

MULTITUD MARICA

Activaciones de archivos
sexo-disidentes en
América Latina

Francisco Godoy Vega (ed.)
Felipe Rivas San Martín (ed.)
André Menard
Johan Mijail
Cynthia Francica
Juan Pablo Sutherland
Nelly Richard



Índice

4 **Multitud Marica** en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Claudia Zaldívar

6 Desechos digitales y fragmentos maricas de un diálogo curatorial.
Felipe Rivas San Marfín y Francisco Godoy Vega

50 **Seminario: Cuarto oscuro. Contaminar la claridad del deseo**

52 **Mesa 1. El negro está rabioso. Violencias y resistencias raciales del deseo**

54 Me gritaron “masisi”: *registro escritural de una biografía inmigrante*. Johan Mijail

60 “Raza” marica (o sobre el “correcto” uso de las comillas). André Menard

66 tres actos para confrontar la memoria racista del deseo. Francisco Godoy Vega

72 **Mesa 2. Sexo furtivo. Tecnologías y espacios de encuentro**

74 Afectos, Política y Disidencia en *Darkroom* (2002) de Roberto Jacoby.
Cynthia Francica

80 Súper 8: escenas, narrativas corporales y acercamientos del deseo marica urbano y sus políticas. Juan Pablo Sutherland

90 Geolocalizar el *cruising*. Notas sobre Grindr y otras tecnologías del sexo *gay*.
Felipe Rivas San Marfín

118 Talleres. Museo de la Solidaridad Salvador Allende

120 **Separata: Multitud dilatada**

122 Los malentendidos de la traducción cultural y su productividad crítica. Nelly Richard

138 Biografías. Artistas / Activistas / Autorxs

Multitud Marica en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Claudia Zaldívar

Desde su fundación en 1972, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) se pensó como un museo atípico, político, crítico y solidario, y como tal, es una plataforma abierta para dar la voz a otros que, como nosotros, se preocupan por seguir contribuyendo a la reflexión en torno a nuestros derechos civiles y a los nuevos modelos de sociedad contemporánea, cuestionando las hegemonías y cánones que culturalmente se nos han traspasado, en pos de crear una sociedad cada vez más justa y equitativa.

Durante el año 2017, quisimos abrir un nuevo período expositivo con *Multitud Marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes de América Latina*, curada por Francisco Godoy Vega y Felipe Rivas San Martín, con quienes hemos trabajado por casi dos años para darle cabida, a través de esta exposición, a distintos episodios de Chile y de países de Latinoamérica que han quedado relegados en una trama hegemónica de discursos oficiales locales y políticas sexuales globales.

Activar pensamientos y preguntas en torno a las memorias, los derechos humanos y las capas históricas en que se han desarrollado, son temáticas determinantes en la línea curatorial del museo; es por ello que se tomó la decisión de trabajar desde la idea de Multitud, que se experimenta desde las memorias y los afectos políticos de los propios curadores, sus redes de resistencia en América Latina y su diáspora, activando para esta exposición archivos históricos de ocho países: Perú, Argentina, México, Paraguay, Nicaragua, Ecuador, Brasil y Chile, que constituyen fragmentos no articulados de políticas homosexuales, lesbianas y trans en este continente.



Conscientes de las disputas surgidas en torno a una precaria memoria latinoamericana de la liberación sexual y frente a la institucionalidad de los discursos dominantes en que ella se inserta, la muestra fue sucedida por una serie de actividades de Mediación y Debate -entre ellas la primera Escuela de Escritura Transfeminista en Chile-, organizadas por el Área de Programa Públicos del museo, a través de las cuales quisimos propiciar el diálogo, la reflexión crítica y el análisis de las diversas reinterpretaciones de los 'archivos activados' propuestas por lxs curadores y artistas de la muestra.

