’ del movimiento homosexual en el mundo. Al año siguiente, comenzó a celebrarse la ‘semana del orgullo gay’ culminando con una *marcha* que partía de la calle *Christopher*” (2010: 228).

5 Las cursivas corresponden a nuestra traducción lo más literal posible de los términos del original.

6 El quinto personaje de la obra es un guardia de entre 45 y 50 años, rudo y disciplinado.

con tres internos: Queenie, Rocky y Jean, de personalidades muy diferentes. Queenie –Reina en la versión local– de aproximadamente 19 o 20 años, muy rubio y alto, cuya fisonomía combina una *delicadeza extrema* junto a una *fuerza poderosísima*; la didascalia aclara que, para ser una persona tan alta, presenta movimientos precisos y rasgos femeninos; su ingenio afilado le permite matizar, con mucho humor, las situaciones dramáticas. Por otra parte, Rocky, un muchacho de 19 años que aparenta ser mayor y más duro de lo que le *permitiría su inmadurez emocional*, tiene *impulsos agresivos* que lo protegen de evidenciar su miedo –si bien es callado, es aquel a quien todos temen–, pasó varios períodos como prisionero. Por último, Jean de 18-19 años, joven apocado de quien todos se aprovechan; nadie lo llama por su nombre sino que le dicen *Mona* –apodo obtenido por la fisonomía de su rostro que recuerda a la *Mona Lisa*–; provoca, según el autor, *resentimiento* en hombres y mujeres. Se lo describe como *afeminado de modo no-agresivo y suspendido* entre los géneros: *ni varón ni mujer*.

En este mundo cerrado que construye Hebert, el texto enuncia, en primer plano, la transformación de Smitty quien, a medida que acciona, ingresa con mayor profundidad en este entramado de poder: su iniciación en la política sexual de la vida en prisión se da muy rápidamente. Aprende que tiene tres alternativas: 1) vincularse con un *old man*, quien le brinda protección a cambio de *favores sexuales*; 2) ofrecerse como objeto sexual de modo más *amplio* para obtener influencia y privilegios; 3) arriesgarse a buscar su independencia exponiéndose a la intimidación, los golpes y las violaciones grupales. Smitty comienza cediendo a las demandas sexuales de Rocky, su *old man*, y culmina peleando con éste y proponiéndole a Mona protección a cambio de sexo. De modo que la acción de la obra se basa en esta

mutación de Smitty, desde el jovencito inocente y abusado hacia un muchacho empoderado y abusador.

Neil Carson publicó en 1972 un análisis de la obra donde sostiene que el tratamiento explícito de la homosexualidad es el aspecto que resulta más provocador de la misma; narra que algunas puestas en escena lo remarcan de manera grotesca y cita, como ejemplo, el caso de una puesta de Los Ángeles (posteriormente adoptada en Nueva York⁷) cuyo director, Sal Mineo, exhibe explícitamente la violación de Smitty –que en el texto sucede fuera del escenario– así como también elige narrar el deterioro total del protagonista, marcándole la acción de masturbarse mientras escucha los gritos de sufrimiento de Mona en el final del texto (1972). La versión de Londres, en opinión de Carson, se malogra de igual manera ya que, aprovechando un menor grado de censura, presenta escenas de desnudez. Opuesta a la visión inglesa, la versión argentina sigue muy de cerca los lineamientos de la letra escrita por Herbert; en efecto, su director, se siente orgulloso de no haber convertido el texto en un “exhibicionismo sensacionalista” (Alezzo, 2011 [Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires]). Según su punto de vista, el texto no propone esos desnudos, por lo que no ve la necesidad de modificar esa voluntad autoral.

Carson da cuenta de su visión acerca de la falta de profundidad de la mayoría de las crónicas periodísticas contemporáneas al estreno del texto en las diferentes puestas en escena acaecidas en América del Norte. Explica esa chatura por la controversia que socialmente genera el tema de

7 La dirección de Sal Mineo hace hincapié en el mundo gay habilitado por el texto dramático, agrega escenas de desnudos y se focaliza particularmente en las escenas de sexo entre varones. Según el crítico Clive Barnes, estos agregados y subrayados de la puesta apuntan a la excitación sexual (de corte sadomasoquista, especialmente) y no ayudan al drama. Esta puesta resulta muy exitosa y motiva, junto a la adaptación filmica del '71, que el texto se estrene en Canadá con una producción comercial (1975).

la homosexualidad, a la vez que lo atribuye a cierta torpeza y sentimentalismo en el manejo que Herbert realiza de la relación central entre Smitty y Mona⁸. Carson sostiene que eso se hace patente en dos escenas: en el ensayo de la fiesta de Navidad y en el encuentro final entre ambos. Son momentos donde aparecen citas a Shakespeare que le resultan particularmente difíciles al equipo artístico en los ensayos previos al estreno. El artículo de Carson detalla los cambios desde una primera versión⁹ hasta el texto que efectivamente se publica; indica que Herbert agrega detalles que ayudan a la confusión del público y modifica el tono del ensayo para el festejo navideño. Lo que en la proto-versión permitía mostrar la profundidad con que *Mona* interpreta a Shakespeare se destruye con los agregados que aparecen en el texto publicado, en el que Queenie ironiza sobre esa hondura interpretativa, quitándole seriedad y convirtiendo a Jean en un *clown patético*. El investigador compara, de modo similar, la escena donde se cita el soneto de Shakespeare¹⁰.

8 Al comienzo de la obra "Mona remains a shadowy figure, kindly but apparently weak and consequently victimized by the others. In the rehearsal scene he shows a streak of stubborn fanaticism which reveals another side of his character" (Carson, 1972: 210).

9 Nos referimos a la versión preliminar que Carson consultó; la obra se había presentado en Canadá, en el año 1965, como *workshop* dentro del Festival de Stratford.

10 "The Shakespearian text seems originally to have been intended as a declaration of love on the part of Mona and as a counsel to rely on inner resources rather than on the opinion of the world. Far from being an invitation to bed, it seems to be a continuation of Mona's argument that physical intimacy between them would destroy their relationship. It is an affirmation of the superiority of 'remembered', that is non-physical, love over despersonalized sex" (Carson, 1972: 212). Pero este pasaje está claramente alterado en la versión impresa. "Whereas previously they had established some sort of communication through the sonnet, here they remain ironically detached from the sentiment in the poem. Furthermore, it is not at all clear what they are amused by. (...) Once again Herbert's changes in the text seem less designed to clarify relationships than to avoid unsympathetic laughter" (213). Carson sostuvo que Herbert mantuvo las citas a Shakespeare (a pesar de que las modificó en su funcionalidad) ya que ambas expresan un ideal de femineidad asexuada que el autor parecía querer hacer cuerpo en el personaje de Mona. Se apoyaba, para afirmarlo, en la descripción que se hace de los personajes donde se detallaba de Mona, como dijimos, que *parece suspendid@ entre ambos géneros, ni varón ni mujer*.

El personaje de Jean (Mona) funciona en el texto, para Carson, como un justo medio entre los extremos que representan Queenie y Rocky. Mediante una caricatura de lo masculino, este último encarna el estereotipo de la masculinidad que se gana el respeto por vía de la fuerza. Queenie opera, en su análisis, como una caricatura de la mujer, centrada en sí misma y muy consciente de su efecto en los demás, que utiliza la atracción que genera como un arma –al pensarse como un *objeto sexual manipulador*. En la lectura de Carson, así como a Rocky lo anima el odio y a Queenie el sexo, Mona expresa el perdón y el amor; o sea que este crítico coincide con las declaraciones del autor acerca de cuál es el tópico central de la obra: la estupidez y la crueldad que están presentes en esos rasgos atribuidos a lo masculino, la fuerza y la violencia, dando cuenta, a su vez, de una misoginia en su mirada.

Según Carson, si se acuerda en que Mona, a pesar de lo que aparenta, mantiene viva su libertad interior (la autonomía de sus ideas), Smitty no logra preservar la suya, puesto que responde o bien a presiones externas o bien por resentimiento. Peleando de acuerdo con las leyes de la cárcel, Smitty termina aceptando los valores de los internos del sistema carcelario. Al negar su responsabilidad, niega su capacidad de actuar libremente tanto como su propia libertad. El sonido de la reja que se cierra termina de simbolizar el encarcelamiento total del personaje.

La puesta porteña se constituyó en un suceso de público. Según el testimonio de Agustín Alezzo (2011) muchos/as espectadores/as que asistieron a las funciones, durante los nueve meses que duró la temporada, salían

11 Analiza las acciones finales que realiza el personaje de Smitty "To survive emotionally he must deny his own responsibility for Mona's suffering and project his guilt on the guards and society. (...) By denying responsibility, Smitty denies his ability to act freely. By denying his freedom he, in fact, imprisons himself. The final slam of the offstage jail door aptly symbolizes Smitty's ultimate imprisonment" (Carson, 1972: 217).

descompuestos/as; Alezzo atribuye estas reacciones al *realismo extremo* de las escenas de violencia.

La obra, que se estructura a partir del encierro en el que conviven estos cuatro internos del reformatorio, se apoya en el humor que aporta el personaje de Reina, para traspasar el ambiente opresivo en el cual se inscribe. Alezzo narra su visión de *Reina* al evocar el trabajo con el actor a cargo del personaje:

Lo más costoso del asunto fue el personaje de Reina. Porque Reina tiene la fuerza de un tipo de la calle, de un reo, de un boxeador; y aparte es una marica perdida, totalmente afectada. Entonces una cosa tan opuesta en una persona ¿dónde encontrarlo? Si yo buscaba un tipo afectado jamás iba a dar lo otro; yo me tenía que tirar a lo otro y [Martín] Adjemián era un tipo que había sido boxeador, era de unos músculos... muy mujeriego, reo... Entonces se lo propuse (2011).

Reina alterna esas dos caras ambivalentes; termina travestiéndose para una fiesta navideña en el interior de la cárcel, con el aplauso fervoroso de sus compañeros. Vive de un modo alegre su performance y se corre todo el tiempo de la victimización. En la obra, a pesar de que este personaje no se traviste permanentemente, subraya su actitud disruptiva de *loca* (en el sentido que le otorgan Pedro Lemebel o Néstor Perlongher, por ejemplo). De este modo reconocemos en su *performance de género un travestismo cuestionador* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006) así como la posibilidad de empoderamiento de la propia identidad autopercebida por sobre lo que se haya asignado externamente, al momento de nacer. Rescatamos el agenciamiento *queer* de Reina como promesa de las luchas históricas del activismo por venir, ya anunciado por Hebert

en su texto. Es este accionar el que moviliza siempre las acciones que el personaje realiza durante la obra (en su resistencia a las parejas que se institucionalizan dentro de la prisión, así como su burla a los roles heteronormativos). En relación con los imaginarios sociales que sobre el travestismo circulan en aquellos tiempos, emerge *Reina* como una novedad fuerte y altamente provocadora, ya que se desplaza de esas construcciones transfóbicas.

Enfoquémonos, ahora, en la recepción de la puesta en escena local. La publicación *Señoras y Señores* destaca la actuación de Adjemián al anexar una foto de su personaje a la crónica sobre la obra (*Señoras y Señores*, 1969), cuyo pie reza “el lúcido travesti” (12). Este artículo subraya la *insoportable lucidez* de la interpretación de Adjemián, quien logra develar la *poesía atroz* de su personaje; búsqueda poética que la crónica descubre en la dirección actoral de Alezzo, pero que sólo ve llevada a su magnitud en *Reina*.

En *Confirmado* se destacan, además, algunas otras particularidades actorales; allí se enuncia que

se han logrado dos interpretaciones excelentes, la de Martín Adjemián, que hace muy verosímil a su Reina y tiene momentos desopilantes en la escena del travesti, y la de Martín Lobos [sic] en el papel del matoncito, en el que da una justa matización de su proceso. Pero también Carlos del Puerto transmite dolorosas vivencias y la intimidad del personaje a su cargo. Diego Botto no desentona en el conjunto; su Smitty es, entre las cuatro, la parte menos gratificante, pero llega una etapa en que el actor la hace crecer. Víctor Manso entrega lo suyo con oficio. Justas, adecuadas, son la escenografía de Gastón Breyer y la compaginación de sonido de Guillermo Sachi (Wullich, 1969: 62).

Aunque con un lenguaje más injurioso, esta crónica describe a los cuatro personajes encerrados en el reformatorio como “pederastas” (62) y elogia la capacidad del texto para que, en el “certero trazado de sus caracteres” (62), se pueda llegar a “amar” (62) a uno de ellos. Destaca la *gran finura* de la puesta en escena y el “profundo sentido teatral” (62) que la habita.

En la lectura de *Señoras y Señores*, se evidencia la concreción escénica del punto de vista de Alezzo sobre el material textual. La crónica afirma:

No habrá memoria de amor (...) para Smitty, un muchacho puro que, al ser recluido en un reformatorio para menores, se verá, a su pesar, envuelto en la telaraña homosexual tejida por sus compañeros de celda. Pero Ejecución, discretamente aureolada de escándalo, no se sirve de la homosexualidad y de la autobiografía de Herbert —ex recluso— sino como una metáfora para describir un mundo dividido en opresores y oprimidos, todos los cuales comparten ese gusto por la infamia que brota en la desesperanza. La lenta, implacable degradación de Smitty, que de víctima se convierte en verdugo, destinado a su vez a la abyección, es un tema magnífico, que el autor desaprovecha al demorarse en el pintorequismo y el folletín (*Señoras y Señores*, 1969: 12).

Léase *puro* como sinónimo de heterosexual. Casi anticipando a *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, aparece la imagen de este animal que teje una red para atrapar a otra especie. Lo que nos interesa remarcar es la idea del protagonista como *pobre tipo* que la crónica observa y es congruente con la concepción de Alezzo sobre el texto. Cuando en la entrevista efectuada al teatrista éste explica el cambio

del título desde *Fortuna y los ojos de los hombres* –que remite de modo literal al comienzo del soneto 29 de Shakespeare– por *Ejecución*, sugerido por el actor Martín Lobo para que, publicitariamente, tuviese un impacto mayor en los futuros espectadores, comenta:

Y verdaderamente era la ejecución de un tipo, que en realidad no ha cometido un delito. Era una ejecución porque el chico no tiene nada que ver y lo meten en esa celda de homosexuales (no siéndolo), y le hacen toda clase de cosas terribles: es violado... de todo le hacen; hasta que él se convierte en el más terrible de todos (2011).

De modo que se enfoca el punto de vista sobre Smitty como víctima, relegando una mirada más amplia y compleja del texto donde todos sus personajes son víctimas de un sistema opresor, así como lo explica el artículo de Carson arriba citado¹².

Si convenimos en sostener que el punto nodal del texto de Herbert es la violación de Smitty, debemos profundizar en su significación. Complejizando el análisis, entonces, resulta productivo citar a Paul B. Preciado, quien afirma que “en el hombre heterosexual, el ano (...) es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (2009: 136-137). Si, como señala, en los cien

12 “*Fortune and Men’s Eyes* is therefore not about homosexuality (...) neither is it the story of the ‘depraving’ of a heterosexual. It is, as Herbert himself summed it up, about ‘the cruelty and stupidity of force and violence’. It asserts quite simply that the ‘feminine’ qualities of passivity, gentleness, forgiveness, mercy and charity are superior to the ‘masculine’ virtues of aggressiveness, violence, vindictiveness, competitiveness and lust. Furthermore, Herbert goes on to argue that this superiority is not the result of their respectable heritage but of their effectiveness. Resentment, violence, and hostility are not only bad in themselves, they are ultimately self-defeating” (Carson, 1972:214).

años que van desde 1869 a 1969¹³, Occidente exalta los valores de la familia blanca y heterosexual es a costa de afirmar que “los miembros de la familia no tienen ano” (139). Es el modo que encuentra la matriz heterosexista para evitar que la *homosexualidad* la penetre, aunque debe pagar el precio de ocluir uno de los centros de placer.

En la versión fílmica de 1971, dirigida por Harvey Hart, ocurre una violación previa a la de Smitty, la cual presentaban tanto Rocky, su violador, como él. Es en esa expectativa donde Smitty percibe, en el film, que el objeto de esa violación comunitaria podría haber sido él y que la intervención de Rocky evita que ello sea así. Su compañero de celda lo violaría luego, pero a solas. El ano se torna signo: hay una gradación simbólica en su disponibilidad; la violación *uno a uno* garantiza una apertura anal modesta, cuando es comparada con la *sociabilidad* (si se concede el término) que se desprende de un orificio abierto a la comunidad de internos.

Peter Dickinson (2002) argumenta que la versión cinematográfica impacta negativamente en la perspectiva *queer* que podía alcanzar la lectura del texto dramático. Si bien desde algunas voces de la crítica se cuestiona la utilización retrógrada de los roles heteronormativos que los internos juegan, Dickinson se preocupa por mostrar que dicho uso de los binarismos genéricos es una manera de cuestionarlos como inherentes a ciertas instituciones (20). Centra su análisis en la figura de Queenie¹⁴ en quien se encarna una am-

13 “Entre 1869, momento en el que el lenguaje médico-jurídico centroeuropeo define por primera vez la oposición entre heterosexualidad y homosexualidad como una lucha moral y orgánica entre la normalidad y la patología, y 1969, momento de la formación de los primeros movimientos de defensa de los derechos de los homosexuales en Estados Unidos y Europa, el discurso heterosexual se extiende como único lenguaje biopolítico sobre el cuerpo y la especie” (Preciado, 2009: 139).

14 Michael Greer interpreta a Queenie en la película, así como lo había hecho en la puesta de Sal Mineo (1969) mencionada antes. Según lo presenta Dickinson, para Vito Russo, el golpe de la muerte lo

bivalencia genérica y narrativa (21) ya que, a diferencia del resto de los personajes, realiza una *teatralización paródica* del espacio del reformatorio¹⁵. Desde el presente podemos pensar su accionar como un *agenciamiento queer*, en el sentido de que desestabiliza la sexualidad dominante de esa institución (no se deja dominar por un *old man* ni permite ser violado a mansalva); su burla constante constituye un empoderamiento junto a una fuerza resistente, lejos de cualquier victimización. Así es también cómo el autor construye un contraste con el personaje de Mona quien sí se ubica en el lugar de víctima, mártir por su *condición* y sólo aferrada a un discurso romántico e imaginativo, donde la libertad

da la adaptación filmica puesto que MGM, con intenciones de establecer su *película gay* para competir con otras producciones similares, quita del proyecto al primer director, Jules Schwerin (quien como canadiense estaba más interesado en el proyecto por la potencialidad de crítica al sistema carcelario de su país) y elige en su lugar a Harvey Hart con el objetivo de modificar las bases de la obra de Herbert. El cambio, según Russo, sería la transformación desde un comentario sobre el sexo entramado en el poder hacia la explotación de lo sexual como una cuestión de identificación genérica (Dickinson, 2002: 25). El argumento de Russo se posiciona de este modo: En vez de establecer una crítica a la sociedad que demanda una fijación en roles sexuales específicos (sin variaciones), la versión de Hart convierte a *Fortune...* en un *peep-show* sexual donde se busca remarcar el homoerotismo con intención de dirigirlo al floreciente *mercado gay*. Así, las escenas de desnudo y violación internalizan los estereotipos homosexuales activo/pasivo donde el activo se auto-percibe como *heterosexual/penetrador* y el pasivo ocupa el rol *femenino/penetrable/abyecto*. De acuerdo con Russo, el golpe de gracia es el hecho de que en la película (no así en el texto dramático) Rocky se suicida luego de las sucesivas violaciones a las que lo somete Smitty frente a sus compañeros de prisión y los guardias, señalando que la muerte es preferible a la subversión de los roles genéricos dominantes. Si bien Dickinson coincide en parte con Russo, cree que se confunde cuando separa "sex-as-power" de "sex as a matter of gender identification"; afirma "both the play and the film question the rigid gender roles imposed on men in our society, demonstrating how sex becomes or is acquired as an instrument of power: Smitty learns from Rocky what it means to rape, from Mona what it means to be raped and from Queenie how one negotiates between these two extremes" (2002: 26).

¹⁵ Lo pensamos de modo homólogo a lo que Preciado señala para el espacio del activismo francés durante la década del setenta, cuando el grupo *Gazolines* se une al FHAR; las mujeres que lo componen, influidas por la cultura glam rock, "van a ser las primeras en utilizar técnicas de teatralización paródica del espacio público, prácticas que serán después reconceptualizadas por la teoría *queer* como políticas performativas o camp" (2009:145).

pasa por la interioridad antes que por la materialidad o el cambio de las condiciones de vida.

Al final del film, Mona y Smitty quedan solos en la celda. Luego que Mona revela la manera por la cual terminó en ese reformatorio (le acusan falsamente sus agresores homofóbicos), Smitty le ofrece convertirse en su *old man*. Mona rechaza la oferta ya que nota que está motivada por la circunstancia y no por amor. Esta reacción, que cuestiona las jerarquías sexo-genéricas, provoca una reacción violenta de Smitty. Al momento que Mona acepta su amor por Smitty (esto se muestra de modo más claro en el film que en la obra), la agresividad de Smitty se apacigua y hay una escena de reconciliación. Casi están por besarse cuando el ingreso de Queenie los interrumpe. En el texto dramático, este es el momento donde se cita el soneto 29 de Shakespeare, que da título al original, pero en el film esta cita se desplaza a los créditos mediante la musicalización pop del mismo.

Volvamos al final del texto dramático de Herbert, al momento en que regresan Rocky y Queenie. Allí se muestra –unas pocas líneas antes– que Smitty y Queenie durmieron juntos. Rocky ataca a Mona; Smitty sale en su defensa. El guardia llega a pararlos y pide explicaciones. Queenie y Rocky acusan a Mona. El guardia saca a rastras a Mona para castigarle. A pesar de los gritos desde la celda de Smitty para adjudicarse la responsabilidad, el guardia prosigue. Smitty se da vuelta y deja en claro su nuevo posicionamiento como jefe de esa celda habiendo usurpado el lugar de Rocky. Así, el *quid pro quo* del sistema sexo-genérico imperante en la prisión queda intacto. En la puesta de Alezzo se concluía con él, solo en escena, mirando al público. La adaptación filmica transforma ese final. Cuando Queenie regresa de su show a la celda (en el film Rocky se suicidó antes) ataca a Mona por observar esa intimidad con Smitty. El guardia

llega y a quien se lleva es a Smitty. Mona es quien grita desde la celda. La denuncia que hace Smitty de los cargos constituye, irónicamente, una confesión activa del cambio ocurrido en los roles que hasta entonces había sido incapaz (o no) de reconocer en su reconstrucción de la dinámica heteronormativa de poder en ese contexto homosocial. En otras palabras, niega su *agenciamiento queer*; algo que por el contrario moviliza, como dijimos, las acciones que Queenie realiza durante la obra (en su resistencia a las parejas que se institucionalizan dentro de la prisión así como su burla a los roles heteronormativos), tanto como la acción de Mona de separar sus afectos de su cuerpo. Mona y Queenie son, para Dickinson, dos *personajes queer* que en la dinámica del film contrastan con la soledad que experimenta Smitty al final del mismo. Opone regulación del deseo/resistencia a esa regulación¹⁶.

De alguna manera, la construcción que hace el autor de un mundo cerrado donde las maricas son inteligentes, por jugar su dominio a partir de su liberalidad sexual, y los machos sostienen su poderío heterosexista, manteniendo su rol de penetradores activos nunca penetrados reproduce, como microcosmos, las tramas sociales dominantes (en Occidente, al menos). La labelización *ano cerrado/heterosexualidad garantizada* se presenta como el lugar de poderío en disputa. Dado que todos allí adentro tienen ano son potencialmente penetrables. Se instala una verdad torcida: no hay diferencias sexo-genéricas que valgan, sólo hay un órgano oscuro cuyo uso (pareciera) dar cuenta de una identidad genérica. En esta falsedad, que opera de forma hegemónica, se otorga, al mismo tiempo, un permiso en el

16 Otras variaciones. Hay *drags* y *drags*. Mona interpreta un monólogo de un personaje femenino (Portia) travestido. Si en la obra el *show drag* quedaba desplazado (sólo se veía un ensayo) en el film ocupa un espacio importante y lo que se desplaza es tanto el canon heteronormativo así como el canon shakespeariano.

interior de la cárcel: el de construir otros vínculos amorosos y sexuales como *revolución imaginaria* que no pone en crisis el heterosexismo dominante a costo de ocultar su agenciamiento revolucionario. En el microcosmos de la cárcel, se *pone en abismo* el macrocosmos social donde el *terror anal* de las cárceles opera de modos semejantes encerrando en el closet a la disidencia.

“La revolución no la hacen los mejores, ni la hacen siempre por las mejores razones” (Preciado, 2009: 142). Todos los movimientos revolucionarios tienen su *jefe de marketing*: “aquellos que labelizan un bloque revolucionario y designan quienes pertenecen y quienes no pertenecen a él. Conclusión: las revoluciones también construyen sus propios márgenes. Corolario: La revolución no había llegado todavía a su estadio anal” (142). En esta línea de lectura, podemos afirmar que la propuesta teatral de Herbert se posiciona en un estadio anterior a la verdadera revolución, pero, a nuestro entender, opera en un momento donde las grietas están comenzando a resquebrajar la piedra. Entendemos que los personajes de Herbert muestran tres respuestas históricas distintas del posicionamiento de la disidencia sexual (en relación a la sexualidad dominante). De esas tres rescatamos el agenciamiento *queer* de *Queenie* como promesa de las luchas del activismo LGTTTBI. Así como en la Francia setentista el FHAR inventaba “la gramática de la revolución anal y del feminismo *queer* por venir (...)” (145), Reina es el personaje que anuncia el activismo posterior a su época en este texto dramático. Si Francia en los setenta pone sobre el tapete “las que serán para el resto del siglo las dos vías de acción política que emergen de los movimientos de izquierda: revolución o normalización, colectivizar el ano o cerrarlo” (147) podemos señalar que, en el texto de Herbert, esa colectivización se ubica del lado de *Queenie* y que, en la acera opuesta, se hallan Mona, Rocky y Smitty. Dicho

agenciamiento resulta funcional a la definición de *cuerpo queer* delimitada por Preciado, quien lo describe como “aquel que se construye como sujeto que resiste y contesta a ese proceso de normalización pedagógica, encontrando puntos de fuga que permitan agenciamientos desviados” (168). Entendiendo lo *queer* como un accionar micropolítico antes que como identidad¹⁷, la pasividad masoquista de Jean (Mona) se aleja de este tipo de agenciamiento puesto que se somete al padecimiento constante del sistema opresivo que la cárcel heterosexista le asigna. El propio discurso que emite el personaje habla de una escisión entre cuerpo y espíritu y se posiciona como un ano abierto a lo comunidad que, lejos de operar de modo revolucionario, sólo reemplaza aquello que *no está allí*. Así se entiende su dignidad en la búsqueda amorosa que Mona pretende construir con Smitty y su rechazo a que se convierta en su *old man*. En todo caso esto sería el único momento en el cual su agenciamiento por la negativa escapa a la normatividad de la cárcel.

Preciado se refiere asimismo a una *Utopía Anal*; afirma que el ano escapa a la retórica de la diferencia sexual dado que no tiene sexo, ni género; en sus palabras, es un biopuerto que “funciona como punto cero a partir del cual se puede comenzar una operación de desterritorialización del cuerpo heterosexual, o dicho de otro modo de desgenitalización de la sexualidad reducida a penetración pene-vagina” (2009: 171-172). Todo ello le permite sintetizar su postura de este modo: “(...) Frente a la máquina heterosexual se alza la máquina anal. La conexión no jerárquica de los órganos, la redistribución pública del placer y la colectivización del ano anuncia un ‘comunismo sexual’ por venir” (172).

17 “Aquí *queer* no se entiende simplemente como una práctica sexual o una identidad sexual, sino por una parte como el efecto de un conjunto de fuerzas de opresión y de resistencia, pero también como un espacio de empoderamiento y de movilización revolucionaria” (Preciado, 2009:168).

John Herbert logra dar cuenta de una etapa bisagra en la historia de las representaciones en torno a sexualidad y a los roles sexo-genéricos. Con *Fortune and Men's Eyes* puede poner en tensión este resquebrajamiento de la dominancia heterosexista y nos regala la fuerza de un personaje, Queenie, cuyo *cuerpo queer* constituye un signo del advenimiento de un nuevo paradigma. Su circulación en los escenarios de Buenos Aires en una temporada con un estallido de propuestas teatrales que visibilizaban la disidencia sexual, aunque fuese a través de una puesta en escena que se corría de la potencialidad *queer* del texto, constituye un hito necesario de ser rescatado por una historia del teatro argentino poco propicia a reconocer agenciamientos micropolíticos de otros órdenes que no sean los partidarios.

Referencias

Fuentes

Herbert, J. (1967). *Fortune and Men's Eyes*. Nueva York: Grove Press Inc.

Señoras y Señores (1969, 26 de septiembre). "No habrá memoria de amor" (s/f) p. 12.

Wullich, V. M. (1969, 17 de setiembre). "La cárcel: mero trasfondo". *Confirmado*, p. 62.

Entrevistas

Alezzo, Agustín (2011, 21 de septiembre). Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires. [director de *Ejecución*].

Lobo, Martín (2011, 22 de septiembre). Entrevista por comunicación personal, en Buenos Aires. [actor de *Ejecución*].

Films

Fortune and Men's Eyes (Harvey Hart, 1971)

The Boys in the band (William Friedkin, 1970)

Bibliografía

Carson, N. (1972). "Sexuality and Identity in *Fortune and Men's Eyes*". *Twentieth Century Literature*, 207-218.

Dickinson, P. (2002). "Critically Queenie: The lessons of *Fortune and Men's Eyes*". *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Étude Cinématographique*, 19-43.

Fígari, C. (2010). "El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas". En Massetti, A.; Villanueva, E. y Gómez, M. (comps.) *Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario* (pp. 225-240). Buenos Aires, Nueva Trilce.

Preciado, P. B. (2009). "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual". En Hocquenghem G. *El deseo homosexual* (pp. 133-174). Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

Trastoy B. y Zayas de Lima P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.

Genealogías disidentes de la teoría *queer*

Judith Butler/John Waters, *Gender Trouble/Female Trouble*
y la torsión transnacional de Isabel Sarli

Facundo Nazareno Saxe

Atilio Raúl Rubino

IdIHCS (FaHCE-UNLP/CONICET)

I. Introducción

Pensar el pasado desde una perspectiva torcida o *queer* respecto al presente nos permite reconfigurar, complejizar y deconstruir lo que muchas veces parece fijo, establecido o “normal”. También esta idea nos posibilita el trazado de continuidades, rupturas y constelaciones socio-históricas y transnacionales para el pensamiento sobre género y disidencia. En este artículo nos interesa trazar una línea entre algunas representaciones de sexo-género de los años sesenta y setenta y el llamado “momento *queer*” hacia los años ochenta y noventa. En particular nos interesa pensar la referencia de Judith Butler al film icónico de John Waters, *Female Trouble* (1974), y la figura de Divine como la *drag-queen* definitiva, que a su vez se constituye en ese film y en *Pink Flamingos* (1972) como una referencia explícita a la diva “porno” latinoamericana Isabel “La Coca” Sarli en la película de Armando Bo *Fuego* (1968). Analizaremos estas

trayectorias disidentes para complejizar y repensar el pensamiento *queer* de los noventa desde un basamento genealógico y transnacional.

II. Una genealogía (infinita) del pensamiento disidente

Trazar una genealogía del pensamiento *queer* norteamericano de los años noventa es una tarea compleja e inagotable. Como señala Beatriz Preciado (Preciado y Carrillo, 2007), no se puede pensar lo *queer* sencillamente como un producto originario de Estados Unidos, ya que la sexualidad disidente se configura de una forma histórica y compleja que rompe con los espacios y barreras nacionales, para conformarse como una suerte de constelación transnacional de influencias, correspondencias y retroalimentaciones constantes. En ese sentido, un texto canónico de la teoría *queer*, *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, construye un vínculo directo y específico con uno de los cineastas más subversivos de la liberación gay de los años setenta, John Waters. Butler toma la creación más icónica de Waters, la *drag-queen* Divine, y teoriza sobre el sexo-género, la sexualidad y la performatividad de género, entre otros temas. Los orígenes de Divine en *Female Trouble* (1974) y *Pink Flamingos* (1972) se rastrean en múltiples posibilidades culturales, de las que sobresale la figura de Isabel Sarli en el film de culto de Armando Bo, *Fuego* (1968). En 2006, en el ciclo *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You*, el cineasta norteamericano presentó *Fuego* (1968) de Armando Bo protagonizada por Isabel Sarli, junto a otras doce películas¹. El cine de

¹ *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You* salió al aire en la cadena de televisión LGBTIQ Here! Las presentaciones de Waters fueron filmadas en Baltimore, su ciudad natal y escenario de todas sus películas. Además de *Fuego*, de Armando Bo, Waters presentó *Freeway*, L.I.E., *Baxter*, *The Fluffer*, *Clean*, *Shaven*, *Beefcake*, *Les amants criminels*, *The Hours and Times*, *Sissy Boy Slap Party*, *Dot-*

sexplotation de Bo ha sido criticado por concebir una figura de mujer-objeto funcional al patriarcado. Sin embargo, si se lo piensa en relación con el cine de Waters, con su estética *camp* extrema y su apuesta por lo *trash* y la abyección, se puede leer una celebración de la sexualidad desprejuiciada, la disidencia y la trasgresión. En este sentido, se puede pensar en una resignificación *queer* por parte de Waters que ve en Isabel Sarli una parodia de la hiperfeminidad similar a la realizada por *drag-queens*, así como el ataque a la moral del buen gusto y la sexualidad normativa.

III. Armando Bo e Isabel Sarli

Desde *El trueno entre las hojas* (1958) –primera película de la dupla y considerado el primer desnudo del cine nacional– Armando Bo e Isabel Sarli realizaron más de veinticinco películas juntos. Si bien se puede ver una transformación a medida que pasaron los años, también es cierto que el cine de Armando Bo se caracteriza por una coherencia y unidad muy marcada, a pesar de que desde la primera película con Sarli del año 1958 hasta la última, *Una viuda descocada*, de 1980, pasaron más de veinte años.² Respecto a la estética de Bo-Sarli, se puede hablar de una filmación apurada e improvisada, en parte producto de las peripecias con la censura.³ A su vez, las tramas mezclan el melodrama con otros géneros y se destaca el uso de una estética *kitsch*

tie Gets Spanked, Pink Narcissus, Pasolini, un delitto italiano, The Pussy With Two Heads e Irreversible.

² Bo y Sarli han tenido que luchar contra la censura argentina, que prohibió muchas de sus películas y a otras tantas le ha hecho severos cortes. Desde el inicio, Bo fundó su propia productora SIFA a la que asoció a Sarli con el 50 por ciento de las ganancias y tuvieron que recurrir a las exhibiciones internacionales entre las que destaca la sociedad con *Columbia Pictures*.

³ Rodolfo Kuhn afirma que "el desprejuicio técnico es parte de su estilo (...) hace más casero, más familiar el erotismo del film" (Kuhn, 1984: 30).

en el maquillaje de Sarli y el vestuario de Paco Jamandreu.⁴ Asimismo, la actuación de Sarli es deliberadamente artificiosa y lineal, sin matices ni registros, ella actúa pero parece estar leyendo o recitando sus líneas.

Según la clasificación que realiza Sergio Wolf, el primer período abarca desde *El trueno entre las hojas* (1958) hasta ...y *el demonio creó a los hombres* (1960); el segundo desde *Favela* (1961) hasta *Carne* (1968); y la tercera etapa se inicia con el éxito internacional de *Fuego* (1968) y se prolonga hasta la muerte del director y el último film de la dupla, *Una viuda descocada* (1980). Según Sergio Wolf, las dos primeras etapas se caracterizaban más por los rasgos del folletín (exageración, crudeza, exotismo) que asoman en la primera y se consolidan en la segunda, así como por “el intuicionismo, la velocidad del rodaje y el desparpajo” (Wolf, 1999: 41). Por otro lado, Fernando Martín Peña afirma: “En términos temáticos, las intenciones de realismo y denuncia social de los primeros títulos se diluyeron pronto y fueron reemplazadas por variaciones sobre el melodrama tradicional, el policial y la comedia picaresca” (Martín Peña, 2012: 140). La tercera etapa, en cambio, tiene un carácter de vuelta, de revisión, que casi podríamos pensar como paródico: “Todo vale en un régimen fílmico que hace de la disociación extrema una contraseña autoral” (Wolf, 1999: 45). Ahora Sarli deja de ser la muchacha ingenua de películas anteriores que apelaban a cierto realismo social, y se vuelve ninfómana, prostituta, zoofílica, todos personajes “exhibibles, expuestos a la mirada” (Wolf, 1999: 45). A su vez, destaca la inserción de partes de otras películas o de videos caseros de la pareja Bo-Sarli. En esta tercera etapa, el cine de Bo-Sarli va perdiendo la coherencia interna en cada film, de tipo narrativa, para volverse coherentes en conjunto, en cuanto al estilo de la dupla.

4 Cf. Braslavsky, Drajner y Pereyra.

IV. John Waters e Isabel Sarli (La resignificación *queer* de la diva de Armando Bo)

El cineasta norteamericano John Waters es considerado el representante del *trash* cinematográfico, de una estética *camp* extrema, de la disidencia sexual y la abyección más absoluta, que apela al mal gusto para provocar rechazo y repulsión. Desde *Pink Flamingos*, film que lo hizo famoso en 1972 trascendió por sus películas transgresoras.⁵ Sus filmes, asimismo, constituyen una postura frente al arte como institución burguesa que se nutre de las discusiones de las pos-guardias de los años sesenta y setenta.⁶

En su presentación en el ciclo *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You*, el cineasta anuncia *Fuego* como “A hetero film for gay people to marvel at” y agrega: “Big tits, a ludic cristine song, nudist camp colours, politically incorrect lesbians”. Como si condensaran cuestiones atrayentes al público gay, lo exagerado, lo *trash* y lo bizarro son elementos que se entroncan con la estética *camp*, propia del gusto gay de los años dorados de Hollywood⁷. Desde este punto de vista, la figura de Isabel Sarli deviene grotesca y paródica. Así la describe Waters en esta película: “Isabel Sarli, Miss Argentina 1955, an amazing Liz Taylor Divine look alike with her unbelievable pre-silicon brest. ‘I need men, I need men’, she moans in *Fuego*, as her nymphomania ruins her marriage to the only man who truly loves her (...)”.

5 Waters trabajaba desde sus inicios con el mismo grupo de actores, conocidos como los Dreamlanders: Divine, Mink Stole, David Lochary y Edith Massey, entre otros.

6 Junto a *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977) constituyen una trilogía de la estética *trash*. Posteriormente, a partir de *Hairspray* (1988) se inclina más hacia el *mainstream* pero sólo para seguir atacando la sexualidad normativa y la moralidad burguesa del arte desde dentro de la industria cinematográfica. Sus películas continúan teniendo una estética *trash* pero más moderada, sin llegar a la provocación extrema de sus primeros films.

