

ESTÉTICAS MENORES

a.1.

Editado por aliwen &
Víctor Díaz Sarret

(CL) aliwen,
(CL) Eugenia Brito,
(CL) Víctor Díaz
Sarret,
(MX) Alejandra Díaz
Zepeda,
(UY) Fabián Giménez
Gatto,
(CL) Francisco González
Castro,
(AR) Laura Lattanzi
Vizzolini,
(CL) Matías Marambio de
la Fuente,
(AR) Laura Milano,
(CL) Felipe Muhr,
(AR) Cecilia Palmeiro,
(CL) Lucy Quezada
Yáñez,
(CL) Nelly Richard,
(MX) Sayak Valencia,
(CL) agustine zegers.



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS



ESTÉTICAS MENORES

Editorxs
aliwen & Víctor Díaz Sarret

A LA MEMORIA DE

Stan Lee,
Douglas Crimp,
Francisco Zegers,
Ana Luisa Riquelme,
Guillermo Machuca y
Guadalupe Santa Cruz.

CONTENIDOS

9	PRESENTACIÓN	
PART. I		VIDEODROME
15	ALEJANDRA DÍAZ ZEPEDA	FEMINIDADES SANGUINARIAS: SANGRE DERRAMADA Y PROPAGACIÓN SEXUAL
33	VÍCTOR DÍAZ SARRET	EL PLACER DEL HORROR. EL HORROR DEL PLACER (O EROS, NÉMESIS Y KER)
55	FABIÁN GIMÉNEZ GATTO	MICROPOLÍTICAS DE LA DESNUDEZ
69	SAYAK VALENCIA	NECROSCOPÍAS: ESTÉTICAS DE LA EXCEPCIÓN Y ARQUITECTURAS DE LA ANESTESIA MORAL
93	FELIPE MUHR	<i>PRIMER INTERLUDIO</i> SEWER SURFER MICHELANGELO

PART. II

SEXO Y LA CIUDAD

99	EUGENIA BRITO	LA DISEMINACIÓN DE LOS BORDES EN LA NACIÓN POSMODERNA EN DIAMELA ELTIT, BEATRIZ GARCÍA- HUIDOBRO Y EUGENIA PRADO
115	LAURA MILANO	SEXUALIZANDO LAS CALLES: ESTRATEGIAS POSPORNOGRÁFICAS PARA INTERVENIR EL ESPACIO PÚBLICO EN AMÉRICA DEL SUR
137	CECILIA PALMEIRO	NI UNA MENOS Y LA VANGUARDIA FEMINISTA
169	NELLY RICHARD	UNA POÉTICA DEL ENTRE MEDIO: SOBRE CASA ROSHELL DE CAMILA DONOSO
185	AGUSTINE ZEGERS	<i>SEGUNDO INTERLUDIO</i> TRAZAS DE SOYA

PART. III

LA PIEL QUE HABITO

197

FRANCISCO
GONZÁLEZ CASTRO
& LUCY QUEZADA
YAÑEZ

NINGUNO DE LOS DOS: SOBRE
LA ESCRITURA, LA CREACIÓN Y EL
DEVENIR COLECTIVO

217

LAURA LATTANZI
VIZZOLINI

UNA GENERACIÓN HIPEREXPUSTA

235

MATÍAS MARAMBIO
DE LA FUENTE

DESOSBEDECER LA AUTENTICIDAD.
SOBRE COPIAS, ORIGINALES Y
COSPLAYS IDENTITARIOS

255

ALIWEN

¡MATEN A TODO EL MUNDO HOY!
ARTE, FIESTA Y VIH/SIDA EN ABYA YALA

297

RESEÑAS BIOGRÁFICAS

Presentación

aliwen y Víctor Díaz Sarret

Probablemente lo primero que llame la atención al lector de la presente compilación sea el título que la enmarca: *Estéticas menores*. Pues, en efecto, dicho título indica muy poco y, a la vez, también parece —o desea— decir demasiado. Por ello hemos decidido iniciar estas palabras, primero, aclarando el sentido de la reunión de aquellos dos términos, esperando que tal confabulación enmarque un ánimo posible para la lectura de cada uno de los ensayos reunidos aquí. De esta manera y como si se tratase de un manifiesto, hemos de declarar que «estéticas menores» alude, bajo el marco propuesto aquí por nosotrxs, a un sinnúmero de prácticas y producciones cuya apariencia no ha conseguido —todavía— una férrea filiación con las tradicionales categorías de la disciplina estética occidental; en otras palabras, gran parte de los tópicos y objetos comentados en este libro se encuentran ubicados oscilando entre los márgenes de lo artístico y la banalidad. O mejor dicho, muchos de los casos aquí revisados han sido marginados al ámbito de lo banal, pero recuperados como síntomas de nuestras sociedades; o bien, desarrollados al interior del campo del arte, algunos casos coquetean permanentemente con la visualidad cotidiana y masificada de los medios de comunicación y del mercado de la imagen, dando cuenta con ello de su particular estado categorial.

Nos referimos por tanto a una reunión de escritos que, por diversos motivos, no se encuentran reflexionando a propósito de las grandes categorías del pensamiento estético, aquellas que podríamos llamar por contraste como «estéticas mayores». Textos que inclusive en su forma escritural han apostado por desmarcarse de las fórmulas habituales de la reflexión académica, encontrándonos de tal suerte con experimentos de escritura coral o ejercicios seudo-poéticos. Tal diversidad se ha visto expresada también

en las notorias diferencias entre sus autorxs: tanto a nivel generacional, en la nacionalidad de origen de éstos, como respecto a sus posiciones frente a ciertos fenómenos analizados. De esta manera, el lector se encontrará con nombres inmediatamente reconocibles por su trayectoria y mérito, así como otros asociados a una producción más bien juvenil o novel, si bien igualmente de enorme potencial. Es más, nosotrxs —lxs editorxs que aquí suscriben— también hemos deseado estar presentes en este diálogo mediante dos ensayos; y consecuentemente, también ilustramos dicha diferencia generacional que esperamos se vea reflejada en el conjunto total del libro.

Por tanto, aquí no se ha privilegiado una selección uniforme arraigada en aquellas ideas que, por convención o importancia, han sido favorecidas en las discusiones estéticas; en cambio, hemos optado por la heterogeneidad de ideas, formas, perspectivas y casos. Aquí predomina —en lugar de la «categoría mayor»— la categoría subordinada, subalterna, el subgénero, es decir, la *división menor*. Aquí reina lo generalmente desestimado, pero que podría resultar inestimable.

Al respecto, probablemente se esté tramando ya en el lector de estas palabras una relación, inexorable, con el término acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari al momento de analizar la obra kafkiana, a saber, la idea de «literatura menor». Esa relación posible y no del todo desacertada, advertimos, no debe ser tomada al pie de la letra. Pues, en efecto, proponemos aquí como definición posible de «lo menor» nociones vinculadas a la marginalidad suscitada por el uso de un idioma no materno u originario, es decir, por el efecto *desterritorializante* de prácticas surgidas desde una lengua minoritaria al interior de una lengua mayor; no obstante, y tal vez en un tono más bien metafórico, concebimos al Arte y la Estética —en su sentido puramente disciplinar y tradicional— como la lengua predominante y, en cambio, a ciertas prácticas estéticas como extranjeras al interior de dicho idioma. En ese sentido, «lo menor», para esta publicación, refiere no sólo a la extranjera

y la otredad, sino también —señalábamos— a un asunto de estimación de ciertos motivos en la discusión pública sobre la representación. E inclusive la «minoría» podría corresponderse también a una suerte de infancia en el tratamiento de aquellos tópicos, pues al no ser considerados prioritarios en las disquisiciones disciplinares, cuentan con pocos representantes dedicados metódicamente a su reflexión —al menos en un sentido comparativo respecto a la «lengua mayor»—. Dicha «infancia», evidentemente, no ha de ser homologada con la inmadurez en el examen de tales problemas, pero sí tal vez cierta falta de consolidación en la gran historia del pensamiento. Así mismo, cierta jovialidad se propala de algunas de estas propuestas, tal vez también porque la «minoría» —en tanto «infancia»— resuena como promesa libertaria, como un efecto de desembarazo de algunas fórmulas convencionales. De alguna manera, suponemos, el talante experimental de ciertos escritos aquí reunidos apuntaría hacia dicha relación «minoritaria» propia de la soltura jovial, incluso cuando atienden con gravedad a tópicos de suma delicadeza. El trabajo de la crítica Sianne Ngai en torno a las experiencias estéticas menores es un referente ineludible en esta empresa.

Y pese a que recientemente —y además cada vez con mayor fuerza— temas como los tratados en estas páginas han adquirido relevancia y protagonismo en los estudios sobre cultura visual, en la filosofía, la estética e incluso en la historia del arte, aquella emergencia ha sido sin duda tardía y dificultosa en el territorio chileno. Y si bien algunos de estos asuntos han sido ampliamente referidos e incorporados en la creación artística, generalmente han sido también ubicados fuera del foco central del debate... aún cuando hoy muchos pretendan señalar lo contrario, embarcándose amnésicamente en un navío que zarpó ya tiempo atrás. Son en cambio jóvenes artistas e intelectuales, fuera de los circuitos habituales de consagración, los que han hecho una labor metódica por reinstalar lo ya

prometido en la escritura de personajes de renombre por lo arriesgada y precursora, como la de Eugenia Brito y Nelly Richard. Esperamos que esta compilación se articule, por tanto, con todas aquellas propuestas que han abogado por un reposicionamiento de ciertos tópicos y casos, por todas esas imágenes desplazadas por su aparente insignificancia, por todas esas escrituras que arriesgan otros modos de comparecer ante la página en blanco, incluso cuando ello implica cometer errores o desaciertos.

Considerando los torrentes que nuestra escena local fue incursionando en el pasado para permitirnos esta nueva deriva editorial, tuvimos muy presente a la figura del artista visual y editor Francisco Zegers a la hora de imaginar esta nueva publicación. Pensamos, entre varios otros trabajos, en *Poesía menor* que salió por su sello editorial en 1992, recopilando una selección de los poemas que participaron en el Concurso Nacional de Poesía Arthur Rimbaud del año anterior. El coro polifónico de voces que son recopiladas allí no mantienen una regla universal en su transcurso (si bien excesivamente masculino), sino que responden a ejercicios de lenguajes que se construyen dentro de su propia enunciación. Esperamos podamos emular en parte la gracia de aquella selección, si bien nuestra compilación atiende a otro orden de textos. Más recientemente, el tomo *Escena menor. Prácticas artístico-culturales en Chile, 1990-2015* publicado el año 2018 por Carolina Benavente por el sello Cuarto Propio es un brillante recorrido por algunas de las micro-escenas del arte y la cultura chilena posdictatoriales, debiendo poner en tensión ciertas convenciones disciplinares para poder dejar un testimonio crítico de su lectura como intérprete y participante de aquellas pulsiones estéticas contemporáneas.

En definitiva, esta recopilación desea ofrecerse como un libro «menor», en la medida que no pretende conformar una tesis general, sino únicamente un panorama parcial de algunas propuestas relevantes por

su posicionamiento estratégico en los márgenes de lo habitual. Y «menor» también porque aquel panorama ha surgido de un deseo íntimo que, esperamos, sea bienvenido en cada lector.

Para cerrar, queremos agradecer con mucho cariño al Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, compañeros de escuela y donde trabajamos todos los viernes por la mañana impartiendo unos cursos de estética que son intensamente dialogados con los artistas en formación que los cursan. Especialmente, agradecemos a Francisco Sanfuentes, cuya insistencia en levantar y mantener este sello editorial y su confianza en nuestro trabajo fue clave para poder materializar este compilado. Lo mismo a María de los Ángeles «Coca» Cornejos, por extendernos la confianza y por sus palabras de apoyo en las reuniones iniciales que dieron cabida a este proyecto. Gracias al Director del Departamento de Artes Visuales, Nelson Plaza, y al Subdirector Pablo Ferrer. Agradecemos también a Rodrigo Wielandt por su apoyo, por su paciencia y por ofrecernos completa libertad en las soluciones gráficas y escriturales que quisimos entregarle a este libro. También agradecemos a Antonia Sepúlveda, por creer en la importancia de este compendio y por ofrecernos su enorme talento en el área visual y de diagramación. Muy especialmente también agradecer a todxs lxs autorxs que accedieron a colaborar con sus escritos/obras en este libro, ya que si no fuese por sus lúcidas y provocadoras visiones, nunca hubiésemos dimensionado la urgencia con la que debíamos gestionar estas redes de complicidades y disensos críticos que buscan proyectarse desde nuestra latitud hacia otros rincones de este continente en disputa.

Feminidades sanguinarias: sangre derramada y propagación sexual

Alejandra Díaz Zepeda

Me parece que, si bien la pornografía ilustra en sus códigos las necesidades de su producción, hay una continuidad importante respecto a las imágenes cuyo dispositivo de placer no es precisamente el sexual. Imágenes que encuentran en la tortura, el dolor y la crueldad su detonante de placer. La mirada sobre el otro construye las imágenes más crueles y aterradoras, respondiendo a nuevas formas de placer escópico.

Intrigada con el hecho de que la violencia y el sexo se transfieren del espectador al sujeto vicario, tal como nos lo ha enseñado la pornografía, me interesa hacer aquí un breve mapeo cinematográfico con el fin de ubicar dicha transferencia. Quiero advertir que las imágenes que a continuación recuperaré agudizan la espectacularidad cinematográfica haciendo visible que la sexualidad o la violencia no pertenecen solamente a lo fáctico sino a la realidad del espectáculo. Lo que veremos es cómo la entrada de las representaciones sexuales a la espectacularización potencia, desde sus posibilidades hiperbólicas y sádicas, los efectos de perturbación de las imágenes para adultos; pues parece ser un hecho en nuestra cultura que lo sádico suele aproximarnos más a lo real, además de que bajo esta necesidad vicarial, el sadismo encuentra su futuro en la certeza otorgada a la imagen: mientras más violenta más real.

Sabemos que la comercialización de la violencia y la crueldad ofrecieron al cine una nueva oferta. Es así como desde un panorama *underground* nace el cine *gore*. Según Jordi Costa «Como en el caso del porno, el *gore* se define por una exigencia de contenido bastante inelegante: si no hay cine porno sin eyaculación, no hay cine *gore* sin mutilación» (Valencia y Guillot 1996: 15). El uso de los efectos especiales en el cine de ficción se incrementaba con esta nueva propuesta, pues

consideremos el sentido de ficción del subgénero, también señalado por Jordi Costa, (...) si no hay cine porno sin coito real, no hay cine gore sin crimen simulado» (*Ibid*). El sensacionalismo sanguinario —como se refiere Román Gubern al género— que vemos en las imágenes que hoy conocemos como *gore*, vendrá de la propia etimología anglosajona del concepto ‘derramamiento de sangre y vísceras’. El concepto ha sido utilizado no sólo para el cine de terror como en sus inicios —considerando que el cine de terror gótico se re-generaba con la introducción de escenas sangrientas— sino prácticamente para cualquier filme que incluya a detalle sangre o mutilaciones, derivando, al final del siglo pasado, en subgéneros como el splatter, cine *ultragore* y *ultraviolento*. En este sentido, me interesa concentrarme en el cine sádico americano y el cine gore japonés conocido como *guro*, como bien señalan y analizan Manuel Valencia y Eduardo Guillot en la obra anteriormente citada: *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine gore*.

Si bien muchos especialistas en el tema atribuyen los inicios estéticos del subgénero en Francia, con el teatro Grand Guignol —en donde se intentaba representar escenas sangrientas—, en cine esta reaparición de una estética sanguinaria iniciaría a finales de los 50 y principios 60, con propuestas a cargo del director inglés Terence Fisher —destacando *Curse of Frankenstein* de 1957—; luego, el estadounidense Herschell Gordon Lewis, nombrado el padre del cine *gore*, quien entre los 60 y 70 dirige y produce clásicos como *Blood Feast* (1963), *Blast-Off Girls* (1967), *Color Me Blood Red* (1965), *How to Make a Doll* (1968), *The Wizard of Gore* (1971), *The Gore-Gore Girls* (1975), entre otras, uniéndose tiempo después al productor David F. Friedman. A finales de los 70 surgen propuestas de horror sanguinario y nace un nuevo subgénero: el *splatter*, cuyo significado será «salpicar o rociar»; este nuevo término fue suscrito al director americano-canadiense George A. Romero, si bien podemos encontrar ciertos antecedentes puntuales

en el cine de algunos directores como Hitchcock, William Castle, Akira Kurosawa, entre otros.

Pero definitivamente este sensacionalismo sanguinario y de violencia no se detendría en los efectos, o al menos eso se hacía creer. Tiempo después, llega una propuesta al cine que intentaba, desde su carácter pseudo-documental, perturbar aún a las audiencias más curtidas por su insoportable violencia. El cine *snuff* parte de la supuesta existencia de un género cinematográfico ilícito que consistía en filmar asesinatos reales. Según Diego Curubeto, la leyenda del *snuff* surgió en los 70 cuando los locales porno de Nueva York anunciaban cortos de extinción, todos simulados (Curueto 1996: 339). El resultado de este supuesto mito es la cinta *Snuff*, dirigida por Michael y Roberta Findlay (1976), quienes, se ha considerado, realizaron una de las mejores estrategias publicitarias hasta la fecha: «Lo que verás no son actuaciones»; estrategia luego utilizada por muchos directores. La trama del film era sencilla pero ingeniosa, un asesinato real ante la cámara donde los excesos de sangre en las escenas se aunaban a la publicidad lanzada. Recordemos, años atrás, la herencia de perturbadoras imágenes —en lo que consideraría uno de los mejores ángulos subjetivos—: en 1960, el director Inglés Michael Powell lleva al cine lo que al parecer serían los inicios del mito *snuff*, a saber, su largometraje *Peeping Tom*, haciéndonos partícipes de supuestos homicidios filmados por el propio asesino. Es así como la violencia en el cine se superaba con la introducción de un discurso de documentación como estrategia representacional, aunado al realismo de la cámara subjetiva.

Sumando estas referencias con sus experiencia en el manga de terror, Hideshi Hino explota el mito *snuff* en un formato de bajo presupuesto y un texto introductorio en lo que sería el primer cortometraje de la serie japonesa de los 80, *Guinea Pig*, causando incluso una de las confusiones más famosas: cuando el actor Charlie Sheen se encuentra con el trabajo del ilustrador y director japonés, no dudó en que lo que veía era una verdadera

cinta *snuff*, denunciando inmediatamente su supuesto contenido ilegal al FBI, quienes finalmente corroboraron la falsedad de la misma con el propio director. Lo interesante del trabajo realizado por los directores de la serie *Guinea Pig* —Hideshi Hino, con *The Devil's Experiment* (1985), *Flowers of Flesh and Blood* (1985), *Mermaid in a Manhole* (1986), Mazayuki Kuzumi con *He Never Dies* (1986), Kazuhito Kuramoto con *Android of Notre Dame* (1988), Hajime Tabe con *Devil Woman Doctor* (1986)—, es la posibilidad de que sus imágenes sean traducidas al discurso pornográfico desde su formalidad, permitiendo una reflexión para una introducción a lo que para mí ha sido un inicio para considerar una nueva variante pospornográfica (separando sus propuestas de un primer encuentro con el *gore*, *splatter* y *snuff cinema*). Lo que veremos entonces es un resultado mucho más esperanzador para una perspectiva pospornográfica, que conjuga la realidad del sexo con la ficción de estos subgéneros cinematográficos.

Cine de transgresión, horror-porn y pospornografía

En 1985, Nick Zedd escribe *The Cinema of Transgression Manifesto* para referirse al movimiento de cine *underground* norteamericano. Bajo el sinónimo de Orion Yeriko, establece los principios sobre los que él y sus colegas trabajarían. Los principios en los que operaba este movimiento, descrito por muchos como «surrealista» y «radical», proponen —y me permito citar en extenso el manifiesto—:

We who have violated the laws, commands and duties of the avant-garde; i.e. to bore, tranquilize and obfuscate through a fluke process dictated by practical convenience stand guilty as charged. We openly renounce and reject the entrenched academic snobbery which erected a monument to laziness known as structuralism and proceeded to lock out those filmmakers who possessed the vision to see through this

charade.

We refuse to take their easy approach to cinematic creativity; an approach which ruined the underground of the sixties when the scourge of the film school took over. Legitimising every mindless manifestation of sloppy movie making undertaken by a generation of misled film students, the dreary media arts centres and geriatric cinema critics have totally ignored the exhilarating accomplishments of those in our rank — such underground invisibles as Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros and Mare, and DirectArt Ltd, a new generation of filmmakers daring to rip out of the stifling straight jackets of film theory in a direct attack on every value system known to man.

We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again. We propose that a sense of humour is an essential element discarded by the doddering academics and further, that any film which doesn't shock isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. Intellectual growth demands that risks be taken and changes occur in political, sexual and aesthetic alignments no matter who disapproves. We propose to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men. We pass beyond and go over boundaries of millimeters, screens and projectors to a state of expanded cinema.

We violate the command and law that we bore audiences to death in rituals of circumlocution and propose to break all the taboos of our age by sinning as much as possible. There will be blood, shame, pain and ecstasy, the likes of which no one has yet imagined. None shall emerge unscathed. Since there is no afterlife, the only hell is the hell of praying, obeying laws, and debasing yourself before authority figures, the only heaven is the heaven of sin, being rebellious, having fun, fucking, learning new things and breaking

as many rules as you can. This act of courage is known as transgression. We propose transformation through transgression — to convert, transfigure and transmute into a higher plane of existence in order to approach freedom in a world full of unknowing slaves

(Zedd 1985)

La radicalidad de Nick Zedd produce, en la tan proclamada expansión del cine, decantan en una suerte de imágenes psicodélicas que resultan de combinar sexo, violencia y sangre en video; anteponiéndose, desde la experimentación cinematográfica, a las leyes políticas y morales —que según el artista— devienen en un crecimiento intelectual que no es posible encontrar en otro estado. Basados en este manifiesto, un grupo de artistas y cineastas radicados en el barrio de Lower East Side en la ciudad de Nueva York, inician la producción de cortometrajes experimentales abordando aquello que el manifiesto proponía, destacando sobre todo el trabajo de Richard Kern y por supuesto, N. Zedd. Al interior de sus propuestas podemos encontrarnos con secuencias efectivamente surrealistas; escenas que van desde una teatralidad bastante *bizarre*, hasta escenas sexualmente explícitas. Extrañamente, podemos encontrar diálogos o historias en estos cortometrajes y en algunos podemos escuchar voces en *off* de diálogos que acompañan las imágenes, si bien, en su mayoría, estos cortometrajes son musicalizados en su totalidad. No olvidemos que paralelamente, en el ámbito de la música, el movimiento *underground no wave* surgía como forma de transgresión y experimentación artística, vinculada a la performance y video.

La búsqueda de un efecto obsceno por la radicalidad de los temas en estas producciones suele ser similar a la experiencia —desde lo explícito del cuerpo— de la abyección en video y performance de los 60 propuesta por el accionismo vienés. Ahora, en el ámbito del cine, la búsqueda de lo obsceno se experimenta

desde el sexo explícito. La radicalidad que promueve el cine de transgresión fue sostenida desde diferentes nociones. De ahí que el trabajo de N. Zedd se base en lo que él mismo ha desarrollado como *Xenomorphis*. Según la definición del término dada por el artista, éste tendrá que ver con una especie de proceso producido cuando los elementos empíricos del sonido y la imagen «conspiran» —al decir del director— para deshacer desde la retina neuro-vías que han sido diseñadas para domesticar y destruir. Durante este proceso, supuestamente se lleva a cabo la negación de valores fraudulentos, de instituciones, costumbre y tabúes consensuados. Es así como el pensamiento anarquista del director lo lleva, desde mediados de los 80, a producir cortometrajes que tendrán que ver sobre todo con acciones políticas y críticas sociales, cumpliendo con el liberalismo esperado al proponer un cine de transgresión. N. Zedd parece mezclar dualismos y contrarios en sus imágenes, produciendo disturbios racionales desde las mismas; ese es el caso de *Whoregasm*, corto de 12 minutos escrito y dirigido por N. Zedd en 1988, en el que vemos una recuperación de fragmentos de películas porno entremezcladas con otro tipo de imágenes: a manera de *flashes*, somos remitidos a retratos de un travesti, que se disuelven entre la imagen de una joven sacándose un tampón ensangrentado, o bien las mismas imágenes pornográficas entremezcladas con fragmentos de otros cortometrajes del mismo director. Con esta dinámica visual, básicamente los doce minutos concentran todos los disturbios sociales, políticos y morales a los que se refiere N. Zedd, explotando así el efecto desmoralizador de este proceso.

The initially demoralizing effect of xenomorphosis, wherein alienation and transformation occurs, can be frightening, infuriating, and shocking to those who have been indoctrinated by an exploitative and hierarchical system. But it is only through this experience of transformation wherein one's cultural conditioning

is subverted, that mutation occurs. Xenomorphosis, triggered during persistence of vision by the use of diametrically opposing variables; ie: libido excitation versus mutilation revulsion, results in a form of cognitive dissonance

(Zedd, 2002: 198-199).

Por supuesto, una de las principales estrategias que genera cierto disturbio racional tendrá que ver con el sexo y la violencia en la misma escena. *Kiss me goodbye*, de 1986, muestra, desde un romanticismo oscuro, una escena de 4 minutos donde N. Zedd se encuentra con Angeliqe Anguish y la besa apasionadamente, hasta arrinconarla en una pared y asfixiarla con su propio collar de perlas. Aquí vemos una sutil convivencia de lo que paralelamente estaría produciendo, aún con mayor fuerza, Richard Kern —quien actualmente ha concentrado su trabajo en la fotografía erótica y comercial—: alejado del anarquismo y nihilismo característico de N. Zedd, se concentra en esta otra parte muy propia del cine de la transgresión y de sus obsesiones, a saber, el sexo y la violencia como una suerte de nueva erótica, sobre todo en términos de representación de la sexualidad femenina. *Submit to me*, de 1985, dirigido por Kern, es un cortometraje de 12 minutos donde se incluyen escenas de sexo explícito, sadomasoquismo y bondage —algunas sugeridas por colaboradores y amigos durante la filmación—.

Pero adentrándonos más en una erótica de la violencia, Kern dirige en 1983 *The Evil Cameraman*, de 11 minutos. El filme supuestamente responde a una narración autobiográfica del director que tendrá que ver con una transición en su vida personal y profesional. El cortometraje es dividido en dos segmentos. Cada uno de los segmentos muestra una etapa diferente en la vida del director. En el primero, podemos ver al propio Kern en una especie de juego de registros de prácticas relacionadas con fantasías SM y bondage. Abre con una modelo —que por sus características respondería

a la famosa categoría *Barely Legal*— quien es grabada mientras es despojada de su ropa, amarrada a una escalera en horizontal y amordazada; continua con una modelo, ya en otra habitación, suspendida por amarres de los pies y manos que van de pared a pared, similar a un animal sobre las brasas; la modelo gira en una especie de jugueteo de supuesta resistencia a los deseos de una violencia erótica surgida del propio Kern. En el siguiente segmento, titulado «Dos años después», aparece el director en un momento que, al parecer, retrata su salida de Lower East Side, donde Kern dejaba de lado su vida *underground*, llevando su trabajo a un ambiente mucho más *chic*, el cual podemos ver reflejado en su propuesta actual. R. Kern aparece ahora en una habitación mucho más aséptica, con una modelo que entra a escena dando volteretas y que juega con un aspecto algo «tontuelo»; Kern produce imágenes de erótica bondage mucho más estilizadas, dando un interesante giro que va de la violencia fílmica a la erótica fotográfica, a la vez que contextualiza este trabajo de pose erótica por una retribución monetaria a las modelos, al mostrar frente a la cámara el pago dado a una de ellas. La estrategia empleada por Kern, una cámara—voyeur —retomando el concepto señalado por Román Gubern (2005:18)—, evidencia la atracción por la figura femenina como objeto de deseo, a la vez que remarca una especie de violencia y transgresión a la privacidad e intimidad de las mujeres al ser agrietada en el último segmento, cuando es proclamado con un pago en efectivo el consentimiento y la contractualidad del acto sexual. Lo interesante acerca de que Kern se aproveche de este formato en video, es situarnos como espectadores voyeristas y hacernos partícipes de una transgresión a la privacidad de estos cuerpos, a la vez que nos hace cuestionarnos desde lo real del sexo y la ficción de la violencia sobre su relación con el discurso pornográfico. Evidentemente, me parece que esta aparente delgada línea entre arte y pornografía se rompe con las intenciones autobiográficas y la cinematografía experimental del artista. Lo que

me lleva a recordar a la directora francesa Catherine Breillat, entrevistada a propósito de los encabezados en los periódicos de Nueva York que se cuestionaban, durante el estreno de su filme *Anatomy of Hell* en el 2004, si «¿esto es pornografía o arte?»; ante dicha consulta, la directora respondía: «si tú te planteas la pregunta, entonces es arte» (Breillat 2007).

Durante la misma época en que Richard Kern aportaba lo suyo al cine de transgresión, otro artista experimentaba en la misma ciudad de Nueva York con imágenes en pintura y performance inspiradas en el *bondage* japonés, las ilustraciones de Georges Pichard, la teoría del simulacro de Jean Baudrillard, el teatro del Gran Guñol, y los actos de firma de asesinos en serie como Glatman y Gien, entre otras influencias. En 1997 Brent Scott —también conocido como PD—, artista y ex profesor de la Universidad de Carnegie-Mellon, inicia su más grande proyecto: *insex.com*. El sitio se encargaba de comercializar imágenes y performances de bondage y sadomasoquismo; web en donde el dinero evidentemente tenía una participación importante. Si bien ahora podría resultarnos familiar la mecánica, lo que veremos aquí superará por mucho la ficción del cine de transgresión de Kern. El sitio recibía a los usuarios con una página principal de advertencia: «Graphic Sexual Horror»¹. Debido a la apariencia *teenager* de las modelos que participaban en estas prácticas, la página también advertía la mayoría de edad y daban su consentimiento para dichas prácticas de sus modelos. El sitio alcanzó los 35,000 suscriptores, mismos que pagaban \$60 USD mensualmente para consumir las imágenes y participar en el sitio. Éste funcionaba en tiempo real, permitiéndole así a los usuarios escribir sus fantasías esperando fueran realizadas por las modelos: en modalidad de *chat*, los textos eran traducidos a sonido por la computadora que generaba una voz, al mismo tiempo que se proyectaba el texto en alguna pared a fin de que las modelos logaran interactuar con la audiencia virtual repentinamente durante sus performances.

El contenido de las imágenes rebasaba la pornografía extrema y empleaba una estrategia de comercialización que respondería al carácter explícito, así como al consumo del material en tiempo real. En lo personal, la atracción visual hacia las imágenes logradas durante estos registros responde a momentos de incredulidad. Es decir, estas imágenes son tan reales que rebasan la propia creencia de realidad en ellas. Los escenarios perturban con una estética sucia: bodegas que harían pensar que las mujeres que aparecen en escena permanecen en cautiverio para ser torturadas; de hecho, se puede apreciar que la maquinaria SM y elementos utilizados para cada acto parecen verdaderas máquinas de tortura, muchas de éstas diseñadas y construidas por el propio PD. Evidentemente, las prácticas terminan siendo mucho más extremas de lo que uno esperaría ver e incluso, aseguraría, insuperables para lo que las propias modelos imaginarían como extremo. Las jóvenes, que no responden a sus nombres si no a números, son sometidas a una violencia que, por momentos, nos hace perder noción sobre cualquier relación erótica o artística. Es realmente difícil escapar del atractivo visual que logra PD, pero definitivamente es al mismo tiempo intolerable mantener la mirada sobre prácticas que terminan siendo realmente humillantes. Una de las escenas más impactantes muestra a dos modelos: una de ellas es suspendida en una jaula de metal, utilizando la debida indumentaria sado; la otra es suspendida del cuello desde la parte inferior de la jaula, obligándola a mantenerse en puntas mientras permanece amordazada y amarrada; la joven llora al mismo tiempo que trata de controlar los movimientos involuntarios de su cuerpo cansado y adolorido, mientras que la otra modelo que permanece dentro de la jaula suspendida canta una ópera. La imagen es realmente desconcertante, pues la baja es apenas el primer trazo de la asombrosa estética. Parte de la mecánica utilizada tenía que ver con la carencia de un guión, siendo reemplazado por las inesperadas líneas del *chat* que no paran de aparecer en

la pantalla de la computadora, permitiendo una especie de improvisación durante los actos, provocando con esto una pérdida de control y conciencia en las modelos. La famosa *safe word* —que se ha llegado a mencionar como parte importante de la mecánica empleada por PD, y que incluso aparece como concepto clave en el *trailer* con el que se lanza el documental— era acordada durante los *tests* de las modelos, siendo ésta la señal que ellas tendrían que dar en el momento en que la situación se tornara intolerable para ellas, a la vez que las terminaba responsabilizando de su propia seguridad.

Otra parte importante es la retribución económica, ya que evidentemente gran parte de las modelos que participaron lo hacían por una paga —si bien algunas llegan a comentar, como en una especie de ejercicio de confesión, que su participación respondía a una búsqueda de «nuevas experiencias» u otro tipo de situaciones personales—, mismo que era incrementado según su desempeño y resistencia al dolor durante tales prácticas. Igualmente, como una forma de salvaguardar cierta «legalidad», las modelos sostenían todo el tiempo de la entrevista la identificación que certificaba su mayoría de edad. Durante ésta eran cuestionadas acerca de sus límites, trabajos y situaciones personales que las hacía colaborar con el sitio; eran además cuestionadas acerca de sus propias fantasías y sobre los conflictos con el hecho de dejarles marcas en el cuerpo durante su participación. Evidentemente, durante la entrevista se les mencionaban las posibles situaciones que enfrentarían, así como los potenciales elementos que serían usados, procurando un consentimiento por su parte. *Insex.com* finalmente fue cancelado en el 2005, cuando el Departamento de Justicia de los Estados Unidos interviene presionando a los bancos para no permitir el manejo de tarjetas de crédito en el sitio.

Lo que es claro hasta aquí, es que no todas las imágenes sexualmente explícitas son pornografía y no toda la pornografía requiere de imágenes sexualmente explícitas. Por un lado, tenemos en el cine de la

transgresión de Richard Kern: sexo explícito en donde la violencia es ficción; y, por otro lado, en *insex*, nos encontramos con violencia real que no necesariamente se acompaña de escenas sexualmente explícitas, pero que es consumida y comercializada con los mismos fines de la pornografía, a la vez que intentan ser comercializados como arte. Algo similar pero mucho más cercano al trabajo de Kern y al rasgo que quisiera retomar, como una variante pospornográfica, ocurre en la ya muy referida cinta *Viólame —Baise Moi—* (2000), donde Virgine Despentes y Coralie Trinh Thi dirigen una escena donde la violación es simulada, pero el sexo es real. La historia se desarrolla a partir de una violencia desenfadada, provocada por la violación que sufren Manu y Nadine. Encontrando ciertos antecedentes ya desde el cine de la transgresión, lo interesante en esta propuesta es la posibilidad de articular, en el mismo escenario, sexo real y violencia simulada, como una nueva variante de pospornografía que tendrá que ver con aquello que distinguiría en algún momento como *porno-transgresión* (Díaz 2017: 251). El concepto respondería a todas aquellas propuestas o prácticas artísticas que conjuguen sexo y violencia bajo un sentido de transgresiones al cuerpo y a la sexualidad, tales como la abyección, la obscenidad o la crueldad, combinando el registro del sexo no simulado con la violencia simulada.

Si bien he analizado estos dos últimos casos a los que hago referencia en otros momentos (Muñiz y Díaz 2017: 161), no quisiera perder la oportunidad de cerrar el presente texto con dos casos más que evidentemente siguen la misma fórmula cinematográfica. Me refiero a la pornografía extrema de Max Hardcore, que no sólo ha involucrado la prisión sino el descontento y crítica de la propia industria. Las escenas logradas por Hardcore revuelven el estómago cuando, por momentos, las escenas pasan del porno al horror. La breve referencia que hago responde al hecho de encontrar en esta proliferación cinematográfica de horror sexual, una suerte de tornadura que ya no sólo intenta diluir la

relación ficción/realidad, arte/pornografía, sino provocar una suerte de intercambio de perturbaciones. Este es el caso, a mi parecer, de Lucifer Valentine y su suma de sexo, violencia, vómito y sangre: la trilogía de *The Vomit Gore* es parida por el cineasta el 14 de febrero de 2006; la espeluznante criatura dada a luz en formato de subgénero cinematográfico, es en definitivo la cruza de la perturbada vida personal del director en relación al satanismo y la incestuosa relación que mantenía con su hermana Cinderella quien, según el relato del propio director, muere a los 21 años al recrear la escena de un suicidio en uno de sus largometrajes. Licuados de fluidos, viseras, vómito y maquillaje acompañan toda escena de Ameara LaVey (Angela Aberdeen), una supuesta ex actriz porno que del 2006 al 2010 acompaña al director Lucifer Valentine durante su recorrido por el mundo de la *emetofilia*. La aparente bulimia sufrida por la actriz aparece, en el relato del director, como la maquinaria que impulsa a Aberdeen a colaborar con su proyecto. En el marco del horror y bajo la lógica del *gore*, el director resuelve la inspiración proveniente de la pornografía extrema de Max Hardcore, quien inducía a sus actrices al vómito mediante la práctica del *gagging*. Así, detrás de la imagen *corny* proyectada por Aberdeen en medio de un estado de posesión y descuido inquietante, culminamos en una suerte de pasaje de la explosión eyaculatoria al estallido vomitivo como gesto último de la emesis del goce.

NOTAS

1 El encabezado Graphic Sexual Horror es retomado por las directoras Barbara Bell y Anna Lorentzon para el documental sobre el sitio realizado en el 2009.

BIBLIOGRAFÍA

Curubeto, D. (1996). *Cine Bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

Giménez, Gatto, F. y A. Díaz Zepeda. (2017). *Pornologías*, Ciudad de México: La Cifra Editorial.

Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

Mendik, X. y S. J. Schneider. (2002). *Underground U.S.A Filmmaking Beyond The Hollywood Canon*. Londres: Wallflower Press.

Muñiz, E. y A. Díaz Zepeda. (2017). *Temas selectos. Los cuerpos del placer y del deseo*. Ciudad de México: La Cifra Editorial.

Guillot, E. y Manuel V. (1996). *Sangre, sudor y vísceras*. Historia del cine gore. Valencia: La Máscara.

Zedd, N. (septiembre 1985). *Cinema of Transgression Manifesto. The Underground Film Bulletin, 4*. Recuperado de: <http://www.nickzedd.com>

VIDEOGRAFÍA

Bell, B. y Lorentzon, A. (dir. y prod.). (2009). *Graphic Sexual Horror*. Estados Unidos: [independiente].

Despentes, V. y Trinh Thi, C.(dirs.), Chiron, D. y Godeau, Ph. (prods.), (2000). *Baise Moi*. Francia: Canal + y Pan-Européenne.

Klainberg, L. (dir.y prod.). (2007). *Indie Sex*. Estados Unidos: Orchard Films.

Valentine, L. (dir. y prod.). (2006-2010). *Vomit Gore Trilogy*. Canadá: Uneathed Film.

El placer del horror. El horror del placer (o Eros, Némesis y Ker)

Víctor Díaz Sarret

Probablemente un escrito como el presente deba comenzar explicitando ciertas posiciones, con el ánimo de evitar cualquier malentendido: todo acto de violencia y agresión sexual no ha de ser tolerado¹. Y dicha declaración no se presume únicamente legal o moral, sino también lógica.

Ahora bien, aquella declaración a modo de advertencia me parece prioritaria al momento de intentar afrontar un sub-género cinematográfico cuyo núcleo aborda la violación; o mejor dicho, al momento de intentar comentar dicho conjunto de filmes ambicionando esquivar los lugares comunes amparados en juicios legales, morales o sencillamente habituales; pues, sabemos ya, el acto de violencia sexual es siempre deleznable y doloroso para nuestras sociedades. El tópico por revisar aquí, por tanto, alude a la representación de tales actos, trasladando la discusión hacia la pregunta por la necesidad y reiteración de tales imágenes. El problema aquí tratado es uno alusivo al cine, o más bien a un tipo de cine particular, un segmento tan particularizado que inclusive ha recibido su propia nomenclatura, a saber, las cintas denominadas «rape and revenge».

Dicha categoría —rape and revenge—, si es que en efecto puede ser considerada tal, probablemente sea conocida especialmente por aquellos adeptos al género del horror. Incluso más, tal categoría se encuentra oscilando entre el cine de horror y el cine de explotación², conjuntos que además muchas veces se intersectan, aunque no necesariamente debemos estimarlos como semejantes. Probablemente el rape and revenge se encuentre en aquella extraña intersección entre horror, acción y explotación desvergonzada, si bien se suele incluir en su descripción a filmes que no reditúan de

aquellas categorías. Por ello, tal vez lo único común que mantenga el término rape and revenge como conjunto de filmes sea una relación en su estructura argumental: al inicio del relato la protagonista sufre una violenta agresión sexual, perpetrada generalmente por más de un delincuente. Habitualmente la víctima es dada por muerta, pero consigue recuperarse. Luego, hacia la segunda mitad de la cinta, la víctima se transforma en «victimaria», tomando revancha de sus agresores. No obstante, ni siquiera aquella estructura se perpetúa del todo en cada filme, manteniéndose únicamente la noción común de —y tal como lo indica la nomenclatura categorial— una violación y una venganza.

Y seguramente aquella gruesa definición ya insinúa el carácter problemático que por momentos propalan tales cintas, pues parecen jugar con un goce anclado en la subversión del tabú y en el eminente —valga la redundancia— carácter polimórfico de la perversión: primero generando empatía con la víctima, pero también suscitando goce pornográfico en su victimización; luego generando goce en la violencia de la revancha justificada —como acto de justicia descarnada y brutal—, pero también propiciando una relación compasiva con el ahora agredido. Si bien, tanto en el primer segmento —violación— como en el segundo —venganza— la cosificación del otro pareciera ser en principio el motivo de placer del espectador. Sin embargo, probablemente el caso sea más complejo incluso, pues dicha cosificación se ha dado gracias a una propiedad eminente de toda representación. O para decirlo de un modo cuasi benjaminiano (Cfr. Benjamin, 2003), dicha cosificación es posible si la estimamos como un procedimiento de estetización³.

Sin embargo, antes de entrar en detalle respecto a tal premisa, tal vez sea menester primero dar cuenta del diverso escenario que afrontamos cuando aludimos al rape and revenge. Pues el propio sub género —que, insistimos, posee tantos matices y ambigüedades que tal vez sea impropio incluso llamarlo así— encuentra

representantes tanto en las cimas de la historia del cine como en los callejones más sórdidos de la filmografía desechable. Es decir, si bien el rape and revenge habitualmente se hermana con la explotación de más baja estofa, también se ha visto condecorado con el «toque de Midas» de algunos directores de renombre; aunque, en ambos casos, la figura del escándalo suele ser un acompañante perpetuo de esas cintas. De tal suerte, por ejemplo, habitualmente la cinta *Jungfrukällan*⁴ (1959) de Ingmar Bergman es mencionada como un referente ineludible y fundacional del sub-género. Es decir, se tiende a atribuir a esta pieza las bases de lo que luego sería una seguidilla de obras que orbitarían aquel imaginario. Pero evidentemente el trabajo de Bergman dista mucho de los lenguajes propios del cine de explotación: muy por el contrario, la alta carga alegórica de su relato medieval, el embellecimiento calculado de cada encuadre, su ritmo calmo y aletargado, además de una prestancia del diálogo como motor argumental, dan cuenta que la cinta de Bergman solamente comparte con el sub-género del rape and revenge su conflicto: la joven Karin es violada y asesinada por pastores que luego pedirán refugio en una casa; los asesinos desconocen sin embargo que aquel hogar pertenece a los padres de su víctima. El padre de Karin, al descubrir lo sucedido, termina asesinando a los pastores. Por último, cuando la familia va a retirar el cadáver de Karin, desde el suelo y por debajo de su cuerpo comienza a manar agua.

El análisis de la multiplicidad de sentidos originados por la alegoría propuesta por Bergman excede las intenciones de las presentes palabras. Incluso más, nos encaminaría por senderos que distan mucho de la ruta propuesta. Por ello, más allá de las referencias a las divinidades nórdicas y su problemática filiación con el cristianismo, o más allá de las reflexiones orientadas hacia la redención y el pecado, la cinta de Bergman resulta aquí interesante por una cuestión más bien anecdótica: en 1972, el primerizo director Wes Craven realizaría una suerte de homenaje al film de Bergman,

pero ataviado con los recursos del cine de guerrilla, de bajo presupuesto y extrema explotación. Dicha cinta, titulada *The Last House on the Left*⁶ (1972), daría cuerpo a una seguidilla de películas orientadas en una dirección semejante, y probablemente sea la propuesta de Craven la que terminó por conformar el imaginario tradicional relativo al rape and revenge: dos jóvenes deciden intentar comprar marihuana camino a un concierto; a raíz de aquello las adolescentes terminan siendo secuestradas y abusadas por dos hombres que acababan de fugarse de la cárcel y la novia de uno de ellos. Posteriormente son llevadas al bosque y asesinadas en el lugar. Luego, producto del desperfecto del automóvil que utilizaban, los asesinos se ven obligados a pedir refugio en una casa cercana, precisamente el hogar de los padres de una de sus víctimas. Los padres descubren lo sucedido y matan brutalmente a sus huéspedes.

De esta manera, Craven realizó una versión sui géneris del filme de Bergman, trasladando todo el espesor alegórico hacia una densidad macabra; pues en la cinta de Craven no hay espacio para ribetes y pliegues enrevesados, muy por el contrario, la cámara y los tiempos de edición se encargaron de exhibir de forma completamente prístina y descarnada todo acto violento cometido por sus personajes. Así, desde una serie de encuadres despreocupados y presurosos, el uso reiterado del primer plano —no necesariamente al rostro, sino más bien a la herida y el despojo de los cuerpos— y un movimiento por momentos frenético de la cámara, dan cuenta de un ánimo visual tan sucio y desprolijo como el de muchos documentales. Paradójicamente, dicha falta de prolijidad acaece como el artificio necesario para hacer de tales imágenes un símil de lo real. Probablemente aquella semejanza contribuyó a que la cinta tuviese prohibición de ser exhibida en numerosos países y en otros, en cambio, con dificultad no fuese calificada como pornográfica⁶. Pues, se comprenderá, tanto las secuencias destinadas a la violación y tortura de las víctimas, como luego el posterior asesinato de los

victimarios, fueron realizadas con suma truculencia y de modo altamente efectistas. De algún modo «duele» visitar aquellos momentos, si bien sabemos es aquel dolor anestesiado que propicia estar tras una pantalla. Pero peor todavía, también «place» a la mirada participar como un cómplice voyeur: la cinta de Craven, pese a todos sus problemas de distribución y censura, termina siendo un éxito en salas de cine vinculadas al grindhouse⁷ y la exhibición de pornografía; igualmente, no es de extrañar que en éste, y muchos otros filmes vinculados al rape and revenge, en el relato encontremos un personaje que en efecto es un voyeur o un escopofílico, tal como el personaje de Ingeri —la criada— en la propuesta de Bergman. Pues de alguna manera el voyeur parece ser una suerte de extensión en la ficción del papel que en rigor ocupa el espectador de tales filmes, espiando sin ser visto y obteniendo placer con ello. En otros casos, señalaba, el personaje es más bien un escopofílico, como Junior, el hijo de uno de los convictos en fuga en la propuesta de Craven. Pero en ambas variantes el espectador pareciera operar como un doble perverso, pues su mirada, su placer, e incluso su malestar y arrepentimiento, son meras cubiertas para una profunda pasividad cómplice. Es de algún modo, y parafraseando a Rancière, un presupuesto de culpabilidad asignado directamente a quien mira como ente pasivo, a la eminente pasividad del espectador⁸; aquí, evidentemente, no hay emancipación, sino por el contrario castigo: suele ocurrir que en estos filmes el cómplice por omisión o el mirón perverso padezcan la misma suerte que el resto de los criminales, sino incluso a veces un castigo peor.

El espectador debe ser castigado por su goce, pero también gozará luego de su castigo. Así, como si se tratase de una malversación sadomasoquista, o de una reinención del martirio practicado por los antiguos cristianos, en el rape and revenge todo apunta hacia el suplicio final del cuerpo culpable. Tormento recibido con placer, pues dicho sufrimiento será sinónimo de redención y justicia. Aquel giro enrevesado de dolor y

placer probablemente se vea redoblado cuando es la mano de la propia v́ctima la encargada de ejecutar la venganza —pues tanto en el caso de Bergman como en el de Craven, las v́ctimas han sido en cambio «refrigeradas» (fridging)⁹ —. Por el contrario, los filmes que probablemente formarían aquella disposición intercambiable entre v́ctima y victimario, consolidando con ello la mayor parte de los clisés del rape and revenge, serían la sueca *Thriller. En grym film*¹⁰ (1973) y la estadounidense *I spit on your grave*¹¹ (1978).

En la cinta sueca, una joven enmudecida por el trauma generado por un abuso sexual de infancia, es secuestrada, obligada a depender de la heroína y luego explotada como prostituta por sus captores. Resistiéndose a complacer los deseos de uno de los clientes del prostíbulo, además le es arrebatado un ojo¹². Durante el transcurso del filme, la protagonista se dedicará a reunir dinero a escondidas, para así tomar clases de conducción y tiro con armas de fuego, lo que le permitiría en el desenlace tomar venganza contra quienes la martirizaron. *Thriller. En grym film*, posee además las marcas propias del cine de explotación: fue realizada con un muy bajo presupuesto, con actores inexpertos o en ciernes, con un descuidado uso de la cámara y la edición. De hecho, el relato resulta extenuante y monótono, dedicando el mayor tramo de celuloide a exhibir las consecutivas secuencias de sexo provistas por la protagonista y sus indeseables «clientes» —pues en rigor se trata más bien de violaciones que de relaciones consensuadas o negociadas—. Tal vez por ello, y de forma accidental, el marcado acento amateur del filme anima un efecto de desazón y molestia, tono que probablemente ayudaría al relativo éxito de la película en los circuitos relacionados con el cine «B», especialmente con el paso del tiempo¹³. Pero además la inclusión posterior en el corte final del filme de escenas de sexo explícitas, con el ánimo de conseguir mayores ŕditos ecońmicos, contribuiría a redoblar aquella incomodidad¹⁴.

Aquella incomodidad se ve en parte trocada hacia el último tercio del filme. Pues cuando se inicia la revancha de «la mujer de un solo ojo», el relato parece adoptar las claves propias del cine de acción, sin abandonar por supuesto el marcado tono de explotación que le precede. Así, como suele ocurrir en el cine de acción de bajo presupuesto, el espectador es testigo de persecuciones en vehículos pobremente editadas, coreografías de luchas mal implementadas, excesivo uso del ralenti y, sobre todo, una cámara cuya atención se dirigirá siempre a las heridas, la sangre y las vísceras. No obstante, la película ofrecería al menos un t́pico que luego, como recurso manido, adoptarían muchas otras posteriores: es aquí la propia mujer quien se encargará de realizar la venganza, casi como si se tratase de un instrumento de justicia divina o herramienta del karma. Pues, de hecho, no será tampoco un recurso ajeno a tales narraciones que la mujer adopte las investiduras de una resurrecta, o mejor dicho, que retorne de la muerte para acometer con su violencia. El filme que consagraría aquella estructura narrativa es la antes mencionada *I Spit on your Grave*. Y además en ella se patentarían dos énfasis que también se tornarían habituales: la extrema violencia de las secuencias de abuso —además de prolongadas— y la extrema crueldad de los castigos, cada vez más próximos al «gore» y al «splatter»¹⁵.

En ese sentido, *I Spit on your Grave* puede ser considerada un breviario del modelo habitual que adoptaría posteriormente el subgénero: horrenda violación —generalmente perpetrada por un grupo de hombres—, v́ctima dada por muerta, «resurrección» de la mujer y, finalmente, la sádica venganza. Igualmente, y tal como señalábamos anteriormente, los filmes consecutivamente harán del efecto de shock su estandarte, prolongando cada vez más las escenas violentas, así como las agresiones sexuales. Ello se debería a que, tal como sugería, el efecto de shock y el desconcierto serían generalmente las únicas garantías ofertadas por cintas en general desprovistas de cualquier

otro interés, lo que les permitiría un margen de ganancia monetaria frente a otros productos f́lmicos; o al menos aquella ha sido habitualmente la explicación dada para intentar darle legibilidad al surgimiento de un sinfín de cintas de explotación «B», incluidas las aquí tratadas. Pero aquella explicación tradicional no considera los motivos por los cuales ciertos espectadores se ven convocados por tales imágenes, o ciertos directores llamados a realizarlas. O incluso cómo dadas ciertas circunstancias tales relatos han adquirido un «estatus» distinto, un «mérito» incluso.

