



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina I
(1975-2000)

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Heredia Pérez, Carmen

Tutor/a: Pastor Aguilar, Marina

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente trabajo analiza las teorías desarrolladas en relación a la disidencia sexo-genérica desde dos puntos focales: la esfera primermundista, con centro en Estados Unidos, y América Latina. Profundizamos en estos planteamientos teniendo la práctica artística, teórico-crítica y curatorial como lentes de observación, poniendo especial atención en la producción artística llevada a cabo en los países latinoamericanos. Planteamos la relación de este arte con tensiones políticas norte-sur, debates feministas, subcultura sexo-disidente local y resistencia antidictatorial. Investigamos la tensión entre *queer theory* y teoría cuir, el porqué de los desentendimientos, los problemas de traducción entre ambas, y la aceptación o rechazo de una u otra como paradigma académico. Presentamos a estos teóricos y artistas como generadores de planteamientos base para la teoría cuir, que sigue evolucionando y desarrollando pensamiento crítico artístico en la actualidad.

Palabras clave: América Latina, teoría queer/cuir, disidencia sexual, arte de resistencia, arte cuir, decolonial.

The present essay analyzes the theories relating to sex and gender divergence from two prominent locations: the sphere of the first world, whose center is the United States, and Latin America. Our approach to these ideas comes from artistic production, critical theory, and curatorial projects, which are used as lenses through which we can observe reality. We pay special attention to artistic productions from Latin America. We explore the relationship between this type of art and global North-South tensions, feminist debates; local, sexually diverse subcultures, and anti-dictatorship resistance. We investigate the misadjustment between queer theory and *cuir* theory, as well as the reason behind many misunderstandings and failed translations between the two, and the acceptance or rejection of these theories as the academic paradigms. We introduce these authors, activists, and artists as the creators of what have been the theoretical bases of *cuir* theory, which continues to evolve critically and artistically today.

Keywords: Latin America, queer/cuir theory, sexual dissidence, resistance art, cuir art, decolonial.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p. 1
2. OBJETIVOS	p. 5
3. METODOLOGÍA	p. 6
4. MARCO TEÓRICO	p. 7
4.1. LA TEORÍA QUEER Y EL GÉNERO EN DISPUTA	
DE JUDITH BUTLER	p. 7
4.1.1. Los inicios de lo queer	p. 7
4.1.2. El género en disputa	p. 8
4.1.2.1. El sujeto “mujeres”	p. 8
4.1.2.2. Sexo y género, esencia y cultura	p. 9
4.1.2.3. Coherencia y performatividad	p. 10
4.2. EL DESPLAZAMIENTO DE LA TEORÍA QUEER	p. 10
4.2.1. Colonización, moral y disidencia sexual en la historia	p. 11
4.2.2. Construyendo genealogías propias	p. 13
4.3. EL CUERPO TEÓRICO Y ARTÍSTICO	
DE LAS DERIVAS DESEANTES	p. 15
4.3.1. Néstor Perlongher	p. 16
4.3.1.1. Estética neobarrosa	p. 16
4.3.1.2. La ética de la promiscuidad: deseos y peligros del cartógrafo nocturno	p. 18
4.3.1.3. La muerte de las locas	p. 23
4.3.2. Pedro Lemebel	p. 26
4.3.2.1. De la nostalgia	p. 26
4.3.2.2. Poner el cuerpo: el travestismo como desafío	p. 28
4.3.3. Nelly Richard	p. 30
4.3.3.1. La Escena de Avanzada	p. 30
4.3.3.2. La copia de la copia de la copia	p. 33
4.3.3.3. Sexo y género, ¿categorías obsoletas?	p. 36
5. CONCLUSIONES	p. 37
6. REFERENCIAS	p. 41
7. ÍNDICE DE FIGURAS	p. 45

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el resultado de una investigación que busca plasmar la producción crítica, teórica y artística en América Latina en las últimas décadas del s. XX (desde finales de los 70 hasta el s. XXI) en materia de género y sexualidades disidentes. Esta es contrastada con la máxima representante de este tipo de saberes en el mundo académico, la teoría *queer*. Mediante la presentación de sus diferencias, desentendimientos y tensiones se pretende dar una visión más amplia de la crítica artística y cultural en materia de género y sexualidades, al mismo tiempo que poner de manifiesto el privilegio de la academia metropolitana y blanca de países primermundistas a la hora de ser reconocida como saber digno de reconocimiento internacional y estudio. De entre todos los postfeminismos o teorías sexo-genéricas autodenominadas “otras”, que se han manifestado con fuerza en contra de lo hegemónico, tal vez la más llamativa haya sido la latinoamericana por el idioma compartido en la mayoría de sus territorios, que, evidentemente, facilita mucho la investigación, y por una cierta cercanía cultural y responsabilidad herencia de la era colonial. La “resistencia a la traducción” a la que se alude en el título es un término usado por Brad Epps en “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”, en el Nº 225 de la *Revista Iberoamericana* (p. 911), un texto que ha sido un pilar de este trabajo.

Estos intereses se venían trabajando desde la asignatura del Grado de Bellas Artes de Arte y antropología: globalización e interculturalidad impartida por el profesor Isidro Puig. En ella se analiza el poder de la gestión cultural en las sociedades, las diferentes visiones antropológicas sobre el patrimonio cultural de diferentes grupos étnicos y el papel de los museos en la rebeldía o complacencia ante el racismo, machismo, homofobia, etc. Dentro del plano de estudios se contemplaba un trabajo académico de formato similar al Trabajo de Fin de Grado en el que se tenía que plantear un proyecto de discurso antropológico en relación a una serie de obras artísticas seleccionadas, como si una estuviera planeando una exposición. En aquel momento mi compañera Abril y yo nos juntamos por nuestra amistad e intereses comunes sobre estudios feministas y *queer* y, en una fase de tanteo en estas inclinaciones tan generales, dimos a parar con el libro de *No existe sexo sin racialización* (Godoy y Rojas (eds.), 2017) en la biblioteca de la facultad. Este libro, aunque corto, nos pareció tremendamente estimulante en tanto que, en vez de reafirmar nuestros valores y conocimientos preexistentes, los cuestionaba y ponía bajo un punto de vista de tensión: el racismo y la decolonialidad. Además de eso, era especialmente útil por mezclar el desarrollo de un discurso con la práctica artística y curatorial, y por dirigirnos desde sus referencias bibliográficas a otros muchos textos relacionados. A partir de ahí pudimos desarrollar un primer acercamiento a la tensión cultural del contacto entre teoría *queer* y la crítica local. Después de la presentación de este trabajo y de cursar la asignatura Micropolíticas y radicalidades artísticas, impartida por Juan Vicente Aliaga y también muy útil y

pertinente para documentarse sobre estos temas, decidimos seguir investigando una vez acabado el curso, cuestionándonos cómo podrían ser presentados estos resultados en el marco del Trabajo de Fin de Grado.

Somos conscientes de que la realización de una investigación teórica conjunta es inusual en el Trabajo de Fin de Grado, pese a que la colaboración entre teóricos es común en el mundo de la investigación más allá de esta modalidad. Sin embargo, en nuestro empeño por desarrollar este tema y con la previa experiencia de su difícil resumen a los parámetros (palabras, páginas) requeridos en este formato, decidimos proponer partirlo en dos, de manera que cada parte pueda conservar su individualidad, pero abriéndose a ser leído en conjunto con la otra. Vimos esta opción como la más adecuada por la extensión de la investigación, la amplitud de sus consideraciones, lo prolífico de su cuerpo de obra tanto teórica como artística, la cantidad de puntos de vista y reappropriaciones, su larga historia, sus muchos matices y su entrecruce de diversos saberes: sociología, filosofía, historia, antropología, práctica artística, teoría feminista, *queer* y decolonial.

A la hora de dividirnos el trabajo para mantener el formato individual optamos por señalar la riqueza conceptual y artística de dos períodos temporales en América Latina: la producción artística y crítica de las últimas décadas del s. XX (desde finales de los 70 hasta inicios del s. XXI) y aquella desde principios del s. XXI en adelante, hasta el día de hoy. Esta división cronológica, además, es reconocida por autores actuales como una estrategia consciente de búsqueda de genealogías locales, que los lleva a querer conectar con importantes autores como Néstor Perlongher, Pedro Lemebel o Nelly Richard. Pese a esta división, el uso de referencias bibliográficas es siempre irremediabilmente cruzado (yo he usado comentarios y revisiones de autores actuales en referencia a los críticos que manejo y mi compañera ha citado también a los precursores aquí tratados). Cabe destacar que ninguna de las denominaciones que aquí se usan (ni la anglosajona *queer* ni las varias sensibilidades latinoamericanas a las que se refiere el título del trabajo: cuir/kuir/cuyr, torcida, desviada, marica, tortillera, travesti, etc.) fueron reclamadas como señal de grupo ni como intención de corriente crítica/artística conjunta por los autores y artistas de la etapa temporal comentada en este trabajo. Estos esfuerzos por encontrar discursos comunes y conexiones entre ellos vienen de los críticos actuales, como estrategia de documentación y reivindicación de los saberes locales, y nosotras simplemente nos dedicamos a señalar estas nuevas e interesantes lecturas, siempre respetando los contextos históricos específicos en los que florecieron estas expresiones. También es importante recalcar que lo que aquí se pretende es dar unas pinceladas amplias que muestren intereses comunes y relaciones entre las dos etapas cronológicas, sin entrar en toda la riqueza de detalles en un contexto o localidad específicos, cosa que necesitaría de un documento más extenso.

Se debe tener en cuenta que las relaciones aquí expuestas entre crítica cultural y práctica artística son, en su mayoría, proyectadas por mí después de

asumir unos intereses en los textos e identificarlos en obras visuales coetáneas. Pese a que en algunos casos sí hay relaciones más directas (es el caso de Nelly Richard y las obras de la Escena de Avanzada o las de las Yeguas del Apocalipsis), cabe destacar que me he tomado licencia a la hora de interpretar la expresión escrita como plasticidad o materialidad. Es decir, estos textos no fueron escritos para estas obras ni viceversa, sino que he tomado la evocación de imágenes de las obras literarias aquí expuestas como puentes que se pueden tender a las piezas visuales. Por ejemplo, Néstor Perlongher es, de los tres autores que se comentan en este trabajo, probablemente el más “alejado” de la práctica artística visual en sus textos y en su activismo. Mi intervención consiste en señalar ciertas elecciones estilísticas recurrentes en sus textos, creencias y valores que el autor pone de manifiesto (el cuerpo y el deseo como lenguajes, rituales y luchas, por ejemplo) y del uso de un lenguaje que evoca imágenes con gran facilidad. Al hablar de la “estética” neobarrosa o perlonghereana se pretende resaltar la plasticidad de su expresión escrita y su crítica cultural, que permite relacionarlas con la práctica visual de artistas coetáneos pese a que no hubiera habido ningún puente entre ambas partes en su momento.

Como última apreciación cabría destacar que, precisamente por el marco temporal tratado en este texto (y por la situación social y política de estos saberes en su época, micropolíticas o marginalidades, muchas de ellas en contextos dictatoriales o autoritarios), ha sido difícil, en ocasiones, tener acceso a datos, referentes o artistas. En las décadas tratadas no había Internet y, excepto los textos y saberes más reconocidos internacionalmente o recuperados por generaciones posteriores en archivos digitales, es difícil, desde el extranjero y sin acceso a archivos específicos o circuitos de primera mano, conectar con la totalidad de estas expresiones que, sin duda, fueron mucho más prolíficas de lo que aquí se logra exponer.

2. OBJETIVOS

—Estudiar los inicios de la teoría *queer* norteamericana.

- Analizar el emblemático libro de *El género en disputa* (1990) de Judith Butler.

- Explicar la extensión de estos saberes en el mundo académico y su movilización problemática hacia el sur.

—Analizar el cuerpo teórico procedente de América Latina en cuestiones de disidencia sexo-genérica.

- Examinar la teoría y crítica artística y cultural desarrollada en las últimas décadas del s. XX (años 70, 80 y 90) en América Latina en materia de sexo, género, travestismo y homosexualidad.

- Reconocer la importancia y valor de las aportaciones teóricas de Néstor Perlongher, Pedro Lemebel y Nelly Richard como crítica cultural en materia de sexo y género previa a la popularización de la teoría *queer*.

- Relacionar y contrastar dichos escritos con la práctica artística coetánea, con la teoría *queer* norteamericana y con las sensibilidades cuir/kuir/cuyr de la teoría latinoamericana de hoy en día.

—Recopilar y analizar parte de la producción artística desarrollada en América Latina en las últimas décadas del s. XX sobre cuestiones de disidencia sexogenérica.

- Interpretar estas obras en calidad de obra de arte, en función de sus cualidades plásticas.

- Relacionar las cualidades estéticas de estas piezas con los conceptualismos de la teoría coetánea comentada.

- Trazar paralelismos tanto estéticos como conceptuales entre estas obras y las estrategias artísticas usadas en la actualidad.

—Aplicar la estrategia de búsqueda de genealogías en las últimas décadas del s. XX realizada por los críticos y artistas activos en la actualidad.

- Dividir cronológicamente en dos períodos el cuerpo teórico y artístico que se encuentra a disposición.

- Construir una perspectiva amplia de las relaciones entre los diferentes territorios de Latinoamérica, atendiendo a intereses generales en vez de a especificidades locales.

- Comprender las diferencias de contexto histórico, político y social de cada una de las eras.

- Trazar relaciones y conclusiones conjuntas entre ambas eras.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo se ha planteado en dos mitades individuales de un conjunto o diálogo. La división ha sido planteada, como ya se ha comentado, de manera cronológica. Cabe mencionar el cruce de referencias bibliográficas y el conocimiento general que ambas tenemos de la teoría y práctica artística que maneja la otra. Pese a que cada una ha profundizado de manera individual en su propio camino de investigación, hay unos conocimientos e intereses generales compartidos que ambas hemos estudiado. Nos hemos mantenido en constante diálogo, no solo por nuestra amistad e interés en los temas tratados, sino porque lo considerábamos enriquecedor para el texto. En ocasiones hemos resuelto dudas en compañía o pedido opinión la una a la otra sobre obras, textos o críticos, y hemos visionado juntas algunos materiales como *Paris is burning* (1990, dir. Jennie Livingston) o *Lemebel* (2019, dir. Joanna Reposi Garibaldi), por una parte porque nos resultaban interesantes y, por otra, porque considerábamos pertinente para ambos trabajos el debatirlos entre nosotras y que cada una plasmara sus conclusiones en su texto como mejor considerase. Una vez concretado el marco teórico, redactado por separado como requiere la normativa, dialogamos para elegir algunos objetivos comunes y comprobar las conexiones entre ambos textos, señalándolas en las conclusiones.

Ambas hemos usado un método deductivo, yendo de conceptos teóricos a su manifestación en piezas de arte visual. En mi caso, he elegido a cuatro teóricos que me parecían emblemáticos y aún muy relevantes; es decir, he seleccionado a Néstor Perlongher, Pedro Lemebel y Nelly Richard como precursores o terrenos base desde los que ha partido la teoría cuir que aún se desarrolla hoy en día, y a Judith Butler como representante que mejor resume los contenidos de la teoría *queer* norteamericana. En cuanto a los artistas visuales, he seleccionado a aquellos que me permitían enlazarlos con la expresión escrita, teniendo también en cuenta la relevancia de sus estrategias plásticas de cara al futuro y su permanencia o desarrollo continuado en la actualidad. En ambos casos (artistas y escritores) es necesario recalcar que hay muchos nombres que no ha sido posible incluir por cuestiones formales y de extensión, pero cuyas aportaciones también son valiosas e importantes. Es interesante mencionar cómo el texto aquí expuesto tiene cierta parte de análisis literario. Esta estrategia surge por varias razones: un gusto personal por la expresión literaria, una búsqueda de enlaces plásticos entre lenguaje escrito y visual y un estilo propio de cada escritor que no podía separarse de su crítica cultural, pues aquello que se decía venía estrechamente ligado a cómo se decía.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. LA TEORÍA QUEER Y EL GÉNERO EN DISPUTA DE JUDITH BUTLER

4.1.1. Los inicios de la teoría queer

Es sabido en el ámbito académico de los estudios de género y sexualidades que la entrada de la palabra *queer* en el cosmos de la teoría ocurrió de mano de Teresa de Lauretis, teórica feminista y *queer* con base psicoanalítica, cuando llamó “taller de teoría *queer*” a un evento que dirigió en la Universidad de California en el año 1990. El uso de ese término¹, reconocible, polémico e incluso violento, fue totalmente deliberado, con intención de cuestionar la complacencia de los Estudios Gays y Lésbicos. La palabra *queer* pretendía “marcar una cierta distancia crítica”² respecto a “gay” y “lesbiana”, que la autora consideraba “ya una fórmula establecida y muchas veces conveniente” (de Lauretis, 1991, p. 4), llamando la atención sobre la tendencia de esta crítica homosexual a acomodarse y ser institucionalizada y asimilada por la academia y el mercado estadounidenses como nuevos terrenos de consumo.

El enriquecimiento de esta teoría se desarrolló en las publicaciones de autores y autoras como Paul B. Preciado (*Manifiesto contrasexual*, 2000), Monique Wittig (*Pensamiento heterosexual y otros ensayos*, 1992), Eve

¹ Queer. 1. extraño, raro, excéntrico. 2. (Ofensivo) (Sobre una persona) Homosexual. 3. (Verbo con objeto) Estropear o arruinar. 4. (*in Queer Street*) Estar en dificultad, en deuda. 5. (*queer fish*) Una persona cuyo comportamiento es extraño o inusual. (Oxford Dictionary, 2023).