7 Cf. Hamilton.

Pero esta visión distanciada y paródica del cine de Bo y Sarli tampoco es nueva, ya Rodolfo Kuhn en su libro escrito en 1977 pero publicado recién en 1984 *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones* sostiene que el cine de Bo-Sarli siempre suscitó dos tipos de públicos, uno que gustaba del erotismo y otro público más intelectual. Se trata ya en este caso de una lectura *camp* del cine de Bo-Sarli. Según Kuhn, el cine de Bo era considerado menor, destinado a un público poco culto cuya única función era pornográfica y masturbatoria y luego fue descubierto por los intelectuales y pasó a ser un cine *camp*.⁸

Representante de la generación del sesenta argentina, Kuhn identifica este placer intelectual del público de Bo con la estética *camp*. Sin embargo, no la relaciona con la comunidad LGBTIQ. Asimismo hay que destacar la presencia de homosexualidad en personajes secundarios como una constante en el cine de Bo, sobretudo en su tercera etapa. Aunque los personajes gays y lesbianas no siempre aparecen con rasgos positivos, sino que constituyen estereotipos, sí se puede conjeturar que Bo y Sarli eran concientes de que su cine estaba siendo recepcionado por la comunidad LGBTIQ. Esta lectura *camp*⁹ es la que, desde la perspectiva de Waters, permite ver a Sarli como una *drag-queen*. Según

8 Destaca que ya en el momento de su estreno las películas de Bo suscitaban un placer intelectual no erótico en un público de *elite* como el porteño y otro tipo de placer relacionado con el erotismo (Kuhn 15): "Lo curioso del cine de Bo es que a fuerza de 'grasa' (mucho más que cursi que es el adjetivo aplicable al 80% de nuestro cine), se convirtió en un juguete exótico de las clases altas para las cuales los desmesurados tentáculos mamarios de Isabel Sarli se volvieron un gag en sí mismo sin desentrañar claves surrealistas y "camp", mientras cualquier colimba provinciano se masturbaba muy seriamente frente a cada fotograma que encerraba tanta carne deseable" (Kuhn, 1984: 9).

9 Por su parte, Eliana Braslavsky, Tamara Drajner Barredo y Barbara Pereyra en su análisis de *Insaciable* (Armando Bo) identifican el exceso con el género melodramático: "exceso de sentimentalismos, exceso de exuberancia, de color y sobreactuación" (Braslavsky, Drajner y Pereyra, 2013: 13) a su vez que con una suerte de parodia en el maquillaje sobrecargado y la estética *kitsch* de los vestuarios de Paco Jamandreu (Braslavsky, Drajner y Pereyra, 2013: 10).

Waters, Isabel Sarli también constituye una “female impersonator”, como Divine, un hombre haciendo de una mujer voluptuosa. A su vez, se puede pensar la figura de Isabel Sarli como un equivalente a la de una *drag-queen* en los términos en los que la analiza Judith Butler. Según Butler, la *drag-queen* realiza una parodia de género poniendo en evidencia que éste es performativo, es decir, que no hay una esencia del género sino que los actos de género sostenidos en el tiempo generan la ilusión de esencia, de original del género. La reiteración de la performance de género produce un ideal de mujer al que es imposible adaptarse. La actuación de Divine en *Female Trouble*, película a la que se refiere Butler en *Gender Trouble* y para cuya caracterización de Divine Waters se inspiró en *Fuego*, desestabiliza las diferenciaciones entre lo natural y lo artificial y cuestiona el binarismo sexo-genérico¹⁰. Este tipo de elementos excesivos y *trash* es el que se puede encontrar en el cine de Bo, o lo que pudo haber visto Waters, sobre todo de manera más exagerada en lo que podríamos considerar una tercera etapa, después del éxito de *Carne*¹¹ y, principalmente, *Fuego*.

Queremos señalar un film de esta tercera etapa: *Fiebre*. Según Kuhn, es el único film surrealista de la Argentina (Kuhn, 1984: 9-16). En él, Sandra (Isabel Sarli) está enamorada de Fiebre, su potrillo, con quien fantasea cada vez que tiene relaciones sexuales con un hombre. Finalmente, ella se va con el caballo y abandona al veterinario con quien tenía una relación amorosa, se queda con el potrillo porque en

10 Cf. Butler, 1990.

11 En efecto, se puede pensar que *Carne* tiene un carácter de cierre de una etapa en la que Sarli era una muchacha ingenua, pero llevada al extremo, ya que es violada por un grupo enorme de hombres. Resulta surrealista la escena en la que la violan sobre la carne, escena terrorífica y ridícula, propia del cine basura, que recuerda a Divine en *Pink Flamingos* cuando se adoba la carne que roba en su entrepierna. Sarli corretea entre las medias reses tratando de evitar la violación y luego de que ésta suceda llora también agarrada de una media res.

comparación cualquier hombre le resulta poca cosa. En la película también fuma marihuana y tiene alucinaciones en las que fantasea con Fiebre, su caballo. Se excita mirando copular a los caballos y se chupa el dedo. Kuhn plantea:

¿Quién puede negar que estemos tal vez frente al único film realmente surrealista de la Argentina? Además es el único caso en la historia del cine mundial donde este tipo de perversión (...) se da en un plano totalmente ingenuo y simple sin meterse en los vericuetos del problema del amor con el animal (Kuhn, 1984: 16).

Hasta que en una escena, en medio de la noche y de sus fantasías con el caballo y los hombres que ha tenido, sale a correr por el campo en una performance ambigua que la marcaría tanto como una yegua como con Fiebre, el caballo semental, mientras oímos la canción de la banda de sonido original de la película:

De lejos ya se escucha el galope sin cesar, es Fiebre que se acerca y me llena de ansiedad, sus crines lleva el viento en su loco galopar, y brota en el deseo salvaje de amar. ¡Fiebre, fiebre! ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? ¡Fiebre! Mi amante me recuerda a mi Fiebre sin cesar, sus brazos me aprisionan y con Fiebre quiero estar, el pasto de los campos me transforma en animal y siento ese deseo salvaje de amar (...).

Esta escena onírica marca la metamorfosis del personaje de Sandra que se convierte en animal, en yegua, y al mismo tiempo en semental, en Fiebre, el potrillo. En la alucinación termina revolcada en el pasto y comiendo yuyos, como si fuera un caballo. La película, además, muestra un erotismo zoofílico de Isabel con un perro y con un pollito (como

encontraremos luego en *Pink Flamingos*), lo que implica un trabajo deliberado con la provocación, con la sexualidad extrema y bizarra. Lo que queremos plantear es que ya en esta tercera etapa el cine de Armando Bo se cita a sí mismo, constituye una parodia, una puesta en extremo de los lineamientos de su estética. De esta forma, lo demuestran muchas líneas de diálogo que llegan al absurdo por lo artificiosas y por el planteo en el personaje de Sarli, como este parlamento de Sarli en el inicio de *Fiebre*:

Para mí todo eso es amor, amor como yo lo concibo: bestial. No quiero refinamientos de ninguna especie, quiero MACHOS, así, con mayúsculas. A mí no me vengan con drogas, excitantes, etcétera, quiero vida, hombres, potentes, viriles, como los padrillos, que hacen gozar a sus yeguas con el solo aporte de su virilidad, de su fuerza sexual que me enloquece.

Este gusto *kitsch*, exceso *camp* y preferencia por lo *trash*, la basura, que también es lo usado y gastado, lo desechado por viejo, pero retomado, resignificado (en ese sentido, la parodia y la distancia irónica), eso es lo que posiblemente haya llamado la atención de Waters. El propio cineasta dice terminando su presentación de *Fuego*: “Isabel, you inspires us all to a life of cheap exhibicionism, exaggerate sexual desires and a love for all that is trash thing in cinema. We salute you, Isabel Sarli, a truly outstanding woman in film”.

VI. John Waters y Judith Butler (*Female Trouble*, 1974 y *Gender Trouble*, 1990)

Judith Butler es una filósofa de importancia superlativa en las últimas dos décadas para varios ámbitos de pensamiento

y teorías diversas (la filosofía de género, el feminismo posestructuralista, la teoría *queer*, la teoría política, etc.). Se la considera la “fundadora” de la teoría *queer*, el nombre que sobresale del resto de los teóricos *queer*. Su libro de 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, ha sido leído como el manifiesto y el texto fundamental de la teoría *queer* desde su publicación. Esta potencia y visibilidad de la obra de Butler tuvo como consecuencia cierto olvido y falta de atención a otros teóricos contemporáneos. El pensamiento de Butler excede por mucho el ámbito de las teorizaciones *queer*, proyectándose a otros espacios teóricos y políticos. En cuanto a su aporte a la teoría *queer*, dos libros que Butler publica son fundamentales: Nos referimos a *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* y *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993). No son los únicos libros que significan aportes de Butler a la teoría *queer*, pero sí son los que forman parte del período 1990-1995, en el que emerge lo *queer* como un conjunto teórico asistemático. En ambos se expresan algunas de las ideas, herramientas de análisis y categorías más importantes de lo que a partir de 1991 se denominó teoría *queer*. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* es una publicación que despierta polémica y debate en el feminismo de principios de la década de los noventa. Judith Butler, a partir de lecturas críticas de Monique Wittig, Foucault, Kristeva, Beauvoir, Derrida, Gayle Rubin y otros, articula una teoría del género que abre el camino para el feminismo posestructuralista y las teorizaciones *queer*. Por supuesto no se trata de decir que en 1990 comienza todo de cero, existen antecedentes anteriores al trabajo de Butler y lo que realiza es un síntoma de su época.

En *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Butler lleva adelante los primeros desarrollos de su teoría sobre el género, el sexo y la identidad sexual. Butler realiza una crítica anti-esencialista al sujeto político del

feminismo, confronta con el sistema de sexo/género y presenta al género como un acto performativo, entre otras cuestiones. Existe una referencia explicitada en el libro de Butler que creemos sumamente elocuente para pensar sus vínculos con lo *queer*. Utilizar como título *Gender Trouble* no es casual, toma el mismo del film ya mencionado de John Waters, *Female Trouble* (1974). Nos parece un vínculo poco subrayado en las lecturas *queer* sobre la teoría de Butler. En ese sentido, que Butler elija a Waters y a Divine (la *drag-queen* protagonista icónica de los filmes de Waters) como referencias iniciales a *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* es todo un acto de posicionamiento político y sexual. La cuestión *drag* está claramente ejemplificada en Divine, la *drag-queen* definitiva de Waters. *Female Trouble* retrata a Divine, que, según Butler, ofrece una representación de las mujeres que propone de manera implícita que el género es un tipo de caracterización persistente que se presenta como “realidad”. Y la actuación de Divine desestabiliza las diferenciaciones entre lo natural y lo artificial, desvirtúa los posicionamientos binarios y polarizados y desenmascara esta idea de “realidad”. Ahí es cuando entra en juego el travestismo como parodia y Divine resulta un punto significativo para pensar toda esa cuestión en Butler. Waters es un personaje clave para pensar la sexualidad disidente. La subversión sexual que encarna lo *queer* y que permite el cuestionamiento radical que se realiza a la noción de género y sexo en libros como *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* proviene justamente de íconos de lo abyecto como John Waters y Divine, dos de los mayores símbolos de la subversión identitaria de los años setenta. También hay que señalar que Michael Moon indica que hay afinidad entre Divine, el nombre que elige Waters para su compañero de escuela Glenn Milstead, y la Divine abyecta de Jean Genet en *Notre Dame des Fleurs* (1944).

VII. Representación transnacional de las sexualidades disidentes: respecto a la supuesta “intraducibilidad” del término queer

Nos interesa la idea de pensar la cuestión de las sexualidades disidentes en forma genealógica, como un continuo que va desde el siglo XIX a nuestros días, con diferentes momentos de trabajo activista, crítico y teórico de acuerdo a las circunstancias socio-políticas. Considerar la sexualidad disidente de forma genealógica nos permite pensar que ninguna de las categorías que podemos utilizar en nuestro análisis crítico de la representación de la sexualidad es una invención original, ya que los términos están atados a momentos y circunstancias específicas. De ahí la importancia de pensar el pasado de la sexualidad disidente en virtud de su presente, por ejemplo, abordar lo *queer* en diálogo con la *Homosexualität*, o con las propias versiones de lo *queer* anteriores al “momento *queer*”. Porque esta es una genealogía que trata de momentos que nos sirven para reflexionar sobre las sexualidades disidentes y su lucha constante contra el régimen heterocentrado.

Nos proponemos reflexionar brevemente sobre el uso del término *queer* en espacios no anglosajones, como puede ser nuestro país. Al respecto, nos parece que no es aplicable la idea de “intraducibilidad” que suele mencionarse para el trabajo con lo *queer* fuera de Estados Unidos porque creemos que no se trata de una categoría puramente originada en la cultura estadounidense. Asimismo, tampoco consideramos a lo gay simplemente como una categoría norteamericana, ya que la liberación gay-lésbica no es un fenómeno únicamente estadounidense. Respecto de la supuesta “intraducibilidad” de *queer*, Beatriz Preciado señala:

Me sorprende esta retórica del trasplante y de la absorción en otro lugar. Desde mi punto de vista, el problema consiste en considerar la teoría *queer* o el feminismo poscolonial como un ejemplo paradigmático de la cultura norteamericana. No olvidemos que la teoría *queer* no deja de ser una crítica hecha desde los márgenes del discurso americano dominante. Una crítica que emana de micropolíticas posfeministas, maricas, bolleras, intersexuales, transgéneros y transexuales, así como de los feminismos de color y *handiqueer*. Lejos de ser norteamericana como el movimiento de Seattle, la teoría *queer* podría ser un ejemplo de una intensa puesta en cuestión de los discursos hegemónicos de la cultura occidental. (Preciado, 2002: 387).

Si lo *queer* surge en Estados Unidos, no se trata de un fenómeno original e inédito. Pensamos que se trata de un momento dentro de una larga historia de confrontación, rebelión y subversión de las sexualidades disidentes contra el régimen heterocentrado y el sistema científico de patologización de las sexualidades no heterosexuales. Por eso preferirnos referirnos al “momento *queer*” para destacar que si bien el uso de lo *queer* que hace la *Queer Theory* puede ser originario de Estados Unidos en los años noventa, no lo es el trabajo con las sexualidades disidentes. En primer lugar, porque no se puede hablar fácilmente del origen de términos y categorías tan complejas¹² y, en segundo lugar, porque existen constantes retroalimentaciones de las categorías de las sexualidades disidentes que hacen difícil hablar de

12 Aunque se puede datar el caso de Gloria Anzaldúa con un uso de la categoría *queer* a fines de los setenta, en muchas apreciaciones de la teoría *queer* se dice en general que lo *queer* nace a fines de los ochenta, Cf. Anzaldúa, 1981.

un origen primario. El caso del modelo gay es un ejemplo interesante. La historia canónica del movimiento gay nos dice que el mismo nace con la rebelión de Stonewall. Esa aseveración de base olvida las rebeliones anteriores menos conocidas y todo un contexto que llevó al hito de Stonewall. No criticamos que se piense a Stonewall como momento iniciático del modelo gay, pero nos interesa complejizar las generalizaciones. Y se puede ir más allá, porque lo que surge en Estados Unidos en 1969, planteado como un modelo nuevo y rupturista, podría no ser tan así. ¿Y si el resurgimiento de las rebeliones de la sexualidad disidente a fines de los sesenta y principios de los setenta tienen que ver con lo que ocurrió durante los años veinte? Porque la rebelión de esa época tiene mucho en común con lo que ocurre a fines de los años sesenta. La hipótesis es que lo que ocurrió en grandes centros urbanos a nivel sistémico-global (con ejemplos paradigmáticos como el Berlín de la República de Weimar o los materiales culturales producidos en el Hollywood de los veinte anteriores a la instauración del código Hays) se corta de raíz con la Segunda Guerra Mundial y el giro conservador de la posguerra en Occidente. Es el triunfo de la normalización y la paulatina instauración de lo que será el régimen farmacopornográfico. De ahí que lo gay podría tener una mayor continuidad con lo que ocurrió en los años veinte y quedó latente en Occidente para volver a eclosionar a fines de los años sesenta en Estados Unidos, en Europa y otros espacios geopolíticos. En ese sentido, no es tan simple hablar de momentos originarios y traducciones de términos o globalización de modelos (gay, *queer* u homosexual).¹³

13 En efecto, también se ha impugnado el uso de categorías de lo *queer* en espacios como Latinoamérica por tratarse de imposiciones de términos anglosajones que nada tienen que ver con lo local. Al respecto, cf. Brad Epps.

VIII. De John Waters/Divine a Armando Bo/Isabel Sarli

El caso de Isabel Sarli y Armando Bo es muy significativo para complejizar esta cuestión de la traducción o “importación” de términos extranjeros. Como ya mencionamos, en *Gender Trouble*, el libro de cabecera de la teoría *queer*, Butler comienza una reflexión teórica sobre el género y la sexualidad con la referencia al film *Female Trouble* y a su protagonista, la *drag-queen* Divine. La reflexión de Butler nace en la *drag-queen* más disidente, subversiva y abyecta del cine de los años setenta. Si hay algo *queer* en el modelo gay, está sin dudas en las películas de Waters de esa época. A su vez, el personaje de Divine en *Female Trouble* (Dawn Davenport) tiene, como dijimos, una referencia explicitada por el mismo Waters a la diva del cine latinoamericano, Isabel “La Coca” Sarli. En particular, Waters hace referencia a la película *Fuego*, filme que fue estrenado el 10 de octubre de 1969 en Nueva York. En la película también aparece uno de los primeros personajes lésbicos que habla por sí mismo en el cine argentino (interpretado por Alba Mugica) y que, en cierta medida, defiende su posicionamiento identitario.

El creador más subversivo de los setenta se sirve de una diva latinoamericana para configurar la actuación performativa de Divine en *Female Trouble*, que a su vez inspira a Butler en sus teorizaciones. Si lo *queer* resulta intraducible por su surgimiento en un contexto angloparlante, ¿cómo es que parte de sus orígenes se pueden rastrear en un film y una figura de culto latinoamericanos? La supuesta “intraducibilidad” de *queer* (o incluso de gay) resulta así una aseveración fácilmente cuestionable.

Y si la influencia del posestructuralismo francés en el modelo gay es parte del contexto de emergencia de lo *queer*, ¿se puede decir que estamos ante un término o concepto puramente norteamericano? En ese sentido, ¿dónde está el

origen de lo *queer* (si se puede hablar de origen)?, ¿qué es lo que no se puede traducir? O acaso, como la teoría de la performance de género de Butler, se trata de que la teoría *queer* norteamericana instaure una ilusión de origen anglosajón de lo *queer* a fuerza de repetición e iteración volviendo transparente y motivada la relación entre un término, “*queer*”, y un concepto, que podríamos formular como “disidencia sexual”. No es tan sencillo hablar de orígenes vinculados a las regiones geopolíticas o a las nociones teóricas cuando hablamos de sexualidades disidentes. Una vez más las palabras de Preciado ilustran a la perfección:

La supuesta “vuelta” de la teoría *queer* a Europa no se entiende sin tener en cuenta los viajes anteriores de Foucault y de Derrida a América. ¿Cómo, por ejemplo, entender las “tecnologías del yo” sin pensar en la experiencia de Foucault en las comunidades sadomasoquistas de San Francisco? ¿Cómo entender la deconstrucción sin las proliferaciones parasitarias de la traducción y la reescritura en inglés? Las voces que se elevan en Francia o en España contra la “importación” de la teoría *queer* revelan una persistencia de la creencia en una filosofía nacional, pura y *straight*. Dicho de otro modo: una teoría no contaminada por las feministas negras y chicanas, las maricas y las bolleras (que deben ser, por supuesto, americanos, iporque no existen saberes minoritarios en nuestra homogénea cultura ibérica!). Lo que me parece interesante es, precisamente, el modo en que, a finales de los años ochenta, un conjunto de feministas lesbianas americanas van a utilizar la autoridad europea (y en cierto sentido cuasi colonial) de la filosofía francesa para legitimar una crítica de las epistemologías heterocentradas propias al feminismo blanco

emancipacionista. Si se hubiera utilizado únicamente la referencia a la experiencia de la opresión marica o bollera, como hizo el feminismo negro en los setenta, la teoría *queer* no habría alcanzado un estatus discursivo tal. El problema se produce cuando ese uso estratégico se convierte en la ortodoxia del pensamiento *queer*. (Preciado, 2002: 395-396).

Pensemos que Michel Foucault es invitado a Estados Unidos por Leo Bersani en los años setenta; que Gayle Rubin tuvo contacto con Michel Foucault en varias oportunidades; que Sylvia Rivera,¹⁴ una travesti de origen latinoamericano, estuvo presente en Stonewall y fue parte del activismo LGBTIQ desde sus inicios; que el texto “El deseo homosexual” de Guy Hocquenghem haya circulado en Buenos Aires con otro nombre en una traducción publicada en 1974 y apenas recordada; que la misma Gayle Rubin indica que no podemos olvidar el pasado de la sexualidad y debemos mirar hacia Hirschfeld y el movimiento alemán; que Ralf König estuvo en contacto en los ochenta con publicaciones norteamericanas SM gay de los años setenta en las que se publican textos clave del SM gay-lésbico; que el español Jaime Gil de Biedma estaba en contacto con el movimiento de liberación gay-lésbica norteamericano; que Eduardo Mendicutti viajó en los setenta y ochenta a la California del modelo gay. En definitiva, los términos (*queer*, gay, lesbiana, etc.) no son tan relevantes, las categorías deben ser defendidas pero la importancia radical de

14 El movimiento trans es clave para pensar la subversión de género de los años 70: “Las personas transexuales y transgénero han sido las legionarias en la lucha de la libertad en mayúsculas, especialmente en el ámbito de la sexualidad: no olvidemos que quién empezó la revuelta de Stonewall fue una mujer trans, Sylvia Rivera, y que quienes han estado en primera línea de pancarta de las manifestaciones de la liberación homosexual en los años setenta y otros países han sido personas transexuales y transgénero.” (García Hernández Ojeda, 2008: 182).

las mismas está en el campo de acción socio-política, en la práctica activista y la representación cultural contra-normativa y amenazante del régimen de normalidad. En ese sentido, en nuestra versión de lo *queer*, no importa la presencia del término *queer*, lo que importa es la lucha política por la libertad de los sujetos que son “exterminados” por un régimen heteronormado represivo y disciplinador. No queremos decir que estamos en contra de los términos; por el contrario, los posicionamientos identitarios son de una importancia medular para la acción política y la lucha contra la heteronormatividad y el régimen farmacopornográfico.

IX. Conclusiones

A modo de conclusión, queremos retomar las palabras de Waters, quien reconoce que la influencia del cine de Armando Bo en él ha sido mucho mayor de lo que pensaba. Largamente criticado por propiciar una patologización de la sexualidad femenina y una mirada de la mujer desde la perspectiva patriarcal, el cine de Armando Bo, sin embargo, puede ser visto desde la perspectiva de John Waters como una celebración de la sexualidad desprejuiciada y transgresora. Una visión no niega a la otra y se puede encontrar en el cine de Bo este doble juego y carácter contradictorio¹⁵, por eso Kuhn habla de una “pornografía moralista” (Kuhn, 1984: 44). Su visión de la sexualidad femenina no deja de

15 Al respecto, Elena Goity afirma: “Bo es tradicionalista y representa las fantasías y sueños desde la perspectiva del deseo masculino (...) Construye el fetiche femenino (“Coca” y, en particular, sus senos) del cine argentino y lo logra respetando la convención del género, la asociación erotismo-violencia y manteniendo una mirada conservadora, propia de la tradición genérica no pornográfica que castiga habitualmente a la mujer” (Goity, 2005: 367). Por su parte, Gustavo Castagna considera que en las películas de Bo y Sarli conviven dos aspectos contradictorios: el “catolicismo infantil y de catequismo” (Castagna, 1996: 22) y el desprejuicio respecto a lo sexual.

estar también teñida por este doble y contradictorio signo, reivindica a la prostituta a la vez que la condena moralmente. Sus películas muestran el desprejuicio en lo sexual, la promiscuidad, pero también se retorna a la monogamia, al seno de la familia.

Justamente, en esa incoherencia y contradicción, creemos, se abre una grieta que permite la lectura *camp* de Waters y que reconoce la inspiración para la figura más transgresora de su cine, Divine:

If you watch some of my films, you can see what a huge influence Fuego was. I forgot how much I stole. See Isabel Sarli walks Times Square with real extras in the background, as she is filmed by a hidden camera in a car. See Divine do the exact same thing in downtown Baltimore in Pink Flamingos. Look at Isabel's makeup and hairdo in Fuego. Dawn Davenport, Divine's character in Female Trouble could be his exact tween, only heavier. (John Waters Presents Movies That Will Corrupt You, 2006).

Isabel Sarli viene a condensar la exacerbación de lo femenino, la parodia de sí misma, casi en términos de *drag-queen* a la vez que la reivindicación del cine basura y del goce sexual, y el poder signifiante del margen que significa la basura y lo más moral y sexualmente degradado. Si se lo piensa en relación con el cine de Waters, con su estética *camp* extrema y su apuesta por lo *trash* y la abyección, se puede leer una celebración de la sexualidad desprejuiciada, la disidencia y la transgresión. En este sentido, se puede pensar en una resignificación *queer* por parte de Waters que ve en Isabel Sarli una parodia de la hiperfeminidad similar a la realizada por *drag-queens*, así como el ataque a la moral del buen gusto y la sexualidad normativa. Las películas de Bo proponen una subversión sexual que se normaliza, se

patologiza y o bien se cura o bien lleva a la muerte. Lo que queremos plantear es que más allá de la interpretación que se puede hacer de las tramas y argumentos que sin dudas constituyen una visión masculina y patriarcal de la sexualidad de la mujer, en el cine de Bo subsiste, sin embargo, un resto significativo que se desprende de un análisis no de las tramas sino de la imagen y estética. Esa incoherencia del cine *trash* de Bo permite el rescate *queer* no sólo por parte de Waters sino también del público LGBTIQ que ve en la Coca una parodia de sí misma. El contraste entre la persona real Isabel, inocente, tierna, ingenua y fiel, y los personajes que ella encarna (sobretudo en la tercera etapa) remarca la impostación, la sobreactuación, la personificación de la femineidad, la Coca tiene una actuación forzada y artificiosa.

Y nos preguntamos si no se podría ver o, en todo caso, si no vio Waters en la feminidad excesiva y exagerada de Isabel Sarli, como vio Butler en las *drag-queens*, el cuestionamiento de lo natural del género. No decimos que Sarli-Bo fueran conscientes, pues, de hecho, ellos actuaban para llegar a un público masivo y popular. Sin embargo, tampoco estamos seguros que ese carácter subversivo respecto a la construcción del género estuviera pura y exclusivamente en la mirada del cineasta estadounidense. El cine de Armando Bo sigue siendo rico en sus contradicciones y en la diversidad de formas en las que puede ser leído y, por eso, se vuelve necesario retomar la posta dejada por Kuhn en los años setenta y ochenta para reconsiderar el cine de Bo y la imagen de Isabel Sarli más allá de las cuestiones narrativas y el esquema culpa-castigo, la patologización de la sexualidad femenina, o la redención de la prostituta y recuperar las formas en las que han sido recepcionadas en general y, en particular, en las que han sido resignificadas desde la comunidad LGBTIQ.

En otro orden, es importante destacar que las identidades disidentes, en tanto identidades configuradas políticamente como disruptivas de un régimen de normalidad social y sexual, son necesarias para evitar el disciplinamiento social de los que somos diferentes de “lo normal”. Como señala Beatriz Preciado, los límites nacionales no son pertinentes para pensar la sexualidad disidente, ya que las fronteras nacionales no tienen correlato con fronteras textuales y políticas. Por eso, nos interesa remarcar que sin un uso genealógico de las categorías de las sexualidades disidentes y sin una complejización de los supuestos términos, mucho de lo que se puede analizar en los textos *queer* se pierde. Sobre el pensamiento de Preciado acerca de estas cuestiones, nos interesa citar las palabras de Marie-Hélène Bourcier en el prólogo a la primera edición española de *Manifiesto contra-sexual*:

Preciado sabe poner atención a los transportes textuales transnacionales. Sería tan falso y nacionalista decir que la edición francesa de este texto fue una “traducción del inglés”, como decir que la edición en castellano, que ahora tienen entre sus manos, es una traducción del francés. En realidad, la producción misma de las nuevas teorías *queer* y post-coloniales es el resultado de numerosos procesos de viaje, desplazamiento y traducción. En este sentido, el espacio contra-sexual es también un espacio contra-textual donde no se pasa por alto el hecho de que la traducción sea una operación política de lectura. Un espacio donde se reafirma también el derecho a la reescritura, a la resignificación y a la “deformación” de las grandes referencias filosóficas. Hay que aclamar la fuerza con la que Beatriz Preciado emprende la deconstrucción de las grandes ficciones filosóficas francesas y las

lecturas transnacionales que esta suscita, recordándonos de paso que todo texto, todo discurso, toda teoría es contrabando. Esta es una de las enseñanzas del *Manifiesto*: no existen los textos originales, como tampoco hay lenguas nacionales puras a las que estos puedan ser remitidos. Toda lectura es ya un proceso de traducción. (Bourcier, 2002: 11-12).

Lo que nos interesó sostener en este artículo es justamente que el pensamiento sobre la disidencia de sexo-género debería tener en cuenta la genealogía de las categorías para repensar las acciones políticas y culturales que emergen en contextos, momentos y situaciones de cambio socio-cultural muchas veces amenazado por reacciones conservadoras, disciplinadoras y exterminadoras del régimen farmacopornográfico. Si tenemos en cuenta la genealogía de las categorías el análisis de las representaciones y su potencia subversiva puede ser complejizado en virtud de una contranormalidad que combata las ficciones disciplinadoras y normalizadoras de la disidencia de sexo-género.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (2009 [1981]). "La Prieta". En Keating, A. (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, pp. 38-50.
- Bourcier, M. (2002). "Prefacio de Marie-Hélène Bourcier". En Preciado, B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima, pp. 9-13.
- Braslavsky, E.; Drajner Barredo, T. y Pereyra, B. (2013). "Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante". En *Imagofagia*, N° 8 (2013): s/p.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York, Routledge.
- _____ (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge.
- Castagna, G. (1996) "El buen salvaje y la mujer codiciada. El cine de Armando Bó e Isabel Sarli". En *El Amante Cine*, año 5, N° 52, (junio de 1996) pp. 22-25.
- Epps, Brad (2008). "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, N° 225 (2008): 897-920.
- García Hernández Ojeda, C. (2008). "La reconstrucción de la memoria histórica transexual y transgénero como paso imprescindible para la plena igualdad". *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades, 2008, 181-182.
- Goity, E. (2005). "Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli". En España, C. (ed.) *Cine argentino: modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Hamilton, M. (1996). *The queen of camp: Mae West, sex and popular culture*. Londres, Harper Collins.
- Kosofsky Sedgwick, E. y Moon, M. (1994). "Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion". En Kosofsky Sedgwick, E. (ed.) *Tendencias*. Londres, Routledge, pp. 211-245.
- Kuhn, R. (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires, Corregidor.

Martín Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

Preciado, B. y Carrillo, J. (entrevistador) (2007). "Entrevista con Beatriz Preciado" en *Cadernos Pagu*, N° 28, 2007, pp. 375-405. Disponible en <http://www.scielo.br> [entrevista realizada en 2004].

____ (2002 [2000]). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.

Wolf, S. (1999). "Armando Bo e Isabel Sarli. Cine argentino: la otra historia". En *Cinémas d'Amérique latine* N° 7 (1999) pp. 38-47.

Filmografía

...y el demonio creó a los hombres. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1960. Fílmico.

Carne. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1968. Fílmico.

Desperate Living. Dir. John Waters. Charm City Productions, 1977. Fílmico.

El trueno entre las hojas. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1958. Fílmico.

Favela. Dir. Armando Bo. Geralartes /Motti Filmes, 1961. Fílmico.

Female Trouble. Dir. John Waters. Dreamland, 1974. Fílmico.

Fiebre. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1971. Fílmico.

Fuego. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1968. Fílmico.

Hairspray. Dir. John Waters. New Line Cinema, 1988. Fílmico.

Insaciable. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1976. Fílmico.

John Waters Presents Movies That Will Corrupt You. Act. John Waters. Helen of Troy, Here!, 2006. TV.

Pink Flamingos. Dir. John Waters. Dreamland, 1972. Fílmico.

Una viuda descocada. Dir. Armando Bo. S.I.F.A., 1980. Fílmico.

Alexander Apóstol y el Kitsch Hispanoamericano

Apuntes para una mirada *queer*

Alejandro Varderí
The City University of New York

Si “entre los mexicanos el *kitsch* es menos estilo que destino” (Velasco, 2011, para. 5), entre los suramericanos resulta ser una condena, pues se infiltra en todas las instancias del vivir, muy a pesar incluso de nosotros mismos, hasta transformarse en acontecimiento nacional, especialmente durante los períodos dictatoriales. Si Argentina tuvo la fase Perón y Chile el ciclo Pinochet, Venezuela vivió, más recientemente, su período Chávez, donde también los símbolos patrios han entrado, con gusto, en el extenso inventario del *kitsch* básico, es decir, aquel no intervenido aún por la mirada del entendido.

En tal sentido, el himno, el escudo y la bandera encontraron su lugar junto a la iconografía religiosa, los ídolos populares y los mementos personales de quienes los colocan en el altar de la esperanza. El presidente y el equipo de gobierno, los candidatos de la oposición, la multitud en las marchas y manifestaciones, sin distinguir de clases sociales, se arropan con la bandera, se cuelgan el escudo en la camiseta y se cubren con gorras teñidas por los colores

patrios ahogando, con las notas del “Gloria al bravo pueblo”, el contagioso y bullanguero merengue que se escucha desde altavoces, radios y artilugios móviles. El país participa así en un espectáculo, inconcebible antes del chavismo, no solo por la prohibición legal de utilizar los símbolos nacionales, sino por la reticencia de los venezolanos a identificarse públicamente con los mismos.¹

La persecución política, la crisis ideológica, la violencia verbal y física que obligaron a muchos intelectuales suramericanos a exiliarse² durante los años de la Guerra Sucia, se trasladaron, en el caso venezolano, a amplios sectores de la población estableciéndose, con su particular gama del *kitsch*,³ en geografías donde antes solo aterrizaban para comprar o estudiar. El voto castigo a los partidos tradicionales,⁴ que en gran medida llevó a Hugo Chávez

1 Una excepción fue el artista Juan Loyola quien, en las últimas décadas del pasado siglo, se apropió de los colores de la bandera, reproduciéndolos sobre autos abandonados y formaciones rocosas, además de incorporarlos a sus cuadros y performances, donde se pintaba el cuerpo con el amarillo, azul y rojo del emblema patrio, siendo incluso detenido y encarcelado, por irrespetar lo sacrosanto del estandarte nacional. (Loyola, 2014).

2 “Cuando se está obligado a huir, no se elige el lugar, como si se tratara de una excursión de turismo (...). El exilio significó una experiencia vasta, totalizadora, una reflexión acerca del poder, de la condición humana, de la locura, del terror y de la supervivencia. Comprendí, más que nunca, que vivir y escribir son actividades éticas. En el siglo XX es difícil encontrar una generación que no haya tenido su Diluvio, su Éxodo, su propio Infierno”. (Ramírez Ribes, 1997: 1).

3 “¿Problemas de amor o de trabajo? Regreso a tu ser amado, por más alejado que esté. Hago prosperar tu negocio. Quito brujerías y cualquier mal desconocido’. La consejera y clarividente Coromoto firma el anuncio que, a una columna y apretada entre un puñado de santeros y chamanes, se publica semanalmente en un periódico de Doral. Aún sin emplear sus dotes de adivina, Coromoto sabe que quienes marcarán el 786-447-2297 `begin_of_the_skype_highlighting` end_of_the_skype_highlighting para pedirle consejo serán todos venezolanos. Podría suponerlo porque eligió de nombre artístico el de la virgen patrona de Venezuela. Pero lo sabe con certeza porque Doral es la única ciudad extranjera donde los emigrantes venezolanos, que leen estos diarios de avisos, son la primera minoría”. (Prima, 2013).

4 “Y mientras copeyanos e irenistas debaten de manera ‘cantinflérica’ sobre su futuro político, la militancia copeyana, según dicen los mismo dirigentes, parece que ha iniciado la retirada hacia otros comandos, que tal vez gozan del mismo desprestigio, pero por lo menos se muestran más coherentes. Un vocero de Copei aseguró que la cómica que ha puesto el partido ha provocado deslizamiento del

al poder, descolocó al ciudadano medio quien convocaba, a través de las redes sociales, a las “fuerzas milagrosas” para que liberasen a Venezuela “de toda fuerza siniestra y destructiva”, y reciclaba a los políticos del pasado, que no dejaban sin embargo de contradecirse, en sus declaraciones a favor y en contra del chavismo,⁵ buscando con ello anteponer sus intereses personales a los del país.

Esta fascinación del venezolano por enarbolar la reproducción y la copia de emblemas, discursos y plegarias no ha sido por supuesto original —de ahí lo sabroso del *kitsch*— sino que se corresponde con la reiteración hasta el exceso, de los atributos singulares de los mitos populares, cual requisito indispensable para lograr la identificación entre la deidad y las masas. De este modo, si el mesianismo de Hugo Chávez acaparó el sentir del pueblo “bolivariano” en los primeros años del milenio, el sacrosanto culto de Eva Perón imantó a sus “descamisados” a mediados del pasado siglo, envolviéndolos, desde su lugar en el imaginario argentino, con un aura indeleble que impregnaba todo lo que tocaba.⁶ Si bien Evita ha sido también absorbida por el

voto verde, incluso hacia el comando de Chávez”. (Durán, 1998: C-3).

5 “Los profundos cambios políticos y sociales que es están operando en el país no significan peligro alguno para la democracia venezolana”. La afirmación corresponde al ex embajador de Venezuela en Chile y ex dirigente copeyano, Julio César Moreno, quien se pronuncia contra ‘la poderosa campaña publicitaria destinada a sembrar el miedo en el electorado, como si estuviésemos a punto de caer en manos de una dictadura en el caso de que Hugo Chávez gane la Presidencia de la República’”. (Delgado Mijares, 1998: C-3).

“Mientras el sector democrático se dispone a escoger en elecciones primarias a su candidato unitario, el gobierno continúa en su camino hacia el establecimiento de un sistema totalitario. Mediante leyes, decretos, y vías de hecho, se construye un tejido perverso en el que sucumben la propiedad, los derechos humanos, la seguridad jurídica y la libertad. Un entramado de opresión pretende atrapar al descontento creciente de la población en la maraña de la decepción y la impotencia. Y en clara manifestación de vocación dictatorial, la cúpula militar, la dirección política del oficialismo y el propio ‘Presidente Comandante’, han anunciado que desconocerán por cualquier vía la derrota del oficialismo”. (Moreno, 2011).

6 “Evita tomaba un billete entre sus manos, lo besaba y lo arrojaba a los vientos (...) una familia lo

camp de Broadway, la televisión, el cine y la moda para que el ícono, interpretado por Faye Dunaway, Elaine Paige y Madonna, esté también al alcance de quienes vieron el espectáculo o compraron en la boutique “Evita”, desplegada por Bloomingdale’s en febrero de 1997, aprovechando la publicidad del film que le dio a Madonna un Golden Globe.