Un caso ejemplar de aquello es apreciable en *Irreversible* (2002) del director Gaspar Noé. El filme es en su estructura un rape and revenge al uso —con la salvedad de que en este caso el rol de la mujer ha sido «refrigerado»—: víctima abusada y brutalmente golpeada; luego su pareja actual y su anterior pareja se encargarán de la venganza, asesinando salvajemente al perpetrador. No obstante, la propuesta de Noé «innovaría» en dos direcciones: los vengadores equivocan su objetivo, dejando libre al verdadero responsable; y más interesante todavía, la cinta narra los acontecimientos a la inversa. De hecho, el sólo gesto de invertir los acontecimientos ofrecidos al espectador pareciera articular un supuesto espesor en el filme. Y si a ello le sumamos altos valores de producción y reconocidas figuras de la actuación y la música participando en la cinta, parece completamente legible que aquellas imágenes abandonen un cine grindhouse y, en cambio, sean exhibidas en el prestigioso festival de Cannes. Por supuesto, la obra de Noé también fue altamente criticada por la crudeza de sus encuadres, no solamente por la secuencia inicial en donde se destruye por completo la cabeza del supuesto victimario con un extintor, sino especialmente por aquella larga escena de violación hacia el fin. Una escena particularmente impactante, en donde un encuadre fijo paradójicamente remarca la violencia de la tortura sexual y la posterior golpiza. De entre todos los filmes aquí comentados,

probablemente el de Noé sea de hecho el más incómodo —sino incluso desagradable— pese a que en un gesto de autoconciencia postmodernista la película finaliza con un efecto, visual y sonoro, semejante a cuando el último tramo del rollo de celuloide se desprende de la bobina para terminar de enrollarse sobre sí. El relato de Noé se exhibe como tal hacia el fin de la narración, plagada de imágenes de felicidad de los protagonistas, si bien la desazón en este caso se ve alimentada por el conocimiento de que dicho fin es en rigor el inicio. El relato de Noé por tanto recuerda al espectador que ha sido testigo de una ficción, pero astutamente con ello redobla el efecto de desagrado y congoja.

El juego recursivo propuesto por Noé, pero especialmente las acaloradas críticas que su cinta recibió en los distintos festivales donde fue presentada, dan cuenta de un asunto clave consignado por el sub-género del rape and revenge, t́pico también directamente articulado con la discusión ética sobre el rol de la mujer y el cuerpo femenino en tales ficciones: en principio esas cintas son meritorias de los reproches, pues resultan excesivas —y por tanto innecesarias—. Su exceso radicaría en que la explícita violencia contra el cuerpo representado, ya de por sí afectaría en demasía a su vez al cuerpo del espectador. Es decir, en la senda de la clásica discusión sobre lo vomitivo y lo grotesco, el exceso de la imagen radicaría en su posibilidad de afectar «más allá» de la imagen misma: ya no sería solamente «ver» un cuerpo violentado, sino que el propio cuerpo del espectador padecería dicha violencia —mediante la náusea, el calosfrío, el retortijón en el estómago—. Dicho «efecto excesivo» se vería amplificado cuando la imagen resulta en extremo verosímil; y cómo sabemos, para que la imagen resulte verosímil requiere de innumerables artificios. Por tanto, la extrema artificialidad de la imagen, en ciertas condiciones de presentación, posibilitaría un «real» en imagen, o peor, un «demasiado real». O bien, por su extrema artificialidad, denotaría la impresión de un «real» insuficiente, en extremo falseado. En efecto,

el propio J. Rancière aludiría a dicha duplicidad al momento de pensar sobre lo intolerable *de* la imagen y lo intolerable *en* la imagen: o bien la representación es demasiado cruda como para ser exhibida, o bien la representación es demasiado débil en relación a la crudeza de lo real; en cada caso, señalaría Rancière (Cfr. 2010), el propósito pareciera ser culpar al espectador de una supuesta pasividad frente a la crueldad del entorno.

Pues en efecto todo examen sobre el rape and revenge, primero que todo, deberá realizar dicha estimación: aquellas imágenes son «excesivas», ya sea por su extrema verosimilitud o por su ausencia. Segundo, excesivas por usar el shock como estímulo de placer. Es decir, porque a diferencia de otras imágenes cruentas, aquí se favorecería la retorcida complacencia generada por la integración de eros y t́natos, o incluso, de eros y keres. Un estímulo de placer —«real» en el espectador— suscitado por el dolor —«ficticio»¹⁶ en el personaje— de otro. Es decir, el rape and revenge, si ha de ser vilipendiado, es a propósito de un asunto ético o tal vez moral; o en otras palabras, aquellas críticas no van dirigida a la imagen como tal, sino a sus supuestas intenciones o sus posibles efectos. Es, tal vez como lo indicaría el antes mencionado Rancière, una forma de atribución de culpabilidad al espectador, aunque en este caso no por su pasividad, sino además por su goce.

Pero ¿es posible sortear aquellos juicios inmediatos —y tal vez en parte necesarios— en aras de confrontar a aquellas imágenes de un modo nuevo? ¿Es posible, y redituable, acercarnos a ella con una estimación distinta? Para comenzar a responder tales preguntas, al menos de forma parcial, tal vez sea necesario referirse al más reciente producto vinculado al rape and revenge que ha alcanzado cierta importancia en los círculos asiduos al cine B. Se trata del filme francés *Revenge* (2017), dirigido por Coralie Fargeat. Aquí basta con detenerse en el hecho de que sea una mujer, por vez primera, quien tome las riendas de la dirección, como para permitirse sospechar un giro de identidad en las fórmulas manidas

del rape and revenge. Una de aquellas modificaciones se encuentra de facto anunciada por el propio título de la película, pues su relato concentra escasos segundos de su metraje en exhibir la violación —igualmente incómoda por su crudeza, pero velada a los ojos... no así a los oídos del espectador— y en cambio destina la mayor parte a la revancha. Igualmente otros t́picos se han visto ligeramente modificados: la víctima no es «inocente» o «casta», pues se trata de la joven amante de uno de los victimarios; de hecho, exuda sensualidad y disfruta de ella. El violador es sólo uno, aunque dos personajes más participarán del intento de asesinato de la joven. Y, finalmente, el filme coquetea más con los sub-géneros del «survival movie» y la acción que con el terror, si bien no escatima en gore. Pero por supuesto mantiene alguna de las señas de identidad características; de entre ellas las que mayormente llaman la atención son la figura de la mujer resurrecta y el personaje del cómplice voyeur.

Ahora bien, *Revenge*, a diferencia de sus compañeras de género, fue una cinta que recibió el apoyo en los medios masivos de comunicación y de un numeroso grupo de personas, a propósito de la fuerza de movimientos como *#metoo* y, en general, todos aquellos grupos que comenzaron a velar por justicia ante los abusos físicos y psicológicos cometidos por hombres contra mujeres. Es decir, en lugar de ser leído como un film de explotación de la mujer, fue integrado como uno de explotación *para* la mujer. En definitiva, fue estimado como un film ilustrativo de la rabia incontenible ante la injusticia. No fue por supuesto un intento por levantar la idea de una toma de armas o de una justicia violenta, sino una ilustración de la violencia simbólica contenida que debía ser exteriorizada como representación. Con suma probabilidad, aquella estimación del filme se deba a que —como señalaba— no destina tiempo importante de metraje a la violencia sexual; es decir, pareciera no configurar en su relato la posibilidad de destinar el goce del espectador en aquella dirección. En cambio, sería la catarsis del ajusticiamiento lo que ocuparía gran parte del

sentir de quien la contempla.

Pero pese a aquella interesante «desviaci3n del canon», tiendo a pensar que hay otros factores involucrados que no han sido estimados en la cŕtica suscitada por este tipo de cinematograf́a, que diría incluye tambi3n a filmes como *Revenge*. Pues, estimo, una leve desviaci3n de un tropo manido no es explicaci3n suficiente para una reconfiguraci3n del modo de recepci3n de un filme. De tal suerte, aquellos factores tal vez puedan ser reunidos sint3ticamente en el car3cter por momentos parad3jicos de lo que concebimos tradicionalmente por experiencia est3tica: un goce asociado a los sentidos que, involucrando un compromiso con lo contemplado, nos exige a su vez una necesaria desvinculaci3n. Es decir, un tipo de relaci3n que nos compromete con una falta radical de compromiso con lo contemplado. Ello por supuesto ha derivado en una interminable disquisici3n sobre los ĺmites 3ticos y morales de la representaci3n, pues en una zona en donde todo potencialmente puede ser representado, cabŕa preguntarse por aquello que debe serlo. Dicha discusi3n en efecto es la que ha conformado las presunciones que suelen operar sobre este subg3nero de la explotaci3n cinematogr3fica. Pues, adem3s, suponemos —o incluso deseamos— que las im3genes que se han puesto en circulaci3n son o bien una expresi3n de su tiempo —*Zeitgeist*— o un instrumento para la conformaci3n de aquel esṕritu de 3poca, modificando o interviniendo directamente en la constituci3n de la subjetividad. Si no fuese aś, nos prometemos, las im3genes —y su discusi3n— carecerían de todo sentido y por tanto de toda importancia. Pero adem3s tales premisas se han visto modeladas al amparo de un descuido en las discusiones habituales: condenar la narraci3n adscrita a la secuencia de im3genes de una cinta, olvidando que el filme es una serie de im3genes consecutivas y que, por tanto, como con toda imagen, dicha secuencialidad no es plenamente lineal, sino m3s bien se disgrega en una constelaci3n potencial de

relaciones. Para decirlo de otro modo: un film nunca es «un film», aś como una imagen no es s3lo «una imagen» (Cfr. Rancière, 2010), pues las relaciones que podrían establecerse al amparo de un *frame*, un plano —incluso sin contar su musicalizaci3n, o la disposici3n de los di3logos, o los tiempos tramados por la edici3n—, resultan por lo pronto incontables. Con ello deseo indicar que un filme nunca «dice» s3lo lo que pretende «decir». Incluso m3s, que el cine en rigor es siempre mudo, aunque sea sonoro. Quien habla en cambio es aquel que se encuentra frente a la pantalla, no un «aquel» dentro de ella.

Y aquello que puede parecer en principio una apología a la ignominia y lo abominable en imagen, espero que no sea entendido de ese modo. Pues con ello no deseo indicar que «todo est3 permitido», sino m3s bien que nuestra relaci3n con lo permisible ha de considerar que lo realmente macabro y condenable se encuentra a «este lado» de la pantalla, no tras ella. Se me sealar3 al respecto que el consumo de escabrosas im3genes podrían llegar a naturalizar lo reprochable, o bien a neutralizar nuestra capacidad de ser afectados, de generar empatía con el dolor ajeno. A lo cual respondería: toda imagen contiene en ś un momento anestésico, pues a eso llamamos contemplaci3n. Pero tambi3n toda imagen desnaturaliza lo exhibido, pues a eso llamamos representaci3n. En ese sentido, los filmes aqú descritos son sin duda merecedores de su cŕtica, en la medida en que los concibamos como expresi3n de su tiempo. Pero tambi3n son cintas que chocan, agotan, «dañan» la mirada... y tal vez ah́ radique su redenci3n.

Con justicia se me preguntará cuál sería aquella potencial redenci3n de una forma cinematogr3fica abyecta y reprochable. Pues la hip3tesis convencional seguiría la senda adorniana (Cfr. Horkheimer y Adorno, 2016): el cine, en el r3gimen del capital, no es m3s que la producci3n industrial de im3genes que construyen subjetividades industrializadas; el cine, diría Adorno, se ofrecería con su verosímil como un śmil del mundo, al

punto en que hoy ya no reconoceríamos la diferencia entre ficción y realidad. El placer del cine en el régimen del capital sería el placer del consumo, la objetivación del otro y la catarsis como liberación temporal, en aras de recuperar energías para el trabajo infinito del obrero y el asalariado. Así, los filmes abyectos promoverían conductas perversas, con la intención de anestesiar la afectividad del espectador en tanto consumidor. Dicha hipótesis, sabemos, ha sido adaptada y reacondicionada por innumerables autores, algunos con mucha fortuna y elegancia —como G. Debord—, otros excesivamente complacientes y tal vez con poco espesor reflexivo —como B. Han—. Pues, indicaba, la ruta inmediata y por ello más satisfactoria es condenar al cine —y a ese cine abyecto— como epítome de la perversión del capital, en este caso contra la mujer. Revisemos, por ejemplo, quien realizó una elegante y sumamente interesante variación de los postulados adornianos, así como de la propuesta brechtiana sobre la representación. Me refiero a Laura Mulvey, quien en su afamado artículo *El placer visual y el cine narrativo* (1975) indicaría:

Activando la tensión entre el cine que controla la dimensión del tiempo (edición, narración) y el cine que controla la dimensión del espacio (cambios en la distancia, edición), los códigos cinemáticos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo por ello una ilusión confeccionada a la medida del deseo. Son estos códigos cinemáticos y su relación con las estructuras formativas externas los que deben ser desmantelados antes de que el cine convencional y el placer que provee puedan ser desafiados.

(...)

El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones filmicas tradicionales (ya asumido por cineastas radicales) es liberar la mirada de la cámara en su materialidad en tiempo y espacio y la mirada de la audiencia en la dialéctica y la apasionada separación. No hay duda que esto destruye la satisfacción, el

placer y el privilegio del 'invitado invisible', y resalta el modo en que el cine ha dependido de los mecanismos voyeurísticos activo/pasivos. Las mujeres, cuya imagen ha sido continuamente robada y utilizada para este fin, no pueden ver la decadencia de la forma del cine tradicional con mucho más que pesar sentimental.

(Mulvey 1975 [2001]:92-93)

El giro de Mulvey —indicaba atrás— es elegante pues, amparada en una lectura psicoanalítica, consigue dar cuerpo a una crítica feroz contra el uso de la mujer en el cine de Hollywood. Crítica contra el androcentrismo cinematográfico: la mirada del hombre que ha conformado a la mujer como un «otro», amenazante y meritorio de controlar y domesticar; a la mujer como receptora de sentido, no su creadora. Dicha crítica sólo puede ser asumida como una certeza, no concibe dobleces que nos llevaran a eventuales discusiones. Pero sí estimo que la solución ofrecida por Mulvey puede ser, sino contrariada, al menos debatida en sus énfasis, pues propone —tal como observamos en el extracto citado— una modificación en los códigos cinematográficos que invaliden los anteriores. Es decir, ante un cine androcéntrico se ha de responder con un cine que visibilice aquellos códigos tácitos, «desactivándolos». Dicha solución, como ya insinuaba no muy distante de la propuesta brechtiana, parece pasar por alto algo de suma importancia: la imagen es el efecto, no la causa. O mejor dicho: la imagen oscila entre causa y efecto; así, modificando su contexto de exhibición y/o de producción, la misma imagen puede abrir horizontes distintos. A veces no es necesario modificar la imagen exhibida, sino exhibirla a una mirada distinta. Con dicha consideración tal vez podamos esquivar la mistificación esencialista que supone un «en sí» de la imagen, como si ella fuese una entidad estable y no dependiente de su contexto.

De tal suerte, en el «rape and revenge» sin duda

se presenta lo objetable y abyecto en proporciones por momentos insoportables; pero también en general son producciones que consiguen horrorizar por el placer consignado en ese horror: con suma probabilidad el común de los espectadores transitará empáticamente entre el malsano placer del perpetrador y el dolor de la víctima. En aquella oscilación lo que horroriza —y escandaliza— es el placer. Es decir, el espectador podría eventualmente notar que se ha escandalizado de su propia condición, y por ello tal vez muchas de aquellas cintas despertaron una condena furibunda. Luego, como un alivio necesario, la venganza llega en la forma de redención de aquel horror placentero, un «deleite» que permite ajusticiar a un «otro» que no es sino el propio espectador culpabilizado. En ese sentido, si ese fuese en efecto el «giro» posible en el inconsciente de aquel sub-género del cine de explotación, tales filmes podrían ser tomados como una figura con alto carácter ilustrativo respecto a las paradojas de la representación. Pero, tal como señalaba, para que aquello ocurra no ha de modificarse necesariamente los clisés del sub-género, sino tal vez modificar los instrumentos para su recepción.

NOTAS

- 1 Me refiero a la violencia sexual no consensuada. Por tanto excluyo de esta premisa aquellas prácticas entre adultos que, como parte de su propio placer, han convenido en plena libertad el uso controlado de la agresión física.
- 2 «Exploitation» es un término habitualmente utilizado para referirse a films que utilizan con fines comerciales tópicos lascivos, relacionados al consumo de drogas y/o que presentan imágenes en extremo violentas. No obstante, el término proviene de la literatura menor y hoy es usado indistintamente para cualquier tipo de relato que utilice tales recursos, no importando si se trata de una narración escrita, fílmica o llevada a cabo por otros medios.
- 3 Aquí el término puede resultar un tanto esquivo, pues el neologismo «estetización» ha sido usado de maneras diversas y no necesariamente ajustadas a las hipótesis de W. Benjamin. De hecho, en general, su utilización ha tendido a asemejar al término a «embellecimiento» o «cosmética», palabras en ningún caso equivocadas pero que omiten parte del espesor argumental de aquel pensador alemán. Aquí también he usado el término de forma ambigua y con meras intenciones ilustrativas, aunque quisiera que se leyese, además, como sinónimo de «contemplación estética» o,

aunque parezca un pleonismo, de «representación (estética)» y distancia contemplativa.

- 4 *La fuente de la doncella* o *El manantial de la doncella*. En inglés se tradujo como *The Virgin Spring*.
- 5 *La última casa a la izquierda*. Conocida también como *Ultraje al amanecer* y *Pánico a medianoche*. Valga comentar que ha sido una práctica habitual en el cine «B» y «Z» (es decir, filmes de bajo o nulo presupuesto) alterar las traducciones de sus títulos con el ánimo de conseguir, por su truculencia, mejores réditos comerciales. Así, es común toparse con filmes que poseen más de un título incluso en su idioma original.
- 6 Consecuentemente, algunos de los actores que participaron de la cinta de Craven luego se dedicarían a la industria del soft porn y el hardcore porn. Igualmente la siguiente película de Craven es en efecto un filme pornográfico —*The Fireworks Woman (1975)*—, si bien posteriormente el director conseguiría fama internacional y en el cine comercial hollywoodense con *A nightmare on Elm Street (1984)* y otras cintas en una línea semejante.
- 7 El término «grindhouse» es otro modo de referirse a cierto tipo de cine de explotación. Dada la ambigüedad del término, el «grindhouse» también incluye cintas estrafalarias y absurdas, o bien versiones de bajo

presupuesto de filmes populares. Dicho cine y sus respectivas salas de exhibición, tuvieron un importante auge hacia la década de los '70, especialmente en Estados Unidos. En Chile, un fenómeno semejante se dio a propósito de los llamados «cines rotativos», especialmente en las pequeñas salas de regiones o en el centro urbano de la capital.

8 Valga aclarar que Rancière es un acérrimo crítico de dicho presupuesto. En efecto, para él, la emancipación del espectador pasaría por obviar el presupuesto de culpabilidad con el cual se lo caracterizó en el pensamiento occidental. Para efectos de este escrito, la figura opera como una mera ilustración que espero sea de utilidad, pues en rigor resultan incomparables las figuras del «espectador» al interior del relato fílmico y del espectador del filme como tal, a menos que se considere como mera metáfora de éste.

9 El término «fridging» es un tropo utilizado en la cultura popular, específicamente en los círculos cercanos al comic y al cine de género. Se origina de un estudio realizado por Gail Simone —escritora de comics para populares compañías, tales como DC y Marvel— a propósito del escándalo suscitado por el número 54 de «Green Lantern», publicado en el año 1994. En dicho título, el villano de turno asesina a la novia del héroe, dejando su cadáver, maltrecho y desarticulado, al interior del refrigerador de su casa a modo de burla.

Reaccionando a aquel motor argumental, Simone publicaría una página web, el año 1999, en donde daría a conocer con detalle cada personaje femenino de comic asesinado en aras de generar un motivo de venganza para su consorte masculino en la narración. El nombre de aquel sitio web es «women in refrigerators» (<http://www.lby3.com/wir/index.html>), frase que sería utilizada luego —así como su derivado «fridging»— para referirse a cualquier relato de ficción, en la cultura de masas, que utilice el brutal asesinato de una mujer como detonante para las acciones del protagonista masculino, generalmente asociadas a las figuras de la venganza o la justicia. En cualquier caso, se comprenderá, el término «mujer en refrigerador» da cuenta de la cosificación de lo femenino y su instrumentalización narrativa.

10 Traducida al inglés como «Thriller. A Cruel Picture», «Hooker's Revenge» o «They Call Her One Eye».

11 También conocida como «Day of the woman».

12 Una de las escenas que mayor escándalo suscitó fue aquella en donde se exhibe la extracción del ojo de la protagonista, no sólo por lo explícito del encuadre, sino porque supuestamente se habría utilizado el globo ocular de un cadáver para abaratar costos de producción. Ello nunca ha sido aclarado del todo.

13 Valga mencionar, por ejemplo, que Quentin Tarantino indicaría que su cinta «Kill Bill» es en parte un homenaje a este filme sueco. De hecho, su director participaría con un breve cameo en la obra de Tarantino.

14 Las escenas no fueron filmadas por los actores de la película, sino por una pareja dedicada a presentarse en centros nocturnos con espectáculos de sexo en vivo. De esta manera, las escenas incluidas pertenecen a una serie de filmaciones en donde solamente se aprecian los genitales de aquella pareja en un primer plano. Luego, de forma descuidada e ineficaz, se incorporaron tales tramos de metraje en las escenas en donde la protagonista era forzada a mantener relaciones sexuales. El resultado da cuenta del carácter amateur de los responsables de la edición, pues no hay consistencia de relación entre los planos e igualmente se exhibe una clara diferencia de iluminación.

15 Nuevamente, la ambigüedad de la terminología utilizada en la descripción de algunas categorías surgidas de la cultura de masas, promueve confusiones varias. De hecho, no hay consenso alguno sobre la semejanza o diferencia entre los términos «gore» y «splatter». En cualquier caso, ambas palabras aluden a un uso excesivo de la violencia gráfica, exagerando muchas veces sus consecuencias sobre un cuerpo. De esta manera, es habitual que en un filme de tales característi-

cas se muestren mutilaciones de toda índole, pero con resultados caricaturescos, propiciando desde efectos allende lo cómico hasta sensaciones nauseabundas en los espectadores.

16 Aquí los términos «ficticio» y «real» de algún modo resultan intercambiables. Ello daría cuenta de un estado de confusa asimilación entre lo representado y la representación, especialmente cuando esta última desea manifestarse como un verosímil de lo real. De tal suerte, la intercambiabilidad de tales términos denotaría una posición política en sus usos; ambas posturas han conseguido un importante lugar de validación en el pensamiento estético occidental, pero tales polos en tensión han de ser observados hoy, a su vez, en un estado de oscilación perpetuo si deseamos realizar un examen cabal del problema aquí propuesto.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (1936 [2003]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.

Mulvey, L. (1975 [2001]). *El placer visual y el cine narrativo*. En: Cordero, Karen e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana y Universidad Nacional autónoma de México.

Horkheimer, M, y Theodor A. (1947 [2016]). *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Madrid: Trotta.

Rancière, J. (2008 [2010]) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Micropolíticas de la desnudez

Fabián Giménez Gatto

1.

Muchas voces se han alzado contra la desnudez. Pareciera que la oposición arte/pornografía se traduce en la antinomia desnudo/desnudez: por un lado, el cuerpo estetizado por las convenciones de las prácticas artísticas, arropado por un conjunto de códigos que lo convierten en un edificante y bello objeto, digno de contemplación y, por el otro, los cuerpos despojados de su ropa, «confusos e indefensos» (Clark dixit) arrojados a los lascivos placeres escópicos de la fruición pornográfica.

Ahora bien, varios fotógrafos contemporáneos han intentado explorar la desnudez fuera del ámbito de lo pornográfico, pero sin caer en las convenciones representacionales del desnudo clásico. Greg Friedler, autor de las series *Naked New York* (1997), *Naked Los Angeles* (1998), *Naked London* (2000) y *Naked Las Vegas* (2008), afirma, a propósito de su distanciamiento del desnudo, lo siguiente:

Para este proyecto, deseaba fotografiar personas «desvestidas» en vez de figuras de «desnudo». A mi modo de ver, fotografiar a alguien sin ropa es intentar llegar a algún tipo de verdad, mientras que fotografiar a alguien desnudo está más vinculado a la satisfacción sexual, al erotismo o a nuestras convenciones de la belleza. En una fotografía, una persona sin ropa se representa a sí misma, mientras que un desnudo lleva el traje invisible de un ideal o un objeto de deseo, que nos impide entrar en contacto con la persona real (Friedler 1997: 5).

La desnudez es entendida, entonces, como un significante más cercano a la individualidad y autenticidad de los modelos fotografiados que a los convencionalismos de la fotografía erótica. Los dípticos de Friedler, enmarcados por las cuatro ciudades que le dan nombre a sus series, exploran la identidad de sus

modelos a partir de la oposición estructural entre cuerpo vestido y cuerpo sin ropa. Haciendo eco de la tensión entre la imagen pública y la imagen privada, se presentan como documentos más cercanos a la mirada etnográfica que a los lúbricos placeres escópicos del erotismo o la pornografía. La desnudez se libera del monopolio pornográfico sin caer en las garras del desnudo artístico, de esta forma, sus retratos se sirven de la ausencia de ropa como una estrategia de exploración antropológica.

En esta línea, Timothy Greenfield-Sanders repetirá, en 2004, el experimento que Greg Friedler había iniciado en 1997, ahora con modelos provenientes de la industria del entretenimiento para adultos. La serie fotográfica *XXX 30 Porn-Star Portraits* retrata la desnudez del cuerpo pornográfico. Los dípticos de Greenfield-Sanders, inspirados según su autor en el par de pinturas *La maja desnuda* (1790-1800) y *La maja vestida* (1802-1805) de Goya, y en la película *Boogie Nights* (1997) de Paul Thomas Anderson, retoman la tensión entre cuerpo vestido y cuerpo sin ropa, aludiendo, a partir de sus eclécticas referencias, tanto al canon de la historia del arte como a la nostalgia finisecular por la época dorada del porno.

Los dípticos de la serie *XXX* funcionan, al igual que las series de Friedler o el par de óleos de Goya, a partir de un efecto de intermitencia. No es la desnudez sino la intermitencia, como bien lo ha dicho Roland Barthes, la que es erótica: la piel contrapunteando con el vestido, o bien, en este caso, la especularidad fotográfica de unos cuerpos que se nos ofrecen a la mirada bajo dos regímenes opuestos; «es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición» (Barthes 1995: 19). Así, las fotografías de Greenfield-Sanders erotizan la desnudez del cuerpo pornográfico justo al momento en que la niegan, confrontándola con su doble, a la manera de la novela de Stevenson *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. De nuevo, lo que está en juego, más allá de la desnudez, es la subjetividad de las estrellas porno, imposible de

entenderse sin la remitencia a sus respectivos alter egos, elegantemente retratados por Greenfield-Sanders. Como señala, en el prefacio del libro *XXX*, el crítico cultural Simon Dumenco: «El arte de Timothy Greenfield-Sanders siempre ha sido sobre el *individuo*, y las obras de esta serie no son diferentes» (Dumenco 2004: 7). La falsedad, la artificiosa puesta en escena de una desnudez en clave pornográfica —maquillaje, peinado y pose incluida— es, en este caso, un momento de la verdad.

Otro mirada interesante al despliegue de desnudamientos que desbordan el dispositivo pornográfico es la que nos ofrece el fotógrafo Paul Sarkis en su serie *Off the Set* (2004), publicada originalmente en la revista electrónica *Nerve*. Estos retratos seminales de la pareja de estrellas porno Seymore Butts y Mari Possa serán luego retomados en un libro homónimo, bajo la autoría de Paulie & Pauline, en 2010. El subtítulo del libro puede aclararnos el sentido del proyecto: «estrellas porno y sus parejas». A lo largo de diez series, los retratos que componen el libro se centran en explorar la intimidad —en particular, las relaciones afectivas— de actores y actrices porno, más allá de sus performances, de los predecibles convencionalismos de su sexualidad pantallizada. Asimismo, desde una estética cercana al *porno-chic*, infinidad de acercamientos fotográficos a la industria del entretenimiento para adultos —pensemos en los trabajos de Clayton Cubbit, Steven Klein, Michael Williams, Terry Richardson, Allan Amato, Richard Kern, por solo mencionar algunos— parecen fracturar, cada uno a su manera, la unidimensionalidad de la desnudez pornográfica.

2.

La pornografía alternativa —un fenómeno esencialmente digital, vinculado a la imagen electrónica, la Web 2.0 y las comunidades en línea— desplegará, desde hace más de una década, representaciones del cuerpo y sus placeres que intentan desmarcarse de aquellas producidas por las tendencias dominantes del dispositivo pornográfico. En este sentido, frente a la misoginia rampante de buena parte del *gonzo* y del porno extremo, el porno alternativo se presenta como *women-friendly* (amigable con las mujeres), alejado de las formas de explotación características de la industria y vinculado a una suerte de empoderamiento femenino, a partir de representaciones y autorrepresentaciones que apuntan a la producción de formas de subjetivación erótica y no de objetivación pornográfica.

De esta forma, un número importante de productoras de *altporn* pretenden, al menos discursivamente, ubicarse bajo el cobijo del feminismo pro-sexo, el porno feminista, *queer* y transgénero, posicionándose como la versión «más auténtica» de las formas de agenciamiento femenino al interior del multifacético universo de la pornografía digital. Lo que no deja de asombrarme es la manera en que la retórica de la autenticidad subsiste, reinventándose como una nueva porno-tecnología del yo y entrando en simbiosis con las coartadas de este nuevo subgénero, ya no bajo la lógica de lo casero (en clave *amateur*) o de lo extremo (en clave *gonzo*), sino de lo expresivo (en clave *indie*).

En términos de contenido representacional, los modelos corporales se alejarán de las convenciones de la pornografía *mainstream*, es decir, de los estereotipos californianos de belleza femenina: largas cabelleras rubias, cuerpos delgados, caucásicos, bronceados, tonificados y siliconados y, en cambio, se apostará por *looks* prácticamente ausentes en el espacio pornoutópico, provenientes, principalmente, de subculturas urbanas. De esta forma, el *altporn* desplegará un variopinto catálogo de *clichés* corporales provenientes

de diversas tribus urbanas: punks, goths, emos, ravers, hipsters, hippies, geeks, nerds, etc. Por otra parte, esta reconfiguración del cuerpo pornográfico hará de ciertas modificaciones corporales (en particular, tatuajes, perforaciones y cabellos teñidos de colores) los *tropos* de su estética alternativa, convirtiéndolos en sus signos más pregnantos, de mayor fuerza identitaria.

Las modulaciones visuales del *altporn*, como subgénero pornográfico, son tan variadas como la pluralidad de subculturas de las que se apropia, cubriendo registros representacionales diversos (por ejemplo, en sus vertientes *softcore* y *hardcore*). Sin embargo, un objeto paradigmático —en términos de análisis— podría ser el sitio electrónico *Suicide Girls*. Fundado por Selena Mooney (aka Missy Suicide) y Sean Suhl (aka Spooky) en septiembre de 2001, *Suicide Girls* es una de las referencias obligadas en la mayoría de las investigaciones sobre subculturas eróticas y pornografía alternativa. Si bien el sitio no es el primero —ni el más alternativo— de los sitios *altporn*, se ha convertido en uno de los más populares y financieramente más lucrativos, constituyéndose, luego de más de diez años de existencia, en la forma más comercial y normalizada de porno alternativo.

Los *sets* fotográficos del sitio electrónico *Suicide Girls* se ubican, estilísticamente hablando, en lo que podríamos llamar —retomando la expresión de Dian Hanson— la nueva fotografía erótica. En este sentido, sus imágenes están más cerca del erotismo que de la pornografía, o bien, más cercanas al *softcore* o porno suave que al *hardcore*. Es decir, las fotografías se enmarcan en los códigos representacionales del desnudo, iteraciones de las poses y encuadres clásicos de las formas más convencionales de representación del cuerpo femenino. En general, los modelos posan en solitario y la diégesis de las series recorre un proceso progresivo de desnudamiento, a la manera de un *striptease* o un espectáculo de *burlesque*. Por otra parte, la desnudez es casi siempre parcial y los desnudos

totales evitan religiosamente los *beaver shots* o, dios no lo quiera, el *split beaver*, inscribiéndose, de esta forma, en el terreno políticamente correcto de la fotografía *pin-up*, sometida a un nostálgico reciclaje posmoderno.

Las alusiones a los placeres solitarios son recurrentes, sin embargo, las representaciones del auto-erotismo femenino no van más allá de los lugares comunes a los que nos tiene acostumbrados la fotografía erótica. En el caso de series que incluyen dos o más modelos, las alusiones sáficas son casi la norma, pero se limitan a la puesta en escena de prácticas eróticas confinadas al histrionismo de las *lipstick lesbians*: besos, abrazos y caricias bajo la modalidad del sexo simulado. Por otra parte, las prácticas heterosexuales brillan por su ausencia: este gineceo pornoutópico no tolera, en su espacio representacional, la presencia masculina.

En este sentido, la elipsis de cualquier referencia a los números sexuales característicos de la discursividad pornográfica, paralela a un elegante tratamiento de la desnudez femenina, otorga al sitio un aura de artificio poco frecuente al interior de la industria del entretenimiento para adultos, convirtiéndolo en una suerte de versión *hipster* de la fotografía licenciada del siglo diecinueve. Un esnobismo pornográfico que, más que proponer una alternativa ante sus versiones más extremas, recicla sus victorianos orígenes fotográficos, aderezados con modificaciones corporales, buen gusto y buenos modales.

Parafraseando a McLuhan, el tatuaje es el mensaje, el pornograma por excelencia del universo escópico del porno alternativo. Es decir, si los subgéneros del porno responden a la iteración obsesiva de una práctica sexual o parafilia en la determinación de los límites de su universo discursivo, pareciera que el *altporn* prescinde alegremente de lo sexual, haciendo de la modificación corporal la zona erógena por excelencia la fuente de todo placer visual, bajo una lógica de la distinción que es, más que nada, una cuestión de piel, de ornamentación corporal.

Esta desnudez segunda —puntuada por tinta, metal y tintes de cabello— es modelada, dócilmente, a partir de la actualización de una reserva de gestos, poses y posturas provenientes de las convenciones representacionales del *pin-up* y de la fotografía *cheesecake*. El *aggiornamento* alternativo de estas formas fuertemente codificadas de imaginaria erótica se remonta, al menos, a la fotogenia de Bettie Page durante la década de los cincuenta, así como a su renacimiento, como objeto de culto, de la mano de figuras como Dita Von Teese, desde inicios de los noventa. Este sensibilidad retro y salvajemente citacional parece dejar poco espacio para la experimentación, produciendo, en cambio, un erotismo bastante derivativo, afectado y previsible, en la mejor tradición de la feminidad como mascarada: una sensualidad fríamente calculada a través de gestos estereotipados, poses repetidas hasta la náusea, lánguidas miradas a la cámara, formas de coquetería peligrosamente cercanas a lo cursi... en fin, pura performatividad fotográfica. Quizás ahí radique el encanto, un poco ingenuo e infantil, de las *Suicide Girls*.

A estas alturas, cabría preguntarse qué hay de alternativo en este universo imagístico que constituye, querámoslo o no, el objeto visual paradigmático del *altporn*, su figura más canónica hasta la fecha. No demasiado. No hay muchas diferencias, en términos representacionales, entre una *playmate* y una *suicidegirl*, aparte de una serie de significantes de lo alternativo inscritos en el cuerpo de la segunda. Más que una ruptura, creo que existe una línea de continuidad, parecidos de familia más que evidentes entre las formas más amables de pornografía *softcore* y el porno alternativo, al menos en sus encarnaciones más populares y estandarizadas.

3.

Me gustaría abordar, finalmente, otras figuraciones corporales, líneas de visibilidad que iluminan otros desnudamientos, ya no el de los cuerpos disciplinados, perfectos e idealizados, propios de los cánones de belleza que regulan —a manera de significativo despótico— nuestro reducido imaginario somatopolítico. Esto con el fin de explorar lo que podríamos llamar micropolíticas de la desnudez, es decir, ciertas modulaciones de la desnudez que, en el registro del arte contemporáneo, problematizan —desde las potencias alegres y salvajes de lo *queer*, lo *creep* y lo *freak*— la domesticación del placer visual presente en las disciplinadas coordinadas epidérmicas del desnudo artístico.

Estas nuevas gramáticas corpóreas sugieren el pasaje de una desnudez molar —operando a partir de líneas de segmentariedad dura ancladas en un limitado repertorio de encuadres, posturas y modelos corporales— a una desnudez molecular, líneas de segmentariedad blanda que dislocan, en su movimiento, en sus velocidades variables, los ancorajes de la sobrecodificación corporal del desnudo clásico. No sería del todo descabellado intentar cartografiar, en el registro del arte contemporáneo, la emergencia de inéditas micropolíticas del desnudamiento, capaces de motorizar —gracias a su fuerza disruptiva— desterritorializaciones en la representación molar de lo corporal; una suerte de movimiento tectónico en las sedimentaciones escópicas del desnudo como género artístico y como macropolítica de la desnudez.

Revisemos algunas alternativas al canon de belleza occidental, en particular, algunas subversiones escópicas que problematizan la primacía de ciertos modelos corporales desplegados, redundantemente, en sus iteraciones. La delgadez parece ser, al interior de nuestra cultura visual, la condición *sine qua non* de desnudabilidad del cuerpo femenino, la enjuta piedra de toque de su belleza. En este sentido, visibilizar otros cuerpos, desde una desnudez refractaria

a ciertas convenciones dietéticas y estéticas de moda, pareciera ser, de acuerdo a una multiplicidad de artistas contemporáneos, una tarea por demás significativa. Frente a una suerte de ectomorfismo representacional, productor de massmediáticas desnudeces escuchimizadas, apreciamos en el ámbito del arte contemporáneo una especie de reivindicación visual de la adiposidad; en una cultura obsesionada con el adelgazamiento, salta a la vista un apologetico movimiento de signo contrario, una insurrecta y voluptuosa poética de la carnosidad, un hipertélico empoderamiento escópico de los excesos de masa corporal.

En esta línea, el artista italiano Yossi Loloi ensaya en *Full Beauty Project* una entrañable exploración fotográfica, en el registro del erotismo, de la gordura extrema y de su puesta en escena. Desde una mirada no patologizante, la obesidad clase III de sus modelos puede convertirse, finalmente, en objeto de deseo. Así, la carnosidad traza las voluminosas zonas erógenas de una desnudez reformulada, excesos del cuerpo más allá de los límites trazados por los lugares comunes de un erotismo encorsetado. De esta forma, Loloi defiende, a pesar de los pesares, una radical democratización volumétrica de la belleza.

La serie fotográfica Gyahtei de Manabu Yamanaka nos confronta con una desnudez todavía más perturbadora, aquella contrapunteada por la senilidad de sus modelos, ancianas cuyas edades oscilan entre los ochenta y nueve y los ciento dos años. De nuevo, estos desnudos exponen una figura del exceso: ya no de peso sino de años. Gravedad etaria en estos desnudamientos, indicios del implacable pasaje del tiempo inscritos en el rostro y en el cuerpo, la desnudez como memento mori. Estas desnudeces geriátricas evidencian, gracias a un brutal efecto de contraste, el punto ciego del desnudo como dispositivo escópico y especulativo, es decir, sus dificultades a la hora de representar ciertas corporalidades fuera de la acronía utópica de una eterna

juventud, por siempre reflejada en el espejo de la imagen. Como afirma David Le Breton, la vejez y la muerte son, en el extremo contemporáneo, los lugares de una anomalía, pues «encarnan lo irreductible del cuerpo» (Le Breton 2012: 142). Siguiendo esta premisa antropológica, podríamos decir que en nuestro horizonte imagológico, la vejez encarna, despojada de sus vestiduras, lo irrepresentable del cuerpo, figuraciones de una desnudez indómita, sin espesor simbólico ni sobrecodificación estética, en los límites de nuestra imaginación y de nuestro imaginario.

Este juego con el límite, operando en las fronteras móviles entre la materialidad de los cuerpos y su representación idealizada, atraviesa la serie escultórica *The Complete Marbles* (1999-2005), del artista británico Marc Quinn. Las controversiales esculturas que componen la serie, desnudos de sujetos amputados, en sus variantes tanto congénitas como quirúrgicas, se han convertido en un referente obligado en las discusiones en torno a la relación entre los estudios de la discapacidad y la teoría estética, entre la diversidad funcional y el arte contemporáneo.

A partir de una serie de deslizamientos, el procedimiento alegórico de Quinn parasita —desde su anacrónico estilo neoclásico, hasta la pomposidad en la elección de mármol de Carrara como material— las regularidades discursivas de la escultura helénica, produciendo, sin embargo, una repetición con diferencia. Pasaje de la belleza fragmentaria de la figura ideal en la tradición escultórica clásica —pensemos en la Venus de Milo como ejemplo paradigmático— a la belleza, a secas, en la representación de sujetos diverso funcionales. Una belleza legible en la pregnante completud escultórica de piezas como *Jamie Gillespie* (1999), *Peter Hull* (1999), *Helen Smith* (2000), *Catherine Long* (2000), *Alexandra Westmoquette* (2000) *Selma Mustajbasic* (2000), *Tom Yendell* (2000), *Stuart Penn* (2000) y *Alison Lapper* (*8 months*) (2000). Marmóreos retratos de sujetos reales, corporalidades diversas con nombre y apellido pero,

también, desnudos escultóricos a los que, literalmente, no les hace falta nada. Como el título de la serie lo indica, mármoles completos. Un nuevo marco, corregido y aumentado, en la representación de las corporalidades; nuevas visibilidades insertas, lúdicamente, en la tradición de la estatuaria grecorromana. Desnudeces indómitas que se erigen, orgullosamente amputadas y en los límites de la impostura, como la encarnación definitiva de la belleza.

Me gustaría finalizar este recorrido trayendo a colación los desnudos parciales de modelos transgénero realizados por la fotógrafa Bettina Rheims, en su serie *Gender Studies* (2014). Empecemos señalando lo obvio: estas corporalidades rompen, desde el espacio performativo de la imagen, con la anatomía como destino. En la mirada de Rheims, la androginia y lo transgénero funcionan como los operadores de una desnudez en retirada, suspendiendo, en el marco de la imagen, el binarismo sexo-genérico presente — como condición de desnudabilidad y mecanismo de sobrecodificación del cuerpo— en la tradición del desnudo clásico. En cambio, estos desnudamientos problematizan —desde sus gradientes fotogénicos— una lectura generizada de los cuerpos, un dispositivo de sentido que funciona, a manera de inconsciente óptico, en buena parte de nuestros regímenes escópicos. Así, estas desnudeces indómitas evocan, desde su devenir molecular en la emulsión fotográfica, la ilegibilidad de los signos del sexo, la opacidad de los cuerpos, la indeterminabilidad como principio de placer estético. Operaciones semiúrgicas donde la desnudez se reescribe, a partir de lo fotográfico como tecnología de género, gracias a un borramiento sutil de sus signos más enfáticos, a través de un velamiento de sus coordenadas de sentido.

Estoy tentado a creer —a manera de coda— en una multiplicidad que atraviesa, obtusamente, esta multiplicidad de estrategias escópicas dinamizadas por una legión de desnudeces indómitas. Quizás, a la

luz de estas corporalidades y sus complejas líneas de visibilidad, el desnudo —como máquina representacional, productora de cuerpos perfectos y placeres visuales domesticados— no sea otra cosa que un polvoriento y oxidado artefacto del pasado. Quizás haya lugar —tal vez hoy, tal vez mañana— para otras micropolíticas de la desnudez.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1995). *El placer del texto*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Friedler, G. (1997). *Naked New York*. Nueva York: Norton & Company.

Naked Las Vegas. (2008) Verona: Norton & Company.

Dumenco, S. (2004): Preface. Greenfield-Sanders, T., XXX 30 *Porn-Star Portraits*. New York: Bulfinch Press.

Le Breton, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Paulie & Pauline (2010). *Off the Set. Porn Stars and Their Partners*. Glen Rock: Aural Pink Press.

Necroscopías: estéticas de la excepción y arquitecturas de la anestesia moral

Sayak Valencia

Los que no quieren caer atrapados en el engaño ficcional de lo simbólico, los que sólo creen lo que ven sus ojos, son los que más erran. Un cínico que «sólo cree en lo que muestran sus ojos» pierde de vista la eficacia de la ficción simbólica y la forma en que estructura nuestra experiencia de la realidad.

Slavoj Žizek. *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política.*

Ante la desbordante y continuada producción de violencia misógina y social contra las mujeres y los cuerpos leídos como feminizados. Ante la normalización de esta violencia cotidiana que circula en imágenes cotidianas de manera multimodal en la televisión, la prensa, el cine, los videojuegos, las e-series proponemos una lectura crítica de dicha representación en la cual nos centraremos en indagar en la producción de los marcos de percepción de las imágenes que reproducen la violencia y que acotan la representación de las asesinadas al lugar de víctimas y/o criminales.

<https://www.periodicocentral.mx/2017/media/k2/items/src/fc7fe34ed67db311be705ea41730b1cd.jpg>

Fig. 1. Código fuente de una imagen que retrata el cuerpo de una mujer muerta con signos evidentes de violencia y tortura. Se propone aquí la presentación de una imagen en otro formato para reflexionar en torno al consumo de la violencia gore contra los cuerpos feminizados. Así mismo se plantea este ejercicio crítico como una herramienta de desvisualización, es decir, de desfamiliarización de la mirada frente a un régimen escópico sangriento.

La lectura más difundida entre la población mexicana al recibir las imágenes del feminicidio no es sólo de indiferencia, sino de enjuiciamiento social/moral, pues bajo el argumento de que si algo les sucedió fue por sus propios actos, se culpabiliza y responsabiliza a las asesinadas por la violencia sufrida y se presenta una narración fragmentada del suceso (Berlanga 2018) y, donde los asesinatos parecen producirse *ex nihilo*, esto es sin duda preocupante porque no se visibilizan las relaciones de poder entre los géneros, ni tampoco las desigualdades estructurales entre la distribución de riqueza y justicia que subyace a cada uno de estos casos. En este sentido el problema del feminicidio, al menos en México, tiene un subtexto moral en el cual el asesinato se lee como una especie de castigo socialmente aceptado ante cualquier desobediencia de género, clase, raza, sexualidad ejercida por las cis, las transmujeres y cualquier persona disidente del sistema sexo-género.

Por tal motivo, propongo que la recepción anestesiada de las imágenes de violencia contra las mujeres y las personas minoritarias, especialmente el desplegado en el trans/feminicidio y en los crímenes de odio, no es casual sino una consecuencia de la producción de ciertos modos de percepción hegemónicos de las imágenes que distribuyen un pacto escópico necropatriarcal a través de los medios de información, entretenimiento masivo, la publicidad y el consumo.

<https://goo.gl/images/Uuie51>

Fig. 2. Liga que conduce a una imagen de la campaña publicitaria «Border Town» realizada en 2010 por marca de cosméticos MAC, quien se «inspiró» en los feminicidios de las mujeres en Juárez para presentar modelos con looks cadavéricos, haciendo del feminicidio un nicho de mercado.

La *mass media* y las plataformas conocidas como redes sociales al mismo tiempo que rentan económicamente de la exhibición de la violencia, muestran a las asesinadas como despojos (cuyos encuadres y tratamiento de las noticias e historias son coincidentes con lo que Ospina denominó como «porno-miseria» (Ospina y Mayolo 1978) y lo que Mariana Berlanga complejiza a través de lo que denomina «encuadre patriarcal» construyen una forma de lectura y percepción de éstas ya sólo como imágenes y no como cuerpos físicos, ontológicamente vulnerados.

Sin embargo, nuestra propuesta no se limita al análisis crítico de la función de los medios de comunicación e información sino que indaga en un cambio de paradigma que se vincula con las nuevas formas de comunicación y su relación con la reprogramación psicopolítica de la subjetividad (Han 2014) y de la percepción (Bifo 2017);

Esta sustitución del cuerpo masacrado por la imagen del cuerpo masacrado, a mi entender, desresponsabiliza tanto a los asesinos (mayoritariamente varones) y a las autoridades y fuerzas del orden para que se hagan cargo de resolver «el femigenocidio» (Segato 2012) que se está llevando a cabo, desde la colonia hasta hoy, en nuestros países, ya que utilizando el régimen sensible de percepción crea una suerte de distanciamiento emocional y programa la psique para percibir el desastre como algo normal. Al mismo tiempo, crea una mutación en la sensibilidad y produce una forma nueva de relación con las imágenes, lo cual abordaré más adelante al hablar del concepto de régimen *live* (Valencia y Sepúlveda 2016).

Las consecuencias de la anestesia social ante la masacre cotidiana de mujeres en todo el mundo y especialmente en los países «ex-coloniales» son aterradoras en su nivel de destrucción no sólo de las vidas de las cis- y transmujeres sino también la ruptura del tejido social y su posible movilización ante causas de despojo y violencia continuada sobre las poblaciones que

habitan nuestros países, ya que éstas se vuelven blancos de violencia por distintas intersecciones que las colocan en un marco dentro del marco estético-ético-político como desechables.

Por tanto, en los siguientes párrafos hago una propuesta reflexiva que discute la producción y reproducción no sólo de imágenes sino de imaginarios sociales en México vinculados a valores necro/hetero/patriarcales y neocoloniales (machistas, sexistas, religiosos, clasistas y racistas) que reproducen valores fascistas de exterminio de alta y baja intensidad que se difunden a través de los dispositivos de la e-comunicación, el arte neoliberal y el entretenimiento masivo como la televisión, la prensa y redes de socialización virtual como FB, Twitter, Instagram, etc, los cuales reafirman una ecología de la violencia que construye una suerte de normalización y glamurización de los imaginarios en torno a la muerte que aquí denomino necroscopía.

La necroscopía, desde mi perspectiva, es el fundido encadenado de ciertas imágenes, producciones culturales y modos de representar la realidad y la subjetividad a través de las tecnologías y las industrias culturales, en las cuales se enarbolan regímenes de violencia y muerte distribuidos a través de la audiovisualidad: ejemplos persistentes de esta glorificación de la violencia en el imaginario del hiperconsumo son las pedagogías de la crueldad (Segato 2012) y la didáctica de la guerra o de la sumisión distribuida por la publicidad, seguidos por la estetización de la catástrofe y de elementos seductores que proponen como deseable la normalización o, incluso, la glamourización tanto de la violencia como de la muerte retransmitidos por la televisión, las series y las mass media en general o en su caso extremo por el cine *snuff*.

Estas instauración de la necroscopía se nutre de las herramientas del régimen *live* (Valencia y Sepúlveda 2016) entendido como un dispositivo de producción de visualidad que ya no representa la realidad sino que la

produce directamente. Es decir, el régimen *live* es un entramado técnico, político y semiótico que captura la sensibilidad del sujeto espectador y lo seduce a través del estímulo visual y su espectralidad. Creando con la saturación de imágenes y códigos una suerte de borrado y barrido de la memoria. Creando además una forma de percibir la desigualdad y la injusticia que recae sobre ciertas comunidades vulnerabilizadas durante siglos como algo históricamente normalizado y que nos habla de una especie de anestesia moral producida por la distribución de una empatía escalonada, donde los cuerpos leídos como minoritarios se vuelven excepcionales y poco valiosos incluso en la representación de su exterminio.

Desde mi perspectiva, este borrado y barrido de la memoria por saturación podría ser una explicación posible a la apatía colectiva frente a situaciones de violencia extrema: feminicidio, desaparición forzada y pérdida de garantías sociales a nivel g-local. En los próximos párrafos indagaré sobre la intersección entre el secuestro del sentido de las imágenes y su vinculación con el extrañamiento visual que parte de una fascinación estética que crea un sentido común neoliberal (Hemelheinz 2016) y su vinculación con el abonamiento a las economías de la muerte donde el género, raza, clase y geopolítica son directrices motoras en la actualización de imaginarios altamente reaccionarios disfrazados cosméticamente y propagados por los dispositivos del régimen *live*.

Estéticas de la excepción y arquitecturas de la anestesia moral

Toda profecía es en algún punto una profecía autorrealizada, porque ellas predisponen a la imaginación social a esperar una determinada evolución y configuran la percepción común de tal modo que aquello que sencillamente era una previsión se convierte en sentido común.

Franco Berardi. *Fenomenología del fin.*
Sensibilidad y mutación conectiva.

Este apartado inicia con algunas preguntas: ¿cómo se ha propagado la indiferencia y anestesia social ante el desfile y exposición de cuerpos torturados, destrozados en masacres cotidianas, cuerpos asesinados con saña que mayoritariamente pertenecen a personas feminizadas, racializadas, empobrecidas y/o desplazadas?, ¿Cuál es el motivo de que la vida de unxs importe menos que la vida de otrOs?¹ Como transfeminista que se dedica a los estudios culturales, por mucho tiempo he estado estudiando la relación entre la producción de nuestras subjetividades capitalísticas altamente expuestas a la violencia cosmetizada del capitalismo necro-pop que al espectacularizar la guerra, el asesinato en el mundo del hampa y la super especialización de la técnicas de eliminación de poblaciones por medio de herramientas altamente «avanzadas» y difundirlas como imaginarios culturales del entretenimiento, oculta sus consecuencias reales en los espacios en los cuales ésta es una constante cotidiana.

En los próximos párrafos indagaré entonces sobre la intersección entre lo que denomino el secuestro del sentido de las imágenes y su vinculación con el extrañamiento visual que parte de un diseño estético que crea un sentido común neoliberal² (Emmelheinz 2016), el cual produce cohesión por medio de la aceptación de la violencia no como código moral o ético sino como

dispositivo estético, generando así una especie afecto en torno a ella, una fascinación que en otros trabajos he denominado fascinante violencia (Valencia y Sepúlveda 2016).

La fascinante violencia actúa a nivel de los afectos y captura nuestra sensibilidad en torno a los límites de la violencia, así coloniza la psique de las poblaciones y abona a la monetarización de las economías de la muerte tanto a nivel físico como simbólico donde el género, la raza, la clase y la geopolítica son directrices motoras en la actualización de imaginarios altamente reaccionarios disfrazados cosméticamente y propagados por los dispositivos del régimen *live* (Valencia y Sepúlveda 2016).

Entiendo al régimen *live* como aquel que se basa en la fabricación/suplantación de la realidad a través de los dispositivos visuales (desafiando y re-elaborando el régimen de verdad) cuyas principales características son: 1) la eliminación visual de la división público-privado, 2) la reificación del tiempo como algo sin duración (pura adrenalina, instantaneidad y desmemoria) y 3) la cosmetización extrema de las imágenes de violencia y su despolitización crítica.