Multitud Marica se planteó así como un espacio de encuentro colectivo; las salas de la muestra fueron oscurecidas, materializando la metáfora esencial de esta propuesta curatorial y museográfica: el cuarto oscuro como un espacio donde se despliegan otras formas de conocimiento y experiencia que no responden al modelo hegemónico, aquel de la mirada eurocéntrica y falocéntrica de la modernidad; espacio, entonces, en el que se activan sentidos más allá de la vista. En esa perspectiva la exposición no solo permitió revivir la memoria y el diálogo abierto entre cuerpos que, en principio, no habrían tenido motivo ni lugar para encontrarse, sino que también propuso una mirada invertida y crítica respecto de nuestras memorias locales de las políticas sexuales latinoamericanas y de sus disidencias.



Desechos digitales y fragmentos maricas de un diálogo curatorial

Felipe Rivas San Martín y Francisco Godoy Vega

Maricas y sudacas: ejes geográfico y sexual

Este libro está asociado a la muestra *Multitud Marica* que tuvo lugar en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, entre el 8 de abril y el 13 de agosto de 2017. Sin embargo, no se trata meramente del catálogo de una exposición: incluye la procesualidad fragmentaria y político-afectiva que implicó pensar el proyecto curatorial en su conjunto, los textos que se presentaron en el seminario *Cuarto Oscuro. Pervertir la claridad del deseo* y un texto que expande la muestra hacia otros vectores, escrito por Nelly Richard.

Tanto la exposición como esta publicación se han pensado como una forma de trabajo desde una Multitud, que se vive a través de las memorias y los afectos políticos de lxs propixs curadorxs y sus redes de resistencia en América Latina y su diáspora. Esta posición situada ha permitido pensar desde lo Marica como lugar parcial de enunciación y no de mera representación. En este sentido, las claves de la 'disidencia sexual' y de lo 'latinoamericano' que han determinado esta exposición, no expresan ni representan una totalidad. Habría que decir más bien que *Multitud Marica* reactiva fragmentos de la historia y el presente de las violencias y resistencias lesbianas, trans y maricas en ocho países a lo largo del siglo XX: Perú, Argentina, México, Paraguay, Nicaragua, Ecuador, Brasil y Chile.

A partir del carácter fragmentario de la propia exposición, el registro de escritura aquí ensayado plantea una torsión de su lógica narrativa para pensarse desde la propia experiencia y diálogos generados en el proceso de elaboración del proyecto. Trabajar contemporáneamente implica la generación de múltiples desechos digitales: e-mails, mensajes de Whatsapp, sesiones de hangout vía Gmail, videoconferencias por Skype, chats o eventos de Facebook, historias de Instagram, mensajes de Grindr y Hornet. Estas nuevas formas de (des)memoria y comunicación confrontan el fetiche actual por el documento 'original' del arte conceptual. Ese objeto, paradójicamente desmaterializado, en la comunicación contemporánea ha devenido fluidez, urgencia, doble *check* de confirmación. Las grandes distancias que marcaban el antiguo envío de cartas, incluso para la organización de exposiciones, se han acortado por medio de este siste-



ma que construye nuestras nuevas formas de 'vivir juntos'. Hemos decidido aprovechar todo el material digital producido en el proceso de planificación de la muestra para construir un diálogo curatorial de cinco ejes, junto con un pequeño archivo asociado a la producción de las piezas que conformaron la muestra *Multitud Marica*.

Una Multitud singular

En los debates de la teoría política del siglo XVII se confrontaron dos nociones: la de Pueblo y la de Multitud. El Pueblo se comprendió como unidad de sentido y como aquel momento en que el conglomerado se encontraba sometido al poder estatal de gobierno. En cambio, la Multitud era aquella posibilidad de rebelión contra el poder desde una pluralidad insurreccional no unitaria. La Multitud resiste no sólo al Poder sino también a la homogeneidad del Pueblo. Esta exposición recogió ese deseo insurreccional de la Multitud. Sin embargo, la Multitud presenta un nuevo peligro: la extrema fluidez que hace perder de vista contra qué luchamos. No basta con la Multitud. Es necesario fijar una posición. Por eso se optó por agregar una singularidad a la Multitud: lo Marica, que es justamente el lugar de habla de los curadores de esta muestra.