² Traducción propia del original: “The term “queer”, juxtaposed to the “lesbian and gay” of the subtitle, is intended to mark a certain critical distance from the latter, by now established and often convenient, formula” (de Lauretis, 1991: 4).

Sedgwick (*Tendencias*, 1993), Teresa de Lauretis (*Las tecnologías del género*, 1989) o Judith Butler (*El género en disputa*, 1990; *Cuerpos que importan*, 1996), entre otros. Sin duda, el título que más ha resonado hasta nuestros días de entre los mencionados es *El género en disputa* (1990) de Judith Butler, cuyas ideas principales procederemos a analizar.

4.1.2. El género en disputa

Este libro, cuyo título completo es *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, se ha convertido en una lectura obligatoria en los estudios de teoría crítica de género. Sus raíces teóricas provienen de orígenes diversos, principalmente del denominado “feminismo francés”, cuya protagonista más reconocible es Simone de Beauvoir. Las fuentes usadas provienen mayoritariamente del postestructuralismo (con autores como Félix Guattari o Gilles Deleuze) en la filosofía y la sociología; la autora trata de “exponer esas teorías a una reformulación específicamente feminista” (Butler, 2007, p. 9). Encontramos referencias al psicoanálisis, la semiótica, la antropología, la biología, la filosofía del poder, los pioneros estudios travestis o el análisis crítico del cine, la publicidad o el porno, referentes comunes en gran parte del cuerpo teórico *queer*. Pese a estas referencias clásicas (y tras varias críticas), en el prefacio añadido a *El género en disputa* en 1999 la autora acoge varias aperturas y resignificaciones. En los siguientes apartados se comentan las ideas base de *El género en disputa* (1990), obra pilar de la teoría *queer*.

4.1.2.1. El sujeto “mujeres”

Butler formula sus postulados, enmarcados posteriormente en la teoría *queer*, desde la crítica a la teoría feminista de su contexto. Advierte de un problema en el feminismo, la pretensión de universalidad y transculturalidad de las categorías “mujer” y “patriarcado”. ¿Qué distingue a las mujeres de todo el mundo de otras personas? ¿Las une su opresión o un común anterior a esta? La autora pone en duda la existencia de una feminidad original o prediscursiva, recurso que considera “un ideal nostálgico y limitado que se opone a la necesidad actual de analizar el género como una construcción cultural compleja” (Butler, 2007, p. 103). El patriarcado no puede ser universal, pues el sujeto “mujer” no es cerrado y estable, sino que es entrecruzado por otras identidades y tensiones sociales de clase, raza, religión, etnia y sexualidad. Hablar de un solo patriarcado ignora los contextos locales, específicos y diversos en los que se produce la opresión a las mujeres. De esta manera surgen, por ejemplo, el feminismo negro o el feminismo islámico, cuyos problemas y códigos a duras penas pueden compararse con los de aquel feminismo heredero del movimiento sufragista. Butler hace notar, además, que la teoría feminista que pretende pasar por encima de estas sensibilidades en pos de una identidad femenina común suele hacerlo mediante retóricas racistas, construyendo “un «Tercer Mundo» o incluso un «Oriente» donde la opresión de género es sutilmente considerada como sintomática de una barbarie esencial, no occidental” (Butler, 2007, p. 50).

Insistir en la identidad cerrada y transcultural del sujeto “mujer” (basada en la feminidad, la maternidad y la heterosexualidad) como único protagonista del feminismo es peligroso en tanto que simplifica y jerarquiza las capas identitarias bajo una “condición primaria de opresión” (Butler, 2007, p. 66) que supondría anteponer el ser mujer al ser negra, musulmana, lesbiana, etc., negando esas intersecciones.

4.1.2.2. Sexo y género, esencia y cultura

Probablemente las ideas más polémicas y relevantes propuestas por Butler en *El género en disputa* (1990) sean aquellas referentes a los conceptos de sexo y género. Mientras que el sexo es entendido como una categoría neutra, meramente descriptiva, de ciertos atributos anatómicos y genéticos, el género es, en un principio, un concepto pensado desde el feminismo para separar lo “puramente científico” de las construcciones, proyecciones y exigencias culturales que condicionan a las mujeres. Desde la matriz cultural (y muchas veces desde el feminismo) se repite una retórica binaria que asocia el género con lo cultural, cambiante, debatible, construible y deconstruible, y el sexo con lo natural, neutral, verdadero, objetivo, científico, real, esencial e incambiable.

Cuando algunas corrientes feministas describen el género como aquello culturalmente construido sobre el sexo, parece sugerirse que ese fenómeno es inevitable. Es decir, más que cuestionar cómo, cuándo y por qué se construye el género, parece considerarse algo incambiable que irremediamente se proyecta sobre un cuerpo sexuado que no tiene ni voz ni voto en esa construcción. Esta visión determinista asume que el sexo es “materia prima” de la cultura, algo preexistente, objetivo y neutro, “que no está ni cultural ni políticamente especificado” (Butler, 2007, p. 104) y, por tanto, indiscutible. Sin embargo, Butler argumenta que no hay nada en la vida del ser humano que sea prediscursivo o precultural: no podemos pensar un cuerpo sin interpretarlo mediante significados culturales, pues todas las categorías existentes han sido nombradas por nosotros. La autora destaca que “la marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos” (Butler, 2007, p. 225), tomando por ejemplo la pregunta de “¿es niño o niña?”³, momento en el que humanizamos a un bebé recién nacido. Los seres humanos estamos inmersos en una red de significados culturales y sociales desde que nacemos, o incluso desde la gestación, por lo que el sexo no puede ser considerado una verdad natural intrínseca y objetiva, pues nosotros inventamos esa categoría, sino que debe ser analizado en su complejidad cultural. Por supuesto, Butler no niega la existencia de ciertas diferencias anatómicas o genéticas en los cuerpos humanos sexuados,



Figura 1.
Del LaGrace Volcano: *Hermaphrodite torso*, 1999. Fotografía.

³ Este planteamiento está muy relacionado con las teorías del filósofo John Langshaw Austin en *How to Do Things with Words* (1962), en las que existe un lenguaje constatativo y un lenguaje performativo que, a diferencia del primero, manifiesta realidades. Por ejemplo, dos personas no están casadas hasta que un cura o un juez dice “os declaro unidos en matrimonio”. En ese momento se solidifica la realidad del matrimonio. De manera similar, es la autoridad médica que asiste un parto quien anuncia si “es niño” o “es niña”, proyectando así esa realidad sobre el cuerpo.



Figura 2.
Tee Corinne: *Lovers*, 1977.
Fotografía incluida en el nº 4 de la revista lésbica *Sinister Wisdom*.



Figura 3.
Nan Goldin: *Naomi with her sister Honey*, 1972. Fotografía.

sino que cabe cuestionar la clasificación de estas en las categorías “hombre” y “mujer”, y el estatus de hecho inalterable de estos conceptos.

4.1.2.3. Coherencia y performatividad

En el concepto de “sexo” están comprendidas varias nociones biológicas y anatómicas, actitudes, roles, deseo, sexualidades, sensaciones y placeres corporales, funcionando juntas en un bloque identitario sólido. Definirse con estos términos es necesario para ser legibles en sociedad, exigiéndose una coherencia identitaria interna: si uno es hombre es consecuentemente heterosexual y masculino. Tiene pene, y su placer radica de este mediante prácticas sexuales como la felación y el coito vaginal con una mujer. Estas identidades coherentes, lineales y cerradas funcionan en el esquema binario heterosexual hombre/mujer. Serán, pues, ininteligibles, discontinuas y desordenadas aquellas identidades en las que “el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género” (Butler, 2007, p. 72). La masculinidad heterosexual (por ejemplo) se considera simplemente la exteriorización lógica y natural del sexo masculino. Sin embargo, con frases como “el género [...] conforma la identidad que se supone que es” y “el género siempre es un hacer” (Butler, 2007, p. 84), la autora plantea que “esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de esta” (Butler, 2007, p. 85). Las personas son hombres y mujeres en función de aquellos actos corporales de género adecuados para su sexo que aprenden, anticipan y repiten, naturalizando y validando así esas categorías.

En este contexto, es sabido que Butler siente fascinación por el travestismo como práctica que trastoca por completo el esquema binario sexo-genérico, ya que, al quedar fuera de lo comprensible o legible de la regla, pone de manifiesto la artificialidad de esta. El cuerpo travesti se presenta enigmático, pues “trastoca completamente la división entre espacio interno y externo” (Butler, 2007, p. 267).⁴

4.2. EL DESPLAZAMIENTO DE LA TEORÍA QUEER

Desde su nacimiento en los años 90, la popularización internacional de los postulados de la teoría *queer*, provenientes de prestigiosas universidades y de autores de renombre en sus respectivos campos de estudio, ha sido leída con cierta crítica o sospecha por algunos autores y activistas latinoamericanos. Pese a la complejidad de la problemática y sus particularidades locales dentro de los diferentes países de América Latina, se puede achacar este extrañamiento a dos razones: por una parte, el peso de la colonización en la represión de prácticas e

⁴ Butler extrae esta idea de *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972) de la antropóloga Esther Newton. Se señala la relación exterior/interior, femenino/masculino y verdadero/falso en el travestismo, pues por una parte su “verdad” (biológica) es masculina mientras que el artificio de género proyectado es femenino pero, por otra, su apariencia es masculina mientras que su esencia o “verdadero yo interno” es femenino.

identidades propias de los pueblos indígenas que ahora podrían leerse bajo el paraguas de lo *queer*; por otra, la crítica a los vestigios imperialistas de la academia del mundo contemporáneo, que regulan *quién* y *desde dónde* se puede hacer teoría, incluida la teoría *queer*.

4.2.1. Colonización, moral y disidencia sexual en la historia

Cuando investigadoras como Judith Butler intentan, mediante la teoría *queer*, conceptualizar y desmontar las bases del orden social cisheterosexual, están hablando de unas circunstancias políticas, sociales y morales específicas del territorio al que pertenecen. Este, por tratarse de un contexto privilegiado, es fácilmente confundible por una norma extensible. Las críticas provenientes de América Latina (y otros lugares del mundo) al éxito internacional de la teoría *queer* como vehículo para pensar las sexualidades marginales se originan, en parte, porque no se debe asumir una historia de las sexualidades, su expresión y su represión, que sea común a todas partes del mundo, sino que se deben tener en cuenta las particularidades de cada contexto.⁵

Para aquellos territorios no occidentales que han pasado por procesos imperialistas es necesario pensar el género y la sexualidad teniendo muy en cuenta el peso de la colonización. Elementos como el género binario, las expectativas de los roles de ambos géneros, la cisheterosexualidad, la institución del matrimonio, la castidad, la monogamia o el sexo con fines estrictamente reproductivos no existían necesariamente en todas las sociedades indígenas. Varios estudios antropológicos han demostrado la existencia de identidades culturales travestidas o fuera de los géneros occidentales, como los *mahus* polinesios, las *hijras* indias, los *machi weyes* mapuches o las tribus nativas norteamericanas y sus “personas con dos espíritus” (Kulick, 1998, p. 259). Los procesos colonizadores en los territorios indígenas no se limitaban al saqueo de bienes y tierras, sino que pasaban por “la imposición de epistemologías y cosmologías, en el silenciamiento de cuerpos e identidades que resultaban inaprensibles e inadecuadas para el colono y su sistema de explotación. Otras formas de relacionarse, otros cuerpos, distintas prácticas” (Rojas, 2017, p. 67). Esas prácticas son leídas como abyectas e inmorales a través de la lente del pueblo colonizador y, por tanto, indeseables, perseguibles y castigables (véase *Anexo I: dos casos sobre disidencia sexual y colonización*).



Figura 4.
Theodor de Bry: *Matanza de indios sodomitas ordenada por Vasco Núñez de Balboa en Panamá, 1513*. Grabado recogido en *América: vol. IV*, editado en Frankfurt en 1594.

⁵ Es un error común asumir que todos los pensadores y pensadoras fundamentales de la teoría *queer* han extrapolado sus conclusiones a cualquier contexto sin cuidado, pues muchos de ellos han revisado y ampliado sus afirmaciones con el tiempo. Butler trabajó en la edición de agosto de 1998 de la revista *Sexualities* (volumen 1, número 3), que reunía artículos dedicados al travestismo en América Latina en relación a debates de género, sexualidades y política. En 1999, tras recibir varias críticas, Judith Butler añadió a *El género en disputa* (manuscrito original de 1990) un prefacio en el que reflexionó sobre el contexto que la envolvía al desarrollar su teoría y sobre la connotación negativa de la que ella dotaba al término “universalidad”. Se retractó presentando la universalidad como “una tarea de traducción cultural orientada al futuro” (Butler, 2007: 21), en el que la teoría nace en el horizonte entre contextos culturales diferentes y donde, admite, “la exigencia de traducción es aguda y su promesa de éxito incierta” (Butler, 2007, p. 10).



Figura 5.
Bernardino de Sahagún: S/T, s.f.
Hombres quemados por cometer el pecado nefando. Recogido en *Historia general de las cosas de Nueva España*, también conocido como *Códice Florentino* (1540-1585).

En los territorios de la América Latina, los procesos inquisidores y las oficinas del virreinato se encargaban de instaurar y regular la moralidad de la metrópolis en las colonias. Bajo los cargos de sodomía y pecado nefando no solo quedaba recogida la homosexualidad, sino también un abanico de prácticas consideradas constituyentes de una otredad salvaje y pecaminosa, construcción que “permitía aglutinar todo lo que escapaba al ideal heterosexualizante y normativo” (Rojas, 2017, p. 67). Algunos eran las prácticas homosexuales, la poligamia, la antropofagia, la zoofilia, el sexo no reproductivo, la existencia de las Amazonas o las personas de género indefinido (Morales, 2006). En el caso de la poligamia, el proceder normalizado era generar una unión matrimonial en la que el hombre conservaba solo a su primera mujer (Ortega, 1986). Se puede comprobar la voluntad colonizadora de “traducir” o hacer encajar en su modo de vida y visión del mundo las prácticas indígenas consideradas perversas. Esta problemática ha sido revisitada sobre todo por críticos y artistas más actuales, como es el caso de Sebastián Calfuqueo y las tensiones mapuches/maricas que pone de manifiesto en su obra *You will never be a Weye* (2015). Se puede leer sobre estas reivindicaciones en mayor detalle en *Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina (II)*.

Así comprobamos por qué ciertas actitudes y dogmas aprendidos que la teoría *queer* busca desmontar mediante el psicoanálisis, el posestructuralismo, etc. han sido vistos como importados desde un primer momento en los territorios latinoamericanos. Este fenómeno se entrecruza también con la problemática de lo importado y lo original en la construcción de la identidad latinoamericana, que desarrollaremos más adelante. Es importante destacar que la colonización (entendida como los procesos de invasión, sometimiento y aculturación en la época imperialista) no era el punto focal de la crítica de los teóricos y artistas aquí comentados. Por supuesto, la conocían y eran conscientes de sus consecuencias a largo plazo (los privilegios del primer mundo y las tensiones norte-sur), pero ha sido la teoría cuir más actual la que ha recuperado con más ahínco las vivencias coloniales e indígenas a partir de la popularización de la teoría decolonial en los años 90. Pese a esto, es importante destacar la relevancia de esa antigua diferencia cultural en la vivencia del género y la sexualidad ya que, aunque no se reivindique activamente en los textos de los autores comentados, se percibe en su trato particular de temas como el deseo, el homoeroticismo o el travestismo, y sin duda sientan una base esencial para los críticos y artistas actuales.⁶

⁶ Cabe destacar, como ejemplo de la relevancia del léxico decolonial en el campo de la teoría cuir, las irónicas advertencias sobre el imperialismo académico del profesor Inti Campusano, miembro del CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual, creado en 2002 en Chile) ante la visita de Paul B. Preciado en 2004 para presentar su libro *Manifiesto contrasexual* (2002): “[Preciado] ya ha recibido la autorización para viajar a las indias orientales a civilizar i evangelizar en teoría queers a nosotros, los salvajes habitantes de estas tierras infieles. Sí, tendremos la oportunidad de salir del “Estado de barbarie”, de dejar nuestros “ritos paganos” y “costumbres salvajes”, transformándonos en fieles súbditos del Imperio...” (Richard, 2018, p. 136).

También se debe tener en cuenta que muchos de estos críticos, artistas y activistas operaban desde estados con gobiernos dictatoriales: aquella dirigida por el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina (1973-1986), la dictadura militar, autoinstitucionalizada en 1967, en Brasil (1964-1985) o la comandada por Augusto Pinochet en Chile (1973-1990). Sus ensayos y prácticas artísticas estuvieron muy relacionados con este clima sociopolítico, como es el caso del uso del cuerpo en relación al travestismo a raíz de la Escena de Avanzada en Chile, observado por Nelly Richard en su crítica artística, o el cambio de contextos (de Argentina a Brasil) forzado por el exilio en los ensayos de Néstor Perlongher. Se pueden ver paralelismos entre la producción crítica de estas últimas décadas del s. XX y la de estos últimos años, pues ambas llaman la atención sobre la situación de las sexualidades críticas, marginales o disidentes bajo estructuras de poder opresoras, sea una dictadura, un proceso colonial o los métodos de control más refinados del neoliberalismo.

4.2.2. Construyendo genealogías propias

Existen muchos textos latinoamericanos sobre el homoeroticismo y el deseo disidente que preceden cronológicamente (e incluso “presagian” en contenido⁷) a la teoría *queer*, cosa que “desmiente la idea, bastante común en Estados Unidos, Gran Bretaña y aparentemente España, de que son los primeros dos los países donde primero y con más perspicacia y fervor se elaboró una crítica de la normatividad género-sexual” (Epps, 2008, p. 909).