En el régimen *live* ya no se representa la realidad, sino que la pre-produce directamente, por tanto, es de orden psicopolítico³ y está engarzado a la producción de algoritmos e información que es rentabilizada en múltiples formas a través de la monetización de la información, por ejemplo: los ratings televisivos, las visualizaciones y descargas de youtube, la predicción de mercados, etc.

A su vez, este régimen se conecta por medio de la fascinante violencia con la actualización de lo que en otros trabajos he llamado Capitalismo Gore (Valencia 2010). La fascinante violencia utiliza los dispositivos tecnológicos y digitales para conectar y naturalizar el neoliberalismo más depredador (gore) como proyecto neocolonial y necro-patriarcal con la producción diseminación de pactos escópicos, que según la definición de Martín Jay son: «el modo de ver de una

sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos.» (Jay 2003: 222).

Por tanto, la fascinante violencia en México es efectiva en tanto que desde hace al menos tres décadas produce y estandariza los modos de mirar y analizar las imágenes de violencia. En este sentido, me inspiro en las palabras de Susan Sontag sobre el *fascinante fascismo* ya que la fascinante violencia al igual que *el fascinante fascismo* produce un gusto en base a la ideología necropatriarcal imperante a través de la conquista y reprogramación de los —indeterminados, intrincados y siempre fluctuantes— campos de los afectos y las identificaciones.

En sus propias palabras: «El arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamientos, *otorga poder de seducción a la muerte*». (Sontag 2007: 94) y en el caso de la fascinante violencia reafirma la diferencia colonial/ racial/de género/corporal/de sexualidad y geopolítica y, sobre todo, estandariza el sentido de las imágenes, convirtiéndolas en objetos estéticos en sí mismas. Cabe aclarar que al proponerlas como objetos estéticos no me refiero a que las imágenes de la violencia se entiendan como bellas, sino a que producen un efecto y un *afecto* estético, es decir, producen sensaciones y movilizan los campos de lectura tradicionales de lo que se entiende por aceptable o éticamente pertinente.

En este sentido nos preguntamos también por el papel de las imágenes violentas no como simples elementos de representación del mundo, sino por su devenir político en dispositivos de propaganda necro-hetero-patriarcal que diseñan y re-estructuran la subjetividad, poniéndola en relación con un diseño biopolítico del género y la sexualidad, el cual que refuerza los ideales de soberanía masculina en torno al ejercicio de la violencia de baja y alta intensidad y, en el caso que nos ocupa, frente a las imágenes del feminicidio (Segato 2014; Berlanga 2018) es decir, nos preguntamos sobre los usos psicopolíticos (Han 2014) y la mutación cognitiva (Berardi 2017) que las imágenes generan a nivel de

desidentificación con quienes son objeto de la violencia más descarnada.

Como transfeminista⁴ que se dedica a la investigación transdisciplinar desde los estudios culturales, he estudiado la relación entre la producción de nuestras subjetividades capitalísticas (Guattari y Rolnik 2006), altamente expuestas a la violencia cosmetizada del neoliberalismo contemporáneo y su relación con la distribución y normalización de que estas violencias recaigan sobre personas que conforman a los devenires minoritarios (Guattari y Rolnik 2006).

Por ello, este trabajo hace hincapié en cómo la producción de imaginarios necro-liberales y heteropatriarcales, distribuidos por el dispositivo SISOMO (Sight, Sound and Movement), se vinculan con un frame patriarcal de la violencia o en palabras de Mariana Berlanga con «marcos patriarcales» (2018), que actualmente se asocian con el afianzamiento de una cultura necro-pop, en la cual la muerte circula como un sistema de producción de signos y de sentido que estiliza los procesos del asesinato, la masacre o la violencia sexual y que puede entenderse como «una inflación semiótica que implica que a mayor cantidad de signos genera cada vez menos significado» (Berardi 2016b: 132).

A nuestro modo de ver, el necro-pop es una de las directrices más importante en la configuración de imaginarios socioculturales contemporáneos que rentabilizan los dividendos simbólicos y materiales extraídos de la espectacularización de la guerra, del asesinato, del extractivismo y de la violencia explícita contra las mujeres.

Esta glamurización de la violencia de distintas intensidades, puede distribuir narrativas de identificación y de aceptación del exterminio de ciertas poblaciones: racializadas, pobres, feminizadas, disidentes sexuales, diversas funcionales y/o migrantes, como si sus muertes fueran una especie de cumplimiento de un *destino manifesto* que está en concordancia con lo que Hito Steyerl dice sobre el diseño del asesinato:

Podríamos pensar en la noción de Martin Heidegger de ser-para-la-muerte (Dasein zum Tode), de la integración de la muerte dentro de la vida. De un modo similar podríamos hablar de «Desing zum Tode», o de un tipo de diseño en el que la muerte es el horizonte universal, que funda una estructura de significados que es estrictamente jerárquica y violenta. (Steyerl 2018: 29).

Sin embargo, lo que nos ocupa en este trabajo no es reiterar sólo a los sujetos que sufren estas violencias acumulativas sino preguntarnos por el cómo se da esta normalización de la violencia y cómo la distribución de estos imaginarios crea una suerte de insensibilidad, anestesia y reprogramación de los aparatos de percepción que producen a su vez desmovilización social.

Producción de percepción y secuestro del sentido de las imágenes del feminicidio

En este apartado propongo que la distribución visual de la violencia no es casual, ya que como brillantemente lo han argumentado teóricas feministas como Julia Monárrez al hablar del «feminicidio sexual sistémico» (2009) o Rita Segato con sus reflexiones sobre el femigenocidio (2012) y la guerra contra las mujeres (2012; 2014) la violencia misógina es consecuencia de ejes transversales de poder y de producción de violencia diferenciada por género, raza, clase y geopolítica. Por dicho motivo, propongo que el enraizamiento y distribución de la cultura del feminicidio y su consumo estetizado es el resultado actual de un proceso enlazado con la producción de ciertos modos de percepción de las imágenes que hipernormaliza el cuerpo masacrado de las mujeres.

Entiendo hipernormalización en el sentido que le dan tanto Adam Curtis en su documental titulado *HyperNormalization* (2016) como el antropólogo ruso Alexei Yurchak, quien acuñó el término en 2006, quienes por medio de ese concepto explica el pacto social en torno al conocimiento consciente de que se vive en una realidad a punto del colapso y ante este panorama se

elige mantener un consenso en torno a un mundo de meras apariencias. Un universo de imágenes que evita que se actúe en la realidad para cambiarla, desestimando las posibles acciones de movilización para transformar las condiciones funestas.

Yurchak dice en su libro: *Everything was Forever, Until it was No More: The Last Soviet Generation* que en los últimos años de la Unión Soviética ésta era una «fachada socialista que se mantuvo a duras penas en pie, pero detrás de la pared todos sabían que eran una ilusión. Una falsa normalidad que simplificaba y tranquilizaba a los soviéticos y que al mismo tiempo les daba excusas para no actuar» (Yurchak 2016). Inspirándome en la noción de falsa normalidad, mi hipótesis es que a través de la saturación de imágenes de violencia se anestesia la movilización social y se desactiva luchas y alianzas posibles entre poblaciones vulnerables, específicamente ante el problema del feminicidio y del transfeminicidio en México, América Latina y el mundo.

Como sabemos esa falsa normalidad es un marco de lectura que puede describir también los modos de gobierno psicopolítico del neoliberalismo contemporáneo. En el contexto actual posfordista y necro-liberal del mundo sur g-local podemos ejemplificar esta hipernormalización con la adopción visceral de la cultura de la celebridad, el showbusiness y las nuevas plataformas de comunicación que cosmetizan la cotidianidad y diseñan un espacio altamente hipnótico y fascinantemente contradictorio: ora violento, ora amigable donde pese a que sus contenidos sean banales, críticos o francamente reaccionarios pueden montarse en una línea narrativa donde sus contradicciones son fácilmente borradas: por ejemplo, la narcocultura como estrella de Instagram o la campaña de 2010 de la marca de maquillaje MAC llamada *Bordertown* inspirada en los feminicidios de Ciudad Juárez.

En este proceso de conciliar lo irreconciliable se crea una disociación entre el sujeto y sus prácticas, es decir, «un desapego subjetivo, en el cual se puede pasar

sin fisuras de un plano a otro de la realidad» (Fisher 2017: 90) que se transmite a las poblaciones por medio del régimen *live*.

Esta estrategia de manipulación de los aparatos de percepción a través del régimen *live* desemboca en el secuestro del sentido de las imágenes de violencia en torno al feminicidio y transfeminicidio aunque no sólo, ya que la transmutación de dichos aparatos de percepción atañen a una re-traducción más amplias de la maneras de percibir y producir sentido en el mundo actual. Dicho secuestro del sentido está en concordancia con lo que Mark Fisher denomina Realismo Capitalista en el cual se hace «un sistema de equivalencias general capaz de asignar valor monetario a todos los objetos culturales, no importa si hablamos de la iconografía religiosa, de la pornografía o de El Capital de Marx» (Fisher 2017:25), es decir, en el caso de la exhibición basurizada de los cuerpos de las mujeres cis y trans asesinadas por la máquina feminicida en México (González Rodríguez 2001; Valencia, 2014) el valor se transforma en necro-valor que además del valor monetario afianza una plusvalía simbólica para el necropatriarcado donde el subtexto que legitima a la cultura del feminicida y del transfeminicidio arropa y difunde la soberanía masculina no sólo sobre el cuerpo de las mujeres sino sobre la forma de performar atrocidad como uno de los ingredientes fundamentales para ser parte de las fratías predatorias y de la masculinidad necropolítica (Valencia 2016) al cumplir con los mandatos del machismo más recalcitrante.

La difusión de imágenes de atrocidad extrema incluye a la pedagogía de la crueldad (Segato 2014) pero va más allá, ya que utiliza los nuevos dispositivos de información y actúan a nivel pre-reflexivo y no sólo a nivel de semiotización. Tal como afirma Franco Berardi: «La infosfera actúa directamente en el sistema nervioso de la sociedad, afectando a la psicofera y a la sensibilidad en particular. Por esta razón, la relación entre economía y estética es crucial para entender la actual transformación cultural.» (2016a:127-128) y en nuestro

caso, para entender por qué las imágenes de violencia extrema contra las mujeres cis y transgénero que buscan hacer una denuncia social ya no tiene efectividad en la organización de una respuesta social generalizada.

Esta desactivación de la empatía social podría estar motivada porque la repetición hiperbólica de la crueldad sobre los cuerpos femeninos dejan de interesar al convertirse en «una banalidad forense» o en palabras de Mark Fisher en «una sobresaturación de la vileza que falla en su intento de ultrajar, incluso de interesar al lector [espectador]» (2017: 34) A pesar de que sus técnicas de tortura y agresión muestren atrocidades más allá de lo pensable, en concordancia con el Capitalismo Gore (Valencia 2010).

Si bien el concepto de Capitalismo Gore sigue teniendo sentido para mí a nivel explicativo de cierta parte de la realidad, de la violencia y de la muerte en México y específicamente de los sujetos endriagos, lxs jóvenes que constituyen la mano de obra sangrienta del mundo del crimen organizado, es necesario apuntar que mis indagaciones desde la investigación de las masculinidades y los estudios culturales me han llevado a pensar sobre el fundido encadenado de ciertas imágenes, producciones culturales y modos de producir la realidad y la subjetividad a través de las tecnologías y las industrias culturales en las cuales se enarbolan coreografías sociales, raciales, sexuales y de género vinculadas a la violencia y la muerte que se distribuyen a través de la audiovisualidad.

Ejemplos persistentes de esta glorificación de la violencia en el imaginario del hiperconsumo son las pedagogías de la crueldad (Segato 2014) y la didáctica de la guerra (Baudrillard 1991; Monegal 2007; Steyerl 2018) o de la sumisión distribuida por la publicidad, seguidos por la estetización de la catástrofe y de elementos seductores que proponen como deseable la normalización o, incluso, la glamurización, tanto de la violencia como de la muerte retransmitidos por las industrias culturales y del entretenimiento.

En tal sentido, identifico que el régimen live ayuda en la instauración de pactos heteróclitos con una base necro-escópica que diseminan códigos semiológicos y técnicos en los cuales las consecuencias del asesinato se presentan de manera desrealizada y seductora, donde la violencia contra las mujeres y el feminicidio son una constante en producciones neoliberales de la cultura necro-pop, hipernormalizadas en producciones de todo el mundo por ejemplo en películas que tienen por tema el feminicidio/ transfeminicidio y la perspectiva no es de denuncia sino al contrario, su objetivo radica en celebrar las técnicas de tortura o encontrar la forma de exculpar al (trans)feminicida o a los (trans)feminicidas, algunos ejemplos de esta películas son: *El lugar sin límites*, 1977 *American Psycho*, 2000; *Match Point*, 2005; *Backyard | El traspatio*, 2009; *The Loft*, 2014, sólo por mencionar alguna de producciones fílmicas sobre el tema.

Propongo entonces, que el régimen necro-escópico del feminicidio y la violencia contra las mujeres se puede pensar como una especie de re-ontologización de las imágenes, donde éstas suplantando la realidad y niegan la veracidad de los fenómenos, alimentando nichos importantes del mercado global vinculado a las industrias de la muerte que obtienen sus rentas de la destrucción y expoliación de cuerpos y hacen de la muerte una forma de economía y espacio de percepción que legitima la violencia a través de las necroscopías.

La producción de esta sensibilidad necro, producida también para ser transmitida en directo (livestreaming) nos enfrenta con el afianzamiento del capitalismo como una fase de la reprogramación de los aparatos perceptuales, donde las imágenes conducen a una especie de *poslexia* (Fisher 2017) en la cual la capacidad crítica necesaria en las sociedades léxicas, es decir, fundadas en el razonamiento a través de la lecto-escritura, queda desdibujada ya que la «capacidad para procesar una imagen es infinitamente mayor» (Aguirre 2017:13) Poniendo en duda el régimen de verdad en el cual se basa «Lo real» y sustituyéndolo por el régimen

live, es decir, por la veracidad de *lo en vivo* que como hemos argumentado está basado no en la representación de lo real sino en su pre-corporación, es decir, en «un modelado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista.» (Fisher 2017:31)

En suma, lo que propongo con el concepto del régimen live es que existe, como afirma el filósofo italiano Franco Berardi (2017), un re-cableado de la psique a través de la reprogramación de la sensibilidad; más aún desde mi perspectiva no sólo se reprograma el software del pensamiento, es decir las ideas en torno al mundo en general, sino que se modifica incluso el hardware, es decir los aparatos perceptuales con los que aprendemos y producimos el mundo y con el cuales nos vinculamos con él.

Así, el régimen live no es sólo la transmisión *en vivo* de la realidad para mercantilizarla, sino que es la pre-producción de lo real para construir una realidad más excitante, mediada por los dispositivos y las pantallas, una realidad para ser percibida y después ser vivida-consumida, el régimen live pre-produce y pre-corpora la realidad; de tal forma, esta re-ontologización de las imágenes crea una identificación y pertenencia a través de la fascinación por la violencia evitando cualquier tipo de vinculación empática, pues justamente es el terreno de los afectos y la percepción lo que el régimen live está colonizando por medio del secuestro del sentido de las imágenes y la espectralización de los hechos que ellas representan.

Sobra decir que, tal como afirma el psicólogo Simon Baron-Cohen (2012), a menor empatía mayor crueldad y violencia. Por tanto, es necesario reflexionar sobre esta fórmula, puesto que la anestesia social y la hipernormalización de la necropolítica (Mbembe 2011) se produce de manera multimodal y su diseminación a través de los medios de comunicación, entretenimiento y redes sociales es en nuestros días la más efectiva.

Mi intento por explicar esta mutación cognitiva y

reorganización de los aparatos psíquicos de percepción no tiene que ver con miedo al cambio o temor a superar las dicotomías espacio-tiempo como coordenadas de percepción, sino con analizar la agenda necropolítica, heteropatriarcal y racista detrás de este cambio en la percepción, es decir, preguntarnos quiénes son responsables de este rediseño de la subjetividad y la forma en la que estas herramientas despolitizan y rompen posibles empatías que podría despertar solidaridades e insurgencias aliadas entre los devenires minoritarios por género, clase, raza, sexualidad y corpo-diversidad.

¿A quiénes beneficia esta forma de percibir y producir la realidad como un espectro, capaz de anestesiar socialmente a la población, para que la transmisión de las imágenes de mujeres siendo agredidas sexualmente (como en el caso de La Manada en España) o ultrajadas de manera feroz y abandonadas en descampados y basureros de México y Latinoamérica, no susciten revueltas tumultuosas entre todas las personas que entienden que matar y torturar a otrxs no es precisamente la forma más sostenible de vivir y ni de construir comunidades de afecto y solidaridad?

Los usos de las imágenes de violencia extrema no son inocentes, ya sea de la guerra contra las mujeres en las que estamos inmerxs en México u otras guerras de clase, género, sexualidad, estatus migratorio o corpo-diversidad, por ello, vale recordar nuestra responsabilidad ante la distribución y consumo de dichas imágenes, pues como argumenta Antonio Monegal en torno a las imágenes de la guerra:

El riesgo de degradación del registro y el discurso visual sobre las guerras tiene repercusiones muy graves para la política de hoy la de mañana, para la toma de conciencia de los ciudadanos acerca de lo que les rodea y para la formación de la memoria que influirá en la conciencia futura. Por este motivo, es urgente recuperar la preocupación ética por la forma de producción y el uso de las imágenes. Es una preocupación que concierne

especialmente a los receptores, al público porque les corresponde a ellos resistirse a la manipulación, a que esta inundación de imágenes se convierta en un instrumento de alienación y propaganda.

(Monegal 2007:14-15)

Este borrado y barrido de la memoria por saturación de imágenes ultra cosméticas que reproducen valores reaccionarios en contra de poblaciones minoritarias, podría ser una explicación factible de la apatía colectiva frente a situaciones de violencia extrema: feminicidio, desaparición forzada y pérdida de garantías sociales a nivel g-local.

Finalmente, con este trabajo me propuse reflexionar desde los feminismos y la interseccionalidad la función de la hipernormalización del asesinato de mujeres cis y transgénero distribuido por el régimen live y el extrañamiento visual de la violencia en el contexto mexicano, puesto que a mi entender no sólo oculta y espectraliza las consecuencias atroces de la tragedias cotidianas, cuyo blanco principal son las mujeres y las poblaciones feminizadas/pobres/racializadas/migrantes, sino que al mismo tiempo crea una mutación en la sensibilidad y produce una forma nueva de relación con la imágenes, frente a la cual podemos proponer la desfamiliarización de la mirada (ostranienie) como parte de las herramientas para contravenir la indiferencia y anestesia social ante la difusión del feminicidio y del transfeminicidio que utiliza los marcos de percepción habilitados por las rupturas artísticas y al reapropierlos los llena de contenido reaccionarios que contruyen una arquitectura psíquica que impide la proliferación de la empatía, que como bien sabemos «es el ingrediente central para poder politizar los espacios de exclusión». (Valverde 2015: 129).

NOTAS

1 La utilización de la O mayúscula es intencional para señalar la importancia de los cuerpos masculinos, generalmente blancos, heterosexuales y de clase media o alta que conforman una especie de élite sexual, que son importantes y por lo cuales se pide justicia y se guarda duelo, o en algunos casos las masculinidades cómplices de clase media y/o racializadas que sostienen ideológicamente como un ideal deseable a esta masculinidad hegemónica en contraposición con lxs otrxs, que a través de la x engloba a cuerpos feminizados, racializados, disidentes sexuales, empobrecidos.

2 Irmgard Emmelhainz define este sentido común neoliberal como parte de la conjunción entre el neoliberalismo y la captura del régimen sensible y define dicha conjunción de la siguiente manera: «El neoliberalismo opera en nuestra realidad sensual trabajando nuestras subjetividades a partir del deseo, la sensibilidad y el afecto, lo cual empapa al arte y a la cultura, así diferencia al tiempo que homogeneiza moldeando vidas y deseos. En este sentido, confunde la información con el conocimiento, a la comunicación con la información, mientras le da forma al espacio y, por lo tanto, a las relaciones sociales. Normaliza la violencia, crea modos de ver al mundo a partir de un sentido común que

justifica la destrucción y el despojo con nociones de progreso y desarrollo, tratando de dar solución a la precariedad laboral con programas de autoayuda y de educación permanente». (Emmelhainz 2016: 22).

3 Nos referimos a lo propuesto por el filósofo coreano Byun Chul Han, quien dice sobre este orden: «El Big Data es un instrumento psicopolítico muy eficiente que permite adquirir un conocimiento integral de la dinámica inherente a la sociedad de la comunicación. Se trata de un conocimiento de dominación que permite intervenir en la psique y condicionarla a un nivel pre-reflexivo. La apertura del futuro es constitutiva de la libertad de acción. Sin embargo, el Big Data permite hacer pronósticos sobre el comportamiento humano. De este modo, el futuro se convierte en predecible y controlable. La psicopolítica digital transforma la negatividad de la decisión libre en la positividad de un estado de cosas. La persona misma se positiviza en cosa, que es cuantificable, mensurable y controlable.» (Han 2014)

4 La perspectiva transfeminista puede ser entendida como herramienta epistemológica que no se reduce a la incorporación del discurso transgénero al feminismo ni se propone como una superación de los feminismos; sino como una red que considera los estadios de tránsito, de migración, de mestizaje, de vulnerabilidad, de raza,

clase, sexualidad y género y los articula con la memoria histórica de los movimientos sociales de insurrección para abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y de los devenires minoritarios que no son considerados de manera directa por el feminismo institucional y biologicista.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, P.** (2017). Prólogo. En Berardi, F. «B.», *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Baron-Cohen, S.** (2012). *Empatía cero. Nueva teoría de la crueldad*. Madrid: Alianza.
- Baudrillard, J.** (1991). *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Berardi, F.** «B.» (2016a). Trump, el nazionalismo-obrerista y la guerra racial. *Lobo suelto*. Recuperado de <http://anarquiacoronada.blogspot.mx/2016/11/trump-el-nazionalismo-obrerista-y-la.html>
- ...(2016). Prólogo. En Emmelhainz, I., *La Tiranía del Sentido Común. La reconversión neoliberal de México*. Ciudad de México: Paradiso Editores.
- ...(2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Berlanga Gayón, M.** (2018). *Una mirada al feminicidio*. Ciudad de México: Ítaca.
- Delgado Moya, S.** (mayo 2018). The facts of violence: femicide, sensationalism, and countryside misery in the case of Las Poquianchis. En XXXVI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos. Conferencia llevada a cabo en el congreso Latin American Studies Association (LASA), Barcelona.
- Emmelhainz, I.** (2016). *La Tiranía del Sentido Común. La re-conversión neoliberal de México*. Ciudad de México: Paradiso Editores.
- Fisher, M. (2017). *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Guattari, F. y Rolnik, S.** (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- González Rodríguez, S.** (2012). *The femicide machine*. Nueva York, NY: Semiotext(e).
- Han, B.C.** (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Jay, M.** (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Mayolo, C. y Ospina, L.** (1977). ¿Qué es la *pornomiseria*? Texto leído durante la premiere de película *Agarrando Pueblo* en el cine Action République, París, Francia.
- Monárrez Fragoso, Julia.** (2009). *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Ciudad de México: El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa.
- Monegal, A.** (2007). Íconos polémicos. En Monegal, A. (comp.) *Política y (po) ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós /

- Universitat Pompeu Fabra.
- Mbembe, A.** (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- Sontag, S.** (1980 [2007]). Fascinante Fascismo. En Utrilla Trejo, J. (trad.), *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, Sello Debolsillo.
- Segato, R. L.** (2012). Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación. *Herramienta*, 49, 1-7.
- ...(2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Sociedade e Estado*, 29 (2), 341-371.
- ...(2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños: Madrid.
- Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Valencia, S.** (2010). *Capitalismo Gore*. Barcelona, España: Melusina.
- (2014). NAFTA: Capitalismo

Gore and the Femicide Machine. *Scapegoat*, 6, 131-136.

...(2016). Jóvenes: (sobre) vivir y transformar(se) en la condición neoliberal. En Gutiérrez Salazar, S. (coord). *Juветud(es), regimenes de sensibilidad y disidencia. Narrativas, estéticas y morfologías disidentes*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Sepúlveda, K. (diciembre 2016). Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: bio/necro/psicopolítica y mercado gore. *Mitologías hoy*, 14, 75-91. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-valencia-sepulveda>

Valverde, C. (2015). *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical. Violencia discreta, cuerpos excluidos y repolitización*. Barcelona: Icaria.

Yurchak, A. (2006). *Everything was Forever, Until it was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, MA: Princeton

University Press.

VIDEOGRAFÍA

Gorel, S. (Productora) y Curtis, A. (director). (2016). *HyperNormalization*. [Documental]. Inglaterra: BBC Television documentaries.

PRIMER INTERLUDIO

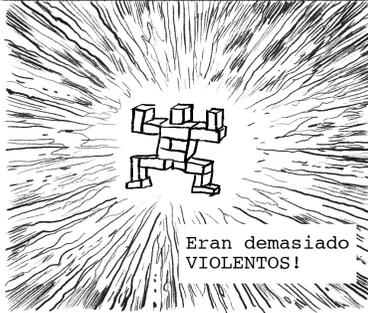
Cuando era chico, a mis papás no les gustaba que jugara con figuras de acción



Nada de pistolas,
Nada de soldados



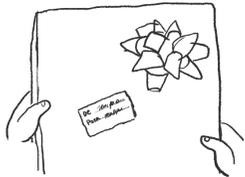
Nada de superhéroes



Entonces usaba otros juguetes, o salía a jugar afuera

Y todo estaba bien.

Hasta que una navidad, sin advertencia alguna...



Sewer Surfer Michelangelo!

Incluía traje de buzo, cinturón y todo tipo de bichos marinos pegados a su cuerpo.



Se convirtió de inmediato en mi juguete favorito



Justo a la semana siguiente, después de jugar con él en el jardín



Se me quedó entre los helechos

Y le perdí la pista

Sólo para encontrarlo veinte años después



En un persa

Quise creer que era el mismo



Y me lo llevé para la casa



Lo puse en mi acuario, donde por supuesto pertenece



Ha estado ahí desde entonces



Viendo a todos mis peces morir

II. SEXO Y LA CIUDAD

La diseminación de los bordes en la nación posmoderna en Diamela Eltit, Beatriz García-Huidobro y Eugenia Prado

Eugenia Brito

Los márgenes territoriales y culturales que ha dejado la disgregación de la «comunidad», eje del concepto de nación, en una mezcla indiscernible de ficción y deseo, abre la pregunta por los lugares por los que transcurre el habitar de los sujetos que emergen en las inestables fronteras de la ciudad posmoderna. ¿Cuáles son sus éticas, cuáles las políticas que los habitan, cómo resisten los ataques del neocapitalismo y la oferta de un teatro de mercancías? Un poder capilar captura energías y flujos en las vitrinas posmodernas globalizadas, y los nuevos sujetos se desplazan constituyendo identidades híbridas, plurales y densificadas.

Demasiadas veces se ha insistido en que el posmodernismo señala un umbral recesivo para la modernidad, un umbral que la repliega en un lejano paréntesis, mientras se reformula la idea de comunidad.

Más allá de adjudicar esa categoría de moderna o posmoderna a las obras en sí, quisiera examinar ese proceso en algunos textos chilenos que develan sus sistemas de construcción, mediante lo que Barthes denomina la «transparencia» en *El grado cero de la escritura*. Esa transparencia tiene que ver con el grado cero del relato, con la detención de la letra en su puro afán de significar, lo que permitiría la puesta en escena de los procesos de elaboración literaria, como habría ocurrido con Robbe Grillet, quizá con Sollers en *Nommes*. Me interesa esa categoría por la capacidad de dilucidar el significante, como el lugar desde donde atraviesa el proceso de significar.

Pienso que así pasa con *Lumpérica*, de D. Eltit, así como en varias novelas suyas, específicamente en *Jamás el Fuego Nunca*, su última producción editada por Seix Barral, Biblioteca Breve, 2007.

Quisiera por eso revisar los procesos literarios ocurridos en Chile en la llamada transición a la democracia —período que Garretón nombra como «postpinochetismo»— en algunas novelas chilenas: *Jamás el Fuego Nunca*, de Diamela Eltit; *Nadar a Oscuras*, de Beatriz García- Huidobro y *Objetos de Silencio (secretos de infancia)* de Eugenia Prado Bassi.

Diamela Eltit en esta novela pone en marcha, bajo el significante *célula*, el dispositivo sociocultural de análisis tanto del movimiento político social que convergió en la Unidad Popular y su quiebre posterior, con el advenimiento de la dictadura, así como la revisión de la pareja, como única y última célula de las instituciones sociales al final de la modernidad. En el proceso, aprovecha de examinar los sentidos de su papel político dentro de las organizaciones masculinas de la Unidad Popular, así como los sentidos de su trabajo en la época actual, durante los gobiernos de la Concertación.

Su trabajo literario sigue las líneas deconstructivas ya ocupadas en otros textos de la misma autora, generando una lectura en reversa de los signos políticos dominantes en la época. Es decir, aborda la revolución de la letra, su traspaso histórico a la cultura electrónica, su desarrollo como acontecimiento, su devenir sentido y todas sus fugas, insertas en los signos de la contemporaneidad.

La letra es el último territorio en el que se afincarán formas del conocimiento y la apropiación del universo por el hombre; la letra y sus mecanismos de desplazamiento y condensación, con sus nudos geológicos de repartición de estratos históricamente vivos, presentes en el modo diferido de la huella; la letra, unida a su deseo de acontecimiento, elaboró desde Marx el deseo de la revolución. Este deseo, como se sabe, orientó la política chilena en los años 70 hacia una renovación de los pactos sociales y la proyección de una economía más justa para el sujeto popular.

Sin embargo, durante la dictadura y después de ella —en la posdictadura de los años 90 hasta la

fecha—, los estructuras dominantes reordenan la relación entre historia y literatura, sobre la base de nuevas formulaciones que cuestionan los nexos de las instituciones con los poderes, particularmente el poder de la letra. Periclitán las viejas estructuras políticas y sociales, el sujeto subalterno se hunde en su pequeña esquina urbana o bien en la desolación de un estrecho agro. Así lo ve Diamela Eltit en su texto: el cuerpo que aparece en él es un cuerpo político, histórico y personal que periclita; es su épica la que se exhibe, su compleja sobrevivencia la que se narra.

La estrategia del relato es la mezcla de niveles significativos, en los que una vertical sigilosa atraviesa desde la contemporaneidad de la posdictadura hasta los años de preparación de la Unidad Popular, su caída, el clandestinaje. Así, desde la narración sobresaltada de la narradora, la protagonista sin nombre del texto abre su memoria de los años 70, en la que participa activamente en la política de las izquierdas hasta su quiebre. Coexiste ese tiempo con su presente, en el cual comparte una pieza, un lecho, una historia con su pareja, a la que observa con dureza, no sólo por su caída física (él permanece atado a la cama), sino por la resta de lugar de ella desde esos días hasta hoy. El significante *célula* se desplaza desde su capacidad militante a la historia de una pareja, de una familia, hasta la limpieza de los últimos cuerpos terminales en la épica del siglo XX, que la narradora lava, enfrentándose a su decrepitud. La célula, como instancia pública o como núcleo vital; como fecundidad o como muerte, abre paso a la única célula inicial: la de la madre y el hijo, en la cual se enfrentan poder político y opresión, socialismo y fascismo, vida y muerte en el esquema omnipresente de la tortura, todas ellas fuerzas que articulan la narración.

Esta célula prolifera en varias metáforas: es eje de poder, durante el gobierno de Allende, luego núcleo de resistencia, en la instalación militar y finalmente, modo terminal de sobrevivencia durante la posdictadura.

En todas estas etapas, la figura que interpela la

célula es femenina, por lo tanto, es ella la que viene a interrogar las organizaciones del poder, abriendo tejidos sacrificados, en su actuación como líder política y como pieza necesaria en la resistencia post-golpe. Esos lugares, menores aparentemente, son los que cobran vida en el examen implacable de la narradora, específicamente, la maternidad no permitida, sofocada por la prisión, la tortura y la muerte. El hijo inviable de la protagonista es la metáfora de una gesta imposible, como proyecto no cursado tanto en lo privado como en lo público. No hay que olvidar que la matriz es cuerpo que resta, texto que cae, como el hijo que se dejó morir o como la gesta que no se pudo desarrollar.

Es el niño sacrificado el que viene a plantear su precario enigma viviente desde una tortura; su existencia implica la fusión de todos los estamentos políticos que dan la forma al país en una figura hasta ahora inexistente. La poética de los años 80 no bastó, ni el heroísmo revolucionario sirvió para apuntalar la historia e impedir la llegada de la dictadura y los embates del neoliberalismo. Es por ello un signo inviable, que el libro cancela en el imaginario, como articulación de una comunidad fracturada desde y a partir de esa memoria.

La célula agónica, por su parte, yace desplegada en doble texto. Pero cada uno de ellos refleja al otro en una *x* invertida: es la figura del quiasmo. El relato del baño de los ancianos enfermos, vacíos de toda subjetividad, plantea con detalle prolijo la existencia de un final de época. Los cuerpos enfermos contestan la caída de su tiempo con todos sus signos materiales a la vista, como ruinas o excesos que, frente a los signos de una estética posmoderna, exhiben la caída de lo humano como contraposición irónica a la maquinaria fetichista del baño. Los cuerpos enfermos le dicen a la narradora que ella también observa su propio final. Que son materialidades que ya no sirven ni siquiera de testigos epocales y que, sin embargo, están allí, exigiendo atención, cuidado, limpieza, a pesar de no ser sino testigos agónicos, inertes que oscurecen el relato, significados que se desprenden

del significante. Ella también ha renunciado a su ser, o más bien, la ha obligado todo un sistema a renunciar y ahora, como testigo de un siglo que termina, señala que sí tuvo una labor significativa, que sí fue torturada, que sí, tuvo un hijo... que sí, ese hijo existió y que ahora, desde su mente, permanece como saldo de lo no dicho, lo no admitido por la historia oficial, su historia secreta que sale a la luz pública. El trabajo de la escritura los vuelve transparentes en su final de trama, por ello decimos que el relato gira sobre sí mismo, cada uno de sus ejes es su propio espejo; el acto de enunciar consiste en abrir los textos que esos restos han grabado en su piel.

Por otra parte, el sujeto se estratifica en la ausencia o bien por fracciones, que concentran en metonimias los átomos de sentido a punto de ser barridos por la máquina higienizante de la posmodernidad. Esta tiene como efecto limpiar el relato a un punto máximo: queda el aparato de aseo, muere el ser humano. El siglo se va con el desvanecimiento de los cuerpos, que exhiben frente a la protagonista su brutal precariedad: el insilio los ha socavado.

No obstante, la operación de la limpieza consiste en el acto de acabar con la huella; en esa operación finalista y deconstructiva, los cuerpos pierden los cimientos y la mujer en los intersticios del pasado reformula el sentido de su trayectoria personal y política. Así consigue visibilizar su cuerpo en los hilos casi perdidos de la historia, logrando reponer la figura de la mujer chilena de los años 60, desde su energía y su memoria dotada de saberes sobre ese tiempo. Su recuerdo se engarza de manera inequívoca con las zonas menos resueltas y carentes de ese tiempo: el fascismo de la mirada construida hacia la mujer, su uso y abuso en la transacción política, alimentando material e imaginariamente la célula de la pareja masculina con trabajo, con su deseo y su sexualidad que apostó enteramente a una historia mejor.

Es interesante destacar que esta historia narrada desde una voz de mujer tiene como contraparte

el silencio del masculino. El hombre, enfermo de la columna, atormentado por las pérdidas ya inscritas en su piel, yace en la cama, o bien, se pasea como puede por los pasillos de una casa oscura y sin calefacción. La columna enferma sirve de metáfora para señalar la enfermedad política, su distorsión y perversión neoliberal y colonizante que cae en pobreza, en jerarquía, en status. Una pareja que desde su derrota ilustra la falta de cuerpo de la sociedad chilena contemporánea.

Su trabajo a la vez, tiene que ver con las últimas esquinas de una piel envejecida —espectáculo privado y mortífero— y el que le aguarda en su casa: su pareja, con la que mantiene una relación de odio y amor.

El amor en Eltit es de una dimensión humana, relacionada con el contacto y con la historia de un contacto: está desprovisto de ilusiones y también de fantasías; el amor aquí es una especie de acta de una épica de supervivencia. Los dos compartieron la historia de una campaña de izquierda; los dos siguieron luchando una vez que ganara Allende; los dos fueron apresados y también fueron sujetos de tortura. Pero la diferencia otra vez radica en el constructo genérico sexual: la mujer.

Esta mujer silenciada y despreciada por el partido es la que emerge, llena de rencor, ironía y también violencia para examinar la historia, encarnada en lo último que queda de ella, la pareja. Esta pareja, un tanto invalidada por la historia vivida, y que ella alimenta, es el campo de odio por el papel que ha jugado en la historia nacional y en la historia personal. En la historia nacional, el odio yace en el abuso de poder ejercido por él y sus amigos hacia ella; en la escena familiar, en la novela familiar, la cosa está en el no riesgo frente al hijo que ella tuvo. Hijo de una relación de violada y torturada con violador/torturador, este hijo muere pues se lo deja morir no más. Porque se enferma y ellos, los padres, escondidos de la Ley dictatorial, no pueden conseguirle la atención médica necesaria para salvarle.

La muerte del niño es la metáfora que envuelve el significante del habla de la mujer. Privada de la

maternidad y ya habiendo renunciado a los roles femeninos tradicionales: devota esposa y madre abnegada, por revolucionaria activa, trabajadora de pensamiento marxista. Pero la vuelta de tuerca del 73 la hace caer en el cero del relato, el repliegue total: la tortura física y por supuesto la violación, la degradación del cuerpo, para poner en la genitalidad —zona de encuentro y de placer, zona de nacimiento y reproducción— la confusión, el marasmo de la célula; y desde ese marasmo, el cuerpo se sale del programa: el homo sacer que hay en cada uno de los chilenos que vivió el golpe respondió visceral, respondió que quería vivir, pero esa respuesta le valió la preñez.

El cruce de dos modelos femeninos, el modelo mariano y su consecuente apego a la maternidad, y el modelo laico, sesentero, con conciencia política y participación en la vida pública, se cruzan y llegan a un punto único. Pero no así en la protagonista, pues los dos relatos de sentido se quiebran en su cuerpo: el primero, con su «sacrificio», sacrificio impuesto a la mujer y por el gran realce de lo masculino, a despecho de ella quien también ha puesto el cuerpo en la historia. Este cruce tiene un desenlace dramático: el niño muere, mejor dicho, lo dejan morir. Con la sospecha de la protagonista de que la muerte del niño responde a un deseo de la célula, de un deseo de su propia pareja: ese hijo es producto de una relación con el enemigo, el dictador, el torturador, ese hijo es la respuesta a un feroz exterminio, ese hijo es la constante presencia del horror, ese hijo en realidad podría necesitar y hasta amar a un padre; en consecuencia, ese hijo debería morir.

La madre si bien es consciente de esa existencia paradójica que plantea el niño: por un lado ella siente la alegría de la fertilidad, la expansión en el otro; por otro lado, ella sabe que el hijo la separa indefectiblemente de su pareja, de su célula, de todo su universo político.

Pero el hijo es la demostración viva de que ella resistió esa lucha contra el dictador, y que aún de esa manera brutal logró sacar un placer, que de ese placer

algo de ella perduró y desea vivir, pero el cuerpo, el bios del niño, siente la pulsión de muerte; el odio del que él es no el objeto, sino más bien el espejo de ese objeto.

Sin embargo, esa resistencia y su consecuente producción: el mestizaje, del que el niño porta las indelebles huellas, no dura, y ello trae la amargura de la mujer, que descubre —en la medida que piensa, trabaja y vive con su pareja— que ella del todo no ha estado en esa utopía de la revolución.

No hubo mirada para ella, es una célula sola aún dentro de la célula, que ella está afuera de todo contrato social y que ahora aferrada a los márgenes de la pobreza, del duro trabajo, de la cercanía a la vejez y a la muerte, nada le queda; nada salvo ese hombre extremadamente dependiente de ella, por necesidad, por el fracaso de la hazaña épica, por depresión, por hambre e impotencia, por toda una vida que sale mal, que la historia se les disparó y los arrasó y ahora, como saldos, enfrentan el duro trabajo de sobrevivir no sólo a la pérdida de su historia, sino también a la pérdida de cualquier otro desenlace que no sea la miseria de lo cotidiano. Son una célula muerta, que tristemente esgrime su texto antes de extinguirse. No hay fantasía de reparación.

Es allí donde se eliminan los enunciados, se retiene al significante en su puro afán de significar; los enunciados caen, uno contra otro: la historia de la pareja, la composición del equipo político, su caída... todo es mutilado, coartado, porque pierde el sentido. Está «espejado» por un cuerpo viejo y sin palabras: un herido de muerte, como anciano que termina sus días sin poder contemplar siquiera sus propios recuerdos; su historia a través de las grietas de su cuerpo, cuerpos sobre los que la limpiadora impone el higienizante tacto burgués: el jabón, el baño, la crema.

Este lavado de cuerpos —como el lavado de dinero— es aún más perverso, en la medida en que encierra a la limpiadora con la historia en un nudo complementario con la cama, análogo quizá a las galletas que su pareja desmigaja sobre la colcha; y así

cada cuerpo que cae es un retazo de un discurso que se desmorona. De esa manera, ni el texto ni su referente se juntan, ambos palidecen, es el sujeto que huye, una palidez más sobre la página, la literatura como cadáver cuyos últimos restos la novela exhibe de manera implacable.

Así nación y novela miran con amargura su pacto político en *Jamás el fuego nunca*, que emplaza esa relación, sospechando de ella, ubicándose en el fragmento, mostrando sus aristas más socavadas, hundiendo la pluma en ella con desencanto, para señalar la agonía del relato moderno, y para examinar la proliferación del absurdo en la pluralidad de las formas que tomó y que va tomando el sentido.

La disputa de la pareja tiene que ver ahora con la *desidentidad* y el naufragio de sus relaciones con la historia oficial; queda sólo la pequeña historia personal, en donde la subjetividad femenina, yerma, irritada, elabora la crítica de los sentidos que armaron su pasado, por el signo presente que ella es. Por eso y porque siente sobre sí los efectos de esa gran batalla, perdida y arrastrando sus talones heridos y cojeantes, que la golpean con los rostros enfermos de distintas graves, terminales enfermedades.

Esa imagen de término de la vejez, con su exceso de cuerpo y nada más que cuerpo, es elaborada por la protagonista como el último reducto hacia donde desplaza su esfuerzo. Esa vejez le muestra también, en espejo invertido, la propia decadencia, la incapacidad del relato épico de la izquierda para generar otro modelo alternativo que responda de manera más viva a las demandas de un país que fue atrapado en los deseos del capitalismo excesivo; el neoliberalismo triunfante y dominador de las fantasías, los mitos, las luchas de la política más ingenua de la U.P. y su desconocimiento de las furias y los odios que les acarrearán la desestabilización económica de los adinerados burgueses y su alejamiento del capital.

La transparencia del relato consiste en ubicar

una explanada narrativa, en la que el sistema de la enunciación intenta lavar enunciados capitales del sistema político de la izquierda lesionada y derribada en Chile, para señalar sus equívocos y equivocaciones, a la par que desmonta el relato oficial, destruyendo sus máscaras: la familia, la pareja, la construcción genérico-sexual y, finalmente, los discursos paterno y materno. Todos muestran su vértice peligroso, sus límites y sus dominios; ninguno aparece como triunfante; el siglo XXI sólo pudo ver la miseria de la lucha, el debilitamiento de los Estados, el término de la pareja, el abuso contra la mujer, el silencio frente a todo lo que no aprueba, la injusticia, el caos, la miseria y el olvido de los viejos, la angosta franja de vida y de tranquilidad que toda esta etapa hereda a la siguiente. La célula infectada en todas sus bordes cae, enferma de muerte. Y ése es el mérito de Eltit al trazar un horizonte, cultural y político, que se mantiene en la memoria de la protagonista como un cuerpo lesionado, miserable y enfermo.

En el caso de la novela de Beatriz García-Huidobro, *Hasta ya no ir* (Lom. 1996.), ésta genera un cruce de dos modelos de manera brillante. Por una parte, la superficie narrativa de Marta Brunet, quien señaló de modo agudo las aristas, los quiebres y diversos estratos por donde pasa la mujer, a la que situó como la provincia, periférica y subordinada al mercado metropolitano y a los grandes consorcios financieros de Nueva York, Europa y en síntesis el Primer Mundo. Marta Brunet y su viaje a través de las corrientes literarias: primero el Realismo, luego el Surrealismo, siempre dentro de la Modernidad.

Y por otra parte, la corriente literaria de la Nueva Novela y la peculiar aportación de Beckett a ella, particularmente la fuerte crítica política y social que realizan sus complejos vagabundos, desarticulando el sistema cultural en una fuerte renuncia a todo: bien porque a ellos les arrasaron la mente, bien porque rechazaron entrar en pacto alguno; quizá en ausencia, en rebeldía, en ira con la primera fuente de placer, la primera casa: la madre.

Huérfana de madre, en la adolescencia, la protagonista sin nombre sufre los avatares de un mundo hostil, un padre pobre y desolado, una tierra improductiva, dos hermanas muy mayores y la enorme soledad que la lleva a visitar diferentes lugares en los que no se adecua, hasta hacer del lesionado personaje un cómplice: pues sí, la mujer y el inválido comparten un territorio si no igual, al menos más humano.

La exploración de una sexualidad audaz y ajena al goce no dramatiza a la protagonista, más sensible a la pobreza y al maltrato que a su propia biología; sin religión, sin sentimentalismo, ella ve cómo se malgastan las vidas en su provincia y busca en el sexo tal vez un escape, una diversión... hasta que su padre simplemente la vende al fascista del pueblo, Víctor, quien a pesar de cierto consentimiento inicial, la maltrata, la golpea y hasta la quema con alcohol.

Sin embargo, nada de esto derriba a la protagonista, pues otro umbral se abre ante ella: el mundo y todo su conjunto de experiencias. Se da cuenta de la participación política de Víctor en la dictadura, de la postura de su hijo Manuel, de la tragedia de los detenidos-desaparecidos. Se da cuenta del país en que habita, pero se mantiene en pie, sin caer en excesos ni en sentimentalismos. Víctor, por otra parte, se ha ido del negocio que monta y la ha dejado sola. Esa soledad le permite ser libre de su vida, que es muy precaria, pero que no tiene la determinación familiar ni la amorosa.

Por tanto el libro se abre hacia muchos umbrales. Se ha roto el pacto con todas las instituciones desde antes del quiebre político del que ella es testigo. Por lo tanto, cae la relación familiar, la amorosa, la pareja, hasta la relación padre hijo se vuelve inestable y amenazante: es el padre quien vende la niña; es Víctor, el padre, quien entrega a Manuel.

Frente a la nación diseminada, el talento de García-Huidobro consiste en elaborar un modelo femenino que, desde los lugares menos considerados proclives a un cierto desarrollo, consigue sortear el juicio moral

burgués y salir de ese territorio a una intemperie si bien no más feliz, con una conciencia más libre y más experta en el análisis de los distintos flujos que mueven el espacio social en que se desenvuelve. Ni la maternidad, ni la relación amorosa, ni el sexo, ni la familia, la atan de manera definitiva; transita por esas zonas, pero no la colman las grietas de esos territorios. Ahora puede andar por espacios menos convencionales: ser la trabajadora y amante del fascista Víctor, pero también su curiosa observadora; ser la enamorada del hijo, pero también, quien observa su fragilidad; ser la amiga de un enfermo y sin convenciones, abrir un pequeño lugar con él para buscar una cierta paz, para tejer así los nuevos signos desde los cuales elaborar una identidad diferente.

En *Nadar a oscuras* (Lom, 2007), la segunda novela de Beatriz García-Huidobro, la narrativa se vuelve más distante, acentuándose el margen entre sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado: hay grietas entre ambos, lo que hace plural el lenguaje literario de frases cortas de narradora.

Esta enunciación hará otra vez énfasis en la formación de la identidad de mujer —desde niña a anciana— frente a las opresiones de clase y género, y además, en conexión con los problemas políticos del país: la dictadura en el caso de la vieja; el neoliberalismo y sus excesos en el caso de la niña. La figura de la caverna y de su cruce a través del agua formula la difícil asunción de la niña por un mundo modelado por el poder masculino; un mundo que no puede cruzar con la ayuda de la madre. El imaginario de ambas, niña y vieja, carece de esa figura que, de manera paradójica, devela y silencia, protege y castra, permite y prohíbe. Por el contrario, la maternidad puede destruir a la mujer: el poder se sirve de la conexión madre-hijo para anclarla en un sitio cerrado y oclusivo, en el cual los numerosos hijos enfermos, en un caso o en otro, y un marido resentido y egoísta, oprimen y destruyen la historia y los cuerpos de dos mujeres. La muerte misteriosa por inmersión del hijo de una pareja, Esteban, termina por

socavar al hombre, convirtiéndolo en delator, traidor de su grupo político, situación que provoca la gestión reparadora de la protagonista para hacerlo irse del lugar, del grupo político y de ella.

Así, pues, la narración zigzaguea por tiempos y personas. García-Huidobro despliega un sujeto que, dentro de la dificultad y del problema, desarrolla formas de vida inéditas; sorteando la alienación y la miseria, y sobre todo el abuso físico y moral, con una especie de libertad ligada a la conciencia de la autonomía del imaginario en relación a las constantes crisis sociales, políticas.

Eugenia Prado, narradora chilena que emergiera con *El Cofre* (Eds. Caja negra, 1987), en el año 2006 publica a través de Ed. Cuarto Propio su novela *Objetos de Silencio*, cuyo tema es la sexualidad infantil oculta en la vida adulta. Es una novela cuyo tema y tratamiento obedecen a una enunciación sorprendente y provocadora: la de una adulto/adulta que pasea su cámara voyeurista y gozadora por los labios y la mente de los niños, con inocencia y picardía por un lado, con goce y sentimiento de liberación por otra.

Desafiando convenciones, Prado sella el mundo moderno y el femenino tradicional con un texto que se escapa de los gustos, los tics y el modelo de mujer de la cultura burguesa, o los tics más asustados y temerosos del imaginario local. Prado propone a través de este libro una conversación más amplia y libre con los miedos; una asunción de una sexualidad más amplia, que deje pasar el lado más plural del psiquismo, aceptando lo que desde niños se porta: la bisexualidad.

Eugenia Prado toma este tema que ha sido uno de los ejes en los cuales se ha descargado aquel discurso moral que supone un niño con un sexo sin habla, un niño pre-edénico, puro, sin deseo. Aquí, la narradora conversa con ese sexo plural sin conciencia del otro y su demanda, formulando su oscura necesidad en respuesta a la del otro/u otra, despenalizando los canales hétero/u homo. El poder de los niños consiste en evocar a los adultos

con su «secreto»: la rígida convención de la sexualidad, que desde el poderoso constructo del género nos anuda en carretes diferentes, en inconscientes supuestamente disímiles, en cuerpos anudados a destinos duales y a caminos que necesariamente requieren de un «otro», secundario, victimizado, subordinado para hacerse legítimo. Los niños muestran, al abrir el secreto de su placer privado, la inestabilidad, la convención y el egoísmo del mundo adulto, que envejece sin proponerse jamás liberar a ese niño que dejaron morir en su psiquismo.

En suma, la novela acusa a la heterosexualidad, a la tiranía del padre, a la supuesta omnímoda comprensión de la madre, como fuerzas decaídas, sin mayor presencia en el tiempo contemporáneo. Proclama, en cambio, un texto con un cuerpo más libre, en el que la sexualidad, liberada del trabajo y las convenciones, declare su imperio, imponga su lengua al mercado que ha hecho del erotismo su lugar sin límites, y de sus genitales un laberinto en exhibición, sin entrada, sin pasillos ni salida.

La nación diseminada en múltiples centros, sea en la amarga textura literaria de Eltit, en la atrevida y prolija prosa de Beatriz García-Huidobro, o en los quiebres de la superficie prolija de la vitrina postmoderna en Eugenia Prado Bassi, recorta sus límites en estos textos. En ellos, una enunciación aguda, como aguja hiriente, pone un enfermo terminal, sin más relato que la herida, como la cara del siglo XX; una niña que sondea cavernas míticas para salir de todos esos paraderos a una tierra de nadie, más allá de la inocencia o la sabiduría; y finalmente, derribando el mito de la niñez como paraíso perdido, sacude la infancia de todo prejuicio para generar, desde ella, la superficie estratificada de las clausuras y opresiones del adulto burgués en el Chile post-dictadura del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland.

(1967). *Ensayos Críticos*.
Barcelona: Seix Barral.

Eltit, Diamela. (2007).

Jamás el Fuego Nunca.
Santiago, Chile: Seix Barral,
Biblioteca Breve.

García-Huidobro**Moroder, Beatriz.** (1996).

Hasta ya no ir. Santiago,
Chile: LOM Ediciones.

... (2007). *Nadar a oscuras*.

Santiago, Chile: LOM.

Lértora, Juan Carlos.

(1993). *Una poética
de literatura menor; la
narrativa de Diamela Eltit*.
Santiago, Chile: Cuarto
Propio.

Prado Bassi, Eugenia.