- ▶ **Francisco Godoy Vega (FGV):** Multitud es una nomenclatura de la ciencia política que ha generado un desplazamiento de la noción más ortodoxa del Pueblo como unidad de sentido y de lucha. Plantear la Multitud -como lo han hecho muchos autores contemporáneos como Toni Negri y Michael Hardt en el libro "Multitud", publicado después de los movimientos altermundistas de Seattle de 1997- es una posibilidad de discutir las divergencias de luchas, donde ya no se trata de la batalla de la clase trabajadora. La Multitud ahí asume cuerpos múltiples. Desde esa variedad de cuerpos y de luchas, existe un paso de la macropolítica al ámbito de la micropolítica o biopolítica, es decir, un trasvase hacia la politicidad del cuerpo. Esto ha permitido potenciar un cruce hacia otros cuerpos sexualizados, cuerpos racializados, cuerpos disidentes funcionales, etc.
- ▶ **Felipe Rivas San Martín (FRSM):** Se trata de un concepto muy agitado de la teoría política del siglo XVII, que ha sido recuperado por el pensamiento de resistencia



contemporáneo. Se ha rescatado esa cualidad de la Multitud como el momento de insurgencia de los conglomerados, frente al otro concepto más propio del estado de gobierno, del estado de administración, que sería el Pueblo. Dentro de estas recuperaciones hay algunas que ponen el ojo en lo económico y otras que lo han ampliado hacia los debates micropolíticos de la sexualidad, los debates cuir o de disidencia sexual. Pienso, por ejemplo, en el texto de Paul Preciado *Multitudes Queer*, que es también un antecedente de esta muestra. Por eso esta necesidad de complejizar la Multitud, pues -como diría Nelly Richard-, no se puede estar en contra de todo al mismo tiempo. Así, el concepto de Multitud -por sí solo- puede caer en una suerte de generalización de la resistencia, que haría perder de vista contra qué luchamos y desde dónde. Lxs artistas críticxs y lxs activistas establecemos siempre una toma de posición, ocupamos un lugar específico, no hablamos desde todos lados ni en representación de todo el mundo. Por eso en esta muestra reivindicamos lo Marica, pues Marica es nuestro lugar y nuestra manera de fijar la Multitud.

Sobre este punto, la enunciación de lo Marica, lo discutimos bastante, tanto con Francisco como con algunxs artistas, particularmente con Pao Lunch, activista tortillera de Argentina, pues, desde cierto punto de vista, se podría decir que el título insistía en lo Marica masculino invisibilizando a las otras identidades que también eran parte de la muestra: lesbianas y trans. El nombre -que fue un primer acuerdo al inicio del proyecto-, respondía a nuestro interés original de abarcar tan sólo los movimientos homosexuales liberacionistas de los años 70 latinoamericanos, por su vinculación con el pensamiento de izquierda. Pero esa delimitación se fue haciendo menos taxativa a medida que el proyecto avanzaba y aparecían otros episodios, protagonizadxs por otros cuerpos e identidades. Luego de una compleja discusión, decidimos mantener el título por dos razones: en primer lugar, con Pao Lunch, por ejemplo, coincidimos en que este problema de la representación no se resolvía cambiando la palabra y buscando otra más 'diversa' que representara e incluyera a todxs. A ella le pareció importante mantener el descalce, para que en vez de neutralizar el problema -en un gesto de corrección política-, éste se evidenciara, su propia presencia incómoda como lesbiana en una muestra Marica. Así, en los carteles que anunciaban la muestra con la foto de cada artista, el de Pao Lunch estaba intervenido con la palabra 'tortillera' sobre el Marica. Se trataría así ya no de una obra integrada, sino de una obra-intervención.

En segundo lugar, con Francisco coincidimos en que estos reparos al título seguían hablando desde una expectativa de representación. Y el título no es representacional sino posicional, no lxs incluye a todxs ni pretende hacerlo (tal vez ningún título podría), pero sí señala el lugar curatorial, desde el cual hablamos él y yo, que es el lugar Marica. Y desde ese lugar dialogamos con otrxs.