Y aun cuando Eva Perón tenía un “monolítico interés”⁷ por la política, también hacía alarde de una enorme atracción por las joyas, las pieles y los trajes de Dior, que sublimaba trasvasándola al sentir de su gente, deseosa por verla resplandeciente, cual si de una virgen en los pasos de Semana Santa se tratara. Al apropiarse de la superficie del sentido, donde queda atrapada la sugestión de las masas, Evita podía manipularlas a su antojo y hacerse a la vez con el estatus icónico que el mito precisa para empinarse por encima de la enfermedad y la muerte. Una operación de la cual Hugo Chávez se valió igualmente, durante las semanas que duró su agonía final, mediante el misterio circundando su estado de salud, a fin de ser juramentado *in absentia* para un nuevo período presidencial al grito de “¡Chávez somos todos!”, y seguir rigiendo los destinos de Venezuela aislado, bajo el mayor secretismo, en una clínica de La Habana. No extraña, entonces, que más de medio siglo después de su desaparición física, “la vida de Evita haya apenas comenzado” (Guillermoprieto, 2002: 16).

Esta obsesión por la permanencia moviliza gran parte de la obra del artista venezolano Alexander Apóstol quien, mediante sus series fotográficas y videos, reflexiona acerca de la identidad, las sexualidades alternativas y el papel de la memoria. Ello teje un tapiz alegórico donde lo social, lo

conserva como un objeto religioso”. (Martínez, 1995: 193-194).

⁷ “Tucu Paz (...) dice que ella tenía un gran carácter pero que a mucha gente le aburría su monolítico interés por la política. Nada más le interesaba. (¡Eso es solo porque Prada todavía no había empezado a confeccionar vestidos!).” (Madonna, 1996: 176).

político, lo racial y lo religioso se imbrican con los mitos hispanos en el entramado arquitectónico de nuestras urbes. La noción de ruina, producto de la nostalgia por una modernidad que no acabó de madurar en el continente y fue absorbida por la miseria, también atraviesa muchos de sus trabajos. En estos se busca que el espectador perciba, vicariamente y, por ende, con mayor intensidad que si se tratara de la experiencia sensible,⁸ los restos degradados, incompletos, desintegrados de edificaciones, documentos y experiencias homoeróticas. Una operación que, simultáneamente, revalida el poder de los espacios marginales y la presencia de individuos marginados del discurso canónico en las sociedades hispanas.

El olvido al cual han sido condenados sujetos segregados, escritos históricos y estructuras modernas activa las instalaciones del artista, promoviendo la concientización de la gente al poner en entredicho la legitimidad del orden existente. En tal sentido, Colombia y Venezuela son, entre los países hispanos donde el artista vuelve la mirada, territorios explotados por quienes manejan, controlan e imponen, compartiendo, no solo fronteras, sino una *kitschifización* análoga de su arquitectura. En la serie fotográfica “Avenida Caracas, Bogotá” (2006) y en el video “República de Venezuela” (2005), por ejemplo, Apóstol señala el abandono y la militarización de los edificios modernos, construidos en la capital colombiana, y donados a la ciudad de Cali por la anterior dictadura venezolana, respectivamente. La presencia de efectivos militares protegiendo o, mejor dicho, desprotegiendo lo que había quedado desamparado

8 “Lo que quiero decir con vicario es la impresión indirecta de aquellos eventos personales que, generalmente, se piensa son percibidos directamente —impresiones físicas, por ejemplo, de la experiencia urbana contemporánea, sentimientos, emociones y sensaciones, son recuperados de manera más efectiva mediante imágenes visuales o su simulacro tecnológico, que a través de la exposición directa”. (Olalquiaga, 1992: xix).

mucho tiempo atrás, lleva a la irrisión lo grotesco del acto, y le permite al creador trazar un paralelismo con la descomposición de la capital venezolana:

La ciudad de Caracas, capital de Venezuela, fue desarrollada durante los 50 bajo los mismos parámetros modernos que la avenida Caracas de Bogotá. Los cada vez más envejecidos edificios modernos de esta urbe caótica, desmesurada y anárquica, lucen como estructuras inútiles y anacrónicas en una ciudad donde cada vez más la presencia militar toma por asalto su estructura. (Apóstol, 2014).

“República de Venezuela”, ahonda en estas paradojas al incorporar las voces de quienes habitan el edificio, así llamado pues fue financiado por el gobierno del general Marcos Pérez Jiménez y hoy se halla arrinconado en medio de los descuidados jardines. La presencia humana moviéndose entre tanta desidia, agudiza el desorden que Apóstol caricaturiza cuando agrega “frases sueltas de estos personajes que hablan sobre lo que han dormido, orinado, visto robar o robado, vivido, defecado o alimentado, sobre este edificio, es decir sobre la misma República de Venezuela” (Apóstol, 2014).

Con esta maniobra, el artista traslada a su obra lo irrepresentable, rompiendo las fronteras entre *low* y *high* para meditar acerca de la distorsión de los valores y los fines del poder. Se re-significa así un espacio que había quedado vaciado de toda retórica y, como ocurre con la Latinoamérica que ha involucionado hacia el neopopulismo, ha sido atiborrado con gastadas consignas y gestos carentes de originalidad alguna. Por todo ello el *kitsch*, dada su flexibilidad a la hora de interpretar los fenómenos culturales, privilegiando la simulación y la copia, es la estética idónea para

abordar las obras de Alexander Apóstol en su labor de reconstruir la Historia.

“Fontainebleau” (2003), serie de fotografías en blanco y negro que intervienen con desmesurados géiseres las imágenes de fuentes de los años cincuenta y “Caracas Suite” (2003), video donde los chorros de agua se interponen entre los edificios puntales de la modernidad caraqueña y el espectador, aluden a la euforia urbanística que quiso proyectar una capital cónsona con la pujante industria petrolera. Un sueño que quedó truncado por la corrupción y el incremento exponencial de la pobreza, borrando o, en el caso de estas obras, inundando, cualquier posibilidad de progreso real y armónico. La melancólica apropiación de postales de la época y de las fotografías de Alfredo Boulton, uno de los intelectuales más prominentes del siglo XX venezolano, apunta al simulacro en que se ha hundido el país desde entonces, desmembrándose en sus estructuras sociales, políticas, jurídicas y económicas, hasta dejar el esqueleto inerme de lo que una vez quiso ser esplendor.

“Skeleton Coast” (2005), condensa dicha problemática desde las fotografías digitales de los armazones de hormigón, olvidados a la intemperie, de edificios turísticos en la Isla de Margarita. Unos proyectos residenciales iniciados en los años ochenta, que nunca llegaron a buen puerto, naufragando con los altibajos de sus constructores. La alta definición de las imágenes lleva al hiperreal estas armaduras de concreto, dispuestas contra el cielo de un azul tropical como gigantescas esculturas al aire libre, pero que en la maleza, los desechos y las piedras circundantes alegorizan los sueños truncos de empresarios, políticos y traficantes, que decamparon hacia costas más idóneas donde seguir extendiendo sus turbios intereses.

“Residente Pulido” (2001) y “Residente Pulido: Ranchos” (2003) igualmente repasan el parque arquitectónico

moderno, interviniendo digitalmente las fachadas de edificios y chabolas para cegar ventanas y puertas a fin de que no haya posibilidad de acceder a ellos o abandonarlos. El artista genera bloques sólidos o cárceles improvisadas donde la existencia transcurre a espaldas del exterior, espejeando el exilio interior en que la oposición al chavismo fue encerrándose, mientras se histerizaba el proceso revolucionario, se descontrolaba el hampa y se desprestigiaban las instituciones que una vez garantizaron la seguridad de los ciudadanos.

La serie de retratos y videos "Them as a Fountain" (2003, 2006) propone, con ironía, ambigüedad sexual y humor, soluciones al aislamiento de la gente relegada a los arrabales, transformándola en fuentes portátiles transportables a lugares estratégicos de los lugares donde habitan. Adolescentes musculosos semidesnudos con expresiones amenazantes, detenidos en un punto del barrio con una minúscula fuente entre las manos, y hombres adultos erosionados por los excesos, que crecieron en las décadas de la bonanza petrolera, simulando ser fuentes, encarnan con este satírico guiño el desesperado intento por sobrevivir, al interior de un entorno violento y desesperanzador. El objeto *kitsch* cubre aquí, con el exceso de su iconografía, la hostilidad del paisaje y lo incierto del futuro, para quienes carecen de instrumentos que les permitan integrarse productivamente al país donde nacieron o hacia donde inmigraron huyendo de coyunturas todavía más desesperanzadoras.

La ilusión por un mañana mejor, contenida en los cuerpos-fuentes, ofrecidos inconscientemente al voyerismo del espectador, permanece entonces como una evocación estatizada en el tiempo, a la espera de condiciones más amables para poder desarrollarse. Ello, al tiempo que se erotiza lo ambivalente de una mirada, ávida por hacerse con

el cuerpo “marginal avivado”⁹ sosteniendo el objeto *kitsch*, pese al temor a encontrarlo en el entorno donde el artista lo ubica. Con esta estrategia Apóstol desmantela la fascinación burguesa *queer* por el macho de baja extracción, y la ilusión de ser poseído por él de quien lo observa, cómodamente instalado en su bien regida existencia.

En este sentido, el video “Av. Libertador” (2006) congela, en cada uno de sus fotogramas, la utopía de esa Caracas más habitable que la arquitectura de los años cincuenta pensó para la ciudad, subvirtiéndola, al superponer, tanto el flujo automovilístico y las copias de murales de paisajistas y cinéticos adornando sus paredes, como las imágenes de travestis detenidos en sus pasos a nivel a la espera de clientes puestos a resolverles la noche. En el montaje de los vehículos a alta velocidad y los cuerpos y rostros ofrecidos de los jóvenes, con el nombre de los artistas que inspiraron la ornamentación de las paredes, convergen los instrumentos de la mimesis, haciendo de la piel el soporte de las obras por partida doble. Afeites, maquillajes, accesorios y trajes recuperan, en medio del tráfico y el concreto, los coloritmos, motivos geométricos y vistas del Ávila y el litoral central de Jesús Soto, Alejandro Otero, Manuel Cabré y Armando Reverón, a fin de utilizarlos como telón del escenario donde trasladar a un primer plano lo irrepresentable.

Por su parte, la película y la serie fotográfica “Ensayando la postura nacional” (2010) se apropian, entre otras, de las representaciones del estereotipo indígena, africano y mestizo que Pedro Centeno Vallenilla llevó al exceso, en sus murales para el Palacio Federal y el Círculo de las Fuerzas Armadas durante los años cincuenta. Ello, mediante

9 “Pero el marginal avivado ejerce una voluntad de poder, sigue una lógica de la supervivencia, del vivir y gozar sin tasa. Tiene un interés montado sobre las propuestas de disfrute y la obtención de determinados signos, que no son los signos burgueses sino otra cosa que no se sabe muy bien qué es”. (Echavarren, 1997: 117).

modelos provenientes de las zonas marginales caraqueñas que, sustituyendo el original constituido por aquellos perturbadores signos del colonialismo español, reproducen las posturas de frescos y cuadros en el postcolonialismo actual. Apóstol emplaza seguidamente el conjunto al interior de edificios y casas de la época, hoy dedicados a usos más burocráticos. De este modo, se hace doblemente *kitsch* el acto de sustraer la esencia de la identidad venezolana y de reubicarla en el contexto moderno, donde fue manipulada y enaltecida por la dictadura perezjimenista.

La punzante apropiación se ha hecho más grotesca en esta contemporaneidad, cuando el chavismo ha buscado igualmente restituir, deformándolo a su medida, dicho estereotipo, por medio del *kitsch* básico contenido en muñecos, llaveros, camisetas, silbatos, pancartas, gorras y pendones, que sus seguidores han enarbolado en los mítines y desfiles como emblemas anacrónicos o fragmentos desgastados de una identidad que se les hurta. A mayor exacerbación, más se aleja el ser nacional de una posible comprensión de lo que somos, perdiéndose una vez más nuestro destino “entre lo contradictorio y confuso”.¹⁰

El video “Yamaikaleter” (2009) caricaturiza tal pastiche de ambigüedades y equívocos, al hacer que varios dirigentes comunales de los barrios caraqueños lean, en inglés, fragmentos de la “Carta de Jamaica”. El texto donde Simón Bolívar perfiló el porvenir de nuestra América, se vuelve ininteligible desde las voces de lectores poco versados en el idioma, espejeando así lo revuelto de las aguas donde se refleja el país y la tergiversación que el chavismo hizo del pensamiento del Libertador. Al apropiarse hasta la

¹⁰ “El destino nacional se pierde entre lo contradictorio y confuso; una cultura de impresiones y retazos no soldados y flotantes en nuestra realidad histórica, extravía más que dirige al alma venezolana, en la búsqueda y comprensión de sus propios fines”. (Picón Salas, 1992: 248).

saturación del rostro,¹¹ el cuerpo¹² y la palabra de Bolívar,¹³ el “movimiento *bolivariano* revolucionario” no solo *kitschifizó* su sentido, sino que se aprovechó también de la ignorancia de las masas, encharcándolas en una simbología que desconoce y contradice la esencia de los escritos del Prócer independentista, a fin de controlarlas y seguir detentando potestad absoluta sobre las instituciones.

Los poderes públicos, el Banco Central y los organismos culturales y educativos gubernamentales se hallan al servicio de la revolución, que ha seguido el modelo cubano, y cuentan con la injerencia directa del castrismo en los asuntos de Estado.¹⁴ La revalorización desde el *kitsch*, del patrimonio arquitectónico de la dictadura anterior, presente en los trabajos de Apóstol, contrasta ambos totalitarismos evidenciando su fracaso, agudizado en este milenio por la

11 “La imagen, reproducida a gran tamaño, muestra a un Bolívar similar al que se observa en las pinturas aunque con una gran nariz y rasgos marcados pero redondeados y frondosas cejas sobre unos ojos pequeños con mirada penetrante. ‘A partir de hoy tu rostro verdadero rescatado por las manos amorosas de tus hijas científicas y de tus hijos científicos brillará mucho más porque ya sabemos con precisión y recibimos con intensidad infinita la luminosa presencia de esa mirada’, dijo un emocionado Chávez en cadena obligatoria de radio y televisión”. (Fernández, 2012).

12 “¡Hola, mis amigos! ¡Qué momentos tan impresionantes hemos vivido esta noche! ¡Hemos visto los restos del gran Bolívar! (...), escribió el jefe de Estado. ‘Confieso que hemos llorado, hemos jurado. Les digo: tiene que ser Bolívar ese esqueleto glorioso, pues puede sentirse su llamarada’, añadió”. (GDA, 2012).

13 “En una entrevista aparecida en el periódico *El Nacional*, el 2 de marzo de 1992, cuando se cumplía un mes del intento de golpe, Chávez, desde la cárcel, le dice a la periodista Laura Sánchez: ‘El verdadero autor de esta liberación, líder auténtico de esta rebelión es el General Simón Bolívar. Él con su verbo incendiario nos ha alumbrado la ruta’”. (Marcano & Barrera Tyszka. A., 2006: 134-135).

14 “Los cubanos manejan el sistema de identificación de los venezolanos, sus cédulas de identidad y pasaportes; sus registros mercantiles y notarías públicas. Saben qué propiedades tienen y qué transacciones hacen. También codirigen sus puertos y tienen presencia en aeropuertos y puntos de control migratorio, donde actúan a sus anchas. La firma cubana Albet, SA, de la Universidad de Ciencias Informáticas (UCI), que maneja los sistemas del Servicio Administrativo de Identificación, Migración y Extranjería (SAIME), tiene tanto poder que no permite el acceso de venezolanos al último piso de la sede central del servicio en Caracas. También son cubanos los sistemas informáticos de la presidencia, ministerios, programas sociales, servicios policiales y de la petrolera estatal, PDVSA, mediante la empresa mixta Guardián del Alba”. (Marcano, 2014).

ampliación de la brecha entre riqueza y pobreza, de la cual el petróleo y los ranchos o chabolas son sus expresiones más certeras.

El video “Prototipo de vivienda en país petrolero” (2004) muestra la confluencia de estos asuntos, al documentar la metamorfosis en rancho del monumento al petróleo ubicado en una plaza caraqueña. Aquí, la escultura de un balancín para la extracción del oro negro ha sido reconvertida por un grupo de indigentes en improvisada vivienda, cerrando simbólicamente el abismo que el artista congela cáusticamente, cuando nos muestra un plano fijo de esta espontánea intervención urbana. Algo que no es sino producto de la insuficiencia habitacional que ha llevado a numerosos contingentes a invadir espacios públicos y privados, con la aprobación tácita y, en ocasiones, instigación del propio gobierno.

Esta y otras obras de Apóstol, ya analizadas, puntúan además la simbiosis entre escasez y abundancia, dentro del contexto ciudadano, visible en la cercanía física entre viviendas improvisadas y planificadas. Junto a numerosas urbanizaciones proyectadas arquitectónicamente, encontramos barrios creciendo desordenadamente, con el consiguiente aumento del índice delictivo y el colapso de los servicios públicos, que fotografías y videos desconstruyen al señalar la degradación y ocupación de las principales obras de la arquitectura racional moderna venezolana. El Helicoide,¹⁵ las Torres del Centro Simón Bolívar, los

15 En lo que al Helicoide respecta, Celeste Olalquiaga dirigió la iniciativa Proyecto Helicoide, volcada a “una evaluación cultural de ‘El Helicoide’, su estructura, historia y memoria, a través de una serie de exposiciones en 2014 y una monografía. Su propósito es generar una apreciación crítica de este ícono de la modernidad caraqueña a partir de distintos registros documentales, artísticos y testimoniales desde una perspectiva multidisciplinaria. Estos registros formarán parte de una evaluación más amplia sobre las complejidades y contradicciones del proceso moderno en el cual esta edificación y sus vaivenes están inscritos, tanto a nivel nacional como continental y global”. (Olalquiaga. 2014).

Bloques del Silencio y del 23 de Enero significan, desde el reciclaje diseccionado por el artista, sueños de grandeza truncados por la pobreza, y muestran la perenne fricción entre lo elitista, lo masificado y lo popular como constantes del *kitsch* hispánico.

El “quebrantamiento”¹⁶ de la ciudad, con la consecuente destrucción de la memoria histórica, que los trabajos de Apóstol abordan para evitar su total desaparición, conlleva un replanteamiento de la identidad nacional y, por extensión, continental. “Creo que la historia urbana venezolana, donde Caracas es protagonista, nos explica fuertemente lo que en el fondo somos” (Falcón, 2012), sostiene el artista, a fin de insertar sus preocupaciones en el complejo y contradictorio terreno del ser nuestro. Un terreno marcado, desde principios del siglo XX, por “el choque petrolero”¹⁷ como bendición y castigo, al otorgarle al país una riqueza fácil malversada, derrochada o transferida a otras geografías, y de la cual la gran mayoría no se ha beneficiado, más allá de las limosnas que los sucesivos gobiernos le han lanzado para mantenerla subyugada y dependiente.

“Caracas Suite” (2005-2007) acerca al *camp* un ejemplo de estos desencuentros, en los desacuerdos entre Armando y Anala Planchart, por la colocación de los trofeos de caza de Armando y las obras de arte de Anala, en la casa que comisionaron a Gio Ponti en 1953. Villa Planchart, considerada como una de las principales obras arquitectónicas privadas

16 “Lo que me atemoriza es que la pérdida del espacio urbano, su quebrantamiento, su extrema movilización hasta el punto de que desaparecen cada día más las antiguas marcas implica también la pérdida de la noción de hogar y, por ende, de familia. Es también la pérdida de la *historia*. Y, con ella, de los motivos necesarios para defender una ciudad”. (Mata Gil. 1994: 38).

17 “La preocupación generalizada de los venezolanos por el problema de su identidad se halla, sin duda, acentuada por la existencia de un proceso de despersonalización y de dependencia, que se desarrolla a medida que el choque petrolero conmociona los fundamentos de la sociedad venezolana”. (López Álvarez, 1991: 126).

modernas del continente, representa también la sublimación de los intereses de la burguesía ilustrada latinoamericana en conflicto permanente con el populismo gubernamental. Esta perenne lucha entre civilización y barbarie se hace, pues, presente dentro del microcosmos de la casa, y es resuelta por el arquitecto mediante paneles móviles que, al girar, muestran los trofeos o los cuadros, a fin de satisfacer a ambos cónyuges por igual.

El video se detiene en tal coyuntura y le permite al artista utilizar la casa como punto de partida en su tarea reconstructora: “Desde entonces la modernidad en Caracas se ha debatido entre la funcionalidad y lo inservible, entre la escala y la desmesura, entre la reflexión o la importación, o finalmente entre la eterna dualidad del caos y el control” (Apóstol, 2014). Al consignar estas oposiciones binarias, Apóstol llega además a las raíces de las preocupaciones y temores contemporáneos, ante la escalada de los conflictos étnicos, los fundamentalismos y el terrorismo que han sumergido en el desconcierto a las sociedades en distintos puntos del globo. Una situación que ha desplazado igualmente a numerosos grupos, unidos por los mismos intereses religiosos, raciales o sexuales, escapando del ostracismo, las persecuciones y la falta de oportunidades en sus lugares de origen.

“What I’m looking for” (2002), se ocupa de un grupo específico, atenazado por algunas de dichas inquietudes: el de los jóvenes homosexuales latinoamericanos buscando por internet a un amante dispuesto a ayudarles a emigrar a Europa. Las imágenes digitales del artista reúnen un collage de cibertextos y fotografías extraídos de los sitios virtuales de contacto, a fin de confrontar ilusiones, preconcepciones, ansiedades, intereses y deseos. El memento *kitsch*, constituido por promesas, ofertas, demandas y juramentos, se halla contenido en los fragmentos corporales, objetos personales, mascotas, canciones y lugares intercambiados,

estableciéndose una relación de poder y sometimiento, donde los roles quedarán por lo general determinados de antemano, a fin de minimizar las sorpresas, en caso de que los protagonistas lleguen a un acuerdo. La mercantilización de emociones y sentimientos, producto del canje y sus secuelas, queda abierta a la imaginación del espectador, quien participará vicariamente de las experiencias completando la ecuación con sus propias usanzas, hábitos y costumbres.

El neocolonialismo latente en tales acciones dificulta consecuentemente la “normalización”¹⁸ del colectivo gay, volviéndose aún más utópica en el mundo hispano, dada la marcada diferenciación social y cultural que obstaculiza la discusión abierta de la sexualidad en entornos abiertamente sexistas, machistas y castradores; con lo cual el flujo de lo buscado aparecerá permeado por estas taras y, por ende, truncará las esperanzas de tantos jóvenes en busca de su caballero andante.

Soy muy chileno y muy realista. Pero también soy muy romántico. Me siento como un caballero andante de antiguas leyendas y, por supuesto, soy un hombre, esperando por otro hombre, que quiera ser mi Dueño (...). Seguro me moriré si tú eres guapo, musculoso, velludo, tierno, Rico e Italiano. (DEFINITIVAMENTE viviendo en Italia, claro está)... pero es casi imposible que algún día llegue a conocer a alguien así. (Apóstol, 2014).

18 “La normalización de gays y lesbianas en todos los aspectos de la vida parece aún algo tan lejano para la mayoría que solamente podemos percibir sombras o fragmentos de ese mundo que podría ser, pero que no es. El orden o desorden que rige hoy el mundo y que divide a los seres humanos en amos y esclavos, en poderosos y subalternos o/y en personas de mucho valor y personas de poco o ningún valor, es con frecuencia expresión de una filosofía de la maldad inconfesada, pero hartamente visible en la práctica de la vida diaria”. (Sahuquillo, 2006: 134).

Leemos en dos de los mensajes seleccionados, donde lo cursi entra circundado por un aura soñadora, no exenta de intereses que van más allá de lo meramente sentimental, y se corresponde con los códigos heterosexuales de seducción, haciéndose por tanto doblemente *kitsch*.¹⁹ Lo elusivo del objeto, producto de la distancia social, racial y cultural implícita en el mensaje, conlleva además una renuncia tácita del objeto del deseo,²⁰ a fin de preservar la ilusión de la búsqueda, amparada por el imaginario romántico de los libros de caballería y el modelo clásico de belleza.

La apropiación que la obra de Apóstol hace de los anhelos de todos estos jóvenes, aferrándose a la esperanza de que una vida abiertamente gay siempre sea mejor al otro lado del Atlántico, penetra literal y semánticamente el cuerpo de los textos, redimensionando su lugar en el imaginario *queer* hispanoamericano, oculto mayoritariamente en el closet como consecuencia de la persistente homofobia. Ello lo vuelve prácticamente invisible, fuera de los lugares de ambiente y los sitios de internet, en su mayoría promocionados desde Estados Unidos y Europa pero que, gracias a la fluidez de las redes sociales, les permite a muchos usuarios conectarse con personas y organizaciones, hasta hace pocos años inaccesibles para la mayoría y, tal cual el artista subraya, “escapar de sus realidades [y] sobrevivir a través de la fantasía de un amor italiano o francés” (Apóstol, 2014)

La acción de asirse al *kitsch* para rehuir una realidad hostil inscrita en la obra de Alexander Apóstol, rescata la añoranza por los lugares donde expresar, no solo una sexualidad

19 “Replicar construcciones heterosexuales en contextos no heterosexuales trae a un primer plano el estadio de lo que se conoce como el original heterosexual. Por ello, gay es a heterosexual, no una copia del original, sino más bien la copia de la copia”. (Butler, 1990: 31).

20 “Como la búsqueda del objeto total de deseo es un imposible (...) se hace necesario para el sujeto humano, a fin de entrar en cierta forma de sociabilidad o aceptar el lenguaje, abandonar ultimadamente sus aspiraciones de grandeza, es decir, ese objeto total de deseo”. (Bejel, 2000: 308).

hurtada por la normativa, sino la existencia de una arquitectura intervenida, desalojada o arruinada por el crecimiento indiscriminado de nuestras ciudades. Esto, como expresión de una identidad “inmersa en una continua y renovada esperanza de afirmación”²¹ que, sin embargo, no logra perfilarse más allá de lo que las representaciones alegóricas permiten vislumbrar desde los sanitados espacios institucionales.

“Incas Rooms” (2005) se hace con uno de estos territorios, atrapando, mediante una serie de fotografías digitales, la simulación de la conquista del Perú, embellecida en el papel tapiz de un salón en la America’s Society neoyorkina. La comparación entre algunos de nuestros países y ciertos Estados de la Unión que acompaña cada toma, transforma en mueca lo ilusorio de la sangrienta destrucción de los incas, por parte de Francisco Pizarro y sus hombres, devolviéndole al genocidio todo su significado y más, al tiempo que encuentra conjunciones con las matanzas a lo largo de la Historia contando, en muchos casos, con la aquiescencia del Vecino del Norte. Algo que la composición de las fotografías revela, al apresar fragmentos de la escena vista de soslayo, como quien mira vitrinas, a fin de recalcar el propósito ornamental del empapelado impreso en Francia en 1832, es decir, durante el período de formación de las naciones hispanoamericanas, cuando la esperanza y el optimismo continentales no habían dado paso aún a la desmoralización y el desencanto.

El acceso al poder y a una mayor representación, que las minorías históricamente marginadas por los grupos dominantes exigen en el nuevo milenio, es, como el

21 “Desde el origen, la identidad hispanoamericana ha estado inmersa en una continua y renovada esperanza de afirmación. El asombro, la extrañeza y ese sentido de inadecuación ante el mundo, lo tuvo el Inca y todavía sigue presente en la América hispana”. (Ramírez Ribes, 1982: 175).

discurso entorno a la identidad continental, rudimentario e inconcluso. Un discurso oscurecido, simultáneamente, por los abusos a los que dichas minorías se ven enfrentadas cotidianamente, ya sea en el hogar, el trabajo o los lugares de encuentro. Ello, al interior de un marco signado por el caos, la violencia y el miedo, tanto del hampa común como la de cuello blanco, incapaz de garantizar la seguridad institucional que las sociedades reclaman. De ahí que la normalización de las otredades, especialmente sexuales en Latinoamérica, sea aún una utopía, pese a las ganancias obtenidas en años recientes, especialmente por Argentina, Brasil y Uruguay, donde el matrimonio gay ha sido legalmente aceptado, dentro de la vida constitucional democrática de estas naciones. El closet, sin embargo, donde la intolerancia sigue escondiendo lo irrepresentable, no podrá ser abierto completamente hasta que los colectivos homosexuales sean legítimamente reconocidos como parte integral de la tradición donde nuestros pueblos, con todos sus aciertos, fracasos y errores, no pueden dejar de reconocerse.

Bibliografía

- Apóstol, A. (2014, Agosto). <http://www.alexanderapostol.com>
- Bejel, E. (2000). "Arenas's *Antes que anochezca*. Autobiography of a Gay Cuban Dissident". En
- Chávez-Silverman, S. & Hernández, L. (eds.) *Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish Culture* (299-315). Madison, The University of Wisconsin Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge.
- Delgado Mijares, Y. (1998). "Ex embajador Julio César Moreno: Campaña contra la Constituyente es totalitaria". En *El Nacional*, 25 de noviembre de 1998, p. C-3.
- Durán, M. (1998). "Tarre: Pacto con AD hubiera provocado rebelión contra la dirigencia de Copei. *El Nacional*, 25 de noviembre de 1998, p. C-3.
- Echavarren, R. (1997). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Montevideo, Brecha.
- Falcón, F. (2012, Mayo). "Alexander Apóstol: 'La historia urbana explica lo que somos'". <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/120507/alexander-apostol-la-historia-urbana-explica-lo-que-somos>
- Fernández, N. (2012, Julio). "Chávez presenta el 'rostro verdadero' de Bolívar". <http://www.elmundo.es/america/2012/07/25/venezuela/1343229964.html>
- GDA. (2010, Julio). "Exhuman restos de Simón Bolívar".
- <http://www.eluniversal.com.mx/notas/695914.html>
- Guillermoprieto, A. (2002). *Looking for History: Dispatches from Latin America*. Nueva York, Vintage.
- López Álvarez, L. (1991). *Literatura e identidad en Venezuela*. Barcelona, Universitat.
- Loyola, J. (2014, Agosto). El arte de Juan Loyola. <http://juanloyola.wordpress.com/>
- Madonna. (1996). Madonna's Private Diaries. *Vanity Fair*, noviembre 1996 p. 176.

Marcano, C. (2014, Marzo). Las relaciones desmedidas. http://internacional.elpais.com/internacional/2014/03/28/actualidad/1396026665_272257.html

____ & Barrera Tyszka, A. (2006). *Hugo Chávez sin uniforme*. Barcelona, Random House Mondadori.

Martínez, T. E. (1995). *Santa Evita*. Barcelona, Seix Barral.

Mata Gil, M. (1994). *Eclipse sobre una ciudad sin nombres*. Caracas, Fundarte.

Moreno León, J. C. (2011, Noviembre). MUD, precandidatos y liderazgo. <http://www.rctv.net/index.php/2011/09/28/mud-precandidatos-y-liderazgo-julio-cesar-moreno-leon/>

Olalquiaga, C. (2014, Mayo). Proyecto Helicoide 2014. <https://www.facebook.com/ProyectoHelicoide2014/info>

____. (1992). *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis & Oxford, University of Minnesota Press.

Picón Salas, M. (1992). "Notas sobre el problema de nuestra cultura". En Sariol, J.P. (ed.), *La conquista del amanecer* (229-256). La Habana, Casa de las Américas.

Prima, M. (2013, Enero). Venezolanos en busca del Doral. http://internacional.elpais.com/internacional/2013/01/03/actualidad/1357211723_097044.html

Ramírez Ribes, M. (1997). "Cristina Peri Rossi es una adicta al deseo". En *Verbigracia. El Universal*, 18 de mayo de 1997, p.1.

____. (1992). *Un amor por el diálogo: el Inca Garcilaso de la Vega*. Caracas, Monte Ávila.

Sahuquillo, A. (2006). "¿Puede un subalterno alcanzar la normalización? La filosofía de la maldad, la *desidentificación* y otras gracias y desgracias de la normalización". En *Orientaciones. Revista de homosexualidades* 11, pp. 119-138).

Velasco, J. (2011). "El *kitsch* mexicano". En González P & Marisa, F. (eds.), *México kitsch* (s/n). México, Fundación Marillac.

Tiempos disidentes

Filiación materna en las teorías del arte desde los 70 en Chile

Felipe Rivas San Martín

Colectivo Universitario de Disidencia Sexual, CUDS

Arte, política y sexualidades. Tres ejes que han tenido en Chile una relación convulsionada, alborotada, a ratos escandalosa. Sin duda el tercero de ellos —el eje de las “sexualidades”— ha sido el menos atendido por la historia del arte oficial y sus programas de lectura universalizantes y heteronormados. Pero no por ello ha sido el menos intenso o sorpresivo, todo lo contrario. Una mirada algo atenta a los discursos críticos y las prácticas artísticas asociados a las sexualidades disidentes desde los años 70 del siglo pasado en adelante —desplegados en plena dictadura— no nos deja de impresionar. Menos aún si se las mira desde las discusiones contemporáneas de lo *queer*, que en su pretensión de “actualidad”, parecen componer una temporalidad geográficamente cronometrada bajo la cual esas prácticas no tendrían lugar ni razón de ser. Esas reflexiones y prácticas de la sexualidad crítica en el arte descomponen ellas mismas el tiempo y su cronograma evolutivo, el pasado y su futuro, la historia; son el destiempo. No se trata tampoco de *anticipación*, sino de otro tiempo: el tiempo disidente de las

prácticas artísticas que vinculan la sexualidad y la política desde los 70 en Chile, y con las cuales hemos establecido una relación de implicación constitutiva, poética y política desde la Disidencia Sexual contemporánea.

Leeré esas teorías y prácticas a partir de la noción de “filiación materna”, una relación que me llevará por el feminismo, la homosexualidad, la estética travesti y la reciente politización del aborto. Utilizar el concepto de “filiación materna” como dispositivo de lectura de las reflexiones, prácticas artísticas (y los *activismos artísticos*¹) en cruce con las sexualidades disidentes en Chile, tiene una doble función: una primera de carácter constatativo-descriptivo al reconocer las relaciones *incestuosas* entre feminismo y homosexualidad en la historia reciente del arte chileno, a la vez que una función política en sí: conformar una *genealogía diferencial*² de las producciones sexo-disidentes latinoamericanas (en este caso chilenas) que sirva de relectura y reinterpretación de las genealogías del saber y del arte que hoy se solidifican con la ya establecida recepción de la teoría *queer* norteamericana en Latinoamérica, a partir de la cual todas las producciones locales de la sexualidad marginal aparecen como meras reproducciones de las teorías y prácticas *queer* metropolitanas.

1 Utilizo la noción de “activismo artístico” del modo en que ha sido ocupado en diferentes producciones de la Red de Conceptualismos del Sur por investigadores como Ana Longoni y Marcelo Expósito, como “desbordamiento hacia un lado y otro de la frontera que convencionalmente ha separado la actividad política de la práctica artística”. Documentos internos de discusión, no editados.

2 La propuesta de una “genealogía diferencial” ideada por el argentino José Javier Maristany, propone reconsiderar determinadas producciones locales de los años 80 como el neobarroso perlonghiano -influenciado por el postestructuralismo francés de Deleuze y Guattari-, en relación genealógica paralela con la teoría *queer* norteamericana, traducción a su vez, del postestructuralismo francés de Derrida.

Estéticas y políticas sexuales en Chile

Aun cuando la dictadura militar chilena no tuvo una política de persecución específica dirigida hacia los homosexuales, por no considerar a la sexualidad dentro del listado de los agenciamientos políticos que podían poner en peligro la estabilidad del régimen, sí es posible que el contexto más general de represión autoritaria de derecha —junto a la comprobada homofobia de la izquierda³— clausurara toda posibilidad de articular una militancia homosexual durante los años 70 y gran parte de los 80.

A falta de un activismo homosexual militante, en el contexto artístico se lograron desplegar prácticas y reflexiones que activaron “lo homosexual” desde lenguajes experimentales y oblicuos con una enorme densidad estético-crítica, que transitaron entre la performance, la pintura, el video, la escritura poética y el ensayo, teniendo como principales exponentes a los artistas Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila y la teórica francesa Nelly Richard, radicada en Chile desde 1970. Así, fuera del marco político organizacional y sus estructuras militantes que habrían sido rápidamente identificables con los esquemas de los partidos o grupos de izquierda, las prácticas artísticas de desobediencia genérico-sexual amparadas bajo la denominada “Escena

3 Se ha dicho hasta ahora que un acto inaugural ocurrió en abril de 1973, cuando un grupo de homosexuales y travestis se reunieron en la Plaza de Armas de Santiago a reclamar derechos y reconocimientos, inspirados —tal vez— por la promesa de una narración de transformación radical de las estructuras sociales dominantes y sus exclusiones arbitrarias, condensado en el triunfo del gobierno socialista de la Unidad Popular. Primer traspie de la política homosexual chilena, pues luego del mitin no sólo serán atacados por la prensa oficialista de izquierda —deslegitimando de plano sus demandas incipientes—, sino que además ese deseo de cambios sexuales, sucumbirá inmediatamente junto con todos los otros ímpetus de “la política”, en la gran derrota de la izquierda, ese dramático desmoronamiento del sentido (histórico, político, social) que provocó el *golpe*, la imposición forzosa de una dictadura militar y las violaciones a los Derechos Humanos orquestados desde los aparatos represivos del Estado.

de Avanzada”⁴, lograron sortear el espacio clausurado para la política más tradicional propio del contexto dictatorial, posiblemente debido a su mismo carácter experimental y oblicuo. Esas prácticas se ubicaron en un margen cultural que aprovechó al máximo las posibilidades que otorgaba su codificación o camuflaje minoritario. Aun cuando no apelaron a un alcance masivo, provocaron sin duda una ampliación del horizonte de lo político. Esa ampliación funcionó por una parte dentro de lo que se entiende como “lo político en el arte”, al activar la sexualidad y el género como parte de la politicidad estética. Y también ha tenido alcances hacia la “política sexual” más convencional, puesto que desarmaron el esquema simplista que entiende el cruce entre sexualidad y política meramente como la articulación de demandas que se dirigen al Estado para solicitar derechos desde una posición desvalida. En resumen, esas prácticas han producido efectos contaminantes tanto hacia el campo del arte como hacia el campo de la política.