Al viajar a lugares periféricos sin su historia o significado peyorativo, *queer* parece una etiqueta nueva y vacía que menosprecia términos locales, como comenta Gabrielle Esteban entrevistada por Lucía Rojas: “*Queer*, aquí viene siendo un estatus [...] Yo no soy maricón: yo soy *queer*” (Rojas, 2021, p. 319). El término *queer* se convierte en una “*superword*” o “*democratic word*”, (Rivas, 2011, p. 65), en contraste con la especificidad de puto, marica, tortillera, etc., por su mayor amplitud. Es “más que la suma de gays y lesbianas, incluye a éstos y a muchas otras figuras identitarias construidas en ese espacio marginal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.) a la vez que se abre a la inclusión de todas aquéllas que puedan proliferar en su seno” (Córdoba, Sáez y Vidarte, 2005, p. 22). Por esta razón muchos teóricos norteamericanos consideraron que “algo sobre lo *queer* es inextinguible”⁸ (Sedgwick, 1993, p. 12). Este fenómeno se da también en el ámbito institucional y artístico, en el que ciertos materiales creativos o exposiciones autodenominadas travestis, maricas o disidentes no gozan del mismo apoyo que propuestas *queer* respaldadas por museos, universidades o personalidades internacionales.⁹ Lo *queer* queda revestido de un

⁷ Por supuesto, esta observación no pretende llegar al otro extremo y afirmar que sea América Latina el lugar en el que primero o de manera más acertada se hayan comentado la disidencia sexual, la norma heterosexualizante, etc. Se trata, simplemente, de señalar la ausencia de esta prolífica genealogía en el discurso *queer* mayoritario.

⁸ Traducción propia: “something about *queer* is inextinguishable” (Sedgwick, 1993, p. 12).

⁹ Aquí Nelly Richard se refiere a un caso concreto, en el que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) censuró la video-performance *Ideología* (2016) de Felipe Rivas, que proyectaba una sensibilidad homoerótica sobre la tradición de la izquierda chilena, mientras que aprobaba otros



Figuras 6 y 7.

Mujeres Públicas: Proyecto Heteronorma, 2003.

Registro fotográfico de intervención urbana en Buenos Aires.

aire metropolitano, novedoso, culto y extranjero que, tal vez por parecer lejano y poco peligroso, encuentra más tolerancia por parte de las instituciones. Así se olvidan, tal vez, “los cuerpos políticos y sus devenires contingentes que pugnan en los márgenes de la academia” (Richard, 2018, p. 119).

Las pocas tensiones que genera el término *queer* en distintas instituciones culturales y académicas, en contraste con las dificultades de las personas de sexo-sexualidad-género marginal con la oficialidad en la realidad, levantó las sospechas de algunos críticos latinoamericanos. En vez de ver la teoría *queer* de manera tan transgresora y optimista como Eve Sedgwick, parece “una glamorosa nueva fórmula de saber exportada desde los E.E.U.U.” (Richard, 2018, p. 186). El mundo académico es también un campo político de batalla que dicta las normas de los saberes considerados superiores, verdaderos, exactos y universales. Que el flujo general de saberes validados transite de norte a sur y no viceversa no es casualidad y, de hecho, como comenta bell hooks¹⁰ (2022) la norma consiste en que las investigaciones se nutran de otras obras similares, favoreciendo aquellas lingüísticamente sofisticadas y complejas, basadas en estructuras filosóficas eurocéntricas con tintes machistas y racistas. Quedan así devaluados los “saberes inferiores, locales, discontinuos, no centralizados, diferenciales, incapaces de unanimidad” (Foucault, 1979, p. 130 en Richard, 2018, p. 180). Esto también se traslada a los saberes *queer* y su extensión y traducción hacia el sur, viaje en el que tanto punto de origen como el mismo desplazamiento (sus herramientas y contextos) deben ser cuestionados:

“[...] pensar que lo “*queer*” centre su debate en el tránsito y en la “traducción cultural” del mismo, sin más, supone obviar las tensiones geopolíticas y epistemológicas entre Estados Unidos y América Latina. Los estudios *queer* no viajan/transitan porque sí, sino que cuentan con el privilegio de viajar legítimamente por pertenecer al espacio/discurso académico anglosajón, elite académica “blanca”. Por tanto [...] hay que preguntarse qué “cuerpos” son válidos para generar epistemologías críticas legítimas; desde dónde se producen y traducen; hacia dónde viajan; y para quiénes se traduce”. (Rojas, 2021, p. 136).

Hay peligro en que identidades locales como la loca, el joto o la yegua se consideren, a ojos del panorama internacional, “una mera traducción” (Rivas, 2011, p. 65) del sujeto *queer* en una imitación de la estrategia de reapropiación de un insulto, pues borra denominaciones con raíces e historia propias que preceden al éxito de la teoría *queer*. De aquí en adelante esta investigación se propone presentar a tres autores latinoamericanos que trabajaron en la teoría

proyectos *queer* provenientes de Nueva York y Barcelona, tal vez considerados “menos políticos” por carecer de la misma especificidad local e histórica (véase *Anexo II: el “caso Ideología”*).

¹⁰ bell hooks elige, como parte de su discurso cuestionador de la autoría clásica y patriarcal, escribir su nombre en minúsculas.



Figura 8.
Ilse Fuskova: *Mitominas II. Los mitos de la sangre*, 1988. Serie de 5 fotografías.

de la disidencia sexual y la crítica cultural y artística antes y durante la popularización de la teoría *queer*, siempre en relación a la práctica artística. Néstor Perlongher (1949-1992), Pedro Lemebel (1952-2015) y Nelly Richard (n. 1948) fundaron las bases teóricas sobre las que hoy siguen teorizando autores como Felipe Rivas, Brad Epps, Lucía Egaña Rojas, Yos erchxs Piña o Diego Falconí:

[...] se intenta recrear genealogías latinoamericanas de poéticas afines a lo que hoy nombra la sensibilidad *queer* para demostrar, con estas genealogías diferenciales y alternativas, que existe una producción cultural local en materia de sexualidades críticas que surgió con anterioridad a la catalogación internacional de lo *queer* y que amerita ser movilizada desde el Sur para confrontar al imperialismo académico de las terminologías y bibliografías metropolitanamente consagradas (Richard, 2018, p. 203).

4.3. EL CUERPO TEÓRICO Y ARTÍSTICO DE LAS DERIVAS DESEANTES

El debate sobre la nomenclatura adecuada para esta producción crítica sigue abierto a día de hoy. Hablar de una sensibilidad “pre-*queer*” o “proto-*queer*” puede ser útil en algunos contextos, pero sigue enfocando el centro en los saberes de la academia primermundista. “Teoría marica” ignora la presencia femenina y trans, por lo que “teoría torcida” o “desviada” serían opciones más acertadas. Las tácticas más populares de la actualidad pasan por “perturbar” de alguna manera la palabra inglesa *queer*, diferenciándose así de la teoría cultural que la acompaña: teoría cuir/kuir/cuyr. Cabe destacar que estos esfuerzos son recientes, pues no había en las últimas décadas del s. XX tal voluntad de amalgamar todas estas corrientes de crítica cultural y artística bajo un mismo término. Sin embargo, sí encontramos elementos comunes a varios escritos y producciones artísticas de la época en el territorio latinoamericano, que han permitido conectarlos, evaluarlos en conjunto y convertirlos en una genealogía común. De ahí el término “derivadas deseantes”¹¹, que sirve mejor para aludir al conjunto de intereses comunes que atraviesan los textos y obras comentados: el deseo, el homoeroticismo, el travestismo, el devenir mujer, las micropolíticas, la poética, la crónica, lo performático, lo urbano, lo nocturno, lo popular, lo local, lo marginal, el espíritu antidictatorial, el cuerpo.

Este cuerpo (concretamente, el cuerpo sexuado) protagoniza las estéticas de “desobediencia sexual” (Badawi y Davis, 2014, p. 92) y se convierte, junto al desplazamiento de las macropolíticas modernas utópicas a las micropolíticas, en una herramienta de escritura y producción artística. La década de los ochenta es clave para la experimentación de ese cuerpo alternativo en Latinoamérica, que es biológico, estatal y, por tanto, susceptible de ser controlado y maltratado (recordemos los dos grandes pesos: las dictaduras y el SIDA), pero siempre fluido, en fuga, a la deriva, en busca de métodos de expresión y protesta. Estas

¹¹ Tomo prestado este término que usara Néstor Perlongher en “Los devenires minoritarios” (1996, p. 73), pues creo que captura la esencia de todas estas producciones críticas.

poéticas de desobediencias corporales y sexuales “problematizaron los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual” (Badawi y Davis, p. 92).

4.3.1. Néstor Perlongher.

4.3.1.1. Estética neobarrosa

Néstor Perlongher (1949-1992) fue mayormente conocido por su obra poética, entre la que destacan aquellas obras dedicadas a los crímenes de la dictadura argentina (1973-1986) como la emblemática *Cadáveres* (1981), que escribió en su viaje de exilio a Brasil. Sin embargo, son sus ensayos críticos en prosa, mucho menos conocidos, los que nos ocupan. De este cuerpo teórico cabe destacar, como destaca Susana Souilla (2009) su argumentación rizomática, en fuga, su polifonía (un entrecruce de voces tanto intelectualmente herméticas como populares), su mordacidad y su tendencia a la oscuridad. Él mismo la definiría como “neobarrosa”, un término que deriva de un neobarroco que “enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele abarcar chapoteando en las aguas lodosas del río” (Perlongher, 1996, p. 101). A diferencia del Barroco del s. XVII, este acercamiento estético carece de un carácter didáctico o moralizante que se preocupe por lo efímero de los brillos y, por el contrario, se retuerce y deshace en su mismo fulgor, en el fango. Su plasticidad es blanda e informe, incluso sucia y baja, popular. Una voz poética y una visión filosófica llena de paradojas y drapeados que mezclan lo fúnebre y lo festivo, lo glamuroso y lo *trash*, lo ritualizado y lo profano. Como destaca Cecilia Palmeiro, entrevistada por Rodrigo Duarte, “la represión, la pobreza, el exilio, la enfermedad aparecen [...] en primer plano y dan el contexto para ese juego de luces y sombras, de goce y dolor que es el barroco perlonghereano” (Duarte, 2016, párr. 8). Esta teoría crítica venía de la mano de su protagonismo activista en el Frente de Liberación Homosexual (FLH) argentino y del postestructuralismo de Gilles Deleuze. En sus textos, “la promiscuidad sexual pareciera entremezclarse con la promiscuidad literaria” (Epps, 2005, p. 152).

También es destacable en esta estética neobarrosa la importancia de la espiritualidad en las últimas etapas de la obra de Perlongher, donde la poesía, el sexo y el ritual siempre incluyen un “salir de sí”, una “transgresión de los bordes” (Epps, 2005, p. 152) del ser. Pese a que es imposible hablar de esta faceta en detenimiento en este documento, sí se debe mencionar la relación de esta religiosidad con la ayahuasca, una cocción tradicional indígena que tiene efectos psicoactivos y que altera la percepción de los sentidos.



Figura 9.
Frente de Liberación Homosexual
(FHL): S/T, década del 1970. Volantes.

Esta estética se percibe en la serie fotográfica-performática *Rosa Cordis* (1986) (Figs. 10-16) del colectivo artístico Grupo Chaclacayo, fundado por Helmut Psotta, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos en Lima, Perú, en 1982. Este grupo se aglutina con la expulsión de Psotta de la Escuela de Artes de la Universidad Católica, momento en el que tanto él como sus compañeros se fugaron al campo “en una especie de exilio voluntario” (López, 2021, párr. 1), donde desarrollaron mediante la performance, el dibujo y la fotografía su propio lenguaje visual. Desde 1980 se libraba en Perú un intenso conflicto armado entre el Estado y el grupo del Partido Comunista llamado Sendero Luminoso. Los estragos de estos actos de violencia política y del SIDA sobre los cuerpos marginales son las bases de este grupo artístico y son relacionables con los temas tratados en los textos de Perlongher.



Figuras 10-16.
Grupo Chaclacayo: *Rosa Cordis*, 1986
Serie de fotografías registro del acto performático. 50 x 37 cm (c/u).

En esta secuencia fotográfica, de tintes narrativos y teatrales (como gran parte del trabajo de este grupo)¹², se representa el éxtasis y martirio de Santa Rosa de Lima, patrona de Perú. En ella identificamos esa espiritualidad promiscua y ese salir de sí ritualizado desde una iconografía católica profana: travestida, de práctica homosexual, con elementos (la lencería barata, el maquillaje burdo, los pósteres y la sesión de *striptease*) que remiten a la pornografía, la prostitución y el contexto social marginal. En la progresión de imágenes vemos reflejadas la desobediencia sexual y corporal y la estética

¹² Nótese la prolífica producción artística de la disidencia sexual centrada en el cuerpo performativo no vinculada al *drag*, la *performance* o a la popularización de la teoría *queer*.

neobarrosa: la tensión entre lo puro y lo abyecto, el uso de elementos tanto materiales (sangre, tierra, barro, semen, carne flácida) como compositivos (cortinas, velos, trapos y otras telas parcheadas y colgantes) que aluden a lo blando, informe, cercano a las heridas, piel y fluidos corporales. Es destacable también la convivencia entre lo deseable y lo amenazante: la presencia de un cuerpo que es objeto de deseo (entre la violencia pactada del sadomasoquismo y un éxtasis místico hecho orgasmo), pero que a su vez es cadáver inidentificable, consecuencia terrible de los actos violentos de represión política silenciosa en regímenes dictatoriales. Se referencian los “cuerpos que del acecho del deseo pasan, después, al *rigor mortis*” (Perlongher, 1996, p. 35).

4.3.1.2. La ética de la promiscuidad: deseos y peligros del cartógrafo nocturno

Probablemente el elemento más destacable e innovador de los ensayos de Perlongher sea su forma de entender la poética, la vida, la sociabilidad y la política (desde este documento podríamos añadir el arte) “en términos de deseo” (Duarte, 2016, párr. 12) En su profunda dedicación al estudio de este fenómeno en sociedad observamos la creencia de que el deseo es un acto político desafiante e incluso peligroso, que despierta violencia y grandes odios precisamente por su capacidad de alterar el orden asumido o naturalizado de las relaciones humanas, ya sea a nivel institucional o personal. Perlongher “[p]artió de la premisa de que el deseo no asumía una figura sólida, homo u [sic] heterosexual, sino que se impulsaba como fuerza que hace estallar las clasificaciones con las cuales la normatividad imperante, familiarista y capitalista, basaba su estrategia de control social: el deseo era para Perlongher un cruzado que vulnera las fronteras de la forma, la conyugalidad, el sedentarismo, la consanguineidad” (Baigorria y Ferrer, 1997, p. 9 en Epps, 2005, p. 149). Es lo que Epps denomina “ética de la promiscuidad” (2005, p. 146), una investigación y elogio de los circuitos marginales del deseo, una sociabilidad inmoral o indigna que no atiende a la frivolidad sino a la libertad, que no solo se extiende a lo anatómico y sexual sino también a una red de conocidos y conocimientos alternativos y desviados de la cultura oficial, una especie de contracultura.

En el texto de Epps (2005) se plantea que el concepto de promiscuidad, según su connotación de mezcla heterogénea y confusión de elementos, podría sugerir otras palabras como hibridación, mestizaje o multiculturalismo. Estas serían más propensas a ser usadas desde la academia como eufemismos y, pese a sus grandes aportaciones al mundo de la crítica cultural, es necesario analizar el hecho de que carecen de la capacidad de autocrítica de “promiscuidad”, pues permiten mayor corrección y normalización y pueden ser usadas de manera más ambigua en discursos de afirmación identitaria. En especial “mestizaje”, que alude directamente a un fenómeno racial y, por tanto, innato, mientras que la práctica de la promiscuidad se basa en una serie de acciones y elecciones. La promiscuidad es idónea porque no puede escaparse de sus numerosas connotaciones negativas: la indignidad, la vergüenza, la suciedad e incluso la

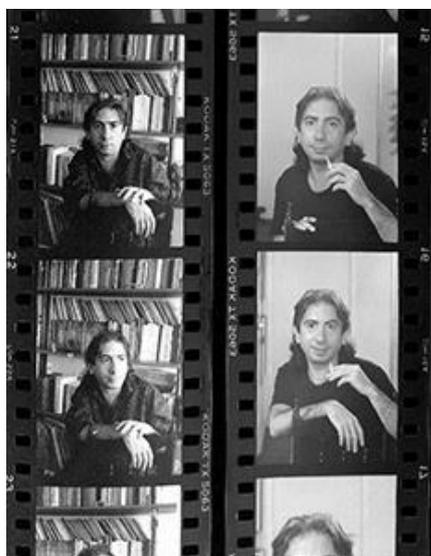


Figura 17.
Madalena Schwartz: S/T, s.f.
Negativos de una sesión fotográfica de
Néstor Perlongher.

ilegalidad. Bajo ese término se incluyen prácticas, formas de expresión y prejuicios que han afectado principalmente a las mujeres, los homosexuales, los pobres y las personas no blancas. Por tanto, la promiscuidad cuenta con una ventaja, “la de no enmascarar, sublimar, totalizar o simplificar problemas reales” (Epps, 2005, p. 148). Destaca la “cierta relación de contigüidad entre las marginalidades sexuales (que atentan contra el orden de la reproducción sexual) y económicas (que atentan contra el orden de la producción social)”, creando así un “lazo entre homosexualidad y marginalidad” (Perlongher, 1996, p. 46). Tampoco se pueden olvidar ni sus posibles consecuencias (como las enfermedades de transmisión sexual o los embarazos indeseados) ni ciertas situaciones de los circuitos nocturnos del deseo, donde prolifera la prostitución y donde, por tanto, la promiscuidad no es siempre voluntaria, sino que contempla la grandísima importancia del factor social y económico. La ética de la promiscuidad es abiertamente problemática por contener en sí misma sus imperfecciones, límites, críticas y lados oscuros, haciendo que sea más difícilmente abanderada o glorificada.