- **FGV:** La Multitud tiene que ver con el rompimiento de la noción de revolución. Los proyectos revolucionarios no dieron cuenta de esa Multitud, pues se asumieron desde el lugar central y único del proletariado. En oposición a ese discurso, habría que desplazar el debate hacia cuál es ese 'nosotrxs' contemporáneo. Estoy pensando en un texto de Roland Barthes, *Cómo vivir juntos*, que parte de una postura novelesca y cotidiana de esa creación de un 'nosotrxs' que tiende hacia una armonía. Siempre asumiendo el des-



acuerdo como algo intrínseco. De ahí que ciertas prácticas que apelan a un 'nosotrxs', como ocurre en el cuarto oscuro marica, donde *tres son multitud*, es decir, tres personas que generan una sexualidad opuesta a la monógama, reproductiva, homonormativa y/o de la pareja estable, rompen con las formas constitutivas de la normalidad de las relaciones sexo-afectivas.

- ▶ **FRSM:** Esta noción de la Multitud ya no es numérica. Cualquier número puede ser una multitud dependiendo del contexto. En dictadura, por ejemplo, se prohibió el derecho a la libertad de reunión. Que cierto número de gente se reuniera era considerado peligroso. Un pequeño número de gente podía ser una multitud, pues desde el punto de vista del poder dictatorial podrías estar organizando una reunión político-subversiva con el fin de desestabilizar el orden. Una Multitud, más que un número, es una relación de desacato al poder.
- ▶ **FGV:** Hay una Multitud de voces en esta exposición. En relación a lo *queer* anglosajón, aquí existe un desplazamiento hacia pensar 'esto' en relación a las formas racializadas del Sur global. Giuseppe Campusano, un artista peruanx que ha estado muy presente en nuestro imaginario, decía que "toda peruanidad es un travestismo": toda peruanidad es un elemento performativo que viene incluso de las tradiciones pre incaicas, y en la obra de Frau Diamanda se retoma este elemento travesti no sólo genérico sino que nacional. Con ello se expresa que las culturas 'autóctonas' no viven en un pasado pretérito sino que esos mismos sujetos tienen la capacidad de transformarse y de modificar los lugares prefijados como estáticos. Todo sujeto subalterno: el indígena, el negro, el marica, la lesbiana o el trans es encasillado en un cierto lugar de enunciación y de cierto tipo de comportamiento social. En *Multitud Marica* propusimos un ejercicio de desplazar estos lugares preconcebidos en torno a qué es o qué debe ser una lesbiana o un travesti. La frase de Campusano podemos pensarla para todos los contextos colonizados: toda chilenidad es un travestismo. Toda idea de lo que podría ser 'lo chileno' es un invento burgués y colonial, una invención vinculada a las élites hispano-germanas-inglesas, construidas hegemónicamente desde el siglo XVI al XIX. Se generó así una configuración moderna de las élites sudacas que ha subsumido prácticas y culturas que no responden a ese patrón monocultural occidentalizante.
- ▶ **FRSM:** Hace un tiempo conversaba con mi amigo Jorge Matta, fotógrafo de las escenas underground chilenas. Él tiene un registro muy detallado del activismo sexo-disidente local, de Hija de Perra, Irina la Loca, Wincy, de los recitales punk, de la escena de Valparaíso, registros del *cruising* homosexual, etc. Una de las series que me mostró registra una celebración muy impresionante, la del Toro Pullay, que se hace cada año en Tierra Amarilla, al norte de Chile. El pueblo celebra la muerte del patrón, un hombre déspota que abusaba de niñxs, hombres y mujeres. Construyen un monigote que lo pasean por las calles y en vez de enterrarlo, al final de la procesión, lo queman. A diferencia de una celebración religiosa, se trata de una fiesta política, una celebración contra el poder. Una de las cosas más curiosas de la fiesta es que los hombres del pueblo se travisten como las novias abusadas del patrón. Se ponen pelucas, carteras, tacos, vestidos. Los niños también lo hacen. Es muy divertido y todo el pueblo participa. En la conversación con Jorge Matta, una de las características que él más repetía y le impactaba, era lo multitudinario de esta celebración. Todo el resto del año el pueblo actuaba como tal: como una estructura unitaria y bien organizada que sigue las normas sociales y jurídicas, del género y la