Como ha afirmado la propia Nelly Richard, en los años 70 el cruce entre arte y abyección sexual se manifestó ocupando el cuerpo como territorio de disputas de la identidad de género, entendiéndolo como una “zona mimética de camuflaje y simulacro” (Richard, 1980) del género sexual, sujetado a las normas pero también disponible para toda clase de insubordinaciones cosméticas y artificios travestis que se oponían a esas mismas normas que le dan forma a la identidad del sujeto en el marco de su inscripción simbólica. A esta descripción principal se le podría agregar otra secundaria, relativa a la puesta en escena de lo *obsceno*, no tanto como lo que está fuera de escena sino como contra-escena,

4 “Escena de Avanzada” es el nombre que utilizó la teórica del arte Nelly Richard para referir a una serie de prácticas artísticas y reflexivas que en plena dictadura militar, generaron diversos quiebres estéticos y críticos que terminarían por modificar la historia del arte chileno y dentro de las cuales emergieron prácticas estéticas homosexuales, principalmente en las obras de los artistas Carlos Leppe y Juan Dávila.

esto es, la visibilidad politizada del deseo homosexual corporalizado, disputando la hegemonía de la representación heteronormada. En ambos casos —ya sea a través de los juegos del “género como simulacro” o en la representación de la sexualidad obscena— la práctica artística será planteada por Richard como operación táctica de desplazamiento, resemantización, reterritorialización, o subversión de las normas culturales de la vida sexuada.

Feminismo y travestismo

Carlos Leppe resulta ser uno de los primeros, si no el primer artista que opera en el espacio plástico trabajando la materialidad del cuerpo fotográfico, incorporando la representación de su propia imagen, travestida. Teniendo claro que el acto de posar consolida el primer travestimiento de la representación. (Mellado, 2005).

En cierto sentido, las reflexiones sobre un “arte homosexual” en Chile, emergerán mayoritariamente como parte subordinada dentro del marco más amplio del debate feminista sobre la relación entre los géneros “Masculino/Femenino”⁵. En ese sentido, el eje articulador de lo que se denominó una “estética gay”⁶ en las artes visuales lo ocupó principalmente la figuración “del travesti”⁷, en una analí-

5 Ver el capítulo 4 de *Masculino/Femenino*, denominado “Contorsión de géneros y doblaje sexual: la parodia travesti”, (Richard, 1993).

6 Así se refería Patricio Marchant a estas prácticas en sus textos de 1983 sobre Leppe y Dávila. La utilización de la palabra “gay” en ese momento de recepción local, no tenía las particularidades que presenta hoy con respecto a lo homosexual o lo travesti, la figura de “la loca”, etc.

7 El masculino de “travesti” es parte de la manera en que estas lecturas se referían a la estética de

ca de las cosméticas y teatralidades barrocas de la pose de género, subsidiaria de la lectura homosexual como una posición de cercanía con lo femenino-materno.⁸

Las estéticas travestis en la obra de Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila, inspirarán reflexiones en torno a la categoría de la identidad sexo-genérica, que desde el feminismo, el psicoanálisis y la teoría posestructuralista, vendrán por un lado a poner en entredicho la coherencia del “yo” como una profundidad interna y la estabilidad del sujeto como “idéntico a sí mismo”.

A través del procesamiento de lo femenino como “*cadena de artificios*”, la obra de Leppe —según Richard— critica la idea de la interioridad del yo expresando la naturaleza de la identidad como exterioridad pura, ya no como “*identidad esencialista*”. Y en el caso de Dávila, sus operaciones travestis “*juegan con los signos de la identidad en una estrategia de las apariencias reconvertidora de los roles de lo masculino y de lo femenino*”⁹. El travestismo como táctica estética en el arte, desmantelaba la norma autoritaria que en la dictadura militar reforzó doblemente el género como norma: por un lado la dictadura intensificó esa estructura binaria del género asociándola con un discurso patriótico y fascista en el que hombres y mujeres tenían roles claros que cumplir, en el marco de la familia nuclear. Por otro lado la estructura general del país sometido a un autoritarismo total, exponía ella misma en el plano

transformismo.

8 Como es bien sabido, la consolidación teórica del concepto de género servirá a las lecturas feministas para contrarrestar la naturalización de la relación cultural entre hombres y mujeres. Al mismo tiempo ciertos cruces con el psicoanálisis comenzarán a plantear la feminidad como “*mascarada*”, esto es sencillamente como efecto de superficie, artificio, exterioridad que no expresa ningún interior natural. La relación homosexual-materna será uno de los ejes fundantes de la obra de Carlos Leppe y también de las activaciones teóricas realizadas por Richard.

9 Richard, N., *La cita amorosa: sobre la pintura de Juan Dávila*. No existe certeza del año exacto de la publicación, pero debe haber sido realizada alrededor de 1985.

macrosocial esa estructura binaria: sujetos sometidos (en posición femenina) al poder militar de gobierno (masculino).

Para Nelly Richard, estas obras desmantelaban la obligatoriedad y correlación esencialista que existía entre la identidad genérica y el cuerpo en el que ella se expresaba. Pero como vamos percibiendo, mientras la identidad genérica podía ser considerada como una producción citacional —y por tanto sujeto a una posible deconstrucción—, el cuerpo sexuado seguía estando sustentado en estructuras inamovibles en tanto realidad biológica primaria. En ese sentido, la valorización estética y subversiva de la figuración travesti hecha por Richard sobre las obras de Leppe y Dávila no se sustentó en el carácter deconstructivo de las prácticas trans sobre el cuerpo sexuado, sino sobre el género, más específicamente el femenino. Ese cuerpo sexuado sigue siendo una “*primaria dimensión biológica*” que sufriría —más tarde— la segmentación realizada por la cultura, esa “*brutal vertical de los signos*”. (Richard, 1980).

Es muy probable que la imposibilidad de establecer un planteamiento deconstructivo del cuerpo sexuado en estas teorías del arte de los 80 en Chile, esté dado por la influencia teórica que tuvo del feminismo de la diferencia francés. La simulación travesti se valorizó como instancia de crítica estética sólo por su cercanía de lenguajes y modos con “lo femenino”, instancia que se comprendió como la única capaz de subvertir el orden de lo simbólico. Como es sabido, la línea postfeminista de teóricas *queer* como Judith Butler ha lanzado duras críticas al feminismo de la diferencia, acusándolo de esencializar el cuerpo y lo femenino¹⁰ como si se encontraran *antes* o *fuera* de cualquier acto de significación

10 Texto de Justo Pastor Mellado, contenido en el catálogo de la exposición “En Todas Partes: políticas de la diversidad sexual en el arte” llevada a cabo en el Centro Galego de Arte Contemporáneo, entre mayo y septiembre de 2009.

cultural (Butler, 2001: 33-68). Al mismo tiempo, la consideración explícita y excluyente en los textos de los ochenta de “lo femenino” como cadena de artificios, parece clausurar la posibilidad de pensar paralelamente “lo masculino” como un lugar a desmontar o desde el cual se pueda activar algún tipo de práctica crítica. Y esa es una cuestión que va a resonar en todas las prácticas críticas homosexuales posteriores, como las que se articularon en los años 90 por el colectivo Yeguas del Apocalipsis que retomó la figuración travesti en vinculación con la figura de “la loca” perlonghiana. Recién desde la década del 2000, con la irrupción de la Disidencia Sexual, va a ser posible plantear en Chile un modelo deconstructivo del cuerpo sexuado, tras la recepción de otros marcos teóricos, el agenciamiento de prácticas de activismo artístico diferentes y el desplazamiento nacional hacia un momento pos-transicional.

Una segunda posibilidad a este límite deconstructivo en el cuerpo, podría estar dado por el contexto mismo de la dictadura y su práctica violenta y sistemática de represión sobre los cuerpos, sometidos a tortura, muerte y desaparición. ¿Cómo habría sido posible activar en plena dictadura una crítica deconstructiva al cuerpo y su materialidad sexual binaria sin replicar en ese gesto la misma violencia que la dictadura militar estaba ejerciendo sobre esos cuerpos y su materialidad sexual binaria?

Desde este punto de vista, las prácticas artísticas homosexuales entre los años 70 y 90 no fueron *queer*, leerlos bajo ese programa de referencias norteamericanas es un acto de violencia poscolonial. Estos asuntos complican la propuesta de críticos como Justo Pastor Mellado, quien al catalogar estas producciones del arte chileno de los años 70 como “*protoqueer*”, pasan por alto las complejas relaciones de recepción, desarrollo y conformación de los pensamientos críticos y prácticas artísticas en el plano local, que no

se pueden reducir a ese tipo de categorías, menos aún en sentido retroactivo.

Política sexual: travestismo y homosexualidad

En 1991 se realizó el Primer Encuentro Homosexual en la ciudad de Concepción, momento en el que surge oficialmente el MOVILH¹¹, como delegación de activistas de Santiago. También asisten Pedro Lemebel junto a Francisco Casas del colectivo Yeguas del Apocalipsis¹². De esa participación queda el registro de una crónica en la revista de cultura alternativa *Página Abierta*, en la que Lemebel publicaba columnas periódicas y donde quedan claras las primeras distancias del colectivo con el activismo militante homosexual que estaba surgiendo en aquel momento. Lemebel escribe:

Tempranamente se divisan las tensas fracturas del encuentro. La diversidad ideológica producto de la orfandad política fue desarmando el tramado lineal que traía como estrategia el grupo MOVILH, con resabios de antiguas articulaciones partidistas, que se fueron delatando al desencajarse con la parodia ácida de Las Yeguas, en complicidad con lesbianas y locas, un antidiscurso que hizo tambalear enojados a los graves homosexuales de la capital. (Lemebel, 1991).

En su libro *Masculino/Femenino*, Nelly Richard cita de manera cómplice estas críticas de Lemebel afirmando que “la

11 MOVILH es la sigla del Movimiento de Liberación Homosexual.

12 Las Yeguas del Apocalipsis fue un colectivo de arte homosexual fundado en 1987 y conformado por los escritores y artistas Pedro Lemebel y Francisco Casas. En conjunto desarrollaron una serie de intervenciones de arte hasta principios de los años 90.

parodia ácida del travesti... engaña el discurso falocrático de la autorepresentación homo”, y que:

mientras el discurso homosexual reproduce la lógica erecta del sentido rector en la programática dura de la Revolución del deseo, el discurso travesti se estetiza y se afemina: copia las artimañas del sexo ‘débil’ para debilitar el ideologismo revolucionario haciéndose la loca con su seudosemántica de los géneros transversos. (Richard, 1993).

Ha pasado poco más de una década desde *Cuerpo Correccional*¹³, el libro que Richard publica en 1980 dedicado exclusivamente a la obra de Carlos Leppe. El respaldo de Richard al discurso crítico travesti polemiza con un modelo de lo homosexual militante, probablemente desde la clásica distinción de Deleuze y Guattari entre una homosexualidad *molar* (identitaria, totalizante, reivindicativa, militante) versus una homosexualidad *molecular*, sin rumbo fijo predeterminado y que haría estallar los binarismos de la identidad. (Deleuze y Guattari, 1985). Al mismo tiempo, el travesti, en su estetización barroca, se acercaba en sus poses y máscaras, al lugar excluido de “lo femenino”, que había sido planteado desde el feminismo de la diferencia, como una fuerza excluida y a la vez desarticuladora del universo simbólico. Y ambos criterios, tanto el de la homosexualidad molecular como el de lo femenino subversivo entablan una continuidad con el mismo sustento que Richard había puesto en las prácticas artísticas homosexuales de la década anterior, enmarcadas en la Escena de Avanzada. Hasta aquí todo resulta coherente y claro.

13 Ver la versión on line: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/606.pdf>

Sorpresivo resulta entonces que años más tarde, en una entrevista realizada a Lemebel en 2003, Nelly Richard lo cuestiona a propósito de su participación en un programa estelar de Televisión Nacional y los efectos de las problemáticas licencias que los medios de comunicación masivos estarían —aparentemente— demostrando con la figuración travesti ya avanzada la “transición democrática”, a la hora de recordar y denunciar políticamente los crímenes de la dictadura chilena¹⁴:

Lo que quiero manifestar es la duda de si estas licencias no quedan de cierto modo autorizadas por la escenificación travesti, por el disfraz de la ‘loca’, en el doble sentido de la que extravió el rumbo sexual pero también el juicio. Es como si, a ojos de la televisión, el disfraz de ‘la loca’ le quitase peso y gravedad a las denuncias políticas. (Richard, 2003).

Y algún tiempo después, en la presentación del libro *Adiós, mariquita linda* (2007), Richard insiste en que:

la capacidad de transgresión cultural... corre el riesgo de volverse problemática en la medida en que el espectáculo travesti, en una simple voltereta de más, puede —inadvertidamente— terminar siéndole lucrativo al carnaval de las imágenes mediáticas que no alcanza a distinguir entre parodia y simulacro. (Richard, 2008).

14 El asunto se refiere a la participación de Lemebel en el programa televisivo De Pé a Pá, conducido por Pedro Carcuro. En dicho estelar, Lemebel termina la entrevista haciendo alusión a la hermana del animador, quien habría sido torturada en tiempos de la dictadura militar.

¿Cómo se puede explicar el cambio de valoración de la estetización travesti desde los años 70 hasta estos últimos años?

Sigamos por un momento el problemático nudo planteado por este “carnaval de imágenes mediáticas” del travestismo, en un suceso dos años posterior al Primer Encuentro Homosexual de Chile. El 4 de marzo de 1993, se realizó en Santiago la marcha que conmemoraba el segundo aniversario de la entrega del Informe Rettig sobre violaciones a los Derechos Humanos en dictadura¹⁵. La organización homosexual MOVILH de reciente formación, se pliega a la convocatoria efectuada desde los grupos de familiares de las víctimas, llegando a un acuerdo con ellos, de tal forma que irían sin una excesiva visibilidad, tan sólo algunos carteles, sin alusiones demasiado explícitas a la cuestión homosexual, para no alterar —se planteó— el sentido principal de la manifestación. Nuevamente Lemebel relata la historia:

(llevaban) solamente un cartel poético y un bosque de triángulos rosas. Pero, a falta de leyendas de identificación, las caras travestis, maltratadas por el afeitado y la cosmética, fueron un tratado completo de la homosexualidad chilena, que atravesó la pantalla. (Lemebel, 1993).

Las cámaras televisivas ansiosas de espectacularización, fueron rápidamente atraídas por ese travestismo popular que gritaba escandalosamente las consignas del MOVILH. La presencia de lesbianas, homosexuales y travestis, acaparó la noticia de la marcha desplazando su sentido “original”

15 “Informe Rettig” es el nombre con que se conoce en Chile al informe final entregado el 9 de febrero de 1991, por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidas en Chile durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. El nombre “Rettig” hace referencia al jurista Raúl Rettig, presidente de la Comisión.

y abriendo una brecha de desconfianzas entre los grupos de Derechos Humanos y el activismo homosexual, que será catalogado por Lemebel como “un error fatal que el colectivo convocante tendrá que asumir como costo político”. (Lemebel, 1993).

Este “error fatal” le sirve al emplazamiento estético travesti de Las Yeguas del Apocalipsis para fortalecer sus críticas al MOVILH (y su modelo de política sexual militante), asegurando que “al parecer, en la organización, estaría el control de las minorías fichadas por el ordenamiento”. Y aún más, para proponer una alternativa política al control de lo minoritario, propio del modelo político organizacional:

Quizás, invertir el gesto obcecado, reconocer que en el desprestigiado amaneramiento existe una estrategia de torsión al género dominante. Una forma de pensar(se) diferente que burla la atormentada rigidez del comportamiento machista. (Lemebel, 1993).

Lo que este planteamiento no reconoce es que al menos en este caso específico¹⁶, no es la “atormentada rigidez del comportamiento machista” la que acaparó el lente mediático, desnaturalizando y desvirtuando el —paradojalmente— sentido “rector” originario de la marcha y su linealidad de sentido (la monopolización en Chile del tema de los Derechos Humanos como un asunto exclusivamente tematizado por las violaciones dictatoriales, en los que los “otros derechos humanos” no tenían cabida), sino que lo desviante de ese sentido rector fue precisamente el “gesto obcecado de desprestigiado amaneramiento” de la travesti popular. Por el contrario, en ese momento, el travestismo funcionó curiosamente como la expresión

16 Que es considerado como uno de los hitos más críticos en la relación entre izquierda y homosexualidad en la historia de Chile.

hipervisibilizada —por mediáticamente escandalosa y *atractiva*¹⁷— de una homosexualidad política que puso en entredicho la coherencia de discursos, demandas y lemas de los Derechos Humanos en Chile, insubordinándose del pacto inicial y su acuerdo consensual que iba a mantener el “tema homosexual” como un asunto de segunda categoría frente a la importancia de la denuncia principal: los crímenes de la dictadura. En resumen: A contrapelo del propio Lemebel, fue el travestismo popular quien arruinó el pacto de la izquierda y el activismo homosexual, en el que la demanda sexual se plegaba discretamente a la demanda hegemónica de la izquierda.

La figura travesti en Chile se ve complejizada en la última década por la creación de las primeras organizaciones travestis a principios del 2000, que —siguiendo la misma línea de política militante— introducen problemáticamente una carga de “realidad de la experiencia” (de pobreza, marginalidad y prostitución) que se escapa de las estetizaciones y los simulacros con que la teoría del arte pensó esas prácticas de manera dominante. Por otro lado, la misma alianza entre sexualidad marginal y radicalismo político se verá cuestionada en el apoyo de las propias organizaciones travestis al proyecto de la derecha de privatización de algunas empresas de servicios básicos en la comuna de Santiago, ante las presiones y amenazas por parte del gobierno comunal de perder los financiamientos y apoyos públicos¹⁸.

17 El atractivo mediático que produjo la imagen travesti en el espacio público de las manifestaciones políticas ha ocasionado en varios países un tenso debate neoconservador entre el activismo homosexual y lésbico, ante la denuncia de exagerada visibilidad que concede la televisión a las travestis en las marchas del Orgullo LGBT. Frente al reclamo del activismo lésbico argentino —y latinoamericano— la dirigente travesti Lohana Berkins (Argentina), señaló irónicamente que: “nosotras les dijimos a las lesbianas: si quieren visibilidad, pues entonces marchen al lado de nosotras”.

18 Sobre este asunto, ver la entrevista realizada a la dirigente de TravesChile, Silvia Parada, en Revista de Crítica Cultural. En: Reyes, Sebastián. “Lavín, San Camilo y los travestis”. *Revista de Crítica Cultural*, n° 25, noviembre de 2002, Santiago de Chile. Pp. 71-73.

El propio carácter “trans” de la transición (promesa inacabada de dictadura a democracia), caracterizado por una ambigüedad de discursos y posiciones “a medias tintas”, alejados del marco político-contextual anterior y su gramática de los antagonismos duros (“derrocar a la dictadura”, “todas las formas de lucha son válidas”), permitió por ejemplo el uso cada vez más recurrente de la acusación —en el período de transición— de “travestismo político”, sintagma asociado a los dirigentes de partidos o parlamentarios y legisladores que no se mantenían firmes dentro de una misma línea partidaria o que emitían opiniones y votaban leyes en el congreso del modo en que lo hacía —tradicionalmente— el bando opositor.

Monoteísmo homosexual: la escena del arte gay

En 1983, el filósofo chileno Patricio Marchant escribe “Sobre el uso de ciertas palabras” (Marchant, 1983). Se trata de un texto muy singular, realizado a propósito de una acción de arte efectuada un año antes —el 28 de mayo de 1982—, en el Instituto chileno-francés de Cultura, con motivo de la presentación del video “La Biblia” del artista visual Juan Dávila. En la acción del Instituto chileno-francés, participan Nelly Richard, el propio Dávila y Carlos Leppe, en un acto que entre otras cosas cita a *La Pietá*, pero que invierte o trasviste la posición y los roles de sexo-género de los intervinientes: Dávila pasa a ocupar el lugar de “María-Dávila”, Nelly Richard desfalleciente es sostenida por él tal como el cuerpo muerto de Jesucristo, mientras Carlos Leppe lee un texto de su propia autoría en tono de arenga a un costado de la escena, al frente de una mesa con mantel blanco y vestido de terno con el rostro maquillado.

Marchant despliega una densa reflexión sobre el arte homosexual a partir de esa performance. Comienza explicando lo que significa e implica describir “una escena”, oponiéndose a lo que podríamos llamar una mirada exterior y trascendentalista sobre una escena, para posicionarse más bien en el lugar de la implicación en/con la escena misma. Pensar “la escena”, esa escena en cuanto tal, tiene recorridos múltiples: especialmente por la posición de la misma Richard, su inclusión como cuerpo teórico *en la escena* artística. Cuando hablamos de “la escena” nos podemos referir tanto a la escena de la acción del 28 de mayo de 1982 (la performance), como a la extraña escena de la conformación conceptual de un “arte homosexual” en el contexto de la dictadura chilena, pues Nelly Richard podría ser entendida filialmente como la madre teórica de ese arte homosexual local. Esa misma escena del 82 podría referir más ampliamente incluso a la conformación de la misma “Escena de Avanzada”, considerando que este texto de Marchant es algunos años anterior a la publicación del libro *Márgenes e Instituciones* de Richard, donde queda consagrado dicho momento del arte contemporáneo local, no sólo el homosexual sino todo el arte crítico del período. Pensar esa escena en particular, especialmente por la ubicación en ella de la teórica de arte, funciona entonces en varios niveles: en la escena de la acción concreta, en la escena del arte homosexual y en la Escena de Avanzada.

Para Marchant se trata en primer lugar del acto de presentación de un “arte gay” como tal, “su presentación inaugural”. La performance emerge como un trabajo artístico donde su puesta en escena marca un acontecimiento dado su mismo carácter “excepcional”, esto es, su inevitable confrontación de escena: la performance homosexual irrumpe en un contexto en el que lo homosexual se encuentra marginado. Esta es una lectura contextual, ya que una escena así no había ocurrido antes, es

un acontecimiento. La performance homosexual produce una disputa por el sólo hecho de aparecer. Por decirlo de alguna manera, es una disputa por una hegemonía de los sentidos entre la “verdad oficial” y los contra-discursos marginados. La performance homosexual en el arte traería a escena una verdad distinta a la verdad ya establecida. Esa verdad marginada no es visible debido al imperio del sentido común, esas verdades trascendentales impuestas. He aquí la dimensión radicalmente crítica, destituyente, molecular, del arte homosexual, su puesta en escena inaugural que desmantela la verdad oficial.

Pero por otro lado agrega Marchant, la presentación del arte “gay” traería a escena siempre —e irremediablemente— una escenificación del arte gay “en general”, traería “la presencia de lo gay en el arte” como la expresión concreta de la —leve y paradójal— generalización de una particularidad excluida¹⁹ por los mecanismos de construcción de las hegemonías de sentido, hegemonías que hoy llamaríamos por el nombre de “heteronormatividad”. Inmediatamente después de destituir la verdad oficial, esta escena de trasgresión trataría de constituirse ella misma como una nueva verdad. Pasamos del momento de la fuga molecular, al momento constituyente de la molaridad homosexual, su momento institucional, identitario. Este doble juego que Marchant expone para el arte homosexual sería constitutivo: el arte homosexual escenifica siempre un movimiento entre *margen e institución*.

19 Al hablar de una “leve y paradójal generalización de una particularidad excluida” quiero señalar el modo en que —a partir de la lectura de Marchant— la obra de arte homosexual, desde su singularidad de obra de arte, quedaría siempre incorporada en un marco mayor y más general que la contendría: esto es, el “arte homosexual”, en tanto expresión de lo “homosexual”, ya sea por sus propias tomas de posición o por las lecturas que esa obra produzca. Esto tiene una vinculación central con la pregunta por el problemático contenido ontológico de un “nosotros” que Leo Bersani ha debatido a propósito de la conformación de una narrativa política, cultural y artística “homosexual”.

Veamos otro caso. El *travestimiento* de posiciones que en la performance de 1982 trastoca la relación psicoanalítica de explicación causal y unidireccional entre fijación materna y homosexualidad, es utilizado por la investigadora Fernanda Carvajal como punto de referencia (y toma de distancia) para otra famosa *escena inaugural* del arte homosexual chileno: *Refundación de la Universidad de Chile*, del colectivo Yeguas del Apocalipsis de 1988, en el que hacen ingreso a la Facultad de Artes montando una yegua.

El objetivo de Carvajal es explícito: re-actualizar la obra de las Yeguas sirviéndose de un complejo andamiaje conceptual basado en la recuperación de las reflexiones sobre el deseo homosexual y lo *queer* elaborado por Beatriz Paul Preciado en base a los textos de Guy Hocquenghem. A diferencia de la obra de Leppe y Dávila, para Carvajal

el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis se escabulle del modelo *vertical* asociado a la filiación y al modelo edípico, y lo desplaza, por la ostentación de una corporalidad directa, pagana, y por una concepción *horizontal* del deseo homosexual. (Carvajal, 2012).

Para Carvajal, en esta acción de las Yeguas, la expresión homosexual se desmarcaría de su relación edípica y filial con lo materno, a la vez que presentaría (en la posición *horizontal* de ambos artistas sobre la yegua), un desacato al modelo de la jerarquía presente en los paradigmas homosexuales anteriores. Sin embargo, la lectura de Carvajal minimiza o pasa por alto dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, que si bien la jerarquía *vertical* expresada por un “arriba y abajo” entre Casas y

Lemebel desaparece en esta performance, esa jerarquía reaparece esta vez desplazada a un “adelante y atrás”, una suerte de representación más literal aún de lo que el propio Marchant describía años antes como una relación de competencia inherente al interior del propio “arte homosexual”:

un Significante Trascendental homosexual es monoteísta y tiene una connotación apocalíptica: ‘la Verdad me ha sido revelada, te diré el nombre de la verdad, ven, sígueme’, tal es el movimiento de un artista gay, movimiento que entra inmediatamente en competencia, en conflicto con el discurso, de otro artista gay. (Marchant, 1983: 79).

El riesgo del arte homosexual es volverse un Significante Trascendental, monoteísta: ingresar en una lógica donde su singularidad desaparece y lo homosexual deja su momento disruptivo de fuga y pasa a ser una mera particularidad generalizable en el marco más amplio del “arte homosexual”, es decir, ser categorizado en cuanto tal.

En segundo lugar, habría que contrarrestar que la posición de la “madre teórica” que había dado sentido a la relación anterior de 1982, lejos de desaparecer, reaparece ahora en la figura de la “madre escritural”. La función de las escritoras Nadia Prado y Carmen Berenguer, que tiran de la yegua, funciona como otra anticipación filial: el desplazamiento *tironeado* del arte homosexual a la literatura²⁰ en las obras de Lemebel y de Casas.

20 Que en el caso de Las Yeguas del Apocalipsis, se traduce en el paso de Pedro Lemebel y Francisco Casas desde las artes visuales hacia la práctica escritural.

Disidencia sexual y feminismo reciente: abortos ilegales y maternidades en disputa

Mientras el contexto de la dictadura fue el marco de extrema vigilancia en el que emergieron prácticas y reflexiones altamente experimentales, ya entrada la década de los 90, una vez recuperada la democracia, esa fuerza agitativa se apaciguó contenida por el contexto de un país temeroso del posible retorno dictatorial y limitado por los amarres institucionales heredados del régimen anterior. La dinámica general del período post-dictatorial fue la del consenso que, entre otras cosas, clausuró toda posibilidad de una política sexual efectiva pues en ese momento la agenda sexual no producía consensos entre los partidos políticos. Los colectivos homosexuales que surgieron en la década de los 90 en Chile, se encontraron con un escenario clausurado para sus demandas, estableciendo una particular relación de dependencia económica y cierre democrático con el Estado que hemos denominado anteriormente como “Homosexualidad de Estado”²¹. El modelo de la homosexualidad de Estado desradicalizó la política sexual a un punto de agotamiento que tuvo como respuesta —a principios de la década del 2000— el surgimiento de colectivos y expresiones críticas que conformaron la “Disidencia Sexual” chilena. Ante la clausura del Estado, la Disidencia Sexual configuró un territorio post-estatal de experimentación crítico que se vinculó genealógicamente con las prácticas de los 70 y 80, pero que se distancia de esas expresiones especialmente por la influencia de la teoría *queer*, de su cercanía con el *underground* y las plataformas *massmedia*,

21 He trabajado acerca del marco clausurado de las políticas sexuales en la postdictadura chilena en el texto *De la Homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: políticas sexuales y postdictadura en Chile*. Ver on line: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/03/De-la-homosexualidad-de-Estado-a-la-Disidencia-Sexual.pdf>

sumado a la influencia de un posfeminismo crítico a las lógicas esencialistas del feminismo de la diferencia.

El arte crítico homosexual chileno en los años 70 y 80 se puede pensar —40 años después— bajo la clave del *travestismo*, porque ese fue el concepto que productivizó la subordinación estética y corporal de los géneros, sobretodo en la performance. Al mismo tiempo, esas prácticas y reflexiones travestis plantearon “lo latinoamericano” como un collage inesencial de travestimientos raciales, culturales, económicos y políticos, desafiando cualquier noción esencialista de origen: la táctica travesti en esas obras, expuso su condición barroca latinoamericana. Aún más, el concepto de “travestismo” se asoció a la compleja dimensión filial entre lo homosexual y el feminismo bajo el signo de *lo femenino-materno*, desplegado como un sintagma o clave ineludible: en primer lugar, *lo materno* como dimensión y anclaje de una psicoanalítica excitatoria de lo homosexual en el arte ampliamente extendido en las lecturas que realizó Nelly Richard en los años 80 (Richard, 1980). Y segundo, *lo materno* como uno de los signos a través de los cuales es posible comprender la capacidad de la democracia chilena de administrar las rebeldías del movimiento de mujeres bajo la problemática y conservadora figura de lo que Alejandra Castillo ha llamado el *feminismo maternal*, un modelo bajo el cual la política de las mujeres se igualó a la de “madres del Estado”. (Castillo, 2014).

Habrá que insistir entonces en que las desobediencias sexuales en el arte chileno han tenido en el feminismo político y teórico un referente *materno*. Y habrá que evaluar la paradoja que significa que la oposición radical a lo materno como rol obligatorio y esencialista de las mujeres, sea justamente lo que hoy, desde 2012 en adelante, activa un retorno del feminismo en la disidencia sexual contemporánea: la lucha por el aborto libre en Chile. Se trata de un retorno

del feminismo que no es un retorno *de lo mismo*, porque la experiencia de constituir al aborto como una demanda posible en el panorama sociopolítico chileno, está cambiando al propio feminismo.

Volvamos a hablar de los tiempos de la política. *Aborto* ha sido en Chile una palabra innombrable. Una de las últimas acciones de la dictadura fue eliminar el derecho al aborto —que existía en Chile con el requisito de lo “terapéutico” —, transformando al país en uno de los pocos a nivel mundial que lo prohíben en todas sus formas. Como hemos señalado, el marco consensual de la postdictadura fue una estructura gubernamental que se constituyó excluyendo la posibilidad de incorporar al debate las políticas sexuales, debido a la necesidad de gobernar bajo la lógica de pactos y acuerdos entre la socialdemocracia, la democracia cristiana y la derecha. En ese contexto, articulado además con cierta institucionalización del feminismo y su centralización en la violencia de género, la demanda del aborto fue un significativo político sin cuerpo que lo enuncie.

En su lugar, la Disidencia Sexual ha realizado una *apropiación indebida* de la demanda del aborto. La apropiación del aborto hoy, de ese significativo político sin cuerpo, se exterioriza entonces como la apropiación *atemporal* de una demanda aparentemente anticuada, superada, aunque paradójicamente inconclusa del feminismo chileno, un tiempo pasado que *no llegó a ser*, y que traiciona el fetiche vanguardista de *lo nuevo* que acapara sospechosamente las miradas en la circulación *actual* de la moda *queer*. Apropiarse del aborto en Chile desde el lugar de la disidencia sexual, es también traicionar el riesgo de un imperativo colonialista de lo *queer*, a partir del cual las desobediencias sexuales parecieran corresponder con un listado limitado y taxativo de temas (postporno, *drag*, bdsm, etc.), entre los que el aborto desentona por ser una demanda del pasado, demasiado

anclada —se supone— en el cuerpo biológico de la mujer y en la heterosexualidad obligatoria.

¿Cómo se piensan hoy las relaciones entre arte, sexualidades disidentes y feminismo? Si el modelo hegemonizado del arte homosexual desde los años 70 había utilizado al feminismo de la diferencia y su esencialismo en la posición de “lo femenino” para presentar al “travesti” como emblema de subversión estético-crítica, las disidencias sexuales actuales han provocado un efecto crítico sobre las especulaciones acerca de la capacidad subversiva de las identidades marginales, puesto que recientemente y al interior de ella misma se ha venido a cuestionar el poder de transgresión otorgado a esa figuración travesti (o a cualquier otra figuración identitaria, fija y modélica), replanteando la cuestión de la subversión de género como algo ya no ligado de antemano a un modelo de identidad o a una figura subversiva particular, sino a la relación crítica y radical entre una práctica y su contexto²².

Dentro de los replanteamientos recientes, surge el concepto de “Disidencia Sexual”, elaborado por la CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual) desde mediados de 2005, que ha adquirido en los últimos años el estatus de una denominación política y crítica en el discurso de una serie de grupos de activismo chileno, llegando a conformar una escena local de características singulares,

22 El debate provocado por la aparición de personajes travestis en la televisión o —en el caso de Chile— el apoyo del movimiento travesti a la privatización de las empresas sanitarias en el gobierno municipal de la derecha chilena, han acentuado la idea expresada por Sebastián Reyes, de que “marginalidad sexual y disidencia política no son necesariamente equivalentes”. (Reyes, 2002). De la misma manera, se ha cuestionado la atribución subversiva que la academia ha otorgado a lo travesti u otra identidad marginal, por el peligro de una reapropiación teórica de esas experiencias de marginación, puestas ahora al servicio ejemplificador de una determinada teoría, convirtiendo a esas identidades en objeto de una solicitud exacerbada de radicalidad, por sujetos académicos que muchas veces no están dispuestos a sobrellevar en sus propias vidas los riesgos de esa misma radicalidad que le solicitan a otros.

donde se vinculan provocativamente la controversia de la acción política, la densidad de la reflexión teórico-crítica y el experimentalismo visual de la práctica estética.

La intervención de la CUDS en el campo de relaciones político estéticas entre feminismo y homosexualidad ocupará diferentes estrategias que se alejarán de la línea tradicional, anclada en la orfandad teórica de la sexualidad marginal y su recurso subsidiario al feminismo en sus diferentes derivas esencialistas. El surgimiento de la CUDS y de la Disidencia Sexual coincidirá (y será parte) de la conformación de un corpus crítico propio, que comenzará a disputar sus políticas de posición con el feminismo tradicionalista, ya no desde la lógica de lo subsidiario, sino como emplazamiento polémico. En primer lugar, se planteará un alejamiento de la estetización travesti (y su cercanía de lenguajes con lo femenino), en el entendido que el género mismo es un campo de intervención complejo que supera y excede la dicotomía masculino/femenino. Ejemplo de ello es el ejercicio de Cristeva Cabello, activista de la CUDS, que selecciona fotografías de su madre joven y las compara con fotografías tomadas por él mismo en la actualidad. El ejercicio es acompañado de un texto donde reflexiona sobre la masculinización de la mujer posmenopáusica como estrategia de empoderamiento estético en contextos socioeconómicos populares (Cabello, 2011).

En su postfacio al libro *Por un Feminismo sin mujeres* de CUDS, Nelly Richard señala:

Radical me parece el desmontaje de la teoría-*drag* que realiza Cabello desde su 'mamá Margarita' que vive la 'decadencia de su feminidad' en un cuerpo que no es ni cuerpo-objeto (mercancía sexual) ni cuerpo-fantasia ('el artista nocturno que se viste de otros sexos'), sino el cuerpo duramente trajinado por 'las mercade-

rías que vende en el almacén de verdulerías’ de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, sin luces de neón para reflejar el no-culto de las apariencias que le permite a ella tramitar discretamente lo ‘ambivalentemente laboral’ de su esforzada condición de jefe/a de hogar” (Richard, 2011).

El ejercicio de Cabello traiciona la ligazón homosexual-materna con lo femenino anclada en la psicoanalítica filial (como en las fotografías y testimonios maternos de Catalina Arroyo en las obras de Carlos Leppe, su hijo), para ubicarla en la analítica material de los cuerpos des-generizados de la clase, donde lo masculino deja de ser esa representación esencialista del poder patriarcal y la dominación falocrática, pasando a ser una posición más en la pluralidad del campo de los géneros en el que lxs sujetxs transitan.

El 8 de marzo de 2012, la CUDS inició una intervención callejera denominada “Para una vida mejor, dona por un aborto ilegal”²³, que dio el inicio a una serie de acciones, talleres, participación en marchas, videos virales en Internet y videoclips musicales en torno al aborto, que se despliegan hasta hoy. Dichas acciones han coincidido con una politización del debate nacional sobre el derecho de las mujeres a abortar, luego que en 2013 se conociera el mediático caso de Belén, una niña de 11 años violada por su padrastro y que resultó embarazada. Además en ese contexto se evidenció

23 “Para una vida mejor, dona por un aborto ilegal”, CUDS, 2012. Intervención en espacios públicos de la ciudad de Santiago de Chile que utilizó las estrategias del *fake*, la confusión, simulación y el teatro invisible. Lxs activistas de CUDS utilizamos un uniforme similar al de los grupos anti-aborto, saliendo a la calle para pedir aportes en dinero a los transeúntes a modo de campaña de beneficencia, dinero que serviría para realizar “abortos ilegales” para mujeres sin recursos económicos. Las intervenciones —que generaban gran discusión con los transeúntes— eran grabadas, editadas y subidas a Internet. Fue seguida de una serie de acciones, talleres, participación en marchas, videos virales y musicales en torno al tema del aborto.

el resurgimiento de un feminismo tortillero radical con colectivos como Ivaginario Colectivo, Línea Aborto Libre y La Coordinadora de Feministas en Lucha, en alianza con los colectivos de disidencia sexual y teniendo a las redes sociales como plataformas de agitación y contrainformación. Fuera de todo programa y en forma inédita, estos grupos han encontrado en el aborto un espacio de confluencias post-identitarias²⁴. El aborto hoy se enuncia más allá de la demanda, como significante que expresa una negatividad política radical: “yo aborto el modelo, la dictadura, los consensos”, etc.

La acción “Dona por un aborto ilegal”, se desarrolló en espacios públicos de la ciudad de Santiago, citando las estéticas de las campañas de beneficencia cristiana que apelan a la caridad con los cuerpos vulnerables, pobres, pero esta vez, con el fin de recaudar donaciones en dinero para financiar abortos ilegales, en un cruce que no desatendía las imbricaciones entre sexualidad y clase²⁵. La intervención establecía una toma de posición en la “ilegalidad”, como marco de acción incómodo ante un feminismo ya institucionalizado en el Estado y las políticas de igualdad.²⁶

24 Me refiero a la CFL (Coordinadora Feministas en Lucha), creada a principios de 2014 por la vinculación de la presidenta de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (Fech) Melissa Sepúlveda (feminista y libertaria), con la CUDS y el colectivo La Alzada, y que hoy articula a diferentes colectivos de estudiantes, disidentes sexuales, feministas, lesbianas y activistas independientes.

25 Imbricación que se condensa en varios de los slogans del activismo pro-aborto reciente: “Las ricas abortan, las pobres mueren”.