Esta ética promiscua, pues, no se presenta como una solución o doctrina a la situación de las sexualidades disidentes y otros problemas de micropolítica, dados sus riesgos y matices, pero sí la podemos considerar una manera de “radicalizar el cuerpo como fuerza insumisa” (Cangi, 2004, p. 16 en Epps, 2005, p. 150). Es decir, que es precisamente su cualidad informe, fluida y peligrosa (un umbral bajo el que los encuentros pueden acabar tanto en éxtasis como en violencia) la que le otorga la potencia para hacer estallar las relaciones interpersonales y políticas acostumbradas y regularizadas. La práctica de la promiscuidad, como se ha mencionado anteriormente, no solo se refiere a lo sexual, o siquiera a la sociabilidad, sino que se extiende a muchos otros ámbitos:

“La promiscuidad y la ética que tomaría su nombre abarcan [...] cuestiones de urbanismo (la ciudad como espacio promiscuo por excelencia); de ciudadanía e inmigración [...]; de producción estética y cultural (por ejemplo, el pastiche, la intertextualidad, la hipertextualidad, el *collage*, la cita, la metáfora misma); de representación democrática; de prácticas lingüísticas [...] de la mezcla de dos lenguas, aquí específicamente el portugués, de que habla Perlongher.” (Epps, 2005, p. 151).

Pese a que la promiscuidad es parte intrínseca de todo el cuerpo de la obra de Perlongher, es especialmente destacable en su labor antropológica en el estudio del urbanismo y el deseo en las calles de San Pablo, Brasil. *El negocio del deseo: La prostitución masculina en San Pablo* (1999)¹³ es un estudio del que el

¹³ Ya que nos ocupan en este documento la traducción cultural y los contextos en los que se vuelve problemática, considero oportuno mencionar un caso que afecta directamente a la obra de Perlongher, señalado por Epps en su artículo *Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer* (2008): el paso de *O negócio do michê: Prostituição viril em São Paulo* (1987) a *El negocio del*

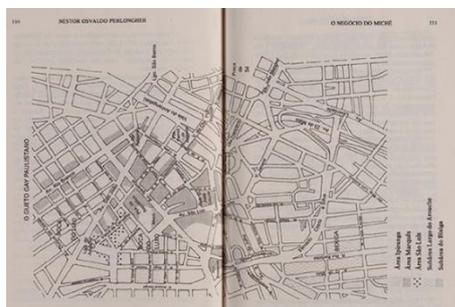


Figura 18.
Néstor Perlongher: S/T, 1999.
Mapa de San Pablo incluido en *El negocio del deseo*.

autor es partícipe más allá de la escritura de este, mediante un método de observación activa o participante. El propio Perlongher conocía y habitaba en los círculos y circuitos sobre los que escribía, aportando una visión mucho más profunda, menos fría y antiséptica (y por ello, a ojos de la academia más tradicionalista, tal vez menos científica) de las experiencias y grupos de personas sobre las que se reflexiona. El antropólogo nocturno elabora una “cartografía deseante” en la que “se captan los flujos de vida que animan el territorio [...]”. La tarea del cartógrafo deseante no consiste en captar para fijar, [...] para congelar aquello que explora, sino que se dispone a intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que se los recorre” (Perlongher, 1996, p. 65).

En esta obra se investigan las capas subterráneas de lo social, los ambientes aislados de las grandes ciudades (clandestinos, públicos y semi-públicos), donde el vicio, lo inmoral, lo criminal, la droga, la pobreza y el deseo condenado por el discurso mayoritario se emancipan de este. Allí habitan una serie de “personajes”, como “entendidos”, prostitutas y prostitutos de toda clase (entre ellos, *michês* y locas) que deambulan en los bordes y recorren la noche, fugados de toda normalidad. Destaca que estos recorridos sociales nómades “no deberían ser considerados sólo en la negatividad de su carencia (carencia de hogar, de trabajo, de “lugar social”, etc.) sino también en la afirmatividad de su errancia, en su renuncia esquiva a la disciplina de la familia y del trabajo” (Perlongher, 1996, p. 72). Perlongher (1996) considera que, pese al peligro y la precariedad que conlleva la deriva promiscua, esta marginalidad tiene, en potencia, las capacidades subversivas de fuga de lo hegemónico, de perturbación de las relaciones interpersonales asumidas desde las instituciones (de familia, de pareja, de amistad y compañerismo, de matrimonio, de trabajador-cliente), de huida de las disciplinas escolares, eclesiásticas, laborales y productoras, de quiebra de los ordenamientos corporales e identitarios.

En esta deriva nocturna o “draga” (deambular por las calles y lugares señalados, de noche, en busca de un encuentro sexual efímero), en la orgía, Perlongher encuentra esa disolución de la subjetivación, despersonalización,

deseo: La prostitución masculina en San Pablo (1999). En esta traducción se sustituye el término brasileño *michê*, que alude a un fenómeno cultural específico, por la categoría genérica “deseo”. Estos *michês* (también llamados taxiboy, chaperos, *hustlers* o *tapins* dependiendo de la situación geográfica) son “practicantes de la prostitución viril, que elevan el artificio de una postura hipermasculina como certificado de chonguez, siendo esa recusa a la “asunción homosexual” demandada, por otra parte, por los clientes pederastas, que buscan precisamente jóvenes que no sean homosexuales” (Perlongher, 1996, p. 39). Es decir, el *michê* representa un tipo de masculinidad hiperbólica y heterosexualidad ficticia en un contexto concreto (el de la prostitución masculina en Brasil), una “presentación ante el cliente” que satisface cierta “fantasía” (Perlongher, 1999, p. 16). Esta nomenclatura, tan compleja y específica, apela a cierto contexto geopolítico, económico y social y a ciertos devenires identitarios, mientras que la categoría “deseo” es totalmente ambigua y extrapolable a cualquier situación, “presuntamente más allá de toda marca de identidad específica, toda localización y personalización” (Epps, 2008, p. 910). De ahí el peligro de leer la localidad desde el punto de vista del norte privilegiado, pues todas estas nomenclaturas propias se agrupan como traducciones varias de lo *queer*, negándose así una gran riqueza cultural preexistente y unas problemáticas inherentes a sus contextos de origen.



Figuras 19 y 20.
Marcelo Pombo: S/T, 1982.
De la serie *Dibujos de San Pablo*.

salida del sí que hace estallar los marcos identitarios establecidos. En ella, los “personajes” (en el prólogo de *El negocio del deseo* (1999), Peter Fry nos señala el uso de vocabulario teatral o performático que ya se empleó antes de la extensión de lo *queer*) asumen roles, toman posturas y se convierten en fantasías que no tienen por qué coincidir con su manera natural de actuar, sino que reproducen códigos de esa subcultura. Por ejemplo, las locas en su travestismo y su devenir mujer o los *michês* en su profunda negación de la homosexualidad y su teatralización de la masculinidad heterosexual más “macho”. Dentro de esta sociabilidad y diálogos no hay solo deseo y subversión, sino también peligro de muerte acechando desde cada callejón. La ritualización u organización de la “draga” es por pura necesidad, de forma que se pueda evitar “la oscura circunstancia en que el encuentro entre la loca y el macho deviene fatal” (Perlongher, 1996, p. 35). Esta previsión no solo sirve para sopesar la ganancia económica de un encuentro, sino también para “medir tanto la deseabilidad cuando la eventual peligrosidad del candidato”. (Perlongher, 1996, p. 49) En este contexto marginal las muertes homosexuales no solo se achacan al SIDA, la vigilancia estatal, la desaprobación de la moral pública o la violencia policial y ciudadana, sino que se puede dar dentro de los propios circuitos de este deseo. El machismo despierta en muchas ocasiones la violencia fatal contra las locas, y un *michê* que flaquea en su rígida proyección de heterosexualidad puede fácilmente ser asesinado a manos de su cliente. Se pone así de manifiesto en su obra un tenso equilibrio entre sexo y muerte, la tentación de la violencia un “deseo horroroso” (Perlongher, 1996, p. 31).

Respecto a los conceptos aquí expuestos es interesante sacar a colación algunas series fotográficas que realizó el artista colombiano Miguel Ángel Rojas al inicio de su carrera, pese a que su obra no queda reducida a estas impresiones o siquiera al uso de la cámara¹⁴. En esta etapa artística Rojas, así como Perlongher, elaboró un registro de los circuitos deseantes de los que él mismo era partícipe, multiplicando mediante este archivo las implicaciones y flujos de estos. Estas fotografías, discretas y respetuosas a la vez que directas y arriesgadas, fueron tomadas en la década de los ochenta en diferentes cines de Bogotá que eran secretamente conocidos por dar cabida a encuentros eróticos homosexuales. Podríamos considerar esta práctica como un reflejo o corriente paralela a los postulados de Perlongher: la ciudad como deseo, con sus habitantes subalternos que no se muestran nunca nítidos, sino como borrones en movimientos, destellos efímeros.

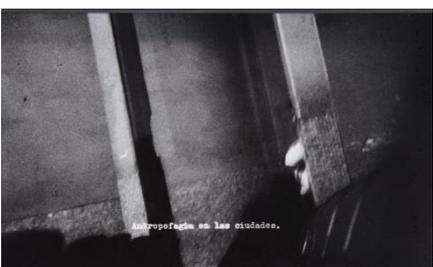
¹⁴ Cabe destacar que, pese a que Rojas es ya un artista más que consolidado, la presentación de la homosexualidad en las artes en los 70 y 80 era una situación complicada en la que la tolerancia de las élites artísticas se flexibilizaba según el estatus y prestigio del artista, la discreción de las representaciones y la disciplina artística manejada (favoreciendo la pintura, el dibujo y la escultura de corte más clásico). Para conocer el panorama artístico un poco más en profundidad véase *Anexo III: homoeroticismo en las altas esferas*.



Figuras 21, 22 y 23.
Miguel Ángel Rojas: *Sobre porcelana*, 1979.
Serie *Mogador*. Fotografías.

Los ambientes recorridos son principalmente *El Imperio*, *El Mogador* y *El Faenza*. El artista ha señalado, en su entrevista con Punto de fuga, la importancia de la construcción de estos teatros (de hecho, los elementos arquitectónicos han cobrado gran protagonismo en obras posteriores) a la hora de condicionar qué tipo de composiciones y narrativas fotográficas se podían capturar: “*El Imperio* me dio la posibilidad de hacer fotografías a través de orificios del baño, *El Mogador* se prestaba para una serie de baños del primer piso y de la escalera del segundo piso, pero no en la platea, y *El Faenza* era tan inmenso que me daba posibilidad de hacer fotos en la entrada, en los palcos y sobre la platea” (*Confesiones*, 2020, p. 64). *Sobre porcelana* (1979) (Figs. 21, 22 y 23) recibe su nombre por los azulejos de los baños de *El Mogador*: el fondo de estos encuentros, un sutil guiño a la pureza. Así, Rojas sitúa diversos elementos clave en el plano artístico: la mirada, el deseo y los encuentros clandestinos en lugares semi-públicos, “ambientes aislados en los cuales los impulsos, las pasiones y los ideales vagos y reprimidos se emancipan de la moral dominante” (Perlongher, 1996, p. 50), dando protagonismo a esa sociabilidad inmoral, indigna y nómada que elogiaba Perlongher como elemento que dinamita y sacude la normalidad.

En la factura de las imágenes, borrosa, velada y nerviosa, se advierten las estéticas del arte contemporáneo que han conformado el lenguaje visual de la



Figuras 24-27.
Miguel Ángel Rojas: *Antropofagia*, 1979.
Serie *Faenza*. Fotografías.

posmodernidad. Estéticas promiscuas, no solo por el acto presentado en las imágenes sino por la carencia de rigidez, de punto de vista fijo y de una nitidez y claridad que podrían relacionarse, en una asociación fácil y clásica, con lo “propio” del medio fotográfico. Las imágenes de estas series conforman, en un diálogo subconsciente con el cine, narrativas inconexas con vacíos temporales, sujetos que han podido reconstruirse a posteriori mediante fragmentos: una red de relaciones y personas suspendida en el tiempo, en un espacio sombrío y ambiguo, en pliegues barrocos de luz y oscuridad.

Rojas manifiesta haber utilizado los elementos arquitectónicos preexistentes para fotografiar, tomando “lo que la gente había creado para poder ver a los otros” (*Confesiones*, 2020, párr. 31). En este voyeurismo, sin embargo, hay un alto grado de implicación personal, de empatía hacia las personas captadas en cámara, cuyo anonimato se salvaguarda mediante intervenciones analógicas sobre los negativos, de recorte, emborronamiento, ampliación o reducción. La obviedad del erotismo de la situación varía dependiendo de la fotografía, pero sí es palpable en todas ellas un cierto aspecto psicológico: la tensión de ver y ser visto, un “instinto, de ese movimiento hacia el deseo, de esos gestos violentos” (*Confesiones*, 2020, párr. 28). Perlongher notaba que, en el despliegue de la masculinidad, “el microfascismo está contenido en cada gesto” (Perlongher, 1996, p. 40), conllevara siempre cierto grado de violencia. El negro de estas imágenes, profundo, íntimo y peligroso, pone de manifiesto la fina línea entre deseo y terror que señalaba Perlongher. Rojas (2020) comenta, desde la experiencia de un amigo asesinado, que en la Bogotá de los años 80 era común encontrar grupos de militares que se hacían pasar por amantes disponibles para atraer a homosexuales y matarlos de maneras muy violentas. En sus fotografías, tanto los sujetos fotografiados, como el fotógrafo (a veces observado) y como el mismo lugar parecen vibrar con la misma ansiedad, de miedo y de excitación. El título *Antropofagia* (1979) (Figs. 24-27) de la serie realizada en *El Faenza* problematiza esta tensión, no solo por la connotación sexual de devorar a otra persona sino también por la violencia implícita en ese hambre, que puede llevar a la cruel destrucción de una de las partes. En estas imágenes, “el ocultamiento, la prohibición, la condena, el riesgo, el miedo, la fantasía y la abyección intensifican no solo el deseo y el placer sino también una sociabilidad táctil, furtiva e intensa” (Epps, 2005, p. 150).

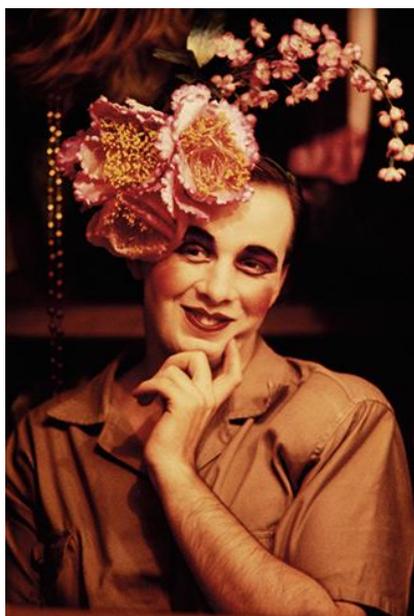
4.3.1.3. La muerte de las locas

Perlongher destacaba, desde su experiencia como exiliado en el Brasil de los años 80, la formación de grupos revolucionarios y contraculturales que luchaban en esos años contra la dictadura militar instaurada en el 1964. Los denominó “devenires minoritarios”, partículas de subjetivación en luchas transversales: “devenir mujer”, “devenir negro”, “devenir homosexual”, “devenir loca” (Perlongher, 1996, p. 69). Uno de los elementos más sorprendentes de su prosa pasa por notar de manera prematura una solidificación de esos movimientos revolucionarios en bloques identitarios a partir de la progresiva apertura de la



(arriba) Figura 28.
Madalena Schwartz: *Persona no identificada*, década de los 70, San Pablo. Fotografía.

(abajo) Figura 29.
Madalena Schwartz: *Patricio Bisso*, década de los 70, San Pablo. Fotografía.



dictadura y su fin con el primer presidente elegido democráticamente (Sarney, en marzo de 1985). Comenta: “el tan mentado “sistema” no se sustenta solamente por la fuerza de las armas ni por determinantes económicos; exige la producción de cierto modelo de sujeto “normal” que lo soporte” (Perlongher, 1996, p. 68). Es esta normalidad la que concede derechos y protección a las minorías, pero también la que les hace perder su espíritu rebelde y, como parte de un sistema de control, las acomoda en su seno para transformar los gritos disruptivos en objeciones amigables. Esta especie de presagio cobra sentido cuando se enlaza con la elevación de la teoría *queer* proveniente del norte. Perlongher no vaticina una completa desaparición de las disidencias, sino que señala una cierta “pérdida de voz” bajo las promesas de representación política y de ocupar un lugar, por pequeño que sea, en la vida pública, aceptando a cambio regularizar sus formas de existencia y supeditarlas a los “modos artificiosos y serializados de subjetividad” (Perlongher, 1996, p. 71) propuestos como adecuados desde el Estado moderno.