(2015). *Objetos de Silencio
(secretos de infancia)*.
Santiago, Chile: Ceibo
Ediciones

Sexualizando las calles: Estrategias pospornográficas para intervenir el espacio público en América del Sur

Laura Milano

Accionar en las calles, dejar una huella que pueda — por un breve momento— poner en suspenso el orden sexopolítico que organiza el espacio público, plantar un signo tan pornográfico como político, decir con el cuerpo lo que repudiamos y también lo que deseamos. También desde la disidencia sexual. En la última década, se ha producido una proliferación de las prácticas artístico/activistas vinculadas a la pospornografía que se manifestó en múltiples obras performáticas, producción audiovisual, festivales, jornadas de debate en universidades y museos, talleres, intervenciones en el espacio público, etc. En la búsqueda por visibilizar las sexualidades disidentes, denunciar las violencias que operan en los cuerpos feminizados y reivindicar la autonomía del cuerpo desde el ejercicio pleno de la sexualidad, muchxs artistas y activistas han elegido intervenir las calles desde un discurso sexualmente explícito. La performance demostró ser —al igual que en otros contextos socioculturales de opresión y violencia en América Latina— el lenguaje artístico más utilizado para desplegar su mensaje en la esfera pública y usar su propio cuerpo como estrategia de resistencia. Pues bien, este trabajo busca analizar la relación entre pospornografía, performance y espacio público, a partir de la emergencia de estas prácticas artístico/políticas y de las estrategias que se dieron lxs artistas y activistas para visibilizar las disidencias sexuales en las calles de diferentes ciudades latinoamericanas.

Si bien las prácticas pospornográficas tuvieron su despliegue inicial en el territorio europeo (especialmente en la ciudad de Barcelona), me parece pertinente indagar en las apropiaciones que se han desarrollado en América Latina, especialmente en torno a la producción

de performances posporno en el espacio público en el sur de la región. En la búsqueda de identificar estas apropiaciones y poner trazar conexiones entre experiencias localizadas en diferentes territorios de América del Sur, revisaré el trabajo de tres artistas: Nadia Granados con su personaje de La Fulminante (Colombia), Elizabeth Neira (Chile) y Milo Brown (Argentina).

Aproximaciones al posporno y sus derivas en América Latina

«Otro porno es posible», dicen lxs activistas del posporno y ese enunciado condensa el gesto político de intervenir el porno para transformarlo desde adentro. La pospornografía surge a principios de los años 2000 en el seno de activismos transfeministas y sexo-disidentes principalmente de España; que han elegido apropiarse del discurso pornográfico desde múltiples lenguajes expresivos -intervenciones urbanas, performance, fotografía, video— para torcerlo a su imagen y semejanza. No se busca censurar y prohibir la pornografía sino cuestionar los estereotipos de sexo-género que aparecen reiteradamente en las películas porno mainstream. En ese sentido, la apuesta del posporno es clave como acción política: son lxs propixs sujetos excludixs quienes encaran una producción pornográfica —visual o performática— que lxs represente en sus corporalidades, experiencias y deseos o que les permita polemizar públicamente sobre la sexualidad desde una perspectiva sexo-disidente (Egaña 2017). Hablamos de disidencia para nombrar aquellas formas de hacer política desde la propia carne y desde la propia gesta sexual. La disidencia sexual implica un rechazo a las categorías identitarias, políticas, genéricas; una búsqueda en torno a los agenciamientos erótico-afectivos; un posicionamiento político que rescata la experimentación de otras formas de existencia desde los márgenes, los devenires, las transformaciones y las desidentificaciones como modo de supervivencia (flores 2013; Muñoz 2011).

Pero el horizonte de lo pospornográfico no remite solamente a la elaboración y circulación de nuevas representaciones de la sexualidad, sino también a modalidades de trabajo, aprendizaje y creación que sean un hackeo respecto a otros modos de hacer dentro de la lógica capitalista. De allí que se hable del posporno como prácticas Do It Yourself / DIY (o Hazlo tú mismo, en español) en donde prima la experimentación, la producción autogestiva y la circulación entre pares lejos de los circuitos comerciales de la industria porno (Smiraglia 2016). En ese sentido, dentro del posporno se apuesta a modos de producción y circulación de las producciones ligadas a la autogestión; el trabajo cooperativo entre artistas y activistas donde se elabora una noción de creación colectiva; la creación de espacios culturales propios (al margen tanto de la industria pornográfica como del campo institucionalizado del arte) dónde no sólo se exhiben videos, performance y presentaciones artísticas varias, sino que además funcionan como lugares de experimentación a través de talleres y de reflexión a través de las charlas abiertas.

Tras la divulgación de la producción europea, en América Latina algunxs artistas y activistas en la región comenzaron a producir videos, performances, talleres y otras prácticas artísticas que recuperaban no sólo el concepto de la pospornografía acuñado por esta primera experiencia europea; sino también una apropiación de los modos de producción y circulación del posporno marcada por una adecuación a los contextos socio-culturales de nuestros países del sur. En primer lugar, la aparición de la noción de posporno en América Latina permitió darle cierta identidad siempre en tensión al conjunto de prácticas artísticas emergentes y fuera del circuito del arte interesadas en producir nuevas representaciones de la sexualidad no heteronormativas y experimentaciones sexo-afectivas. En segundo lugar, se vivió una proliferación de propuestas posporno en América Latina que dinamizaron escenas culturales propias con diferentes relaciones con las instituciones

académicas y artísticas según el contexto específico. Podemos encontrar ejemplos de estas escenas culturales posporno en México, Brasil, Colombia, Argentina, Chile, Perú y Ecuador en donde han surgido artistas y activistas dedicadxs a crear y reflexionar en torno a la pospornografía, festivales y muestras en donde se exhiben materiales producidos por artistas locales e internacionales.

Es interesante observar que en América Latina, las prácticas posporno han sido muy emparentadas con el lenguaje de la performance. Tanto activistas como artistas de la disidencia sexual han puesto sus cuerpos tanto en espacios públicos como en eventos privados para visibilizar las corporalidades y sexualidades no normativas al tiempo de denunciar y criticar el sistema heteronormativo que jerarquiza cuerpos, experiencias y deseos. Tal como afirma la teórica chilena Alejandra Castillo, las performances —como acciones poéticas— «buscan interrumpir el círculo de producción con lo que la vida tiene de desdoblamiento. El cuerpo como corte y flujo. De ahí que no sea casual que sea hoy la performance sea la práctica artística de resistencia por excelencia» (2014: 94). Así puede verse en la producción posporno latinoamericana: se utiliza la performance para dar visibilidad a un cuerpo político sexo-disidente y en resistencia, hacer pública la sexualidad, cuestionar las formas legítimas de mostrar los cuerpos en el espacio público, problematizar la identidad, denunciar la violencia que pesa sobre ciertos cuerpos en cada uno de los territorios que habitamos. En resumen: poner el cuerpo y ocupar el espacio público como apuesta estética y política.

Tres casos posporno desde el Cono Sur: La Fulminante, Elizabeth Neira y Milo Brown

En este apartado quisiera revisar el trabajo de tres artistas y activistas que —desde diferentes contextos sociopolíticos y posicionamientos dentro del campo artístico— han generado prácticas pospornográficas performáticas en el espacio público, usando su propio cuerpo como materia expresiva y espacio de resistencia.

En primer lugar, menciono el trabajo de la artista colombiana Nadia Granados (1978) quien a través de su personaje La Fulminante¹ explora (y explota) la representación estereotipada de la mujer latina sexualmente provocativa a través de intervenciones performáticas². Extraída de las fantasías eróticas construidas por los medios de comunicación, el reguetón y la pornografía, La Fulminante condensa y pone en escena aquello que se imagina en torno al cuerpo femenino sexualizado: voluptuosidad, seducción, desnudez. Un cuerpo ofrecido, dispuesto y exhibido para el goce de los otros. Pero de la mano de este cuerpo que se sabe objeto, la artista introduce críticas a los discursos dominantes de la clase política, los medios de comunicación y la Iglesia, dando a luz a nuevos sentidos contrahegemónicos, torsiones feministas, anticlericales y anticapitalistas.

Con una amplia trayectoria dentro del arte vivo, Nadia Granados ha logrado condensar en el personaje de La Fulminante el signo hipersexualizado de la femeneidad para ponerlo en diálogo con diferentes escenarios de lo público (medios de transporte, plazas, baldíos, centros culturales, zonas comerciales, como también por las redes sociales, la web y por los canales de pornografía online). Basta mencionar la performance *Carro limpio, conciencia sucia* (2013) realizada en Plaza Santander de la ciudad de Bogotá (Colombia) donde la artista realizaba la acción de limpiar una camioneta cubierta de barro y hacerlo de forma hipersexualiza: friega sus muslos contra los vidrios, lame los parabrisas, se escurre los trapos mojados en el torso dejando caer el barro entre

sus pechos (Figura 1). Mientras tanto, desde el interior de la camioneta se escucha una voz masculina amplificada que va interrogando violentamente a esa mujer con lista extensa de preguntas. Sexo, violencia, estereotipos de género se resignifican en esta acción sumamente potente y paródico. Tanto esta performance como otros trabajos de Nadia Granados realizados en el espacio público nos ponen frente a estos interrogantes: ¿Qué pasa cuando ese cuerpo de tacones y minifalda se contonea por las calles mientras sobre su rostro hay una pantalla en el que se leen mensajes libertarios? ¿Qué sentidos activa ese cuerpo cuando está cubierto con una bolsa negra y va rodando por una escalera de un edificio? ¿Cómo leer el gesto político de un cuerpo que al exhibirse no sólo denuncia, sino que también se empodera por esa misma exhibición?.

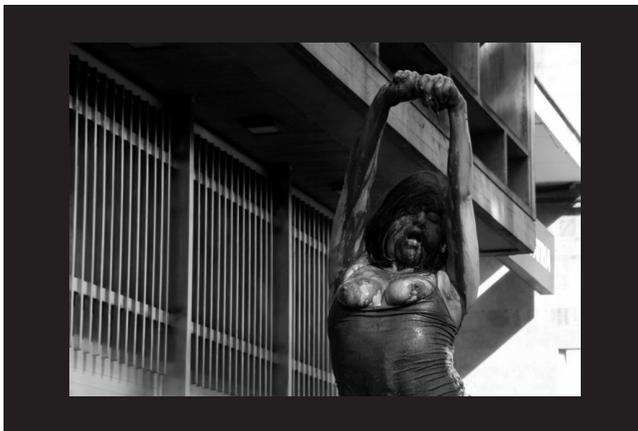


Fig. 1: La Fulminante. 2013. *Carro limpio, conciencia sucia*, performance, Plaza Santander de Bogotá, Colombia. Foto de Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

En segundo lugar, quisiera mencionar el trabajo de Elizabeth Neira Calderón (1973), artista chilena performancera y poeta radicada en la ciudad de

Valparaíso. Su obra performática circula tanto en espacios culturales independientes tipo festivales y muestras como en circuitos más institucionales como Bienales de Performance y universidades. También trabaja en la intervención del espacio público, la auto-publicación, la producción literaria en editoriales independientes y la coordinación de talleres de performance. Sí bien su obra es variada en formato como en temática abordada, es clave pensar la producción artística de Elizabeth Neira como acciones activistas en las que busca ponerse en acción a un cuerpo político que pueda denunciar las violencias que operan sobre los cuerpos en el contexto chileno.

Fue una de las artistas de la región que comenzó a experimentar en prácticas pospornográficas desde el lenguaje performático hacia mitad de los años 2000 y que viene pensando críticamente las mismas en el contexto sudamericano. En un artículo llamado «Apuntes sobre el posporno» (publicado en el libro de ensayos *Hocicono* en enero de 2018), la artista afirma que éste es la «respuesta contracultural de sexualidades sublevadas que intentan recuperar para sí, su propio poder de representación y su potencia erótica» (2018) y que esta recuperación es un acto de resistencia porque «un cuerpo resignificando su sexualidad es intolerable porque hay poder en ese cuerpo, poder y consciencia recuperado. Y pareciera que al totalitarismo de mercado le es inadmisibles cualquier redistribución del poder» (*Ibid.*). Desde esta perspectiva, el posporno podría ser una de las prácticas corporales con las que poner un cuerpo político en escena y de-construir las sexualidades normativas en nuestros contextos políticos del sur, tan autoritarios como patriarcales.

Entre los años 2008 y 2013, Elizabeth Neira realizó varias performances que pueden leerse como episodios de una misma serie en la que el cruce cuerpo/política/sexualidad evidencia un gesto posporno y disidente. Me refiero a las acciones *Nunca salí del horroroso Chile 1, 2* y *El Enemigo interno*³. En las primeras dos acciones de

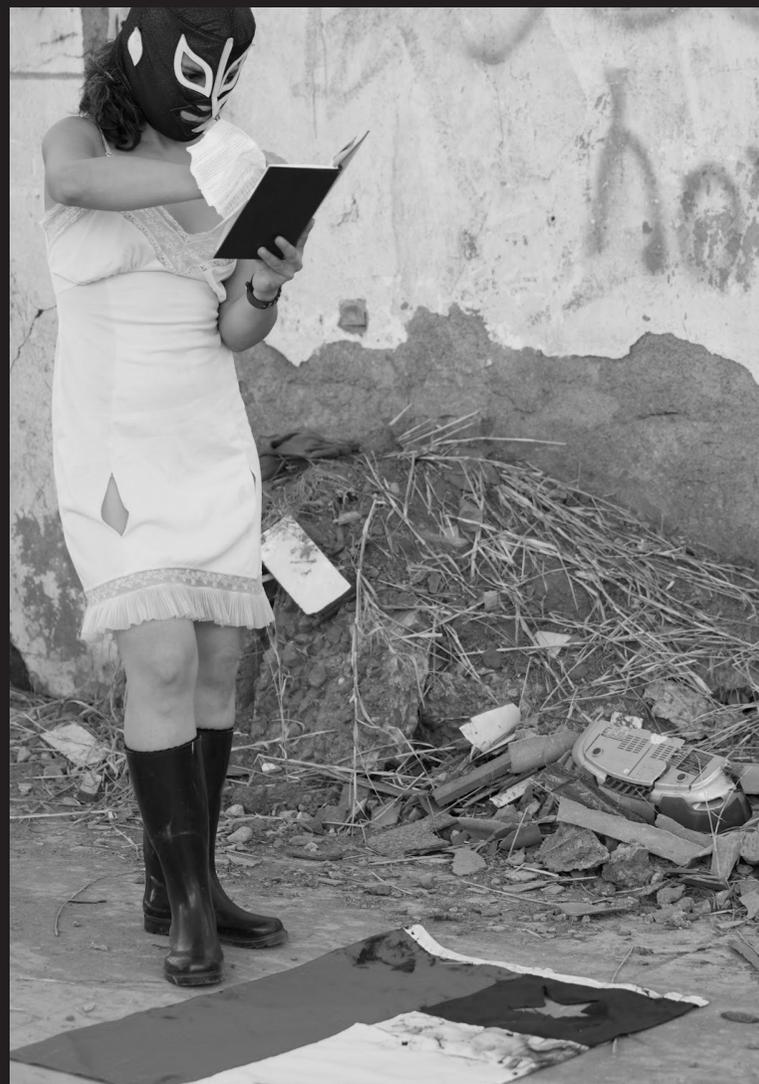


Fig. 2: Elizabeth Neira. 2012. *Enemigo interno*, performance, II Encuentro de Arte de Acción Escena Fractal, Santiago de Chile. Registro fotográfico Fabián Cambero.

Nunca salí del horroroso Chile, la artista vuelve sobre uno de las prácticas más repetidas en el porno: la penetración vaginal por medio de un falo. Pero el gesto aquí es otro: lo que penetra el cuerpo de la performer es una bandera chilena que entra y sale, que se vuelve signo de aquello que oprime al tiempo que se usa como objeto sexual placentero. Una bandera signo de la Nación, manchada por años de dictadura militar, persecución y muerte. Una bandera que es falo y signo del poder patriarcal. Una bandera hecha dildo. En 2012, Elizabeth Neira realiza la acción *El enemigo interno* en la que defeca arriba de la bandera de Chile luego de leer la Constitución Nacional en un espacio en ruinas (Figura 2). En todas estas acciones, se repite el uso de la máscara (del estilo luchador libre mexicano), la bandera y alguna mención de los textos fundantes del Estado-Nación chileno (como el himno y la Constitución Nacional). Todos los signos colaboran en las performances de Elizabeth Neira para abonar a un mensaje contestatario en contra de la historia política de Chile atravesada por la dictadura militar, la postdictadura, la política actual neoliberal y las múltiples formas de opresión en el país transandino. Neira busca hacer emerger un cuerpo político a través de la acción y de los signos elegidos que pueda contribuir con nuevos imaginarios político-poéticos que se constituyan a sí mismos como una resistencia.

En tercer lugar, quería mencionar el trabajo performático de la activista Milo Brown en Argentina quién ha realizado varias acciones en el espacio público en la Ciudad de Buenos Aires y La Plata durante los últimos cinco años. Los escenarios en donde intervino han sido variados: desde las marchas del Orgullo LGTBQI y las acciones en muestras posporno, hasta las plazas en donde se transmitían los partidos del Mundial de Fútbol 2014. Más vinculada con el activismo disidente que con el campo artístico local, sus propuestas performáticas (tanto individuales o colectivas) han sido apuestas radicales con un fuerte contenido contestatario y sexual explícito.

Me interesa revisar las acciones en donde la artista/activista ha indagado en las prácticas del *drag king* desde una impronta local y popular. En varias ocasiones Milo accionó en las calles con su *drag king* El Gaby, explorando no sólo en la performance de la masculinidad sino en la emergencia de ésta en los sectores populares.



Fig. 3: Milo Brown. 2014. *El Gaby*, performance, Evento Arde Closet, La Plata (Argentina).

El Gaby es «el pibe chorro», «el cumbiero», «el villero», «el del Conurbano» (ver Figura 3). Un *drag king* de las zonas periféricas que habita el furgón del tren Sarmiento, que se desarma bailando cumbia, que viste gorrita y ropa deportiva. Se mueve y habla como los jóvenes de los barrios villeros. Aparece en una jornada callejera junto a las trabajadoras sexuales o entre medio de los hinchas de fútbol deseosos de ver los partidos del Mundial. No sólo hace visible la artificialidad del género, sino que también hace una reflexión acerca de cómo ciertas corporalidades son violentadas y estigmatizadas por su condición de género, sino también por su clase y estatus social. En ese sentido, las acciones de El Gaby

me parecen potentes porque abren una crítica novedosa al interior de la producción posporno preocupada por la visibilización de los cuerpos y sexualidades disidentes: ¿son deseables —dentro del posporno— las corporalidades populares? ¿cómo tramitamos su representación? ¿de qué cuerpos estamos hablando en la disidencia?

Estrategias: Parodia de género, denuncia y goce

Si bien cada artista trabaja en contextos socio-culturales y en circuitos distintos, se pueden rastrear ciertas estrategias comunes o cercanas en los modos de mostrar las corporalidades disidentes, denunciar las múltiples opresiones y re-affirmar su resistencia desde el goce del propio cuerpo.

En primer lugar, quisiera referirme a la estrategia de la parodia de género que puede verse en las performances de Nadia Granados/La Fulminante y Milo Brown/El Gaby. Para dar cuenta de esta estrategia vale recurrir a la ya clásica definición de performatividad de género de Judith Butler y las posibilidades de parodia o cita desviada como forma subversiva de intervención (Butler 2001). La autora afirma que el efecto sustantivo del género se construye de modo performativo y es impuesto por las normas reguladoras de la coherencia de género que establecen una supuesta estabilidad entre sexo, género y deseo. En la perspectiva butlereana, el género es actuación repetida del cuerpo que se «estanca» para producir la apariencia de naturaleza del ser. Apariencia de sustancia que no es más que performance reiterada (a través de gestos y acciones). Pero además de ser repetición permanente, el género implica la posibilidad subversiva de cambio. En ese aspecto, la parodia de género es una citación desviada de las expresiones de un género y revela la estructura imitativa del género en sí y su contingencia.

En las obras de Nadia Granados, la acción despliega una imitación hiperbólica de las expresiones genéricas de lo femenino, logrando así un efecto

paródico y crítico. De allí que en la propuesta performática de Granados aparezca un cuerpo hipersexualizado a través del personaje de La Fulminante, expuesto no sólo en su desnudez sino en sus gestos y acciones; un cuerpo que hace y —en su hacer específico, concreto, único— genera citas desviadas y paródicas que ponen en evidencia la artificialidad de lo «femenino» o de lo que se nombra como «mujer». Ese modelo de mujer se construye a través de pequeñas acciones, gestos y realizaciones cotidianas que no son más que citas de un original genérico que no existe. Esa «mujer» latina caliente, de movimientos sensuales, de cabello largo y tacones es puro artificio, es sólo una imitación sin original, una performance que realizamos una y otra vez contribuyendo así a naturalizar esa expresión de género y construirla como parte de la identidad femenina. La Fulminante exagera los signos de la femineidad y en esa exacerbación, devela la artificialidad del género; el cuerpo — por su propio hacer—deviene paródico, subversivo y emancipado.

El mismo gesto paródico también puede rastrearse en las acciones de Milo Brown donde su *drag king* «El Gaby» cita la performance de la masculinidad, resignificando los signos de aquello que nombramos como lo masculino. El Gaby no aparece desde el primer momento, sino que se va montando a partir del desnudo. Milo aparece desnuda y al ritmo de la cumbia se va dragueando hasta llegar a ser El Gaby, mostrando al público todas las operaciones cosméticas, protésicas y kinésicas necesarias en la construcción de un *drag king*: vendarse los pechos, crear una barba con pelos y esmalte de uñas, ponerse un bulto en la zona pélvica, vestirse con ropa masculina, modificar la postura y la forma de caminar, adquirir otra gestualidad en el rostro, etc. Por otro lado, este *drag king* pide ayuda al público para que lo asistan en su construcción: pide que le pasen crema, que lo vistan, que coloquen el bulto entre sus piernas.

Lo interesante de estas acciones es que la

performance de género que se busca citar no es aquella que remite a las masculinidades hegemónicas (como los dandys de traje y pelo engominado) sino a un tipo de masculinidad estigmatizada, vinculada a los sectores populares. El Gaby nos trae la masculinidad popular, estigmatizada socialmente, vinculada —por la construcción mediática que se ha hecho de ella— con la marginalidad y la delincuencia. Un estereotipo que contribuye a la discriminación y la exclusión de los jóvenes de los sectores más vulnerables del país. En ese sentido, la parodia de género de las acciones de El Gaby no sólo busca llamar la atención sobre el artificio del género sino también sobre la construcción estereotipada y estigmatizante de los cuerpos de los sectores populares. En ese sentido, la acción propone una crítica sobre los diferentes sistemas de opresión que operan sobre un cuerpo, en la interseccionalidad del género, la raza y la clase.

Por otra parte, me gustaría referirme a las estrategias de denuncia y empoderamiento del propio cuerpo a través del goce que pueden observarse en los trabajos de Nadia Granados/La Fulminante y Elizabeth Neira. Para ello, quisiera recurrir a los aportes de la investigadora argentina Rita Segato sobre cuerpo feminizado y territorio quién ha analizado en varias ocasiones la afinidad entre ambos conceptos, especialmente en su análisis en torno a los femicidios y las nuevas formas de guerra (Segato 2003, 2004/5, 2006, 2013). El cuerpo feminizado es significado como territorio a conquistar por el poder, haciendo parte a la violencia simbólica patriarcal que ha contribuido al control del cuerpo y la sanción punitiva sobre las mujeres. En la obra performática de Nadia Granados se actualiza esta afinidad entre cuerpo femenino y territorio. La artista pone su cuerpo para concientizar acerca de las violencias concretas que los cuerpos de las mujeres en torno a la prohibición del aborto en Colombia, la obligatoriedad de la maternidad para las mujeres pobres, el acoso en el espacio público y para visibilizar la cadena

de complicidades que se tejen entre el Estado, la Iglesia y el narcotráfico en materia de violencia de género y femicidios. En ese sentido, la artista logra visibilizar las múltiples violencias concretas que pesan sobre las mujeres no-blancas, de color, mestizas que llevan en «la marca en el cuerpo de la posición que se ocupó en la historia» (Segato 2011: 217).

En la obra de Elizabeth Neira, el cuerpo-territorio está en diálogo con la historia política de Chile. Es el cuerpo feminizado que se anima a decir basta, burlarse de los signos patrios como la bandera y el himno, destrozando la Constitución Nacional, sexualizarlo todo para crear nuevos sentidos. Poner el cuerpo como forma de resistencia, como forma de decir estoy aquí en un país donde siguen abiertas las heridas de las desapariciones, muertes y exilios. Este cuerpo resultante, anclado en la historia violencia del que nace, es un cuerpo político que denuncia cómo las violencias de ayer tienen continuidad en las nuevas formas de opresión contemporáneas.

Ahora, lo interesante de ambas propuestas es que en el mismo acto de denunciar las violencias se realiza un ejercicio de recuperación del cuerpo-territorio a partir de una acción sexual. Es en esta doble intención de denunciar y gozar que encuentro el gesto posporno en las performances de Nadia Granados/ La Fulminante y Elizabeth Neira. Un gesto posporno que puede leerse como un discurso pornográfico de denuncia, en dónde las propias intérpretes ponen su cuerpo en acción como signo de autonomía y recuperación. En la obra pospornográfica de Granados y su personaje La Fulminante podemos encontrar algunos ejemplos de este doble acción de denuncia y llamamiento a la recuperación de nuestros cuerpos. Granados aparece camuflada en La Fulminante —este personaje femenino desbordante y sensual, digno de una película pornográfica— como un «gancho» para atraer la atención del transeúnte, del usuario en Internet, del espectador en la sala; y así poder transmitir sus mensajes críticos. Su trabajo es una clara apropiación de los recursos y los clichés de la pornografía

y de la sensualidad femenina. Si la pornografía muestra a la mujer como objeto sexual, La Fulminante toma ese rol que se ha impuesto sobre ella y lo usa para denunciar el sistema patriarcal, capitalista y católico al que se opone. Por otra parte, Elizabeth Neira cruza los signos patrios con los signos pornográficos dando como resultado un accionar polémico dónde lo pornográfico se resignifica desde un lugar disidente. La performer crea un dildo con la bandera chilena, se penetra con ella frente a una audiencia que observa toda la secuencia cómo quién mira una penetración en primer plano en cualquier video porno. En otra acción la misma acción de la penetración pero invertida: es la bandera la que ahora sale del cuerpo de la mujer para ser flameada. Ambas acciones vuelven sobre este cuerpo feminizado en el que —pornográficamente— entra y sale el signo patrio, por acción de ella misma. Un cuerpo que se inventa un goce, a la vez que recupera su autonomía.

Conclusiones

Las performance posporno en América Latina están siendo no sólo un canal de comunicación sino un acontecimiento estético/político a través del cual activistas y artistas actualizan y ponen en circulación las discusiones y resistencias del activismo sexo-disidente en torno a los cuerpos y las sexualidades no normativas. La parodia de género, la denuncia y el empoderamiento del cuerpo a partir del goce son algunas de las estrategias que las artistas/activistas utilizan para plantar su mensaje poético y político en el espacio público.

Sexualizar las calles, pero también los espacios culturales y académicos por los que transitan. En estos actos efímeros los artistas y activistas despliegan prácticas sexuales, discursos críticos y corporalidades transgresoras que desbordan los límites entre lo público y lo privado en torno a la sexualidad. Las performances posporno realizadas en el espacio público suelen generar incomodidad más nunca indiferencia. Su apuesta radical en relación a la representación de los cuerpos

sexualizados y las prácticas sexuales realizadas han generado polémica, en especial si consideramos algunas experiencias realizadas en ciudades de nuestra región donde la cultura machista, homofóbica y católica sigue profundamente arraigada. En las performances posporno, los cuerpos se sublevan constantemente, se escapan de aquello que debería ser, desbordan y genera así nuevas claves de lectura. El propio cuerpo de las intérpretes es puesto en las calles para parodiar el género, denunciar y gozar tal como vimos en las obras de Nadia Granados/ La Fulminante (Colombia), Elizabeth Neira (Chile) y Milo Brown (Argentina). Es decir, para instalar un signo disruptivo en la vorágine de la ciudad donde también hay una repartición sexo-política de los cuerpos y donde el espacio público es un campo de disputa.

La performance posporno en América Latina no sólo actuó como un medio sino como un fin en sí mismo en donde la experiencia sexo-afectiva de los cuerpos presentes es un acto de resistencia y de empoderamiento. En este sentido, me interesa vincular estas experiencias a la tradición de arte-político en varios países latinoamericanos en donde el arte funcionó como fuerte promotor de denuncia y crítica frente a las dictaduras militares, la desaparición de personas, los gobiernos anti-democráticos, la pobreza y precariedad de las poblaciones, la persecución a las disidencias sexuales y la violencia extrema contra las mujeres (Arcos-Palma 2015 y Red Conceptualismos del Sur 2012). Experiencias arte-políticas donde —no exclusivamente en todas pero sí en muchas de ellas— el uso del propio cuerpo fue clave para visibilizar problemáticas, recuperar memorias, empoderar cuerpos que fueron vulnerados por procesos político-sociales de extrema violencia.

Para el final, abro unos interrogantes que constituyen parte de mis preguntas actuales a este objeto: ¿De qué modo la producción performática posporno ha brindado algo más que un discurso de denuncia y ha logrado indagar en diferentes experiencias sensibles que habiliten una llegada a lo político desde

lo estético? ¿Qué otras estrategias se han dado los artistas/activistas posporno para mostrar y compartir experiencias gozosas en el espacio público? ¿No será que de tanto denunciar el posporno se ha vuelto una producción panfletaria? Sin respuesta aún a tales preguntas, las comparto aquí para continuar el debate.

NOTAS

1 Para mayor información sobre esta artista, ingresar a su web:

<http://www.lafulminante.com/>

2 Alguno de los fragmentos de este apartado y el siguiente fueron trabajados en el artículo «Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados» publicado en la Revista Arte y Políticas de Identidad, Volumen 15, de la Universidad de Murcia, 2016. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/284471>

3 Para ver los registros audiovisuales de las acciones, ingresar al canal de Vimeo de Elizabeth Neira: <https://vimeo.com/user7469997>

BIBLIOGRAFÍA

Arcos Palma, R.

(2015). Arte y política en Colombia. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010.

Kaypunku, 3. Lima: Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura.

Butler, J. (1990 [2001]). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Castillo, A. (2014). *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago, Chile: Palinodia.

Egaña Rojas, L. (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona. Ediciones Bellaterra.

Flores, V. (2013). *Interrupciones. Ensayos sobre poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: Editora La Mondonga Dark.

Guerrero González, D. (2016). El uso del grotesco como manifestación política en la obra

performática de Elizabeth Neira Calderón. *Escaner Cultural*, (93). ISSN 0719-4757. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/7970>.

Milano, L. (2016). Reventando cadenas: postpornografía, performance y feminismo en la obra de Nadia Granados. *Arte y Políticas de Identidad, 15*. Recuperado de <http://revistas.um.es/api/article/view/284471>

Muñoz, J. E. (2011). Introducción a la teoría de la desidentificación. Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance. En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.), *Estudios avanzados de la performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Neira Calderón, E. (2018). Apuntes sobre el posporno. En *Hocicono*. Santiago, Chile: Editorial Desbordes. Recuperado de <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2016/04/Algunos->

apuntes-sobre-postporno.pdf

Red Conceptualismos del Sur y Lucena, D. (2012).

Introducción y Estrategia de la alegría. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid: MNCARS.

Schechner, R. (2000).

Performance. Teoría y Práctica intercultural. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Segato, R. (2006). *Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente.*

Brasília : Departamento de Antropología, Universidade de Brasília.

...(2007). *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad.* Buenos Aires: Prometeo.

...(2011). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial.*

En Bidaseca, K. y Vazquez Laba, V., *Feminismos*

y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo en y desde América Latina. Buenos Aires: Editorial Godot.

...(2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Smiraglia, R. (2016).

Sexualidades (des) generadas: algunos apuntes sobre el postporno. En Martinelli, L. (comp.) *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Taylor, D. (2012).

Performance. Buenos Aires: Asunto impreso.

Ni una menos y la vanguardia feminista

Cecilia Palmeiro

Las mujeres, travestis, trans y cuerpos feminizados del mundo nos encontramos en un proceso de revolución sensible, existencial. Desde el 3 de junio de 2015, fecha de la primera marcha Ni una menos en la Argentina, que movilizó por primera vez a medio millón de personas en el país reclamando el fin de la violencia femicida, las mujeres y cuerpos feminizados del mundo hemos creado un sujeto político colectivo global: la marea feminista. Tal es el sujeto que vamos amasando en las manifestaciones oceánicas que desde 2015 atraviesan el mundo, desbordando desde América Latina y desde abajo. La metodología de la marea es: horizontalidad, transversalidad, interseccionalidad, traducción, internacionalismo, y colectivización de los medios intelectuales y artísticos de producción. Una liberación de la propiedad intelectual y del cuerpo individual en el colectivo que vemos proliferar en las marchas, las luchas, la imaginación creativa y en la constitución misma de la marea. Porque el deseo nace del derrumbe, de un mundo en ruinas hacemos emerger el mundo en el que queremos vivir. Y el arte, como el campo de experimentación creativa de lo que todavía no existe y reconfiguración sensible del mundo, tiene una función clave. En este terremoto/derrumbe de lo existente (el cis-hétero-patriacado capitalista) las fuerzas creativas se ven liberadas de la esfera del arte en el sentido de la autonomía, para entrar a jugar un rol central en la imaginación de lo verdaderamente nuevo, y en la construcción colectiva de las utopías.

Este movimiento que hace estallar la esfera estética para dar forma a una nueva política puede ser llamado vanguardia feminista en sentido estético y político. A continuación, analizaré las características específicas de esta vanguardia a la luz de los experimentos de la literatura latinoamericana, en

particular, de una tradición minoritaria que llamo las *lenguas de las locas*, una discursividad posautónoma que vincula la experimentación poética con la acción política como acuerpamiento, en una genealogía en la que es posible inscribir el movimiento Ni una menos. El presente análisis se basa en la experiencia concreta de mi participación en el colectivo Ni una menos y de la elaboración de un archivo vivo de esta experiencia, llamado *Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista*, que curamos junto con la artista y activista Fernanda Laguna. El proyecto comenzó en 2017 y lleva realizadas ya tres exposiciones, en la ciudad de Buenos Aires (galería Nora Fisch), en el conurbano bonaerense (en la Universidad Nacional de General Sarmiento) y en la galería Campoli Presti en Londres, y forma parte de la muestra colectiva *Still / Rise: Feminisms, Gender, Resistance* en Nottingham Contemporary.¹



Fig. 1: Ni una menos. 2018. Bandera utilizada para la organización asamblearia del segundo Paro Internacional Feminista 8M 2018. Registro fotográfico Archivo Mareadas en la marea.

Los reclamos feministas existen desde que existe la desigualdad de género. La masificación y radicalización de estos reclamos hoy tiene que ver, por un lado, con la intensificación de las violencias machistas en el contexto de un proceso de acumulación capitalista de alta intensidad (que articula una guerra contra las mujeres), pero también con el modo de expresión de esos conflictos y de los impulsos revolucionarios latentes en la sociedad: el deseo de transformación social que, como decía Benjamin, anida en el inconsciente colectivo como sueño incumplido de una sociedad sin clases, y me atrevo a agregar, sin división jerárquica de género. Los lenguajes de las redes colaboran en la rápida colectivización y masificación de los reclamos, como podemos ver en el fenómeno de los trending topics, como #NiUnaMenos o #MeToo, por ejemplo. Sin embargo, el movimiento Ni una menos, si bien tiene a las redes como condición de posibilidad expansiva, excede el ciberespacio y lo virtual para imponerse con la fuerza de los cuerpos en la calle, como una verdadera marea que desborda todas las instituciones, marca agenda política y permea todos los lenguajes.

La consigna Ni una menos, que es tanto el nombre del colectivo que la lanzó, como de un enorme y rizomático movimiento social internacional, una consigna y un hashtag, nació como contracción de un lenguaje poético que expresaba un reclamo social. La poeta mexicana Susana Chávez (1974-2011), una de las primeras voces en denunciar los femicidios de Ciudad Juárez, acuñó en 1995 la frase «Ni una muerta más, ni una mujer menos», que inspiró en México el movimiento Ni una más. Chávez fue brutalmente asesinada en 2011 en la Ciudad de México por el hecho de ser mujer, convirtiéndose en uno de los emblemas más representativos de la lucha contra los femicidios. Por eso, en las primeras conversaciones que dieron origen al reclamo en la Argentina, se produjo la contracción del verso y se creó la fórmula que por su densidad política y expresividad poética recorrió y se instaló en el mundo

como grito colectivo: Ni Una Menos.

De hecho, esa consigna se lanzó en una propuesta poética: una maratón de lectura de la tradición poética argentina desde la perspectiva del femicidio, como un intento de encontrar formulaciones poéticas para las consignas feministas². En esa maratón, realizada en marzo de 2015 en el Museo de la Lengua de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, la escritora feminista María Moreno, loca ilustre, leyó el célebre poema de Néstor Perlongher *Cadáveres* (1982), que aludía a lxs cuerpos de los desaparecidxs de la última dictadura militar, en el sentido de otro genocidio, el de mujeres, vinculando machismo y fascismo del mismo modo que Perlongher lo había hecho como activista del Frente de Liberación Homosexual, que sostenía que «el machismo es el fascismo de entrecasa». Esta conexión con la literatura argentina y mexicana, ese puente entre poesía y acción política atravesado por la figura de Perlongher, fundador del movimiento LGBTQ en Latinoamérica y feminista de la primera hora, constituye un detalle configurador.

Fue Perlongher mismo quien como poeta neobarroso y activista planteó una relación íntima entre poética y política. Para él, la poesía tenía una función altamente política: la de conectar el plano de los cuerpos y del deseo con el plano del discurso. Es decir, la poesía sería la zona de experimentación estética y elaboración de una lengua corporalizada capaz de desburocratizar los lenguajes políticos de manera de volverlos capaces de expresar y conmover los cuerpos. Sobre la función de la poesía, en una entrevista sostiene que:

Todos esos microterremotos se producen en el nivel de los cuerpos y cuando llegan al terreno de la expresión se encuentran con que el discurso ya está codificado desde antes. El código dominante se traga los discursos y los retraduce (...) tenemos que saber lo que estamos haciendo, tenemos que saber cómo expresarlo y además tenemos que lograr que esa expresión entre en el campo

social y pueda hacer estallar el discurso institucional.

(Perlongher 2004: 299)

Frente a esto, Perlongher propone «un barroco de trincheras, un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social»³. La poesía vendría a mediar en un campo que se percibía como una necesidad inmediata: la acción política concreta orientada a la transformación social con énfasis en lo que Suely Rolnik llama junto con Guattari la micropolítica. (2006) Su poética del neobarroso, de un barroco de guerra que tiene al cuerpo como arena de lucha y al lenguaje como arma, se proponía como formulación poética de una erótica y una política, es una instancia fundacional de las lenguas de las locas. Perlongher, desde sus primeros pasos en el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina (1972-1976) fue pionero en arengar una política de las locas, nombre con que se identificaban en principio las maricas u «homosexuales afeminados» como se nombraban en la época. Los textos de Perlongher defienden a la loca como resistencia contracultural frente al machismo, en la medida en que la marica en cuanto cuerpo feminizado asume voluntariamente los atributos de la mujer en el sentido de la sexualización del cuerpo: devenir homosexual y devenir mujer.⁴ En el contexto de la experiencia de la dictadura, la figura de la marica refuerza su papel protagónico en el campo de las resistencias corporales, en tanto el cuerpo es el lugar de ejercicio de la autoridad pero también de la subversión. Particularmente el grupo Eros, dentro del FLH, proponía en la década del 70 «una revolución anarquista en el orden del deseo», y reivindicaba la figura de la marica escandalosa, andrógina, desestabilizadora de los modelos de masculinidad y femineidad, y desafiante del orden policial y militar.

En el artículo «Homosexualidad masculina y machismo», el Grupo de Profesionales (uno de los subgrupos del FLH) define a la marica como «varón

que se porta como mujer, o sea que renuncia a la superioridad fálica y que pasa de sujeto a mero objeto [...] Ser ‘marica’ es más despreciable que ser mujer: es tener los elementos de la supremacía y destruirlos, rebajándose de nivel». Comparada con la mujer en tanto ser inferior, la «marica» encuentra también un lugar posible en la división social del trabajo: es relegada a puestos de trabajo vinculados con lo accesorio.

Esta relación de la marica con la mujer resulta reveladora: son dos caras de la figura de la loca, que se multiplicará en todos los cuerpos feminizados.

En una investigación publicada como el libro *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, analicé la línea discontinua que conecta la poética de Perlongher con un contracanon que llamé antiestéticas de lo trash y que se volvió visible en experimentos de vanguardia como los proyectos editoriales-comunitarios de Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera. Allí intenté mapear lo que sería una tradición minoritaria: un contracanon que viene tomando impulso y ganando potencia mientras que paralelamente en la escena política se producen debates sobre derechos humanos, identidad y diferencia. Una suerte de «vanguardia queer», o antiestética de lo trash, viene ocurriendo desde la década del 70 en América Latina y explota en la crisis de la subjetividad de 2001 en la Argentina, que alimentó las experiencias políticas queer y LGBT de la llamada «década ganada» (gobierno kirchnerista, 2003-2015). Estas literaturas, popularizadas luego del 2000, trabajan sobre el cuerpo como instancia de transformación social y micropolítica inmediata. El cuerpo aparece en estas escrituras, así como en las discusiones políticas del deseo y de la diferencia que les son contemporáneas, como espacio de inscripción y violencia social, pero también como superficie de placer y laboratorio de experimentación social. De esta forma, el cuerpo se presenta como el espacio privilegiado de la política a escala micro que apunta a una mutación subjetiva como principio de transformación social. La categoría de experiencia resulta

central en estas poéticas: este tipo de intervención social apunta a transformar la experiencia desde la perspectiva de la producción y la recepción. La experiencia estética como revolución micropolítica. En esa micro rebelión, la sexualidad y la identidad tienen un lugar central por ser el pivote del control social.

En una investigación colectiva posterior realizada junto con Mariano López Seoane, extendimos el concepto por encima y por debajo de lo literario para pensar una discursividad que atraviesa las distintas esferas haciéndolas reventar: las lenguas de las locas. (2015 [2018]) La genealogía de las locas permite además pensar una relación entre poética minoritaria y políticas de la diferencia, y entre activismos queer y feminismos. En la cultura argentina, la figura de la loca se remonta a la primera mitad del siglo XX en el mundo del tango. Loca es la mujer liberada, la puta, la que coje por fuera del matrimonio.

En el texto colectivo que comienza esta investigación, decimos junto con Javier Arroyuelo:

Loca es en el origen, en ese, nuestro origen, una categoría moral, un principio de disciplinamiento del cuerpo de las mujeres. Pero la injuria no tarda en extenderse. En cuestión de décadas aparece, en alianza aberrante con la puta, la figura pública del puto, tal como la de Néstor Perlongher y sus compañerxs del FLH. En su versión cómica, o trágica, o extrema, o radical, el puto deviene loca. La injuria capta ahora un proceso del devenir mujer molecular: no nombra un hacerse mujer, sino lo que puede una mujer en el sentido de la transgresión.

Sigue la cita:

Con los años la loca se sitúa a la vanguardia de los primeros intentos de politizar el placer. Ya el Frente de Liberación Homosexual teoriza sobre la política de la loca en tanto marica no asimilada, que fracasa en

*la performance de género que le han marcado desde chiquita, desafiante pero deseosa de los machos de la familia y el Estado. La memoria de las locas hace la crónica: arrastrado a la comisaría, la loca de Perlongher aprovechaba para yirarse a los canas. En el principio, y en principio, **loca** es un insulto. (...) este insulto es el fin de todo argumento, de toda discusión, impuesto con todo el peso de la razón falologocéntrica. Si en su rutilante aparición quiere funcionar como encasillamiento y como cárcel, esa cárcel no tarda en mudar en bulo, y desde allí, desde ese espacio reapropiado críticamente para el placer y la fiesta, la loca goza, cuestiona e increpa. Definido por un dispositivo en el que convergen la psiquiatrización y la criminalización de la disidencia sexual y de género, el reino de la loca se transforma así en plataforma de las búsquedas más radicales de libertad y los reclamos más estridentes por la igualdad.*

En nuestra genealogía, a las locas del FLH siguieron las locas de la Plaza: las Madres de Plaza de Mayo. Locas con sus pañales en la cabeza que gritaban increpando a policías y milicos funcionarios de gobierno. Su insistencia desbordada, su ponerle el cuerpo al reclamo durante más de 40 años las volvió locas venerables, las locas que decían la verdad y que fueron escuchadas por otra loca: CFK. El peronismo produce su propia serie de locas: desde Evita hasta Cristina, pasando por la oscurísima Isabelita, las políticas peronistas son una más loca que la otra. Y del encuentro de la loca CFK, con las locas de la plaza y las locas yirando en las plazas surge la posibilidad de un uso oficializado del femenino de trinchera: la ley de identidad de género. Y es la posibilidad del uso del femenino travesti en la lengua formal, identitaria, que genera otro rebrote antiidentitario: el neutro E o X, o lenguaje inclusivo, con el que los cuerpos feminizados hacen una ocupación del castellano desbaratando su división jerárquica de género. Sin embargo, al lado de la inclusiva E, el femenino sigue siendo minoritario,

desestabilizador por su anclaje en la rabia de lo menor, fijando un horizonte político que se nombra también en el #NiUnaMenos.

Es justamente la insistencia en la A la que lo diferencia gramaticalmente del NadieMenos o NiUnxMenos con el que sectores conservadores (hasta la marcha machista Ni Uno Menos en Perú) intentan cuestionar lo específico del reclamo de cuerpos feminizados que insisten en la microfeminidad minoritaria, como el grito de colectivo que conecta lenguas insurrectas y cuerpos castigados, como apunta la célebre canción devenida canto guerrero de la banda Sudor Marika.⁵

Esa protuberancia que es la loca, con su lengua, con su reino, fija un horizonte para feministas y trols. Sólo como locas pueden maricones y mujeres suscribir su pacto de sangre, celebrar las nupcias que darán nacimiento a esta célula revolucionaria en combate alocado contra el machismo. Nuestra cultura nos ha dado una lección fundamental: la loca no tiene género, aunque sugiere aquello que de mujer molecular hay en todos. Por eso la loca se nombra en femenino. Y por eso la lengua de las locas abusa de lo femenino. (...) Esto no es mero rasgo de estilo. O mejor: el estilo no es nunca algo menor, anecdótico. En nuestra cultura ocupar una lengua sexista en cuanto minoría ha tenido consecuencias legales en términos de extensión de la ciudadanía. Tenemos un ejemplo dorado en la Ley de Identidad de Género.

(Palmeiro y López 2015 [2018])

De esa ley se deduce que el género es algo optativo, y en la revolución feminista que atañe no solo a las mujeres molares (biológicas o performativas), todos los cuerpos feminizados pueden identificarse sin ser nombrados, aunque sea momentáneamente, con el femenino NiUnaMenos, pero también sus

pronombres en hashtags: #NosotrasParamos, #NosotrasNosOrganizamos.

Si la E del lenguaje inclusivo intenta deconstruir el binarismo de la división en géneros y apunta a construir otras subjetividades sin género a futuro (y por eso es tan popular entre niñas y jóvenes), es innegable que la violencia se ejerce sobre los cuerpos feminizados: que se nos mata por ser mujeres, lesbianas, travestis, trans y maricas. Creo que una lengua de guerra no puede bajarse del conflicto y que vale insistir en el femenino plural: el femenino disruptivo de las lenguas de las locas.

Cuando la historia se pone crítica, el arte se radicaliza, como lo vimos en la poética de Perlongher, en las locas de los 70 y 80, y del 2000. Pero, ¿qué pasa cuando esta micropolítica de las lenguas de las locas deja de ser marginal y se vuelve masiva? ¿Cómo se produce ese pasaje? ¿Qué ocurre cuando el feminismo deja de ser una lucha menor?

La revolución feminista de la cuarta ola que comienza con #NiUnaMenos presenta una doble lectura en tanto vanguardia: una relación orgánica con las vanguardias políticas previas, con las experimentaciones de las lenguas como cuestión política, y con la revolución creativa en la cual produce sus formas, sus experimentaciones subjetivas y organizacionales, sus imágenes y sus utopías.

En su libro *Tres vanguardias*, Ricardo Piglia observa tres tendencias fundamentales en las vanguardias de la literatura argentina, tres estrategias de transgresión de lo literario, tres actitudes frente al mercado y la institución que importan a la hora de pensar experiencias de politización de la lengua. La primera es la vanguardia estética de trinchera, o la vanguardia a la Baudelaire, Rimbaud o Saer, pero también a la Pizarnik: pensar la literatura como un espacio donde atrincherarse para negar las reglas de la sociedad actual y bombardearla. La vanguardia aparece aquí como contrasociedad, negación del arte que vino antes y de lo que existe. El segundo tipo es el que se orienta a la transformación

funcional de los medios de producción en un sentido socialista, una vanguardia técnica, como lo propone Benjamin siguiendo a Brecht en *El autor como productor*: la socialización de los modos de producción artísticos, como lo realizó Walsh en sus experimentos con la prensa obrera, por ejemplo, pero también como lo hizo el proyecto Eloísa Cartonera y toda la red de editoras cartoneras del mundo. Un tercer movimiento es el de la utopía de masificación de la vanguardia: el que lleva los procedimientos artísticos de vanguardia a la cultura de masas y que toma de la cultura de masas sus materiales, tal como lo hizo Manuel Puig en la fusión de alta literatura y folletín o las radionovelas, llevando las lenguas de las locas a la alta literatura pero también a los grandes mercados. Otro concepto que interesa de la crítica literaria (o de lo que queda de ella, ya que el propio campo es puesto en cuestión aquí) es el de posautonomía formulado por Josefina Ludmer. (s.f.) Si la vanguardia se piensa como un gesto, como manifiesto y como programa de acción, la posautonomía es una salida del ámbito literario dada por las condiciones de producción en la era de internet, y no como gesto de lx artista. Justamente porque los nuevos lenguajes digitales llevan los procedimientos artísticos fuera del mundo libresco y fabrican presente al estilo de lo que Ludmer llama realidad-ficción.

El origen del movimiento Ni una menos (y por lo tanto de la marea global feminista) puede pensarse como la masificación del procedimiento de vanguardia poética perlongheriana (la articulación del plano de los cuerpos con el del discurso en la explosión de un lenguaje político radicalmente nuevo) y su multiplicación en redes. Traduciendo y expandiendo ese movimiento a otros lenguajes creativos, el proyecto *Mareadas en la Marea: diario íntimo de una revolución feminista*⁶, que estoy curando con Fernanda Laguna, es un archivo vivo que reúne materiales que cuestionan la división tradicional entre arte autónomo moderno y política, y los expone de un modo que desafía las convenciones del mundo del arte pero también de la política tradicional. Se

trata de objetos y artefactos (fotos, pinturas, imágenes, banderas, música, videos, flyers, performance, make-up art, experimentos comunitarios y objetos de poder) que atraviesan el límite de la autonomía del arte para liberar las fuerzas creativas del ámbito estético (que se ve permeado a su vez por la lógica de la mercancía) y aplicarlas a la construcción de nuevos mundos posibles. Es justamente su estar por fuera del mundo de la mercancía y de la autoría individual lo que hace permite a estas prácticas romper las ataduras de la ideología, su servidumbre a la lógica del mercado o de lo existente, para señalar las utopías pero también ponerlas en práctica.

Mi hipótesis principal es que son las prácticas creativas postautónomas y de vanguardia en su triple dimensión las que constituyen el motor de la marea feminista y que han logrado masificar sus reclamos históricos así como poner en práctica aquí y ahora una micropolítica emancipadora, el ensayo general del mundo por venir. La combinación de un lenguaje poético politizado en sentido corporal libidinal (el verso de Chávez que da origen al nombre del movimiento) con el alcance global de las redes (#NiUnaMenos como consigna vuelta hashtag y trending topic) ha logrado que el impulso revolucionario salga del ciberespacio para conmover el cuerpo colectivo en las calles, en las plazas y en las camas. Internet ha permitido a su vez establecer un canal de conexión global que hace al internacionalismo de este movimiento y su traducibilidad en tiempo real, hinchando el tiempo de una intensidad histórica experimentada solo en momentos revolucionarios. Es el tiempo revolucionario que conecta los sueños trancos del pasado, la verdadera historia en sentido benjaminiano, la tradición de lxs oprimidos, con las chances revolucionarias de cada presente, la oportunidad de actualizar los sueños del pasado haciendo del presente una cita con el pasado y el futuro (pienso en un verso de una canción de arenga que dice: «vamos a luchar porque se lo debemos a las pibas que nunca

volvieron»)⁷. Ese sentido puede pensarse el compromiso de la juventud y la niñez con esta revolución existencial que ya no tiene vuelta atrás. La lógica del hashtag, de la repetición, la cita y la apropiación tal vez ofrezca una de las claves interpretativas de esta vanguardia: se trata de una cita sin centro, sin grado cero, sin autoría ni autoridad, cuya fuerza proviene de la colectivización (lo cual se relaciona también con la componente horizontal de la fuerza de marea, y la imposibilidad de privatización y capitalización de ese contrapoder en el liderazgo individual). A la lógica proliferante del hashtag #NiUnaMenos se suman múltiples consignas: #VivasNosQueremos, #DesendeudadasNosQueremos, #LibresYDeseantesNosQueremos, y también la campaña #Orgasmatón. Estas consignas-hashtags traducen a su vez movimientos reales (analógicos y callejeros) al lenguaje de las redes y viceversa.

#VivasNosQueremos es una reapropiación de la consigna del movimiento de mujeres mexicano contra el femicidio (así se llamó una mega marcha de 2016 en CDMX), que a su vez traduce la consigna «Vivos los queremos» (derivado de «vivos los llevaron, vivos los queremos» sobre los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa), que por su parte viene de la consigna formulada por los organismos de derechos humanos (una vez más, las locas de la plaza) de aparición con vida de lxs desaparecidxs de la última dictadura cívico-militar-eclesiástica argentina. Vivas nos queremos es una consigna que atraviesa múltiples movimientos feministas hoy, además de ser el nombre de una colectiva gráfica.