26 Al respecto, se ha indicado que la creación estatal del Sernam (Servicio Nacional de la Mujer) y de los Centros de Estudios de Género en algunas universidades chilenas, habrían funcionado en el Chile de la postdictadura, como lugares institucionales de cooptación y contención de la fuerza contracultural que había manifestado el movimiento de mujeres antidictatorial. Al mismo tiempo las ONG de mujeres, creadas en los años 90, han estado preocupadas de modo mayoritario por el tema de la violencia de género, dejando desatendida —al menos en el debate público— la demanda de aborto.

Política drag: la demanda desde un cuerpo impropio

La trampa contemporánea del capitalismo tardío es justamente organizarnos el cuerpo en resistencias individuales desde donde pudiéramos hablar. CUDS (Rivas San Martín y Díaz, 2013).

El sistema que organiza los cuerpos de la política y sus correspondientes luchas me identifica como un *hombre homosexual*, y en cuanto tal, me asocia a una taxonomía política particular: la discriminación, la homofobia, la unión civil, el matrimonio igualitario, etc. A contrape-lo de ese esquema, la Disidencia Sexual invita a experimentar políticas impropias, estrategias *drag*. ¿Qué significa que la demanda de aborto en Chile esté siendo hoy articulada de manera más visible por maricas, lesbianas y feministas disidentes?²⁷.

Entendemos que una “política drag” es una práctica que usa (o cita) la demanda de una identidad que no es la propia (en este caso la de la mujer heterosexual), para re-configurarla produciendo en cierto modo un cortocircuito en la acción política tradicional del activismo de mujeres. Y el resultado es una apertura del marco clásico del feminismo.²⁸

“Somos activistas posfeministas implicándonos en el derecho al aborto con nuestros vientres estériles y nuestros deseos confundidos”. Nuestra disidencia en el Sur

27 Me refiero principalmente a la CFL (Coordinadora Feministas en Lucha).

28 CUDS, Manifiesto *El feto no es un ser humano*. Ver on line: <http://www.elciudadano.cl/2012/07/17/55127/manifiesto-el-feto-no-es-un-ser-humano/>

nos ha localizado en el aborto, la más radical, posthumana, abyecta, incorrecta y silenciada de las demandas de la política sexual del Chile actual.

La implicación del activismo disidente sexual con el aborto ha generado efectos imprevistos que se relacionan no sólo con la tensión postidentitaria que provoca lo que podríamos denominar “el cuerpo de la demanda” con el feminismo militante de las generaciones anteriores, sino también por la emergencia de un discurso abortista que articula estrategias inéditas: desdramatizadas, lúdicas, insolentes, que desafían las ideas lúgubres que están siempre asociadas al aborto²⁹.

La Disidencia Sexual se ha aventurado a enunciar el aborto como demanda pero también más allá de la demanda: a ocupar el aborto como un territorio radicalmente negativo de inscripción política, el lugar más incómodo e impronunciabile para la lógica consensual de los pactos. Una exigencia situada, un aborto sin apellidos, como espacio aún no posible de ser codificado por los programas estatales³⁰. Aborto, como un compromiso político y una ética disidente contra la reproducción de lo igual a sí mismo; contra la continuidad estable de los lugares prefijados. Abortar es decir “NO”, la palabra inicial para un habla insurrecta, el momento donde comienza la política: decir “Yo aborto” la dictadura, las identidades fijas, la heterosexualidad obligatoria, el poder hegemónico, el capital, el consumo, el neoliberalismo, el trabajo

29 Es el caso de la CUDS, pero también de la Línea Aborto Libre, colectivo de Lesbianas y Feministas que desde 2009 mantienen un teléfono de información sobre aborto seguro. Habría que agregar el trabajo de “Ivaginario Colectivo” (2012) quienes han articulado la noción de “Feminismo flúor”, junto con la CFL (Coordinadora Feministas en Lucha), creada en 2014 que reúne a varios de los grupos de disidencia sexual y feministas más recientes.

30 Luego de ser reelecta como presidenta, Michel Bachelet —sucesora de Sebastián Piñera— anunció en la cuenta anual de mayo de 2014, la presentación de un proyecto de ley de despenalización de “aborto terapéutico” exclusivo en tres casos: violación, inviabilidad de feto y peligro de muerte de la madre.

precarizado, el consenso, el colonialismo. El aborto es aquella zona saturada de preguntas que nos desmantela las certezas impuestas acerca de lo humano, la vida y el futuro. Se trata de la apropiación disidente de un destiempo feminista que pareciera comenzar a poner en entredicho aquel modo filial y materno que las prácticas artístico-políticas de la homosexualidad han tenido con el feminismo en Chile.

Bibliografía

- Cabello, C. (2011). "Posmenopausia drag: las mujeres y mi mamá, una relectura disidente de la performatividad". En *Por un Feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile, Territorios sexuales ediciones - CUDS.
- Carvajal, F. (2012) "Las Yeguas del Apocalipsis". En Revista Carta n°3, MNCARS, Madrid.
- Castillo, A. (2014). *El desorden de la democracia. Partidos políticos de mujeres en Chile*. Santiago de Chile, Palinodia, pp. 59—66.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1985). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona. P. 76.
- Lemebel, P. (2007). *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile, Random House Mondadori.
- _____. (1991). "Fértil Provincia Señalada: Encuentro de homosexuales en Concepción". En Revista Página Abierta. Santiago de Chile. Pág. 14, quincena del 11 al 24 de noviembre de 1991.
- _____. (1993). "La insoportable levedad del gay". En Revista Página Abierta, n° 84 Santiago de Chile, pp. 18-19, del 29 de marzo al 11 de abril de 1993.
- Marchant, P. (1983). "Sobre el uso de ciertas palabras". En Marchant, P. y otros *Escritura y Temblor*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 65-79.
- Reyes, S. (2002). "Lavín, San Camilo y los travestis". En Revista de Crítica Cultural, n° 25, Santiago de Chile, noviembre de 2002.
- Richard, (1980). *Cuerpo Correccional*. Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L.
- _____. (2003) "... como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra...". En Revista de Crítica Cultural, n°26, Santiago de Chile, junio de 2003, pp. 50-54.
- _____. (2011). "Deseos de... ¿qué es un territorio de intervención política?". En *Por un Feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile, Territorios sexuales ediciones - CUDS, p. 167.
- _____. (2008). "Éxodos, muerte y travestimos". Presentación de *Adiós Mariquita Linda* de Lemebel, P.. En Revista Nomadías, N°8, Editorial Cuarto Propio/Universidad de Chile. p. 155-162, Octubre 2008.

____ (1993). *Masculino/Femenino: Políticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.

Rivas San Martín, F. (2013). "De la Homosexualidad de Estado a la Disidencia Sexual: políticas sexuales y postdictadura en Chile". Ver on line: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/03/De-la-homosexualidad-de-Estado-a-la-Disidencia-Sexual.pdf>

Rivas San Martín, F. y Díaz, J. (2013). "No hay cuerpo sin ficción: hacia una representación de la disidencia sexual en Chile". En Revista E-Misférica, Vol. 10 N°2, 2013. Ver online: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-102/cuds>

Cuerpos del pop porteño

Las poses desobedientes de Alfredo Arias y Juan Stoppani en los sesenta argentinos

Germán Garrido

To strike a pose is to pose a threat
Dick Hedbige.

Para muchos es una historia conocida. Corría el año 68 y, en el marco de la muestra colectiva *Experiencias* en el instituto Di Tella, Roberto Plate emplaza unos falsos baños públicos, cuyas paredes el público asistente comienza a recubrir —de manera más o menos imprevista— con toda clase de graffittis como los que habitualmente se encuentran en estos espacios. Algunos de los mensajes trasuntan un marcado descontento con la dictadura de Juan Carlos Onganía. La respuesta represiva no se hace esperar: al poco tiempo de inaugurada, las fuerzas policiales irrumpen en la exposición y clausuran los “baños” colocando fajas a cada lado de sus puertas. En repudio a este hecho de censura, y en solidaridad con Plate, el resto de los artistas decide levantar la muestra y sacar sus obras a la calle, donde muchos de ellos proceden a destrozarlas en público. El tumulto en la puerta del instituto culmina, a su vez, con numerosos arrestos, de aquellos que para la época se habían vuelto tristemente habituales.

Con toda razón, Ana Longoni y Mariano Mestman consideran este incidente como uno de los catalizadores de la crisis del instituto previa a su clausura en 1970. Para estos autores, el episodio es una muestra cabal de la progresiva politización de los artistas que orbitaban el Di Tella, proceso que los llevará, en última instancia, a rehuir el propio instituto en busca de otros medios y otros ámbitos de intervención. Pero además, como quisiera argüir aquí, el episodio es ilustrativo de otro fenómeno relevante en el marco del Di Tella que no ha sido, sin embargo, lo suficientemente estudiado. Me refiero a toda una línea de exploración, entre varios de los artistas del instituto, y en especial entre los llamados artistas pop, en torno a deseos, comunidades y formas de vida que desafían las normas sexuales de la época.

No es casual, sugiero, que los baños se ubiquen aquí en el centro de una disputa estético-política. En una época en que las fuerzas policiales se dedican con especial ahínco a vigilar los looks y los estilos de vida juveniles considerados peligrosos para la moral y las buenas costumbres, el baño en tanto espacio donde se anudan lo privado y lo público, y donde tienen lugar los cuidados más íntimos del cuerpo, se carga de sentidos políticos como nunca antes. Más aun, en su carácter de teteras (lugar de encuentro sexual entre hombres), los baños públicos se habían convertido, además, en blancos privilegiados para la represión policial. Por todo esto, los baños podrían ser considerados espacios clave de una época en que la sexualidad se volvía motivo de contestación a la vez que el objeto de una persecución sostenida por parte del Estado.

Como intento ilustrar en este ensayo a través de algunas obras de Alfredo Arias¹ y su compañía de teatro TSE,

1 Durante los sesenta, se lo conocía como Alfredo Rodríguez Arias, y la mayoría de las obras comentadas en este ensayo fueron firmadas con ese nombre. Posteriormente, dejaría de lado su primer

así como de su cómplice artístico Juan Stoppani —ambos miembros fundamentales del llamado grupo pop del instituto—, muchas de las “provocaciones” a las que se asoció a menudo al Di Tella funcionaban como verdaderos canales de expresión y de indagación de sexualidades no normativas. Precisamente por eso, se las descartó en ocasiones en tanto meros “gestos” sin un verdadero contenido social, mientras que desde el poder estas experimentaciones en el campo de la sexualidad eran miradas con recelo.

De acuerdo con la crítica Amelia Jones, las artes plásticas de los sesenta evidencian cambios fundamentales que confieren al cuerpo un nuevo protagonismo (Jones, 1998). Así, movimientos como el pop art, el minimalismo y, con especial fuerza, lo que más tarde se dio en llamar *body art* cuestionan la idea de un sujeto creador trascendente, tan invisible como implícitamente masculino, en tanto origen de toda producción artística. Según explica Jones, cuando el cuerpo comienza a irrumpir, en cambio, como una parte constitutiva de la obra —y muchas veces se trata del cuerpo del mismo artista— otras subjetividades, otras sexualidades se ponen en juego y aparecen en el horizonte de posibilidades (Jones, 1998).

Planteos como el de Jones cobran especial valor al tener en cuenta el derrotero de Arias y Stoppani —quien aparte de producir su propia obra plástica participará de las incursiones de TSE como performer o vestuarista. De las esculturas *camp* en cerámica y papel maché dispuestas en forma de *tableaux*, en sus inicios como artistas visuales, a las primeras performances de TSE (grupo al que se integraría también el mencionado Roberto Plate), donde vemos ya a performers en movimiento, lo que se evidencia no es tanto

apellido. En este ensayo elijo llamarlo del modo en que se lo conoció durante las últimas décadas, y en el que se suele llamarlo actualmente.

el cambio de una disciplina a otra sino la expresión multi-forme y fluida de un impulso artístico que da al cuerpo una centralidad indudable.

Justamente para la exposición ya comentada, *Experiencias 68*, Alfredo Arias presentaba un enorme retrato de Freud, cuya figura generaba ciertos resquemores entre los sectores conservadores de la época. En el número del semanario *Gente* aparecido poco después de la exposición, Arias afirma que su trabajo pretendía apoyar al “Movimiento de Freud-Guevara, por la libertad sexual y social”. Claramente las declaraciones tienen algo de humorada, ya que Arias nunca adscribió a ninguno de estos supuestos movimientos. Sin embargo, estamos obligados a leer este puro gesto: así como el resto de los experimentos albergados hasta entonces en el Di Tella parecían haberse extremado hasta sobrepasar los límites del instituto, el gesto de Arias también se radicaliza, a su manera, volviendo cada vez más explícitos los desafíos que su obra supone en términos genérico-sexuales. Entre las apuestas estéticas que para esos años ingresan en una fase de marcada politización, este trabajo intenta dar cuenta, pues, de las indagaciones —hoy por hoy acaso más evidentes que entonces— sobre cierta dimensión política en torno a la sexualidad². En definitiva, son las fricciones con el poder cada vez más frecuentes y cargadas de violencia que esas mismas exploraciones suscitan las que llevarán a Arias —junto a varios de los artistas que habían participado de la experiencia TSE, como Plate y Stoppani— a dejar la Argentina e instalarse en París, donde residirá hasta nuestros días.

2 Un ejemplo muy productivo, de aparición reciente, de la indagación en el rol del cuerpo, el género y la sexualidad en el seno del Di Tella puede hallarse en el análisis de Daniel R. Quiles sobre la obra de Oscar Bony como “a opportunity to recover a category often absent from the Argentine art of this moment: the body, factual and libidinal” (Quiles, D., 2014). La obra de Marta Minujín ha sido objeto de algunos interesantes análisis en clave feminista; sin embargo, la mayoría de las veces estos análisis no se ocupan de la inscripción de Minujín en el marco del Di Tella.

Locas del Di Tella

En su mítico documental *La hora de los hornos* (1968), para denunciar al Di Tella como suerte de bastión del colonialismo cultural de su época, Pino Solanas y Octavio Getino se dirigen a las salas del Centro de Artes Visuales, donde una multitud de jóvenes pseudohippies bailan desenfrenados. Uno de los primeros planos recalca en un joven de camisa colorida y gestos amanerados llevándose una banana a la boca; poco más tarde, se entrecruza el audio de una voz afectada —probablemente del mismo sujeto— advirtiendo que “la banana no engorda”. El fragmento rezuma las actitudes de buena parte de la izquierda nacionalista de la época, que veía en los homosexuales la expresión de una degradación burguesa de procedencia foránea. A pesar de su sesgo indudablemente homófobo, al vincular cosmopolitismo y disidencia sexual, el planteo del film resulta hasta cierto punto acertado: efectivamente, buena parte de los cuestionamientos a las normas sexuales en suelo local impulsadas por artistas del Di Tella se embeben de experiencias contraculturales que, hacia fines de la década del sesenta, se propagan alrededor del mundo —y cobran especial intensidad en ciudades como San Francisco, Nueva York o París, entre otras—. En ese sentido, en su pretendida puesta al día del arte argentino respecto de lo que sucede en “el mundo”, es posible que el Di Tella haya habilitado exploraciones en torno al género y la sexualidad que no se contarán entre sus objetivos iniciales³.

3 Esta capacidad de los proyectos cosmopolitas para albergar varias de las indagaciones queer más interesantes de su época es precisada y explicada por Gabriel Giorgi y Mariano López-Seoane en su artículo sobre la revista y el proyecto editorial Sur entre la década del treinta y del sesenta: cfr. “Surtidos”, Página 12, 12 feb. 2012. Para un análisis sobre los vínculos entre cosmopolitismo y cuestiones de género y sexualidad, véase también: Germán Garrido y Gabriel Giorgi: “Dissident Cosmopolitanisms”, incluido en Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk (eds.): *Cambridge History of Latin American Women*

En su relato autobiográfico *Actos en palabras* (2007) el artista y escritor Raúl Escari —creador junto a Roberto Jacoby y Eduardo Costa del llamado arte de los medios en el marco del Di Tella— incluye las siguientes consideraciones en relación al Centro de Artes Visuales del Instituto:

Los hombres (...) éramos en su gran mayoría homosexuales tapados. Sólo dos excepciones: Alfredo Arias y Juan Stoppani, que vivían [su sexualidad] abiertamente y tenían su casa-taller, compartido con Susana Salgado, en la calle Melo, que luego se convirtió en una referencia del pop-camp argentino. Masotta los denomina para clasificarlos ‘los chicos de Melo’; eran estetas del artificio, del papel dorado, del papel maché, la cerámica o el acrílico.

La idea del ‘homosexual tapado’, aunque discutible en sus propias premisas, deja ver cómo el instituto habilitaba una cierta sociabilidad *queer* entre sujetos que no se declaraban ‘homosexuales’ —algo que por otro lado se entiende fácilmente si tenemos en cuenta que el modelo del *coming out* cobraría fuerza años más tarde, especialmente por impulso de la militancia gay norteamericana—. Por

Writers, Cambridge Univ. Press, 2015. También Gonzalo Aguilar, en su artículo “El fantasma de la mujer” (incluido en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*) señala cómo “desde el sentido común, el cosmopolitismo, el modernismo y lo afeminado suelen formar una constelación” (121). Dicha constelación, aunque puede resultar arbitraria —y hasta reaccionaria— en algunos casos, se deja traslucir en films como *La casa del ángel*—1953— de Leopoldo Torre-Nilsson y otros del mismo período de este director, cuyos guiones llevan la impronta decisiva de Beatriz Guido: en *La casa...*, por ejemplo, “emergencia modernista [y podríamos añadir, cosmopolita] y mirada femenina se dan en el mismo momento”. Todos estos trabajos buscan elucidar los vínculos entre cosmopolitismo e indagaciones no normativas en torno a género y sexualidad. Este ensayo apunta en el mismo sentido, en relación a otro *episodio cosmopolita* clave (para retomar la terminología de Aguilar): la producción artística del Di Tella durante la década del sesenta.

otro lado, si bien el Di Tella distaba de ser un espacio declaradamente *queer*, Arias y Stoppani —como corroborarán ellos mismos en sendas entrevistas⁴— se reconocían públicamente como homosexuales.

Como es sabido, para fines de la década del sesenta, militantes como Héctor Anabitarte comenzaban ya a discutir la necesidad de visibilizar la homosexualidad y reclamar por los derechos de las minorías sexuales en un terreno más nítidamente político. En 1969, Anabitarte y otros compañeros fundan el grupo Nuestro Mundo, primera agrupación homosexual de la que se tenga registro en Argentina y probablemente en América Latina⁵. Poco más tarde, en 1971, junto a Juan José Sebrelí, Manuel Puig y Blas Matamoro, entre otros, Anabitarte fundaría el Frente de Liberación Homosexual Argentino, al que más tarde se sumaría Néstor Perlongher. Stoppani advierte rápidamente que ni él ni Arias participaron nunca de tales grupos. No deja de llamar la atención, sin embargo, que él mismo al ser entrevistado —sin ser orientado por ninguna pregunta en tal sentido— compare su experiencia de ser públicamente “una loca del Di Tella”, sin que nunca “[le] diera vergüenza”⁶ con las experiencias militantes que tienen lugar en esos mismos años. Como se deduce de sus declaraciones, pues, el Di Tella es para ellos un espacio donde es posible vivir visiblemente como una loca gracias a una suerte de política de *laissez-faire* impartida por el director del Centro de Artes Visuales Jorge Romero Brest: “Era arriesgadísimo confesar así abiertamente, pero en el

4 Entrevistas privadas conmigo, mantenidas en el mes de junio de 2011.

5 Varias fuentes fechan el inicio de las actividades de Nuestro Mundo en el año 1967. En una entrevista personal que mantuve con él, Héctor Anabitarte se encargó de aclarar y subrayar el hecho de que las discusiones sobre las preocupaciones fundamentales de este grupo habían comenzado mucho antes de las protestas de Stonewall y del Mayo Francés.

6 Idem.

Di Tella lo podíamos hacer. Y en eso Romero supo manejarse. No se metía para nada”. Más aún, el mismo arte que llevaban a cabo hablaba a las claras, según Stoppani, de una sexualidad no normativa: “Yo nunca me voy a olvidar la frase que me dijo un profesor de cerámica mío, un gran ceramista, Leo Tabella: ‘Mirá, preocuparse por colores y formas como lo hacés vos, no es un trabajo de hombre... es como ser costurero’. Y eso me hizo reír mucho”.

No se trata, en este punto, de entender la obra de Arias y Stoppani o de TSE como expresiones de una identidad homosexual —aunque sin duda, en ocasiones, ambos coquetearon con esa posibilidad—. Más bien, lo que está en juego en los dos casos es una obra que pone en crisis ciertos imaginarios y normas de conducta masculinos heterosexistas.

En la instalación presentada por Arias en el Premio Di Tella en 1966, por ejemplo, se ven pájaros de papel maché y a un joven en llamas frente al cual se levanta una mano agitando un pañuelo. El hecho de que todas estas acciones transcurran sobre tortas recubiertas de pastillaje de enormes dimensiones merece el siguiente comentario de la crítica María José Herrera —a cargo de los tantos epígrafes en el libro *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*—:

Arias se apropia de las imágenes de la recargada pastelería criolla para señalar por dónde pasa lo estético en la cultura popular. Se trata de un arte efímero, en el que la parafernalia de complejos de cremas, confites y masas coloreadas está destinada a consumirse, a desaparecer. (Giménez, 2006).

En pocas líneas la crítica da cuenta de un aspecto clave en la obra en cerámica de Arias y de Stoppani de aquellos

años: el recurso a elementos de una cultura vernácula, no siempre ligados a la imaginería de los medios de comunicación sino también provenientes de los usos y costumbres de las clases populares —de ahí, en parte, la propuesta de Pierre Restany de englobar un sector del Di Tella en tanto cultor de un “pop lunfardo”. Lo que aquí se omite mencionar, sin embargo, es el hecho de que lo que aparece en esta obra es un costado *femenino* (o tipificado como femenino) de la cultura popular, y una artesanía especialmente amanerada —la del pastillaje— puesta en el lugar serio y sagrado asignado al arte. Si Stoppani asociaba —de la mano de Leo Tabella— la costurería a la homosexualidad, aquí hallamos pues otra forma del artesanado femenino.

En relación al contexto en que surge el mito de Pollock como artista genio masculino, Amelia Jones da cuenta de la ansiedad surgida en ciertos sectores de la sociedad norteamericana ante el conformismo inducido por la masificación de la cultura, que comenzaba a verse como una amenaza para una potencia individual siempre re-vestida de ideales masculinistas. Jones recurre como ejemplo al pensamiento del crítico Clement Greenberg, quien “anuda su desdén por las vulgaridades del ‘gusto masivo’ (...) a públicos de la cultura masiva que señala como específicamente femeninos” (“*links his disdain for the vulgarities of ‘mass taste’ (...) to mass culture audiences he specifies as particularly female*”, Jones, 1998: 77; traducción mía). Si bien este vínculo entre el sujeto femenino y el conformismo de clase media como producto de la cultura de masas es utilizado por Jones para indagar en el rol que ocupa Pollock —y los discursos en torno a Pollock— sería interesante tomarlo como punto de partida para analizar los modos en que algunas manifestaciones del arte pop podrían subvertir, o cuestionar

al menos, aquellos significados asociados a la cultura de masas y, concomitantemente, poner en crisis la figura — por lo general implícita, dada por sentado— del artista como genio masculino heterosexual⁷.

Aunque no toda referencia a la cultura de masas alude necesariamente a un universo femenino o feminizado, buena parte de las obras de Arias y de Stoppani de esta época parece surgir de aquella zona de la cultura de masas percibida como expresión de un mundo de mujeres o bien de cierto amaneramiento. Como respuesta a esta tensión entre gusto por lo masivo y distinción surge la hoy canónica reflexión sobre lo *camp* de Susan Sontag (2002), quien asociaba justamente la sensibilidad *camp* con determinadas comunidades homosexuales de la época. En el fragmento antes citado, Escari enlazaba inmediatamente *camp* y homosexualidad a la hora de referir a “los chicos de Melo”. Por su parte, Oscar Masotta (2004), al referir a la escultura *Señora de Lujo* (1964) de Stoppani introduce una reflexión acerca del rol del ‘gusto’ como apelación a un hedonismo de la artificiosidad en términos muy similares a los de Sontag en su celeberrimo artículo; sin embargo, al igual que Romero Brest en sus referencias al grupo⁸, y a diferencia de

7 Desde luego, Jones basa su planteo sobre la subversión del “body art” (y ciertas zonas del arte pop) en las indagaciones de Andreas Huyssen sobre la asociación del arte popular con lo femenino, en contraste con un arte “elevado” y masculino. Véase Huyssen, 2006. En *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Graciela Speranza retoma aquella discusión para analizar la intervención estético-política de Manuel Puig. Este interesante análisis podría, a su vez, complementarse con una exploración pormenorizada acerca de las manifestaciones de un arte pop en suelo local, especialmente entre los artistas del Di Tella. Más aun, un cierto componente barrial —o acaso “lunfardo” — entre estos últimos, en tensión con su ostensible cosmopolitismo y su vocación moderna/modernizadora, podría llevarnos a interesantes paralelos con la obra del escritor de General Villegas.

8 Por ejemplo, en su carta a Peter Townsend, editor de Studio International, Londres, Romero Brest señala que Rodríguez Arias “ya se había distinguido como ceramista y luego como creador de muñecos y cosas de materiales plásticos, con cierta referencia al pop art, aunque descargados de su significación, como si le hubiera interesado vaciarlos para que se sostengan solo por su estructura y no por su apariencia” (*Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60*, p. 140). En esta y otras ocasiones el abordaje en clave semiológico/estructuralista de la obra de Arias relega la irrupción en

Sontag, Masotta pasa por alto cualquier consideración acerca del género y la sexualidad en relación a los elementos de la cultura masiva que Arias y Stoppani sitúan en un primer plano a través de sus tortas hiperdecoradas, sus vestidos plenos en detalles, sus cisnes y pañuelos.

Los cuerpos que Arias y Stoppani construyen con cerámica y papel maché son, por otra parte, la mayoría de las veces femeninos, afeminados o andróginos (tómense como ejemplos *Los nadadores* de Arias —1966— o *Soldado del espacio* de Stoppani —1965—). Esto último se verá pronunciado, algunos años más tarde, en las performances del grupo TSE dirigidas por Arias en las que cobra especial atención el *sexyness* de hombres sobremaquillados y mujeres semi-desnudas o donde prevalecen los vestuarios provocativamente unisex.

Pero además, Arias y Stoppani —como algunos de sus pares pop del instituto— solían transgredir ellos mismos, por medio de sus propios looks y sus propias poses, las normas de género que más o menos implícitamente regían los modos del vestir y de “llevar” el cuerpo masculino en esa época. En el antes mencionado *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, edición en homenaje a Jorge Romero Brest bajo el cuidado de Edgardo Giménez, la imagen de la obra de Stoppani *Señora de lujo* (1964) aparece al lado de una fotografía del mismo artista en una performance (*Para usted*, 1968) en la que luce llamativamente parecido a la “señora” de su propia obra: ambos con lentes de sol perfectamente circulares, cabeza cubierta y mentón en alto en actitud de ligera arrogancia; un largo y brillante atuendo los recubre de cuerpo entero.

Oscar Wilde escribió que “deberíamos o bien ser una obra de arte, o bien llevar una obra de arte” (frase citada,

ella de cuerpos que incomodan las normas genérico-sexuales de su época.

a la vez, por Sontag [1969]), y algunos de los artistas del Di Tella, entre los que se contaban Arias y Stoppani, siguieron los consejos del maestro. Compañeros del Di Tella allegados a ellos como Dalila Puzzovio o Edgardo Giménez se pintaban o fotografiaban a sí mismos y presentaban sus *public personas* como mismísimas obras de arte. Otros, como Delia Cancela y Pablo Mesejean, confeccionaban prendas entendidas como piezas de arte con las que ellos mismos podían aparecer fotografiados —y que más tarde integrarían el vestuario de las obras de teatro de Arias—. Una de las referencias más claras a este entrecruzamiento entre la ropa como arte y el propio cuerpo del artista puesto de relieve viene dada por la entrega del mismo Stoppani en *Experiencias 68: Todo lo que Juan Stoppani no se pudo poner* consistía en una modelo con un turbante de 200 metros de tafeta desplegada a través de las salas del Di Tella hasta llegar a la entrada. Sobre los muchos metros del turbante Stoppani había colocado doscientas manzanas verdes que, inesperadamente, los visitantes comenzaron a recoger y comer. El título de la obra tiene algo de verídico: la idea original de Stoppani era, según me reveló, ser él mismo quien se sentara en la obra, portando ese mismo vestido, antes de ser fuertemente desalentado por Romero Brest “por razones de seguridad”⁹ —acaso para preservar al artista de potenciales disturbios y de la censura policial que de cualquier manera sobrevendría a partir de lo sucedido en *El baño*¹⁰—.

9 Según me cuenta Stoppani en una de las entrevistas ya citadas.

10 Un nuevo cruce entre las figuras del artista y el diseñador, y entre el sujeto creador y su propia obra de arte, se dará poco más tarde en la entrega de Stoppani y Arias al *Fashion Show Poetry Event* organizado en el Center for Inter-American Relations (actual Americas Society) de Nueva York por Hannah Weiner, Eduardo Costa y John Perreault. En este desfile-performance, del que también participan nada menos que Andy Warhol y Claes Oldenbergh, la dupla Arias/Stoppani presenta su diseño de indumentaria-obra de arte titulado, sugestivamente, *Let the Designer in You Create the Dress You Have Always Dreamed of*. La entrega

Las descripciones del taller de la calle Melo dejan ver que uno de los proyectos más o menos declarados de Arias y Stoppani era, si no devenir piezas artísticas ellos mismos, vivir en un mundo que luciera como una obra de arte, como se lee en la siguiente cita del crítico de arte estadounidense Lawrence Alloway: “Era como ir a un alocado villorrio indio, o a un estudio con decorados del oeste, y eso me gustó mucho” (King, 2007).

Estos looks, estos cuerpos y estas poses de los mismos artistas son absolutamente indisociables de las pinturas, instalaciones y esculturas del pop art porteño. Cuando se habla de la “cultura de la provocación” en relación a estos artistas, la referencia es tanto a las obras como a la propia imagen de los artistas en la esfera pública: a la sensualidad femenina de Dalila Puzzovio (que en 1966 expuso *Dalila*, una enorme pintura de sí misma en bikini, luciendo una figura escultural, mucho antes que Hannah Wilke iniciara sus autorretratos “radicalmente narcisistas” [Jones, 1998]), a la liberación sexual promovida afablemente por Delia y Pablo en su versión dandy del hippismo (en el manifiesto que acompañaba su primera muestra conjunta celebraban, por ejemplo, a los “boy-boy, los girl-girl, los boy-girl y los girl-boy”)¹¹ y, por fin, a los estilos *flamboyantes* y amanerados de Stoppani y Arias. Sin tener en cuenta esta irrupción del cuerpo, y de cuerpos expuestos en

de Warhol, por su parte, llevaba el nombre *The Ultimate Solution to the Question 'Is Life a Drag?*. Todo parecería indicar que en el borde con la moda, el arte pop (aquí en sus encarnaciones tanto argentina como norteamericana) encuentra una oportunidad para desplegar más nítidamente sus vetas *queer*.

11 La cita está tomada del manifiesto con que estos artistas presentaron su obra en el Premio Nacional Instituto Di Tella en 1966. Por otra parte, en una obra anterior, *Donde existe el amor existe la felicidad* (1964), Delia y Pablo también habían optado por incluirse a sí mismos como figuras de sus propios cuadros, en este caso ensayando un curioso sincretismo entre consignas y estéticas hippies y motivos campesinos locales de inspiración gauchesca.

su diferencia, en la época en la que estalla lo que Jones denomina como “crisis de la masculinidad” en el arte, dejaríamos de lado aspectos clave del pop del Di Tella.

Políticas y poéticas de la pose

A propósito de la muestra *Experiencias Visuales 67* (un año antes de aquella donde se incluían las obras de Plate y Stoppani antes comentadas), una crítica en el diario *La prensa* señalaba:

Ese disminuir de la eficacia de los gestos que lograban con sus obras quisieron compensarlo con la exaltación de los gestos que implicaban sus vestimentas, y así mientras se alargaban las cabelleras de los expositores y se acortaban las faldas de las expositoras, concluyeron por formar, especialmente el día de la inauguración, una muestra paralela, esta de disfraces. (Citado en King, 2007: 196).

Como es sabido, el fenómeno Di Tella se compone, también, de la cobertura casi permanente por parte de los medios de comunicación de la época. Los integrantes del grupo pop son de los que más atención reciben y, sin duda junto a los antes mencionados artistas de los medios, quienes más hábilmente logran integrar las imágenes y los discursos que sobre ellos circulan en el marco de sus propios proyectos estéticos. Citas como aquella proliferan, así, en los medios de la época que oscilan entre desacreditar y celebrar las “excentricidades” de estos artistas con el mismo grado de sensacionalismo. Las críticas negativas transmitían a menudo un cierto escepticismo ante aquellos gestos frívolos en los que repara *La Prensa* —y que paradójicamente los mismos

medios tendían a fomentar y amplificar—, indicativos supuestamente de una falta de valor artístico genuino entre las obras exhibidas.

Esos “gestos” que la cita de modo tan inmediato enlaza al largo de cabelleras y de faldas no son otra cosa que *poses*: curioso concepto según el cual los cuerpos asumen una determinada postura que es también una impostura, es decir, una mentira sobre sí mismos —de ahí la referencia al “disfraz”—. Importa, por ende, no tanto lo que estos cuerpos muestran de sí sino lo que ocultan, ya sea por motivos deliberados o sencillamente porque no hay nada detrás de ellos: más allá de sus imágenes se abre un ominoso abismo.

Esas poses son motivo, pues, de una cierta incomodidad entre amplios sectores, diversos y hasta contrapuestos entre sí. Por vacuas, superficiales o indeterminadas, vienen a contradecir los parámetros de un arte basado en una idea de sustancia —más aun, al situarse entre lo que se es y lo que se aparenta ser, o incluso lo que no se es, desafían toda aproximación ontológica al fenómeno artístico—. La pose se liga, además, al mundo de la publicidad, lo cual nos remite al arte pop como propuesta estética en términos más generales: las (im)posturas corporales de estos artistas en diarios y revistas se asemejan a menudo a las de modelos publicitarios, especialmente los de aquellos productos dirigidos a los jóvenes, un público consumidor en ascenso. En este sentido, la pose pop forma parte, a su manera, de la serie de desafíos que el mercado impone sobre concepciones románticas y/o aristocratizantes del arte. Al mismo tiempo, la pose da status: en los bruscos contrapuntos visuales entre clases sociales opuestas que aparecen en documentales del nuevo cine latinoamericano de la época, como *La hora de los hornos* (1968) o el chileno *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970), los pobres no posan: son figuras sufridas capturadas espontáneamente, como si no se dieran cuenta

de que están siendo registradas; los miembros de la burguesía, en cambio, aparecen como sujetos capaces de construir su propia imagen a la medida de los modelos ofrecidos por el bombardeo mediático. Por otro lado, la pose de los artistas pop corresponde a la mímica del cosmopolita que en suelo local pretende pasar como un ciudadano del mundo, o —lo que es parecido— como un francés o un norteamericano. La pose implica, sin ninguna duda, un riesgo para cualquier pretensión esencialista, pero resulta especialmente insoportable para el imaginario de la izquierda nacionalista de aquella época en la medida en que pone en práctica toda una lógica basada en la réplica de modelos foráneos: el cuerpo y sus performances es también un modo de la importación cultural y de un cierto cosmopolitismo. Por último —y en este punto nos detendremos—, tal vez por su capacidad para emular ciertas maneras de llevar y cultivar el cuerpo no normativas que ganaban terreno en grandes capitales del mundo, la pose convoca una serie de ansiedades desde el punto de vista del género y la sexualidad, ya que como explica Sylvia Molloy, “el concepto de *pose* remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*” (Molloy, 2012: 47).

Mientras tanto, los artistas pop posan. Posan en la tapa de *Primera Plana*, en los diarios y en la televisión, en los *flyers* y afiches de sus muestras; posan en sus propias obras (el autorretrato de Puzovio ya mencionado sería el ejemplo más emblemático); viven “en pose”, podría argüirse, convirtiendo la pose en una suerte de unidad mínima del entrecruzamiento entre arte y vida tan característico de los experimentos estéticos de esa época. ¿Pero qué función cumple, exactamente, esa pose? ¿Qué sentidos —políticos, poéticos— conlleva? ¿Quiénes posan: cuál es el sujeto de la pose?

En *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barthes repara en el instante de detenimiento que cada foto trae consigo desde el pasado como una experiencia a la que el propio espectador queda sometido en tiempo presente: “Imputo a la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose” (Barthes, 1980: 123). “¿Qué es lo que hago cuando poso para una fotografía?” (“*What do I do when I pose for a photograph?*”) se pregunta, por su parte, Craig Owens, ya que a pesar de que la tecnología actual no precisa de la inmovilidad del sujeto fotografiado, este tiende de todos modos a adoptar una pose, a “congelarse” —y de ahí “el aspecto de máscara, las expresiones a menudo mortuorias de tantos retratos fotográficos” (“*the masklike, often deadly expressions of so many photographic portraits*”, Owens, 1992: 210, traducción mía). La pose, en este sentido, inscribe en el cuerpo el proceso de “mortificación” inherente a la técnica fotográfica. Owens va más allá, sin embargo, para reconocer en cambio una cierta agencia por parte del sujeto fotografiado, en la medida en que no posa tanto para “asistir al fotógrafo, pero en algún sentido para resistirlo, para protegerse de su mirada de inmovilidad” (“*assist the photographer, but in some sense to resist him, to protect [him]self from his immobility gaze*”, *ibid.*: 211). De lo que se trata, para él, es de salir de generalizaciones estériles como la de Susan Sontag: “Fotografiar gente es violarla” (“*To photograph people is to violate them*”, *ibid.*: 215). La agencia que Owens busca resaltar es, de todos modos, relativa, ya que toda pose implica una mímica, un desdoblamiento entre el sujeto y su imagen fugaz pero para siempre capturada en la fotografía: “Posar no es una acción (...) enteramente activa ni enteramente pasiva; corresponde, más bien, a lo que en gramática se identifica como voz media (“*To pose is (...) neither entirely active nor entirely passive; it corresponds, rather, to what in grammar is identified as the middle voice*”, *ibid.*: 214).