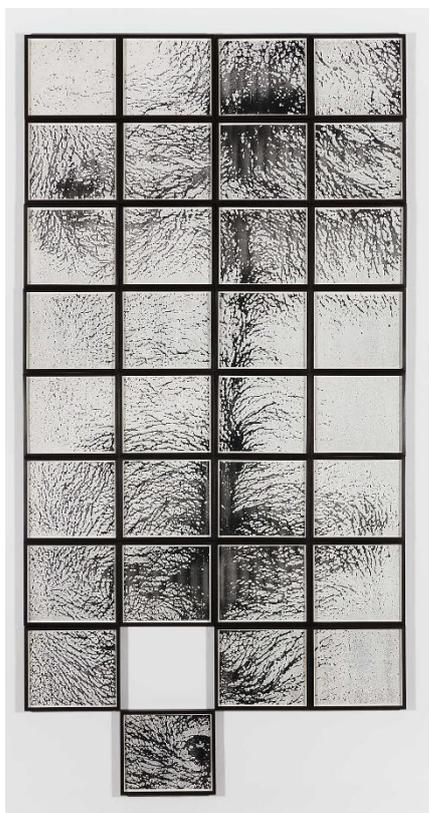
Estas preocupaciones se exageran en *La desaparición de la homosexualidad* (1991), ensayo que se considera en muchas ocasiones la despedida de Perlongher, pues murió de SIDA un año después. En este texto, evidentemente afectado por la contracción de la enfermedad, el autor reflexiona sobre el aumento de la vigilancia y la regularización de la sexualidad, incluso desde los sectores médicos más “progresistas” (es decir, aquellos que no condenan la homosexualidad), a raíz del SIDA. Se promueve, junto a la normalización política, la médica: “la práctica de una sexualidad limpia, sin riesgos, desinfectada y transparente, [...] un proceso de medicalización de la vida social” (Perlongher, 1996, p. 88) que, para desilusión del autor, que rememora con nostalgia la práctica de una promiscuidad que una vez fue escandalosa y revolucionaria, “banaliza” y le quita todo el misterio a la homosexualidad, que se disuelve en la vida social normal. Esta disolución, también de devenires (las locas, los *michês* y otros, convertidos a la masculinidad normativa de los “gays a la moda norteamericana” (Perlongher, 1996, p. 88)) lo lleva a criticar duramente el libertinaje que una vez alabara y un futuro en el que las políticas identitarias absorben a las disidencias en la normalidad mediante, por ejemplo, el matrimonio igualitario.

“Perlongher sigue siendo una referencia para pensar lo contemporáneo: su pensamiento adelantaba muchos años y pudo vislumbrar los desafíos que ciertas tendencias de su presente ofrecerían al porvenir: el neoliberalismo, el estancamiento de las políticas identitarias, la biopolítica del Sida y las sociedades control. En cuanto al movimiento gay, ya para mediados de los 80 se había desilusionado de su normativización, su carácter clasista y su tendiente despolitización” (Duarte, 2016, párr. 14).



(arriba) Figura 30.
Hudinilson Jr.: S/T, 1982.
Documentación performática de
Exercício de me ver II.

(abajo) Figura 31.
Hudinilson Jr.: *Narcisse Gesto IV*, 1986.
Instalación de 32 fotocopias Xerox
enmarcadas. Medidas variables.



Hudinilson Jr. es uno de los artistas brasileños que mejor ha captado el cuerpo en deriva. Su incesante recorrido por las calles nocturnas de San Pablo (ya fuera para vandalizar estatuas o muros con el grupo 3NÓS3 en protesta contra el gobierno dictatorial o para explotar su homosexualidad en diversos clubs) queda plasmado en sus series más emblemáticas, los *Narcisses* (Narcisos) y los *Exercícios de me ver* (Ejercicios para verme). Ambos títulos sugieren una cierta fijación por el propio cuerpo: pese a que en el caso de Narciso esa fascinación por el cuerpo masculino (el propio) deviene fatal, Hudinilson Jr. encuentra en la historia un interés subversivo, una fuga de todo lo que se supone que son el deseo y la identidad. Esta identidad, como le permite su método de impresión predilecto, es diseccionada y fragmentada, con pedazos cambiantes, a veces separados, intervenidos o inconexos, nunca fijos, nítidos y estables. Este gusto por la reproducción múltiple y la crisis de la visualidad es palpable en sus innumerables *Cadernos de Referência*, libretas colmadas de anotaciones e imágenes entre las que destacan los desnudos masculinos de procedencias variadas: la historia del arte occidental clásica, la pornografía, la publicidad. Ambas series, en las que trabajó durante los años 80, se construyen mediante lo que el artista llamaba “acciones de Xerox”¹⁵ (Miyada, 2020, párr. 11) (Fig. 30), en las que él se subía a la fotocopiadora y retorció su cuerpo desnudo para captar fragmentos interesantes, que luego recortaba, ampliaba e imprimía. “En eso parece residir su interés, en las expectativas que esa tensión aporta a la lectura del cuerpo, lanzadas a la posibilidad de repetir tales operaciones infinitamente”¹⁶ (Daudén, 2020, párr. 12). Este método gráfico, reminiscente del Pop art y los *mass-media*, sitúa la imagen del cuerpo en un lugar ambiguo, ni figurativo-erótico ni puramente abstracto-texturizado: las imágenes se vuelven sugerencias, insinuaciones. El cuerpo aquí presentado es una escultura y un mapa: en su plasticidad se advierten materia y presencia, al mismo tiempo que (paradójicamente) su imagen se disuelve y se escapa como los reflejos del lago de Narciso, nunca llegando a ser completamente identificable como un cuerpo. En esa pérdida de inteligibilidad se adivina un urbanismo del cuerpo, unas texturas y ampliaciones que devienen fluidos mapas del deseo al más puro estilo perlonghereano. Muchas de las obras de Hudinilson Jr., ampliadas al gran formato y divididas en fragmentos por cuadrículas (como *Narcisse Gesto 4*, de 1986) (Fig. 31), estaban pensadas para ser “grandes cartografías invadiendo la ciudad” (Ramos-Yzquierdo, 2014, párr. 4).

Aquí se plasman ideas que considero que entran fácilmente en diálogo con las de Perlongher: la ciudad incontrolable (la del propio cuerpo, del propio ser) ocupando el urbanismo regularizado y normalizado por un Estado aún

¹⁵ Traducción propia del original: “Xerox actions” (Miyada, 2020, p. 11).

¹⁶ Traducción propia del original: “Nisso parece residir seu interesse, nas expectativas que esse tensionamento fornece à leitura do corpo, lançadas à possibilidade de repetir tais operações infinitamente” (Daudén, 2020, p. 12).

autoritario; el caminante en deriva deambulando a través de las direcciones fijas, ya sea en una lectura literalmente cartográfica y antropológica como figurada, de deseo y moral pública.

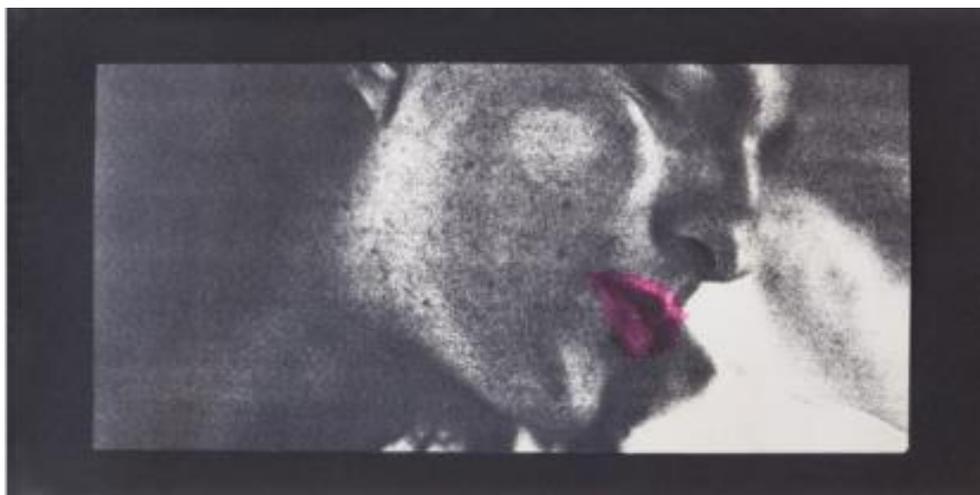


Figura 32.
Hudinilson Jr.: S/T, 1980.
Fotocopia Xerox intervenida.
Medidas desconocidas.

4.3.2. Pedro Lemebel.

4.3.2.1. De la nostalgia¹⁷

Este autor chileno se sitúa como artista y crítico esencial para entender el papel del cuerpo y el travestismo en el arte contemporáneo latinoamericano, herencia visual que continúa hoy. Fue componente, junto a Francisco Casas (n. 1959), del dúo de las Yeguas del Apocalipsis, fundado en 1987, durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Esta pareja artística fue ecléctica y compleja, tanto en su uso de herramientas visuales (fotografía, vídeo, performance, historia del arte, vestimenta y maquillaje, cine, baile, sucesos nacionales e internacionales, activismo político, folklore) como en la densidad del entramado conceptual de sus obras, que requieren (al menos para el espectador extranjero) tirar del hilo para ir comprendiéndolas poco a poco. Marcaron la corporalidad de la performance latinoamericana tanto en materia de disidencia sexual como en protesta antidictatorial que, en su caso, iban de la mano.

Lemebel, como escritor, refleja en sus crónicas un tono más narrativo, nostálgico y un tanto maternal, que entrecruza lo anecdótico con lo político. En sus textos, el lector (a veces hecho partícipe de la acción para ser súbitamente tratado como espectador *voyeur*) es envuelto en recuerdos de las locas, sus alegrías y sus trifulcas, su porvenir trágico en las calles pobres y en la época del SIDA, y su resiliencia y vitalidad pese a todo. En diálogo con Perlongher, el neobarroco de Lemebel usa el falso lujo y los destellos como cosméticos que maquillan y a la vez realzan la decadencia de un contexto geopolítico muy

¹⁷ El título de este apartado proviene de una obra de las Yeguas del Apocalipsis con el mismo nombre (1991), una acción en la que denunciaban el neoimperialismo norteamericano mediante la industria del cine de Hollywood. En este documento, la nostalgia hace referencia tanto al estilo literario de Lemebel como al supuesto agotamiento de la figura de la loca en las políticas identitarias gays.



Figura 33.
Pedro Lemebel: *Alacranes en marcha*, 1994.

Registro fotográfico de la *performance* durante la marcha del 25 Aniversario del Orgullo Gay, Stonewall, Nueva York. 120 x 90 cm.

específico, gestos “muchas veces precarios pero auténticos más allá de su mentir, que el autor narra y describe con un tono que no por melancólico y tierno, deja de ser combativo” (Souilla, 2009, p. 10). Usó su prosa (en ocasiones dotada de un sarcasmo divertido y venenoso) como una protesta subversiva contra el paradigma mayoritario de lo gay. De su visita al emblemático bar neoyorquino de Stonewall Inn¹⁸ comentaba:

“[...] las parejas de hombres en patines pasan de la mano sopladas por tu lado como si no te vieran. Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay.” (Lemebel, 2000, p. 64)

Destaca esa visión amarga, compartida también por Perlongher, de la loca (y, por extensión, de cualquier nomenclatura única local en lo referente al género y la sexualidad) como eterna marginada incluso dentro del movimiento de liberación sexual internacional, figura extinta, pasada de moda o *vintage*, considerada hiperbólica y reemplazable por “la imagen más masculina, más ciudadana, más dignificada y normalizada, del ‘gay.’” (Giorgi, 2004, p. 154 en Epps, 2008, p. 916). Según Lucía Rojas, “para muchos activistas, lo *queer* es un proyecto teórico/político que busca universalizarse, que llega desde fuera, desde el norte anglosajón con el fin de interpretar sus acciones políticas locales desde una posición hegemónica blanca” (2021, p. 137) y desde luego ese sentimiento de invasión, de “recolonización” (Lemebel, 2000: 22), es patente en su obra. Tanto es así que, en una de sus apariciones más emblemáticas (Fig. 33), en la marcha del 25 Aniversario del Orgullo Gay en Nueva York (1994), reivindicaba su existencia como sujeto latinoamericano, obrera y loca, llevando una aureola de jeringuillas y un cartel que rezaba en inglés incorrecto *CHILE RETURN AIDS* (Chile os devuelve el SIDA). Declararon que lo gay, pese a ser marginal, “se articula desde lo masculino por proteccionismo y también por sumarse al poder” (Brescia, 1989, p. 27), empujando a otros colectivos hacia los bordes: el travesti, el pobre, el mapuche. Pese a la corriente general, las Yeguas no dejaron de elegir el devenir mujer, el lugar desafiante, precario y femenino como herramienta de acción, una herramienta que aún consideraban subversiva para “desordenar el supuesto de los géneros” (Lemebel, 2000, p. 21).

¹⁸ Epps (2008) advierte, dentro de la desconfianza válida de Lemebel hacia las políticas identitarias norteamericanas (y, concretamente, las concentradas en Nueva York) que el autor parece ignorar, por desconocimiento o a propósito, las icónicas personalidades travestis negras y latinas que se posicionaron en primera fila durante la defensa del Stonewall Inn en 1969, como Marsha P. Johnson. También es cierto que los hechos que han trascendido de los emblemáticos disturbios en el discurso mayoritario tienden a omitir estos datos.



Figuras 34 y 35.

Las Yeguas del Apocalipsis: *Refundación de la Universidad de Chile*, 1988.

Registro fotográfico de la *performance*.

4.3.2.2. Poner el cuerpo: el travestismo como desafío

Las acciones artístico-políticas de las Yeguas pertenecían tanto a escenarios, clubes y reuniones críticas como a la misma calle chilena. Pese a ser coetáneos de la llamada Escena de Avanzada, “no existía complicidad ni de voces ni de estilo entre [...] la severidad intransigente de [...] la Avanzada y la deriva de traspasos y carambola travesti de las Yeguas” (Richard, 2018, p. 79). En *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) (Figs. 34 y 35), una de sus primeras performances y aún durante la dictadura, los artistas entraron en el campus desnudos, subidos en una yegua (término peyorativo usado contra homosexuales y mujeres vulgares). Daban así un tinte homoerótico a la clásica figura masculina del héroe revolucionario o conquistador, al que también se hace referencia en el título. La resignificación de estos códigos de la masculinidad latinoamericana, puesta en práctica en estas décadas mediante el travestismo y la barroquización de la homosexualidad, ha sido una estrategia recurrente desde entonces en adelante. Los territorios latinoamericanos, desde una postura periférica, han notado una tensión en cuanto a su identidad “verdadera” o “esencial” en contraposición a la percepción de la mirada extranjera y primermundista, conflicto que dialoga con lo travesti. Felipe Rivas comenta en qué modo se establece esa tensión:

“[...] radicalizando la tensión identitaria dentro/fuera: el modo como se ha intentado conformar “desde dentro” y cómo ha sido construida desde la mirada extranjera. Una dicotomía que desplegó el conflicto entre lo que uno “es” internamente (la narración ficcional pero autoasumida de una identidad del *sí mismo*) y cómo se le ve a uno desde el exterior, cómo “aparece”, “la superficie” externa (Rivas, 2012, p. 247).

A ojos de las potencias mundiales y su visión racista, Latinoamérica puede ser leída como “natural, salvaje, sexual, experiencial, pasiva, reproductiva” (Rivas, 2012, p. 248), percepción que se subsana mediante la proyección de una ficción masculinista basada en ciertos mitos de la resistencia prehispánica, los héroes de la independencia anticolonial y los líderes revolucionarios.

Podemos destacar al Che de los Gays (Fig. 36), personaje poético-cultural-político al que encarnó Víctor Hugo Robles desde el 1997, cuando los restos ocultos del célebre líder revolucionario fueron descubiertos en Bolivia en la misma fecha que el día internacional del Orgullo LGTBI (28 de junio). Robles situaba a este personaje en protestas y apariciones públicas, muchas veces en compañía de las Yeguas. Mediante la teatralización homosexual de este icono de la masculinidad y del orgullo latinoamericano buscaba situar a la disidencia sexual en un lugar desafiante y no acomodado. Por otra parte, planteaba la siguiente pregunta: “¿en qué sentidos somos revolucionarios?” (González, 2020, párr. 4). Esta proyección de hipermasculinidad y su inherente machismo era

Figura 36.

Joaco Pavez: S/T, (s/f).

Víctor Hugo Robles (el Che de los Gays) junto a Francisco Casas y Pedro Lemebel (las Yeguas del Apocalipsis) en una manifestación. Fotografía.





Figuras 37 y 38.

Joana Reposi Garibaldi: *Lemebel*, 2019.
Pedro Lemebel en *Alacranes en marcha* (1994) y en *Manifiesto. Hablo por mi diferencia* (1986) en diferentes grabaciones de la época recopiladas en el documental homónimo.

también buscada desde los activistas políticos de la izquierda y el movimiento antidictatorial. Como se comenta en el documental (2019) de Joanna Reposi Garibaldi sobre el escritor, Lemebel siempre se alineó filosóficamente con la izquierda. Pese a esto, tanto el Comunismo como el Socialismo, que eran tremendamente homófobos, nunca dejaron que las Yeguas entraran por la puerta grande de la cultura pese al gran valor y atrevimiento de su crítica política y cultural. Cabe destacar que, incluso superada la dictadura tras el NO votado en el referéndum sobre su continuación (5 de octubre de 1988), la época de transición democrática siguió sustentando patrones del régimen. No fue hasta 1999, tras casi una década de gobierno democrático, cuando finalmente se despenalizó la homosexualidad. Esta había sido castigada desde 1875 mediante el artículo nº 365 del Código Penal, que condenaba las “prácticas sodomitas” (Maristain, 2020, p. 8). Las protestas de las Yeguas fueron insistentes durante la dictadura, pero se hizo patente que la violencia contra el travesti y el homosexual no se limitaba a esta, sino que se extendía incluso a sus “camaradas”. “Usamos la sangre en nuestras presentaciones porque el Partido Comunista no nos quiso”, comentaron en el Diario La Tercera (1991, p. 32), tal vez con intención de teñir y ondear su propia bandera. En su propio manifiesto, Lemebel declaraba “Pero no me hable del proletariado/Porque ser pobre y maricón es peor” (2000, p. 82) y “Mi hombría no la recibí del partido/Porque me rechazaron con risitas/Muchas veces” (2000, p. 85).