#DesendeudadasNosQueremos: un derivado del anterior, generado a partir de una reflexión sobre la trama de las violencias contra las mujeres conectando el femicidio con sus condiciones económicas específicas en la esta ola de neoliberalismo de alto impacto y acumulación/despojo: la violencia que implica la financierización de la vida. Para pensar, dar forma y expresar este análisis, el colectivo Ni Una Menos y aliadxs realizamos el 2/6/17 una acción performática,

fue una herramienta fundamental en la masificación por radicalización de la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito que se intensificó en la Argentina en 2018 para extenderse al continente como punta de lanza de un movimiento cada vez mayor y más profundo¹⁰. Pensar el aborto desde una ética de la vida que caracteriza a nuestro movimiento (a diferencia de la lucha armada de los años 70, basada en la idea de sacrificio y postergación) se relaciona también con una consigna popularizada por el colectivo Serigrafistas Queer vuelta hashtag: #AbortoLegalEsVida, a partir de la cual disputamos el sentido de la vida con los movimientos que propiamente deben llamarse pro-muerte o anti-derechos.



Fig. 3: Ni una menos. Mayo 2018. *Las Insumisas del Arte*, manifestación, inauguración Feria ArteBa. Registro fotográfico Emergentes. Archivo Mareadas en la marea.



Fig 4: Ni una menos. 2018. *Aborto legal es vida*, stickers para #Operación Araña. Registro fotográfico Serigrafistas Queer. Archivo Mareadas en la marea.

Se trata para nosotras de pensar la vida desde la creatividad, la autonomía y el deseo y no la reproducción pasiva de lo existente, no desde la victimización sino desde la agencia. La lucha por el aborto es a su vez la lucha por la socialización del trabajo reproductivo en sentido amplio, incluyendo todas las formas de

reproducción de la vida, empezando por la de la Madre Tierra, y la defensa de nuestros cuerpos-territorios.

La campaña #Orgasmátón¹¹ es otro ejemplo del uso de los lenguajes poéticos digitales para la agitación de los cuerpos por fuera de las redes. La convocatoria fue hacia una acción íntimapública: a las 0 horas del 8 de marzo de 2018, día del Segundo Paro Internacional Feminista, NiUnaMenos convocó desde sus redes a las mujeres moleculares del mundo a gestionarse (o al menos intentar) un orgasmo de manera creativa, y a postear #Orgasmátón. Se buscaba con esta campaña una intervención energética que preparara una jornada de lucha en la que el placer y la revolución sexual tuvieran un lugar importante, como condición de una ética feminista de la vida y del deseo como fuerza revolucionaria.



Fig. 5: Ni una menos. Marzo 2018. *Orgasmátón*, flyer digital. Archivo Mareadas en la marea.

En sintonía con la movida energética íntimapública de #Orgasmátón y en el contexto de un año de lucha que focalizó en el carácter revolucionario del deseo colectivo

(donde articulamos la retórica de los derechos con la de los placeres) y en el que los fundamentalismos religiosos mostraron su verdadera cara femicida, el colectivo lanzó, luego del rechazo de la ley de aborto legal, seguro y gratuito en el Senado en agosto 2018 por presión de las iglesias (a pesar de una impresionante movilización de 2 millones de personas afuera del Congreso Nacional en el centro de Buenos Aires, movilización que llamamos 8 de Aborto¹²), una convocatoria espiritual, íntimacolectiva: Apostasía Feminista para Decidir¹³.

La acción fue convocada por una articulación de diferentes agrupaciones bajo el nombre de Rejunte Laico, y consistió en la instalación de un puesto donde hacer el trámite de apostasía, en el contexto de una microfiesta (Rave herética, erótica, errática) y marcha en el 29 de septiembre, día internacional de lucha por el aborto legal, fecha en que volvimos a las calles luego de la derrota legislativa¹⁴.

La idea de la revolución como fiesta está ligada al feminismo en su versión más arcaica, los experimentos matriarcales de las culturas pre cristianas. Las tradiciones rituales populares incluyen celebraciones con música y baile como forma de dar cohesión a una comunidad al poner todos los cuerpos en un ritmo común. Esa idea, secularizada, vuelve a aparecer en el feminismo contemporáneo como modo de construir comunidad, de entrar en empatía alegre, no solo con el sufrimiento de las otras, sino con sus placeres también. Bailar, cantar juntas, de a cientos de miles o de a millones, resulta sin dudas una experiencia de desubjetivación, de reterritorialización de un cuerpo colectivo como subjetividad política.¹⁵ Así se vive la marea, como algo que hay que agitar.

En el primer Paro Internacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis y Trans, el colectivo artístico Kidz organizó una Rave 8M, en la misma Plaza de Mayo adonde terminaba la marcha desde Congreso. La rave, donde tocaron muchas DJs jóvenes, y donde la protesta se fundía con la celebración de nuestras rebeldías, fue un



Fig. 7: Fernanda Laguna para Ni Una Menos. 28 de septiembre de 2018. *La única Iglesia que ilumina es la que arde*, instalación, Apostasía Feminista para Decidir y Rave Herética, Erótica y Errática. Registro fotográfico Cecilia Palmeiro. Archivo Mareadas en la marea.

éxito en el sentido de la afirmación popular de nuestro derecho al placer y la felicidad. Pero justamente por su carácter transgresor del lugar de la «buena víctima» (la que sin agencia política, solo sufre, la que no goza, la que no se empodera), fue brutalmente reprimida por la policía, con un saldo de 25 compañerxs detenidxs, con apremios ilegales y falsas causas penales armadas (y luego dadas de baja) en su contra¹⁶.

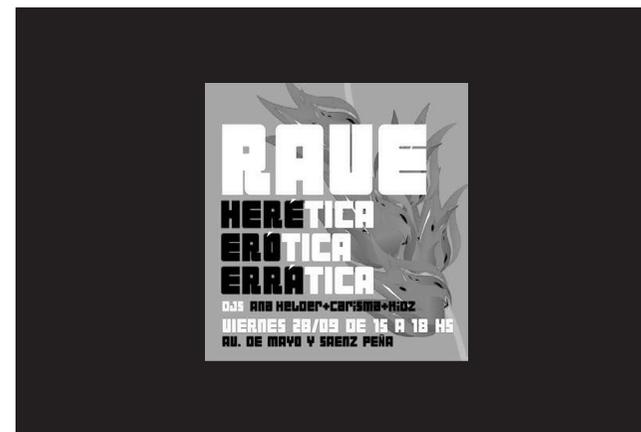


Fig. 6: Rejunte Laico. Septiembre 2018. *Rave Herética Erótica Errática*, flyer digital, Apostasía Feminista para Decidir del 28 de septiembre de 2018. Archivo Mareadas en la marea.

Contra el disciplinamiento de la buena víctima, el efecto de la rave fue multiplicador y cada acción es potenciada por nuevas convocatorias festivas. Pocos meses después de la represión, y con la idea de ampliar el experimento de creación de poéticas de guerra en danza colectiva, junto con el colectivo Kidz organizamos La Rave de la Marea, en el marco del FILBA (Festival de Literatura de Buenos Aires).¹⁷

La Rave de la Marea volvió, aunque con otro formato de solo DJs, a levantarnos el ánimo en la Vigilia del 8 de Aborto (día del rechazo en el Senado de la ley

de aborto). La pequeña fiesta, esta vez a cargo de DJs Carisma, Vic Tolchinsky y Fiesta Loca, en la puerta del Bauen, tuvo su auge en el momento en que, ya perdida la votación en la cámara de Senadores, afirmábamos nuestra victoria en las calles: se bailaba al grito de «Ganamos Todes»¹⁸. En ese mismo espíritu, una vez terminada la votación dentro del recinto, las columnas se retiraban de la plaza cantando, orgullosas de nuestro movimiento.

En sintonía con la idea de revolución sensible a experimentarse aquí y ahora, como transformación urgente que sentimos en el cuerpo, como convocatoria a un aquí y ahora del tiempo revolucionario, el colectivo Ni una menos produjo dos temas musicales para arengar los paros internacionales. El primero se llamó ReaggeVogue, compuesto colectivamente por varias DJs profesionales (Carolina Stegmayer, Ani Castoldi, Ana Helder, e Ich D'amore, y cantado por voces de amigas no profesionales) a partir del clásico Vogue de Madonna con una base de reaggeton, la letra es un rap que habla sobre las sujetas del paro y los trabajos que dejaremos de hacer por un día. El estribillo, a ser usado en las columnas, bailado y coreado por multitudes (Carolina Stegmayer pasaba música desde el escenario, insistiendo una y otra vez en nuestro himno) arenga traduciendo conceptos de los manifiestos y llamamientos de Ni una menos: «Nosotras paramos, nos organizamos, gritamos Ni una menos, Vivas nos queremos/ Nosotras paramos, nos organizamos, nos mueve el deseo, libres nos queremos».¹⁹

Al año siguiente, junto con Fernanda Laguna y Carolina Stegmayer reversionamos otro clásico popular de la cumbia en un himno feminista: *Marea Feminista*, interpretado y producido por la Natalia Oreiro.²⁰ El hit del paro captó la atención de los medios e imprimió un carácter sensual y festivo para el Paro, que fue hasta ahora la mayor movilización de la historia del feminismo: en Buenos Aires, la marcha reunió a más de 800.000 personas. En España, la huelga movilizó a 5 millones. En

Estambul, 1 millón salieron a las calles en plena dictadura y guerra.

Tal vez la mayor acción artístico-política realizada hasta ahora (enero 2019) sea la llamada #OperaciónAraña #LaTierraTiembla #DesdeAbajo. Convocada en proceso asambleario de un mes, por el colectivo Ni Una Menos, la Campaña Nacional por Aborto Legal, Seguro y gratuito y las Metrodelegadas (delegadas sindicales de las trabajadoras de Subterráneos de Buenos Aires), fue realizada el 31/7, a una semana del tratamiento del proyecto de ley de aborto en el Senado. #OperaciónAraña recoge la experiencia de tres años de vanguardia feminista junto con la construcción colectiva, horizontal y asamblearia del movimiento de mujeres actual. *Araña*, llamada así por el tejido en red de una intervención artística simultánea de todas las líneas de los trenes subterráneos, fue un ejemplo del trabajo creativo colaborativo. Reunió a más de 70 agrupaciones, muchas de las cuales nacían y se nombraban a partir del deseo de participar en esa acción artística y festiva. Reunidas en el local del Sindicato de Trabajadorxs de Subterráneos, con quienes previamente el colectivo y la asamblea Ni una menos venía articulando bajo la consigna: Ni Una Trabajadora Menos, Desendeudadas nos queremos, las colectivas elaboramos un plan. Divididas por líneas que expresaban un plano de los reclamos por aborto legal en función de los recorridos y las características de cada una (A derechos humanos, B deseo, C autonomía, D educación sexual integral, E derecho a la información, H derecho a la salud). Araña combinó el análisis de coyuntura, la acción política y estética en una articulación única que ponía en relación los múltiples planos de las luchas feministas: aborto no como un reclamo liberal individualista, sino en relación con conflictos laborales, desde la perspectiva del trabajo, vinculando trabajo reproductivo y trabajo productivo, remunerado y no remunerado, cuestiones de salud pública, el entramado de las luchas por los derechos humanos y las expresiones del deseo colectivo

como potencia revolucionaria. Para dar visibilidad a tal operación, secreta hasta el momento de su realización sorpresiva, la asamblea araña organizó una cobertura colaborativa entre medios alternativos. La idea era también tomar control, en redes y horizontalmente, sobre las imágenes y la información que los medios hegemónicos deciden compartir o silenciar y sus interpretaciones maliciosas y tergiversaciones. El documento concluye:

Tomamos la ciudad en red y en movimiento y lo mezclamos todo porque las tramas de las violencias afectan nuestras vidas de manera compleja y simultánea. El aborto clandestino no puede pensarse por fuera de esas violencias. La ciudad feminista es un cuerpo colectivo que activamos entre todas y que nos permite reapropiarnos de nuestros cuerpos que son nuestros territorios. Aborto legal es vida, es deseo, es salud y es autonomía.²¹

La lógica de proliferación, iteración, colectivización y traducción es contraria a la privatización capitalista. La deriva conceptual de los hashtags que se transforman y crecen en otros contextos es solo un ejemplo del procedimiento fundante de lo que llamamos la internacional feminista: la socialización de los medios creativos de producción y la colectivización de la propiedad intelectual en red sorora global, y en ese sentido esta vanguardia es un ensayo general del mundo por venir, del que deseamos. La liberación de las ataduras de lo individual privatizado es tal vez la mayor fuerza de esta revolución en la que sentimos que rajamos el velo de la ideología patriarcal en la desnaturalización de las violencias, desautomatizando nuestra percepción respecto del patriarcado que todo lo impregna. Y en este sentido es que el feminismo popular de la cuarta ola es una vanguardia política y estética: anticipa y entrena en el plano de la creación colectiva la utopía de socialización

de la tierra y los medios de producción a través de la cual es posible construir una sociedad sin clases ni jerarquías de género.

Así es como esta vanguardia de base, popular y anónima, consiste en una trinchera de negación crítica del cisheteropatriarcado capitalista y colonial, en la masificación, radicalización y multiplicación de reclamos históricos del feminismo, pero también en una propuesta afirmativa de otra vida posible, la aplicación de la imaginación artística en la ingeniería de una nueva sociedad: del contraestado al mundo que deseamos habitar.

NOTAS

1 Fotos y texto de la muestra en:

<https://www.campolipresti.com/exhibitions/high-on-the-tide>

Entrevista a las curadoras, en la segunda versión de la muestra: <https://www.pagina12.com.ar/98547-y-ahora-que-estamos-juntas>

2 Video de la maratón en:

<https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/dialogos/ni-una-menos>

3 «Neobarroso y realismo alucinante», entrevista realizada a Perlongher por Pablo Dreizik para Tiempo Argentino. (Perlongher 2004: 293)

4 Perlongher lo lee de la siguiente manera en un texto de 1981: «Devenir dice [Deleuze] en Mil Mesetas es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee y de las funciones que se ocupa, extraer partículas, entre las cuales se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, bien próximas a lo que se está deviniendo y por las cuales se deviene. En ese sentido, devenir es un proceso del deseo. [...] Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en inmisión con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el “entre” del medio, en ese “entre”. Devenir animal no es volverse animal, sino tener los funcionamien-

tos del animal, “lo que puede ser un animal” [...] El devenir es molecular, moviliza partículas en turbulencia extrayéndolas de las grandes oposiciones molares. Donde había sólo dos grandes sexos molares [...] mil pequeños sexos moleculares, en el imperio de la sensación, de lo intensivo. De la mujer como identidad molar capturada en la oposición binaria de los sexos “totales”, se desprende una suerte de “microfeminidad”: se trata de producir en nosotros mismos la mujer molecular, crear la mujer molecular. Devenir mujer no pasa por imitar a la mujer en tanto entidad dual, identitaria, ni tampoco por transformarse en ella [...] Moleculares, minoritarios, “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir mujer”, clave de otros devenires [...] Porque las mujeres –únicos depositarios autorizados para devenir cuerpo sexuado– ocupan una posición minoritaria con relación al paradigma de hombre mayoritario –machista, blanco, adulto, heterosexual, cuerdo, padre de familia, habitante de las ciudades...– [...] se trataría, en otras palabras, de un modo dominante de subjetivación.» (Perlongher 1997: 68)

5 Canción en:

<https://sudormarika.bandcamp.com/track/vivas-y-furiosas-ft-tita-print>

6 El texto completo de la muestra es el siguiente: Una marea es un fenómeno de desplazamiento de flujos por movimientos de fuerzas horizon-

tales de atracción y gravitación entre cuerpos celestes. Las mareas afectan las vidas de los organismos y transforman los ecosistemas: hacen mutar las formas de vida y las relaciones entre ellas, las formas de vivir y estar juntxs. Desde 2015 una marea feminista se desplaza por el planeta Tierra. Es el sujeto colectivo que las mujeres del mundo venimos tejiendo en un proceso revolucionario donde los cuerpos sexuados se mezclan, se confunden y se conectan. Una multitud diferenciada y articulada sin dueñas, ni jefas, ni líderes, pero que avanza y arrastra consigo con las estructuras, instituciones y formas de vida patriarcales. La marea cruza fronteras, lenguas, clases y géneros, crece como una onda expansiva de deseo. Su método es la inteligencia colectiva, la amistad política, el cuidado mutuo y la imaginación de nuevas formas de comunidad. Nos acuerpamos política y espiritualmente para crear el mundo en el que queremos vivir. Mareadas en la marea es tanto un archivo vivo de esa experiencia como un espacio de reflexión acerca de cómo se vive un proceso revolucionario, a partir de la exploración de los materiales de una revolución sensible encontrados en archivos personales. Objetos de poder, souvenirs que hablan, diario íntimo colectivo, alianzas insólitas, sororidades, escrituras y lecturas insumisas construyen algo absolutamente nuevo: una vanguardia feminista en la que se mezclan arte y política, historias y utopías. La historia aparece desde lo perso-

nal como radicalmente político en un mapa de la amistad como vínculo revolucionario. En 2015 comenzamos a soñar con una medida de fuerza original y poderosa: un paro de mujeres. Un año y medio después, el 19 de octubre de 2016, gracias a un enorme esfuerzo colectivo, esa idea que estaba en el aire se concretó como la primera huelga de mujeres de América Latina. Semejante acontecimiento histórico, en tanto respuesta urgente a hechos intolerables de violencia y represión, fue organizado de manera alocada y apasionada por una coalición de grupos y mujeres autoconvocadas en una semana. Estábamos improvisando algo totalmente nuevo y que nos transformaría para siempre. El paro se volvió una necesidad histórica objetiva, y emprendimos la aventura el primer paro internacional de mujeres el 8 de marzo de 2017. Esa experiencia nos dejó una vastísima organización política en red, profunda y radicalizada, que desborda nuestras vidas a nivel micro y macropolítico. Este año, el segundo Paro Internacional de Mujeres se impuso con la fuerza de lo impostergradable, de lo urgente. Se organiza entre todas y desde abajo, de manera horizontal y transversal. Lo que pasó entre estas fechas claves es fascinante y abrumador. Desde entonces vivimos a toda velocidad con la certeza de que estamos para nosotras y que nos organizamos para cambiarlo todo. Aunque por momentos duela, la revolución es una fiesta.

7 Un ejemplo que conjuga la percepción del aquí y ahora cargado de historicidad con el procedimiento de vanguardia feminista, que podemos definir como ocupación crítica de los tesoros culturales y colectivización de los mismos a través de la elaboración horizontal, es la reversión feminista del hit «Despacito», compuesta y ejecutada por trabajadoras de la Asociación de Trabajadorxs del Estado («las pibas de ATE») que se transformó en un himno callejero del Ni una menos: <https://www.youtube.com/watch?v=pG5MYc8l9z4>

8 El manifiesto Desendeudadas nos queremos fue publicado el día de la acción en el diario Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/41550-desendeudadas-nos-queremos>

9 Manifiesto y video de la acción *Las insumisas del arte* disponibles en: <https://www.facebook.com/NUMArgentina/videos/las-insumisas-de-las-finanzas-en-arte-bal826574844200366/>

10 Sobre la movida por la legalización del aborto en 2018, ver: https://medium.com/@j_lacs/la-marea-verde-latinoamericana-deseo-y-transversalidad-feminista-c21ec6dce4b5
Y sobre la marcha Ni una menos de 2018, en la lucha por aborto legal y contra la violencia financiera, ver: <http://caterinas.info/a-onda-mas->

<siva-pelo-aborto-legal-na-argentina/>

11 La campaña consiste en tres videos para propagar en redes, que combinan poesía, imagen, música y magia: <https://www.facebook.com/NUMArgentina/videos/780472202143964/>
<https://www.youtube.com/watch?v=NXSf2XXBrZ4&sns=fb>
https://www.youtube.com/watch?v=YBtXaM67h_g

12 Nuestra reflexión colectiva sobre el veto patriarcal al deseo popular puede leerse en Furia y Euforia: <https://www.facebook.com/notes/ni-una-menos/furia-y-euforia-declaraci%C3%B3n-de-ni-una-menos-para-lxs-compa%C3%B1erxs-feministas-del-mj904317786426071/>

13 Nuestro manifiesto puede leerse aquí: <https://www.facebook.com/notes/ni-una-menos/apostas%C3%ADa-feminista-para-decidir-vivas-livres-y-desendeudadas-nos-queremos/9332605768865125/>

14 Luego del rechazo del Senado en una perversa articulación de las Iglesias Católica y Cristianas con los poderes feudales provinciales, el colectivo tomó la bandera del estado laico y comenzó una indagación sobre los efectos de los fumentalismos religiosos en las micropolíticas del fascismo. Por eso fuimos invitadas por el *frente* de Izquierda y lxs Trabajadores a

exponer en la Cámara de Diputadxs en la presentación de un paquete de leyes de separación de Iglesias y Estado. Nuestra intervención puede leerse aquí: <https://www.pagina12.com.ar/140430-la-genealogia-del-caldero>

15 Una elaboración literaria de tal experiencia puede encontrarse en mi novela *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017).

16 Video de la fiesta: <https://www.facebook.com/chicxskidz/videos/1271420026227498/>
Video de la represión: <https://www.facebook.com/chicxskidz/videos/1269835176385983/>

17 Sobre la propuesta de la Rave de la marea ver: <https://www.periodicovas.com/la-marea-feminista-llega-en-forma-de-rave/>
Y aquí algunos videos de las intervenciones de la Rave de la marea: <https://www.facebook.com/cecilia.palmeiro/videos/10155309947734633/>

18 Registro casero de la Rave: <https://www.facebook.com/events/259252548015624/permalink/260584337882445/>

19 ReaggeVogue e-flyer: <https://www.youtube.com/watch?v=zBOCAJab2VU>

20 Sobre el proceso de composición: <https://www.pagina12.com>

<ar/97315-sube-sube-la-marea>
Y nuestro video promocional para la canción Marea Feminista: <https://www.youtube.com/watch?v=8WKCgnTjD64>

21 Cobertura colaborativa: <https://emergentes.com.ar/operaci%C3%B3n-ara%C3%B1a-por-el-aborto-seguro-legal-y-gratuito-575d11a6f35c>

Video: <https://www.facebook.com/comunicacion.emergentes/videos/tejimos-por-debajo-de-la-tierra-subteverdel1048052255358313/>
Documento: https://www.facebook.com/NUMArgentina/posts/884953901695793?__xts__%5B0%5D=68.ARBUMW4pIXa3_KkMfyd-YoSalHmGiaYIMKvObqUpvNOZ61sXfrjvkt0Ybdie9Nr4k-CAjVAvAu_NI7litVULnDUE-fRNDubW4Wbq6rJrQEGE-DzetDVwux9xRc_3Tmboo5mV-TAFjD8ciqy9BSXCskkrOvBfm-qATjgrg3oGu8r39SIHrzNVZli-0tT51nKbOF-DbdSy8MOAOG_PmZkRx-xYQyetTdbM9_VXIPKZr-MlyPEuL9utr2j3Q8oik708-kiPoptL8nsXpSODntnG9wfHW4obS-Hk0qegnWvMI07aq15sMI0LW/lx-4Gt3yrhcOtNu3zuYpwo&__tn__=K-R

BIBLIOGRAFÍA

Colectivo Ni Una Menos. (2018). *Amistad Política + Inteligencia Colectiva. Documentos y manifiestos 2015-1018*. Buenos Aires: Edición autogestiva con la Gráfica del Pueblo. Recuperado de <http://niunamenos.org.ar/herramientas/biblioteca/amistad-politica-inteligencia-colectiva/>

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Ludmer, J. (s.f.). *Las literaturas posautónomas*. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título-Blatt&Ríos.

... y López, M.(2015 [2018]). Las lenguas de las locas. Fanzine *Pensando a la One: Ensayos sobre Moria Casán*. Santiago, Chile: Editorial Amistad. ... (ed). (2016).

Correspondencia de Néstor Perlongher. Buenos Aires: Mansalva.

...(2017). *Cat Power. La toma de la Tierra*. Buenos Aires: Tenemos las máquinas.

...(2018, 11 de junio). A onda massiva pelo aborto legal na Argentina. *Catarinas*. Recuperado de: <http://catarinas.info/a-onda-massiva-pelo-aborto-legal-na-argentina/>

...(3 de julio 2018). La marea verde latinoamericana: deseo y transversalidad feminista. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Recuperado de https://medium.com/@j_lacs/la-marea-verde-latinoamericana-deseo-y-transversalidad-feminista-c21ec6dce4b5

Perlongher, N.(1997). *Prosa plebeya*, Buenos Aires: Colihue.

...(2004). *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Xinca, X. (30 de septiembre de 2018). La marea llega en forma de rave. *Vas*. Recuperado de <https://www.periodicovas.com/la-marea-feminista-llega-en-forma-de-rave/>

Una poética del entre medio: sobre Casa Roshell de Camila Donoso

Nelly Richard

Suprimir la distancia, nublar la vista

Los espacios cerrados —restados de todo contacto con el afuera por algún trazado que los delimita y aparta del entorno— sirven de refugio (sentirse a salvo: protegidos) y, también, de escondite (esconder algo, ocultarse de la vista de los demás). El espacio cerrado de la Casa Roshell se ofrece como refugio y escondite para quienes desean incursionar en el arte del transformismo ocupando el paréntesis de un espacio-tiempo reservado, fuera del alcance público. El club Roshell funciona con los códigos secretos de un espacio bajo reserva y protección: así lo demuestran las cámaras de vigilancia a la entrada del club que consignan el ingreso de los clientes que llegan por invitación. Toda la película de Camila Donoso transcurre en el espacio cerrado del club que se auto-defiende de la hostilidad del mundo exterior donde los travestis de la calle son víctimas habituales de la discriminación sexual. Si bien el ojo de la cámara de *Casa Roshell* se sumerge de pleno en la oscuridad del club travesti que se protege hacia adentro del afuera hostil de la ciudad, la cita visual de las pantallas de ingreso cuyas cámaras de vigilancia controlan las identidades reaparece fugazmente en algunos recuadros de la película como recordatorio del afuera diurno (la vista de la calle desierta en donde se ubica el club Roshell en México DF¹) que acecha a los travestis como una amenaza siempre latente cuando estos regresan crudamente al mundo exterior.

El club Roshell usa la magia de la noche como envoltura para conjurar la amenaza del exterior cuya luz directa acusa y persigue cualquier intento de simular-disimular: la mujer falsa, la doble vida («Yo tengo una vida pública afuera pero esta es mi vida secreta»), las actuaciones en falso. El arte del transformismo aprovecha

la noche para lucir el rebuscamiento de las poses y los maquillajes, las variaciones cromáticas de las luminarias y sus reflectores que alumbran y deslumbran en la película. Esta artificialidad del retoque que ornamenta una feminidad suntuaria en este club transformista se venga con rizos, lentejuelas y estrases de las privaciones y restricciones que condicionan socialmente la vida de los travestis obligados por mezquinos sistemas de convenciones de identidad y género a refrenar en el espacio público sus alocadas pulsiones de metamorfosis sexual.

El manejo de la cámara en *Casa Roshell* connota la interioridad, familiaridad y privacidad de este mundo bajo resguardo que hace aflorar la convivencia y la connivencia entre los integrantes *trans* de una comunidad subterránea. C. Donoso se adentra en esa comunidad para retratar íntimamente el fantasioso despliegue de sus extravagancias de género. La cámara suprime las distancias y acorta las perspectivas visuales para favorecer el pacto de complicidad previamente establecido entre *la filmación* (dispositivo cinematográfico) y *lo filmado* (escenarios y personajes). La cámara de C. Donoso se entromete en los rincones del club Roshell, renunciando al dominio —masculino— de la perspectiva (a la superioridad de un punto de vista único que controla y domina la escena desde afuera y desde arriba) para jugar horizontalmente con las proximidades, las vecindades, las contigüidades y las afinidades. Toda una estética del *tacto* y del *roce* mediante la cual los deslices de la cámara se insinúan lentamente sin nunca permitirse a sí mismos ninguna agresión visual, ninguna intimidación sexual, ningún golpe de efecto. Modelajes y decorados entran suavemente en contacto generando una atmósfera difusa que caracteriza a este cine de C. Donoso que no pretende declamar una verdad sino murmurar un secreto; dejar *entrever* una confesión, sin que nunca sepamos exactamente cuál es el rango de fidelidad entre el testimonio de las vivencias transmitido oralmente en la película y la recreación que hacen de

ellas sus autores-personajes. Los avances sinuosos de la cámara borrarían las distancias entre la mirada y la imagen. Se niegan a despejar la vista para evitar que reine —masculinamente— la perspectiva buscando, al contrario, nublar esa vista con destellos e irradiaciones que transforman las identidades sexuales en una sucesión de espejismos.

La cámara de *Casa Roshell* se inclina por los ángulos quebrados (las reverberaciones de los espejos) y las pantallas internamente divididas por el abismo de otras pantallas (la proyección porno, el visor de los celulares) que nos hablan de un campo visual fraccionado, de superficies desdobladas que se resisten a la extensión de la vista hecha para poner *al descubierto* privilegiando, a la inversa, aquellas tomas que encubren un misterio. Contraria a los gruesos trazados que ilustran los estereotipos, *Casa Roshell* vuelve temblorosos los juicios predefinidos sobre categorías unívocas de identidad y género (la heterosexualidad, la homosexualidad y la transexualidad), exponiendo los bordes de lo masculino y lo femenino a oscilaciones y vacilaciones que los tornan variables y fluctuantes según el modo tentativo —irresuelto— del «puede ser», «quizás sí», «quizás no», «a veces»...

El cuarto oscuro

El punto de atracción y fuga del «cuarto oscuro» al que se dirigen los habitués de la noche como lugar de desenlace previsible de sus encuentros dentro del club, hace girar la imaginación del espectador de *Casa Roshell* en torno a la consumación del acto sexual («Y cuando entro a este cuarto, ¡veo cada cosa!»). Un foco de intriga se arma en tratar de adivinar cómo los hombres y los travestis resuelven en el cubículo sus enredos masculino-femenino de lo falso y lo verdadero. Sin embargo, el adentro de aquella interioridad llamada «cuarto oscuro» (que esconde el enigma de las distintas fórmulas de ensamblaje sexual que practican estos cuerpos desensamblados de su género) le es negado a la vista

del espectador que sólo accede, desde afuera, al abrir y cerrar de la cortina que marcan las entradas y salidas de los clientes.

Para los profesionales de la fotografía, el «cuarto oscuro» es la habitación cerrada donde ocurre el revelado fotográfico, es decir, el paso del negativo al positivo de una imagen que culmina su proceso técnico accediendo a la mayor nitidez posible. Aquí ocurre todo lo contrario. Al elegir no ingresar al cuarto oscuro, la película *Casa Roshell* esquiva la descripción y omite los detalles del sexo explícito, capturando la imaginación del espectador no con lo que se *revela* sino con lo *velado*. *Casa Roshell* prefiere la incógnita del deseo y sus nebulosas (vaguedades, divagaciones) a la nítida demostración anatómico-sexual de cuerpos ya no travestidos sino desvestidos. Al ser *negado a la vista*, el «cuarto oscuro» ocupa figurativamente el lugar del *negativo* del *positivo* inherentes al revelado fotográfico. El «cuarto oscuro» es el motivo eclipsado en torno al cual *Casa Roshell* elabora su fantasmática de la omisión, concentrando en esta alegoría del negativo el gesto cinematográfico de privilegiar la resta (descomposición, sustracción) en contra del régimen dominante de sobreexposición de la imagen que instaura como regla el capitalismo cultural. En lugar de satisfacer la curiosidad voyerista mostrando lo que ocurre en el «cuarto oscuro» («Y cuando entro a este cuarto, ¡veo cada cosa!»), *Casa Roshell* pone a salvo una *resta de imágenes* y un *resto de otredad* que se resisten críticamente a la superficialidad de los vistazos y al efectismo comercial de la sobreproducción cinematográfica afín a los clisés internacionales.

Viajes, escapes y transiciones

El único sonido en *off* que da cuenta de un exterior en *Casa Roshell* es el de los aviones volando sobre la ciudad antes de aterrizar o despegar del aeropuerto, ofreciendo así una señal de que el club travesti donde se grabó la película podría estar ubicado en algún barrio de la periferia de México DF. Junto con esta advertencia sonora de que nos encontraríamos hipotéticamente situados en las orillas de la ciudad (la *periferia* como zona de promiscuidad entre las sexualidades marginales y la marginación social de la pobreza en la cartografía urbana), el ruido del vuelo de los aviones transmite una carga metafórica asociada al *viaje* y a sus *travesías* que nos deriva hacia las conversiones de identidad con las que sueñan los travestis. Desde ya, el cambio de paisaje que suponen los viajes tiene un equivalente dentro del club Roshell por cómo la fantasía de las poses travestis se traslada de latitudes geográficas haciendo que distintas máscaras de la feminidad crucen puentes mestizos entre la raza y el género: comparecen en la pantalla desde una *vamp* sacada de los casinos de Las Vegas (estola de piel, traje escotado de satén, collar de perlas y rubio platinado al estilo Marilyn Monroe) hasta una réplica de Frida Kahlo orgullosa de las artesanías de lo popular que adornan su mexicanidad. El glamour importado de una efigie del cine norteamericano se topa, a media luz, con el retoque exotizante de lo indígena en este club de travestismo de México DF donde se viaja culturalmente entre distintos modelos estéticos que suavizan (Marilyn Monroe) o bien refuerzan (Frida Kahlo) el sustrato étnico de los rasgos faciales de quienes frecuentan el club para recombinar plásticamente sus identidades de origen.

Si bien el viaje supone trasladarse de un lugar a otro, visitar distintos continentes, diseñar rutas y trayectorias para abrirse camino en países desconocidos, también responde al impulso de poner la identidad en movimiento para que ésta deje de ser idéntica a sí misma y pueda migrar libremente de estado y condición aunque

fuese durante el intervalo de una ida al club. Quiénes conforman el público del club Roshell emprenden distintos viajes *al exterior de sí mismos* (al reunirse — de modo concertado o improvisado— con personajes que encarnan lo disímil en el sorprendente laberinto de la noche) y, también, *al interior de sí mismos* cuando emprenden la aventura del *devenir-otra* saliéndose de los patrones de la masculinidad reglamentaria que les exige, fuera del club, comportarse como hombres. Unos rostros masculinos posan mirando a la cámara o son oblicuamente capturados por ella. Circulan por estos rostros de hombres volcados hacia la introversión de sus personalidades aleatorias ciertos toques de melancolía (si bien el viaje hacia adelante excita con la fantasía de lo nuevo, el viaje hacia atrás es duelo y abandono). Los visitantes masculinos del club Roshell exhiben los rostros —contemplativos, meditativos, dubitativos— de una masculinidad que ha renunciado al emblema viril de la certeza para dejarse escrutar por una cámara amante de los claroscuros, de las luces y sombras que proyectan la intermitencia de sus rayos en el viaje como un transitar fugitivo entre géneros.

Viajes, travesías y derivas: salirse del rumbo trazado, cambiar de dirección escapando al control de las definiciones normativas para seguir las corrientes alternas que llaman a los desvíos: «El hecho que te gusten las mujeres trans es una transición. Pero te vuelvo a repetir: tú no eres gay. Sigues siendo heterosexual. Simplemente descubriste que habemos otro tipo de mujeres», le dice Roshell Terranova a uno de los visitantes del club introduciendo matices en las categorizaciones pre-marcadas de lo homosexual y lo heterosexual. Pasar de un modo de ser a otro —*transitar*— al ritmo de la no permanencia que favorece las mudanzas de identidad y los tráficos de género, llenan a *Casa Roshell* de ambivalencias y paradojas: «soy bisexual», «yo hetero», «es un caballero», «yo transformada en drag», etc., se escucha en el audio. Lo masculino y lo femenino vividos como itinerancia y vagabundeo por los habitués del club

Roshell rechazan lo sedentario de cuerpos y propiedades asignados fijamente, para dejarse llevar por vectores de subjetividad reacios a las cristalizaciones identitarias de lo heterosexual, lo homosexual o lo transexual. La película de C. Donoso toma partido por lo fluyente de identificaciones transitivas que escenifica de un modo siempre fragmentario, incompleto.

Ilusiones ópticas

Al concertar la cita telefónica con el encargado del club Roshell, se ofrece un «paquete básico de transformación que incluye, el vestuario, el maquillaje, los zapatos de tacón, pelucas y accesorios». Una vez entregado este «paquete básico de transformación», los visitantes del club proceden a caracterizarse como mujeres mediante un laborioso proceso de borradura de sus atributos masculinos que finaliza cuando se torna verosímil la falacia de la representación sexual llevada a cabo previamente en el camarín. La cámara de *Casa Roshell* se instala en el vestidor para seguir paso a paso, con una extrema lentitud atenta a cada fase del acto de travestirse, la hazaña de corregir los defectos de lo masculino para darle efecto a una feminidad postiza. Que la dirección de la cámara registre tan fielmente la sucesión de ensayos con el vestuario y la cosmética que anteceden la salida a escena de las estrellas de la noche, nos habla de cómo la cineasta C. Donoso se siente menos atraída por el *averso* glamoroso del éxito que por su *reverso* solitario y no garantizado que se ensaya dentro del camarín antes de que el aplauso del público festeje la culminación de un resultado. La filmación de *Casa Roshell* recompensa la conversión travesti a sabiendas de lo que se juega en ella: «entre que te vistes y te maquillas... es un premio para mí después de todo el esfuerzo de la semana donde dejás de ser hombre para convertirte en Pina... al menos aquí». Al filmar exhaustivamente el minucioso proceso de remodelación corporal, la película *Casa Roshell* realiza un homenaje cinematográfico a la dedicación de los travestis que gastan tiempo y esfuerzo

en la transformación cosmética y vestimentaria de sus semblantes, usando la demora (filmar lentamente la conversión travesti; desperdiciar el tiempo en sus rituales preliminares) para transgredir así la regla productivista del capital que sólo busca abreviarlo todo para la rápida consecución de un resultado eficiente.

Para que resulte el arte de magia de la conversión masculino-femenino, quienes se inician en el rito travesti deben, según les dice Rashell Terranova, «pensar en las letras» para saber cómo revertir la «T» que estructura lo masculino con sus espaldas anchas redibujando a cambio una «Y» que, al acinturar el cuerpo, hace aparecer las caderas redistribuyendo los volúmenes corporales. Inspirados en la grafía de las letras del alfabeto, los travestis de *Casa Roshell* reescriben un cuerpo juzgado como insatisfactorio generando una «ilusión óptica» (Roshell Terranova) que engaña la vista distorsionando la imagen para generar un símil de lo femenino. El club Roshell organiza también «talleres de personalidad» en donde los travestis de mediana edad (que no ostentan la belleza como la más destacada de sus cualidades) aprenden a actuar los signos —facciones y ademanes— de una feminidad de reparto: «tómense el papel», «sientan la actitud», les enseña Roshell Terranova. La didáctica del auto-modelaje de la feminidad en estos «talleres de personalidad» se inspira en un repertorio de poses versátiles que interpretan distintas tipologías de la mujer: «¿A quién me quiero parecer? ¿Cómo me quiero proyectar? ¿Qué tipo de chica soy? ¿Soy intelectual, soy ingenua, soy agresiva, soy sirenita...?» (Roshell Terranova). En algún momento de la película, la pantalla de un celular que se recorta en la pantalla cinematográfica muestra a alguien vestido de mujer auto-retratándose con distintas pelucas y vestidos que van de lo discreto a lo exuberante, de lo tímido a lo coqueto, pero usando fachadas adaptadas a la normalidad del vestir. Aquí, la «ilusión óptica» consiste en atenuar el énfasis de la sobreactuación travesti para pasar casi desapercibida, infiltrándose como una más



Fig. 1: Camila José Donoso. 2017. *Casa Roshell*, fotograma de largometraje, producida por Tonalá Lab e Interior 13.

entre las mujeres de todos los días. Se trata en ese caso de una «ilusión óptica» al revés que, en lugar de volver llamativa la artificialidad de lo femenino, se cuida de toda exageración retórica para asemejarse a las mujeres comunes y corrientes.

Trans-periferias

La personificación «mujer» del travesti se elabora mediante un ejercicio de desdoblamiento sexo-género que no se consuma enteramente en el simulacro, dejando semi-abierta una duda sobre la exactitud del calce anatómico entre lo masculino y lo femenino. Por muy lograda que resulte escénicamente la copia del original «mujer», está siempre el peligro de que la protuberancia de la manzana de adán termine delatando la impostura sexual advirtiendo el engrosamiento de la voz que revelará el engaño. Liliana Alba, co-administradora del club Roshell, predica sin embargo como uno de los diez mandamientos de su show: «No fingirás la voz. Todas tienen voces bonitas. Todas esta noche sabemos que son hombres disfrazados de mujer (...) así que, por favor, no hagan su vocecita de «Ay, me llamo Maricarmen». Sean felices con su voz». Liliana Alba prefiere que el juego de la ambivalencia sexual no disimule la contradicción masculino-femenino y asuma, por el contrario, este descalce de la voz como un atractivo más que desmiente la ficción naturalista de una feminidad verdadera, completa. De la voz al audio, del audio a la imagen y de la imagen a las escenas filmadas: la película Casa Roshell perfecciona el *descalce* para que lo *trans* se corra de todo ilusionismo de lo auténtico en materia de sexualidades, géneros, registros y lenguajes.

En una entrevista realizada en torno a su película, la cineasta C. Donoso comenta: «Es una ficción, que está inspirada obviamente en cosas que han sucedido en el club y también es un retrato de las mujeres y hombres que van, pero no hay un registro documental. Ellas actúan. Hay un guión, diálogos que se aprendieron y se ensayaron». (Sánchez 2017) Los

diálogos de la película fueron trabajados en base a conversaciones pregrabadas en el mismo club Roshell cuyos personajes han sido invitados por la cineasta a recrear actoralmente algunas de sus conversaciones íntimas (unas conversaciones entre amigas que relatan sus vicisitudes amorosas, comentan si se piensan operar o no, intercambian consejos de maquillaje, se preguntan qué esperan del amor, etc.) y los diálogos con los clientes que llegan habitualmente al club a conocerse, desconocerse o reconocerse siguiendo los vaivenes del azar, la curiosidad y el deseo. El audio de la película se arma en base a fragmentos de esta conversacionalidad recreada que deja adivinar pedazos de historias de vida de los personajes del club mientras el espectador está invadido por una perturbadora sensación de extrañeza al no saber bien si sorprenderse con la espontaneidad de los transexuales frente a la cámara o bien constatar su maestría adquirida en la técnica del auto-interpretarse bajo una dirección cinematográfica. Naturalidad versus artificialidad; espontaneidad versus dramaturgia en esta trans-ficción que confunde los géneros no sólo sexuales sino cinematográficos. El audio de la película registra también las letras románticas del cancionero latino (modélicamente: «Soy lo prohibido» de Olga Guillot) que los travestis actúan mediante el *play back*, es decir, usando un procedimiento de reproducción del sonido previamente grabado que el cantante simula interpretar en escena. La película entera de C. Donoso se mueve entre la imitación y la simulación, el doblaje y la recreación, la superposición y el desfase de registros perceptivos que saltan de lo analógico a lo digital, de la documentalidad de lo vivido a la narratividad del guión de cine. Ese trans de lo trans lleva Casa Roshell a superponer y mezclar géneros tan esquivos en sus pautas como la misma sexualidad que el travestismo deconstruye. Casa Roshell se corre también de las catalogaciones académico-metropolitanas de lo *queer* que triunfan internacionalmente. Aunque Roshell Terranova es una activista de las sexualidades trans,

su show en el club Roshell (México DF) ironiza —en el escenario— con la consigna militante del discurso de las minorías: «Ahora podemos poner demandas cada vez que nos discriminan. Pero, ¿tienes tiempo de eso? Imagínate si cada persona trans pusiera una demanda a cada vez que la discriminan, perdería toda su vida y... mañana se muere...». Roshell Terranova usa la risa comedianta de la show woman para convertir en sátira el discurso reivindicativo de las minorías sexuales pese a que esta show woman también comparece como «revolucionaria» adornada con balas guerrilleras, protagonizando así un nuevo despiste de consignas, identidades y registros. El travestismo periférico de la película de Camila Donoso (un travestismo manifiestamente ajeno al repertorio académico-metropolitano de las modas consagradas de lo *queer*) elabora varios modos de contorsión-subversión para fugarse del testimonialismo de las historias de vida; del activismo de las políticas de identidad gays o trans; del documentalismo sociológico de la «víctima», pero también del colonialismo académico internacional. Esta contorsión-subversión de la transficción recurre a los estratagemas del desdoblamiento de las voces, los personajes y sus historias para que entre en crisis, desde la rebeldía intersticial del no-calce, la relación mimética entre original y copia que definió colonialistamente la relación entre centro y periferia.

Pero, además, la película nos habla del travestismo periférico a través de la pantalla rayada o manchada que interrumpe la ficción haciendo aparecer la cinta del filme como un soporte en bruto que delata lo visual como tecnología y no como simple imagen. La opacidad de las rayas y las manchas, de las tachaduras, forma una textura áspera que reivindica la suciedad como otro borrador más del imaginario latinoamericano de las periferias que lleva al espectador —por efecto de contraste— a sospechar de los engaños del cine comercial que busca deleitarnos con narraciones translúcidas. Aquí no se trata de darle protagonismo a identidades marginales filmándolas con la misma

técnica con la que se retrata cinematográficamente a las identidades del mainstream. Se trata de escarbar en los pliegues y dobleces de los sub-márgenes de identidad con un lenguaje cuya impureza entre en complicidad estilística con la precariedad latinoamericana.

NOTAS

1 Nota de lxs editorxs: En enero de 2016, una reforma constitucional promulgada por el poder Ejecutivo mexicano definió que la capital del país pasaría de llamarse «Distrito Federal» —comúnmente referido como «México D.F.»— a «Ciudad de México», adoptando la calidad política de estado autónomo. Varios mexicanos obvian este cambio oficialista por convicción ideológica o por costumbre, por lo que conservamos la dicción de la autora como decisión estilística.

BIBLIOGRAFÍA

Sánchez, K. (20 de octubre de 2017). Camila José Donoso: «Casa Roshell es una excepción a como se ha representado lo travesti y transexual». *Súbela*. Recuperado de <http://subela.cl/post/487>

SEGUNDO INTERLUDIO

Emulsificante lecitina de *soya*

Soja

Salsa de *soya* (sal, proteína hidrolizada de *soya*, glutamato monosódico como potenciador de sabor)

lecitina de *soya*

fibra de *soya*

Contiene *soya*.

PUEDE CONTENER LECHE,

SOYA Y ALMENDRAS

Emulsionante (Lecitina de *Soya*)

غذائية:
١٠مغ.

Azúcares Totales (g)	11	2,6
Sodio (mg)	10	2,5

Elaborado en SUIZA.
Importado y Distribuido por
Pibamour Ltda
JORGE HIRMAS 2560, RENCA, STGO
Servicio de Atención al Consumidor
Tel 800 983 333. Email: sac@pibamour.cl
Acondicionado por MEGALOGISTICA S.A
MANTENER EN LUGAR FRESCO Y SECO
Fecha de Vencimiento: VER ENVASE

٧٠مغ.
٨٠مغ.
٧٠مغ.
٨٠مغ.
٧٠مغ.
٨٠مغ.
٧٠مغ.
٨٠مغ.

emulsificante (lecitina de *soja*)
Contiene Trigo, Gluten, cebada y *Soja*.

emulsionante: lecitina de *soja*
(INS 322)

Proteína vegetal de *soya*
texturizada

Contiene soya.

Poroto de *soya* orgánico (26%)

Elaborado en líneas que
también procesan Sésamo,

Soya y Sulfitos

Proteína de *soya*

Poroto de *soya*

Proteína de *soya* (25%)

**EMULSIONANTE: LECITINA
(SOYA)**

Chocolate negro extrafino 100 g
Cacao: 85 % mínimo.
Ingredientes: pasta de cacao, cacao magro, manteca de cacao, azúcar de caña sin refinar, vaina de vainilla.
Puede contener frutos de cáscaras, leche, soja, granos de sésamo y trigo.
Chocolate amargo contiene: componente de cacao: 85 % min.
الشوكولاته الغامقة الرفيعة جدًا. الوزن الصافي ١٠٠ غم

كأكوا القليل
ر،حويوب
مسترات،
شوكولاته
قله: ٨٥٪
نية. إنتاج:

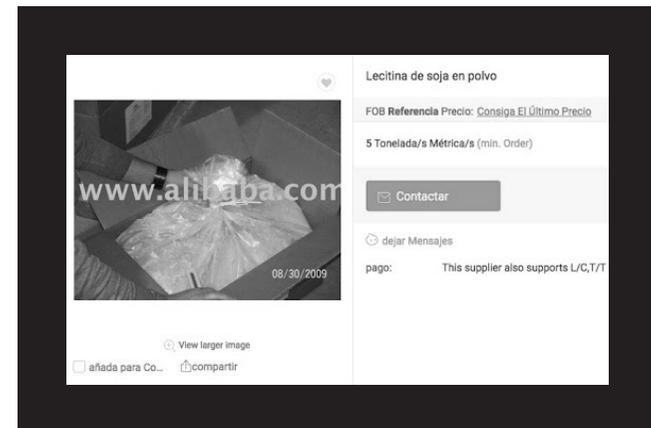
٥٨٤ كيلو
غم
١١غم،
بيعة: ٢٨غم

INFORMACION NUTRICIONAL		
PORCION: 1/4 de la barra (26 g)		
PORCIONES POR ENVASE: 4		
672853	100g	1porción
Energía (Kcal)	584	148
Proteínas (g)	12,5	3,1
Grasa total (g)	46	12
Grasa saturada (g)	28	7
Grasa monoinsat (g)	15	4
Grasa poliinsat (g)	3,0	1
A. grasos trans (g)	0,0	0
Coolesterol (mg)	2	1
Carbohidratos Dlap (g)	19	5
Carbohidratos (g)	11	2,8
		2,5

Trazas de soya

agustine zegers

Una planta perdiendo su forma, mantenida generacionalmente en líquido, salsa fermentada, contribuyente fitoestrogénico. Monocultivada, procesada industrialmente, hecha traza o agente aglutinante, hecha polvo en barra proteínica, comida de perro salchicha vegana, pan Bimbo. Capas interespeciadas, leche de vaca con dieta de soja produciendo para consumo humano. Huevo de gallina, trazas diluidas a través de cuerpos mamíferos, acuíferos. Capital con forma de emulsionante, líquido, penetrador, reemplazante, agenciado.



Actualmente, la soja es una de las 3 principales semillas transgénicas cultivadas en Chile. Se crece aún más en Argentina, Brazil, y Paraguay, donde miles de hectáreas de terreno se han convertido para acomodar la industria y se siguen transformando exponencialmente. La mayoría de la soja se utiliza en la industria de piensos para ganado, apoyando la industria cárnica, acuícola, láctea y avícola. El

resto se distribuye para procesar en comidas, tomando la forma de lecitina, emulsionante, aceite, y otros líquidos/polvos proteínicos multiuso.¹ Mientras en China e India el cultivo de soja modificada genéticamente está prohibido, EEUU y Latinoamérica producen la gran mayoría de la soja Monsanto RR para exportar a China y Europa. La soja latinoamericana subvenciona la producción estadounidense cuando los cultivos fallan. La planta se distribuye mediante un capricho hemisférico de modificaciones genéticas dibujado por códigos compartidos con bacteria y emplazados por deseo geopolítico.² El deseo estadounidense y europeo se materializa en el sur, ahondando el extractivismo y produciendo fitologías capitalocénicas, ecologías de materias y equilibrios ecológicos nuevos trazados por toxicidad material e inmaterial.



Este ritmo global desafía la velocidad fitológica, acelerando ritmos de producción y accediendo al crecimiento perpetuo gracias a las inversiones estacionales norte/sur. Gracias a esta ventana neoliberal y a las líneas de ex/importación excesiva que se dibujan

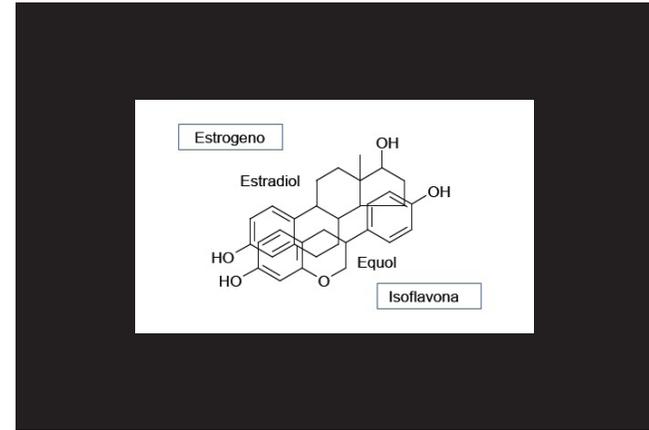


Fig 1. Comparación de la estructura molecular del estrógeno y la isoflavona presente en la soja. De: <http://dx.doi.org/10.14482/sun.31.1.6087>.

para evadir la legislación anti-transgénico, Latinoamérica se produce y reproduce en trazas proteínicas/estrogénicas mediante la soja.³ Genera imágenes de sí mismo para el norte para luego importarlas nuevamente a sí mismo hechas leche, consumidas con forma de isoflavonas o transformadas dentro de cuerpo animal. Encontrarse a uno mismo en el neoliberalismo en 2018 es emulsificarse, funcionar como adhesivo entre ingredientes, cortando grasa y perdiendo forma. Crecerse, emulsificarse, procesarse, contorsionarse en soja. Es un devenir amarillento vendido por mayor en alibaba con traducción barata y montajes de foto esparcidos con porotos de soja. Encontrarse aquí es sentirse planta pero ser manufactura xeno, transgénico y transgénico, exportarse al norte y a veces de vuelta al sur sin salvado ni germen. Es compartir estrógenos, cambios hormonales e infertilidad en redes inter-especiadas, consumir marcadores de género mediados por gallina y pescado. Es esparcirse sin fin, perder cuerpo y recuperarlo en otra geografía, otro mercado, para luego ser digerido y circular de nuevo sin invierno ni descanso.