Esa voz media es la que se evidencia, precisamente, en la entrega de Alfredo Arias para *Experiencias* 67. En su *Recorridos. Ocho fotos en blanco y negro grisadas*, Arias elige ocho rincones de la sala de exhibición y los fotografía junto a un grupo de modelos que aparece posando delante de ellos. Posteriormente, coloca impresiones en gran tamaño de estas fotografías en los mismos lugares que había fotografiado. Las poses de estos modelos son marcadamente artificiales, es decir, señalan su propia condición de poses, y de esa manera muestran su capacidad para congelar el propio cuerpo previa a cualquier hecho fotográfico. Como observa John King, estos modelos adoptan “dinámicas poses”. Sin embargo, esta expresión podría sugerir lo contrario de lo que en verdad se observa en esta fotografía: los modelos no son capturados en medio de un movimiento especialmente ‘dinámico’; muy por el contrario, dan la impresión de haberse congelado en un momento previo a la foto en la simulación de un movimiento. Imitando, entonces, el efecto que logran las fotografías de personas mientras se mueven, es como si ellos quisieran llevar a cabo sobre sí mismos esa captura, ese detenimiento que toda fotografía impone sobre sus modelos¹². Exagerando sus poses, estos modelos parecen fotografiarse a sí mismos antes y más allá de cualquier fotografía. Se adueñan, así, de sus poses. No obstante, el contraste entre estas fotos y los espacios de la sala en que fueron tomadas pone de relieve la ausencia de estos mismos *poseurs*, y su concomitante falta de agencia. Por otro lado, al ocupar esos mismos espacios que en su momento habitaron los modelos, es el mismo espectador el que, en forma especular, es señalado, volviéndose objeto de esta experiencia

12 Cumplirían así ostensiblemente con el mecanismo del poseur fotográfico según Barthes: “*dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change: je me constitue en train de 'poser', je me fabrique instantanément un autre corps, je me metamorphose à l'avance en image*” (Barthes, 1980: 25).

fotográfica. Es de esperar que el espectador tome él mismo conciencia de sus propios movimientos corporales, y de las posibles poses con los que estos se componen —es de esperar que devenga, en definitiva, él mismo un *poseur*—. Si tenemos en cuenta, por otro lado, que se trata de fotografías que comparten ciertas características con las que pueden encontrarse en las revistas de moda de la época, el espectador pasaría a formar parte de un mundo compuesto de poses típicamente afectadas y/o femeninas.

Como nos recuerda Sylvia Molloy en su “Políticas de la pose” (2012), en el proceso judicial atravesado por Oscar Wilde a fines del siglo XIX, se evidenció hasta qué punto “posar a algo es tan malo como serlo” (2012: 45); en ese sentido, “Wilde no fue procesado inicialmente por actividad sexual perversa (sodomía) sino por un acto perverso de significación (posar de sodomita). Fue inicialmente un reo semiótico, no un reo sexual” (Moe Meyer, citado en Molloy, 2012: 46). En el momento en que el homosexual comenzaba a perfilarse en términos identitarios, las poses de Wilde señalan y al mismo tiempo dejan en las sombras las señas características de un sujeto todavía indefinido: “la pose abría un campo político en el que la identificación (...) empezaba a cobrar cuerpo” (2012: 47). De ahí la epistemología de la pose sugerida por Molloy, entre el ser y el parecer, o más bien entre el ser y el no ser: “la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo” (2012: 49).

Aunque atravesando circunstancias históricas y culturales muy diversas, quisiera sugerir que dicha *epistemología de la pose* subyace en varios de los mecanismos a través de los cuales la disidencia sexual negocia aquí no solo su “visibilidad” sino los términos de una intervención pública y política. En un contexto como el de la dictadura de Onganía, en el que la efervescencia de formas de vida

disidentes se desenvuelve en un clima fuertemente represivo, las poses afectadas de ciertos jóvenes son un punto de encuentro y desencuentro entre la mirada manierista del poder y la formulación *a media voz* de una sexualidad no normativa. A pesar de que artistas como Arias y Stoppani vivían abiertamente como homosexuales en el seno del instituto, los límites a su modo de vida eran evidentes por fuera del Di Tella —e incluso, como hemos visto, esa cierta inmunidad con la que el Di Tella contaba podía ser transgredida con relativa facilidad por las fuerzas estatales—. Un arte de la pose, entonces, puede pensarse como el campo fértil en el que ser y no ser (*queer*) a un mismo tiempo, como así también un modo de tramitar estéticamente las ansiedades crecientes respecto de las normas relativas al género y la sexualidad. Lo que está en juego no es tanto la política del *outing*, cuyos primeros atisbos se vuelven palpables ya en los flamantes colectivos militantes, sino las múltiples y oblicuas estrategias que traen consigo la pose y su semiótica compleja.

No es de extrañar, entonces, que cuando Arias dé inicio a sus exploraciones en las artes escénicas, el suyo sea un teatro hecho de poses. Al decir de Javier Arroyuelo, quien entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta colaboraría como dramaturgo para varias producciones del Grupo TSE¹³, obras —anteriores a su participación— como *Drácula* (1966), *Aventuras I y II* (1966, 1967) o *Futura* (1968) ponían en escena “un lenguaje gestual que no tenía nada que ver con el teatro tradicional, que mayormente estaba tomado de otras disciplinas y que tenía el efecto de distanciar terriblemente la acción¹⁴. Además de

13 Entre ellas, *Goddess* (1969), *L'Histoire du Théâtre* (1970) y *Comédie Policière* (1972), coescritas junto a Rafael López-Sánchez. Arroyuelo y López-Sánchez llevarían a cabo, también, una nueva adaptación de la obra *Futura* que será puesta por TSE en 1973.

14 Para un análisis más extenso sobre la producción teatral de Arias y su grupo TSE en la década del se-

la historieta y el cine, otra de las fuentes de inspiración eran sin duda las revistas de moda. Había muchas poses. Eran obras muy posadas, casi como una continuidad de imágenes fotográficas...". Nada menos que Severo Sarduy hace referencia a las performances del grupo TSE, a las que asiste una vez que este se ha instalado en París, en su célebre ensayo "El barroco y el neobarroco". Allí alude, él también, a los "gestos" de los performers, que subrayan los clisés de la representación teatral, señalándose a sí mismos como "letra muerta" en una performance de semi-ología pura. (Sarduy, 2012).

El teatro de Arias es referido por los críticos de su tiempo como un ejercicio de "coolness". Para comentar negativamente *Drácula*, Ernesto Schoo recurre incluso al siguiente chascarrillo: "En la persecución del *cool*, Rodríguez Arias corre el riesgo de quedarse *frozen*". Esa frialdad deriva, entre otras cosas, de la lentitud con que los actores se mueven, de la indiferencia casi automática con la que entonan sus líneas, de las poses que los vuelven imágenes sin vida. Si volvemos al planteo de Owens, sin embargo, podríamos pensar que el hecho de que los performers de TSE se quedaran efectivamente *frozen* no implicaba que perdieran por ello toda vitalidad. De hecho, llama la atención que entre los intentos por dar cuenta de las obras de este período no se repare lo suficiente entre la tensión que en ellas existe entre aquella expresión fría, distanciada, por un lado, y el erotismo desplegado por los jóvenes actores que las integraban, por el otro, a menudo poco vestidos (como la atractiva Marucha Bo en *Drácula*) o directamente desnudos (como el atractivo Roberto Plate

senta, entendido como parte de un "teatro pop" en la órbita del Di Tella, es imprescindible el estudio de María Fernanda Pinta: "Pop! La puesta en escena de nuestro "folklore urbano"", en caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, número 4, año 2014.

en *Goddess*), y señalados en múltiples formas desde el punto de vista del género: de la androginia de performers hombres y mujeres que comparten el mismo atuendo (en *Aventuras* y en *Futura*, con los diseños de Pablo Mesejean y Delia Cancela), a la delicadeza femenina de Marilú Marini en *Love & Song*; de los casos en que un personaje se traveste (un miembro de una comunidad indígena se presenta como enfermera en la misma *Love & Song*) a la puesta en escena de *Eva Perón*, de Copi, por parte de Arias una vez instalado en París, en la que un hombre, Facundo Bó, interpreta nada menos que a Eva¹⁵.

En todo caso, se trata, pues, de un *cool* cargado de erotismo, y tal vez sea *Futura* la obra de TSE más ilustrativa en este sentido. Puesta originariamente en 1968 en el Di Tella, a partir de un texto del arquitecto Eduardo Polledo, “El ambiente de la vivienda”, que luego sería adaptado por Javier Arroyuelo y Rafael López-Sánchez para una nueva puesta en 1973, *Futura* se presenta como una “ejemplificación escenificada de un trabajo teórico” en el que una serie de puntos de reflexión es acompañada por una coreografía compuesta de poses. De lo que se trata es de imaginar un futuro utópico en el que “el placer, el bienestar, la satisfacción de los sentidos y la realización del individuo” serán alcanzados plenamente, contrapuesto a un presente en el que esos mismos objetivos son “obstaculizados”. Entre los múltiples aspectos que se tienen en cuenta para desarrollar esta utopía (se insiste, por ejemplo, en la inmediatez en las comunicaciones, en las nuevas condiciones de vivienda, etc.) uno de los que más se destaca es la necesidad de abolir la familia y la pareja como instituciones. Por otro lado, el sujeto de

15 El mismo Arias se había vestido de mujer para el happening *Microsucosos*, organizado por Puzzo-vio, Giménez y Squirru en 1966. En palabras de Masotta: “Rodríguez Arias aparece vestido de monja, y mientras se escucha una voz grabada que pronuncia un sermón religioso, es acariciado por dos manos que salen de detrás del telón” (Masotta, 2004: 210).

esta utopía es, claramente, el “hombre joven”, cuyas posibilidades para alcanzar el placer son coartadas por las estructuras de la familia y la pareja. Para completar esta *Futura*, es decir, este *futuro queer*, la pose se vuelve nuevamente un recurso decisivo:

Por medio de un gesto marcado con gracia lírica, que es una de sus características propias, el hombre joven describe claramente su lugar dentro de la familia. Esta descripción de sí mismo permanece intacta a pesar de la determinación de la familia de obliterarla. (...) El hombre joven considera las conductas pasadas y presentes de la familia sin nunca formar parte de su rutina. Confrontando a la familia, el hombre joven ensaya gestos para la liberación de la relación entre mente y cuerpo.

Lo que la cita evidencia es una progresiva politización de la pose, que se ubica en el centro de una “confrontación” en la que están en juego las dinámicas de poder que rigen la vida en sociedad¹⁶. El “gesto” define, así, a una legión de “hombres jóvenes” que toman distancia del camino recto que las normas familiares le trazan. De ahí las referencias a una cierta “rutina”, un hábito que a la vez define subjetividades y del que se puede o no “formar parte”. Aquel gesto de “gracia lírica” es, entonces, simultáneamente objeto de un perseverante —aunque siempre frustrado— intento de

16 Para un análisis pormenorizado de la obra, léase Ezequiel Gatto: “Futura, residencia, cuerpos y comunicación en una utopía argentina”. Revista *La Biblioteca* de la Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires. Diciembre 2012. Según este autor, el énfasis generacional de la obra debe entenderse en el contexto de los discursos contraculturales en una época en que “lo joven había devenido equivalente de ruptura, novedad, futuro” (482). Estos discursos contraculturales dan “un lugar al cuerpo en los procesos de emancipación” que “las experiencias guerrilleras y las militancias heredadas del jacobinismo y el leninismo tendían decididamente a despreciar” (479).

disciplinamiento por parte de la familia, a la vez que un modo en que activamente aquel “hombre joven” puede rebelarse y marcar distancia respecto de esa misma familia: de ahí que se hable sobre su capacidad para “ensay[ar] gestos” en pos de su “liberación”. La pose *queer*, pues, como blanco de persecución pero a la vez estrategia para una vida en común en tensión con las normas imperantes: aquí como acaso en ningún otro momento a lo largo de la producción de TSE de estos años se evidencian los desafíos a la heteronormatividad cobrando un impulso decididamente político.

Formas de vida

En la nota que Ernesto Schoo publica en *Primera Plana* en 1966, explicando muy tempranamente el fenómeno pop en el Di Tella, se pregunta si se trata de “una nueva forma de vivir”. Como señala María Fernanda Pinta en su exhaustivo racconto acerca del ‘teatro pop’ en el Di Tella, aunque no todos lo expliciten a la manera de Schoo, generalmente se asocia el pop “a la moda, al diseño y a la publicidad pero, sobre todo, a *la nueva forma de vida propia de un grupo de artistas jóvenes de la época*” (Pinta, 2014: 1, mis cursivas). Entre los diversos ensayos por reconocer lo que hubiera de particular y distintivo en el pop porteño —esfuerzos que, desde un comienzo y con diferentes objetivos, buscaron sobre todo contrastarlo con su homólogo norteamericano—, tal vez hubiera convenido reparar en el hecho de que los artistas representativos de esta tendencia en Argentina eran ostensiblemente jóvenes y, en su calidad de agentes cosmopolitas hábiles en los mecanismos de traducción e importación cultural, se interesaron entre otras cosas por generar en suelo local una versión estetizada, incluso

particularmente sofisticada, de experiencias contraculturales que en otras partes del mundo tenían a los jóvenes como protagonistas. El ejemplo acaso demasiado evidente de esto viene dado por la muestra *Importación-Exportación* de Marta Minujín (1968) que, como dice John King, “era un intento de importar la cultura de Greenwich Village (música pop, luces psicodélicas, incienso) a Buenos Aires, aunque no quedaba muy claro qué se exportaría a cambio” (King, 2007: 219). Para la misma época, los ya mencionados Javier Arroyuelo y Rafael López-Sánchez, integrantes del sello Mandioca junto a Jorge Álvarez y Pedro Pujó por el que la banda Manal editara su primer álbum y más tarde colaboradores asiduos del grupo TSE, se encontraban en tratativas con una serie de empresarios y dueños de locales nocturnos para “transformar San Telmo en una suerte de West Village neoyorquino”¹⁷.

Es en esta “apertura al mundo”, entonces, donde se inscriben los experimentos en relación al cuerpo y a formas de vida alternativos en el Di Tella. No se trata de preocupaciones transplantadas forzosamente, ajenas a las tensiones sociales locales. Un estudio pormenorizado de las diversas manifestaciones contraculturales en Argentina (entre las cuales, el Di Tella ofrecería acaso sus versiones más “refinadas”) podría mostrarnos, por el contrario, cómo estos lenguajes transnacionales ayudan a canalizar y negociar deseos y necesidades de cambio que emergen localmente, aunque siempre indisociables de las transformaciones que tienen lugar en la “aldea global”. En cualquier caso, el pop porteño se ve particularmente embebido por las experiencias contraculturales cuya escala ostensiblemente trasciende las fronteras nacionales. Y es ese componente

17 Entrevista con J. Arroyuelo, 2009.

juvenil-contracultural transnacional el que lo vuelve proclive a desafiar las normas sexuales de su época.

Entre las formas de vida que se ponen en discusión y en circulación en el Di Tella, acaso la obra de Arias y TSE desafíe como ninguna otra las normas relativas al género y la sexualidad. Una foto del 68 tomada por Rubén Santantonín en que los integrantes de TSE aparecen totalmente desnudos, mirando a cámara, sensuales *au naturel*, de alguna manera corrobora el interés de estos artistas por las nuevas prácticas y formulaciones en torno al cuerpo que surgen en el marco de las contraculturas características de esos años. Hay algo en esta foto que la vuelve, sin embargo, poco representativa de ese tipo de exploraciones en el marco de la producción de TSE: en esta ocasión, varios de los modelos no posan, o más bien posan de acuerdo con las pautas hippies que pretenden expresar una verdad del cuerpo más allá de toda construcción. En los ejemplos comentados en este ensayo, los cuestionamientos respecto de las normas genérico-sexuales recurren a la pose subrayada como tal, consiguiendo el efecto, precisamente, de desnaturalizar cualquier sentido ya dado en torno a los cuerpos y sus posibles prácticas¹⁸.

18 Aunque excede los límites de este ensayo, un estudio de la labor posterior de Arias y su *groupe* TSE, una vez instalados en París, se vuelve indispensable. En la línea aquí planteada, de las primeras esculturas de Arias a las instalaciones y a las piezas teatrales en Di Tella y a partir de fines de los años sesenta en varios de los más reconocidos teatros y festivales internacionales, se trata de una obra particularmente sensible al impulso por *hacer(se) un cuerpo*. En las antipodas de cualquier planteo sobre un plausible grado cero sobre el cuerpo se sitúan, pues, la exploración en las obras de Arias sobre los movimientos corporales de sus actores, la preponderancia del vestuario entendido como una sofisticada segunda piel de quienes lo llevan e, incluso, el recurso a diferentes tipos de prótesis: las más recordadas de ellas serán seguramente el gigante falo portado por Marucha Bo en *L'histoire du theatre*—1971, escrita por Javier Arroyuelo—, algunos años antes de la icónica *Artforum* de Lynda Benglis, y las máscaras de animales de juguete en la puesta de *Peines de cœur d'une chatte anglaise*—1977—.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Escari, R. (2007). *Actos en palabras*. Buenos Aires, Mansalva.
- Garrido, G. y Giorgi, G. (2015). "Dissident Cosmopolitanisms". En Rodríguez, I. y Szurmuk, M. (eds.) *Cambridge History of Latin American Women Writers*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- Gatto, E. (2012). "Futura, residencia, cuerpos y comunicación en una utopía argentina". En Revista *La Biblioteca* de la Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires. Diciembre 2012.
- Giménez, E. (ed.) (2006). *Jorge Romero Brest: La cultura como provocación*. Buenos Aires, Edición de autor.
- Giorgi, G. y López-Seoane, M. (2012). "Surtidos". En *Página 12*, 12 feb. 2012.
- Herrera, M. (2010). *Pop! La consagración de la primavera*. Catálogo de la muestra homónima, Espacio de Arte Osde, Buenos Aires.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Jones, A. (1998) *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Katzenstein, I. (ed.) (2007). *Escritos de vanguardia: Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires, The Museum of Modern Art / Fundación Proa / Fundación Espigas.
- King, J. (2007). *El Di Tella*. Buenos Aires, Asunto Impreso.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008) *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires, Eudeba.
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte: Pop art, happenings y el arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.

Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Owens, C. (1992). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley, University of California Press.

Pinta, M. (2014). "Pop! La puesta en escena de nuestro 'folklore urbano'" En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4, año 2014.

Quiles, D. (2014). "Between Organism and Sky: Oscar Bony, 1965-1976". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4, año 2014.

Romero Brest, J.(1992). *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable de los años sesenta*. Buenos Aires, Emecé.

Sarduy, S. (2012). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco del plata.

Sontag, S. (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

Entrevistas

Roberto Plate (mayo 2009).

Juan Stoppani (marzo de 2011 y junio 2011).

Alfredo Arias (junio 2011).

Javier Arroyuelo (junio de 2009 y enero 2012).

Exclusión y libertad en La Raulito de Lautaro Murúa

Lucas Sebastián Martinelli
(UBA/FFyL/IIEGE)

En la década del setenta, una presencia incómoda abre una línea de fuga en los medios masivos. Otra víctima de la violencia institucional, familiar y de la calle se hace figura en un entramado que perfila lo sexual polimorfo y la pobreza como dos modos de una misma experiencia de exclusión.

Las imágenes que se irán desplegando en razón de La Raulito¹ hacen estallar la noción de identidad como una categoría estanca. La Raulito expone un cuerpo *queer* que se puede vincular tanto al lumpen-proletariado en la intemperie urbana como a l*s trans, l*s intersex, a l*s niñ*s desposeídos y a las lesbianas chongas.

¿Cuáles son las negociaciones textuales que utilizan las imágenes de la precariedad para devenir visibles y vivibles?

¹ Se utiliza la bastardilla para referirse a la película y sin bastardilla para el personaje.

La Raulito como nombre en sí, ya condensa varias cuestiones. "Raúl" sería el nombre masculino. Ese "La" es un sociolecto que en la Lengua remite a una clase social baja. A la vez, permite connotar la problemática con el Género, ya que no es "El" Raulito, sino "La" Raulito. Por último, el diminutivo remite a la condición infantil del personaje.

¿Cómo hace la narración para controlar el aspecto siniestro de la otredad? ¿De qué modo el cine brinda testimonio de las formas de exclusión?

Cosa juzgada

Entre los años 1969 y 1971, se emitió en televisión una serie de capítulos de un programa unitario denominado *Cosa Juzgada*. El ciclo, que produjo Canal 11 y fue escrito en su mayor parte por Juan Carlos Gené, consistió en tomar casos judiciales para ser representados por un grupo actores de alto reconocimiento que se llamaba *Gente de teatro*. Tiempo después, durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983), muchos de los integrantes del grupo debieron exiliarse por las persecuciones ideológicas. En el año 1970, la escritora Martha Mercader encontró entre los archivos de tribunales un caso sobre el que Gené redactó el guión. El resultado fue un capítulo de gran éxito mediático que se llamó *Nadie*, interpretado por Marilina Ross, una de las actrices que ocupaba en ese momento un rol central en el *star system* local. Al poco tiempo, Lautaro Murúa² retomó el guión e hizo una película extendiéndose sobre la historia de *un/a nadie*. El período en que fue rodada *La Raulito* –ocho semanas entre fines de 1974 y principios de 1975– constituyó un momento en que en Argentina se reactivó con fuerza un modelo corporal de praxis política que consistió en el secuestro parapolicial y la desaparición de los cuerpos como modo de exterminio ideológico. Este proceder unificó su período de mayor actividad en meses previos y los primeros años (1976-1979) de la última

2 Este director ya había dirigido historias que se ocupaban del margen, el arrabal y las zonas de exclusión, sea en la ciudad *Alias Gardelito* (1960) y *Un guapo del 900* (1971), o en una provincia argentina: *Shunko* (1961).

dictadura. Dentro de la doctrina de la *seguridad nacional*, que operó en paralelo dentro de América Latina, las fuerzas militares y paramilitares (como la Triple A) se organizaron “en torno a ciertos tópicos de base como la configuración de un enemigo interno surgido de las ideologías extranjeras, que representa una amenaza para la nación, que debe ser eliminado, y cuyo principal origen es el comunismo” (Franco, 2009: 879). El discurso militar se conformó en base a los valores construidos sobre las figuras de la nación y la familia, intentando borrar todo cúmulo heterogéneo por fuera de esos ideales.

La sombra

Desde los créditos, la película presenta un montaje alterado que designa dos espacios: la calle –un patrullero– y la cárcel –su destino–. Ambas escenas son iterativas, reflejan una acción cotidiana que más tarde La Raulito enunciará: “De la calle a la cárcel”. La cámara subraya en un *zoom in* el patrullero. El reencuadre delimita la sirena policial, objeto sonoro que se presenta a partir de esta instancia como símbolo metonímico de una ley a la que La Raulito escapa. Sobreimpresa sobre la sirena, se inscribe el nombre Marilina Ross. Luego, con un corte directo, la cámara se sitúa dentro del automóvil, en la parte trasera, y hace un primer plano de una silueta sobre la que aparece el título *La Raulito*. Es posible desarmar las imágenes y considerar en esta articulación enunciativa una fulguración de sentido.

El primer atisbo de personaje que aparece en la película, a pesar de que puede inferirse a quién pertenece, se constituye como una ausencia. Así como había sido el título tentativo en la primera etapa de producción de la película, el

sujeto encerrado en el vehículo es *nadie*³. Este cuerpo vacío de rasgos deviene la posibilidad de ser cualquiera. Esta primera inscripción se completará en el proceso narrativo por la(s) identidad(es) de La Raulito. Proliferan identidad(es) mutante(s): La Pelada, La Rapada, Nadie y el nombre de una persona real: María Esther Duffou. En este primer acercamiento, llama la atención que por unos segundos la superficie de la imagen niega la posibilidad de rostro.

El primer sujeto retratado es una sombra y este detalle resulta significativo, ya que, en ese contexto histórico, las elecciones políticas y las condiciones sexuales costaban la vida. El pasaje de una persona a la clandestinidad, la reducción de su cuerpo a resto orgánico⁴.

Entre la cárcel y la cerradura

Continúa el montaje alternado, el patrullero conecta la calle con la prisión⁵. El patio interno de la cárcel se cons-

3 Aquí se podría abreviar por un juego de sentidos si se piensa el significante Nadie en francés (Personne) y se lo vincula al concepto de persona que desarrolla Roberto Espósito, y sobre el cual se está razonando en este artículo:

"El problema de fondo se relaciona con el ya mencionado dispositivo de separación, también reificante, implícito en la propia noción de persona. (...) la propia definición de lo que es personal, en el género humano o en el simple hombre, presupone una zona no personal, o menos que personal, a partir de la cual este cobra relieve (2011, págs. 16-17)"

La sombra se encontraría en esa zona de lo no personal, La Raulito deviene pura cosa.

4 Dentro del campo artístico en Argentina, la acción colectiva del siluetazo en 1983 y sus posteriores reelaboraciones identificaron en el imaginario democrático la silueta de un cuerpo humano con la figura del desaparecido.

5 A este espacio diegético parece corresponderle algo así como un sub-género cinematográfico que tiene tradición en el cine argentino y articula una serie de sentidos que asocian lesbianas, marginalidad y delincuencia. Algunos de los casos son: *Mujeres en sombra* (1951) de Catrano Catrani, *Deshonra* (1952) de Daniel Tinayre, *Las procesadas* (1974) de Enrique Carreras, *Correccional de mujeres* (1985) de Emilio Vieyra, *Leonera* (2008) de Pablo Trapero y *Fango* (2012) de José Celestino Campusano. Recién estas dos últimas trazan escrituras no condenatorias sobre las identidades lésbicas.

truye con un plano general sobre una fila de presas en formación con uniforme gris. Flota la voz de Marilina Ross en la entrevista judicial. De vuelta en el patrullero suena por primera vez la sirena, y al instante, se actualiza el rostro de La Raulito/Marilina como una prisionera más en la fila. A partir de ese momento, el relato se empalma con la historia⁶. La entrevista continúa en *over*, y se da a lugar a un típico acontecimiento de rebeldía al que acostumbran estas ficciones carcelarias: La Raulito tira la comida y las celadoras la reprimen encerrándola. En continuidad, La Raulito devuelve con un grito la violencia de la que es víctima: “¿Qué querés?”.

Tres miradas confluyen para determinar la otredad sobre un cuerpo enmarcado por la cerradura: el personaje (abogado que la examina), encuadre de la cámara y el espectador. Una celadora comenta: “Pero es que entre la gente normal y la enferma hay un estado intermedio, como éste que no cabe en ninguna parte, ni en la calle ni el manicomio”. Con estas palabras se designa una especie monstruosa, un *in-between* al que la mirada clínico-institucional no le encuentra lugar. Se trata de la materialidad de un cuerpo-resto, casi un animal que debe ser expulsado, pero la ley no puede determinar ni siquiera a qué frontera externa lo debe desechar y es justo allí donde radicaría la potencialidad subversiva y disruptiva: la clasificación imposible de La Raulito, su flujo constante de identificaciones mutantes.

La mirada *voyeur*, por la cerradura, tranquiliza al espectador medio. Existe una relación macro-textual, en la que el género policial permite construir un espectador modelo que asiste al espectáculo de observar esa otredad monstruosa en cautiverio. Resulta productivo relacionar la

6 En este comienzo hay una coexistencia de tres temporalidades. La Raulito entre el patrullero y la cárcel con el espacio de la confesión —de donde proviene su voz—.

película con la gramática policial –y también con la crónica periodística–, porque permite una mirada en picado como acercamiento al “mundo de lo bajo”. La producción de la película vehiculiza un andamio sobre el que situarse a mirar el suburbio: un ojo espía por la cerradura.

En el correccional, luego de la revuelta viene la calma. Las mujeres se presentan para la requisa. Se desvisten delante de las camas y las carceleras las toquetean a todas. Si la tradición representativa carcelaria supo utilizar el desnudo para objetualizar el cuerpo femenino ante una mirada, en principio masculina, ¿es posible pensar en una película que proponga el deseo lésbico? Dentro del texto fílmico, irrumpe constantemente un vector de placer visual de mujer a mujer como posibilidad y constructo temático. Es decir, escenas de mujeres que miran mujeres, comparten espacios de intimidad y se tocan más allá de una mirada masculina que las encuadre. En un calabozo de iluminación barroca, las mujeres se acarician y se abrazan. Si bien recuerdan a los varones que aman, lo hacen desde un *locus amoenus* de erotismo femenino. En el manicomio, La Raulito pinta unos bigotes sobre el rostro de otra mujer y una colifata se le acerca intentando acariciarla. En el cabaret, La Raulito deviene una constante y extraña *vouyerista*, observa con placer los números musicales.

En este sentido, Judith Halberstam se interesa por releer las imágenes cinematográficas sobre la masculinidad en cuerpos de mujeres biológicas y explica que, cuando retratan sexualidades no heterosexuales, lo hacen desde narraciones punitivas y negativas. El armado de una genealogía brinda una posibilidad de referencia histórica sobre estas identidades. Al otorgar visibilidad, se permitiría existencia representativa y un lugar a partir del cual construir nuevos discursos, sea en oposición de los mismos. La invisibilidad social resultaría más dañina que la visibilidad negativa. Los

estereotipos se utilizan y funcionan como una economización del lenguaje representativo. “Lo positivo y lo negativo, en conclusión, no son los mejores indicadores a la hora de medir el impacto político de una representación concreta” (Halberstam, 2008: 211). La Raulito en tanto referente textual, permite a muchas *chongas* o intersex un lugar de partida para construir identificaciones. El término en inglés, *tomboy* es mencionado por Halberstam como un sub-género posible de *butch*, aquella adolescente masculina que la narración hace crecer y encajar en la femineidad que impone la sociedad. En nuestras tierras se las llama *chongas*⁷.

Si bien hay una proximidad narrativa con la *tomboy*, en oposición a esta figura, La Raulito nunca crece, se detiene en esos catorce años que, según la mesa de médicos en debate y opinión, fue el momento dónde ancló su crecimiento madurativo. Esta estrategia infantiliza al personaje y no lo deja asumir una identidad sexual⁸. Por lo tanto, la calma del espectador medio de la industria cultural consistiría en no ver más que una niña confundida⁹. La afirmación de la identidad no se concreta nunca y esa es la línea de fuga al sistema que nos propone la película.

Esta línea argumentativa no sólo nos permite pensar a La Raulito como un cuerpo *queer*, sino también imaginar

7 Otra *tomboy* local fue el personaje de la cantante/actriz Natalia Oreiro: “La Cholito” (obsérvese la proximidad lingüística de *cholito* con *changuito*). De características similares en su trayectoria estelar en la industria cultural devino reproducción de La Raulito con otra suerte. En la serie televisiva “Muñeca Brava” (1998-1999), una suerte de *chonga* futbolista es domada/domesticada para casarse y servir a un varón.

8 En referencia a la telenovela que lanza a Marilina Ross al estrellato (La nena), una nota periodística de la época se titula: “La Nena creció y ahora se llama Raulito”. (Clarín, 26-04-75). Es decir, el texto estrella de Marilina permite que el espectador medio vea en ella una niña. “La nena” era como se conocía a la actriz en a Farándula.

9 Me refiero a economías textuales que, como en los textos clásicos de Hollywood, se las ingenian para excluir aquellos detalles que lleven al espectador medio a reconocer identidades sexuales no heterosexuales en las películas.

las posibilidades identitarias que territorialmente se desprenden de su cuerpo, ya que son las que injustamente se encuentran mayormente invisibilizadas y estigmatizadas en los distintos tipo de luchas feministas: las lesbianas y los varones trans y lxs intersex.

No ser mujer

Todos se apiadan de La Raulito y le ofrecen hospitalidad. Juan, el vendedor de diarios, le brinda trabajo y hogar. Hay una escena en la que están en la habitación de él. En la pared, una escopeta y un cuadro de jugadores de fútbol. Se escucha la confesión entre lágrimas: “Los hombres sufren menos que las mujeres en la cárcel, en todos lados sufren menos. Yo no quiero ser hombre. Lo que no quiero es ser mujer, no quiero sufrir más”. Al comienzo, La Raulito no quiere desvestirse y durante la película no quiere bañarse; el problema con la desnudez de su cuerpo tiene que ver con no querer ser mujer. Justo en el momento en el personaje asume y hace explícito su deseo, la ley del género actúa por medio de la fuerza masculina. Juan le observa por primera vez el cuerpo femenino e intenta violarla¹⁰. La Raulito se hace fuerte y, del mismo modo en que en la cárcel se lo obligó a sacarse la ropa y escogió (frustradamente) cortarse las venas con los alambres de la cama, escapa. La película afirma constantemente el escape valorándolo como modo de poner en práctica la libertad en tanto la elección incuestionable de conservación de la vida¹¹.

10 El no querer ser mujer está estrechamente ligado al rol de opresión que tiene en la sociedad patriarcal, agravada con la violencia de la marginalidad por la clase social. En proceso doble, que las ciencias sociales denominan *feminización de la pobreza*, denota las mayores posibilidades que tienen las mujeres de ser pobres, por las condiciones de exclusión que genera el capitalismo y el patriarcado.

11 Este gesto puede vincularse a otro acontecimiento de la realidad histórica que nos lleva a supo-

La posibilidad de pensar al personaje y las imágenes que evoca en tanto lesbiana chonga no resulta coherente con la asexualidad de La Raulito¹². Otra categoría posible es la de intersexualidad o transexualidad donde Raulito podría devenir un referente histórico de los varones trans. La complejidad de pensar a La Raulito así reside en el hecho de que su autopercepción no sería tal. Si bien se viste de varón, juega al fútbol y su sueño es jugar en la primera división del Club Boca Juniors, (suma de asociaciones que contribuyen a la construcción secundaria y superficial del género masculino) en ningún momento asume una identidad de varón. El conflicto respecto a su identificación genera ansiedad en su entorno. La gente le pide a La Raulito la revista *Claudia*, mientras que a Juan *El gráfico*¹³. No adecuarse a las normas del género y el desvío performativo que diluye las fuerzas moldeadoras de la sociedad es la fisura política que propone la película. La Raulito es un proceso mujer/varón, un devenir siempre incompleto que cuestiona ese mismo binomio, donde la barra es circulación y escape¹⁴.

ner un imaginario de época. Algunos grupos clandestinos, en caso de ser atrapados por las fuerzas militares, estaban preparados para utilizar una pastilla de cianuro. Para algunos, era preferible el suicidio, antes que ser expuestos a la tortura para acceder a la información sobre el paradero de otros compañeros.

12 Se razonó en ese sentido, por la superposición particular que permite leer en el cine como dispositivo simbólico la imagen del cuerpo aurático de la actriz, que sí se asumió posteriormente como lesbiana. También como se argumentó, el texto en su producción de sentido permite un espacio de circulación del deseo lesbiano.

13 Revistas de la época destinadas a "las mujeres" y "los varones" respectivamente.

14 Para ampliar sobre la cuestión de la intersexualidad, véase Mauro Cabral (2003). Sobre la categoría de *chonga* (masculinidad predominante en un cuerpo biológicamente asignado como femenino), véase Fabi Tron y Valeria Flores (2013).

El testimonio

Es posible acercarse a la noción de testimonio para pensar el ingreso de las voces narrativas en el relato de aquellos que en la sociedad no tienen voz. Si bien se trata de una ficción, pone en escena material jurídico para actualizar el ingreso de una subjetividad víctima de la debilidad de lazos de las instituciones sociales. La entrevista que en la mitad de la película se realiza ante un secretario del juzgado y se escuchó por primera vez en *over* al comienzo se trata de un fragmento que condensa la problemática de la precariedad como límite de lo vivible. La Raulito narra su historia, su relación con su padre, el alcoholismo y la violencia de la que tuvo que escapar para mantenerse viva.

Marilina Ross despliega sus dotes actorales, se confiesa entre la justicia terrenal y la ley divina, cristiana –nótese la cruz sobre el decorado del recinto–. Actúa y recurre a su emotividad para situarse en su propia persecución ideológica. La Raulito/Marilina dice: “¿Por qué no me dejan en paz? Si yo no jodo a nadie. ¿A quién jodo yo?”. Se trata de una declaración doble, la del personaje y la de la actriz, que en ese momento está siendo perseguida por la triple A¹⁵. Una vez más, como se reitera a lo largo de la película, el camino es el escape o el encierro. El encierro disciplinar contra libertad de la calle, –mundo abierto a las posibilidades–. La entrevistada dice: “Desde que nací estoy escapando”. De allí se desprende que escapar es poder ser en el mundo, el flujo por el que se realiza la confrontación a la heteronorma y el binarismo genérico al que la someten la mirada de las instituciones –médica y policial–¹⁶.

15 Más allá de las amenazas, Marilina Ross cuenta una anécdota que grafica la cuestión. En una toma que ella debía correr, mientras rodaban en la calle por la zona de Tribunales, un hombre de civil-pero armado-la persiguió a los gritos con intención de detenerla. (Suplemento Radar, Página/12, 28-10-2013).

16 Luego de los años dictatoriales, se emuló la puesta en escena de un testimonio que también propone una doble lectura. En *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, Chunchuña Villafaña con maestría

Escapar al mar

Los espacios cercanos a los trenes funcionan como signo de intercambio entre la periferia y la centralidad de la urbe. La Raulito comparte la comunidad de niños que habitan por las noches los talleres ferroviarios. Allí, el personaje de Medio Pollo¹⁷ propone a La Raulito irse de viaje. El destino es el mar. La cámara está abajo del tren y sube para desencadenar un nuevo escape. En el viaje, para no pagar boleto, se meten en un baño de caballeros. Una vez que Medio Pollo y La Raulito se encuentran alejados de la ciudad parecen alcanzar la felicidad. La Raulito comete un delito, si es que se llama delito al hecho de que un niño rompa una vidriera para sacar una pelota de fútbol y una camiseta de boca —la industria cultural de por medio construyendo identidades genéricas—. Es en un juego de pelota donde los dos se reencuentran en una dialéctica de reconocibilidad. En la película, se ontologizan en una comunión propia, una comunidad de amantes alejada de la sociedad que los maltrató.

Si el reconocimiento es un acto, o una práctica, emprendido por, al menos, dos sujetos y, como sugeriría el marco hegeliano, constituye una acción recíproca, entonces la reconocibilidad describe estas condiciones generales sobre la base del reconocimiento que puede darse, y de hecho se da” (Butler, 2010:20).

actoral confiesa de forma ficcional los horrores de la tortura que dejan colar la emoción de su experiencia personal. Se vuelve a vincular la historia personal y la historia nacional a partir del relato oral de un cuerpo víctima en la pantalla cinematográfica

17 Para enriquecer más la cuestión, quien interpreta a este niño es la pequeña actriz Juanita Lara, quien a su vez interpreta un personaje andrógino en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) de Leonardo Favio.

En esa refundación, dos sujetos se reconocen y por primera vez la música se libera compositivamente y despliega un vuelo melódico¹⁸, pero como la ley del inconsciente social vuelve a reprimir, la música resulta castrada por el ruido de las sirenas hasta volverse insoportable. Ante la ley, los cuerpos enloquecen y atraviesan los planos en desplazamientos lineales corta con la profundidad de la playa. Se vislumbra la presencia de cierto humanismo existencialista acorde a la época que cree en la libertad. Esa libertad pensada como posibilidad de elección a partir de lo dado. La Raulito enseña que la libertad es escapar, taparse los oídos para no escuchar la cultura, ni lo que esta suele decir que nos dice la naturaleza. En este período utópico, la película puede pensarse con un matiz pedagógico que enseña que no hay una salida individual y que la práctica de la libertad se produce a partir de la reconocibilidad con el/la otro/otra/otrx y en esa reconocibilidad entre iguales monstruosos se despierta una conciencia sobre la sociedad. L*s exclud*s en conjunto fundan un nuevo espacio de encuentro. La película termina con un aleccionador fundido a blanco.