Esta situación de doble e incluso triple marginalidad solo podía contestarse con la corporalidad, algo en lo que han coincidido las prácticas conceptuales y performáticas latinoamericanas. Lemebel comenta: “Lo que te queda como arma es el cuerpo. Era un cuerpo agredido, golpeado, transgredido como el mío. El cuerpo político es eso, es el cuerpo desgarrado” (Reposi Garibaldi, 2019, 33:51). Un cuerpo loco y travestido, desafiante no solo de la política y moral hegemónicas sino de la propia homosexualidad, en su resistencia a la “ampliación” del modelo heterosexual que se prestaba a incluir en su normalidad una homosexualidad pacífica, no transgresora. En esos ofrecimientos (de matrimonio igualitario, de tolerancia burguesa) no cabían los “nuevos marginados” (Perlongher, 1996, p. 33), es decir, las expresiones locales y fluidas de devenires sexo-genéricos varios. Ante esto, el objetivo era rechazar una expresión que le fuera funcional a la empresa “neocolonizadora” de la globalización académica, que busca “recartografiarlo todo” (Richard, 2018, p. 76).

Estos devenires marginales (pobre, mujer, loca) son los reclamados y barroquizados por las Yeguas. Un ejemplo emblemático es su apropiación de *Las dos Fridas* (1989) de Frida Kahlo, que por aquel entonces ya se estaba convirtiendo en un “objeto fetiche” del arte elitista. Así fue también en *La Conquista de América* (1989) (Fig. 39) cuando, durante el Día de la Raza (12 de octubre), el dúo se reunió en la Comisión Chilena de Derechos Humanos para bailar una “cueca sola” (una cueca que se baila sin pareja) sobre el mapa sangrante de Latinoamérica. En profundo silencio (llevando cascos y con

cassettes pegados al pecho) y portando el pañuelo blanco típico de la danza, reclamaron la coreografía simbólica de la viudedad chilena como lugar político femenino de denuncia de los desaparecidos en procesos dictatoriales: hermanos, maridos, hijos y amigos. Este baile se desarrollaba a pie descalzo sobre un mapa latinoamericano cubierto de cristales de Coca Cola que cubrían de sangre la cartografía, trazando así una relación entre los procesos coloniales y el apoyo, silencioso pero no por ello menos violento, del neoliberalismo norteamericano a las dictaduras del sur.



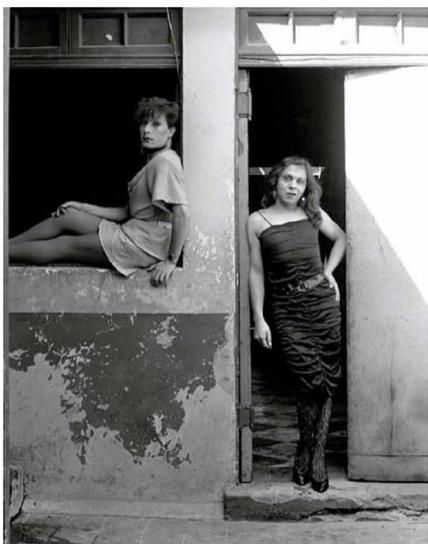
Figura 39.
Las Yeguas del Apocalipsis: *La Conquista de América*, 1989.
Registro fotográfico de la *performance* en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago.

4.3.3. Nelly Richard.

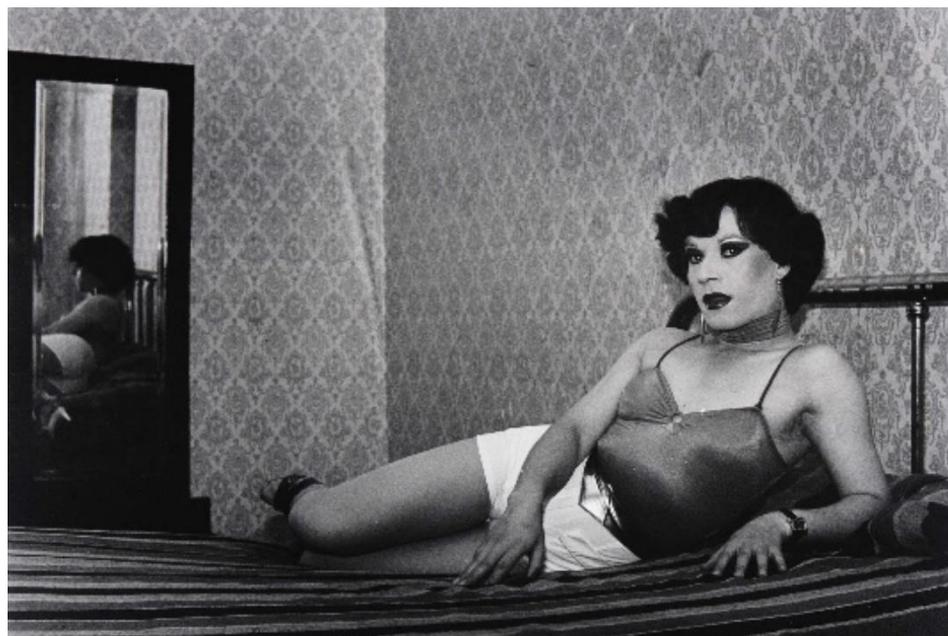
Esta crítica ha sido pionera en registrar y reflexionar sobre las prácticas artísticas de resistencia en Chile desde tiempos dictatoriales (1973) hasta la actualidad. Su prosa resulta especialmente alternativa y relevante por debido a “su carácter temporal *paralelo* (el texto no siempre fue la lectura posterior a la obra, a veces lo acompañaba o directamente lo antecedía)” (Rivas, 2012, p. 247). Además, destaca especialmente su interés por el papel del cuerpo (y, más concretamente, el cuerpo travestido) en las acciones artísticas latinoamericanas, vertiente teórica que podríamos relacionar con el discurso *queer* que se fraguaba paralelamente en esos años al norte del continente, con producciones como los escritos de Judith Butler, los talleres de *drag* de Paul B. Preciado u obras audiovisuales tan emblemáticas como *Paris is burning* De Jennie Livingston (1990).

4.3.3.1. La Escena de Avanzada

La dictadura chilena de Augusto Pinochet que, como ya se ha comentado anteriormente, perpetuó silenciosamente la violencia hacia las disidencias, había mantenido artículos del Código Penal como el nº 365, que penaba las relaciones sexuales entre hombres, o el nº 373, que castigaba el “ultraje a las buenas costumbres” (Carvajal, 2019, p. 13). Esta última restricción, por la



(izq.) *Figura 40.*
Paz Errázuriz: *La Palmera*, 1985.
Del libro *La manzana de Adán* (1990).



(dcha.) *Figura 41.*
Paz Errázuriz: *Evelyn*, 1983.
Del libro *La manzana de Adán* (1990).

ambigüedad de sus condiciones, daba, en realidad, un amplio umbral a las autoridades represivas para castigar todo aquello que pudiera considerarse inadecuado o amenazante para la moral pública. Sumando a este los cargos de vagancia y posesión de drogas, las patrullas que recorrían los barrios más desfavorecidos tenían un colchón legal para detener y encerrar (en muchas ocasiones mediante violencia) a cualquier persona por su vestimenta, su compañía, su actitud o simplemente su pose. Este era el peligro y el contexto de las travestis y locas, muchas de ellas trabajadoras sexuales, que aparecían en los escritos de Pedro Lemebel. Paz Errázuriz, junto con la escritora Claudia Donoso, captura también esta vida subterránea, precaria y carnavalesca en su serie fotográfica del libro *La manzana de Adán* (1990). Como comenta Donoso en sus páginas, “la vida de los travestis chilenos ocurre entre una doble clausura: la del prostíbulo y la de la cárcel” (Donoso, 1990 en Richard, 2015, p. 81). Su metodología es especialmente relevante para Nelly Richard, pues pone de manifiesto los enlaces de continuidad y apoyo entre el feminismo, la disidencia sexual y la resistencia antidictatorial. La metodología de Paz Errázuriz podría entenderse en términos de documental afectivo, pues busca poner de manifiesto la precariedad de una situación social, dejando espacio, a su vez, para un ambiente de alivio, celebración y cuidados comunitarios en sus fotografías. Además, revoluciona el papel de la mujer:



Figura 42.
Paz Errázuriz: *La Palmera*, 1987.
Del libro *La manzana de Adán* (1990).

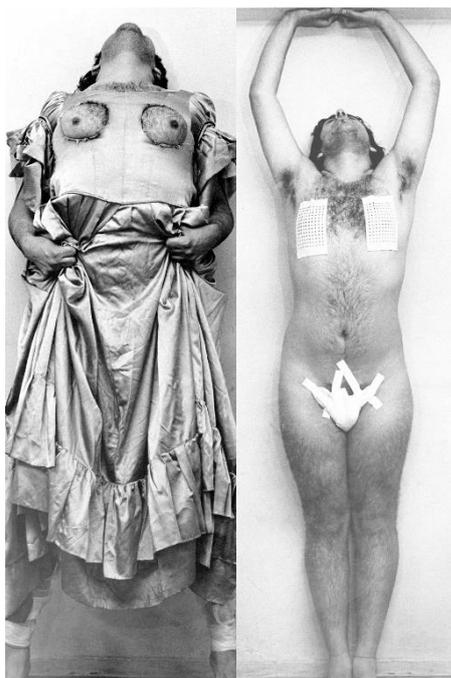
“Su “salir a la calle” —en una ciudad bajo ley represiva— hizo que el arte deambulara por riesgosos vecindarios para afrontar una doble prohibición: la del cerco familiarista de lo privado [...] para domesticar a la femineidad en la clave de la “madre-esposa” exaltada por la moral católica; la de los perímetros de vigilancia policíaca en los que la dictadura acosaba a sus enemigos para castigarlos con la desaparición o la tortura. P. Errázuriz [...] [desacata] el mandato de la reclusión forzada (doblemente forzada para una mujer) al conquistar el afuera —

los exteriores— para desplegar audazmente su libertad de creación y movimiento” (Richard, 2015, p. 36).

Su obra, además, desafía los presupuestos patriarcales del creador o autor original/único, pues “usa el resorte asociativo y colaborativo, micro-político, de las duplas creativas formadas horizontalmente entre mujeres; unas mujeres [...] [que] se atreven a desprivatizar la firma única [...] en el espacio dialógico de lo “común”” (Richard, 2015, p. 52). En estos binomios de sororidad colabora con escritoras (de poesía, crónica, ensayo) que la acompañan en sus viajes y producen su obra paralelamente (en el caso de *La manzana de Adán*, esta es Claudia Donoso). Así, da voz a las locas y a los locos (en referencia a *El infarto del alma*, su investigación de otra marginalidad, la de las personas en psiquiátricos), posicionando a la mirada y la mano feministas como registros de la historia “otra”.

Su análisis de la obra de Paz Errázuriz y otros artistas después del golpe de Estado dictatorial de 1973 llevó a Nelly Richard a acuñar, dentro del contexto artístico chileno, el término “Escena de Avanzada” en 1981. Este, procedente de un cuaderno de anotaciones sobre las prácticas artísticas de resistencia de la época, no pretendía homogeneizar o encorsetar dichas expresiones, sino tender puentes entre ellas mientras se respetaban sus singularidades. Esta red de conexiones permitió, de cara al futuro, contar con una genealogía local propia, no solo “legitimada” por la teoría, sino enriquecida por su diálogo y convivencia con esta. Richard (1981) estableció que la Escena de Avanzada se caracterizaba por su ruptura por el gusto artístico de la época, inclinado hacia la pintura, y su uso crítico del cuerpo, el arte conceptual, la fotografía, el vídeo, el documental, el ensayo, el archivo y los signos como herramientas transversales de protesta antidictatorial. Podemos destacar la emblemática obra *El perchero* (1975) (Figs. 43, 44 y 45), del artista Carlos Leppe, con cuya obra Nelly Richard mantuvo una larga y prolífica relación teórica. El cuerpo travestido en la obra es teatral y objetual, no solo en el sentido del cuerpo cadáver o cuerpo agredido por las torturas de la dictadura, sino del cuerpo violentado de maneras más sutiles: el cuerpo institucional, coaccionado a un cierto “montaje”, medicalizado y vigilado, “en vías de corrección” (Richard, 1981, pp. 43-45). La materialidad de la pieza, así como los elementos prostéticos o “de quita y pon” que se advierten desechan el sueño humanista del Yo unificado, dando paso a “los cuerpos rotos y desensamblados” (Richard, 2018, p. 206). El cuerpo es “una zona intercitacional de referencias cosméticas, fotogénicas y teatrales a modelos corporales que deconstruyen y reconstruyen su identidad” (Richard, 2007, p. 81 en Badawi y Davis, 2012, p. 97), poniendo así de manifiesto las tecnologías biopolíticas que ordenan y desechan los cuerpos según sexo/género, salud/enfermedad, cordura/locura.

Así como lo travesti ha sido eficiente para elaborar discursos sobre lo latinoamericano, también se ha podido relacionar con las dinámicas dictatoriales. Rivas (2018) plantea que el travestismo es útil para denunciar el



Figuras 43, 44 y 45.
Carlos Leppe: *El perchero*, 1975.
Fotografías. 173 x 58 cm (c/u).

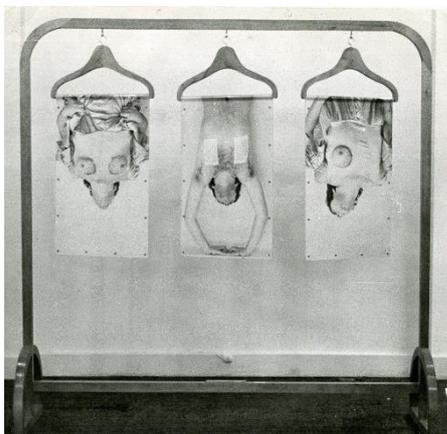


Figura 46.
Carlos Leppe: *El perchero*, 1975.
Instalación de 3 fotografías colgadas de un perchero. 173 x 180 cm.

desequilibrio de poderes en dictadura: masculino (la fuerza militar opresora) y femenino (la ciudadanía violentada y reprimida). Sin embargo, la cualidad subversiva que más aprecia Nelly Richard en el travestismo de la Escena de Avanzada (así como el de artistas fuera de esta corriente, como las Yeguas del Apocalipsis) es una protesta que no se limita a dirigirse hacia una situación gubernamental específica con un principio y un final más o menos acotables, sino que arremete contra un sistema de valores que trasciende los modos dictatoriales, pues “anarquizaba el formato tanto oficial (la dictadura) como militante (la izquierda contestataria) de la identidad y la sexualidad obligadas” (Richard, 2018, p. 206).

4.3.3.2. La copia de la copia de la copia

Como indicaban las pinceladas que se han dado anteriormente sobre la relación latinoamericanismo/travestismo, esta práctica sexo-genérica es sugerente en varios campos de la crítica cultural. Esto se debe al fenómeno, barroco y rizomático, que Nelly Richard denominaría “el sinfín de la copia de la copia de la copia” (Richard, 2018, p. 128). Los territorios latinoamericanos se sitúan en la periferia de la metrópolis, siempre a destiempo de sus modas, teorías y producciones culturales y, por tanto, recreando estas de una forma que desentona, que evidencia su precariedad en su mismo imitar. Esto genera una profunda crisis identitaria:

“Para una cierta tradición latinoamericanista, lo “propio” del ser latinoamericano pertenece al núcleo-esencia originario de una identidad *no retocada*, es decir, una identidad atada al sustrato arcaico de la tierra virgen y del cuerpo primitivo que deben ser protegidos de la implantación de racionalidades foráneas acusadas de desvirtuar lo nativo” (Richard, 2018, p. 208).



Figura 47.
Paz Errázuriz: *Evelyn, La Palmera*, 1983.
Del libro *La manzana de Adán* (1990).

Es aquí donde el fenómeno de copia de la Copia se inserta como herramienta crítica y cuestionadora del Modelo (metropolitano, primermundista), pues “la copia periférica es una sátira poscolonial de cómo el primermundismo proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originariedad y autenticidad” (Richard, 1993, p. 68 en Richard, 2018, p. 209). Más específicamente, el travestismo latinoamericano falla magníficamente en su feminidad, rebasando así los moldes de los géneros. No se trata de una imitación referencial de la “esencia” de la mujer, pues el carnavalismo de género dificulta la existencia de esencia alguna, sino de copiar las máscaras y parodias de la feminidad, las *performances* que realizan las mujeres a diario, precisamente para resaltar el artificio inherente a toda situación corporal sexo-genérica mediante la exageración. En ese sentido, “el travestismo [...] se convertía en un instrumento subversivo que desmitificaba toda nostalgia hacia un modelo natural-originario de identidad tanto sexual como latinoamericana” (Richard, 2018, p. 210). Destaca, por ejemplo, el choque cultural entre las locas del Chile



Figuras 48 y 49.