sexualidad. Pero ese día el pueblo se convertía en una multitud desordenada y ruidosa. La fiesta era un día que representaba el mundo al revés, en que las normas sociales y de género eran transgredidas y eso era razón de fiesta.

Mariairis Flores nos preguntaba precisamente sobre eso en la entrevista de Artishock: por qué hablar de Multitud y no de Pueblo, teniendo en cuenta la propia historia del Museo. Y en ese sentido es importante aclarar que el hecho de que esta exposición se haga en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende no tendría por qué implicar que toda la curaduría deba plegarse -sumisamente- a la retórica allendista del Pueblo. Es cierto que el neoliberalismo -como señalaba Mariairis- ha vuelto anticuados ciertos términos de la política. Pero no me parece que la resistencia al neoliberalismo signifique simple y llanamente retomar 'tal cual' aquellas terminologías y sentidos. Los cambios de paradigma del poder obligan a repensar los códigos de la resistencia. El uso de la palabra Multitud pretendía precisamente disputar esos sentidos de la representación que prevalecen en las izquierdas tradicionales.

- **FGV:** Lo que comenta Felipe de la fiesta del Toro Pullay es ese rompimiento del sentido que propone el mundo al revés andino, donde los roles de género se ponen en cuestión. Giuseppe trabajó mucho en torno a estas fiestas donde el travestismo es un elemento central.

Por otro lado, tanto Felipe como yo nos identificamos con lo Marica o incluso lo Marika (con esa cita anarquista), en cuanto estrategia de desplazamiento y rechazo a la normalización que ha sufrido tanto lo homosexual -en las políticas públicas y el activismo más ortodoxo de lo LGTBI-, como lo *gay* -en su construcción capitalista-rosa de cuerpos normativos deseables-. Lo Marica, en cambio -como lo hizo en su momento 'lo *nigger*' para el contexto afroamericano antirracista, o 'lo *queer*' para las disidencias sexuales yankis que cuestionaban la blanquitud de los estudios gays y lesbianos- opera en cuanto apropiación de la nomenclatura despectiva. Ser Marica, y quisiera añadir, 'ser sudaca', funcionan como estrategias de resistencia a la homogeneización y normalización de los cuerpos que deben 'imitar' lo hetero-blanco-occidental. Como diría Silvia Rivera Cusicanqui, podríamos pensarlos como "etnicidades tácticas" más que como "identidades estratégicas", a lo Gayatri Spivak.

En conexión con lo sudaca, quisimos distanciarnos de 'lo *queer*' como una forma de desplazamiento geopolítico hacia el Sur. Si la activista y artista afrovenezolana no-binaria Yos Piña dice que "no es *queer*, es *negrx*", podríamos decir que nosotrxs "no somos *queer*, somos marikas sudakas".

Finalmente, me gustaría dar cuenta de una genealogía común que tenemos con Felipe en relación al Pueblo, y que está vinculada al video *Ideología* de Felipe, que confronta el imaginario allendista de la izquierda chilena y latinoamericana, con la biografía sexual y el deseo impropio de lxs maricas. Tanto él como yo militamos, a fines de los años 90, en las Juventudes Comunistas: él desde el Instituto Nacional y yo desde la célula de la Jota en el comité municipal de Santiago Centro. Sin duda, esa filiación con la tradición más ortodoxa del Pueblo ("el pueblo unido, jamás será vencido", como diría Quilapayún) marca un punto de inflexión biográfica de cara a repensar las dinámicas micropolíticas contemporáneas.