NOTAS

1 El 85% de la cosecha mundial de soja se prensa para crear aceites y harinas. La mayoría se consume indirectamente por humanos mediante productos animales y, en mucho menos volumen, directamente en los productos como el tofu o leche de soja. Un 2% de la cosecha se utiliza para crear reemplazos proteínicos. Se utiliza también, mínimamente, para crear ceras, tintas y plásticos. De: Brown-Lima, C. Cooney, M. y Cleary, D.: «An overview of the Brazil-China soybean trade and its strategic implications for conservation»- *The Nature Conservancy*.
<https://www.fcrn.org.uk/sites/default/files/brazil-china-soybean-trade.pdf>.

2 «La evolución de la superficie sembrada con semillas transgénicas en Chile varía según la demanda de los mercados de destino de la semilla transgénica producida».
http://www.chilebio.cl/?page_id=3532.

3 Aparte de su alto contenido proteínico, la soja también contiene moléculas activas llamadas isoflavonas de soja, una especie de fitoestrógeno que fluye en los que consumen esta planta, generando flujos estrogénicos entre los cuerpos animales que comparten su consumo en su distribución contemporánea.

III.LA PIEL QUE HABITO

Ninguno de los dos: sobre la escritura, la creación y el devenir colectivo

Francisco González Castro

Lucy Quezada Yáñez

1.

Cuando pensamos en un encuentro, en dos puntos, o en múltiples individualidades y/o subjetividades que se intersectan, viene a nosotros la imagen de que en ese encuentro, algo es producido: este texto es la forma que adquirió el encuentro entre las dos líneas que son los autores, y en su interior —en ese en medio del ir y venir— se alojan las variaciones de la relación que se formó.

Concretamente, el presente escrito es una suerte de epistolario, sin fecha ni remitente; un simple ir y venir de correos electrónicos a lo largo del tiempo: uno escribía algo, otro respondía y lo agregaba, y así a lo largo de meses. No hubo intervalos de tiempo definidos entre cada respuesta, algunas se daban en cuestión de días y otras de semanas o meses, lo que se refleja en varios encabezados de los fragmentos. De modo lateral, pero influyendo directamente la práctica de la escritura, el texto se enmarca en distintos devenires de la relación de los autores, desde la amistad al vínculo de pareja.

En cuanto a los problemas que aborda el escrito, y por lo que decidimos presentarlo como propuesta a la invitación de lxs editorxs, es porque consideramos relevante aportar a una discusión que busca visibilizar otro tipo de aspectos de la reflexión estética y teórica, por lo menos, de lo tratado tradicionalmente en la academia. Cuestiones como la práctica de la escritura colectiva, la creación conjunta como parte de un devenir político–afectivo, la práctica del sexo, el devenir de la escritura en su gratuidad, y el potencial político de una relación sostenida en la afectividad, la creación y el amor, son los problemas que aparecen entre las líneas de este ejercicio.

De forma consciente, no hemos querido modificar

el tono, estilo y estructura fragmentada del texto, pensamos que es una forma válida para propiciar una discusión, al igual que otros formatos tradicionales. Vemos además un valor en la aparente falta de unidad en el discurso, en sus reiteraciones y, a veces, delirios, ya que las distintas prácticas que señalamos, son quehaceres que ocurren en la vida misma, por lo que el mantener lo propio de la práctica de esta escritura en su cotidianidad, nos parece necesario. Sin embargo, asumiendo el carácter de esta publicación, hemos complementado el texto con distintas notas al pie de página, para compartir las distintas fuentes y discusiones que nutren nuestras reflexiones, de la mano de nuestra práctica. Esperamos sean de ayuda para abrir nuevas direcciones.

Así, lector, deseamos que como otra subjetividad con la que intersectamos, algo diferente se produzca en la lectura de este devenir íntimo pero abierto, que nos disponemos a compartir.

2.

Pancho me propuso que escribiéramos. Pancho, me propusiste que escribiéramos. Desde la nada. Por el momento esa nada significa que no tiene normas de interlocución (no sé si escribo sólo para Pancho, para mí, para otros, no sé «a quién dirigirme»), ni normas temáticas ni nada parecido a un límite más que el de las propias letras¹. Supongo lo de la dirección en tanto entiendo que la escritura siempre está dirigida. Pero por el momento es una escritura de nosotros, entre nosotros. No creo que sean respuestas y preguntas, sí quizás causas y efectos de escritura. Tirar y aflojar.

Ese tirar y aflojar (nótense las múltiples posibilidades de aquello) ¿ocurre en las propias letras o en la práctica de pensar y tipear esas letras a un tiempo al unísono? Sea que tenga dirección o temática, el límite está dado por el propio hacer de la escritura más que por aquellos elementos anecdóticos que pueden enmarcar un texto. Es curioso que quizás por el contrario

a lo que se pudiera pensar a priori —de que nuestras prácticas se vayan limitando para devenir en un producto o resultado—, quizás la suma no se concrete en una síntesis, sino que mantendrá su multiplicidad, perdiendo límites o más bien ganando territorio². Lucy, no tengo claridad si reacciono desde tu práctica o si afirmo mi práctica hilvanándola a la tuya.

Entonces, entiendo que el límite es la práctica. Un límite ambiguo y movedizo. Me resulta seductora esa idea de perder límites y ganar territorio³. Lo pienso como una expansión, físicamente casi como un líquido se vierte sobre un espacio que está destinado a contenerlo. El hilván es claramente una posibilidad para pensar la unión de esta escritura. Una idea pasa por entremedio de la otra. Últimamente pienso mucho en cómo pienso las palabras traducidas como imagen, y en cómo con esa potencia se me terminan escapando, escabullendo, y cuando las alcanzo me siento secuestrándolas, asaltándolas, atrapándolas para mí. Más que palabras tendría que aclarar que son ideas, y que no me refiero a su literalidad como imagen, sino que a esa sucesión de espacios visuales que generan, alejadas de la matriz de su literalidad, que las vuelve tan aburridas, tan planas, tan consecuentes, tan predecibles. En ese secuestro se descarta toda presunción, se vuelve todo posible y peligroso. Si yo me relaciono así con las ideas (para las que utilizo palabras) me pregunto cómo será tu relación con aquellas ideas traducidas a una visualidad. Nunca pude pensar así, por más que quise, en algún momento de mi vida.

La impresión que siempre he mantenido, es que nos pesa mucho la separación entre la idea y lo concreto, lo real. Recuerdo que ya en el colegio me asqueaba Platón por su mundo de las ideas y el mundo real, copia, finalmente (esta es la caricatura que me enseñaron en la escuela, aunque no dista mucho de la verdad). Pero, ¿pasan las ideas por entre las cosas, o las cosas son las ideas y viceversa, o se constituyen en algo nuevo en la relación? Vuelvo a pensar en las palabras, las ideas y la

visualidad. Veo un punto de encuentro claro, o quizás una partida de ambos, que son las palabras y que son imágenes, que refieren a eso libre, ese secuestro que las libera de la literalidad... Ese liberarse, para mí, refiere al hacer. Ideas, palabras o visualidad se hacen, son un hacer. Y el hacer es coartado con esa suerte de tiranía —aburrida, plana y consecuente— de significar algo⁴. Por ello, creo que mi relación no pasa por la traducción, sino por el acto de crear, y lo que se crea adquiere formas siempre relacionadas entre sí⁵. Quizás estoy siendo demasiado pragmático o deformado por mi práctica con el cuerpo —en la vida y en el arte— pero ahora, mientras escribo y fumo, el humo no tiene un significado, es presencia dentro de mis pulmones e imagen que sale de estos, quizás las ideas e imágenes las vivo así, son en mi y fuera de mi al mismo tiempo.

Han pasado meses desde la última vuelta de estos textos. Creo que partir por esa pausa que en este texto no tiene espacio, es lo más pertinente. Se me hacía, mientras buscaba este texto en mi computador, que habíamos logrado escribir mucho. Pensaba que al abrirlo me encontraría con más páginas, pero no. Pienso nuevamente en las ideas lanzadas por ti antes de este párrafo. Me parece que nos hace volver al ejercicio constante de este texto que es puro hacer, puro escribir. Darnos vuelta, no salirnos de ahí. Creo que tu reflexión sustenta este ejercicio, de cierta forma. Y también la pausa que se dio, que no sé si nos tomamos, si la tomé, si la elegí. La pausa en el ejercicio. La pausa en el hacer, que permite volver a lo mismo pero desde otro lado, como si con la escritura construyéramos múltiples caminos, o los habitáramos, los ocupáramos, quizás ya creados por otros, para volver siempre a lo mismo.

Me seduce sobremedida la práctica de volver sobre lo mismo en este hacer, en cierto modo, circular. No circular en un sentido de retornar a lo igual, sino como una suerte de retorno al hacer, a la creación. Pienso que esa dinámica, como bien decías, crea, y, aunque está alojada en un contexto, en circunstancias

particulares y en un tiempo específico, pareciera crearse al margen de ello, construyendo otra realidad posible, la creada por nosotros. Viene a mi mente de forma clara el eterno retorno de Nietzsche, que como decía Deleuze, es selectivo, elegir qué hacer y volver a hacerlo eternamente⁶; lo que en alguna medida veo en este ejercicio, de escribir y escribir, sin más propósito que escribir y volver a hacerlo. Me recuerda, en alguna medida, la práctica del sexo, donde las posiciones se repiten, los orgasmos vuelven a ocurrir y, aunque es lo mismo, se vuelve a lo mismo y se practica lo mismo, siempre es una práctica otra, siempre nueva y siempre igual⁷. No sé si mi reflexión sustenta el ejercicio, me parece más bien que el ejercicio es la reflexión y la reflexión el ejercicio.

Es como si la única forma de llegar a algo distinto fuera haciendo siempre lo mismo. En todas las prácticas que nombras: el sexo, la reflexión, la creación y en la escritura, que está aquí, presente a través de su práctica constante. De algún modo si seguimos escribiendo, siempre igual, llegaremos siempre a lugares distintos, como si lo igual/distinto se quebrara, se disolviera como oposición. He estado leyendo a Walter Ong sobre la oralidad y la escritura⁸. Siempre me llaman la atención las reflexiones sobre prácticas tan básicas, y que por eso mismo me resultan seductoramente profundas. A lo que me refiero, específicamente, es a estudiar la práctica de la escritura, así, sin más. Entre todo eso, hoy leía a Ong y desde ahí abrí este archivo, y me motivó a escribir a partir de algo así como una reflexión sobre la creación del lector a través del autor. Aquí tú y yo somos uno y otro, constantemente. Aquí tú y yo nos creamos una y otra vez. Hacemos siempre lo mismo, y nos hacemos el uno al otro siempre distintos.

Cruza de inmediato en mí la multiplicidad que somos. Claramente esto está mediado por la lectura de la *Lógica del sentido* de Deleuze, que lo leí hace solo unas semanas. Si somos múltiples, una de esas multiplicidades para mí eres tú, soy tú, así como tú eres yo. Cada vez

que escribo, no leo solo el último párrafo, sino que repaso el texto completo, siempre igual y diferente. Veo que se empiezan a repetir palabras: seducción, hacer, práctica, escritura, sexo, igual, distinto. Todo eso, que hacemos y pensamos, lo puedo relacionar con el crear. Por ello, no puedo estar más de acuerdo con las tres últimas oraciones que escribiste: «Aquí tú y yo somos uno y otro, constantemente. Aquí tú y yo nos creamos una y otra vez. Hacemos siempre lo mismo, y nos hacemos el uno al otro siempre distintos». Lo único que podría agregar a aquello, sería que por medio de esa creación y ese hacer, también nos afirmamos, constantemente. Y en eso, pienso que creamos sentido. Todo ese hacer, aparentemente sin finalidad, sin referencia, sin sentido, en el acontecimiento de nuestro encuentro crea un sentido. Un sentido propio de este devenir de pura creación,

Afirmarnos. Me llama la atención todo lo que podría significar esa palabra. Pienso en ese juego de «hacer piecito» (no sé realmente si le dicen así, son recuerdos muy vagos los que tengo). Pienso en que ahí está el afirmar físico, el sentido físico de dos cuerpos, uno impulsando al otro, dándole firmeza. Pienso en el sentido en que quizás lo dices (esas son siempre suposiciones, seductoras pero insuficientes, sin justicia de lo original, como el lenguaje, que siempre lo he pensado así, impotente, insuficiente desde lo que realmente se quiere decir). Vuelvo a pensar en esos dos cuerpos afirmándose. En esa afirmación crean otro, quizás, son un tercero. Aparecen de nuevo tus palabras anteriores entremedio de las mías, y quizás si alguien leyera esto pensaría que es un tercero escribiendo, y no somos nosotros, ninguno de los dos⁹.

Hace ya semanas que tenía la intención de escribir, pero las contingencias que quitan el espacio al vivir me lo han impedido. Sin embargo, tenía fresco en mi memoria lo de ser un tercero en este ejercicio. Creo que eso ya lo había escuchado de tu boca alguna vez, quizás cuando te propuse esto. Pero reflexionándolo más, me recuerda modos de comprender la realidad que no me

acomodan: la dialéctica, con su tesis, antítesis y síntesis; o el $1+1=2$; o las dicotomías y binomios que nos norman. Incluso volviendo atrás en el texto, tú hablas de que en el ejercicio creamos múltiples caminos, no uno que es suma de los dos, o que en este proceso pareciera que «lo igual/distinto se quebrara, se disolviera como oposición». Creo que la forma que tengo de graficarlo ahora es con una imagen, o más bien, un hacer: el sexo. Cuando estamos entramados en esa práctica, y lo que se forma, al momento de estar acoplados, no es un tercer cuerpo, sino una relación profunda de dos cuerpos, donde incluso las energías no van hacia la misma dirección, aunque están ancladas en un mismo hecho. Por eso, si alguien nos leyera, vería dos cuerpos confundidos en sí, penetrados el uno por el otro en una relación múltiple y creadora¹⁰.

Pasa que a eso me refería con ese tercero que no somos nosotros, ninguno de los dos. Es uno más de las voces que se despliegan en esta escritura. Es uno más en el placer que significa confundirnos. Confundir nuestros cuerpos, confundir, en este caso, lo que escribimos en cada párrafo. Ya no somos reflejo uno del otro sino una fundición. Y esa fundición es el sexo y la escritura. Me gusta pensar que estamos en ese ejercicio, de fundirnos como podamos, en todos los espacios que podamos, de hacernos uno y múltiple. De ser los dos y de ser todos los demás que queramos. De ser todos los que el otro quiere. Lo que termina llevándonos únicamente a ambos, en un círculo infinito. Pienso que esa acción es eterna y no rutinaria, eterna e infinita en sus formas, como la parte interna de un gran reloj llenísimo de engranajes y piezas que unas dan a otras. Pero quizás un reloj que da muchas, muchísimas horas, que refiere a muchas latitudes, a muchos lugares con distintos tiempos y distintas duraciones.

La distancia física y temporal me inclina a fundirnos, pero esa palabra puede quitar peso a lo que estamos practicando. Pienso en qué pasa si no usamos las palabras «uno», «fundirnos», «confundirnos»...

El tiempo —la temporalidad— ha adquirido una preponderancia en este ejercicio, que ya ahora —para mí— no tiene principio ni fin, así como la escritura/lectura misma parece contar con un tiempo particular¹¹. Por ello, si no nos fundimos, si no somos uno, si no nos confundimos, ¿en qué estado estamos haciendo lo que hacemos? Veo el círculo que mencionas, y su fuerza está en que podemos ir cada uno en un sentido opuesto, y que por el hecho de que nos encontraremos, habrá infinitos puntos de cruce. Estos cruces, punto tras punto, se van convirtiendo en una misma línea, que va —por nosotros— en dos direcciones enfrentadas. No somos uno, no nos fundimos, sino que vamos llenando la vida—nuestra vida— de acontecimientos en que nos cruzamos. Es como cada arrebato creativo que da potencia a las intensidades que somos, cada deseo que nos mueve, coincide con un cruce de ambos. Y esa línea que se configura a partir de estos puntos, al ser esta acción eterna e infinita, se convierte en una línea que escapa de todo¹². Recuerdo un aforismo que escribí de caminos que van a un lago: nosotros somos infinitamente diferentes, y en esa infinita diferencia, siempre caminamos a un mismo lago por caminos inagotablemente distintos, pero siempre llegamos al mismo tiempo y nos bañamos juntos. Las estelas que crean nuestros dos cuerpos en el agua son diferentes a cualquier «uno» que se sumerja en tal lugar.

Esta escritura es uno de esos encuentros fugaces e infinitos en uno de los círculos que nos toca rondar, habitar. Es un encuentro que consagramos a hacer juntos y en el cual nos detenemos, y a la vez nos lanzamos a otros caminos, separados pero juntos, de una forma absurda pero posible. Somos tan distintos y nos encontramos tanto en esas distinciones, en esas distancias que en su diferencia nos hacen reflejarnos como nunca, iluminarnos como nadie el uno al otro. Pienso en esas zonas de un territorio que no se conocen, en esas zonas por descubrir. Tú me descubres y yo a ti en estos constantes encuentros, en el encuentro

de este mismo texto. Entre cada uno de los párrafos en esas líneas blancas de distancia y sin palabras. En la forma de este texto, entre espacio y letra. Pienso también en ese azar absurdo de los encuentros, en el círculo que nos mantuvo separados por décadas y años hasta encontrarnos en un mismo punto, en una misma circunstancia azarosa y absurda en ese azar, sin razón, sin propósito.

Esta escritura —vuelvo al inicio del párrafo anterior— es un hacer constante, ¿no será este círculo más que un encuentro en aquel? ¿Paramos acaso de escribirnos el uno al otro y el uno a sí mismo? Veo el texto como un encuentro, pero la escritura como el habitar ese territorio que somos y que describes adecuadamente; y habitar no es estar, es moverse y descubrir, crear para seguir. En ese sentido, en este devenir, nuestra escritura encuentra uno de sus cuerpos en este texto, pero escribirnos nos lleva a un límite que es un punto de no retorno¹³, y en este movimiento, nuevos «textos» van emergiendo en nuestra escritura: el sexo y su práctica, el viaje, las cartas, la obra hecha, se suman a la construcción de este texto y a la obra por hacer; esta escritura nos da múltiples cuerpos en los cuales tener un encuentro nuevo cada vez, un erotismo que nos recubre y construye¹⁴.

Vuelvo a pensar con eso en las ramificaciones, en los crecimientos orgánicos y descontrolados, desestructurados, sin patrón. Estar contigo en este texto es encontrar el espacio inacabado de esa desestructuración. Digo inacabado porque tampoco es este estado una certeza, es solo una temporalidad. A veces, ni siquiera, parece un espacio. Atribuyo eso a este crecimiento casi vegetal, como las raíces de una planta. Me gusta pensar que me desestructuras. Que los marcos de pensamiento contigo se desvanecen, se convierten en otra cosa, se destruyen. Y en esa destrucción se crea otro modo para mí. Más bien, otros modos, múltiples. Múltiples como todo lo que hemos hecho en esa erótica de la práctica que como dices, nos recubre. Nos hace ser

uno y múltiples en esos encuentros que habitamos y nos damos para crear.

Pienso en esos encuentros que mencionas, que habitamos y creamos, esas desestructuras que construimos. Pienso en ese marco que se destruye. Pienso y ansío, sin más que deseo, en el encuentro que viene en unos días, el encuentro físico y presencial después de tres meses de distancia. Esa práctica erótica adquirirá un cuerpo nuevamente, ese cuerpo que somos los dos, confundidos e identificables en el placer de crearnos otra vez de ese modo. Este cuerpo será ese encuentro, esta escritura hallará un lugar entre los dos, en los dos, nos colmará y desbordará, y seremos simplemente nosotros, en un espacio de creación múltiple que nos abrirá a mil lugares y a mil intensidades que solo pueden ser experimentadas en el cuerpo que seremos ambos, los dos juntos y cada uno de nosotros.

Quizás volvemos a repetir lo que alguna vez apareció en esta escritura, en este tiempo—espacio que creamos, en la red de palabras y de ideas que son esto que armamos juntos. En esa red estamos suspendidos ambos, en ese espacio que no tiene tiempo y que es un tiempo que parece no tener espacio. Es un lugar, un algo, al que no le quedan ni siquiera estas palabras, pero por estas existe. En la ausencia que sentimos creamos este algo de palabras imposibles. Es la ausencia experimentada en su punto más exacto, también el más inexplicable¹⁵. Sin embargo, en esta escritura apareces, fantasmal, enredado en el ir y venir de lo que nos decimos mutuamente. Eres la presencia que se cuela entre las palabras que escribo, estás en mí, en mi escritura. Estás en las ideas que se agolpan todas en un segundo en mi cabeza. Estás en ese instante abismal de querer decirlo todo acá, de que aparezcas, a través de mí, todo lo que pueda(s).

Pienso que quizás no quiero ser un fantasma, y tal vez, necesito un tiempo y espacio reales para compartir junto a ti, vivir junto a ti. ¿A qué puedo aferrarme para lograr ese espacio y ese tiempo reales que anhelo?,

¿Cómo escapar a las idealizaciones que emergen del amor y la distancia? Solo el hacer puede lograr eso, un hacer conjunto y constante, que no para ni cesa, un hacer para ti, para mí, para nosotros. Pienso desde nuestra acción en el desierto y el trayecto que hemos seguido, en que para que esa acción dé un cuerpo real al texto, genere una suerte de presencia cruzada, debe ser radical, debe ser un hacer extremo. Aunque sea solo tipear incoherencias, escribir sin sentidos, debo seguir escribiendo para no dejarte ir más allá de donde pueda llegar, debo seguir creándonos para vivir. Radical. Nuestras acciones y creaciones deben serlo, no debemos conocer límites. Nuestra práctica debe superar lo extremo, transitar hasta un lugar donde nos perdamos para recuperarnos¹⁶.

No puedo hacer más que ocupar ese espacio de la radicalidad contigo. Ir más allá de mí, contigo. Dejarme arrastrar por ti. En esta escritura cayendo en la incoherencia, en el vacío, en la presencia de llenar con nada más que letras el tiempo y el espacio que nos siguen separando. Este texto me aproxima a ti, también, pero no hay nada como estar contigo. No es como estar contigo. No hay nada así. Nada se le equipara, nada se le acerca¹⁷. Sólo nos aproximamos, a tientas, a llenarnos con algo en este vacío de estar separados, de sabernos lejos, de sentirnos en espacios tan distantes, en otros tiempos. Quiero que volvamos al tiempo nuestro, al que inventamos los dos, donde solo estamos los dos. Ese espacio que llevamos juntos donde sea que lleguemos.

Estamos juntos. ¿Dónde encontrar espacio para el texto cuando puedo habitar en ti día a día?, ¿de qué escribir cuando tengo tu oído a mi lado? He ahí el peligro de la normalidad, el peligro de la comodidad. La distancia frente a este proceso me abre a posibilidades otras, y a entender, probablemente mejor que nunca, que el crearnos por medio de todas nuestras prácticas, es hacer nuestra superficie y nuestro sentido, es construir realmente quienes somos, lo que nos hace tan diferentes a los demás. Retomando el norte de esta brújula sin

norte, debemos incluir la radicalidad de nuestra creación en la vida que hoy llevamos, mantenerla, e incluso extremarla. Hacer, hacer, hacer y crear juntos. Ese debería ser nuestro diario vivir, pura creación, escribimos y narrarnos día a día, sin marcha atrás, sin vacilar, sin desplazar estos ejercicios, ya que estos son nuestra base. Volver en la escritura al principio, invitarnos cada vez a escribir más, a rondar la superficie que hacemos, a extraviar el significado de las palabras que ponemos y crearles uno nuevo, y que ese espacio—tiempo nuestro sea siempre de los dos y siempre otro, siempre diferente e igual, un todo o nada constante.

He vuelto a leer lo que escribes. He vuelto a conmovirme con lo que leo, y a verme ahí, habitando ese espacio de tus palabras, habitando un espacio juntos, el de nuestra casa y el de este texto, el de las cosas que creamos y el de las cosas que discutimos. Porque la cercanía nos provee de ese espacio de tensión, al que volvemos una y otra vez y que, tal como dices, nos construye, sin parar. Y eso siento en este texto y en nuestra vida en común, nuestra vida juntos¹⁸. Espero no quedarme atrás en todo ese frenesí de tu hacer, al que muchas veces me invitas y que me haces cruzar. Asumo que tengo miedo de no llegar del todo allí, a esa creación. Supongo que es el miedo a lo distinto y que sólo pasando por sobre él podré llegar a esa otra superficie contigo, creada juntos. En esos miedos y en esas demoras está fuera toda sensación de comodidad, de normalidad de la que hablas. Aún no hay espacio para ello, aún nos hacemos nuevos el uno al otro todo el tiempo, esa constante nos mantiene escuchándonos, escribiéndonos, discutiéndonos, amándonos.

Con lo que veo en tu escritura, reconozco la imagen que construimos juntos en el taller de diagramas¹⁹. Somos nuestro propio centro que está limitado por esta línea punteada. Sin embargo, a momentos, ese «somos» me lleva a darme cuenta que yo no soy nada, en el mejor sentido, en esa crítica a la idea de individuo, en esa ficción del ser, esa ilusión de

que somos algo fijo y definible. En gran parte hoy, solo puedo ser en función de la afirmación que puedo realizar contigo día a día, y cuando no existe la posibilidad de ello, nada puedo ser porque nada soy. Tu ausencia hoy, corta, pero de una distancia insalvable, me lleva a ver eso, la carencia del sentido diario que construyo junto a ti, un sentido que es acontecimiento tras acontecimiento, hacer tras hacer, que nunca pareciera acabar. Vuelvo la mirada a la figura que tracé en alguna parte de este texto, vamos por caminos distintos, pero siempre nos cruzamos, y en esos puntos que son los cruces, nos constituimos en sentido. Hoy, se me hace más difícil ver tales puntos con tu ausencia, con la distancia. Los puntos que surgen del encuentro de nuestras líneas me salvan en cierta medida, aunque ahora me tengan a la deriva, porque ¿puedo desear algo más que afirmar la vida? Creo que no. El problema, es que no puedo afirmar nada si en mi trayecto no te cruzas. Escribir es volver a encontrarte, es dibujarte un cuerpo y tocarte con estas palabras, es plegar el espacio y recorrer toda tu superficie²⁰.

3.

Abordamos este texto, en tanto multiplicidad, desde su desborde de espacio y de tiempo. Con esto nos referimos a que no queda anclado a una finalidad, a un comienzo y un término definidos. Nos acomoda pensar en su potencia de retorno, en que nos hace volver a él y distanciarnos, sin tiempos ni espacios determinados para ello, sólo mediados por el deseo de volver a hacernos, con él, en la escritura colectiva. Es por eso que publicar este estado del texto nos parece fijar un momento de él, más no su finitud ni claridad.

De la misma forma, el tratamiento de los problemas no implica un cierre de estos, quizás ni siquiera una delimitación clara de estos, sino más bien una apertura a asuntos que se cruzan con un devenir colectivo. Este devenir no es mera divagación o un simple delirio de escritura, sino que lo pensamos como algo concreto, alojado en la práctica de la vida cotidiana, y

que contiene en sí una práctica política necesaria hoy, donde todo parece apuntar al individuo y la atomización de lo múltiple. Pensamos que en estos problemas, situados en un quehacer de lo plural, hay una posibilidad de cambio real que debe realizarse, en función de un cambio en nuestra realidad.

Esperamos que en esas zonas oscuras y deformes que este texto exhibe, se crucen fisuras que permitan a otros interceptar sus propios ires y venires, individuales y colectivos.

NOTAS

1 Este aspecto puede ser profundizado a partir de los siguientes textos: Blanchot, Maurice. *La escritura del de-sastre*. Madrid: Editorial Trotta, 2015 y Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

2 Sobre este punto, pueden revisarse las nociones que desarrollan Deleuze y Guattari, tanto en su concepto de desterritorialización y de líneas de fuga, como también la reflexión que generan en torno a los límites del capitalismo en dos de sus libros: Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010 y *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

3 El problema del límite ha sido tratado por diversos autores, entre algunos de ellos, los textos que más han influido en nuestra reflexión están: Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014 y Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-Textos, 1978.

4 El problema del significado y el sentido, desarrollado a lo largo de distintas series y con un énfasis en el acontecimiento y el devenir, ha sido ampliamente tratado en: Gilles, Deleuze. *Lógica del Sentido*. Madrid: Paidós, 2005.

5 En este punto es relevante el trabajo de Friedrich Nietzsche y las figuras que propone en torno a la creación en su obra, como la del filósofo-artista. Una síntesis certera sobre el problema de las figuras es Nietzsche, se puede encontrar en: Gilles, Deleuze. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros, 2012.

6 El problema del Eterno Retorno en Nietzsche, aparece inicialmente en el libro *La Gaya Ciencia*, puntualmente, en el aforismo 341, titulado «El peso más grave». Posteriormente fue desarrollado con mayor fuerza en *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Para tales referencias se recomienda ver: Nietzsche, Friedrich. *Obras completas. Volumen III. Obras de madurez I*. Tecnos: Madrid, 2014 y Nietzsche, Friedrich. *Obras completas. Volumen IV. Escritos de madurez II y Complementos a la edición*. Madrid: Tecnos, 2016. También se recomiendan las exégesis del pensamiento nietzscheano: Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Madrid: Arena Libros, 2004 y Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros, 2012.

7 Quizás puede ser interesante poner en diálogo tales afirmaciones y aproximaciones con la práctica de Pierre Klossowski, el cual abordó un mismo problema y tema, desde distintos frentes, volviendo siempre a lo mismo de una forma diferente. En concreto, nos referimos a su producción en torno a lo que fue su novela *Roberte esta noche* (1954), la que fue luego tratada

en pinturas y dibujos del mismo Klossowski, y también con la práctica del cine, en la película *Roberte*, dirigida por Pierre Zucca (1979), con la colaboración de Klossowski.

8 Ong, Walter *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

9 Una idea con la que entablamos diálogo, es con la propuesta de Badiou en cuanto al amor como un experimentar el mundo de a dos, lo que puede revisarse en: Badiou, Alain. *Elogio del amor*. Madrid: Editorial La Esfera de los Libros, 2011.

10 Una propuesta que puede entregar una imagen de ello, es la película *Love* (2015), de Gaspar Noé, en particular la escena del trío que realizan los protagonistas con su vecina adolescente.

11 Una lectura del tiempo que puede complementar estas ideas, es la enunciada en la serie *True Detective*, en el quinto capítulo de la primera temporada, donde uno de los personajes, Rusty Cohle, explica que el tiempo es un círculo plano, haciendo referencia a la Teoría-M de la física.

12 Un desarrollo sistemático de las líneas (de fuga) y de la idea de escapar del capitalismo al tiempo que se crea, ha sido realizado por Deleuze y Guattari, tanto en *El Anti Edipo* como en *Mil Mesetas*.

13 «A partir de determinado punto ya no hay regreso. Es preciso alcanzar este punto», Franz Kafka.

14 Una referencia de un texto en el que caben diversas prácticas y experiencias sacadas de la propia biografía, aunque esta corresponde a la escritura de un autor, es la obra de Henry Miller. En particular, acá aludimos a la *Trilogía de la Crucifixión Rosa*, compuesta por *Sexus* (1949), *Plexus* (1953) y *Nexus* (1960).

15 A este respecto puede revisarse: Schweizer, Harold. *La espera. Melodías de la duración*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2010.

16 Una práctica que marca este tono fue la performance *Capas de desaparición: 1002 de 7000*, realizada en conjunto con el desierto de Sonora, en Arizona, EE.UU. Además, dialogamos con los trabajos producidos por Abramovic y Ulay a fines de los 70, en cuanto que en aquellas obras se problematiza la misma relación entre ellos. También vemos la posibilidad de encuentro con la práctica del colectivo Catrileo+Carrión, no en el ámbito temático de sus propuestas, sino más bien en los modos de producción.

17 Sobre la importancia de la presencia y la copresencia, puede revisarse el libro: Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.

18 Una aproximación interesante de revisar sobre la vida en pareja, vinculada al área del pensamiento, es: Kristeva, Julia y Philippe Sollers. *Del matrimonio como una de las Bellas Artes*. Buenos Aires : Interzona Editora, 2016.

19 En enero del año 2017 fuimos invitados por el colectivo Catrileo-Carrión a un taller de diagramas a realizarse en el contexto de su exposición *Neltume señala el camino*, en Londres 38.

20 En este punto de cierre, resulta productivo volver al erotismo como lo entiende Bataille, para lo que se puede ver: Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2015.

BIBLIOGRAFÍA

Badiou, A. (2011). *Elogio del amor*. Madrid: Editorial La Esfera de los Libros.

Barthes, R. (2014). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bataille, G. (2015). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Blanchot, M. (2015). *La escritura del desastre*. Madrid: Editorial Trotta.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2014). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

...(2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, Gilles (2005). *Lógica del Sentido*. Madrid: Paidós.

Deleuze, Gilles (2012). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.

Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de prestancia*. Ciudad de México:Universidad Iberoamericana.

Klossowski, P. (2004). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Madrid: Arena Libros.

Kristeva, J. y Sollers, Ph. (2016). *Del matrimonio como una de las Bellas Artes*. Buenos Aires: Interzona Editora.

Nietzsche, F. (2014). *Obras completas. Volumen III. Obras de madurez I*. Tecnos, Madrid.

...(2016). *Obras completas. Volumen IV. Escritos de madurez II y Complementos a la edición*. Madrid: Tecnos.

Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Schweizer, H. (2010). *La espera. Melodías de la duración*. Madrid: Ediciones Sequitur.

Sollers, P. (1978). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-Textos.

Una generación hiperexpuesta

Laura Lattanzi Vizzolini

En el 2006 la revista *Time* eligió como personaje del año a «usted», en realidad a todos los internautas que crean y usan la red. «Si, tú. Tú controlas la era de la información y comunicación. Bienvenid@ a tu mundo», titulaba la portada, ilustrada con un *Mac* cuya pantalla se presentaba como un espejo, de modo que el lector se vea reflejado, con las letras *you* sobreimpresas.

Esta elección de la revista claramente se contrapuso a todos los personajes anteriormente elegidos entre los que se destacaron presidentes, líderes sociales y religiosos. La elección era ahora «tú». Artículo para un ser impropio, sin nombre, sin atributos, pero al que sin embargo se le reconoce una gran influencia, administrador de un poder que lo equipara a figuras como Barack Obama, Vladimir Putin, el Papa Francisco. Reconocimiento de un poder desterritorializado, repartido en el anonimato que cuestiona las nociones de exclusividad, escasez u originalidad. Así estos «tu(s)» anónimos, impropios pueden ser acaso la posibilidad de una comunidad digital que reorganice los lazos sociales frente al avance de la privatización proponiendo nuevas formas de experiencia; o puede ser más bien un espacio sin anclajes, de anónimos que ya no luchan por su subjetivación, sino por la posibilidad de verse reflejados en un espejo vacío, la pantalla de un ordenador que los hace circular como mercancías autoproducidas, singularidades significantes que se ofrecen en el mercado de los bienes simbólicos digitales.

Los artistas de *Apocalípticos e integrados*, muestra de cine y video experimental latinoamericana del 2016 en el Laboratorio de Arte de Metales Pesados, se debaten críticamente entre uno y otro: o se atreven a jugar como singularidades autoproducidas con un extenso catálogo de significantes ahora vaciados de valor político, moral, estético (los agrupados bajo el ciclo de «integrados»), o se dejan caer en un neo-nomadismo desterritorializado

(los del grupo «apocalípticos»). La experimentación es la otra cara de este fenómeno.

Generación del capitalismo cognitivo

Queremos situar este artículo dentro de un contexto mayor, el del capitalismo cognitivo. A grandes rasgos —no es el objetivo de este artículo profundizar en ello— podemos considerar que se trata de un nuevo giro en donde ya no está en juego la generación de plusvalía a través de la producción de subjetividad, sino que debemos enfrentarnos a la continua autoproducción de identidad. La construcción y actualización de mi perfil en redes sociales: la autoproducción derivada en imagen. El emprendedor, sujeto ocupado a tiempo completo, dedicado a proyectos que le permiten la supervivencia. Para algunos, la emancipación de las jerarquías laborales, para otros, la autoexplotación, la completa fatiga de los sujetos y el desgaste de la participación en la vida social. La pérdida de sentido, la deslegitimación del valor político, moral, estético, se vive como incertidumbre, pero también se nos ofrece como una posibilidad de experimentar, de reactualizarlos continuamente.

Este ciclo de videos y cine experimental está compuesto por una nueva generación de realizadores audiovisuales que han crecido en este contexto, y desde allí nos invitan a preguntarnos por la producción de experiencia en el contexto de autoproducción digital de los sujetos desde el dispositivo de las imágenes en movimiento.

Hablamos de una generación en primer lugar porque todos ellos tienen entre veinte y treinta años, a su vez los personajes que aparecen en sus videos son también jóvenes, de esta misma edad. Son artistas latinoamericanos de Argentina, Chile y Colombia. Con ello no queremos hacer una lectura cronológica de quiebres entre generaciones pasadas y presentes, o hablar de «una novedad», pero sí podemos comenzar destacando una particular visión sobre el uso de los dispositivos audiovisuales que esta generación

promueve.

Dispositivos: expansión, exposición

La posibilidad de la completa digitalización del aparato audiovisual en su producción, así como también en su circulación y recepción, conmueve a las imágenes en movimiento. El celuloide pierde la exclusividad, abriéndose a un campo de «cine expandido» que desafía las fronteras entre el cine tradicional, la videoocreación, la producción artesanal y las instalaciones. A su vez la creciente vinculación con el arte contemporáneo, colabora en su expansión a los espacios del cubo blanco, las redes y dispositivos móviles. No se trata del dominio de lo digital sobre lo analógico, o de una pérdida de la sala oscura, sino más bien de las relaciones y cruces que se establecen entre medios, aparatos, dispositivos. Se trata de una colaboración que no fue necesariamente buscada, que se despliega de forma fluida, «natural», sin programas pre-establecidos o voluntades que se impongan, estamos frente una «amalgama de máquinas de hibridación y expansión total de los medios» (La Ferla, pp. 29). Las imágenes movimiento de *Apocalípticos e integrados* se inscriben en este campo de prácticas audiovisuales híbrido.

La muestra se presenta como un ciclo de video y cine experimental, una «exposición de artes audiovisuales» que resulta difícil de categorizar en alguna tradición existente del campo cinematográfico (video-arte, cine experimental, cortometraje). Y ello porque los formatos que utilizan son diversos (16mm, video hd, video grabado de un celular), pero también porque se rehúsan a ser encasillados.

Esta generación de artistas, no se propone desafiar los cánones del dispositivo cinematográfico, sino utilizar al cine y la creación multimedia digital como dispositivo para ensayar posibilidades de exposición. Dicho de otra forma, el énfasis no está puesto en la experimentación sobre el dispositivo —lo que caracteriza al cine experimental o video-arte tradicional que pretendían una

transformación en la percepción— sino en la ética de su exposición.

En un contexto en el que el dispositivo de producción de imágenes se ha expandido, y las imágenes se han vuelto vehículos predominantes en la configuración de las relaciones de poder, no se pretende su desmontaje, ni su rechazo, sino más bien una voluntad de exposición que se haga cargo también de la política de la mirada que todo ello genera. En el caso de las realizadoras que son parte del conjunto de «integrados», todas mujeres, lo que recién mencionamos se observa con claridad.

Integradas hiperexpuestas

En las producciones del ciclo correspondiente a «integrados», el dispositivo de exposición funciona de la siguiente manera: producir imágenes para ser vistos, ser vistos para producir imágenes. El circuito adquiere una forma circular: producción de imágenes, autoproducción de sujetos y exposición de sujetos-imágenes.

En *Producto nacional* (María José Ayarza, 2014) la cámara nos muestra en un único plano fijo a ella, la artista, en un estado adormecido que al prender el televisor comienza a recitar automáticamente las publicidades sexistas, incluso travistiéndose en los distintos perfiles de mujer que los *spots* anuncian. Ayarza invierte el aparato: no se trata de lo que la cámara registra, sino del espectador que devora y se mimetiza con las imágenes con las que se enfrenta cotidianamente, las publicitarias. Un ojo invertido hacia el espectador que adormecido choca con las imágenes publicitarias, convirtiéndose ella misma en imagen expuesta.

En el video de Paula Ábalos *NO GRACIAS. Trabajos para vivir del arte* (2015) sucede algo similar, una promotora, también interpretada por la realizadora, realiza gestos de forma estandarizada, sonrío, ofrece muestras detrás de una estantería de supermercado. Una vez más un personaje adormecido que se hace parte del ritmo de la repetición y los gestos alienados,



Fig. 1 y 2: María José Ayarza. 2014. Escenas de *Producto nacional*, video, 4:03 m.

convirtiéndose ella misma en imagen publicitaria expuesta entre las góndolas de un mercado.



Fig. 3: Paula Ábalos. 2015. Escena de *NO GRACIAS. Trabajos para vivir del arte*, video, 3:04 m.

Por otra parte, Florencia Aliberti monta imágenes discontinuas de la historia del arte que aluden a los cánones de la belleza en *Prostética I* (2011), mientras que en *Am I?* (2012), monta, en muchos casos de forma simultánea, videos de youtube de niñas y jóvenes que les preguntan a sus «viewers» si son bonitas. Estas «integradas» se exponen a los estímulos expresivos de las imágenes, son devoradas por sus modos de producción hasta convertirse ellas mismas en imágenes, en mercancías autoproducidas, en definitiva en autoproducción derivada imagen.

Las integradas sitúan a los sujetos en el centro, por ello son integrados, pero de manera empobrecida, como imágenes expuestas, vulnerables a la multiplicación y expansión de los medios, meros reflejos en una pantalla, la misma en la que la revista *Time* obliga a sus «viewers» a reflejarnos. El dispositivo produce no sólo

subjetividades, cuerpos, sino también el deseo de ser devorados a través de una pantalla.

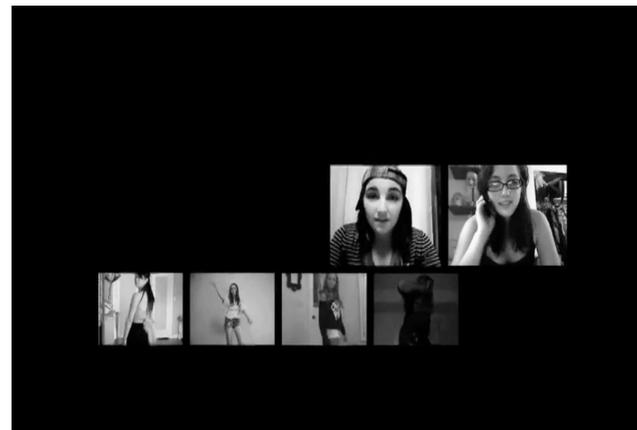


Fig. 4: Florencia Aliberti. 2012. Escena de *Am I?*, video, 3:05 m.

Las integradas no optan por el minimalismo o el vaciamiento de imágenes para alejarse de la expansión y sobredisponibilidad de los dispositivos productores de imágenes, prefieren dejarse devorar por ellos de forma crítica, lúdica, adormeciéndose para despertarse deseosas de ser expuestas como imágenes. Pero ello lo hacen de manera crítica, develando una política de la mirada: la sexista, la de un modo de producción que nos adormece como sujetos en la repetición, incluso allí cuando somos también imagen.

Es también importante destacar que las integradas recién mencionadas son realizadoras y los personajes-imágenes de sus propios filmes. Son parte de una generación que participa en la cadena completa de las fuerzas productivas de las imágenes: las produce, las reapropia, las socializa, las reproduce, se autoproduce.

Tálatá Rodríguez, una de las realizadoras del ciclo «integrados», también aparece en sus producciones,

interpretando, personificando y recitando. En uno de los videos de la muestra, la artista nos cuenta la historia de su novio Adamo, un reo y motoquero, desde un taller mecánico vestida con overol azul, limpiando y ajustando tuercas (*Autopista al infierno*, 2013). En otro video nos recita una historia en el metro, en los antiguos vagones de la línea A (línea de subterráneo más antigua de Buenos Aires), nos habla de una cocinera que grabó una versión casera de «Ain't me Babe» y que terminó recibéndolo a Bob Dylan para la cena (*Bob*, 2013). La realizadora nos habla a nosotros, los espectadores, mirando directo a cámara. «Tálata nos declama y nos mira mientras nos cuenta esta apetitosa historia de pasión», comentan los curadores del ciclo sobre sus producciones. La artista escribe los textos, los recita, se exhibe como personaje y se presenta como autora y realizadora. Combina el video, la literatura, las narrativas orales y las nuevas tecnologías comunicacionales. Ella, como el resto de las integradas, es *multitask*, a la vez que trabaja con múltiples citas (textos, imágenes), en general, todos prototipos de la cultura popular.

Apocalípticos: fatiga en los bordes de la imagen

En un contexto de conexión digital en donde existe una sobredisponibilidad de información e imágenes, el sujeto se encuentra desanclado, las experiencias no lo sujetan.

La contracara de este fenómeno de autoproducción constante es el empobrecimiento de la experiencia colectiva y la fatiga de los individuos. Dice Martí Peran, «ningún lenguaje contiene ni retiene nada y en esta ausencia de sentido, el lenguaje mismo se hace acumulativo convirtiéndose, de forma paulatina, en una peligrosa sobrecarga extenuante» (2016, p.20).

Los/as apocalípticos, se alejan de la sobreexposición, se distancian de las «imágenes fuertes» las «imágenes-perfil» que pretenden configurar subjetividades, identidades; deambulando sin motivación aparente en los bordes de un tiempo y espacio



Fig. 5: Tálata Rodríguez. 2013. Escena de *Autopista al infierno*, video, 3:31 m.

Fig. 6: Tálata Rodríguez. 2013. Escena de *Bob*, video, 5:36 m.

suspendido.

En *Puede ver un Puma* (Eduardo Williams, 2011) unos chicos adolescentes vagabundean después de un accidente por una ciudad devastada, ninguno parece someterse al trabajo, a la rutina o deberes, su caminar es desafectado, sin ningún vínculo aparente con las ruinas entre las que transitan.

En *Pájaro Azul* (Fabiana Gallegos, 2013) estamos ante un espacio intermedio entre la vida y la muerte, una suerte de purgatorio dominado por una regla: no es posible acumular historias u imágenes; no es posible construir una memoria. En este escenario una joven debe conducir a la muerte a su amiga, ya que esta sí nos cuenta historia, sí recuerda.

Estación Cóndor (Gabriel del Favero, 2010) es, según el propio director, un documental-ficción que nos sitúa en una estación espacial, desde allí una voz robótica y femenina nos pasea entre imágenes de archivo, maquetas del búnker de Hitler, la Estación Espacial Internacional y la Antártida, realizando preguntas existenciales sobre el hombre, el futuro y el peso de la historia. La estación Cóndor se ofrece como una plataforma sin tiempo ni espacio definido, se presenta como el último vestigio de la humanidad.

En *Acá es otro lugar* (Lorena Zilleruelo, 2008) jóvenes inmigrantes de África y Europa del Este cuentan su relato y percepciones en el viaje de traspaso territorial. Nos hablan de sus anhelos, de volver a un hogar que sin embargo ya no es posible reubicar. La extranjería deja su estado de excepción para convertirse en cotidianidad en un mundo distópico y desafectado, las fronteras entre el dentro y fuera se desdibujan en espacios y tiempos indeterminados.

Los apocalípticos abandonan el ímpetu de la función de la representación, no les interesa decir «somos esto o aquello». Las imágenes pierden su anclaje en el tiempo y espacio, como así también en los cuerpos. Los sujetos apocalípticos son cuerpos suspendidos en un purgatorio, niños huérfanos que deambulan en espacios



Fig. 9: Fabiana Gallegos. 2013. Escena de *Pájaro Azul*, cine, 17:00 m.



Fig. 10 y 11: Lorena Zilleruelo. 2008. Escenas de *Acá es otro lugar*, cine, 12:20 m.



Fig. 10 y 11: Lorena Zilleruelo. 2008. Escenas de *Acá es otro lugar*, cine, 12:20 m.

intermedios. Los/as apocalípticos son el oriente, el reverso de la producción humanista de sujetos-imágenes que se exponen e intercambian en el mercado de los medios.

Los/as apocalípticos no logran autoproducirse, ni exhibirse como sujetos, deambulan en los bordes hasta vaciar los escenarios: ciudades devastadas, el desierto, el purgatorio, centros de refugio para niños huérfanos. El reverso de la producción humanista de sujetos-imágenes que se intercambian en el mercado.

A modo de cierre

En un contexto dominado por el slogan de la «democratización de las comunicaciones» esta generación viene también a testificar las complejas asimetrías que la era de la información y la continua producción de imágenes contienen. Integrados y apocalípticos, advierten que el traspaso de valor de culto al valor de exhibición que Benjamin advirtió un siglo atrás no sólo se ha expandido, sino que también se ha convertido en el eje de la producción de subjetividades ahora adormecidas, desancladas, desterritorializadas, condenadas a repetir gestos mecánicos, homogéneos.

Las integradas nos exhiben los alarmantes gestos repetitivos de internautas y/o televidentes, que se embelesan y son absorbidos como imágenes. Así las realizadoras nos develan que los, ahora, expandidos dispositivos de producción de imágenes no están diversificando contenidos, imaginarios, sino que, por el contrario, los están homogeneizando.

Los apocalípticos frente a un régimen de hipervisibilidad y autoproducción constante y fatigante, prefieren correrse a los bordes, alejarse de todos los prototipos, estándares e identidades repetitivas. Huyen a los márgenes, hacen de la extranjería la regla. Se refugian en la construcción de imágenes dominadas por un tiempo sin historia, y espacios intermedios.

Los apocalípticos e integrados no son dos polos opuestos, por el contrario, hay una complicidad

entre ellos. Ambos son el reverso especular de un endemoniado sistema de producción y autoproducción de imágenes. Son el aceite de la máquina-dispositivo expandido de producción de imágenes, promoviendo que éstas se combinen, se reutilicen, se compartan y viralicen, aunque de manera crítica. Pero quizás también con la esperanza que de tanto hacerla andar un día terminen por quemar sus engranajes, y el espejo en el que los you improprios e únicos se veían ingenuamente reflejados como «personajes del año», se quiebre en mil pedazos.

BIBLIOGRAFÍA

La Ferla, Jorge. (2009). *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial.

Ossa, Carlos. (2016). *El ego explotado*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Peran, Martí. (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru.

Desobedecer la autenticidad. Sobre copias, originales y cosplays identitarios

Matías Marambio de la Fuente

Con una porfía inusitada, la pregunta por la originalidad se manifiesta cada cierto tiempo en el ámbito de la cultura latinoamericana. A cada intento por despacharla como asunto reducible a una fórmula, generalmente tripartita y de proporciones variables entre sus términos (indígena+europeo+africano), responden una obra o una mirada teórica que, vehementes, cuestionan una definición cerrada de *la* identidad continental. O, en su reverso, la cancelación del problema por una desconfianza de lo identitario se ve puesta en aprietos por hechos sociales y políticos articulados en el lenguaje de lo propio y distinto. De tal suerte, la continuidad irrestricta con lo occidental, la diferencia irreconciliable con Europa y el devenir dinamizador de los orígenes se revelan como alternativas insuficientes para pensar nuestra realidad. Por ello —a causa de esa brecha entre los conceptos y el mundo que buscan organizar— es factible señalar que esta temática se encuentra inscrita en lo contemporáneo; la incapacidad de una respuesta plenamente satisfactoria sería índice de la actualidad de la pregunta.

Acoplada a esta inquietud se encuentra, con frecuencia, el concepto de copia. Las producciones culturales de América Latina serían actos de copia, manifestaciones que replican gestos cuyos referentes no tendrían arraigo alguno en nuestra experiencia local. Se trataría de «la experiencia del carácter *postizo*, *inauténtico*, *imitado* de la vida cultural que llevamos»¹, al decir de Roberto Schwarz (1986 [2014b]: 81). Aunque en ocasiones desconectada de la reflexión hispanoamericana —más por efecto de la fragmentación socio-cultural de un continente colonizado que por falta de pertinencia—, la crítica cultural brasileña se ha ocupado desde inicios del siglo XX de la pregunta por la originalidad y la copia. Descontando las audacias literarias de Machado de Assis, arraigadas en una sociedad que podríamos cómodamente

denominar «anterior», los primeros ímpetus de esta línea de pensamiento se ubican en la constelación modernista: la Semana de Arte Moderno de 1922 (Tarsila de Amaral, Anita Malfatti, Heitor Vila-Lobos), los manifiestos de vanguardia (el *Manifiesto da Poesia Pau Brasil* y el *Manifiesto Antropófago*) y las obras literarias de Oswald y Mário de Andrade². Haciendo un salto algo brusco, el punto siguiente de dicho itinerario sería, sin dudas, la coyuntura de fines de los sesenta y principios de los setenta, marcada por los efectos políticos que el golpe militar de 1964 tiene sobre el campo de la cultura, dos de cuyos intérpretes marcan el mundo de la crítica: el mismo Schwarz y Silviano Santiago³. La originalidad de ambos, para Brasil y para América Latina, ha consistido en sus particulares e interesadas operaciones de lectura de tradiciones hasta entonces poco difundidas o derechamente desconocidas. Marxismo frankfurtiano y deconstrucción se modulan, así, como alternativas para interrogar prácticas y obras que no son ni exclusivamente literarias ni, tampoco, únicamente brasileñas. Se trata de una práctica crítica recurrente en la historia intelectual latinoamericana, azuzada por urgencias que suspenden las demarcaciones disciplinares estrictas y privilegian intervenciones marcadas por el fenómeno cultural en sentido amplio; de ahí que se expliquen los nexos tendidos entre estos críticos y otros pares suyos en Hispanoamérica, como Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Marta Traba o Beatriz Sarlo.