18 Hasta ese momento el procedimiento musical de la banda sonora funciona de modo literal con los ambientes en los que incursiona. Afirma innecesariamente en *leit-motiv* cada espacio en el que ingresa. Por ejemplo, batucada para los suburbios de la calle y la villa miseria y música de jazz para el cabaret.

Bibliografía

- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
- Cabral, M. (2003). "Pensar la intersexualidad, hoy". En Maffia, D. (comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria Editora.
- Esposito, R. (2011). El dispositivo de la persona. Buenos Aires, Amorrortu.
- Franco, M. (2009) "La 'seguridad nacional' como política estatal en la Argentina de los años setenta". En *Revista Antiteses*, Vol. 2, No. 4, jul.-dez. pp. 857-884, 2009.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid, Egales.
- Tron, f. y Flores, V. (comps.) (2013). *Chonguitas, masculinidades de niñas*. Neuquén, Editora la Mondonga Dark.

Ficha técnica

Título: *La Raulito*. Año: 1975. País de producción: *Argentina*. Dirección: *Lautaro Murúa*. Elenco: *Marilina Ross, María Vaner, Ana María Pichio, Cristina Banegas y Roberto Carnaghi, entre otros*. Guión: *José María Paolantonio, según el libro televisivo escrito por Juan Carlos Gené y Martha Mercader*. Montaje: *Jorge Valencia, Carlos Márquez y Silvia Barrilli*. Música: *Roberto Lar*. Escenografía: *Germen Gelpi*. Fotografía: *Miguel Rodríguez*. Duración: *95 minutos*.

Gustavo Ferreira: un alma que no tiene género

Denise Pieniazek

Gustavo Ferreira es un artista plástico argentino cuya inclinación artística nació desde temprana edad marcada por los museos de arte, los cementerios o necrópolis y la muerte en un sentido más personal. Nacido en Buenos Aires un 22 de noviembre de 1959, a sus doce años de edad vivió una experiencia traumática que marcó el resto de su vida y su obra: la muerte de su hermano mayor en un accidente. Este hecho marcó hasta sus gustos musicales, contaba Gustavo cuando fue entrevistado en octubre del 2014¹: “Empecé a escuchar a Mahler (Gustav Mahler) que tenía una serie de canciones que se llamaba “*Kindertotenlieder*” que quiere decir la canción de los niños difuntos...”. Desde allí sintió que su vida estaría marcada por intensidades y que necesitaba expresarlas mediante el arte, porque para él la obra de arte está cargada de vibraciones anímicas. Su obra atraviesa tres ciclos que varían principalmente desde

1 Entrevista realizada a Gustavo Ferreira en el Centro Cultural Paco Urondo el 7 de octubre de 2014 por Denise Pieniazek.

sus temáticas: una primera etapa vinculada a la muerte y el erotismo; una segunda fase ligada a lo espiritual, los ángeles y el amor; y por último actualmente continúa trabajando con lo espiritual pero desde las fuerzas de oposición con una estética muy vinculada a la antigua Grecia. En la entrevista explicó:

yo tengo una concepción que viene de los griegos de que la forma tiene que estar premiada de contenido, como los filósofos que escribían en prosa poética... la obra, la forma tiene que ser bella -una referencia muy amplia de lo que es belleza- pero como hay equilibrios y que tienen que tener un contenido, acepto la forma sin contenido porque acepto todo, pero una obra con contenido a mí me conmueve más.

En líneas generales, sus obras emanan ciertas reminiscencias a culturas arcaicas, remiten a la estética expressionista o a un cubismo gótico y tienen una concepción neo-simbolista.

Continuar con la tradición de la academia

Gustavo Ferreira comenzó su formación como artista visual durante su adolescencia en el taller particular del artista Manuel Oliveira, de quien dice lo que más le influenció fue su imagen “goyesca”. Posteriormente decidió ampliar sus conocimientos de forma académica, por lo cual ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en donde obtuvo el título de profesor de pintura. Para completar esa formación que le parecía insuficiente concurrió asiduamente a los talleres del llamado Estímulo de Bellas Artes:

Surgió la posibilidad de estas escuelas que habían traído los europeos, ellos eran los que continuaban esa formación académica tan antigua, que ya venía de Grecia...Policleto, Fidias, que conocían a la perfección la armonía, la proporción, ellos fueron los que diseñaron el canon...estas escuelas como Estímulo era mantener la educación artística, ese contacto con las academias que va más allá de lo técnico, te introducen en una forma de pensamiento.

Además, tuvo contacto con otros artistas y maestros como Jorge Demirjián y Fernando García Curten, a quienes valora constantemente ya que para él “la figura de los maestros es muy importante en mi vida, igual que los colegas”. Posteriormente realizó un posgrado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Aproximadamente a los veintiséis años de edad decidió irse a Europa a probar suerte como artista, estuvo en algunas ciudades de España y otras de Italia. En cuanto a su modo de producción artística, después de una experiencia traumática debido al exceso de consumo de drogas en su juventud, comprendió que hay otros caminos para encontrarse con la inspiración y el inconsciente. Actualmente recurre a experiencias de meditación, la auto-hipnosis, la música y la lectura:

ningún artista, ni un actor o un músico quiere estar esclavo de una sustancia, yo me di cuenta que es posible llegar a cierto estado sin recurrir a eso para liberar las represiones. Cuando uno se expresa tiene muchas represiones, tiene un gran miedo a arruinar la obra, tampoco sabe cómo soltarse, porque si se suelta demasiado los que miran la obra no van a poder interpretar lo que quiso decir o ese

lenguaje plástico que por ahí es más gestual, más brutal o más primitivo. Hay que llegar a esos estados de liberación del ser interior a través de la meditación, de la hipnosis inducida que te lleva a ese clima de trabajo, del silencio.

Relaciones intertextuales y estéticas en sus obras

En cuanto a los rasgos formales en sus obras posee influencias de distintas estéticas, algunas de ellas remiten a culturas arcaicas como la egipcia, la persa y la griega, y otras al gótico medieval, al expresionismo y al simbolismo. Su obra está cargada de relaciones intertextuales, ya que dialoga no sólo con artistas y diversas épocas de la historia del arte, o pensadores tanto filosóficos como espirituales, sino también con diversos temas que provienen de otros campos sociales, como él mismo enuncia “muchas veces lo que nos influencia no viene del campo del arte”. Sus obras poseen un peculiar uso dramático de la luz y el color, que dan cuenta de la influencia que artistas como Rembrandt y Caravaggio ejercieron en su estética. Ferreira comenzó como pintor y dibujante, y más tarde descubrió el universo de la escultura, por el cual se encuentra muy atraído actualmente. En sus esculturas sus personajes poseen un vacío en sus ojos que en lo personal me recuerdan a los retratos de Amadeo Modigliani, quien decía que no pintaba los ojos de quien retrataba hasta captar su esencia, y asimismo remiten a la uniformidad vacua de los ojos del arte griego clásico. En el caso de Ferreira lo hace con el objetivo de que las miradas en sus personajes parezcan en trance, en éxtasis, es decir que sean miradas transidas por la luz. Otro estilema a resaltar en algunas de sus obras, como en la serie del Tarot

“Demeroticon”, es la presencia de serpientes, felinos y caballos interactuando con humanos, incluso de forma muy erótica. Las serpientes suelen simbolizar lo fálico, los felinos la sensualidad femenina y el caballo la virilidad masculina o lo salvaje. En el caso de la obra de Gustavo

hay simbolismos para los animales, también utilicé espadas y cuchillos... Un símbolo siempre es portador de otro símbolo. Con respecto a la serpiente primero empecé a hacerla con una cabeza, después con dos cabezas, también con la cabeza emplumada como los aztecas, vinculando los universos bajo y alto...la serpiente es un símbolo subterráneo, lo oculto...el caballo por el contrario es un animal solar, lo tomo en el sentido griego en la serie de escultura que estoy trabajando ahora, como un símbolo del arquetipo de nobleza, pasión...del felino como lo erótico, la mujer...El Demeroticon eran ilustraciones que yo hice para la ilustración de un libro en Alemania en el 2006. El felino representa la lujuria, el erotismo del peligro, detona adrenalina.

Las serpientes también están presentes en algunas de sus esculturas más actuales que remiten tanto a la “Cabeza de Medusa” de Caravaggio como al clasicismo griego.

Concepción del arte como liberación del ser y del artista como médium

Con respecto a la concepción que Ferreira posee del arte y del estatuto del artista, ambas concepciones estarán en estrecha relación con sus creencias espirituales. Para él, el artista debe reconocer sus secretos más profundos, sus pesadillas y obsesiones delante de la comunidad para asumir la inconsciencia colectiva. El artista toca el tabú y muestra los mitos (en los cuales encuentran para él el incesto, la magia negra, los asesinatos, etc.). En

consecuencia, él concibe al artista como un médium, un médium entre lo que una obra encarna y el receptor: “el arte para mí tiene mucho de sacrificio, yo creo mucho en el sacrificio, el sacrificio en el arte como una entrega a los dioses”. Para este artista esta concepción es lo que le da eternidad a las obras de arte, idea que dijo comprender al ver el boceto para la pintura “La escuela de Atenas” de Rafael Sanzio:

en Italia, en Milán, recuerdo haber visto el dibujo preparatorio de “La escuela de Atenas” de Rafael... cuando vi ese dibujo me di cuenta que era como Mozart, estaba ante algo que no era humano, que tenía un equilibrio y una perfección suprema, lo asocié con eso que decían que Mozart no corregía, ese dibujo parecía haber utilizado al artista como médium, parecía pertenecer a otra esfera de la creación.

Esa encarnación para él puede venir tanto de una fuerza superior, de un universo no perceptible para cualquiera o desde vidas pasadas. Ferreira cree fehacientemente en la reencarnación y las vidas pasadas. Según Gustavo

el artista es el que mantiene viva esa luz que nos conecta con lo trascendente, te diría también lo siguiente que dice Emile Cioran: si las obsesiones de un artista no llegan a un grado patológico a mí no me interesan, por eso me gustan Baudelaire, Kafka y Dostoievski...y yo diría si un artista no me conecta con lo trascendente a mí no me interesa.

Gustavo al hablar de él como artista se presenta de la siguiente manera:

Si tuviese que ponerme una etiqueta yo me pondría neo-simbolista... me gustaría como un místico, un neo-simbolista...me interesan esos caminos donde el arte y lo espiritual y lo profundo se encuentran; y lo filosófico también... en realidad la ciencia y el espíritu se encuentran porque si vos por ejemplo tomás un tipo como Pitágoras es un matemático por un lado, y por otro lado un místico, utiliza la matemática como medio para interpretar el universo.

Todas estas ideas posiblemente son fruto en parte de la gran influencia de su maestro Fernando García Curten, quien le dijo: “el arte es espiritual y si no, no es arte”, frase que sin dudas marcó su vida. Tal vez posteriormente se interesó más por la escultura que por la pintura, porque como dice él trabaja especialmente con la luz, el volumen y las formas, al igual que el artista quien cuida la luz en la oscuridad, idea que retoma de Hölderlin.

El erotismo de la muerte, una estética alternativa de la sensualidad

El original aporte de la obra de Ferreira radica en expresar la capacidad de encontrar excitación y erotismo en la muerte. Sus obras eróticas representan escenas muy particulares: orgías, escenas homosexuales, otras con vínculos entre humanos y animales arcaicos, y otras vinculadas a esqueletos y criaturas excéntricas. Este artista solía trabajar con las figuras de los arquetipos –concepto que tomó del libro *Sincronicidad* de Carl Jung– a los cuales más tarde transformó en arcanos. Estas ideas están presentes en sus dos series del Tarot: “Demeroticon” y “Court Cards”, así como también en la serie “Totentanz” y “Sexual baroque”, algunas

de ellas firmadas bajo el seudónimo de “Dark Idol” (ídolo oscuro, nombre que surgió por inspiración de lo gótico).

Desde temprana edad Gustavo ligó el erotismo y la sensualidad a la muerte tomando su teatralidad para sus representaciones:

cuando comencé el tema del erotismo y de la muerte... el sexo y la muerte en mi taller estaban muy vinculados como arquetipos. Yo lo relacioné con esa etapa mía de la estética mortuoria del cementerio, algo inquietante que después se transformó en deseo y se fue mezclando, estaba en el despertar de mi erotismo, quedó instalado un arquetipo de misterio y de deseo...cuando yo me metí en el expresionismo, el expresionismo tiene mucho del medievalismo alemán, los alemanes tardaron mucho en salir del gótico, hay leyendas folklóricas como la danza de la muerte, el Totentanz, la danza de la muerte y la doncella, la doncella seducida por la muerte.

Ferreira encontraba cargada de pulsión a la muerte y se sentía seducido por sus criaturas, para él “No hay tipo más sexy que el demonio o mujer más sexy que una diablesa, no sé si es porque es lo prohibido, lo misterioso, pero se aloja en la mente sobre todo de una sociedad teñida de cristianismo sobre lo erótico”, al poner en escena esos temas Gustavo creía que estaba mostrando parte del inconsciente colectivo. Por esta razón su obra trabaja fuera de la norma desde lo *queer*, ya que “(...) por *queer* se debería entender el atributo distintivo de un comportamiento que, sin ser de este mundo, se atreve a hacerse presente en él, sin tener cabida en la realidad, tal como es puesta por la civilización de la modernidad capitalista, se hace sin embargo un lugar en ella” (Echeverría, 1997). Estas obras tienen principalmente

una estética expresionista con una paleta en donde predominan los ocre, los tierras y los rojos intensos. A Ferreira le interesan el romanticismo y el expresionismo porque están vinculados al inconsciente, y es allí donde para él aparecen la muerte, el diablo y los seres que distorsionan la percepción de la realidad generando cierta euforia.

Un erotismo de la *queerness*

Gustavo Ferreira considera que el rol del artista es empujar la frontera para la libertad de expresiones, es decir ampliar los espacios de manifestación en donde conviva la diversidad. En el 2000 Ferreira viajó a Estados Unidos y se instaló en la ciudad de Los Ángeles, en donde buscando galerías de arte encontró la galería de Tom of Finland, la cual defiende los derechos de las minorías. Gustavo siempre se vinculó en ambientes poco convencionales con personas “excéntricas” según los supuestos canónicos de la sociedad. Al ingresar a la universidad sus padres no apoyaban su vocación artística, por un lado por cuestiones económicas, y por otro lado, por las amistades que de esos ambientes surgían. A sus padres sus amistades les parecían “raras”, ya sea por sus inclinaciones sexuales, por el consumo de estupefacientes o por cuestiones políticas. Sin embargo, él siempre estuvo abierto a la diversidad y a romper los cánones.

Al entrar en contacto con la fundación de Tom of Finland, Gustavo descubrió un nuevo universo, ya que expresó que mientras que en Argentina recién nos estábamos ocupando de los derechos humanos, en Estados Unidos hace rato eso ya se había superado y se estaban ocupando de los derechos de las minorías. Gustavo mencionó al respecto: “Tom of Finland fue un gran artista del que podría hablar horas...yo a él no lo conocí pero conocí a su pareja Dark que heredó su

fundación...y ellos promueven ‘*courage & support*’, dan apoyo al arte erótico...” Antes de comenzar a desarrollar la influencia que ejerció la experiencia en Los Ángeles en la obra de Ferreira, es muy importante mencionar algunos aspectos del artista homoerótico Tom of Finland, ya que éste lo conmovió en gran medida. Hay tres artistas importantísimos a tener en cuenta con respecto al arte homoerótico y su impacto: George Quaintance, Stephen Etienne (Dom Orejudos) y Tom of Finland (Touko Laaksonen). Tom of Finland revolucionó el mundo del arte, no sólo por su militancia del género, sino también por sus peculiares obras con escenas homoeróticas. Los estilemas esenciales de dichos dibujos eran hombres corpulentos y musculosos vestidos de uniforme con sus grandes falos expuestos, algunas veces en pareja y otras en orgías o incluso en escenas sadomasoquistas. Tom utilizaba muchas veces hombres con uniforme de cuero por varias razones: por un lado, desde su niñez tenía un fetiche con las botas de su madre las cuales se probaba a escondidas; asimismo porque era su uniforme en el ejército y todo lo que le quedó cuando emigró tras la segunda guerra mundial de Finlandia a Estados Unidos y por último; porque él consideraba el cuero como un material vivo al igual que el cuerpo humano (incluso muchas veces se colocaba ropa de cuero mientras dibujaba para sentirse inspirado). En el contexto en que nació Tom y durante la mayor parte de su vida, la homosexualidad era algo prohibido en una sociedad que esperaba que el hombre tenga la “conducta del macho” como él decía. A través de su arte encontró la forma de desarrollar sus fantasías, su libertad de mostrar los verdaderos sentimientos y el *gay macho look*: “mis preferencias eran genuinas, yo nací con ellas, no hay nada de enfermo o perverso en ello”². Tom of

2 Cita extraída del testimonio de Tom of Finland para el documental *Daddy and the Muscle Academy* (1991, Ilppo Pohjola).

Finland pudo hacer más visible su arte y tener mayor difusión a partir de 1957 en la revista *Physique Pictorial*. El deseo de Tom era corregir las injusticias de la vida real a través del homoerotismo, además de darles coraje a los oprimidos y desentendidos, sin intención alguna de clasificar a la gente, para él “todos tenemos algo de todo en nosotros mismos pero en diferentes proporciones, nunca somos totalmente algo...yo quería darle coraje a esa minoría”³.

Hay varios puntos de contacto entre las ideas de Tom y las de Gustavo, uno de ellos es que ambos coinciden en que el ser humano está compuesto no por una totalidad sino por varios aspectos que se complementan. Ferreira considera que estamos compuestos tanto por lo dionisiaco como por lo apolíneo, para él no existen los opuestos excluyentes sino los opuestos complementarios. Tanto a Gustavo como a Tom of Finland algunos los tildaron de perversos e incluso nazis. En el caso de Tom of Finland, porque presentó una serie homoerótica de soldados con uniforme nazi, lo cual resulta poco pertinente, ya que se considera que justamente esas obras ponen en discusión los ideales canónicos y de súper-hombre que los nazis intentaban promover, justamente la obra de Tom evidencia que sexualidad y género son indistintos. No hay nada de racista en la obra de Tom, incluso realizó piezas homoeróticas en las cuales hay hombres negros, y orgías de hombres negros con blancos, defendiendo una vez más los derechos de otra minoría social. Con respecto a la obra de Gustavo, éste cargó con el estigma de que algunos lo consideren nazi por utilizar tipografías góticas alemanas en sus obras, lo cual es un despropósito ya que las tipografías góticas si bien fueron retomadas por régimen nazi provienen del medioevo alemán e incluso

3 Ídem.

paradójicamente tienen influencias del antiguo alfabeto hebreo. Al respecto comentaba Gustavo en la entrevista:

la cuestión era así con el tema de lo erótico yo trabajaba con el tema de la muerte, el deseo y el diablo, entonces mucha gente me decía que yo era perverso, como que yo era un satanista, una vez hasta me dijo uno que yo era nazi...yo me identificaba con todo eso en la [galería] Tom of Finland también, el arte erótico y el tema de tener que soportar cierta presión o discriminación e hice afinidad con la gente de la [galería] Tom of Finland... Hacer una obra para mayores espacios de expresión, parte del rol del artista era hacer lugar para mayores espacios de expresión, poder desacralizar los tabúes, liberar al ser humano de todos estigmas y etiquetas, empujar las fronteras más allá de las categorías políticas o de género...Yo en lo personal soy bisexual, donde me sentía estigmatizado y más perseguido era por estar trabajando el tema del erotismo en relación al deseo y al diablo...pero cuando llegué a la [galería] Tom of Finland vi que ellos trabajan mucho con la militancia de género, vi un elemento más. Yo también siendo bisexual me sentía como acompañando esa militancia de género, pero no me considero un militante, nunca me sentí así, no me identifico con ese término en cuanto a lo que es mi obra. Lo que yo veo es esto de ampliar los espacios de la libertad y mi obra es más independiente de lo que sería una ideología cerrada, pero ahí compartí eso y me sentía muy a gusto.

A pesar de estar de acuerdo con muchos de los ideales que circulaban en la fundación de Tom of Finland, en cuanto a la militancia Ferreira se sentía más identificado a ellos

como persona pero no desde lo artístico. Sin embargo, en cuanto a las prácticas orgiásticas y sadomasoquistas que se realizaban en el sótano de la fundación era al revés, aquellas sólo le atraían estética y temáticamente para la puesta en escena de sus obras, pero no para realizarlas desde la práctica. Al respecto compartió lo siguiente:

estando ahí se compartía esa conciencia de que había discriminación, mi obra no era panfletaria, yo no retrataba una escena amoldándome a la institución en la que estaba... recuerdo por ejemplo en la fundación de Tom en el sótano hay un “*dungeon*”, son esas mazmorras que son todo lo que tiene que ver con las estéticas sadomasoquistas, las estéticas alternativas de la sexualidad, lo que tiene que ver con el fuego o con lo lúdico alrededor de la sexualidad, a mí me interesó mucho eso...el sadomasoquismo como lo que vos decías antes de Tom con el uniforme, las cadenas, correas de cuero, a mí eso me resultó siempre como muy erótico...la cuestión es que ellos tenían este “*dungeon*” y luego había un altar satanista y tenían una figura que se llama creo que “LaVey”, que tienen ahí en Los Ángeles, un sacerdote satanista, “Saint LaVey” un *high priest*, que a mí no me convoca porque yo tengo orientada la mirada hacia los universos lumínicos, lo que sí admito es que esa simbología como estética sí me resultaba atractiva, como un teatro... yo por ejemplo me desprendí de esas prácticas, ahí no participaba...porque yo creo que hay fuerzas destructivas, así como involutivas, creo que lo relacioné con la droga cuando yo tuve esos episodios y eso en algún momento puede volverse en algo destructivo...yo no necesitaba esas prácticas orgiásticas y esas cosas.

En Los Ángeles Ferreira expuso reiteradas veces en la galería Tom of Finland y participó del *Erotic Art Weekend* que organiza dicha fundación (el cual sigue realizándose hasta la actualidad).

El alma no tiene género

Las concepciones espirituales en las que Gustavo Ferreira cree se trasladan automáticamente a su arte, sobre todo una de ellas la cual retoma del médium brasileño Chico Xavier: el alma no tiene género, ya que va cambiando su género en las reencarnaciones según sus condiciones de vida. El alma no tiene género representa para este artista un estado anterior al cuerpo físico, él cree fehacientemente que

el alma va cambiando de cuerpo según las necesidades que tiene, según las ocupaciones a las que se tiene que dedicar, y va cambiando de género para comprender qué es estar en un cuerpo de hombre y qué implica estar en un cuerpo de mujer, y conocer qué es ser mujer, ese es el concepto el alma no tiene género.

Ferreira lee desde hace varios años a Carl Gustav Jung, cuyas ideas lo impactan y atraviesan cada día más, sobre todo las referentes a lo masculino y a lo femenino. Retomemos una de las citas de Jung a las que Ferreira hace referencia constantemente:

Tú, varón, no debes buscar lo femenino en la mujer sino que has de buscarlo y reconocerlo en ti mismo, pues [lo] posees desde el principio. Sin embargo, te gusta jugar a la masculinidad porque conduce por la vía llana de lo acostumbrado. Tú, mujer, no debes bus-

car lo masculino en el varón, sino que has de aceptar lo masculino en ti misma, pues [lo] posees desde el principio. (Jung, 2010).

Ferreira cree sólidamente en que los opuestos –en todos sus sentidos, no sólo en cuanto al género– no son opuestos excluyentes sino complementarios, por eso utiliza tanto para sus representaciones parte de lo dionisiaco y parte de lo apolíneo. Al igual que reflexionaba Tom of Finland, todos tenemos parte de todo, pero hay una predominancia de algún rasgo. Con respecto al género Ferreira opina igual, todos tenemos algo masculino y femenino en nosotros, creyendo entonces en el género como algo circunstancial, en donde “el alma encarna hasta lo que tiene que aprender, encarna indiferentemente en un cuerpo masculino o femenino según si tiene obligaciones o que aprender cosas propias de ese género, como una escuela práctica de la naturaleza”. Al respecto hay que adherir lo que nos confesaba Ferreira mediante su creencia en las vidas pasadas: “en otras vidas no sólo creo que fui mujer, sino que fui lesbiana”. Ferreira está convencido de que las vidas pasadas se comunican con nosotros de alguna forma para utilizarnos como médium, para poder expresar lo que ellas no pudieron en su propia vida.

Criaturas de barro que trascienden tiempo y espacio

Los opuestos están muy presentes en la obra plástica de Ferreira, tanto desde el género y la sexualidad; desde lo dionisiaco y lo apolíneo, el diablo y los ángeles, la sombra y la luz, el cielo y el infierno; como desde su estética entre lo arcaico y lo moderno; y los hombres con animales o criaturas extraordinarias. Justamente desde esa mirada de opuestos

complementarios Ferreira se inspira en la mitología griega al representar a Tánatos (pulsión de muerte) y a Eros (pulsión de vida), al respecto comentaba qué le interesó del universo de la Grecia arcaica:

otro circuito de energía, cuando entro al universo griego es un universo apolíneo, de luz... lo oculto, lo secreto, lo que está en la oscuridad, sucede en una cripta, en una cueva, en una mazmorra, en un lugar cerrado... a lo que está en la playa bajo el sol. Cuando yo entré al universo griego empecé a trabajar más con el universo de la luz y con los arquetipos de la luz. Me encontré con una renovación hasta del mismo género de la sexualidad en relación con esta muestra o con parte de esta muestra, pero sí me encontré con los arquetipos de luz así como cuando estaba con lo gótico por una cuestión de sintonía y acá empecé a sintonizar con fuentes de luz y criaturas de luz... Los griegos no tenían una visión oculta de sus experiencias sexuales, eran muy abiertos.

Es decir, que parte de lo que le atrae del pensamiento griego clásico es la apertura con la que concebían la sexualidad y que, al igual que él, tenían conciencia de las fuerzas superiores que rigen el universo. Gustavo en su red social utiliza el seudónimo de “Criaturas de barro”, por un lado porque está más conectado a la escultura con arcilla en este momento pero, por el otro, por el concepto que de allí se desprende: somos criaturas de barro, porque somos fugaces. Al igual que nuestra alma que según él no tiene género o más bien su género es efímero y cambiante, dinámico.

La obra de Ferreira representa a pequeña escala parte de la historia del arte que tanto le interesa, desde lo arcaico hasta el arte moderno del expresionismo y una vuelta

al clasicismo desde una relectura del mismo con conceptos nada tradicionales y que trascienden la esfera del arte hacia cuestiones espirituales y sociales. En este punto, puede vincularse su obra a lo *queer* y a lo barroco tal como lo plantea Bolívar Echeverría, lo barroco como “otra naturalidad”, como una “naturalidad paradójicamente artificial”, como “un comportamiento radicalmente cuestionante, pero al mismo tiempo profundamente conservador” (Echeverría, 1997). En consecuencia, este artista posee una particular combinación en sus obras, ya que estéticamente están ancladas a una concepción tradicional del arte, sin embargo sus temas y conceptos subyacentes son totalmente alternativos.

Bibliografía

Echeverría, B. (1997). "Queer, manierista, *bizarre*, barroco". En *Debate Feminista*, año VIII-VOL-15, octubre 1997.

Jung, C. (2010). "Liber Secundus/ El Castillo en el Bosque". En *El libro Rojo*, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, Malba & Fundación Costantini.

Fuentes orales

Ferreira, G. (2014). Entrevista personal.

Filmográficas

Daddy and the Muscle Academy (1991). Dir. Ilppo Pohjola

Sexualidades de(s)generadas

Algunos apuntes sobre el postporno

Romina Smiraglia
(UBA/FSOC/IIIEGE/CONICET)

Introducción¹

El feminismo, a través de sus reflexiones y práctica política, fue uno de los primeros movimientos en realizar una lectura sintomática sobre la pornografía² y una revisión crítica sobre su rol en la producción/reproducción del imaginario socio-sexual. No obstante, frente a ese diagnóstico inicial, dos respuestas en contraposición se

1 Una versión previa de este trabajo fue publicado en *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, en el marco del dossier "La cantidad *queer* en la producción audiovisual latinoamericana", coordinado por Dorian Lugo Bertrán, N° 6, octubre 2012, ISSN 1852-9550.

2 En este artículo no se abordarán los orígenes de la pornografía, ni el problema en torno a su definición, ya que exceden los objetivos del mismo. Para más referencias sobre sus orígenes véase Lynn Hunt (comp), *The Invention of Pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York: Zone books, 1993; Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "frenzy of the visible"*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999; Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York: Penguin, 1987; entre otros. Para mayor información sobre el problema de su definición véase Ogien, Ruwen, *Pensar la pornografía*, Barcelona: Paidós, 2005; Osborne, Raquel, *La construcción sexual de la realidad*, Madrid: Cátedra, 1993; Marzano, Michela, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006; entre otros.

plantearon como estrategia a seguir³: por un lado un feminismo abolicionista que busca proteger a las mujeres de esas imágenes –violentas, discriminatorias– a través de su censura; y por el otro, un feminismo denominado generalmente pro-sexo que plantea, en cambio, la disputa de ese espacio de la representación sexual.

Su carácter controversial ha producido apasionadxs⁴ detractorxs y defensorxs que en general han impedido que la discusión pueda salirse por fuera de los términos de su derecho o no a existir. Pero como señala de forma polémica Linda Williams, existe. Y no sólo existe, sino que en la actualidad es uno de los géneros que en términos económicos más dinero produce dentro de la industria audiovisual⁵. Asimismo, no podemos dejar de advertir que la pornografía es una tecnología social más que se encuentra operando sobre la construcción del género. Una tecnología portadora de un discurso normativo sobre el sexo que actúa –en forma pedagógica– moldeando prácticas sexuales, gustos, placeres, y nos dice –nos enseña– cómo tener sexo, con quién, en qué situaciones, en qué lugares.

3 El debate sobre la pornografía ha sido un parteaguas en el movimiento feminista. Un antecedente del mismo es el enfrentamiento entre "Women against Pornography", encabezado por Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, y las feministas denominadas pro-sex como Carole Vance y Gayle Rubin. Para mayor información véase: Dworkin, Andrea, *Pornography: Men possessing Women*, New York, Plume, 1989; MacKinnon, Catharine y Dworkin Andrea, *Pornography and Civil Rights: A new day for Women's equality*, Minneapolis, Minnesota: Organizing Against Pornography, 1988; Vance Carole (comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa Ediciones, 1989; Cornell Drucilla (ed.), *Feminism & Pornography*, New York: Oxford University Press, 2007.

4 La utilización de la "x" no sólo permite contemplar la forma femenina y masculina de la palabra utilizada, sino también incluir las demás opciones que ponen en tensión esta misma dicotomía.

5 A través de los años ha sido imposible determinar las cifras exactas que mueve la industria pornográfica en su totalidad. A pesar del debate en torno a este punto, se estima que debe ubicarse entre 5 y 10 billones de dólares anuales.

Más allá de su actual diversidad temática⁶, el porno bajo el reino de la mirada masculina heterocentrada sigue siendo el porno dominante. Conocemos su resolución antes de empezar: la acción gira en torno al comienzo, desarrollo y desenlace del orgasmo masculino⁷, el cual funciona como eje central de la narración. La bisexualidad sigue estando bajo un doble standard, en donde el sexo entre mujeres sigue funcionando como preludeo al sexo “verdadero”, a la satisfacción “real” que sólo el pene puede brindar; y en cambio, el sexo entre varones sólo es permisible en películas enmarcadas en el porno gay.

Frente a este diagnóstico, pareciera que el único camino posible es su condena. Sin embargo, pensar a la pornografía por fuera de su contexto de producción clausura a priori su posibilidad de cambio. Quizás la conclusión que podríamos derivar de lo anterior no es tanto que la pornografía es irremediamente fálica, sino que “la pornografía es insistentemente fálica en este modo en particular, en este tiempo en particular” (Williams, 1999: 117)⁸.

En ese sentido, este trabajo se propone abordar la irrupción del postporno –y en relación con el porno para mujeres– como forma de exploración de la sexualidad y de

6 El mercado –vía el impacto de la revolución digital– se ha diversificado. Podemos encontrarlos con –fuera del porno hétero del *mainstream*– S/M, zoofilia, *amateur*, porno gonzo, fetichismos (cuero, lencería, objetos varios), hasta *realities*. También diversas combinaciones de etnias, edades y demás, que intentan abastecer los distintos gustos/consumidorxs en circulación. Para mayor información véase: Echevarren, R. (2009).

7 El *climax*, en el doble sentido de la palabra, cumple dos funciones fundamentales para el cine pornográfico: la posibilidad de darle un punto final al desarrollo de la acción (Williams, 1999), y la verificación empírica del orgasmo masculino a través de la eyaculación externa del hombre sobre el cuerpo o cara de su(s) partenaire(s). La dificultad de la “verificación empírica” del orgasmo femenino y su relación con la pornografía ha sido trabajada de forma muy interesante por Linda Williams en su libro *Hard Core. Power, Pleasure, and the “frenzy of the visible”*, op.cit.

8 “*pornography is insistently phallic in this particular way, at this particular time*”. En todos los casos en que la traducción sea propia, se pondrá la versión original en inglés en nota al pie.

intervención política. Para ello, realizaremos un recorrido por sus inicios a través de sus principales referentes, para luego centrarnos en las reflexiones que lxs mismxs protagonistas de este fenómeno hicieron sobre su experiencia, sus límites y sus posibilidades.

Un fantasma recorre la industria pornográfica, el fantasma del postporno

En los últimos años, irrumpieron en la escena porno materiales que experimentan con nuevas formas de placer, ofreciendo representaciones de sexualidades divergentes como forma de resistencia al discurso normativo de la industria pornográfica. Estas producciones, enmarcadas en lo que hoy se denomina postporno, intentan ofrecernos a través de diferentes propuestas una reelaboración de los códigos pornográficos hegemónicos, cuestionando, de esta manera, los estereotipos sexuales y de género que los mismos reproducen.

Intervenciones que bajo el lema “hazlo tu mismx” (DIY), proponen trabajar sobre una *desexualización del placer*⁹, experimentando con nuevas formas del mismo, a partir de objetos o partes del cuerpo en situaciones no convencionales. Intentando, así, desplazar lo genital como único lugar posible del placer sexual. Entendiendo que –en palabras de Preciado– el antídoto frente a la pornografía hegemónica no es la censura, sino la producción y circulación de propuestas alternativas.

Para liberar la sexualidad del control biopolítico actual no basta con dejar actuar el sexo público fuera del ámbito del trabajo (asalariado o no), ni tampoco con extirpar el

9 Término retomado de Foucault.

sexo del dominio de la esfera pública dejando su regulación al Estado. Otros de los riesgos sería la romantización de una sexualidad no pública, la vuelta (imposible) a una forma privada y no industrial de la sexualidad. Aquí fracasan tanto las empresas liberales y las emancipacionistas, como las abolicionistas. Se trata, por el contrario, de inventar otras formas públicas, compartidas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que superen el estrecho marco de la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado (Preciado, 2008: 184).

Será Annie Sprinkle quien utilice por primera vez en 1989 la expresión del artista Wink van Kempfen “postpornografía” en performances enmarcadas en un amplio proyecto denominado *Post-Porno Modernist Show*¹⁰. El término remite a un tipo de producción que contiene elementos pornográficos, no sólo con el fin masturbatorio del porno hegemónico, sino también con fines políticos, humorísticos y/o críticos¹¹. El *Post-Porno Modernist Show* es la historia de la evolución sexual de Annie Sprinkle contada a través de una serie de performances autobiográficas y multimedia que se dieron entre 1989 y 1996. Una de las más conocidas fue *The Public Cervix Announcement*¹² con la que finalizaba el primer acto del show, en donde Sprinkle invitaba al público a explorar el interior de su vagina con un espéculo y una linterna. La justificación de esta intervención era anunciada a través de tres razones: “1) Porque el cérvix es algo hermoso,

10 Actualmente, se puede visitar una versión del show en forma de pieza online interactiva en el sitio web <http://www.anniesprinkle.org> o encontrar escenas de algunas de las performances en su dvd *Annie Sprinkle's Herstory of Porn* (1990) co-dirigido con Scarlot Harlot.

11 Para mayor información véase Sprinkle (1998).

12 El nombre es un juego de palabras que remite a “Public Service Announcement”, mensajes de interés público que circulan por los medios para generar conciencia sobre algún determinado tema de relevancia social. La performance todavía se puede visitar en su página web <http://anniesprinkle.org/past/ppm-bobsart/script.html>.

y si nunca vieron uno, se están perdiendo de una experiencia maravillosa, 2) Porque es divertido, y 3) Quisiera probar de una vez por todas que no hay dientes aquí dentro”¹³. Con esta intervención, lxs iniciales espectadorxs que aceptaban su invitación a explorar su cuello uterino, se convertían –en ese mismo acto– en objeto de la mirada de la artista.

Annie Sprinkle es una trabajadora sexual y actriz del porno estadounidense, que luego de ser protagonista de numerosas películas¹⁴, decide pasar al rol de realizadora. Reivindicando la pornografía como espacio de exploración de la sexualidad, pero entendiendo que hay aspectos negativos a trascender, sostiene que –su frase más célebre– “la respuesta al porno malo no es la prohibición del porno, sino hacer mejor porno”¹⁵ (Sprinkle, 2006: 61). En 1981 escribe, dirige y actúa su primer proyecto *Deep Inside Annie Sprinkle*. Un film que explora sobre la masturbación, el orgasmo femenino, los roles. Una instancia pedagógica sobre las diferentes posiciones para dar y recibir placer. Narrando sus experiencias a cámara juega con el paso de la tímida Ellen Steinberg –nombre con el cual fue designada al nacer– a Annie, la figura porno. Lo que diferencia su propuesta del porno en circulación de la época es que “[...] inserta elementos en la narrativa que perturban el paradigma del varón activo y la mujer pasiva de la pornografía convencional”

13 Las razones enunciadas pueden ser encontradas en el guión “Post Porn Modernist (Annie Sprinkle — In search of the Ultimate Sexual Experience) 1991”, publicado en el sitio oficial de la artista: <http://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/versions.html>. “#1. Because a cervix is such a beautiful thing, and if you’ve never seen one, you’re really missing a wonderful experience, #2. Because it’s fun. #3. I want to prove once and for all there are no teeth in there”.

14 Sus comienzos en la industria pornográfica fue como asistente en los Kirt Studios y su primera intervención como actriz en *Teenage Deviate* (1973). Annie Sprinkle ha trabajado en numerosas películas. Entre las dirigidas por ella podemos encontrar: *Deep inside Annie Sprinkle* (1981, en colaboración con Joseph W. Sarno), *Annie Sprinkle’s herstory of porn* (1990, co-directora Scarlot Harlot) y *Annie Sprinkle’s Amazing World of Orgasm* (2005), entre otras. Véase Sprinkle (2006).

15 “The answer to bad porn is not no porn, but to make a better porn!”

(Williams, 1995: 310)¹⁶. Un claro ejemplo de ello es la escena en que retoma el ano como espacio erótico. En la misma, primero da consejos de cómo penetrar analmente a un varón con sus dedos, antes de ser ella penetrada por él. Este es un poco convencional prelude – como bien señala Linda Williams – a la más convencional penetración anal.