- ▶ **FRSM:** Ese punto es significativo, porque mientras desarrollábamos el trabajo curatorial y perfilábamos lo que sería la muestra, ocurrió un hecho no planificado: el Centro de Extensión (CENTEX) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, seleccionó -a través de su curadora Montserrat Rojas- el video *Ideología* para ser parte de una muestra sobre género e inclusión, en la que participaban también Las Yeguas del Apocalipsis, Bernardo Oyarzún, Carlos Leppe, Nicolás Grumm y Carolina Pino. Luego, el mismo CENTEX, pero por orden del Ministro de Cultura, Ernesto Ottone, decidió impedir la exhibición del video. Se trató de una censura que yo decidí no acatar sino enfrentar con las herramientas de nuestro 'patrimonio político activista'¹: denuncias, acciones públicas, prensa y recursos judiciales. Esto último, con el apoyo de la Clínica de Interés Público y DDHH de la Universidad Diego Portales, que presentó un Recurso de protección ante la Corte de Apelaciones de Valparaíso, por la vulneración de derechos constitucionales. El recurso se ganó en primera instancia y obligó al Estado a exhibir la obra.

Debo decir que aun cuando este caso contó con un apoyo jurídico y también de activistas sexodisidentes en Valparaíso, no ocurrió lo mismo con ciertos agentes del sistema artístico, que se negaron a apoyar públicamente la denuncia, dando diversas justificaciones más o menos verosímiles o atendibles. Algunxs tenían reparos con la obra, casi justificando la censura. Otrxs, simple y llanamente por temor al poder de la institucionalidad cultural de Estado.

- ▶ **FGV:** En relación con la censura de *Ideología* creo que existe un desplazamiento de nuestras posturas con las políticas partidistas. Y pienso en el famoso discurso de Pedro Lemebel², *Hablo por mi diferencia*, donde confrontó, allá por los años 80, el carácter heteropatriarcal del PC. Poner el culo, como bien indicaba Pedro, es un gesto radical de inversión de la supremacía racional del conocimiento y la experiencia vital. Poner el culo es una enunciación que asume la potencia revulsiva contra el higienismo y lo totalizante que resulta hoy pensar en la categoría Pueblo. En este sentido, el giro de Pueblo a Multitud implicaría una renuncia a esa esperanza revolucionaria de que el Pueblo jamás será vencido, porque nos han vencido en innumerables frentes sexuales y raciales, y esa revolución comunista no ha implicado una transformación de dichas lógicas del racismo y sexismo occidentales.

1. El concepto de 'patrimonio político activista' está asociado al debate producido en Chile luego de la toma a la Catedral de Santiago, tras la marcha pro-aborto del 25 de junio de 2013. La prensa oficial y el consenso del sentido común puso el ojo en algunos destrozos al patrimonio arquitectónico de la Iglesia para deslegitimar la protesta feminista. En respuesta, el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) lanzó una campaña que llamaba a defender el gesto político de la toma, señalando que: "La protesta es el patrimonio del movimiento social. Defendamos nuestro patrimonio."

2. Paradójicamente, Pedro Lemebel también protagonizó otro episodio tenso con el video *Ideología* el año 2011, cuando trató de impedir su exhibición en el Primer Festival de Videoarte Porno Dildo Roza, certamen del que él era jurado junto a Hija de Perra, Irina la Loca, Wincy y el artista Mario Soro. Luego de una larga discusión, el jurado decidió mantener la obra pero sin otorgarle premios en ninguna de las categorías que fue nominada. Lemebel decidió retirarse del jurado. En respuesta a ese hecho, la CUDS realizó la performance ficcional "El postporno mató a Lemebel", llevando una corona de flores con la foto del escritor el mismo día que se inauguró la muestra de video.



Mariconizar el Museo

Entendemos esta exposición como una ocupación Marica del Museo. Pero no hablamos aquí del “Museo” en abstracto, sino de un Museo en particular: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. No se trata de un Museo europeo, sino de un Museo en el Sur, ubicación geopolítica asociada a una historia y una densidad que -en todos sus años de existencia- ha vinculado ejemplarmente arte y política.