Jennie Livingston: *Paris is burning*, 1990.
Pepper LaBeija y Octavia St. Laurent
desfilando ante los jueces.

dictatorial y las *performances* y los *ballrooms* de las travestis (también negras y latinas, también pobres y en contextos marginales) de Nueva York que aparecen registradas por Jennie Livingston en *Paris is burning* (1990) (Figs. 48 y 49). Estas últimas parecían sobrevivir a su pobreza ensalzando el lujo, el glamour y el dinero; se dedicaban por todos sus medios a replicar vestimenta y actitudes como las de las modelos, actrices y otras *celebrities* blancas, reflejos marginales de la exclusividad de la *haute couture*.

“Mientras que los *drag queens* (negros, latinos) de *Paris is burning* imitaban los desfiles de alta costura reafirmando así el modelo capitalista de la mujer blanca primermundista, la “loca” tercermundista [...] elegía compartir el lugar menospreciado de lo femenino para abrir líneas de fuga contrahegemónicas tanto en el sistema heterosexual como en el discurso homosexual [...] capaces, en los años ochenta, de agrietar los bloques autoritarios de la violencia dictatorial y, en los años noventa, de resquebrajar la cosmética del falso pluralismo democrático administrado por el consenso neoliberal” (Richard, 2018, p. 220).

Lemebel comenta, entrevistado por Richard, que las locas estaban inspiradas por “un Hollywood podrido y mugriento” (Richard, 2018, p. 67). Estas “armaban sus vestuarios con prendas sacadas de las tiendas de ropa usada norteamericana, confeccionando así —redobladamente— una feminidad de segunda mano” (Richard, 2018, p. 128).

Es destacable que estas herramientas de copia y reinterpretación periférica como crítica a los modelos hegemónicos se desarrolló en la producción artística latinoamericana de la época, incluso en contextos ajenos al manejo y analizado por Nelly Richard. Es el caso, por ejemplo, de Hudinilson Jr. y Álvaro Barrios, brasileño y colombiano respectivamente, que, además, usaron el lenguaje visual de la reproducción múltiple de la imagen para elaborar su discurso de la “copia de la copia de la copia” en el ámbito de la disidencia sexual.

Es el caso de la primera pieza de Xerox realizada por Hudinilson Jr., *Yes! Nós temos cu!* (¡Sí, tenemos ano!, 1978) (Fig. 51). El título hace alusión a un popular foxtrot estadounidense de los años 20 (*Yes, We Have No Bananas*), a su vez repetidamente versionado a partir del 1937 en diferentes parodias en la música carnavalesca brasileña (*Yes! Nós temos bananas*), donde se da un significado fálico a la banana de manera burlesca. El artista mantiene esta actitud en las primeras seis impresiones: la banana (producto emblemático de la precariedad económica de lo “tropical”, “salvaje” y la explotada “tierra virgen” latinoamericana, relación reforzada por la bandera brasileña) se muestra, al ser pelada, como un pene erecto. Sin embargo, este alarde de virilidad se subvierte u “homosexualiza” mostrando la piel de la fruta como un ano en la última impresión. En esta sugerencia simbólica se entrecruzan varias tensiones y



Figura 50.

Paz Errázuriz: *Katiuska Molotov*, s.f.
Del libro *La manzana de Adán* (1990).

Figura 51.
Hudinilson Jr.: *Yes! Nós temos cu!*, 1978.
7 impresiones Xerox sobre papel ocre, 168 x 20 cm.

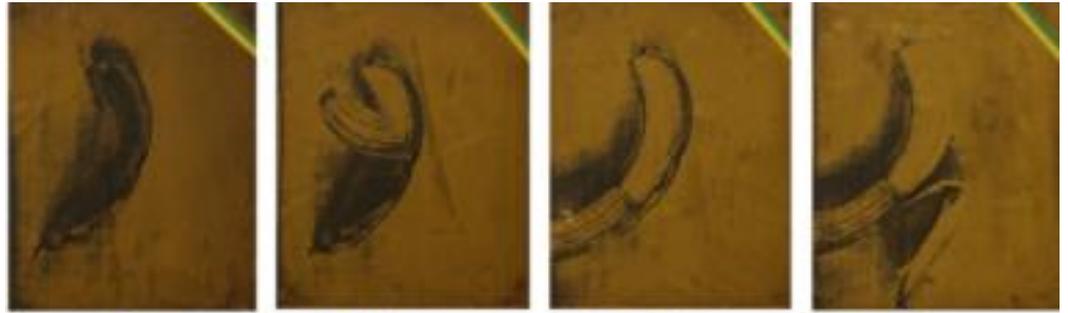


Figura 52.
Álvaro Barrios: *El martirio de San Sebastián*, 1980.
Volante con impresión fotolitográfica, 28 x 21 cm.



significados entre lo latinoamericano, lo masculino, lo homosexual, el Modelo (metropolitano, primermundista) y la Copia (periférica, tercermundista).

El paralelismo se puede extender a la obra del artista colombiano Álvaro Barrios, que practicó el eclecticismo y la mezcla de referencias, herencia del Pop-art, en el conjunto de su obra gráfica. Uno de sus elementos más estudiados fue la figura de San Sebastián, tan simbólica para la homosexualidad y revisitada muchas veces en la historia del arte. Barrios le dedica entre 1978 y 1979 una serie de fotografías en las que este icono es reinterpretado desde su postura local, cuestionando las representaciones hegemónicas del cuerpo masculino homosexual (Figs. 54 y 55). Por una parte, revierte el canon visual aprendido de pintores clásicos como Mantegna, Botticelli o Guido Reni: un hombre muy joven, delgado, de piel nívea e impoluta, sin imperfecciones o vello. La postura de San Sebastián en estas representaciones es también simbólica: destacan su verticalidad (con el santo de pie, atado a troncos o columnas) y su hieratismo pese al acto de tortura, que buscan ejemplificar el digno sufrimiento cristiano. En el caso de Barrios “no aparece erguido o estoico como la columna; por el contrario, San Sebastián ya no es baluarte o pilar, solo parece dispuesto a entregarse al placer, acostado y disponible” (Badawi, s.f., párr. 15). Por otra parte, sustituye el canon de belleza ideal eurocéntrico por un cuerpo corriente de hombre maduro, cuya virilidad contrasta con la coloración cálida y rosada y el hecho de que “tanto su rostro como la escenografía están cubiertos por tules, flores y algodones blancos, una escena que recuerda a la novia vestida en el lecho nupcial” (Badawi, s.f., párr. 7).

Estos gráficos fueron usados para elaborar la obra *El martirio de San Sebastián* (1980) (Fig. 52), en la que se imprimieron panfletos que incitaban a describir las torturas que sufrían las personas por expresarse libremente en unos renglones vacíos. Esta invitación a la participación ciudadana se situaba durante el Estatuto de Seguridad colombiano (1978-1982), por el cual se prohibían las agrupaciones ciudadanas y la militancia política de protesta como método de control del conflicto armado, las guerrillas y el comunismo. La obra de Barrios

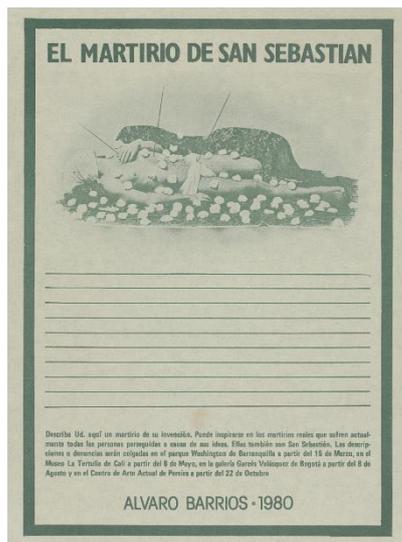


Figura 53.
Álvaro Barrios: *El martirio de San Sebastián*, 2013.
Instalación de impresiones offset tal y como fueron expuestas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



“parecía actuar en medio de una grieta normativa, de forma sutil, liberadora, desobediente y poderosa” (Badawi, s.f., párr. 6), proponiendo una reunión de denuncia ciudadana alternativa mediante la reproducción múltiple de un volante que permitía alzar la voz sobre los varios incumplimientos de los Derechos Humanos: desapariciones, torturas, chantajes y censura a la libertad de expresión.



Figuras 54 y 55.

Álvaro Barrios.: *El martirio de San Sebastián*, 2013.

Fotografías iluminadas a mano, 80 x 120 cm (c/u).

4.3.3.3. Sexo y género, ¿categorías obsoletas?

Nelly Richard, al ser una teórica que ha vivido de primera mano el arte de resistencias y las sensibilidades de la disidencia sexual y la progresiva extensión de la teoría *queer*, sigue transmitiendo a la actualidad el punto de vista único de esta experiencia. Ha señalado el “peligro” (exacerbado por Internet) que observa en algunos de los discursos *queer*, herencia de los talleres de *drag* que tan importantes han sido para la construcción de estos en Estados Unidos, sobre el elogio del “cuerpo desnaturalizado, [...] múltiplemente transformable al ritmo de inacabables acoplamientos que encuentran su horizonte metamórfico en todo lo que sustituye a los órganos” (Richard, 2018, p. 189). Señala que, más allá de la videoperformance *drag*, “no le cuesta nada a lo *quered* desconectarse cómodamente de estos enlaces entre la calle y las instituciones que desbordan [...] los límites autoconvenidos del escenario” (Richard, 2018, p. 189). Esta identidad infinitamente reinventable ignora a los cuerpos marginales y vulnerables sin posibilidades de metamorfosis al mismo tiempo que se autoproclama subversiva, sin que esa afirmación tenga necesariamente “repercusión en una realidad política y social donde los poderes se ejercen de un modo más pregnante y sostenido” (Richard, 2018, p. 190). De nuevo se critica la cómoda voluntad de “ampliación”, pues estas ficciones, más que ser desafíos a las categorías de cuerpo o identidad, parecen reforzarlas.

“Si bien el posporno elige cuerpos que toman su revancha contra los estereotipos del canon violentamente patriarcal y colonialista que los rechazó como sexualmente indeseables, el simple hecho de ampliar la escala de los gustos con nuevos cuerpos deformados no basta” (Richard, 2018, p. 191).

Desde estos discursos también se suele incentivar a “abolir el género”, algo de lo que Nelly Richard es especialmente crítica. Señala durante toda su producción la gran importancia del feminismo en los discursos de la disidencia sexual por haber sido un movimiento político y filosófico pionero en cuestionar el orden de los cuerpos sexuados, pese a la tendencia de ciertas de sus ramas de volver a un esencialismo biológico que pone en duda su capacidad revolucionaria. Como señalaría también Perlongher (1996), el “devenir mujer” es la postura clave desde la que fugan los demás devenires.

“El feminismo le agradece a la teoría *queer* el haber activado lo *múltiple-tránsfuga* para darle cabida a identidades descentradas y limítrofes. Pero a su vez la teoría *queer* debería recordar su deuda de pensamiento con aquella teoría feminista que supo asumir las descoincidencias de signos entre cuerpo, sexo y género para abrir el significante “mujer”” (Richard, 2018, p. 196).

En esta tesitura, “abandonar, rechazar o tildar de anacrónicas categorías como “sexo” o “género” parece contraproducente en un mundo donde el sexo y el género siguen siendo el punto focal de muchas tensiones políticas” (Richard, 2018, p. 198). Dichas categorías identitarias deberán evitar ser inmóviles y rígidas, dialogando entre disciplinas que se cuestionen entre sí y de manera transversal con otras luchas, pero parece más interesante “erosionar los márgenes internos de las categorías (por ejemplo: “género”) o bien subvertirlas analíticamente que querer destruirlas completamente antes de que hayan agotado todas sus potencialidades de interpelación crítica” (Richard, 2018, p. 33). En su “superar o abolir el género”, lo *queer* se presenta, pese a su posición económica y académica, como lo nuevo, lo autodefinitorio, lo raro y excéntrico que, sin embargo, forma parte de “un sistema para nada deforme si no, al revés, muy conforme” (Richard, 2018, p. 107).

5. CONCLUSIONES

Podemos observar que se han cumplido los objetivos planteados, pues se han investigado las corrientes artísticas y teóricas propuestas y se han podido relacionar ambas ramas del saber con éxito pese a no estar unidas inicialmente.

Las bases sentadas en este documento sirven como entrada a *Resistencia a la traducción: arte cuir en América Latina II*, donde se exploran los frutos cuir en la actualidad de la genealogía aquí expuesta. A raíz de esta investigación podemos llegar a varias conclusiones sobre la conexión entre la ola teórica cuir/cuir actual y las obras artísticas y críticas sobre sexo y género en la América Latina de las últimas décadas del s. XX. Estas últimas, como ya se ha comentado, no tenían la voluntad de agruparse bajo ningún “movimiento” en la época ni de plantear ninguna resistencia a lo *queer* (en parte porque un gran porcentaje de estas expresiones preceden a lo *queer* como saber extendido), sino que

existieron como despuntes o destellos individuales con temas e intereses comunes cuyas estelas han sido trazadas y relacionadas por autores de nuestro tiempo. Podemos afirmar que esa búsqueda de genealogías ha sido fructífera y que, pese a esa carencia de conexión consciente en su origen, sí es posible entretejer ese ambiente compartido ahora. Por otra parte, la herencia de las prácticas artísticas de los 80 y 90 es patente en las expresiones críticas travestis/cuir/homosexuales de hoy en día. Podemos citar estrategias artísticas o conceptos compartidos, como, por ejemplo:

El uso del mapa y las itinerancias como elementos visuales, que hemos apreciado en obras aquí comentadas como *La Conquista de América* (1989) de las Yeguas del Apocalipsis y, de manera más abstracta, en los mapas corporales de los *Narcisses* y *Exercicios de me ver* (ambas generadas en los años 80) de Hudinilson Jr., y que podemos relacionar con obras como *Desobediencias placenteras en los hammams de los sures* (2017) de Kenza Benzidam. El uso del mapa no es solo literal (para reivindicar una situación geopolítica específica), sino que toma la filosofía de la cartografía deseante de Perlongher (el título “desobediencias placenteras” es un eco de sus ensayos). La relación cartografía-cuerpo-deseo como espacio de reivindicación artística y política sigue produciendo discursos críticos hoy, pues en la deriva urbana se descubren tensiones sobre los cuerpos sexuados y las marginalidades. Estos mapas sirven, además, para recuperar las expresiones lingüísticas locales que Perlongher vaticinaba como desechadas por lo *queer*, como es el caso de la obra de Benzidam.

En la misma línea, destaca la recuperación de los lugares clandestinos, itinerantes y semipúblicos del deseo disidente que ya explorara Perlongher en su antropología promiscua. Han sido plasmados en el arte visual mediante estrategias como las de Miguel Ángel Rojas en sus series fotográficas en cines (*Sobre porcelana* o *Antropofagia*, ambas iniciadas en 1979) o la recreación del cuarto oscuro en *CABINA* (2012) de Felipe Rivas. Son destacables las similitudes estilísticas del secreto y el placer, una mirada *voyeur*, el negro usado como velo simbólico que cubre las obras en señal entrecruzada de ocultación, deseo y peligro. En las últimas reflexiones sobre este concepto se incluye la movilización de estos lugares de encuentro desde la ciudad a los mecanismos *on-line* del deseo, las *apps* de citas y su consecuente recopilación de datos, unos flujos virtuales que son potencialmente problemáticos.

La resistencia a una recolonización (como la llamaría Lemebel) neoliberal y globalizada mediante el uso de estrategias y símbolos locales, códigos alternativos a las expresiones homogéneas. Es el caso de la cueca sola que bailaron las Yeguas, del travestismo mapuche de Sebastián Calfuqueo en *You Will never be a Weye* (2015) o de los quipus indescifrables de Cecilia Vicuña. Respecto a esto, es destacable el rescate en los últimos años de elementos indígenas o ancestrales previos a la etapa colonial como táctica de resistencia, algo que se ve raramente en las décadas analizadas en esta primera parte de la investigación.

La puesta en escena de un desentendimiento cultural entre localizaciones del norte (privilegiadas, metropolitanas) y del sur (precarias, periféricas). Mediante la táctica de la “copia de la copia”, fenómeno cultural tal vez inconsciente al que Nelly Richard eleva a la categoría de estrategia artística de reivindicación de contextos marginales. Chocan los productos culturales que reflejan comunidades aparentemente similares (marginales, racializadas, homosexuales, travestis) pero diferentes en contexto, como *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston o *Drag Race* (mucho más actual) en comparación con el travestismo latinoamericano, que se pone de manifiesto en las fotografías de Madalena Schwartz o *La manzana de Adán* (1990) de Paz Errázuriz.

El uso de la literatura como complemento de la pieza visual (en un binomio) o como obra artística independiente cuya “plasticidad” o capacidad de evocar imágenes merece un estudio cruzado desde las Bellas Artes. Podemos mencionar el libro *La manzana de Adán* (1990) de Claudia Donoso (escritora) y Paz Errázuriz (fotógrafa), la obra de Pedro Lemebel (visual con las Yeguas y en solitario y literaria por su cuenta), la estrecha relación (afectiva, conceptual, temporal) entre las prácticas artísticas de la Escena de Avanzada y la crítica de Nelly Richard o la poesía visual de Francisco Godoy como *tres actos para confrontar la memoria racista del deseo* (2017) o *la violencia naturalizada de santiago y el indio pícaro* (2017). Cabe destacar que, sin quitar rigurosidad teórica o capacidad analítica a estos textos críticos, se aprecia en ellos una belleza estilística y literaria particular que los sitúa más fácilmente en un plano de relación con las prácticas artísticas visuales, elemento tal vez no tan trabajado desde la teoría *queer* norteamericana.