Luego de varias películas, performances, talleres, la iniciativa de Sprinkle será retomada por diversos directorxs y grupos feministas y *queer*. El interés por explorar con y dentro de la pornografía buscando formas alternativas de representar la(s) sexualidad(es) ha generado un creciente interés. Desde los últimos años el postporno se ha diseminado a través de diferentes propuestas estéticas. Todas ellas comparten, como señala el llamado a la “Maratón Postporno” realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en el 2003, un mismo punto de partida:

[...] los que hasta ahora habían sido el objeto pasivo de la representación pornográfica (mujeres, actores y actrices porno, putas, maricas, bolleras, perversos, etc.) aparecen ahora como los sujetos de la representación, cuestionando de este modo los códigos (estéticos, políticos, narrativos, etc.) que hacían visibles sus cuerpos y prácticas sexuales, la estabilidad de las formas de hacer sexo y las relaciones de género que estas proponen¹⁷.

Aunque el epicentro de este fenómeno sea actualmente Europa, especialmente Barcelona y Berlín, el postporno

16 “[...] *that she injects elements into the narrative that disrupt the active male, passive female paradigm of the conventional pornography*”.

17 <http://www.hartza.com/posporno.htm>.

también ha invadido Latinoamérica a través de la “Muestra de Arte Pospornográfico”¹⁸, que ya va por su tercera edición en Argentina, los talleres de postporno organizados por la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS)¹⁹ en Chile, y la muestra “*Cine y sexo, la mirada femenina*”²⁰ realizada en agosto del 2012 en México, entre tantos otros ejemplos²¹.

Hazlo tú mismx (DIY)

A diferencia de la experiencia de Sprinkle, Candida Royale²² o Belladonna²³, otras directoras referentes del porno alternativo, la mayoría de las propuestas postporno surgen enmarcadas en colectivos de (auto) reflexión sobre la sexualidad y el placer. Estas producciones nacen acompañadas de talleres de discusión en torno a la pornografía desde una perspectiva feminista y/o *queer*. Talleres teóricos-prácticos en donde lxs participantes –bajo la premisa de “hazlo tu mismx”– se ubicaban detrás y delante de cámara para la creación de su propio material. *Girls who like porn* (GWLP)²⁴, Virgiene

18 <http://muestraposporno.wordpress.com>.

19 <http://disidenciasexual.tumblr.com>.

20 <https://www.facebook.com/lamiradafemenina?fref=ts>.

21 También podemos encontrar investigaciones sobre el fenómeno, como el interesante trabajo de Laura Milano, *Usina posporno. disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*, - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014, actualmente en prensa.

22 Candida Royale es uno de los referentes del porno desde una mirada femenina. Creadora de *Femme Productions*, es conocida por su trabajo en torno al concepto “couples erotica” <http://www.candidaroyalle.com/>.

23 Belladonna es uno de los iconos de la pornografía comercial hegemónica, sin embargo en sus producciones trabaja sobre la sexualidad femenina por fuera de los estereotipos propuestos por la industria. www.enterbelladonna.com.

24 Grupo de discusión y producción de postporno que estuvo activo desde el 2003 al 2007. <http://>

Despentes²⁵, *Las Post Op*²⁶, *Go Fist Foundation*²⁷, María Llopis²⁸, *Pornoterrorismo*²⁹, *Quimera Rosa*³⁰, entre otras, intentan a través de diferentes propuestas construir formas alternativas de placer en contraposición a las ofrecidas por el porno hegemónico.

Como lo define Javier Sáez: “el porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino). El postporno es un subgénero que desafía el sistema de producción de género y que desterritorializa el cuerpo sexuado (desplaza el interés de los genitales a cualquier parte del cuerpo)” (2003). En este sentido, la postpornografía asumiendo la función pedagógica que ha cumplido el porno durante años, propone explorar sobre representaciones de sexualidades divergentes que subviertan los estereotipos sexuales y de género. Como se afirma en el programa de la “Maratón Postporno” que citamos anteriormente: la sexualidad es siempre representación,

girlswholikeporno.com.

25 Escritora de la novela *Baise-moi* (*Fóllame* en español) que luego llevó al cine como directora junto a la actriz porno Coralie Trinh Thi en el 2000. Su reciente libro *King Kong Théorie* (*Teoría King Kong* en su edición en español) es una de las obras referentes dentro de los estudios *queer*.

26 Grupo multidisciplinar que reflexiona sobre el género y la postpornografía a través de talleres, performances y videos. Hace pocos años lanzaron una revista sobre el tema llamada *Pirattes* <http://www.postop.es>.

27 Un proyecto donde desde diferentes formas de expresión (videos, performances, talleres, etc.) intentan aportar al debate sobre la diversidad sexual. <http://gofistfoundation.pimienta.org>.

28 Una de las fundadoras, junto con Águeda Bañón, de *Girls who like porn*. <http://www.mariallopis.com>.

29 Diana J. Torres es su principal exponente. Artista multifacética que realiza performances enmarcadas en lo que ella denomina *Pornoterrorismo*, en donde se mezcla la poesía, videos de porno, telediarios y sexo en vivo. <http://pornoterrorismo.com>. También es la organizadora junto a Lucía Egaña Rojas del festival “La Muestra Marrana” donde se exponen producciones audiovisuales porno por fuera del *mainstream*.

30 Quimera Rosa es un laboratorio de experimentación e investigación sobre sexo y género. Desde una perspectiva multidisciplinar, desarrollan prácticas productoras de identidades cyborgs y no naturalizantes. Tomando el cuerpo como plataforma de intervención pública conciben la identidad como una creación artística y tecnológica. <http://quimerarosa.net/>.

siempre performance. Por lo tanto, se trata de evitar el monopolio de la representación, de resistir al discurso normativo de la pornografía que se hace pasar por la verdad del sexo. Registrar prácticas sexuales que no queden atrapadas en la genitalidad, ni que tengan solamente como hilo conductor el inicio, desarrollo y desenlace de la eyaculación (masculina).

En otras palabras, en vez de renunciar a la posibilidad de la representación de la sexualidad, toman el dispositivo pornográfico por asalto y desafían la imagen que de nuestra sexualidad ha construido a través de los años la industria pornográfica. Una forma de resistencia por parte de las mujeres y las minorías sexuales a la normalización de la pornografía dominante a través de un proceso de reflexión crítica y producción de formas alternativas de placer que escapan a la mirada masculina heterosexual. Intentando, así, desmontar la *programación de género dominante*, a través de procesos de desnaturalización y desidentificación que logren problematizar la premisa hegemónica: “un individuo = un cuerpo = un sexo = un género = una sexualidad” (Preciado, 2008: 90).

En la presentación de *Go Fist Foundation* los motivos se enuncian así:

El porno comercial contribuye en nuestras sexualidades ya que en cierta manera limita, fija las identidades de género y las prácticas sexuales, definiendo al mismo tiempo las relaciones entre los cuerpos [...] en el comercial el pene es su placer y la conquista de éste sobre los territorios (boca, vagina, ano) el principal personaje de la obra.[...] La postpornografía [...] es una reivindicación de nuestra sexualidad, es experimentación abierta a toda clase de personas con diferentes cuerpos, tamaños, orientación sexual, género, degénero.

Si algo tienen en común lxs diversxs directorxs y colectivos mencionados, es su diagnóstico sobre la industria pornográfica. También –y en contraposición a las posturas abolicionistas– la respuesta frente al mismo: pasar de la condena a la acción. Tomar las armas –las cámaras– y hacer otro tipo de porno que cuestione la representación que de nuestra sexualidad se nos ofrece. No obstante, las formas de llevar a cabo ese objetivo pueden ser varias. Frente al porno heterocentrado hegemónico que no da cuenta de nuestros deseos, placeres, ¿Qué hacer?

Es así como entonces se nos presenta –nuevamente– dos estrategias a seguir: por un lado, la producción de material específico que busque representar el placer femenino, el lesbiano, etc.; y, por el otro, producciones que –negándose a caer en esencialismo– intentan desestabilizar las identidades de género y sexuales, en general; entendiendo que “la sexualidad no se resume fácilmente ni se unifica a través de la categorización” (Butler, 2006: 22).

Aunque ambas estrategias son en algún punto formas de resistencia al porno dominante, las mismas no sólo se diferencian en sus motivaciones y objetivos, sino también en las formas de gestión y circulación de sus obras. A través de los años, el porno para mujeres ha sido más fácilmente asimilado por la industria por su amplio potencial para satisfacer una demanda en crecimiento que surge de mujeres interesadas en la pornografía, pero que no encontraban productos que se dirigieran a ellas. En cambio el postporno se caracteriza generalmente por la autogestión, y su circulación se ve enmarcada en festivales, talleres y encuentros, en donde el consumo va entrelazado con una indagación sobre el discurso pornográfico y sus (im)posibilidades.

Belladonna quizás es uno de los pocos casos que logra cruzar esta frontera. Sus películas están colmadas de

escenas *hardcore*, *fisting*³¹, *squirting*³², dobles penetraciones, dildos que penetran mujeres y varones, sexo entre lesbianas por fuera de los cánones del porno dominante. Una directora que, como señala María Llopis, “es todo, y puede con todo” (2010: 31). Una pionera que al igual que Annie Sprinkle es reivindicada por los colectivos postporno, pero que a diferencia de esta última ha logrado mantenerse en los circuitos principales de industria.

Es un jodido virus dentro del sistema. Nosotrxs aquí desde nuestra burbuja postpornográfica no tenemos el poder de modificar lo que sucede en las “filas enemigas”. Pero ella ha sabido quedarse en el sitio e ir introduciendo, con sutil maestría, cosas realmente postpornográficas, elementos del postporno que si vieran de otras manos la gente sencillamente echaría a correr (y no a correrse). (Torres, 2011: 94).

Postporno o porno para mujeres

En una entrevista realizada por la revista *Muy Interesante*³³, Erika Lust³⁴ y María Llopis –dos referentes de la escena porno alternativa– tuvieron que responder a la siguiente pregunta: ¿Existe un porno para mujeres? En su respuesta, Erika Lust sostiene que las mujeres tienen unas necesidades

31 La introducción parcial o total de la mano en el ano o la vagina.

32 Término con el que suele denominarse la eyaculación femenina. Para mayor información véase: Torres (2011).

33 La referencia a esta nota es tomada del libro de María Llopis (2010: 11-13).

34 Erika Lust está vinculada a la reivindicación de la categoría de porno para mujeres, categoría que es generalmente rechazada dentro del postporno. <http://www.erikalust.com>. En este apartado se retoma esta distinción.

específicas dentro del porno. María Llopis, que no es posible: “[...] nosotras no tenemos como colectivo una sexualidad tipificada. Por ser tía no me tienen por qué poner sólo los polvos suaves, las historias con argumento y los preliminares” (2010: 12). Para María Llopis la noción de porno para mujeres es dañina y –en sus palabras– “[...] me baja la libido por los suelos. No obstante, admito que a veces me pone un vídeo en el que una nenita tontita se folla a un *pizzero*.”³⁵

La referencia a “una nenita tontita que se folla a un pizzero” pareciera ser una clara alusión al primer trabajo de Erika Lust *The good girl* (2004)³⁶. En el mismo Alex, una exitosa y bella mujer, se ve incitada por la activa vida sexual de su amiga Julie a llevar sus fantasías sexuales a la acción. Es un giro sobre la ya clásica fantasía porno *mainstream* del repartidor de pizza que llega a la casa de una chica, la cual como no tiene dinero salda su deuda con una felación. En el caso de *The good girl*, la chica buena –según Erika Lust– se vuelve protagonista y lleva a cabo su fantasía porno de acostarse con el repartidor³⁷. El catalizador del relato no es la falta de dinero de la chica que se ve “obligada” a pagar la pizza con un servicio. Ella no sólo paga su pizza, sino que al terminar el acto sexual invita al repartidor a probarla. Los códigos porno en su mayoría se mantienen. Hasta el irremplazable *money shot*³⁸ en el que el repartidor eyacula en la cara de Alex. Esto es –según la directora– a diferencia que en el porno *mainstream*, deseado por la protagonista, y se produce luego de su orgasmo.

35 Declaración obtenida de la entrevista que le realizó *El País* “Cuando Caperucita se convierte en lobo” del 09/04/2010. http://elpais.com/diario/2010/04/09/tentaciones/1270837375_850215.html.

36 El corto se puede ver en su película *Five hot stories for her* (2007), del cual forma parte, o en el sitio web <http://www.lustcinema.com>.

37 Para un mayor desarrollo, véase Lust, Erika (2008: 51).

38 Como explica Stephen Ziplow en *The film maker's guide to pornography* (1977) si no tienes un *money shot* (o *come shot*) no tienes una película porno.

Frente algunas críticas recibidas, Erika Lust aclara en su libro *Porno para mujeres* que ella no pretende “[...] sentar una doctrina sobre cómo debe ser el cine para adultas ya que todas las mujeres somos diferentes” (2008: 51). No obstante, en sus reflexiones, en su intento por defender la categoría de “porno para mujeres”, y su interés por representar “nuestra sexualidad”, esto se ve desdibujado:

Si las mujeres no participamos en el discurso de la pornografía como creadoras, el porno sólo va a expresar lo que piensan los hombres sobre el sexo. Debemos participar para explicar cómo somos, cómo es nuestra sexualidad y cómo vivimos la experiencia del sexo³⁹. Si dejamos que lo hagan todo los hombres, seguiremos siempre representadas en el porno como su fantasía masculina nos ve: putas, lolitas, ninfómanas, y todos los otros estereotipos mencionados anteriormente. (Lust, 2008: 49).

Al igual que Erika Lust, Petra Joy⁴⁰ se interroga: ¿Qué quieren las mujeres en el sexo y en el porno? Sus películas *Her Porn*⁴¹ Vol. 1 (2008) y Vol. 2 (2010) son justamente un intento por responder esta pregunta a través de una compilación ecléctica –que incluye *softporn*, *hardcore*, hetero y *queer*– de cortos porno de distintas directoras en diferentes momentos de la historia⁴². En una entrevista Petra Joy describe su

39 El subrayado es nuestro.

40 <http://www.petrarjoy.com>.

41 Es interesante ver el contraste entre el título del film *Annie Sprinkle's Herstory of porn*, frente la inclinación de Petra Joy por *Her Porn*. El primero evita caer en la trampa de establecer la propuesta pornográfica incluida como porno por/desde/para mujeres. Annie Sprinkle cuenta su historia porno, que puede ser o no compartida con el del resto de las mujeres (o varones). En este caso la posibilidad queda abierta.

42 A pesar de la distinción planteada en este apartado, en la primera compilación de *Her Porn* se

obra como un testimonio de que algo está cambiando: “[...] finalmente las mujeres se ponen detrás de cámara para filmar el sexo desde su perspectiva, permitiéndose convertirse en *voyeurs* en lugar de ser simples objetos de deseo todo el tiempo”⁴³. Describe *Her Porn* como un caleidoscopio del deseo femenino, en donde podemos encontrarnos con una variedad de propuestas narrativas y estéticas, dirigidas por mujeres. Aunque su producción difiere en algunos puntos de la de Erika Lust, las une su constante indagación sobre la relación entre la pornografía y las mujeres.

Sin embargo, lo cierto es que –y retomando el interrogante planteado en el apartado anterior– el sostener la categoría de “porno para mujeres” es problemático, porque inevitablemente refuerza un estereotipo de lo que a las mujeres les (debe) causa(r) placer en oposición a los varones. En ese sentido es que María Llopis, entre otrxs, se niega a enmarcarse en esa categoría:

Porque yo no me siento identificada con este tipo de porno [mainstream] y menos todavía con el llamado porno para mujeres, que simplemente cambia unos clichés por otros con respecto a la ya encasillada representación de la sexualidad de la mujer y que obvia, de nuevo, sexualidades alternativas y la pluralidad de nuestro deseo más allá de los géneros y de lo que tengamos entre las piernas (2010: 53).

incluye un corto de María Llopis *Love on the Beach* (2003), una fuerte crítica de la categoría de porno para mujeres. Esto muestra que esta distinción es parte de un proceso de reflexión mutua –aunque problemática– y no un enfrentamiento al estilo de las abolicionistas vs. las pro-sexo.

43 “[...] *women are finally getting behind the camera to shoot sex from their perspective and are allowing themselves to become voyeurs rather than just being the objects of desire all the time.*” http://www.petrajoy.com/images/press/ETO_May_2009_p25.pdf.

Algunos de sus cortos más conocidos, y que realizó mientras formaba parte de GWLP, son *El Belga* (2007), una reflexión –en sus palabras– de cómo todos podemos llegar a ocupar la posición de víctima o agresor, más allá de nuestro género⁴⁴; *Love on the Beach* (2003) y *Fantasia 21* (2003), en donde se plantea una exploración sobre los roles y las identidades. En este último, una cámara nos invita a entrar a un cuarto donde dos personas están sentadas alrededor de una mesa. María Llopis, luego de acariciar el pene de su compañero, comienza a besarlo. Vemos que su compañero está cada vez más excitado, y cuando está por llegar al orgasmo, María Llopis le corta su pene. Lo toma entre las manos, juega con él. Lo introduce en ella, para luego ponerlo entre sus piernas y penetrar a su compañero de frente contra una escalera. Al final podemos escuchar una voz en off que dice: “Si tú me has follado a mí con tu polla... o con mi polla, en mi agujero, ¿quién ha follado a quién?, ¿quién es el chico y quién es la chica?”.

Este juego de roles también es abordado en *Siempre que vuelves a casa* (2003), un corto dirigido por *Ex-Dones*⁴⁵ en colaboración con las *Post Op*. Un ama de casa está en la cocina haciendo sus tareas domésticas cuando de pronto su supuesto marido, un varón con barba y atuendo de trabajador de la construcción, entra. El se acerca simulando al macho que vuelve a la casa para ser atendido por su mujer. Ella, tomando el control de la situación, lo pone contra la mesada de la cocina y empieza a desvestirlo. Los pechos femeninos del supuesto marido, que estaban ocultos detrás de un vendaje, se desnudan. Ella los besa con pasión, y luego lo da vuelta. Toma un pepino de la mesa, le coloca un preservativo, y comienza

44 Como cuenta María Llopis este video fue el más visto y el más polémico de todos. Llegó hasta a ser acusada por apología de la violación. Para mayor información véase Llopis (2010: 20-21).

45 <http://exdones.blogspot.com.ar>.

a penetrarlo. Itziar Ziga⁴⁶, una de las protagonistas del corto, declara: “Nos apetecía dar la vuelta a los roles, transgredir, jugar, pero nos sorprendió gratamente que varias amigas se excitaran al verlo. Ese es el postporno que buscamos producir hace años: político y húmedo” (2009: 116).

En los dos cortos anteriores el sonido se cancela –no escuchamos los gemidos tan característicos del porno *mainstream*– y se opta por la utilización de música extradiegética que en ambos casos juega como contrapunto. En el primer caso, un piano emulando la performance del cine silente, en sintonía con la elección del blanco y negro. En el segundo, la canción “Con las manos en la masa” interpretada por Joaquín Sabina y Vainica Doble, utilizada como apertura de un programa de cocina presentado por Elena Santonja que inspiró la propuesta. Los planos detalle de los genitales no son los únicos protagonistas de la narración, y ambas propuestas terminan en medio del acto sexual. No es la eyaculación masculina (ni femenina) la que le da el punto final. La clausura porno desaparece para dejar paso a un desenlace en suspenso –un *continuará...*– que en algún sentido pareciera dar cuenta del carácter colectivo, abierto, compartido, de este espacio de experimentación.

A modo de reflexión final

Luego de la efervescencia inicial en el postporno, luego de (auto)reflexiones en blogs y libros sobre el mismo, muchxs de sus protagonistas comienzan a interrogarse sobre su futuro. Algunxs de ellxs como María Llopis se sienten interpeladxs por el diagnóstico crítico que Warbear⁴⁷ realiza sobre el fe-

46 Itziar Ziga es la autora de *Devenir Perra* (2009), otro libro de referencia de los estudios *queer*.

47 Warbear es el nombre con el que se conoce a Francesco Macarone Palmieri, sociólogo, productor,

nómeno: el paso de un excitante período inicial de reflexión y producción de porno alternativo como forma de resistencia al porno heterocentrado dominante, que entra en crisis frente al intento de las redes sociales de transformar sus producciones en otro artículo de consumo más en circulación: el *indieporn*. Frente a esta situación, para Warbear, se vuelve fundamental repensar estrategias para la generación de “nuevas pornografías de la liberación”. Así nace el concepto de *emoporn*⁴⁸, o pornografía de las emociones, cuyo objetivo es “provocar, enfrentar y desnudar la emoción como último tabú”, la misma que suele ser expulsada de la pornografía por ser disfuncional a sus objetivos de venta⁴⁹. Entendiendo que “[...] la performance emocional en la narración pornográfica puede ser un ariete que abata la dialéctica zombificante entre el porno corporativo e *indieporn*” (2009).

Aunque intrigante su propuesta, tal vez otra opción posible –que no implica el abandono de las demás– sea dar un paso más e intentar salir de los estrechos marcos del (post) porno. Hacer retornar la posibilidad –en palabras de Linda Williams– del *cross-over*, de un futuro utópico en donde “[...] los actos sexuales explícitos serían integrados de modo natural dentro de los filmes narrativos, no para entregar dosis

artista. Uno de sus trabajos más conocidos en video es *Shoot me like you love me* (2007), filmado en el transcurso del Berlin Porn Film Festival. www.myspace.com/warbear.

48 Este tema es trabajado en su texto “Emoporn: De las penas y de los delitos”, en el marco de la conferencia Interferencias Viscerales, la cual se puede leer en <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com.ar/2009/06/emoporn-de-las-penas-y-de-los-delitos.html>.

49 “Tal recorrido me ha llevado a reflexionar sobre el hecho de que la emoción es constantemente drenada en la narración pornográfica porque es disfuncional a la venta de entretenimiento porno. Es algo que importuna el desarrollo de la excitación y de la mecánica de identificación masturbatoria que reconfirma el orden de lo real en cada orgasmo. Entonces, si no podemos excitar o masturbar, y sobre todo tranquilizarnos sobre la determinación de lo real, no se consume, el porno llega a ser invendible pero en el fondo pone en crisis los significados que constituyen los órdenes sociales. Por este motivo la performance emocional en la narración pornográfica puede ser un ariete que abata la dialéctica zombificante entre el porno corporativo e *indieporn*”. *Ibid.*

regulares de placer [...], sino para expandir el poder representativo del medio hacia el reino de la *performance* del sexo” (2009). En sus últimos trabajos, la autora reflexiona sobre la irrupción de nuevas producciones como *Nine Songs* (Winterbottom, 2004), *Shortbus* (Mitchell, 2006) y *À ma soeur!* (Breillat, 2001), las cuales propone denominar como *hardcore art*⁵⁰: películas que incluyen en sus narrativas actos sexuales explícitos que desafían el enfoque *soft* que caracteriza a la escena sexual del cine hegemónico. Esos filmes –sea o no su objetivo central– disputan la propiedad que sobre la *performance* del sexo detenta la pornografía, haciendo visible lo que se encuentra oculto detrás de las “omisiones pasionales”⁵¹ del cine convencional.

En ese sentido, sería interesante que por su parte el postporno se rebelde –y en parte lo viene haciendo– contra la compulsiva necesidad del porno de expulsar cualquier vestigio narrativo que pueda obstruir el fin masturbatorio⁵². Desde los dos lugares jugar con los límites de qué se puede(debe) mostrar/ver. Quizás, de esta manera, se podría abrir la posibilidad a un mayor número de propuestas que exploren sobre diversos contactos y usos de los cuerpos, vínculos eróticos y/o amorosos, *soft* y/o *hardcore*, que den cuenta de la complejidad de nuestra sexualidad. Liberándose del mandato del porno que coloca como protagonistas a nuestros genitales, pero también del mandato del cine convencional que nos obliga a ocultarlos.

50 Además del artículo citado, para mayor información véase la conferencia “Hardcore Art Films: The contemporary realm of the senses” que Linda Williams dictó en el marco del seminario “Nouvelle vague porn” organizado por el MACBA en el 2007. Se puede descargar en http://www.macba.cat/uploads/20080422/QP_13_Williams.pdf. Una versión de la misma también puede encontrarse en *Screening Sex*, Durham and London: Duke University, 2008, pp. 258-298.

51 Expresión retomada de Roman Gubern (2005).

52 Para mayor desarrollo véase Žižek (2009); o su reflexión en torno a la “tragedia del porno” en la película *The pervert’s guide to cinema* (2006) dirigido por Sophie Fiennes.

Bibliografía

- Butler, J. (2006). *Deshacer el Género*. Barcelona, Paidós.
- Colaizzi, G. (1993). *La construcción del imaginario socio-sexual*. Valencia, Episteme.
- _____. (2007). *La pasión del signifiante: Teoría del género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- De Lauretis, T. (1996). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Barcelona, Melusina.
- Echegarren, R. (2009). "Postporno". En Echegarren, R. (comp.), *Porno y Postporno*. Montevideo, HUM, pp. 65-76.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Hunt, L. (1993). "Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800". En Hunt, L. (ed.), *The Invention of Pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*. New York, Zone books, pp. 9-45.
- Lissardi, E. (2009). "Después del porno". En Echegarren, R. (comp.), *Porno y Postporno*. Montevideo: HUM, pp. 77-115.
- Llopis, M. (2010). *El postporno era eso*. Barcelona, Melusina.
- Lust, E. (2008). *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Barcelona, Melusina.
- MacKinnon, C. y Dworkin, A. (1988). *Pornography and Civil Rights: A new day for Women's equality*. Minneapolis, Minnesota, Organizing Against Pornography.
- Marzano, M. (2006). *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Ogien, R. (2005). *Pensar la pornografía*. Barcelona, Paidós.
- Osborne, R. (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Madrid, Cátedra.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.

- ____ (2008). *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- Puppo, F. (1998). *Mercado de deseos, una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- Saez, J. (2003). "El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo". En Maratón postporno, MACBA 6 de junio, descargado de <http://www.hartza.com/fist.htm>.
- Sprinkle, A. (1998). *Post-Porno Modernist: My 25 Years as Multi-media Whore*. San Francisco, Cleis Press.
- ____ (2006). *Hardcore from the Heart: The pleasure, Profits and Politics in Sex Performance / Annie Sprinkle SOLO*, editado y comentado por Gabrielle Cody, Londres/Nueva York, Continuum.
- Torres, D. (2011). *Pornoterrorismo*. Nafarroa, Txalaparta.
- Vance, C. (1989). "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad". En Vance, C. (comp.) *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Talasa, pp. 9-49.
- Williams, L. (1995). "A provoking agent: The Pornography and the Performance Art of Annie Sprinkle". En Gardiner, J. (ed.) *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana, University of Illinois Press, pp. 302-319.
- ____ (1999). *Hard Core. Power, Pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- ____ (2004). "Porno Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An introduction". En Williams, L. (ed.) *Porno Studies*. Durham, Duke University Press, pp. 1-23.
- ____ (2007). "Hardcore Art Films: The contemporary realm of the senses". Descargado de http://www.macba.cat/uploads/20080422/QP_13_Williams.pdf.
- ____ (2008). *Screening Sex*. Durham y Londres, Duke University.
- ____ (2009). "El acto sexual en el cine". En La Fuga - Revista de Cine, Dossier "Cine y Pornografía", descargado de <http://www.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266>.
- Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona, Melusina.
- Ziplow, S. (1977). *The Film Maker's Guide to Pornography*. Nueva York, Drake.
- Žižek, S. (2009). *El acoso de las fantasías*. México DF, Siglo XXI.

Los autores

Adrián Melo

Es posdoctor en el área de Sociología del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) y Doctor en Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesor titular de Filosofía y de Análisis y producción de la comunicación y Profesor Adjunto Regular de la materia Introducción al Conocimiento de la Sociedad y Estado en la misma Universidad. Autor de *Historia de la literatura gay en Argentina*, y de *El amor de los muchachos. Homosexualidad & literatura*. Compilador de *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, y coautor de *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, Evita, los desaparecidos y Malvinas en la ficción literaria*, entre otros.

Alejandro Varderi

Es un autor venezolano que vive en Nueva York. Sus textos han sido incluidos en antologías, revistas y periódicos de Hispanoamérica, Estados Unidos y España. Coeditó los estudios críticos *Ettedgui: arte información para la comunidad* (1985) y *Bridging Continents: Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes* (2005). Es autor de las novelas *Para repetir una mujer* (1987), *Amantes y reverentes* (1999, 2009), *Viaje de vuelta* (2008) y *Bajo fuego* (2013). Ha publicado también los siguientes libros de ensayos: *Estado e industria editorial* (1985),

Anotaciones sobre el amor y el deseo (1986), *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch* (1994), *A New York State of Mind* (2008) y *Los vaivenes del lenguaje: literatura en movimiento* (2011). Es profesor de estudios hispánicos en The City University of New York.

Atilio Raúl Rubino

Es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en el Curso de Ingreso a las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras y como Adscripto Graduado de Literatura Alemana. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Letras, para el cual cuenta con una beca doctoral de dicha institución. Su tema de investigación es la representación de las sexualidades disidentes en la literatura y el cine en lengua alemana. Ha publicado artículos y participado en congresos y eventos científicos con temas de la especialidad.

Cecilia Palmeiro

Es Licenciada en Letras (UBA), Magíster y Doctora en Literatura Latinoamericana (Princeton University). Ha publicado *Desbunde y felicidad*. De la *Cartonera a Perlongher* (Título, 2011/ EDUERJ, 2015) y ha editado la *Correspondencia Reunida de Néstor Perlongher* (2015). Actualmente enseña en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y en New York University en Buenos Aires.

Denilson Lopes

Es profesor asociado en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UNFRJ), coordinador del programa de posgraduación en Comunicación y Cultura de la UNFRJ e investigador del CNPq. Fue superintendente de difusión cultural del Foro de Ciencia y Cultura de la UNFRJ, profesor adjunto y coordinador del programa de posgraduación en Comunicación de la Universidad de Brasilia, Presidente de la Asociación Brasileña de Estudios de la Homocultura y presidente de la Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y de Audiovisual; investigador visitante de la CUNY, Universidad de Montreal, NYU y profesor catedrático visitante de la Universidad de Leiden. Tiene experiencia en el área de Comunicación, con énfasis en Estética de la Comunicación, actuando en los siguientes temas: cine contemporáneo, estética, paisaje, transculturalidad y homosexualidad. Es autor de *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Río de Janeiro: Rocco, 2012); *A Delicadeza: Estética,*

Experiência e Paisagens (Brasília: EdUnB, 2007); *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaíos* (Río de Janeiro: Aeroplano, 2002); *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (Río de Janeiro: 7Letras, 1999); compilador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó: Argos, 2005); co-compilador de *Imagem e Diversidade Sexual* (San Pablo: Nojosa, 2004), con Andrea França, de *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010), con Lucía Costigan, de Silvano Santiago en *Los Estudios Latinoamericanos* (Pittsburgh, Iberoamericana, por salir en 2015).

Denise Pieniasek

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Paralelamente continúa su formación en la carrera de Escenografía en la Universidad Nacional de las Artes. Trabajó como escenógrafa, vestuarista y maquilladora para diversas producciones tanto teatrales como audiovisuales. Actualmente es parte del staff de redacción de revistas artísticas y culturales. Sus investigaciones suelen estar vinculadas a la teoría de género, el cine clásico nacional y la dirección de arte.

Ezequiel Lozano

Es Doctor en Historia y Teoría de las Artes Universidad de Buenos Aires e investigador del CONICET. Licenciado en Artes y Profesor de Filosofía y Ciencias de la Educación. Cuenta con experiencia docente en los niveles de enseñanza terciaria, media y primaria. En la actualidad se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de "Análisis y Crítica del Hecho Teatral" (UBA). Ha sido colaborador permanente de la revista de teoría y crítica teatral telondefondo.org desde su creación.

Entre 2004 y 2005 trabajó como investigador en el GETEA, y actualmente es integrante del proyecto "Del drama al posdrama: teoría y crítica del discurso teatral contemporáneo", dirigido por la Dra. Beatriz Trastoy. También integra -en la Universidad Nacional de La Plata- el proyecto "Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política", dirigido por Fernando Davis. Integra la comisión directiva de AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral).

Además es director y actor teatral.

Gabriel Giorgi

Estudió en la Universidad Nacional de Córdoba y en New York University, donde actualmente se desempeña como docente e investigador. Escribió sobre literatura latinoamericana y argentina, teoría *queer* y biopolítica, y sobre cine. Ha publicado *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina* (Beatriz Viterbo, 2004), *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica* (en colaboración; Paidós, 2007) y *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Eterna Cadencia, 2014). Sus artículos aparecieron en revistas de Argentina, Brasil, Estados Unidos y España.

Germán Garrido

Es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctorando en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York. Su tesis se centra en las reformulaciones del concepto de cosmopolitismo en el marco de comunidades *queer* en las artes, la literatura y el activismo GLTTB entre las décadas del sesenta y del ochenta. Su artículo, escrito junto a Gabriel Giorgi, "Dissident Cosmopolitanisms" (de pronta aparición, en el *Cambridge History of Latin American Women Writers*, editado por Mónica Szurmuk e Ileana Rodríguez) analiza las inflexiones genérico-sexuales sobre la imaginación cosmopolita movilizadas por diversos proyectos culturales tales como la editorial y la revista *SUR* de Victoria Ocampo y la narrativa de Clarice Lispector y María Moreno. Se ha desempeñado, además, como editor de las revistas de cultura y política *Juliana Periodista* (2001-2004) y *Éxito* (2004-2006).

Facundo Nazareno Saxe

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Profesor Jefe de Trabajos Prácticos de la cátedra de Literatura Alemana (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP). Ha sido becario doctoral de CONICET. Investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET). Ha dictado seminarios de grado y posgrado sobre representaciones culturales, disidencia de sexo-género y teoría *queer* en la UNLP y otras universidades nacionales. Su área de especialidad aborda la representación de las sexualidades disidentes en textos culturales (historieta-literatura-cine) desde una perspectiva comparada. Ha publicado artículos y participado en congresos nacionales e internacionales con temas de la especialidad.

Felipe Rivas San Martín

Es artista visual y activista de la Disidencia Sexual chilena. Licenciado en Artes Visuales en la Universidad de Chile, actualmente realiza el Magister de Artes Visuales en la misma Universidad, siendo becario CONICYT. Desarrolla una producción indisciplinada a través de la imagen tecnológica (interfaces virtuales, códigos QR). Ha participado en muestras de arte en Chile, Argentina, España, Alemania, Estados Unidos, Perú, Colombia, México, Suiza y Francia. Es cofundador de la CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual), donde participa desde 2002. Fue editor de las revistas *Disidenciasexual.cl* (2009) y "Torcida" (2005). Durante 2011 y 2012 fue investigador en el proyecto expositivo "Perder la Forma Humana" realizada en el Museo Reina Sofía de Madrid, MALI (Perú) y MUNTREF (Argentina). Ha publicado textos y ensayos en las revistas "CARTA" (Museo Reina Sofía, Madrid), "Revista de Crítica Cultural" (Chile), "Ramona" (Argentina), en revista "DeSignis" de la Federación Latinoamericana de Semiótica, "Nomadías" (Chile), en los libros "Biopolítica" (Argentina), "Por un Feminismo sin Mujeres", "En Reversa" y "Debates Críticos en América Latina", editado por Nelly Richard, entre otros.

Fermín Eloy Acosta

Es egresado de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, es realizador audiovisual, guionista, docente e investigador. Sus trabajos se han exhibido en países como Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Uruguay, Francia, Bulgaria y Croacia. Desde 2012 forma parte del grupo de investigación dirigido por Fernando Davis *Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo*, en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata y junto a este equipo integra la cátedra libre *Prácticas artísticas y políticas sexuales*. Además, se desempeña como docente del Programa de actualización en comunicación, géneros y sexualidades de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Desde 2011 integra junto a Sol Bolloqui y Lucía Salas el colectivo *Lasiberia Cine* y actualmente se encuentra dirigiendo su primer largometraje *Implantación*, para el que cuenta con apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Julián Daniel Gutiérrez Albilla

Es Profesor Asociado de Español y Portugués y Literatura Comparada en la Universidad del Sur de California en Los Ángeles. Sus áreas de investigación son el cine español y latinoamericano y la cultura visual y el arte de *performance* en

España y América Latina, los estudios *queer* y feministas y la teoría literaria y crítica, principalmente el psicoanálisis. Es autor de *Queering Buñuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in his Mexican and Spanish Cinema* (IB Tauris, 2008) y co-editor con Parvati Nair de *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference* (Manchester University Press, 2013) y con Rob Stone de *Companion to Luis Buñuel* (Wiley-Blackwell, 2013). Autor de numerosos artículos en el campo de los estudios de cine español y latinoamericano publicados en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, Gutiérrez-Abilla está actualmente terminando un libro sobre el cine de Pedro Almodóvar en relación con las implicaciones éticas que sustentan nuestros encuentros estéticos con la huella traumática a través de su cine y traduciendo el trabajo psicoanalítico de Bracha Ettinger al castellano.

Lucas Sebastián Martinelli

Doctorando en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es Licenciado en Artes y docente de la materia Análisis de películas y Crítica Cinematográfica en la misma Facultad. Ha realizado intercambios académicos en la *Scuola Nazionale de Cinematografia* de Roma y en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur (UFRGS).

Romina Smiraglia

Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y egresada del Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC). Su experiencia docente está relacionada con la teoría política y social, y los estudios cinematográficos. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), el cual fue realizado con el apoyo de dos becas de postgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), ambas radicadas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE), de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UBA). Su área de investigación abarca la teoría feminista, los estudios *queer* y la teoría cinematográfica, temáticas sobre las que ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
OFICINA DE PUBLICACIONES

**DIRECTORA DE IMPRENTA, COMPOSICIÓN
Y VENTA DE PUBLICACIONES**
Rosa Gómez

COORDINACIÓN

Leonor Agüero
Martín Gonzalo Gómez
Verónica Valeria Montenegro
Ayelén Suárez

Agentes

Claudia De Luca
María de las Mercedes
Dominguez Valle
Nélida Domínguez Valle

PRODUCCIÓN

Jefe del Departamento
Alejandro Dasso

Agentes

Juan Accorinti
Omar Ramón Dobarro
Ana María Garay
Ramón Antonio Gómez
Martín González
Julio Maciel
Atilio Monzón
Carlos Eduardo Ortiz
Diego Alberto Teves
Eduardo Zelaya

COMERCIALIZACIÓN

Jefe del Departamento
Sergio Castelo

Agentes

Nicolás Aguirre
Matías Cirelli
Marisa Cuello
Alejandro Rivas
Christian Tamargo
Martín Yanik

**COLABORADORES
EXTERNOS**

Diagramación

Nicolás Balladares

**ENCUADERNACIÓN Y
TRABAJOS ESPECIALES**
Nora Silvana Gómez

COMPOSICIÓN

Jefa del Departamento
Rosa Graciela Palmas