En ese espíritu de laxitud curiosa, quisiera ofrecer una mirada sobre algunas piezas del artista visual Sebastián Calfuqueo Aliste⁴ (Santiago, 1991) movilizando algunos de estos aportes teóricos, con el objetivo de revisar esta inquietud de la dialéctica original/copia en la cultura latinoamericana y sus proyectos identitarios. Creo que del análisis de obras particulares —situadas en un contexto nacional bien distinto del brasileño— pueden emerger perspectivas que esclarezcan los contornos de nuestra contemporaneidad. No se trata de afirmar la continuidad irrestricta entre una experiencia cultural y otra, sino de apostar por las resonancias de la teoría situada en el sur

y por la posibilidad del diálogo entre latitudes distintas de un continente compartido. Se trata, en fin, de un ejercicio interpretativo que busca poner a prueba las categorías desde las propiedades formales y materiales de las obras, antes que de una simple ejemplificación de tesis definidas apriorísticamente.

I.

Ahuecar, vaciar, repetir: acciones que se encuentran íntimamente vinculadas a varias de las obras de Calfuqueo. Un ejemplo: los cincuenta Caupolicanes alineados bajo la cobertura del acrílico en *Gato por liebre* (imagen 1). Tomando como punto de partida la escultura de Nicanor Plaza que hoy se ubica en el cerro Huelén/Santa Lucía, Calfuqueo opta por un desplazamiento en varios niveles. El primero, más evidente, es que no se trata de la escultura emplazada en el cerro, sino de un molde que proviene de una de las muchas imitaciones de la obra de Plaza que conforman la iconografía popular de Caupolicán. A ello hay que sumar, además, la ironía de que Plaza no tenía para nada en mente al toqui mapuche, sino a los indígenas norteamericanos representados en *The Last of the Mohicans*, de James Fenimore Cooper. Su escultura fue, primero, un envío para audiencias europeas y, luego, tras un cambio de nombre, tuvo mayor suerte crítica, al punto de convertirse en el referente obligado de largas cadenas icónicas que llevan hasta el referente tomado por Calfuqueo para hacer sus Caupolicanes colorinches (una figura recogida en una feria popular de Valparaíso). ¿Cuál sería entonces el orden de precedencia entre modelo y copia en este caso? La multiplicación de los objetos requiere de varios moldes y vaciados con tal de experimentar con colores y materiales —y así desestabilizar la imagen de Plaza en la seriedad republicana que se adhirió posteriormente a ella—. Cada nueva pieza requiere de la repetición de un gesto en el cual se llena una matriz para subrayar la condición impostada del punto de partida, sus aspiraciones frustradas y la obnubilación oligárquica con referentes venidos del norte. El ejército multiplicado de Caupolicanes maltrechos, chuecos,

tuercen el sentido del material primario y denuncian, a un mismo tiempo, su carácter colonial-racista en lo interno (una representación de lo indígena que niega un pueblo que, en esos momentos, lucha frente a la política etnocida del Estado nacional chileno) y colonial-dependiente en lo externo (la servidumbre de modelos metropolitanos para mirar lo indígena, además del sometimiento a un sistema del arte indiferente a los esfuerzos bienintencionados de los alumnos latinoamericanos).



Fig. 1: Sebastián Calfuqueo. 2016. *Gato por liebre*, instalación: cerámica, yeso piedra, resina poliéster, porcelana y silicona con pigmentos, 170x100x80 cm.

En su parodia canibalizante del siglo XIX, Calfuqueo sitúa una problemática que también entronca con las relecturas del período en la reciente historiografía artística. Partiendo por el texto de Laura Malosetti Costa (2001), *Los primeros modernos*, y con uno de sus puntos más recientes en el trabajo de Josefina de la Maza (2014), *De obras maestras y mamarrachos*, estas investigaciones han revisitado una producción pictórica que se encontraba en estrecha relación con las instituciones artísticas europeas. La fundación de academias y museos tuvo en su centro

una pedagogía que recurría tanto a métodos europeos como a la imitación pura y dura de obras de los «grandes maestros», cuyo objetivo era el desarrollo de habilidades técnicas que permitiesen, en un momento posterior, la creación de una pintura nacional (cf. Berríos et al 2009). En su afán por integrarse a la civilización occidental —poco exitoso, por decir lo menos—, las clases oligárquicas latinoamericanas configuraron una «comedia ideológica» (Schwarz 1972 [2014a]: 184) que ocultaba su originalidad al pretenderse como una extensión irrestricta de Europa. Al exponer de forma sintética estas operaciones, *Gato por liebre* exhibe la continuidad contemporánea de un modelo que se encontraba descentrado en un principio; a su modo, sigue el *dictum* de Schwarz, para quien el artista, en vez de pretender que la dislocación de las ideas no existe, «logra una resonancia profunda y armónica cuando siente, registra y despliega —o evita— su descentramiento y su disonancia. Si bien hay innumerables maneras de hacerlo, son palpables y definibles las contravenciones» (2014 a.: 196). Para estos efectos, sin embargo, es necesario valerse de una red de referencias que amplifican su potencia significativa al añadir nuevas capas de parodia, tal y como proliferan los esmaltes y materiales de las figuras imitadas: tintes chillones o de tonos sobrios, porcelana y yeso. En su coexistencia, lo serio y lo cómico, lo noble y lo común refuerzan la ironía y quitan cualquier tipo de sacralidad a la construcción nacional. Ellas nos permiten mirar la continuidad del siglo XIX en el presente, a la vez que habilitan una autocrítica de los supuestos pasados y actuales de esas narrativas. Copiar mal es una estrategia para dismantelar, hoy, las violencias racistas del pasado.

//.

Gato por liebre exhibe un problema adicional de la creación plástica del siglo XIX que fue sepultada por cierta lectura de la historia del arte. La relación dependiente con Europa en la pedagogía artística, ejemplificada en la práctica imitativa, pone de manifiesto que la originalidad o la creatividad no se habían asentado de manera inequívoca como criterios para juzgar a los futuros pintores y escultores. Cierto, aún no existe algo así como un campo artístico autónomo, capaz de auto-regularse, y quizás por ello es importante reconocer que ciertas concepciones que hoy consideramos consubstanciales a la identidad de un artista no eran las únicas posibles. En el siglo XIX, entonces, imitar es un paso necesario en el camino para ser un buen artista. Valores como la originalidad y la expresión de una interioridad subjetiva —o de un espíritu colectivo— no parecían ser las más relevantes, como sí ocurriría en la efervescencia del arte moderno (como una reactualización del ímpetu romántico, hay que señalarlo). Calfuqueo nos muestra el revés de la costura, la trastienda de un decorado cuya consistencia se ha mantenido a costa de no mirar tras la fachada, so pena de revelar que el prestigio y la distinción aristocratizantes no eran tales, ni siquiera en el pasado.

Las críticas a la originalidad expresiva tienen al menos dos momentos que quisiera rescatar. La primera de ellas corresponde a las poéticas constructivas de la abstracción geométrica. Su rechazo de la figuración respondía a un impulso anti-romántico, aun cuando compartía los intereses por la exploración formal que habían caracterizado a las experiencias de la vanguardia y del altomodernismo⁵. Puede vérselo como una radicalización de supuestos teóricos y estéticos comunes, aunque más orientados hacia un programa de modernización progresista que veía con confianza los cambios introducidos por la tecnología⁶ y proyectaba la integración de las artes en una experiencia cotidiana, en particular desde el cruce con el diseño y la arquitectura. Un segundo cuerpo de reflexiones que ponen en entredicho la valoración de la originalidad y la expresividad son aquellas vinculadas al minimalismo, el arte conceptual y, más recientemente, la experimentación

con medios digitales. Es lo que Felipe Cussen (2015: 47) ha denominado una «poética de la repetición», cuyo interés se sitúa en efectos de sentido que resultan de la acumulación o de la iterabilidad de gestos artísticos, como *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* o *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian (obras que, en buena parte, se explican a sí mismas a partir de su título). Tanto en el concretismo como en cierto arte conceptual, la obligación por mostrar algo «nunca-antes-visto» o por escenificar una esencia nacional pasan a un plano secundario en beneficio de valores estéticos regidos por los principios constructivos y el rigorismo formal.

III.

¿Qué le ocurre a la identidad cuando es sometida a procesos de réplica e imitación? ¿No se corre el riesgo de diluirla y, en último término, negarla? Otras obras de Calfuqueo, como *You will never be a weye* (imagen 2) o *Alka domo* (imagen 3) toman un camino menos literal en lo que se refiere a las repeticiones y muestran los efectos de la substitución imitativa sobre los relatos creados respecto del género dentro de la sociedad mapuche, tanto por el mundo *winka* como por ella misma. Ambos son registros de *performances* y van acompañados de textos leídos por el artista que funcionan como una apoyatura verbal para las acciones desplegadas. *You will never be a weye* consiste en una acción simple: frente a un telón negro con diversas prendas asociadas a la vestimenta tradicional de una machi, Calfuqueo se viste mientras suena un audio que describe su experiencia cruzada de mapuche y homosexual, enfrentada al rechazo de ambos estratos socio-culturales. El encuentro con la figura del *machi-weye*, recogida de *El cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (crónica de un soldado español del siglo XVII capturado en Wallmapu), da una oportunidad para cuestionar los símbolos de la colonización y, a la vez, las manifestaciones del patriarcado en la sociedad indígena.

A nivel material, la acción instala un procedimiento repetido en otras piezas de Calfuqueo: el uso de objetos



Fig. 2: Sebastián Calfuqueo. 2015. *You will never be a weye*, video performance, 4:46 mins.

obtenidos del comercio popular. En este caso se trata de una peluca y de implementos comprados en el barrio Meiggs, sitio tradicional de la importación de productos «de imitación» y de mercancías orientadas a un público masivo; el imperio del plástico y la importación desde Asia. Gracias a la abundancia neoliberal de las fronteras abiertas —el globalismo económico de la dictadura y posdictadura sutilmente aludido en los objetos utilizados—, es posible que *You will never be a weye* exhiba a un «mapuche fuera de lugar», de apariencia cosmética. En vez de desautorizar la autenticidad del discurso del artista, el disfraz resalta el carácter impostado de la identidad y la transgresión que ella supone cuando porta signos en conflicto. Dado que no hay un lugar habitable para un sujeto mapuche y cola⁷, entonces es necesario recurrir a los objetos que permiten una imitación estratégica.



Fig. 3: Sebastián Calfuqueo. 2017. *Alka domo*, registro video de performance, 17:00 mins.

Réplica e imitación también se dan cita en *Alka domo*, donde Calfuqueo recrea la acción llevada a cabo por Caupolicán de sostener un tronco durante dos días para validar su liderazgo en la resistencia al colonialismo español. Los acontecimientos de la historia se repiten, y aunque la primera vez no se trató de una tragedia, la segunda tiene al menos algunos elementos de farsa (no las cuarenta y ocho horas, ni siquiera fuera de cámara). Un tronco de coihue ahuecado —una referencia al uso de «hueco» como término denigrador de sujetos colas— es levantado por el artista en distintos lugares de Santiago (el liceo Manuel Barros Borgoño, donde estudió; las carnicerías del barrio Franklin; la entrada al parque del cerro Huelén/Santa Lucía; la plaza de armas de la ciudad) mientras usa tacones que se corresponden con los colores de la bandera LGBT. Distintos signos se dan cita en esta cita, tensionan los símbolos de la masculinidad guerrera que ha constituido la épica mapuche como un relato bélico de resistencia (física y política)⁸ que ha privilegiado los atributos viriles del sacrificio en combate. La dramatización, realizada una y otra vez, funciona, de nuevo, como un desacato de las normas sobre lo que debiera ser un buen indígena, sea para la sociedad colonial o para la sociedad colonizada⁹, al mismo tiempo que se interroga por el lugar de la disidencia sexual en luchas que parecen resultar ajenas. Cada repetición, sin embargo, expone la variedad de experiencias que suscita la *performance*, desde la indiferencia de peatones en el centro de Santiago hasta la burla de los carniceros que gritan —sin mucho rebuscamiento retórico, pero con gran habilidad para la decodificación— «¡tronco hueco!».

Como *performance*, la recreación del acto de Caupolicán es punto menos que heroica¹⁰, aunque tampoco se trata de un calco o de una copia en términos estrictos. Antes bien, amplifica los cuestionamientos a la épica de la resistencia, opta por un lugar débil y vulnerable. Por sus procedimientos puede decirse que se instala en lo que Santiago (2012) denominó «entre-lugar»: una subversión irónica de la dialéctica original/copia. Ni la copia es mera repetición ni el original es tan puro como para ameritar un

respeto reverente. La obra crea para sí un margen que no se ubica cómodamente en ninguno de dichos términos, sino que expone sus arbitrariedades y, en el caso particular de las piezas de Calfuqueo, la complicidad entre patriarcado y colonialismo. Ello sólo sería posible merced a la iteración porfiada de íconos que han marcado una lectura particular de la historia, incluso aquellas que «por izquierda» han querido reivindicar la lucha masculina contra los invasores. Con su poética imitativa, de disfraz sutil o explícito —evocación del camuflaje—, el artista nos interpela a cuestionar la solidez de los relatos identitarios sin reclamar para sí la verdad de una esencia que reemplazaría los legados coloniales y machistas. Más que un tercer espacio o la solución parsimoniosa de los términos de la ecuación, la versión contemporánea del toqui mapuche permite que visualicemos las violencias de cada lugar y su redoblamiento en la oposición de uno contra otro. A fuerza de insistir, porfiada repetición, nos recuerda que cualquier término de la ecuación es incómodo; una vez vaciado el tronco, nada ocupa su lugar, sino que es la resta misma lo que la obra exhibe.

IV.

Una vitrina sobre la que se han escrito variables de personalidad (tierna, intelectual, subversiva...), accesorios (libro, capucha, peluche...), pelo (rubio, moreno, negro...), vestimenta (escolar, *posh spice*, étnica...) o piel (blanca, morena, trigueña...) se ofrece como tabla combinatoria instruccional para la obra *Millaray Calfuqueo Aliste: nombre para un posible nacimiento* (imagen 4), realizada en la galería Gabriela Mistral como parte de la muestra *Cómplices y representantes* del colectivo Piñén. A partir de las elecciones del público, Calfuqueo procedía a encarnar cada uno de los atributos resultantes, posando luego para los espectadores que mirábamos desde la calle y para fotografías con quienes le asistían en la tarea de maquillarse y dar vida a sus identidades ficcionales¹¹. Cuatro criterios con cuatro posibilidades cada cual, que dan pie a cuatro personajes. Bien podría ser un juego de simulación o las alternativas que

ofrecen las aplicaciones como Grindr o Tinder para crear un perfil que facilite la identificación del otro deseado —faltan, es cierto, otros parámetros—. Más acá de las dinámicas participativas que despliega la *performance*, lo que se escenifica es otra modalidad de la imitación y la repetición, radicalizando ahora los recursos del disfraz para volver aún más opaco el referente original.



Fig. 4: Sebastián Calfuqueo. 2017. *Millaray Calfuqueo Aliste: nombre para un posible nacimiento*, instalación: registro de performances y fotografías, dimensiones variables.

Por el contrario, se nos muestra una especie de *tabula rasa* sobre la cual se adicionan capas; bajo otras circunstancias aparecería un número amplio, pero limitado, de identidades. Sugiero que el arte combinatorio remite, de forma lejana, a las compulsiones de clasificación que caracterizan el último momento del período colonial en América y que tuvieron su expresión más conocida en los cuadros de castas. Dichas imágenes funcionaron como una explicación de la pluralidad de denominaciones que proliferaron en los territorios imperiales hispanoamericanos, y se relacionaron con otros mecanismos de esclarecimiento del origen y la calidad. Las sociedades tradicionales —de

Antiguo Régimen, estamentales o de órdenes— regularon su funcionamiento a partir de lugares establecidos por relaciones genealógicas, por lo que las ambigüedades en torno a las herencias produjeron un conjunto de ansiedades sociales que no se limitaban solo a la raza⁴², sino que también remitían a los lugares dentro de la jerarquía social (ver Araya 2014). En un plano afín, la *performance* pone en nuestro espacio de visión la coexistencia de atributos que, aunque igualados en su presentación formulaica e instruccional, no son igualmente valorados en una sociedad que establece, todavía, diferencias pigmentocráticas que privilegian lo blanco por sobre lo oscuro y que han agudizado sus expresiones a raíz de los recientes procesos migratorios de población afrocaribeña. Al ubicar estas características en un mismo plano se juega a la provocación de las expectativas de quienes miran la acción, tentándoles a subvertirlas o, por el contrario, a darles una escenificación que ubique en lo público los prejuicios dominantes y ofrezca la chance de una crítica.

Esta poética adquiere su formulación más explícita hacia el final de la *performance*, cuando Calfuqueo escribe con un lápiz labial rojo «La identidad es cosplay» en castellano, inglés y mapuzungun. ¿Qué lugar queda para la autenticidad de un sujeto mapuche y, aun más, para un mapuche contemporáneo⁴³? No parece posible recurrir a una esencia transhistórica ni a una cosmovisión ancestral que garantice la condición indígena, pues ella se revela (y rebela) como una construcción que depende, en nivel u otro, de lo social. *Cosplay* viene a designar un gesto de mayor alcance y amplía su significado más allá de aquellas prácticas asociadas a la esfera de fans de *anime*, *manga* y otras manifestaciones de la cultura pop japonesa. En efecto, ya no se trata aquí de imitar a un personaje, de lograr la mayor similitud posible y encarnar a una entidad ficcional, pues el referente indígena se exhibe tan maleable como elusivo. Si en algo insiste la obra es en su crítica a la autenticidad y en el reclamo contra las imágenes transparentes que nos dicen de manera unívoca quién es un mapuche y cómo debe verse.

V.

Aunque no se plantea como una obra de alusión directa a las discusiones políticas del movimiento mapuche y sus alternativas estratégicas, el trabajo de Calfuqueo instala una reflexión aguda respecto de las aproximaciones esencialistas a las identidades culturales. Sea por su insistencia en los cruces de racismo y patriarcado o por la dificultad de encontrar un original imperturbable, puro, se tambalean los supuestos de lo que antes fuese objeto de una representación estereotipada. Veo aquí una resonancia con la crítica desplegada por Schwarz a los nacionalismos que pretendían llegar al fondo de lo propio al expulsar todo lo foráneo: «[...] esperaban encontrar lo que buscaban a través de la eliminación de todo lo que no es nativo. El residuo, en esta operación de abstraer, sería la substancia auténtica del país» (2014b, 85). Las acciones de arte de Calfuqueo toman la vía contraria: construyen a un «mapuche por adición» en vez de buscar la resta de lo impropio. Desarman nuestra comprensión cómoda de los orígenes mediante el acto iterado y persistente de sumar elementos para crear un *cosplay* transitorio, aunque anclado en referentes realmente operantes en lo social. En vez de negar por completo la existencia de lo mapuche —como podría ocurrir en una crítica posidentitaria—, se apunta a la fragilidad de sus anclajes, a la necesaria invención de su subjetividad. Imitar sería el camino para abrir las posibilidades de esa identidad, y quizá ella sea una ruta más confiable que la vociferación épica. Dado que el hecho colonial ha creado una borradura e instalado una violencia que obstruye la relación con el pasado, puede que una vía menos traumática sea difuminar los contornos del origen, introducir la parodia y la ironía, los tonos menores para crear un nuevo territorio imaginario.

NOTAS

1 Las traducciones del portugués son mías.

2 La circulación en castellano de textos relativos al modernismo brasileño ha privilegiado el *Manifiesto Antropófago*, a despecho de otros documentos igualmente importantes para entenderlo. Una compilación bastante completa de traducciones es la de Aracy Amaral (1978) aparecida en Biblioteca Ayacucho, que incluye crítica de artes, arquitectura y manifiestos.

3 Por diversos motivos, la traducción de ambos autores al castellano ha sido dispersa y desigual. De Santiago existe una compilación de ensayos editados por Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire (2012) y una traducción de *As Raízes e o Labirinto da América Latina* (2006 [2013]), mientras que de Schwarz solo existen textos dispersos, como «Las ideas fuera de lugar» (1972 [2014a]) y «Nacional por substracción» (1987 [2014b]). Adelanto que la explicación para esta diferencia reside, parcialmente, en sus inscripciones teóricas y en el eco que han encontrado en sus respectivas escenas de traducción.

4 He obtenido la mayor parte de los datos de las obras que comento en la página del artista: <https://sebastiancalfuqueo.com/>. Agradezco su colaboración en el armado de

este y otros textos dedicados a su obra, algunas de cuyas ideas retomo aquí (cf. Marambio de la Fuente 2017).

5 María Amalia García (2011) explora dos manifestaciones latinoamericanas de la abstracción geométrica, Argentina y Brasil, tanto en sus obras como en su reflexión teórica.

6 Marshall Berman (1988, 11-14) identifica esa mirada afirmativa de la modernidad tecnológica y la vincula a la poética del futurismo.

7 Forma popular despectiva para referirse a los homosexuales, reapropiada por las prácticas de disidencia sexual.

8 El momento fundacional de la epopeya arranca en *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, con las figuras de Caupolicán y Lautaro, y continúa en las prácticas de memoria asociadas a las luchas más recientes del movimiento mapuche: Jaime Mendoza Collío y Matías Catrileo como dos *weichafe* [guerreros] caídos en combate contra el Estado terrorista. Fernando Pairican (2014 y 2017) ha ofrecido agudas lecturas políticas de estos fenómenos.

9 Silvia Rivera Cusicanqui (2010 y 2015) ha desplegado sostenidas críticas a la despolitización multicultural, la cual depende en gran medida de un «indio permitido» que no tensiona los marcos socio-políti-

cos que sostienen a los Estados nacionales. Por cierto, su énfasis no ha estado en los requerimientos de las propias comunidades indígenas sobre sus miembros, aunque la propuesta de una identidad ch'ixi [mezclado, abigarrado] va en una línea que es afín a los planteamientos de la obra de Calfuqueo. También es clara la afinidad con las ideas tematizadas por el colectivo mapuche feminista Rangitulewfü, al que el artista pertenece y que es integrado por otras creadoras e investigadoras mapuche y champurria, término que también designa la impureza y que es el concepto central de la obra Mürke ko (Agüita con harina tostada).

10 Por el contrario, creo que hay un tratamiento deliberado para mostrar que, a pesar de encontrarse ahuecado, el tronco produce un cansancio sobre el cuerpo del artista. Incluso el vacío puede resultar una carga pesada. Las reacciones del público también contribuyen a un estado de ánimo bien lejano al heroísmo: miradas de extrañeza o burlas frente a la acción. Del patetismo se alimenta la sátira.

11 Angélica Valderrama Cayuman y Daniela Catrileo, integrantes de Rangitulewfü, y Diego Argote, fotógrafo.

12 El uso de este término para sociedades tradicionales ha sido objeto de discusión larga. Ver Max Hering Torres (2010).

13 *En Vivienda predeterminada* (2016), Calfuqueo explora este concepto a partir de una instalación instruccional que, parodia mediante, refiere a un proyecto de viviendas sociales que buscaban replicar la construcción tradicional mapuche en el espacio urbano. Sobra decir que el multiculturalismo, al igual que el infierno, está pavimentado de (racismo y) buenas intenciones.

BIBLIOGRAFÍA

Amaral, A (comp.). (1978). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Araya, A. (2014). ¿Castas o razas?: imaginario socio-político y cuerpos mezclados en América colonial. Una propuesta desde los cuadros de castas. En H. Cardona y Z. Pedraza (eds.), *Al otro lado del cuerpo: estudios biopolíticos en América Latina* (pp. 53-77). Bogotá/Medellín: Universidad de los Andes/Universidad de Medellín.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

Berrios, P. et al. (2009). *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago, Chile: Estudios de Arte.

Cussen, F. (2014). Para una poética de la repetición. *Meridional*.

Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos 5 (octubre), pp. 41-58.

De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Santiago, Chile: Metales Pesados.

Estupiñán, M. L. y Rodríguez Freire, R. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Santiago, Chile: Escaparate.

García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hering Torres, M. (2010). Colores de piel. Una revisión histórica de larga duración. En C. Mosquera (ed.), *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras* (pp. 113-160). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad*

III.LA PIEL QUE HABITO

en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Marambio de la Fuente, M. (2017). Cartografía para un territorio de bordes imprecisos. *Arteamérica* 37. Disponible en <http://www.arteamerica.cu/37/dossier/matias.htm>.

Pairican Padilla, F. (2014). *Malon. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013*. Santiago, Chile: Pehuén.

(2017). *Biografía de Matías Catrileo*. Santiago, Chile: Pehuén.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

(2015). *Mito y desarrollo en Bolivia. El giro colonial del gobierno del MAS*. La Paz: Piedra rota/Plural ediciones.

Santiago, S. (2012). El entre-lugar del discurso latinoamericano. En M. L. Estupiñán y r. rodríguez

freire (eds.), *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago* (pp. 57-76). Santiago, Chile: Escaparate.

(2013). *Las raíces y el laberinto de América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.

Schwarz, R. (1987). Nacional por substracción. *Punto de vista*, 28, 15-22.

(1972 [2014a, octubre]). Las ideas fuera de lugar. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 3, pp. 183-199.

(1986 [2014b]). Nacional por subtração. *As ideias fora do lugar. Ensaios selecionados* (pp. 81-102). São Paulo: Penguin/Companhia das Letras.

¡Maten a todo el mundo hoy! Arte, fiesta y VIH/sida en Abya Yala

aliwen

Las experiencias de lo camp están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El camp afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto.

Susan Sontag (1964)

Por un lado, reconocemos al sida como el objeto que mejor connota la nueva realidad mundializada que la década de 1980 traerá consigo. El alcance geográfico del virus, la sincronía de su surgimiento y las retóricas de flujo y comunicación típicas del periodo, vendrían a reforzar la percepción del mundo como una red de distancias cortas. Por otro lado, proponemos pensar al sida como la gran falla del paradigma de la globalización; aquello capaz de evidenciar las promesas de igualdad democrática no cumplidas por el sistema-mundo global.

Aimar Arriola y Nancy Garín (2014)

El síndrome de inmuno-deficiencia adquirida puso en peligro y dio vuelta la auto-percepción de la vida cotidiana común, disolviendo la comunidad de amistad erótica igualitaria que habíamos formado en las dos décadas previas.

Bifo Berardi (2016)

Durante la primera mitad del siglo XX, el arte de vanguardia vivió un proceso de depuración de sus propios recursos. Mientras que las primeras marcas humanas en las paredes de las cavernas o incluso los posteriores siglos de arte cristiano —traídos a colación por la reciente incineración de la catedral Notre Dame, *Paris is burning!*— mantenían la visión del artista subordinada a las convenciones del culto (o bien lo que entendemos como *tradición*), fue durante el período de las Vanguardias Históricas cuando estos mandatos que solían regir el quehacer artístico fueron tensionados por un ímpetu experimental de ruptura. Influenciados por las nuevas configuraciones de la vida posterior a la urbanización y la industria, los artistas del mundo —Latinoamérica incluida— comenzaron a rechazar las expectativas que depositaban la tradición y el dinero de sus mecenas en las prácticas artísticas para así buscar una voz más propia dentro de sus oficios, iniciando simultáneamente un proceso de experimentación creativa y de (en muchos casos) precarización laboral. Las tendencias modernas de la abstracción, el expresionismo y la influencia de teorías como el marxismo, la relatividad o el psicoanálisis fueron alentando a los artistas a que no solamente considerasen su obra como una representación mimética del mundo tal como era, sino también como una forma de indagar en el mundo «interior» de la experiencia a través de distintos procedimientos como el gesto, la geometrización, el collage o el empleo juguetón del azar.

La crítica estadounidense vendría a canonizar este momento muy particular en la producción artística moderna como la llamada emergencia de su propia autonomía, considerando que el arte triunfaba cuando su vinculación con el mundo circundante era cada vez más mínima, hasta desaparecer del todo y limitarse a señalar lo menos posible al contexto socio-histórico para asumir la obra de arte en cuanto *objeto*. En la práctica, este modo de entender las artes emanaba de una concepción social *liberal* en donde un artista-empresario participa

del flujo capital como productor de objetos (decorativos) para el coleccionismo privado y (en menor escala) público, siendo representados por galerías que funcionan como agentes que velarán —esa es la promesa— por las condiciones materiales del artista basándose en la (arbitraria) selección del mérito. Simultánea a esta profundización en la precariedad del trabajo artístico nace la profesionalización de la crítica de arte, la cual se había configurado dentro del iluminismo francés de primera mitad del siglo XVIII. El propósito de la crítica, si bien un género de gran potencialidad experimental, sería también el de definir (en parte) cuáles artistas son dignos del elusivo mérito comercial. La mitología del arte moderno es intrínsecamente imperialista, racista, clasista, habilista, especista y patriarcal, debido a que en su gran mayoría enaltece la producción de ciertos artistas hombres cisgénero y heterosexuales, que suelen provenir de familias burguesas que proporcionan buenas redes de contactos, típicamente blancos y radicados en Norteamérica o Europa Occidental; escudándose en la subjetividad de la meritocracia y del aparato crítico para reproducir estas estructuras de poder.

Las nuevas condiciones tecnológicas y los conflictos geopolíticos fueron recordando una y otra vez al arte moderno ensimismado el que nunca podría escindirse de la contingencia histórica la cual lo albergaba. Las y los vanguardistas del período entreguerras, en la Unión Soviética y también el los países occidentales capitalistas, debieron hacerse cargo una vez más de temáticas como la hambruna, la injusticia y la fragilidad de la vida humana. La fisión nuclear permitió que en 1945, Estados Unidos lanzara dos bombas nucleares —las armas de destrucción masiva más letales conocidas por la humanidad— sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en Japón, imponiendo la interrogante de cuál es el sentido de la producción artística cuando los nuevos medios de reproducción tecnológica permiten contemplar la emergencia del fascismo y la destrucción mundial a través de las

pantallas de cine y el broadcasting televisivo. Pero no todo estaba perdido. La segunda mitad del siglo XX vió un nuevo auge de movimientos civiles, juveniles y sexuales al igual que distintos proyectos socialistas como el cubano o el gobierno de Salvador Allende en Chile, permitiendo a las y los nuevos vanguardistas el volver a salir del objeto artístico específico y reconectarse con el Otro político que habitaba estridente en las calles. Esta borradura de la demarcación estricta entre el adentro y el afuera de las artes visuales continuó con fuerza durante el período de las dictaduras en Abya Yala (América Latina) conocido como la Operación Cóndor, cuando las violaciones a los Derechos Humanos motivaron a las y los artistas de compromiso ético a buscar algún sentido posible a su propia producción y denunciar la crisis de alguna u otra forma, a través de herramientas que le eran ajenas a la tradición artística hasta aquel entonces como la fotocopia, la reproducción fotográfica en general, el fotoperiodismo, la etnografía, la infografía, la sociología aplicada, el periodismo de investigación o el video, entre otras.

Fiestas underground

Hacia el cierre del período de las dictaduras intervencionistas y el triunfo de la imposición del esquema neoliberal en Abya Yala, el problema de la transmigración propio de los discursos de globalización económica vendría nuevamente a sacudir los esquemas de la producción artística. Esto es especialmente cierto para los artistas disidentes a la heteronorma¹, debido a lo que autoras como Lina Meruane describen como el *sexilio* que varios artistas y escritores +LGT*BIAK² hicieron desde los contextos sexualmente represivos en América Latina hacia el primer mundo. Es así como estos actantes se nutrieron de un intercambio simultáneo entre las escenas *underground* de arte y de fiesta en las capitales cosmopolitas que prometían, en potencia, una mayor tolerancia para los deseos lésbicos y gei y sus propias aportaciones que traían desde el contexto

latinx³. El *under* refiere a lo subterráneo, a lo sectario; a lo bizarro de los *antros*⁴, las discotecas y los recovecos oscuros que son conocidos por la comunidad +LGT*BIAK de voz en voz, reconocidos sus códigos por nuestras hablas, hábitos y parámetros estéticos propios, que en sí generan y producen estas escenas semi-clandestinas en constante mutación. Sexilio y *under* se entrecruzan en varias líneas de vida de artistxs latinxs, por ejemplo en el viaje que realiza el artista brasileño gei Hélio Oiticica a Nueva York en 1970 gracias a una beca Guggenheim y en donde radicó hasta 1978, período en el cual colaboraría con el cineasta norteamericano Jack Smith y el transformista de origen boricua René Rivera. (Aguilar 2017) El personaje *drag queen* de R. Rivera, Mario Montez, sería desarrollado como homenaje a la actriz latina María Montez para la película *Flaming Creatures* dirigida por J. Smith en 1963, y se convertiría en una superestrella de los filmes experimentales de Andy Warhol de los sesenta.

Sin embargo, el desenfreno erótico de la fiesta (que se cimentaba en la liberación del deseo propia de los regímenes farmacopornográficos y movimientos sociales de las décadas pasadas, la píldora, los *beatniks*, los *hippies* y los *rockers*) sufrió una arremetida con el «descubrimiento» del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida en 1982 y el Virus de Inmunodeficiencia Humana al año siguiente. Sin que esto para nada implicara la clausura de las fiestas *under* donde las disidencias podían vivir sus identidades y su deseo con mayor apertura, lxs artistxs de estas microescenas debieron buscar maneras de incorporar el pánico (homo) sexualizado⁵ por los flujos virales internacionales y el luto por los cuerpos perdidos —debido a las enfermedades oportunistas que afectaban a las personas viviendo con el retrovirus de manera avanzada, ingresando en el estadio del síndrome— dentro de los espacios (relativamente) seguros que tenían para compartir con personas afines, *dizque* las fiestas: exhibiendo distintas coordenadas de precarización en la medida en que en un comienzo el VIH/sida afectó principalmente a personas

en situación de calle, personas «de color» negras y morenas, homosexuales, indígenas, narcodependientes, rexs, trabajadorxs sexuales, travestis y trans*. Más que nunca, hacia finales de la década de los ochenta en Latinoamérica la fiesta sería agenciada por artistas neovanguardistas como una plataforma para realizar ciertas obras de arte de tipo interdisciplinarias que — asimilando elementos variopintos como la instalación, los nuevos medios o la *performance*— plantearon una crítica a las nociones *hegemónicas* de sexualidad, poder y del género binario, incorporando un subtexto mortuario de conmemoración afectiva.

Antes de pasar al estudio de casos, habría que reparar en lo que el marxista italiano Antonio Gramsci denominaría como la producción de una hegemonía, concepto basado en «la útil distinción analítica entre sociedad civil y política en donde la primera se conforma de afiliaciones voluntarias (o por lo menos racionales y no-coercitivas) como escuelas, familias y uniones, y la segunda de instituciones estatales (el ejército, la policía, la burocracia central) cuyo rol gubernamental⁶ es la dominación directa.»⁷ (Said 1978 [1979]: 6-7) La transformación dinámica o el estancamiento reaccionario de cada cultura se aloja dentro de la *sociedad civil* «donde la influencia de las ideas, de las instituciones, y de otras personas funciona no desde la dominación sino desde lo que Gramsci llama el consentimiento», en otras palabras, la variabilidad de las afinidades colectivas que no están basadas en la dominación sino en el consentimiento permiten «que ciertas formas culturales predominen sobre otras, tal como ciertas ideas son más influyentes que otras; la forma de este liderazgo cultural es lo que Gramsci ha identificado como la *hegemonía*». (Said 1978 [1979]: 7) Este liderazgo cultural puede inaugurar espacios de crítica ante la dominación coercitiva de las instituciones, lo mismo que puede normalizar esta dominación disciplinaria.

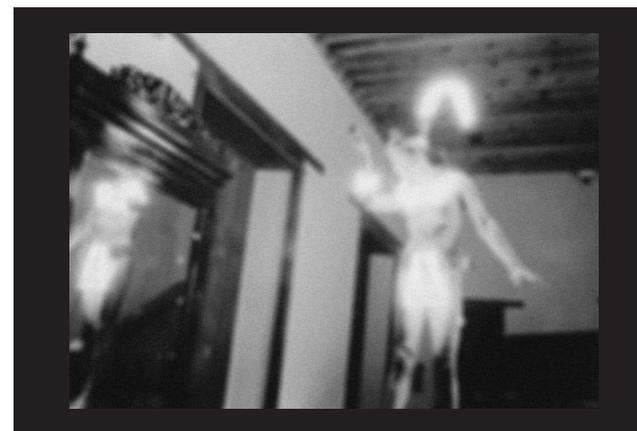


Fig. 1: Dj Chrysler, Claudio «El Bello» Nada (intérprete). 1989. 15.000 voltios, performance, Centro Cultural Santo Domingo. Registro fotográfico Armando Cristeto. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

El kitsch en los antros y en las raves

Gracias a la exposición *Arte acción en México. Residuos y registros*, curada por Cristian Aravena, Sol Henaro, Alejandra Moreno y Brian Smith en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de Ciudad de México, varios ejemplos de experimentación artística subterránea en el contexto de la cultura *rave* y los antros de finales de los años ochenta en el Distrito Federal han sido puestos en circulación. Luis Carlos Gómez, mejor conocido como Dj Chrysler, es un disc-jockey gei quien fue pionero dentro del desarrollo de las fiestas clandestinas de música electrónica conocidas como las raves. Contemporáneo de Chrysler, Dj Carlos Rush define las raves de la siguiente manera: «es un festejo, es una fiesta donde se baila, se platica, se va a conocer más gente» donde se escucha «música tecno (...) música electrónica», las cuales fueron muy criticadas por el *mainstream* mexicana «porque se le asocia con “desviaciones sexuales”, con droga, pero [también

son] una forma de catarsis.» (de Alvarado 2000 [2015]: 326) Según relata en una entrevista que le hace Dulce María de Alvarado, Chrysler incursionó en una serie de experiencias escénicas en fiestas *under* de finales de los setenta y durante los ochenta, vinculadas a la movida panki y cuyo carácter efímero no dejó mayor registro conocido de estas. (*Ibid.*, 87-89) Uno de sus trabajos mejor documentados llevó por título *15.000 voltios*, y se desprende de un ejercicio de videoarte realizado en 1989 como trabajo de egreso de su licenciatura en Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

En esta pieza un traje electrificado con tubos de luz fluorescente que reproducían la indumentaria de brazaletes, pectoral, penacho y taparrabo provenientes de la cultura prehispánica azteca y también maya era montado como una experiencia viva para uno o dos intérpretes y acompañamiento musical, presentada por primera vez en el Edificio Balmori y remontada en diferentes espacios como el Museo de la Ciudad de México o el Centro Cultural Santo Domingo perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes (Figura 1). Esta obra de tipo interdisciplinaria, que conjuga elementos del arte sonoro, la improvisación, la instalación eléctrica y la performance, propela una crítica al mestizaje al actualizar —empleando la tecnología disponible a finales del siglo XX— cierto imaginario prehispánico local, corporizando de manera alusiva a la violencia colonial en cuanto el peligro que corre el o la intérprete de quemaduras o electroshock debido al vestuario electrificado: vestuario el cual remite al *Electric Dress* (1956) de la neovanguardista nipona Tanaka Atsuko o el vestuario incendiado por bengalas que llevó la performer *gei/travesti* andaluza José Pérez Ocaña a su muerte en septiembre de 1983. Lo mismo, la encarnación crítica del mestizaje latinoamericano de Dj Chrysler se camufla con los neones que son los letreros de los locales nocturnos, en donde subyace la dicha y el peligro de la fugacidad del encuentro erótico y de la pandemia.

Además de este personaje, existieron diferentes espacios que fomentaron las prácticas performáticas experimentales y el cabaret sexo-disidente en aquel contexto. Bar El Nueve fue fundado hacia 1976 por el francés Henri Donnadiou en la hoy día colonia La Purísima de Ciudad de México. Fue una de las primeras discotecas *gei* de México y también del continente, y obtuvo muchísimo éxito desde sus inicios, incluso abriendo una sede en la ciudad de Acapulco en 1978 antes de ser clausurada en aquella ciudad al año siguiente. (18 de septiembre de 2016) La visión de H. Donnadiou era la de no solamente permitir un espacio para la *debacle* y el *eros jotoso*⁸ en su boliche, sino también la contracultura de la performance y otras artes vivas que acompañaran las noches de jolgorio, recibiendo la colaboración de los artistas Ramón «Mongo» Sánchez Lira y Rogelio Villarreal como gestores de eventos culturales en aquel espacio. Esto se consolidó durante la década de los ochenta, cuando la compañía cabaret interina del bar The Kitsch Company comenzó a presentar sus espectáculos los días miércoles.

Hacia el período de la segunda guerra mundial, cuando la noción de progreso modernista vió en el fascismo una crisis de los valores humanistas en el genocidio contra los grupos «minoritarios», el crítico estadounidense Clement Greenberg —cuyo notorio mecenazgo de parte de la Agencia Central de Inteligencia no elaboraré ahora— describió el *kitsch* como «la cultura sucedánea (...) destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones» y continúa definiendo cómo «utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura (...) es mecánico y opera mediante fórmulas.» (1939 [1979]: 18) El kitsch greenbergiano se opone a lo que el crítico considera el arte de vanguardia: una reflexión tautológica sobre la materialidad del objeto artístico y sus recursos que mantiene una relación cínica pero simbiótica con el mercado artístico: ya sea en su deleite —la alta cultura— o en su rechazo —vanguardias

modernistas—. Aquel arte de vanguardia, criatura cautiva de las galerías artísticas y sus circuitos elitistas, es un llamado neoclasicista a conservar el juicio de gusto que separa a unos pocos del resto; generando una cierta transgresión calculada y reaccionaria cuya finalidad o consecuencia es mantener viva la tradición clasista de la alta cultura. De esta manera, se niega de la cultura «desviada» y «decadentista» que representa la cultura popular urbana mundializada posindustrial.

Afirmar (en vez al modernismo vanguardista) la estética kitsch, tal como percibimos en la Kitsch Company del Nueve, es adoptar una posicionalidad *por fuera* del sistema del gusto burgués y de la autonomía del campo artístico con «A» mayúscula del primer, ya que se apropia de los códigos subculturales traficados por las comunidades *under* de marginales/marginados quienes se encuentran sumidxs en la condición del consumo mediático propio de la baja cultura (antros, cines, espectáculos, discotecas, publicidad, televisión, vodevil...). Si bien me parece importante la alerta que nos hace el filósofo y curador Paul B. Preciado sobre la imposición norte-sur de estas categorías estéticas anglosajonas (como kitsch, camp, incluso *queer*) ya que puede «hacernos correr el riesgo de sacralizar la genealogía norteamericana transformando la cultura de resistencia [en los bordes] en una periférica y exótica nota de pie de página a la historiografía dominante» (2011, 42-44), en este(os) caso(s) estoy recepcionando la misma utilización crítica de estas nomenclaturas por actantes artístico-políticos de la escena artística de Abya Yala: demostrando la misma injerencia de estos creadorxs perifericxs en el desarrollo de estas contra-estéticas que —si bien tienen su génesis en el norte global— no son ignorantes de su existencia y que utilizan estos códigos foráneos de manera inventiva desde sus propias prácticas locales.

La transformista y transgénera Jaime La Vite, una de las figuras más reconocidas de la compañía, causaba revuelo en la escena *under* por su estética abyecta que

la llevaba a simular los aspectos de divas darkies o inmundas como Alaska y Divine⁹ (Figura 2). En 1989, el



Fig. 2: Jaime La Vite como Divine. 1983. Performance *drag queen*, Bar El Nueve. Registro fotográfico Armando Cristeto. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

mismo año en el que el Bar El Nueve cerró sus puertas antes de abrir muy recientemente en una nueva sede en la Zona Rosa, La Vite y The Kitsch Company presentaron *Les desmoiselles d'Avignon o las putas de Avignon* (Figura 5), con guión de H. Donnadiou y visualidad desarrollada por el Mongo. En esta acción se apropiaban de la obra homónima de Pablo Picasso como uno de los emblemas del paternalismo cultural y la verticalidad sexual dentro de la historia del arte y el artista moderno, pero exacerbando el referente del trabajo sexual femenino propio del lienzo de 1907. Seguro las catalanas contemporáneas de Las Bistecs han de deber algún guiño a este osado conjunto teatral. Dos años antes, tras el fallecimiento del artista pop estadounidense de tendencia kitsch Andy Warhol en febrero de 1987, La Vite había iniciado este tipo de acciones performáticas travestis

IMAGENES, DIALOGOS, OUT-SIDE



XIMENA MORANDE

GALERIA BUCCI - SANTIAGO DE CHILE

DICIEMBRE 1990

Fig. 3: Ximena Morandé. 1990. Catálogo de su exposición Imágenes, diálogos, out-side, Galería Enrico Bucci. Archivo iconográfico del Centro de Documentación de las Artes Visuales.

que aludían a ciertas figuras de la historia del arte en el contexto de El Nueve. (Figura 4) La transformista se presentaría en el bar caracterizada de la actriz Marilyn Monroe en la película *The Seven Year Itch* (1955) — incluyendo una ráfaga de viento por debajo de la falda activada por un ventilador— y accionaría entorno a una instalación escenográfica compuesta por Adolfo Patiño y Carlos Rippey.



Fig. 4: Jaime La Vite como Marilyn Monroe, Adolfo Patiño y Carlos Rippey. 1987. *Homenaje a Andy Warhol*, instalación y performance, Bar El Nueve. Registro fotográfico Armando Cristeto. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

En esta instalación figuraban tres principales módulos, en orden izquierda a derecha: a) una reproducción de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, b) sobre varias corridas de botellas alcohólicas, una reproducción de una fotografía en blanco y negro del artista pop enmarcada por una corona de flores blancas y algunas rojas remitiendo a la costumbre de los altares para los muertos de la cultura mexicana, y, c) sobre las icónicas latas de sopa Campbell's, una reproducción de la icónica obra *Marilyn* (1967) de Andy

Warhol intervenida con un palimpsesto de vello facial, con las letras O.O.Q. interviniendo el margen inferior de la imagen, posiblemente haciendo referencia a la obra *L.H.O.O.Q* (1919) de Marcel Duchamp, donde el artista francés intervino con un bigote la imagen en una postal de La Gioconda. Es interesante de destacar aquí los ritos populares locales de conmemoración a los muertos incluídas las mesas de muertos y las animitas en México y en todo Abya Yala que son citadas por el acopio de bienes como las botellas de alcohol y las latas en la instalación que acompaña esta obra multimedial, que en la conmemoración de la figura de A. Warhol provocaría una intersección entre referencias a la historia del arte occidental y las prácticas de anamnesis melancólica propias de las subculturas sexo-disidentes en la región. La estrategia visual de la corona de flores como estética mortuoria sería agenciada de esta manera, generando relaciones materiales con contextos histórico-artísticos y disidentes (vid. Figura 12).

Cabe mencionar que, gracias al registro fotográfico independiente del activista y artista Armando Cristeto se ha podido reconstruir parte de las experiencias de arte y fiesta en la escena under del Bar El Nueve de los años ochenta, demostrando un compromiso con documentar de manera creativa distintas expresiones de la cultura jotosa ya desde series tempranas como *El condón* de 1978¹⁰ o en la serie de fotografías y de collages *Apolo urbano* (1980-1989) que capturaban el cuerpo masculino homoerótico en academias deportivas y certámenes de fisicoculturismo. Al cerrar El Nueve en 1989, también cerraba una década que había golpeado con fuerza a la escena +LGT*BAK mexicana, en parte debido al amplio consumo de droga —especialmente la cocaína y otros estimulantes— y también debido al VIH/sida, condición la cual terminó cobrando la vida de muchos de los artistas y comensales que frecuentaban el bar incluyendo a J. La Vite, quien fallecería en 2003.



Fig. 5: The Kitsch Company (Miguel Ángel de la Cueva, Jaime La Vite y Alejandra Vogue). 1989. *Les desmoiselles d'Avignon* o *las putas de Avignon*, performance, Bar El Nueve. Registro fotográfico Armando Cristeto. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

La contra-estética del cabaret camp

Podemos observar otros ejemplos coetáneos que indagaban en el «mal gusto» por fuera de la mirada heterosexual en el campo local chileno. En primera instancia, destaco el trabajo del cineasta Germán Bobe. Desde 1987 comenzó a elaborar una serie de cortos cinematográficos, videos artísticos y videoclips musicales que gatillan narrativas posmodernas carentes de linealidad narratológica fija, cargadas de figuras femeninas melodramáticas y masculinas homoeróticas; elementos conjugados para obtener un mal gusto refinado o barroquismo contemporáneo conocido en la cultura sexo-disidente como la estética *camp*.

La crítica y literata estadounidense Susan Sontag ha sido la más certera descriptora del *camp*.¹¹ Para ella, «lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración.» (Sontag 1964 [2008: 351] Continúa elaborando como esta contra-estética del mal gusto (refinado) es una estrategia de despiste que inaugura cierto espacio de seguridad entre sus adeptos, debido a que —de cierta manera— permite el reconocimiento de un doble sentido dentro del exceso del significante para así generar una comunidad estética minoritaria: «la sensibilidad *camp* es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas (...) gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños.» (*Ibid.*, 358-359) Producir dentro del juego *camp* o apreciarlo como espectador es optar por unas reglas del gusto o bien del mérito suplementarias a la del circuito artístico burgués hegemónico, ofreciendo «un conjunto de normas para el arte (y la vida), diferente, complementario.» (*Ibid.*, 364) Permitirse este goce estético, reconociendo aquella «relación peculiar entre el gusto *camp* y la homosexualidad» (*Ibid.*, 369), es reconocer la afrenta que instala esta tendencia cultural tanto a la integración propia de la alta cultura aristocrática como a la negatividad mesiánica de la vanguardia moderna:

La primera sensibilidad, la de la alta cultura, es básicamente moralista. La segunda sensibilidad, la de los estados extremos del sentimiento, representada en gran parte del arte contemporáneo de vanguardia, obtiene su fuerza de una tensión entre la moral y la pasión estética. La tercera, la sensibilidad camp, es enteramente estética. (...) Encarna una victoria del «estilo» sobre el «contenido», de la «estética» sobre la «moralidad», de la ironía sobre la tragedia.

(*Ibid.*, 366)

Podría agregar el que, en nuestro *under latinx*, lo *sectario-pero-público* propio del *camp* es en simultáneo una suerte de camuflaje que va de la mano con un subcódigo de reconocimiento entre las personas de la comunidad +LGT*BAK, permitiéndonos un habla propia cuando nuestro lugar de enunciación ha sido y sigue siendo clausurado por el canon que es la hegemonía artístico-discursiva heterocéntrica. Esta apuesta por el placer de la forma y el escepticismo del contenido está enmarcado, como es el caso de los ejemplos que navego en este texto, por un entorno de hostilidad que limita nuestro interés por el tedioso intelectualismo académico con su vocación por construir lo trascendental sin atender los problemas y peligros reales de nuestro diario vivir, y que a la vez motiva nuestro interés por hilvanar devenires colectivos por fuera de aquella institucionalidad a la que no podemos pertenecer del todo sin higienizar nuestra imagen.

Cabe destacar la particular atención que deposita el arte *camp* en la cultura «homosexual», más propiamente la comunidad +LGT*BAK a extensas, en las divas transformistas, transgéneras y travestis para construir parte de sus poéticas.¹² G. Bobe desarrolló una estrecha amistad y colaboración artística junto a la vedette transgénera chilena Candy Dubois (1936-1995), estrenando sus filmes en el restaurante-cabaret de la diva abierto en 1984 llamado Le Trianon. La diva participó de distintos filmes realizados por G. Bobe, incluidos el

rol protagónico de *La historia de la soñadísima vanidosa Petunia Dimitri* de 1990 (Figura 6), el cual fue estrenado el 1, 2 y 3 de agosto de aquel año en el Le Trianon, y también *Moizéfala la desdichada* de 1996 cuya locación del club Epilepsia en la diégesis de la ficción es realmente el Trianon.

G. Bobe era consciente sobre cómo el VIH/sida afectaba a las audiencias que frecuentaban su material visual en la escena *under*, tanto en el cabaret Le Trianon como en otras fiestas de la movida +LGT*BAK. Un caso tal fue la performance *Sinfonía de cómo el video mató a la estrella de radio*, el 14 de agosto de 1992 en la mítica fiesta *Spandex* en el Teatro Carrera de Santiago la cual era organizada por Daniel Palma; fiesta que consolidó la onda *new wave* chilena dentro del ambiente +LGT*BAK junto a otros espacios como fueron las fiestas en El Garage Internacional Matucana o en El Trolley y que es recordada por sus estridentes bailarines y bailarinas gogó. El título de esta performance se inspiró en la canción «Video Killed the Radio Star» de la banda británica *new wave* llamada The Buggles, el primer videoclip emitido por la señal norteamericana MTV en 1981 y configuradora del imaginario pop y videístico de los ochentas. Esta performance fue presentada por la productora/proyecto musical de G. Bobe conocida como Camp Troupe, pero que mutó varias veces de nombre: Al Camp Troupe, Le Camp y Compañeritos, o en este caso particular, la invitación y el volante de la ocasión les llama Oopz Danze, Oopz Narcisosadomasoquista Al Camp Troupe (Figura 7) o bien Su Divina Graciosa Incandescente Majestad Le Camp Y Las Humildes Lamentosas Lloronas Haraposas (Figura 8).