Un cuestionamiento del clásico funcionamiento de la escritura académica y la creación artística (basadas en el creador único y autor original) como estrategia de desafío al machismo, racismo y homofobia de las instituciones, generando mecanismos alternativos de producción de saberes. Podemos citar obras colaborativas como la ya mencionada *La manzana de Adán* (1990) o piezas de multiautoría ciudadana como *El martirio de San Sebastián* (1980) de Álvaro Barrios. Esto se ha trasladado a la actualidad en el uso del taller como lugar de debate y elaboración conjunta tanto de teoría como de obra visual, desafiando así la jerarquía de los saberes basada en la academia eurocéntrica. Es el caso de varios talleres en el Centro de Resistencias Artísticas de Matadero Madrid, como “meter las lenguas desautorizadas”, “cartografías y alianzas cuir del sur” y “mi cuerpo es un *meme* de batalla (racialización/colonialismo/memepolítica)”, todos recogidos en *No existe sexo sin racialización* (Godoy y Rojas (eds.), 2017), “Arqueología de sabores”, “Hablemos sobre antiespecismo y racismo”, “Cómo cartografiarse el propio rostro? Entre máscaras y fragmentos de vida”, “Pijamada trans” o “Por fiesta sodomita: a 20 años de la despenalización de la homosexualidad en Ecuador”, recogidos en *Devuélvannos el oro: Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (Colectivo Ayllu, 2018).

En cuanto a estas estrategias críticas destaca, en los últimos años, aquella de la recuperación o generación de archivo de genealogías subalternas y sucesos

ignorados, mientras que en las prácticas artísticas de finales del s. XX prolifera la táctica del registro, presentación o denuncia de la situación presente. Estas dos estrategias son reflejo y consecuencia la una de la otra: podríamos decir que lo que unos registraron y denunciaron de su contexto opresivo y dictatorial, otros han rescatado y llevado a la luz como parte de un diálogo con conflictos actuales. En esta misma línea cabe mencionar que, mientras que la búsqueda de saberes, datos y referentes de la disidencia sexo-genérica de esta parte más antigua de la investigación resulta difícil en ocasiones (por una variedad de razones: la inexistencia de Internet en la época, la falta de documentación escrita/audiovisual, la no trascendencia a una historia global que les asegure una recuperación en un archivo *on-line*, su permanencia solo en circuitos bibliográficos específicos de difícil acceso desde el extranjero, etc.), una de las preocupaciones actuales es precisamente la sobreacumulación de datos e información, la hipervisualidad. La red ha sido, sin duda, la protagonista de este cambio de punto de vista que se recoge en investigaciones como la exposición *Sexual Data* (La Posta, Valencia, del 10 de noviembre al 17 de diciembre de 2021) de Felipe Rivas.

Como última apreciación podemos señalar que ni la teoría ni la producción artística aquí expuestas han tenido como objetivo antagonizar a la teoría *queer*, principalmente porque gran parte de esta se anticipó a la teoría *queer* o simplemente se elaboró sin tener en cuenta los intereses que se estaban concretando en el norte del continente. Sin embargo, tampoco aquellos teóricos que sí llegaron a tener contacto con la teoría *queer*, como Pedro Lemebel o Nelly Richard, llamaron a una destrucción o rechazo total de esta (pese al tono duro que se aprecia en algunos textos del autor chileno), sino que más bien cuestionaron sus supuestos totalizadores o aconsejaron cautela ante su rápida extensión. Nelly Richard en especial ha manifestado su apreciación y cercanía a los escritos de Judith Butler y su relevancia en el campo del postfeminismo pese a las diferencias abismales de contexto entre las dos autoras. Tampoco los críticos más actuales, desde comienzos del s. XXI hasta ahora, sitúan su crítica desde la voluntad de extinción de lo *queer*. Este cuestionamiento o enfrentamiento debe considerarse, pues, más bien un diálogo o debate, dando valor a las muchas e indiscutiblemente valiosas aportaciones de la teoría *queer* al panorama cultural y apreciando simultáneamente su postura privilegiada como un punto de partida de fugas, discursos y protestas que enriquecen tanto la crítica local latinoamericana como la global. En su inagotable espíritu nómada, lo cuir se plantea siempre como una apertura y una deriva.

Esta investigación me ha resultado sumamente enriquecedora e interesante, pues es evidente que es un discurso muy relevante en nuestra actualidad. Me gustaría indagar más en profundidad sobre expresiones femeninas y lésbicas, dado que las más representativas siguen siendo voces masculinas. Tal vez sería interesante profundizar en esta vertiente de cara al Máster en Gestión Cultural de la UPV, al que me gustaría acceder próximamente.

6. REFERENCIAS

Amigo, R., Badawi, H., Biczel, D., Carvajal, F., Colombino, L., Cristi, N., Davis, F., Expósito, M., Gamarnik, C., García, F., García Pérez de Arce, I., Gutiérrez Castañeda, D., Henaro, S., Keller, A., La Rocca, M., Longoni, A., López, M. A., Lucena, D., Manzi, M., [...] Weiss, R. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bacigalupo, A. M. (2016). La lucha por la masculinidad del Machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista De Historia Indígena*, (6), 29–65. <https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RHI/article/view/40145>

Badawi, H., (s.f.). *El cuerpo del delito: el martirio de San Sebastián según Álvaro Barrios*. Álvaro Barrios. <https://www.banrepcultural.org/alvaro-barrios/textos2.html>

Barrientos, F., Cabello, C., Castillo, A., Colectivo Garçons, Díaz Fuentes, J., Eltit, D., Espinosa, P., Gatas en Fuga, Grau, O., Marambio, M., Ramírez, D., Richard, N., Rivas, F., Silva, V. y Yáñez, H. (2011). *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones y Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

Benzidan, K., Egaña Rojas, L., Espinosa Miñoso, Y., Godoy Vega, F., Piña Narváez, Y. y Rojas Miranda, L. (2017). *No existe sexo sin racialización*. Madrid: FRAGMA.

Brescia, M. (17 de octubre de 1989). Las Yeguas del Apocalipsis en una acción de arte. *Diario la Época*. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/la-epoca-17-de-octubre-de-1989-pagina-27/>

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. (Original publicado en 1990).

Calvo, C. (2011). *El perchero*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perchero>

Carvajal, F. (2019). Pasados suspendidos. Estrategias represivas y tecnologías biopolíticas sobre las disidencias sexo-genéricas durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, 11(27). <https://doi.org/10.35305/rp.v11i27.366>

Confesiones. (2020). PUNTO DE FUGA. <https://puntodefugabogota.com/2021/01/08/9199/>

Daudén, J. (2020). O corpo apesar. *Revista rosa*, 2(3). <https://revistarosa.com/2/o-corpo-apesar>

De Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *An Introduction. differences*, 3(2), 3-18. <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>

Duarte, R. (2016, 3 de julio). “Desde el punk hasta el peronismo, todos se apropiaron de Perlongher”. Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2016/07/03/desde-el-punk-hasta-el-peronismo-todos-se-apropriaron-de-perlongher/>

Epps, B. (2005). La ética de la promiscuidad: Reflexiones en torno a Néstor Perlongher. *Revista Iberoamericana*, 5(18), 145-162. <https://doi.org/10.18441/ibam.5.2005.18.145-162>

Epps, B. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*. *Revista Iberoamericana*, 72(225), 897-920. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5216>

Falconí, D. (2014). De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy*, 10, p. 95-113. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.191>

Francica, C., Godoy Vega, F., Menard, A., Mijail, J., Richard, N. y Sutherland, J. P. (2018). *Multitud Marica*. Santiago: Edición MSSA.

González, A. (2020, 1 de diciembre). Víctor Hugo Robles y terapias VIH multimes: “vamos a insistir en nuestra estrategia legal”. Multitudes periféricas. <https://multitudesperifericas.cl/2020/12/01/victor-hugo-robles-y-terapias-vih-multimes-vamos-a-insistir-en-nuestra-estrategia-legal/>

Gruber, M. (2022, 13 de septiembre). Miguel Ángel Rojas: yo, usted y el clan. Artishock. <https://artishockrevista.com/2022/09/13/miguel-angel-rojas-yo-usted-y-el-clan/>

Gruzinski, S. (1986). Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII. En S. Ortega (Ed.), *De la santidad a la perversión. O de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana* (págs. 255-279). México D. F.: Enlace Grijalbo.

hooks, bell. (2022). *Respondona: pensamiento feminista, pensamiento negro*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Jiménez, C. (2013). *Perder la forma humana*. ArtNexus. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d640a2690cc21cf7c0a3844/88/perder-la-forma-humana>

Las Yeguas: dúo que sacude los cimientos (15 de marzo de 2022). *Diario La Tercera*. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/la-tercera-15-de-marzo-de-1991-pagina-32/>

Lemebel, P. (2000). *Loco afán: Crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama.

León, G. (2020, 28 de junio). Francisco Casas: “Pedro Lemebel no era comunista”. *La Tercera Culto*. <https://www.latercera.com/culto/2020/06/28/francisco-casas-pedro-lemebel-no-era-comunista/> [Consulta: 20 de mayo de 2023]

Livingston, J. (1990). *Paris is burning* [película documental]. Miramax y Prestige Productions.

López, M. Á. (2021, 13 de diciembre). Sergio Zevallos y el Grupo Chaclacayo. MALBA Diario. <https://www.malba.org.ar/sergio-zevallos-y-el-grupo-chaclacayo/?v=diario>

Maristain, M. (2020, 12 de julio). ¿Cómo era ser homosexual ante la izquierda?: Lemebel y Perlongher, una literatura contra el patriarcado. Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2020/07/12/como-era-ser-homosexual-ante-la-izquierda-lemebel-y-perlongher-una-literatura-contra-el-patriarcado/>

Miyada, P. (2020, 14 de julio). *To Caress, to Fondle, to Covet: Hudinilson Jr.* MOUSSE Magazine. <https://www.moussomagazine.it/magazine/hudinilson-jr-paulo-miyada-2020/>

Morales, L. (2006, 18-20 de octubre). *Sodomía en la Nueva España: el proceso de 1657- 1658* [ponencia]. III Encuentro Nacional de Escritor@s sobre Disidencia Sexual e Identidades Sexo-Genéricas, Universidad Veracruzana de México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales y Facultad de Filosofía. <https://portalweb.uacm.edu.mx/uacm/Portals/3/4%20Documentos/III%20ENCUENTRO%20DE%20ESCRITOR@S%20SOBRE%20DISIDENCIA%20SEXUAL%20E%20IDENTIDADES%20SEXUALES%20Y%20GEN%C3%89RICAS/Intolerancia,%20Homofobia%20y%20Violencia/luis-morales-gonzalez.pdf>

Ochoa, U. (2022, 25 de noviembre). «*Me considero un artista crítico humanista*» Entrevista con Miguel Ángel Rojas. EXCLAMA. <https://revistaexclama.com/miguel-angel-rojas/>

Ortega, S. (1986). Teología novohispana. Sobre el matrimonio y comportamientos sexuales, 1519-1570. En S. Ortega (Ed.), *De la santidad a la perversión. O de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana* (págs. 19-43). México D. F.: Enlace Grijalbo.

Oxford Dictionary, (Oxford). Queer. En *la app del Oxford Dictionary*. [Consultado el 19 de junio de 2023].

Perlongher, N. (1999). *El negocio del deseo: La prostitución masculina en San Pablo*. Barcelona: Paidós.

Perlongher, N. (1996). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Ramírez Ríos, M. (2011, 21 de febrero). *Miguel Ángel Rojas*. Mónica Ramírez Ríos, artista en formación. <https://monicaramirezrios.webnode.com.co/news/miguel-angel-rojas/>

Ramos-Yzquierdo, M. (2014, 28 de abril). *Hudinilson Jr.: El cuerpo como postura*. Artishock. <https://artishockrevista.com/2014/04/28/hudinilson-jr-el-cuerpo-como-postura/>

Reposi Garibaldi, J. (2019). *Lemebel* [película documental]. Solita Producciones.

Reyna, C. (2018, 27 de noviembre). *El cadáver de Néstor Perlongher*. Gatopardo. <https://gatopardo.com/perfil/nelstor-perlongher-poeta-activista-gay/>

Richard, N. (1981). *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: autoedición.

Richard, N. (2015). *Poéticas de la disidencia / Poetics of Dissent: Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Richard, N. (2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: ediciones / metales pesados.

Rojas, L. (2021). *Narrativas políticas trans y lesbianas aquí (España) y allí (Ecuador)* [tesis, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/65789/>

Sedgwick, E. (1993). *Tendencias*. Durham: Duke University Press.

Souilla, S. I. (2009, 28-30 de octubre). *De cronistas y poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel* [ponencia]. Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas", Centro de Estudios de Literatura Argentina y Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario. [https://www.cetycli.org/publicaciones/actas-congreso-cuestiones-criticas.html?filter\[categoria\]=18&start=100](https://www.cetycli.org/publicaciones/actas-congreso-cuestiones-criticas.html?filter[categoria]=18&start=100)

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Extraída de Aliaga, J. V., Lebovici, E., Lord, C., Oliveira, M. y Pastor Mellado, J. (2009). *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, p. 170. Pág. 9.

Figura 2: Extraída del nº 4 de la revista *Sinister Wisdom*. Disponible en <http://www.sinisterwisdom.org/archive>. Pág. 10.

Figura 3: Extraída de <https://smoda.elpais.com/placeres/cuando-nan-goldin-descubrio-el-universo-drag-queen/>. Pág. 10.

Figura 4: Extraída de <https://www.granger.com/results.asp?inline=true&image=0008785&wwwflag=3&itemx=2>. Pág. 11.

Figura 5: Extraída de <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/entre-el-pecado-nefando-y-la-integracion-la-homosexualidad-en-el-mexico-antiguo>. Pág. 12.

Figuras 6 y 7: Extraídas de <http://www.muje共和icas.com.ar/accionesproyectos.html>. Pág. 13.

Figura 8: Extraída de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9360-2014-12-12.html>. Pág. 14.

Figura 9: Extraída de <https://sexoyrevolucion.cedinci.org/s/la-comunidad-del-archivo/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=2&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Frente%20de%20Liberaci%C3%B3n%20Homosexual%20%28FLH%29>. Pág. 16.

Figuras 10-16: Extraídas de https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/17740234885e72b3d4bf207. Pág. 17.

Figura 17: Extraída de <https://www.malba.org.ar/tres-argentinos-en-san-pablo-nestor-perlongher-marcelo-pombo-patricio-bisso/>. Pág. 18.

Figura 18: Extraída de <https://www.malba.org.ar/tres-argentinos-en-san-pablo-nestor-perlongher-marcelo-pombo-patricio-bisso/>. Pág. 20.

Figuras 19 y 20: Extraídas de <https://www.malba.org.ar/tres-argentinos-en-san-pablo-nestor-perlongher-marcelo-pombo-patricio-bisso/>. Pág. 21.

Figuras 21, 22 y 23: Extraídas de <https://puntodefugabogota.com/2021/01/08/9199/>. Pág. 22.

Figuras 24-27: Extraídas de <https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&compuesta=30334>. Pág. 23.

Figura 28: Extraída de <https://www.revistaanfibia.com/noche-queer-militantes-de-la-nocturnidad/>. Pág. 24.

Figura 29: Extraída de de <https://www.malba.org.ar/tres-argentinos-en-san-pablo-nestor-perlongher-marcelo-pombo-patricio-bisso/>. Pág. 24.

Figura 30: Extraída de <https://kupfer.co/content/feature/149/image548/>. Pág. 25.

Figura 31: Extraída de <https://revistarosa.com/2/o-corpo-apesar>. Pág. 25.

Figura 32: Extraída de <https://temp.galeriajaquelinemartins.com.br/en/artistas/hudinilson-jr-2/#interest>. Pág. 26.

Figura 33: Extraída de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d641f9a90cc21cf7c0a42b5/96/pedro-lemebel>. Pág. 27.

Figuras 34 y 35: Extraídas de <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>. Pág. 28.

Figura 36: Extraída de <https://multitudesperifericas.cl/2020/12/01/victor-hugo-robles-y-terapias-vih-multimes-vamos-a-insistir-en-nuestra-estrategia-legal/>. Pág. 28.

Figuras 37 y 38: Extraídas de Reposi Garibaldi, J. (2019). *Lemebel* [película documental]. Solita Producciones. Pág. 29.

Figura 39: Extraída de <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>. Pág. 30.

Figura 40: Extraída de <https://www.artsy.net/artwork/paz-errazuriz-la-palmera>. Pág. 31.

Figura 41: Extraída de Richard, N. (2015). *Poéticas de la disidencia / Poetics of Dissent: Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, p. 110. Pág. 31.

Figura 42: Extraída de <https://www.artsy.net/artwork/paz-errazuriz-la-palmera>. Pág. 31.

Figuras 43, 44 y 45: Extraídas de <https://1miramadrid.com/es/artists/carlos-leppe>. Pág. 32.

Figura 46: Extraída de <https://artishockrevista.com/2016/07/26/cuerpo-deen-obra-reconstituyendo-leppe/>. Pág. 33.

Figura 47: Extraída de <https://www.pazerrazuriz.com/la-manzana-de-adan.html>. Pág. 33.

Figuras 48 y 49: Extraídas de Livingston, J. (1990). *Paris is burning* [película documental]. Miramax y Prestige Productions. Pág. 34.

Figura 50: Extraída de <https://www.pazerrazuriz.com/la-manzana-de-adan.html>. Pág. 34.

Figura 51: Extraída de <https://www.moussemagazine.it/magazine/hudinilson-jr-paulo-miyada-2020/>. Pág. 35.

Figura 52: Extraída de <https://www.moma.org/collection/works/99333>. Pág. 35.

Figura 53: Extraída de <https://www.banrepcultural.org/alvaro-barrios/obras.html>. Pág. 35.

Figuras 54 y 55: Extraídas de <https://www.banrepcultural.org/alvaro-barrios/obras.html>. Pág. 36.