La compañía camp, quien era estelarizada por C. Dubois, comienza la performance sobre el escenario en forma de «T» de aquel teatro; dos bailarines gogó de cuerpos exageradamente recios —uno que no utilizaba parte de arriba reconocido junto a G. Bobe como Víctor Apolinarios quien se hacía llamar Apollo, el otro de difícil reconocimiento— esperan en tono solemne al fondo del

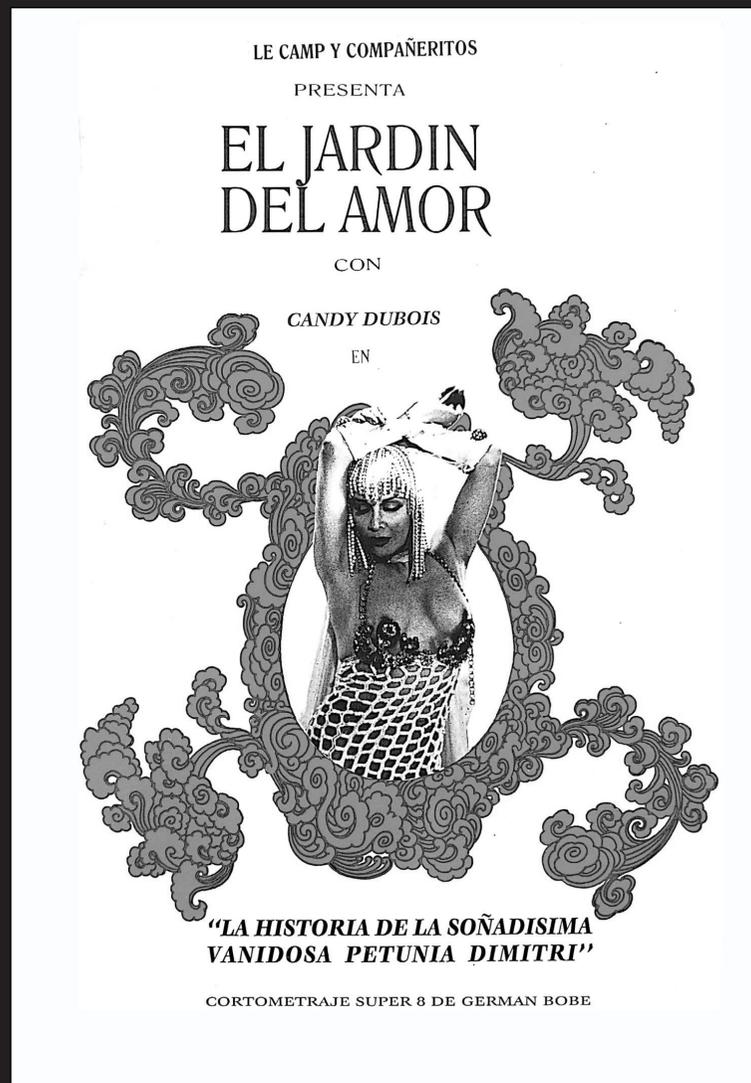


Fig. 6: Germán Bobe. 1990. Volante del filme *La historia de la soñadísima vanidosa Petunia Dimitri*, Le Trianon. Archivo iconográfico del Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Chile.



Fig. 7: Germán Bobe. 1992. Volante de *Sinfonía de cómo el video mató a la estrella de la radio*, Teatro Carrera. Archivo iconográfico del Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Chile.

Fig. 8: Germán Bobe. 1992. Invitación la performance *Sinfonía de cómo el video mató a la estrella de la radio*, Teatro Carrera. Cortesía Germán Bobe.

escenario mientras la cantante lírica Marta Leyton avanza realizando gestos exagerados mientras suena una música ominosa. De repente, la atención se dirige al techo del recinto, donde un foco se posa sobre la diva C. Dubois colgando cabeza abajo: empleando un peinado de cola de caballo largo y blanco, una provocadora malla de encaje negro manga larga y corte colaless y unas botas largas stiletto con estampado de leopardo a la altura de los muslos. C. Dubois desciende con un arnés durante aproximadamente dos minutos, realizando gestos sensuales mientras del escenario se escuchan alaridos en clave similares a los de la música house. Es recibida al costado izquierdo de la pasarela, «T» por ambos gogós, y depositada sobre la pasarela: lugar donde procede a remover su arnés y retroceder en cuatro apoyos hasta el fondo del escenario.

Allí, se encuentra con una línea coral conformada de izquierda a derecha por Consuelo Castillo, M. Leyton y Leo Arcohos, pasando C. Dubois a emplear el micrófono del extremo derecho mientras interpretan la canción original «El rey» por aproximadamente tres minutos y nueve segundos. Detrás de la línea coral se encuentran Moisés Ammache travestido con falda tubo negra de apliques de strass a la izquierda y Romina Satt con corte al estilo *flapper* y túnica fucsia a la derecha como apoyo coreográfico. En cada extremo del Camp Troupe se posan cada uno de los gogós, Apollo del lado izquierdo del escenario. Entonces, reemerge C. Dubois —quien desaparece cerca de los dos minutos de «El rey»— con un cambio de vestuario que incluye un traslúcido vestido compuesto por apliques de lentejuelas que permiten entrever la silueta de la diva en los espacios de las uniones de los módulos circulares. Entonces el Camp Troupe comienza a interpretar la canción «Maten a todo el mundo hoy» por aproximadamente seis minutos y siete segundos, una balada pop experimental vocalizada por C. Dubois la cual también figura en la onírica escena de prisión del mencionado filme *Moizéfala la desdichada*. Aquí, el grupo dirigido por G. Bobe agencia la canción

cabaret, destinada para ser interpretada y experienciada en el contexto de fiestas nocturnas, como un medio para comunicar e interrogar ciertas aprensiones y estados afectivos complejos relacionados con el estigma sexo-generizado del VIH/sida y los vínculos interpersonales sexo-afectivos en el contexto de la transición democrática chilena. A continuación, ofrezco una transcripción de la improvisación que hace la dive sobre la letra de «Maten a todo el mundo hoy» aquella noche mientras se desplaza para adelante y para atrás de la pasarela «T»:

Todos a bailar. / Todos ustedes son mis esclavos. / Yo soy la voz que vino de la resurrección. / La única, la divina, la maravillosa. / Sensacional. / ¡Fatal! / ¡Maldita! / Esa, esa soy yo. / Ustedes me piden... ¡Yo le doy! / Mi querido Billy, me puedes ofrecer un cielo sin estrellas. / Una tierra sin gusanos. / Pero, pero no son suficientes porque, porque... ¡Porque no te amo! / No te amo, porque cuando vuelvo a amarte o a matarme... / ¡No dejaré! No dejaré que nadie se te acerque. / Serás unicamente [sic] mío. / De cuerpo y alma, ¡sexo y sentimiento! / ¡Eso es lo que yo quiero! / Sexo. Sentimientos. / Que me des toda esa grandeza que tú tienes dentro de tí. / ¡Cállense! / ¡Infectados los quiero! / ¡No me importa, es amor! / Ven a conocer el blanco lado de la luna entremedio de mis piernas. / Para que sepas lo que es ver: ¡obscuro!, ¡obscuro!, ¡obscuro!, ¡obscuro!, ¡obscuro! / ¿Ves estos ojos míos? / Pueden ver más allá de mil años. / Como la sangre que atraviesa mis venas. / Tan fría, tan glacial. / Como lo que yo tengo dentro de mí. ¡Pero que es todo lo contrario! / ¡Ardiente! ¡Ardiente! / Ven, ¡ven con tu ojo mágico dentro del mío! / Y podrás ver como se mueven mis interiores: ¡corazón!, ¡riñones!, ¡piel! / ¡Todo por tí! / ¡Lame!, ¡entra!, ¡sal!, ¡entra!, ¡sal!, ¡te amo!, ¡ven! / ¡Sil!, ¡maten a todo el mundo! ¡Pero que sea de amor! ¡Que sea de felicidad! / ¡Que sea con todo lo que tenemos adentro! / ¡Esa cosa maravillosa! / ¡Tu semen que no fecunda!, ¡el mío tampoco! / ¡Pero

no importa!, ¡soy feliz!, ¡yo soy feliz! / ¡A la mierda todos! / Maten a todo el mundo hoy... / Maten a todo el mundo hoy... / De placer... De amor. / De bajar, de subir, de bajar, de subir, de bajar, de subir. / ¡Ven! ¡Ven! / Siente todo lo que yo siento por tí amado. / Te amo, te amo. / ¡Qué importa muertos quemados, incinerados, infectados! / Te amo igual! / ¡Qué le importa eso a la gente! / Demos (...) hoy. / ¡Matemos a todo el mundo hoy! / Matemos a todo el mundo. / ¡Placer necesitamos! / Condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón, jeso es amor! / Gracias.

Si nos fijamos en frases como «¡Infectados los quiero! ¡No me importa, es amor!», «¡Tu semen que no fecunda!, ¡el mío tampoco!», «Condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón, condón...» o bien las alusiones directas al sexo penetrativo, las cuales contrastan las cualidades seductoras y fatales/cálidas y heladas/amatorias y mortuorias/eróticas y tanatológicas/ exteriores e interiores de la hablante *vamp*, podemos reconocer cierto ímpetu activista interseccionado dentro de la poética camp de la Troupe que ofrece testimonio sobre los afectos propios de las sexualidades disidentes y sobre sexo seguro a casi una década antes de que la institucionalidad chilena tomara cartas por resguardar las vidas seropositivas con la Ley 19.779.

En el reverso de la «invitación al estreno del filme *Sinfonía*» en la fiesta *Spandex* (Fig.8), G. Bobe emplea el recurso del collage como era común a su producción del período para incluir una imagen del artista y activista estadounidense Keith Haring como homenaje, quien había fallecido debido a complicaciones relacionadas con el sida dos años antes. De igual manera, el videasta habría desarrollado un collage como volante informativo en el año 1991 (Figura 10) para repartir en los diferentes eventos culturales y proyecciones las cuales gestionaba, incluyendo la siguiente información respecto de la transmisión del VIH:



Fig. 9: Al Camp Troupe. 1992. Fotogramas de *Sinfonía de cómo el video mató a la estrella de la radio*, registro audiovisual Germán Bobe, Teatro Carrera. Cortesía Germán Bobe.

EL SIDA: AFECTA POR IGUAL A HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS, | SIN IMPORTAR LA RAZA, LA EDAD O LA ORIENTACION [sic] SEXUAL. | LA GENTE CON SIDA MERECE COMPASION [sic] Y AYUDA, NO | VIOLENCIA O INTOLERANCIA. TU PUEDES CONTAGIARTE DE | SIDA POR TENER RELACIONES SEXUALES, ANALES O VAGINALES, | CON UNA PERSONA CONTAGIADA. EL SIMPLE ACTO DE | USAR UN PRESERVATIVO PUEDE SALVAR TU VIDA Y LA DE | OTROS, SI SE USAN APROPIADAMENTE Y CADA VEZ QUE | TIENES RELACIONES SEXUALES.

Aquel mensaje se inspiraba en la información provista en el folleto «The Facts About AIDS [Los hechos del sida]» que se incluía en el álbum *Like a Prayer* (1989) de Madonna.

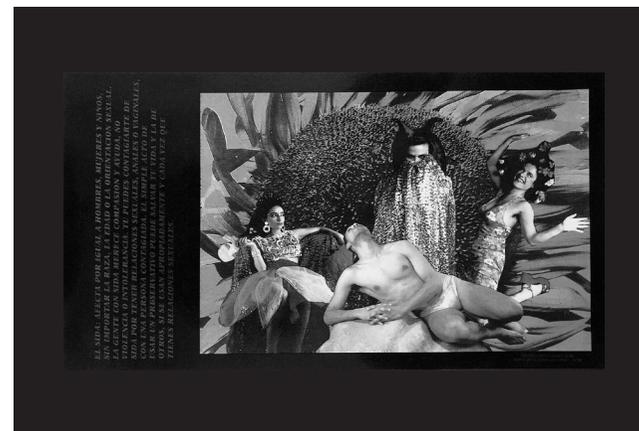


Fig. 10: Germán Bobe. 1991. Volante informativo sobre VIH/Sida. Archivo iconográfico del Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Chile.

La discoteca como museo

En Argentina, encontramos el ejemplo de Roberto Jacoby. Un artista de larga trayectoria quien participó de la escena del arte conceptual que se opondría a la dictadura argentina a finales de la década del sesenta. Durante los años setenta y ochenta continuó su experimentación artística vinculándose con los medios *pop*, incluyendo una estrecha relación creativa tanto lírica como escenográfica junto a la banda Virus ya desde su álbum debut *Wadu Wadu* de 1981. (Davis y Lucena 2010: 476) El vocalista de la banda y amigo cercano de R. Jacoby, Federico Moura, fue una eminencia de la movida *new wave* en Abya Yala, quien falleció trágicamente a la edad de 37 años en 1988 debido a complicaciones relativas al sida. Fue también en 1988 cuando el artista Fernando «Coco» Bedoya y su pareja Mercedes «Emei» Idoyaga invitaron a R. Jacoby como curador de la cuarta y última versión de uno de sus proyectos conocidos como *Museo Bailable*. (Longoni 2012: 191-193) Se trataba de intervenciones artísticas en el espacio de fiestas, y R. Jacoby decidió convocar a más de 100 artistas a un Festival de Body Art en la Discoteca Palladium de Buenos Aires el día 4 de octubre de aquel año. Bajo la consigna «¡Gane 200 dólares y sea famoso en 15 segundos!», el festival llevó por título *Con el arte en el cuerpo, ¡la imagen viva de Buenos Aires!*, y los artistas convocados debían producirse a través de la cosmética y el vestuario para cohabitar aquel espacio con los comensales de la fiesta. Podemos establecer un paralelo entre estos encuentros de arte corporal y los desfiles performativos organizados por el artista Sergio De Loof en 1989 dentro del Bar Bolivia, donde las estrategias estéticas del disfraz, la exageración de los significantes de género y el ludismo generaron experiencias de arte y fiesta que permitieron un espacio para la disidencia sexual.

R. Jacoby conocería al disc-jockey y artista visual de origen chileno Gary Pimiento como colaborador del proyecto de tienda y galería de arte porteño llamado Belleza y Felicidad (1999-2007). Nunca sometido al código

de la valorización académica —nostálgica por la «crítica institucional» de las décadas pasadas— R. Jacoby inició una estrecha relación con el espacio artístico independiente liderado por la literata Cecilia Pavón junto con la artista visual Fernanda Laguna, quienes formaron el proyecto editorial y luego local comercial y expositivo inspiradas por la literatura independiente experimental brasileña y el sentimentalismo crítico. R. Jacoby llevaría a cabo la recordada exposición *Darkroom* en el año 2001 en la galería de Belleza y Felicidad (Fig. 11): una experiencia de arte vivo donde una serie de intérpretes portando unas máscaras esféricas de gran escala accionaban de manera erótica, juguetona y también violenta dentro de la sala de exposiciones privada de toda fuente de luz, reminiscente de los espacios semiclandestinos en los antros o a la intemperie donde se practica sexo casual en la cultura gei del *cruising*. Aquella experiencia escénico-performativa inmersiva era presenciada por un solo espectador a la vez a través de los visores infrarojos de una cámara de video en plena oscuridad.

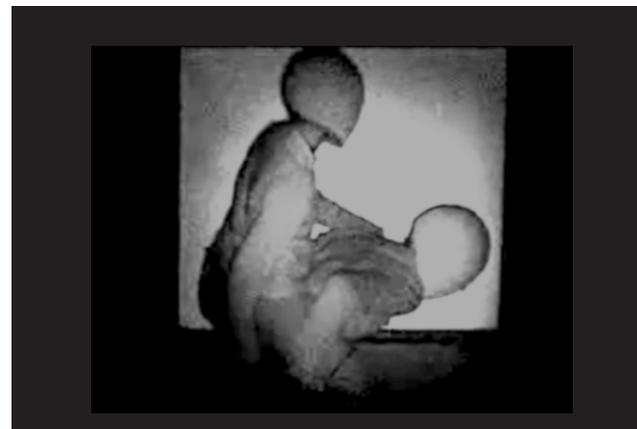


Fig. 11: Roberto Jacoby. 2001. *Darkroom*, performance, Galería Belleza y Felicidad. Registro audiovisual Archivos en uso de la Red Conceptualismos del Sur. Cortesía Roberto Jacoby.

La producción de G. Pimiento como artista y gestor tiene varias reminiscencias con la capacidad de R. Jacoby por poner el arte corporal y la instalación escenográfica en el espacio de la fiesta de manera lúdica. Quizás una de las invenciones más interesantes de la obra del chileno nacionalizado argento sería el llevar distintas acciones/fiestas al espacio urbano de manera espontánea y multitudinaria, en donde los componentes estéticos se vuelven centrales a la propuesta de las mismas bacanales y cuyos significantes cargan con cierta plurisignificancia de tipo artística. Esto se ve reflejado en proyectos como la fiesta *Jacarandance* de 1998 (no existe registro visual conocido), donde G. Pimiento se aprovechó de la caída de la flor violácea de los árboles de Jacarandá de la Plaza San Martín de Buenos Aires como pista de baile, proporcionando mezclas de disc-jockeys para los comensales quienes debían llevar sus propios walkmans y discmans a la locación. (E. 23 de diciembre de 2007) En julio del año 2007, se organizó una fiesta en la que tocaría Dj Lawrence en el Salón de los Escudos del Correo Central de Buenos Aires —actualmente conocido como el Centro Cultural Kirchner— como parte de unos ciclos de música llamados *Post Post*, organizados por el crítico musical Pablo Schanton con el mecenazgo del Goethe Institut (Schanton s.f.). Para esta ocasión, Gary Pimiento y el arquitecto seropositivo Pablo Castoldi realizaron una instalación dentro de la fiesta que consistía en cinco coronas de flores que enlutaban los siguientes géneros musicales en el siguiente orden de izquierda a derecha: «HOUSE», «TECNO», «POP», «ROCK» y «HIP HOP». (Figura 12) Los artistas no solamente comentan de manera sofisticada la especificidad genérico-medial que define la mitología del arte moderno de manera acrática, sino más bien alegorizan la gran pérdida de vidas de usuarios de las dinámicas musicales sintéticas de los antros en donde comulgaban los cuerpos seropositivos: el género del house estando particularmente ligado a la comunidad +LGT*B/AK y a la emergencia de la danza voguing dentro de la cultura de los *ball* o *drag ball* de



Fig. 12: Pablo Castoldi y Gary Pimiento. 2007. [Sin título], instalación performática, Salón de los Escudos del Correo Central de Buenos Aires. Registro fotográfico Gary Pimiento.

finales de los 70 y de los 80.

La Perra en el calabozo

Hija de Perra, performer travesti también conocida como Víctor Hugo «Wally» Pérez Peñaloza, fue una de las activistas, agitadoras y educadoras más reconocibles y queridas de la contracultura (sexo)disidente de los últimos años en Chile. Su legado musical y performático fue cortado de golpe al fallecer debido a una encefalitis bacteriana como secuela del Sida el 25 de agosto de 2014 a la edad de 34 años, habiendo desistido de tomar medicación antirretroviral debido a repetidos malos tratos recibidos por profesionales del sistema de salud. Cabe notar como Hija de Perra escasa vez performanceaba sola, colaborando con otros personajes como Matilde «Perdida» Plaza, Irina «la Loca» Gallardo Báez, Pony Lee y el cantautor Felipink. Junto con la Perdida desarrollarían la estrategia del género musical del *electroclash* conformando el conjunto Indecencia Transgénica, el cual les servía como motor para accionar en distintas fiestas a lo largo de Chile —especialmente en las escenas *under* de Santiago y Valparaíso, incluyendo el Club Bizarro en la calle Fanor Velasco de Santiago Centro o las fiestas Cabaret Chiquitibum al alero de la Carretera Panamericana en La Cisterna— y otros países como Argentina. También establecería relaciones estrechas con quienes capturaban sus registros, incluido el cineasta Edwin «Wincy» Oyarce (cuyo filme *Empanada de pino* del 2008 es protagonizado por Hija de Perra, sumando varios otros trabajos conjuntos como *Niño bien* de 2013) y la fotógrafa Lorena Ormeño Bustos quien registró a la Perra en su vida cotidiana, en sus performance y en sus presentaciones musicales. Debe reconocerse la escasa voluntad de parte del oficialismo, la academia o del discurso histórico-artístico chileno por poner en valor el «patrimonio» contrasexual que dejó la Perra, siendo mayormente reconocida desde el exterior con exposiciones tales como *Hija de Perra: Living in Foul* (7 de abril-26 de mayo de 2019) curada por Julia Eilers

Smith en el Hessel Museum of Art de Nueva York, luego participando de la colectiva *En aguante* en la galería Liberia de Bogotá (25 de julio-28 de agosto de 2019) curada también por J. Eilers Smith.

Si bien son virtualmente incontables todas las apariciones, charlas y performances en las que participó la Perra, podemos recordar como representativa aquella performance que realizó en el Centro Cultural Perrería Arte en 2009. Esta se realizaría durante la inauguración y único día de apertura de la exposición *Sagrada Pornotortura* de la artista Romina Vaccaro quien convocó a la Perra, y quien a su vez decidió actuar en colaboración con Irina la Loca: el 22 de septiembre después de las 19:30 hrs. La acción comienza en una celda perteneciente al recinto la cual fue transformada en lo que simula ser una recámara desordenada con cuadros en las murallas en la cual habitaría el personaje de la Perra (Figura 13).

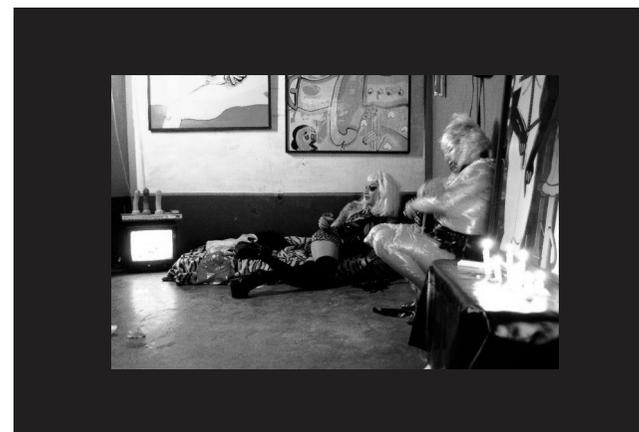


Fig. 13: Hija de Perra e Irina la Loca. 2009. [Sin título], performance, parte de la exposición *Sagrada pornotortura* de Romina Vaccaro, Centro Cultural Perrería Arte. Registro fotográfico Antonio Becerro.

Con peluca de melena color amarillo eléctrico adherida con prendedores de cabello negros, su maquillaje *trash* característico de cejas angulosas y elevadas, contorno de ojos oscuro y desordenado y labios rojos, la Perra encarnaría un personaje de dominatriz que además portó la indumentaria del semblante femenino fetichista incluidos tacos negros de charol, medias negras, vestido corto *animal print* color grisáceo con dos senos sintéticos adheridos y también corset con brasier incorporado y manguitos de charol negro.

Irina interpretó el personaje sumiso, con moño elevado y cosmética que simula la pilosidad facial masculina, faja y calzón acharolados, tacones rojos fetichistas además de los insumos de un *gimp* de la cultura BDSM incluida envoltura corporal con film plástico transparente y correa de cadena atada al cuello. En un primer momento de la performance, la Perra y su *gimp* Irina se encuentran sobre un colchón en el piso con coberturas en *animal print* (visto con anterioridad en las botas de la diva Candy Dubois)¹³; la Perra se maquilla relajada y juntas ven pornografía sobre un monitor en el piso (sobre el cual reposa un amplio muestrario de dildos) de manera distendida. Luego la Perra le empieza a exigir distintos actos de sumisión a Irina, incluyendo que camine sobre cuatro extremidades por el cuarto-calabozo y luego que se dirija a un altar con velas encendidas para verterse esperma caliente sobre la espalda y los pechos.

En un segundo momento de la performance, la Perra sale de la celda con su Irina-*gimp* encadenada a pasear por el recinto expositivo, entre los asistentes quienes participaban de una fiesta como inauguración de la exposición. Al pasearse entre la multitud, algunos muy choqueados por el aspecto de ambas performanceras, se detienen frente a un letrero iluminado con el mensaje «SAGRADA» que era parte de la muestra. Entonces la Perra obliga a Irina a arrodillarse, se baja los calzones exhibiendo una vagina protésica y se saca de la prenda de vestir una toalla femenina que simula la sangre y



Fig. 14: Hija de Perra e Irina la Loca. 2009. [Sin título], performance, parte de la exposición *Sagrada pornotortura* de Romina Vaccaro, Centro Cultural Perrera Arte. Registro fotográfico Purgatoria.

obliga a la sumisa a lamerla. La Perra devuelve el lamido, luego exhibe sus pechos simulados y se corta el pezón izquierdo con un cuchillo, lo cual vierte un chorro de sangre de uterina sobre Irina quien pasa a beber la sustancia. Luego ambas empiezan a jugar succionando dos prótesis fállicas, una adherida al calzón de Irina y la otra más larga con dos glándulas a cada extremo. En este momento Hija de Perra cuelga la correa de Irina en el muro de fondo quien pasa a adoptar nuevamente una actitud sumisa pasiva, mientras la música *electroclash* de Indecencia Transgénica empieza a sonar y la Perra toma un micrófono y empieza a interpretar los temas de manera sexy y provocadora, en ocasiones lanzándose al piso. (Figura 14) La estética de la obscenidad genital en el trabajo de ambas performanceras se inscribe dentro de la corriente contemporánea del posporno, donde la objetualización del cuerpo (típicamente femenino) dentro de la industria pornográfica es resemantizada como parafilica, paródica y voluntaria —en otras palabras, abordada de manera teatralizada— como gesto artístico y sexopolítico.

Para la Perra, el travestismo genera un estigma dentro de la sociedad heteronormada, ya que las identidades que son críticas con la asignación binaria del sexo-género no son reconocidas de la manera que buscan representar su propia identidad, muchas veces inspirando reacciones violentas contra estas minorías: «No se valida al humano como travesti, porque se piensa que el travesti es un hombre entonces si yo hago una nota sobre un travesti quiero saber cuál es el hombre que hay detrás.» (23 de enero de 2013) Sin embargo, continúa elaborando sobre su propia performatividad y la recepción estética de su alter ego, jugando con lo abominable de la monstruosidad o de lo grotesco para generar incomodidad y desestabilizar así aquellos patrones de interpretación de la corporalidad generizada: «Como en este caso no hay ningún hombre sino que un monstruo que divaga en este binarismo de género, las cosas son muy diferentes, entonces las personas que

cortan el queque no entienden nada y se horrorizan, se espantan...» (*Ibid.*) Desde mi lectura, considerando tanto la escena de los antros y las fiestas *under* en las que performanceaba la Perra y su propia biografía, sumada su labor como activista y educadora sexual, este *travestismo monstruoso* que describe se trata de una corporeización del estigma propio del VIH/sida en la sociedad chilena de la segunda mitad de la transición democrática, donde un avance en las políticas públicas y sanitarias no terminaba por enfrentar el problema en la inscripción cultural de la «enfermedad», reflejado en la burocracia, discriminación e higienización de los cuerpos de personas viviendo con VIH y con sida en el sistema médico público. De esta manera, el cuerpo travesti seropositivo se transforma en una manifestación artístico-política de la disidencia sexual mediante la estética del camp, de la misma manera en la que el fenecido filósofo travesti Giuseppe «Giucamp» Campuzano comprendía el vínculo entre el retrovirus, la conmemoración afectiva de los muertos y el travestismo como práctica cultural:

La muerte como travestismo. No finalidad sino estadio, muerte como ritualidad que la epidemia del SIDA, la enfermedad en general, ha desdibujado. SIDA como concepto complejo y contradictorio al plantearse como flagelo, visibilización y estereotipia de la diversidad sexual, como síntoma de la violencia que hace invisibles otras maneras de ver el mundo y violencia contraofensiva donde información no equivale a protección. SIDA como replanteamiento de las relaciones entre muerte, enfermedad y vida, entre infección, dolor y placer.

(2009 [2013]: 176)

El camp travesti en nuestra cultura sexo-disidente es también una estética que permite mediar el habitar de las corporalidades «enfermas», generar una inscripción en el discurso de la sociedad civil —si bien muchas veces de manera intempestiva y fugaz, cobigadxs por el

amparo oscuro del *under* nocturno— y ofrecernos una contra-lectura artística de los parámetros del buen gusto burgués desde nuestro propia ritualística a la hora de conmemorar a nuestros muertos.

&

La cartografía esbozada en este texto precede algunos de los entrecruces y contaminaciones entre el surgimiento de la cultura de la fiesta, los antros subterráneos, la desobediencia sexual, la problemática del VIH/sida y las prácticas artísticas neovanguardistas en Abya Yala. Explorando ciertos ejemplos de Argentina, Chile y México durante las dos décadas comprendidas entre 1989 y 2009, el escenario de la fiesta es propuesto como una topografía descolonial alternativa para la historia del arte latinoamericano contemporáneo. Transitando entre las estéticas transgresivas como la abyección, el activismo visual, las artes vivas experimentales, las nuevas posibilidades tecnológicas y el mal gusto refinado cultivado por la cultura +LGT*BAK conocido como el imaginario *camp*, las propuestas aquí relevadas subvierten los cánones patriarcales de la institucionalidad y el mercado artístico al: a) caducar los criterios intangibles de la meritocracia crítico-comercial al permitir el espacio «seguro» semiclandestino del *under* como vitrina artística donde confluyen identidades discriminadas por la superestructura hegemónica y, en consiguiente, b) claudicar —parcial o momentáneamente— el mito de la autonomía artística, permitiendo una serie de microrrelatos posibles que exploran nuevas configuraciones procedimentales en las artes visuales desde las prácticas colaborativas que ponen en crisis la noción moderna de autoría. Ante la imposibilidad de la identidad sexo-disidente en la región de Abya Yala, lxs performer +LGT*BAK aullan desde las fiestas *under* con melancolía y lujuria: ¡maten a todo el mundo hoy!

NOTAS

1 La comunicóloga transfeminista argentina Laura Milano describe aquel concepto de la siguiente manera: «Heteronormatividad: Institucionalización de la heterosexualidad como categoría universal, coherente, natural y estable, que funciona como patrón de prácticas y sentidos sexuales, relaciones afectivas y modos de ser y estar en el mundo. La heteronormatividad, tal como lo expresa Aluminé Moreno, es aquella que —mediante la construcción de normas, hábitos e instituciones— privilegia la heterosexualidad y devalúa las prácticas no heterosexuales y a quienes las realizan.» (2014: 137)

2 Sigla que comprende a la comunidad variopinta y en constante articulación y rearticulación de personas que no pertenecen a la heterosexualidad cisgénero que es la base de aquella heteronorma, es este caso Lesbianas, Geis, personas Travestis/Trans*, Bisexuales, Intersexuales, Asexuales y Kuir, además de un «+» como apertura a otras identidades que puedan estar en tensión con lo que se ha fijado como lo «normal», llevado del margen a la primera línea. Desde esta lectura, comprometida con el (trans)feminismo de la diferencia y no del feminismo de la igualdad, rescatar esta sigla —con su potencial de pluralismo y de disenso solidario— desde la sexo-disidencia como contra-lectura de la dictadura de los consensos que subyace a las

políticas del activismo integrista de la diversidad sexual.

3 La nomenclatura «latinx» evita atribuirle un solo género a la palabra «latino» o «latina».

4 Si por «antro» la Real Academia Española comprende «Local, establecimiento, vivienda, etc., de mal aspecto o mala reputación.», en la cultura mexicana adquiere el uso para denominar a boliches nocturnos y discotecas, si bien mantiene algo de las connotaciones negativas.

5 Según el activista y sociólogo Javier Sáez: «Como sabemos esta pandemia supuso un rebrote de las políticas homofóbicas, que enseguida identificaron la enfermedad con la homosexualidad, creando por medio de imágenes en los medios de comunicación una identificación del cuerpo homosexual como cuerpo con SIDA.» (2012: 203)

6 Traduzco el «polity» empleado por Edward Said de esta manera, aludiendo al concepto de «gubernamentalidad» como es utilizado por el posestructuralista francés Michel Foucault. M. Foucault comienza a emplear esta noción públicamente en el año 1978, el mismo año de la publicación de *Orientalismo* de E. Said, en referencia a la manera en la que él venía trabajando la relación entre el saber y el poder. En una clase del 1 de febrero de 1978, define la gubernamentalidad como «el conjunto constituido por las instituciones,

los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad. Segundo, por “gubernamentalidad” entiendo la tendencia, la línea de fuerza que, en todo Occidente, no dejó de conducir, y desde hace mucho, hacia la preeminencia del tipo de poder que podemos llamar ‘gobierno’ sobre todos los demás: soberanía, disciplina, y que indujo, por un lado, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno. [y por otro] el desarrollo de toda una serie de saberes.» (Foucault 1977-1978 [2006]: 136) Recojo este concepto de M. Foucault ya que, en este escrito, si bien me basaré en la noción de «hegemonía» como fue planteada por A. Gramsci —como liderazgo cultural alojado en la sociedad civil antes que en el Estado—, comprenderé que la opinión pública hegemónica está mediada y en constante retroalimentación con la función normalizadora de la superestructura coercitiva, y que estos factores se encuentran en semejante entroncamiento que es impreciso considerar el uno sin el otro: si bien el autoritarismo es un atropello de la sociedad civil por la gubernamentalidad del poder, esta gubernamentalidad tiene su génesis en la «representación» del cuerpo social sobre el cual actúa. Vemos como los compo-

nentes éticos y estéticos del poder transitan en dos direcciones en el fenómeno de la sociedad civil y la gubernamentalidad.

7 La traducción del inglés es mía. Invoco aquí el comentario que hace Edward Said sobre la «hegemonía» según A. Gramsci por su lucidez y su poder de síntesis.

8 En la vernácula popular mexicana, «joto/jotoso» o «jota/jotosa» refiere a una forma despectiva de referirse a hombres homosexuales —particularmente los de comportamiento afeminado— y a travestis e identidades trans*. Algo similar acontece en distintos lugares de Abya Yala con la metáfora del «pájaro», especialmente la del «pato» que es empleada para los efectos del mismo ostracismo desde la cultura caribeña (pensando en lugares como Puerto Rico) hasta el recién llegado Chile con su «colipato». Para pensadores como Ramón H. Rivera-Servera y Alberto Sandoval-Sánchez (2007) o Lina Meruane (2012), las prácticas artísticas sexo-disidentes se han apropiado de estas ofensas como una posicionalidad sureña contrahegemónica la cual explotar desde la acción y la estética.

9 Harris Glenn Milstead, artista drag queen, actor y cantante estadounidense quien desarrollaría el personaje de Divine al alero del cine B realizado por John Waters durante la primer mitad de los sesenta, impactó a la contracultura disidente a nivel mundial debido a su estética

corpulenta y bizarra sin concesiones y de relativo éxito en el mainstream hacia la década del setenta y especialmente durante los ochenta. Junto a la poética de J. Waters, Divine exploró la abyección y obscenidad, incurriendo famosamente en la coprofagia al final del filme *Pink Flamingos* de 1972. Entre el 1 y el 15 de diciembre del año 1990, la artista chilena Ximena Morandé rendiría homenaje a la drag en su exposición de *Imágenes, diálogos, out-side* en la Galería Enrico Bucci. Se trataría de una exposición compuesta por 20 pasteles realistas que realizan un apropiacionismo de diversas imágenes de la cultura popular, indagando sobre la marginalidad y la cultura +LGT*BIAK. La portada del catálogo reproduce la obra *El aullido*, la cual se apropia de un conocido retrato de Divine. (Fig. 3)

10 La cual aparece por primera vez en el catálogo de la II Bienal de Gráfica de México, exposición montada en la Galería del Auditorio Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de Ciudad de México en 1979. Se trata de una serie de fotografías que aluden a la sexualidad masculina y el riesgo de la enfermedad mediante el empleo de condones y otros implementos médicos como los guantes quirúrgicos, que utiliza como modelo al médico Miguel Ángel Caballero; con quien se conocieron con el fotógrafo al estudiar en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México.

11 Su análisis ha calado hondo dentro de la cultura popular actual: testigo de este fenómeno la abismal presencia en redes sociales a lo ancho del globo de la exposición y gala del Museo Metropolitano de Nueva York del año 2019, *Camp: Notes on Fashion [Camp: notas sobre moda]*, la cual tomaba como punto de partida sus perceptos.

12 Ya lo acusaba S. Sontag: «Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad.» (1964 [2008]: 356)

13 La teórica y bailarina de burlesque Jo Weldon describe el concepto anglo de «tacky», equiparable con los conceptos hispanos para mal gusto como «cutre» o «chano» (en el caso chileno) para describir el mal gusto atribuido al animal print en referencia al estampado de leopardo. Plantea una lectura sexo-politizada de lo tacky cuando refiere que «es probable de ser femenino, étnico, cuir, desviado; no masculino, ni práctico, ni apropiado para los negocios, ni serio. Tacky, como el infierno, es siempre los otros.» (Weldon 2018: 287) La traducción del inglés es mía.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, G. (2017). Hélio Oiticica y el Under-ground. *la Fuga, 19*. Recuperado de <http://lafuga.cl/helio-oiticica-y-el-under-ground/837>

de Alvarado, D. M. (2000 [2015]). Chrysler. En *Performance en México: 28 testimonios, 1995-2000* (pp. 87-90). Ciudad de México: 17.

Aravena, C., Henaro, S., Moreno, A. y Smith, B. (2019). *Arte acción en México. Registros y residuos*. Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Campuzano, G. (2009 [2013]). En todas partes. En López, M. A. (ed.) *Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013* (pp. 170-177). Lima: Estruendomudo.

Davis, F. y Lucena, D. (2010). Metamorfosis de una vida en fuga hacia adelante. En Longoni, A. (ed.), *El deseo nace del derrumbe* (pp. 465-486).

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Foucault, M. (1977-1978 [2006]). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

E., L. (23 de diciembre de 2007). La gente va llegando al baile. *Página12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4339-2007-12-23.html>

Greenberg, C. (1939 [1979]). Vanguardia y Kitsch. En *Arte y cultura: ensayos críticos* (pp. 12-27). Barcelona: Gustavo Gili.

Longoni, A. (2012). Museo Bailable. En Red Conceptualismos del Sur (eds.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 189-196). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Martínez, J. L. (18 de septiembre de 2016). El Nueve, el insólito bar gay que incluyó a todos. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultural/el-nueve-el-insolito-bar-gay-que-incluyo-a-todos>

Meruane, Lina. (2012). *Viajes virales*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.

Milano, L. (2014). *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.

Osorno, G. (2015). Xochitl: la diosa de la fiesta gay mexicana. *Anfibia* (Universidad Nacional de San Martín). Recuperado de <http://revistaanfibia.com/cronica/xochitl-la-diosa-de-la-fiesta-gay-mexicana/>

Oyarce, E. «W.» y Perra, H. d. (23 de enero de 2013). Entrevista Hija de Perra & Wincy. *Fill*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lkmKJey7ZXI>

Palmeiro, Cecilia. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título-Blatt&Ríos.

(2014 [2016]). Derivas de lo queer en la Argentina: hacia una genealogía. En *Fragmentos de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica* (pp. 113-144). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Rivera-Servera, R. H. y Sandoval-Sánchez, A. (2007). Jotopías/Patopías: Una aproximación al teatro y al performance Queer Latino/a en los Estados Unidos. *Ollantay Theatre Magazine, 15* (29-30), 13-16.

Said, E. (1978 [1979]) *Orientalism*. Nueva York, NY: Vintage.

Schanton, P. (s.f.). Una comunicación entre dos culturas. *Goethe Institut*. Buenos Aires: Goethe Institut Buenos Aires.

RESEÑAS BIOGRÁFICAS

aliwen

Crítica, curadora independiente, docente e investigadora autónoma en temas de arte, anarquía, descolonialismo y sexualidades. Miembra del frente de Artistas Mapuche. Activistas de los derechos humanos, especialmente los de las personas de la comunidad +LGT*BIAK y de las personas viviendo con VIH/sida. Licenciada en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Durante 2015 realizó una Auditoría Especial en la Universidad de Tokio (Japón) gracias a una Beca JASSO del estado japonés, donde estudió las intersecciones entre la conmemoración histórica, los medios populares, la teoría queer y la pornografía. Su ensayo fue galardonado en 2017 por del el 7mo Concurso de Investigación del Centro de Documentación de las Artes Visuales *Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local*. Ha curado exposiciones de arte contemporáneo y archivo en ciudades como Berlín, Santiago, Rancagua y Tokio, y participado de eventos y publicaciones científicas en Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid, Mar del Plata, Mineápolis, La Plata y Puebla. Fue parte del Comité Editorial de la Revista *Punto de Fuga* (Universidad de Chile) entre 2014 y 2018. Fue elegida como becaria Monbukagakusho MEXT del estado japonés 2020 para estudiar un posgrado en curaduría de artes visuales y transculturalidad en la Universidad de las Artes de Tokio. Actualmente colabora con medios como *A*Desk* (Barcelona), *Artishock* (Chile), *Concreta* (Madrid), *Terremoto* (Ciudad de México) y *The Clinic* (Chile). Su primer libro *crítica de barricada. cuerpx, escritura y visualidad en el Chile contemporáneo* será publicado por Sangría Editora en el segundo semestre del 2020.

Eugenia Brito

Pedagoga en Español, Universidad de Chile. Master of Arts, Universidad de Pittsburgh. Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile. Profesora Asociada del Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Profesora Titular del Departamento de Humanidades, Universidad Tecnológica Metropolitana. Profesora Instructora del Departamento de Filología y Letras, Universidad de Chile. Ha publicado los poemarios *Vía pública* (Santiago, Universitaria, 1984), *Filiaciones* (Santiago, Van, 1986), *Emplazamientos* (Santiago, Cuarto Propio, 1993), *Dónde vas* (Santiago, Cuarto Propio, 1988), *Extraña permanencia* (Santiago, Cuarto Propio, 2004), *Oficio de vivir* (Santiago, Cuarto Propio, 2008), *A contrapelo* (Santiago, Cuadro de Tiza, 2011), *Veinte pájaros* (La Paz, El Zorro Antonio, 2015) y la antología *Cuerpos alternos* (Santiago, Alquimia, 2017). También a publicado textos críticos como «La economía dramática de la ciudad» en *Desacato*. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1986), *Campos minados* (Literatura post-golpe en Chile) (Santiago, Cuarto Propio, 1990), *Discurso, género, poder* con Olga Grau y Riet Delsing (Santiago, LOM, 1997) y *Ficciones del muro* (Brunet, Donoso, Eltit) (Santiago, Cuarto Propio, 2013).

Víctor Díaz Sarret

Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y docente para la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y para su programa de Bachillerato. Coordinador de Publicaciones Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado en diversas publicaciones, investigaciones y actividades relacionadas con el arte, la pintura, la fotografía y la imagen en general.

Alejandra Díaz Zepeda

Doctora en Teoría Crítica por 17, Instituto de Estudios Críticos. Es profesora investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente es miembro investigador e integrante del Comité Técnico Académico de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades (programa de redes CONACYT 2015) y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (C). Ha sido becaria del programa para estancias posdoctorales-CONACYT dentro del programa de Estudios de la Mujer en la Universidad Autónoma Metropolitana — Unidad Xochimilco en donde desarrolló el proyecto de investigación Representaciones de lo femenino en el arte contemporáneo. Erotismo, transgresión y enfermedad.

Fabián Giménez Gatto

Doctor en Filosofía. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Profesor-investigador de tiempo completo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, donde es responsable del Cuerpo Académico Antropología del Cuerpo y Cultura Visual y catedrático de la Maestría en Estudios de Género. Es miembro investigador de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades (Conacyt). Ha publicado los libros Estética de la oscuridad. Posmodernidad, periferia y massmedia en la cultura de los noventa (Montevideo, Trazas, 1995), Simulaciones. Notas para una hermenéutica de las superficies (CDMX, Cenidiap, 2008), Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones (CDMX, Fontamara, 2011) y Pospornografías (CDMX, La Cifra, 2015). También ha co-coordinado los libros colectivos: ¿Qué hacer después de la orgía? El destino de la imagen en la cultura contemporánea (CDMX, Cenidiap, 2007), Arte y Silencio (Querétaro, UAQ, 2012), Retrato y visualidad (CDMX, Fontamara, 2013), Prácticas artísticas, tecnología y cultura visual (Cuernavaca, UAEM, 2014), Ficciones del cuerpo (CDMX, La Cifra, 2015), Tratado

breve de concupiscencias y prodigios (Puebla, BUAP, 2016), Pornologías (CDMX, La Cifra, 2017) y Teoría freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal (CDMX, La Cifra, 2018). Actualmente, desarrolla el proyecto de investigación Antropología del cuerpo y cultura visual: estudios críticos sobre diversidad corporal.

Francisco González Castro

Artista, curador e investigador. Licenciado en Arte (2006) y Magíster en Artes (2009) de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Artes (2017), mención Artes Visuales, en la misma institución. Como artista ha desarrollado su trabajo desde 2005 a la fecha con exposiciones y presentaciones, individuales y colectivas, tanto en Chile (Santiago, Viña del Mar, Valparaíso, Concepción y Valdivia), así como en el extranjero (Suecia, Alemania, España, Francia y Estados Unidos). Además, ha realizado diversos proyectos como curador, enfocado en establecer relaciones entre artistas de diferentes generaciones en torno a problemas del arte y la sociedad. En sus obras e investigaciones aborda temáticas sociales y políticas en torno al poder y a las reflexiones de la utilidad del arte como elemento de cambio concreto en la sociedad y al interior de la contingencia, posicionando el concepto de lo político-artístico. Destacan los proyectos En Medio / arte y sociedad (2012), En Medio / arte y contingencia (2014) y Capas de desaparición: 1002 de 7000 (2016). También ha presentado sus investigaciones en diversos congresos y revistas en Chile y el extranjero. Público el libro Performance Art en Chile: historias, procesos y actualidad (2016). Ha trabajado en distintas instancias educativas en contextos vulnerables, como ayudante de variados cursos en pregrado y posgrado en la Facultad de Artes PUC, y como docente en la Universidad UNIACC. Es miembro del Colectivo Charco, con los que ha desarrollado actividades artísticas, académicas y educativas.

Laura Lattanzi Vizzolini

Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile, licenciada en Sociología, Universidad de Buenos Aires . Realizó estudios en arte contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid, y la Università della Calabria, Italia. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación en el área de Crítica Cultural (Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y Artes Audiovisuales (Facultad de Artes - ICEI de la Universidad de Chile, Cineteca Nacional de Chile). Ha dictado cursos en Sociología del Arte, Cultura y Comunicación y Cine. Autora de diversos artículos en libros y revistas nacionales e internacionales.

Matías Marambio de la Fuente

Licenciado en Historia, Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la misma casa de estudios. Se desempeña como docente colaborador del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado. Es miembro del comité editorial de La Raza Cómica (Santiago), revista de cultura y política latinoamericana, e integra el Núcleo Gráfica y Movilización Estudiantil. Sus temas de interés son la historia cultural e intelectual de América Latina, con énfasis en la crítica cultural del siglo XX.

Laura Milano

Doctoranda en Ciencias Sociales (FSOC-UBA- CONICET). Graduada de la Licenciatura y del Profesorado en Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA). Escribe e investiga sobre cuestiones vinculadas al cruce arte, género y sexualidades. Ha publicado el libro USINA POSPORNO: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía (Buenos Aires, Título, 2014). Integró el staff de la Muestra de Arte Pospornográfico de Argentina (2012-2014) y participó de la coordinación del programa PAPO Arte y Política de la Paternal Espacio Proyecto (2015-2016). Ha realizado workshops sobre

pospornografía, intervención sonora y clínicas de seguimiento de proyectos artísticos en el espacio público.

Felipe Muhr

Artista visual y dibujante. Es Licenciado en Arte de la Pontificia Universidad Católica y Master in Fine Arts in Illustration del Fashion Institute of Technology, Nueva York. Su trabajo, expuesto en Chile y en el extranjero, explora narrativas de la historia y la ciencia a través de cómics, instalaciones y publicaciones. Se desempeña paralelamente como ilustrador editorial y museográfico, además es docente de dibujo e ilustración para programas de pregrado y de diplomado. Vive y trabaja en Santiago.

Cecilia Palmeiro

Docente, escritora y activista. Se formó como Licenciada en Letras (UBA) y luego como Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Princeton, y ha recibido una beca posdoctoral de repatriación (UBA/CONICET). Ha enseñado teoría, estudios de género y literatura en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de Londres (Birkbeck) y ahora lo hace en la Universidad de Nueva York en Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha publicado los libros Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher (Buenos Aires, Título/Blatt & Ríos 2011, y ahora prepara su edición brasileña por la Editora da Universidade Estadual de Rio de Janeiro), Correspondencia de Néstor Perlongher (Buenos Aires, Mansalva, 2016) y la novela Cat Power. La toma de la Tierra (Buenos Aires, Tenemos las máquinas, 2017). Forma parte del colectivo Ni una menos y junto con Fernanda Laguna desarrolla el proyecto Mareadas en la marea sobre arte y feminismo.

Lucy Quezada Yáñez

Investigadora, Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Es miembro del colectivo Charco desde 2015, con quienes ha realizado residencias, performances y exposiciones. Es parte del equipo de investigación del proyecto El Comité de Solidaridad Artística con Chile: Mario Pedrosa y su legado patrimonial. Ha publicado en libros y en catálogos para los proyectos expositivos Sala de Carga, Galería Temporal y Galería Metropolitana. Ha escrito para las revistas Punto de Fuga, Arte y Crítica y Artishock. Ha participado en encuentros sobre arte contemporáneo e historia del arte en Chile, Venezuela, Argentina, México y Perú. Ha sido profesora-ayudante de la Universidad de Chile, Universidad Diego Portales y Universidad Alberto Hurtado. Entre 2014 y 2016 fue panelista de la sección de artes visuales Artefactos del programa Radiópolis (Radio U. de Chile).

Nelly Richard

Crítica y ensayista. Fundadora y Directora de la Revista de Crítica Cultural (Santiago, 1990-2008). Autora, entre otras publicaciones nacionales e internacionales, de los siguientes libros: Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer (Santiago, Metales Pesados, 2018), Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Córdoba, EDUVIM, 2017), Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte (Santiago, UDP, 2014), Crítica y política (Santiago, Palinodia, 2013), Crítica de la memoria (Santiago, UDP, 2010), Feminismo, género y diferencia(s) (Santiago, Palinodia, 2008/2018), Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico (Buenos Aires, Siglo XXI, 2007), Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición (Santiago, Cuarto Propio, 1998), La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis (Santiago, Cuarto Propio, 1994), Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993)

y Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973 (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1986/2008).

Sayak Valencia

Doctora en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista, con Mención Europea por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora investigadora Titular B en el Departamento de Estudios Culturales del Colegio de la Frontera Norte. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Poeta, ensayista y exhibicionista performática. Ha dictado conferencias y seminarios sobre Capitalismo Gore, transfeminismos, feminismo chicano, feminismo poscolonial, arte y teoría queer en diversas universidades de Europa, Estado Unidos y Latinoamérica. Ha publicado los libros: Gore Capitalism (2018, Semiotext(e)), Capitalismo Gore (Ciudad de México, Paidós, 2016 y Barcelona, Melusina, 2010), Adrift's Book (Badajoz, Aristas Martínez, 2012), El reverso exacto del texto (Madrid, Centaurea Nigra Ediciones, 2007), Jueves Fausto (Ediciones de la Esquina/Anortecer, Tijuana 2004), así como diversos artículos académicos, ensayos y poemas en revistas de Chile, España, Alemania, Francia, Polonia, México, Argentina, los Estados Unidos y Colombia.

agustine zegers

Artista/escritore y comunidad bacterial. agustine utiliza texto, lecturas performáticas y ejercicios moleculares en su práctica como herramientas para comprender el estado contemporáneo de la ecología y sus flujos materiales. Han mostrado en Galería Metropolitana, IQECO (Instituto de Ecología Cuir), y Sharjah Art Foundation. Han publicado con Genderfail, Ediciones Popolet y Laboratory for Aesthetics and Ecology. Actualmente viven en Estados Unidos, donde cursan un Masters becado en Escultura.

ESTÉTICAS MENORES

Editorial

Extensión de publicaciones
Depto de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile
*Las Encinas 3370, Ñuñoa.
Santiago, Chile.
Campus Juan Gómez Millas*

Director Departamento Artes Visuales

Nelson Plaza

Subdirector Departamento Artes Visuales

Pablo Ferrer

Coordinador extensión y publicaciones

Francisco Sanfuentes

Editorxs

aliwen y Víctor Díaz Sarret

1º edición en Chile

ISBN

978-956-19-1183-3

Diseño Editorial

Antonia Sepúlveda

Tipografía

Agipo de Radim Peško

Imágenes de portada

a.1. Hija de Perra e Irina la Loca. 2009. [Sin título], performance, parte de la exposición *Sagrada pornotortura* de Romina Vaccaro, Centro Cultural Perrera Arte. Registro fotográfico Purgatoria.

a.2. Camila José Donoso. 2017. *Casa Roshell*, fotograma de largometraje, producida por Tonalá Lab e Interior 13.

a.2.



Estéticas menores alude a un sinnúmero de prácticas y producciones cuya apariencia no ha conseguido —todavía— una férrea filiación con las tradicionales categorías de la disciplina estética occidental; en otras palabras, gran parte de los tópicos y objetos comentados en este libro se encuentran ubicados oscilando entre los márgenes de lo artístico y la banalidad. O mejor dicho, muchos de los casos aquí revisados han sido marginados al ámbito de lo banal, pero recuperados como síntomas de nuestras sociedades; o bien, desarrollados al interior del campo del arte, algunos casos coquetean permanentemente con la visualidad cotidiana y masificada de los medios de comunicación y del mercado de la imagen, dando cuenta con ello de su particular estado categorial.

ISBN: 978-956-19-1183-3



9 789561 911833