- ▶ **FRSM:** Es importante señalar que el Museo tiene una historia: su primer antecedente proviene del gobierno de Salvador Allende, quien en su calidad de presidente, hace un llamado a los artistas del mundo para que donen obras al pueblo de Chile, en solidaridad con el proyecto revolucionario. Así se forma esta colección de arte contemporáneo internacional que es tan relevante. Y es por eso también, que una de las características de este Museo es su trabajo relacionado al archivo y a la memoria.
- ▶ **FGV:** La invitación a realizar este proyecto parte desde el Museo que buscaba plantear una complejización de las tradicionales relaciones entre arte y política. Se trataba de enlazar el ámbito de la macropolítica -que tradicionalmente trabaja el Museo de la Solidaridad- con las micropolíticas y particularmente las políticas del cuerpo, del deseo y la disidencia sexual. En un comienzo trabajamos con Felipe en una exposición suya como artista sobre el caso chileno y a partir de ahí iniciamos un diálogo con el Museo para realizar un desplazamiento latinoamericano de estas “memorias menores”.
- ▶ **FRSM:** Esta ocupación del Museo es una ocupación provisoria. Esa es la dinámica de exhibición temporal en el espacio de los museos, a diferencia de las colecciones permanentes. Pero creo que esa también es la manera como funciona la política de disidencia sexual contemporánea, que es trans-móvil, interviene promiscua y provisionalmente los espacios. Tal vez eso marca una diferencia con otras lógicas de política sexual. Y al mismo tiempo podría ser que esas intervenciones -a contrapelo de su provisionalidad- sí generen algún tipo de transformación del espacio más a largo plazo.
- ▶ **FGV:** En ese sentido nos interesaba afectar el espacio con pequeños gestos que iban más allá de las actividades asociadas (seminarios o talleres), como el de intercambiar la señalética de los baños del Museo. El baño de hombres quedó con señalética “para mujeres” y viceversa. Ambos espacios arquitectónicos (baño de hombres/mujeres) se diferencian principalmente por el urinario. En esta muestra el baño “de mujeres” tenía urinario, que además de ser un dispositivo heteronormativo que marca la diferencia sexual socializada, es un elemento significativo de la historia del arte.

Dejarse perder en el cuarto oscuro

Las activaciones realizadas específicamente para esta exposición, así como los eventos históricos en torno a los que se realizaron, invitan a erotizar la experiencia de visita al Museo, a partir de su transformación en un cuarto oscuro. Esta erótica plantea la muestra como un espacio de encuentro colectivo, que permite revivir la memoria



precaria y el diálogo abyecto entre cuerpos que no tienen, en principio, motivo ni lugar para encontrarse.

- ▶ **FGV:** El museo históricamente ha construido el relato higienizado sobre lo que es una supuesta verdad de algo. Distanciándonos de esta tónica que propone generar una narrativa 'científica', *Multitud Marica* ha sido un intento de no generar un canon, un 'esto es', de los movimientos de liberación homosexual, transexual y lesbiano en América Latina. Más bien se trataba de poner en jaque la propia idea del museo como aparato que construye un relato de verdad en torno a una temática cualquiera, y proponer la interconexión ficcional de unas historias fragmentarias.
- ▶ **FRSM:** Los museos son espacios en suspensión. Vas al museo a experimentar una cierta manera de desplazarte, de contemplar los trabajos, de ver las obras. Se trata de una experiencia performativa distinta a la que estamos acostumbrados fuera del museo. De cierto modo, la experiencia de visitar el museo produce un tipo de espectador. Ese es un aspecto muy importante del museo: que nos permite otra experiencia. Ahora bien, esa manera en la que el cuerpo recorre el museo se encuentra ya preestablecida, normada, regulada, se ha vuelto convencional. Es la convención del cubo blanco. Nos pareció importante enfrentar esta convención y proponer desviarla. Ante el cubo blanco propusimos el 'cuarto oscuro', que dentro de la cultura marica es el espacio clandestino donde ocurre el encuentro sexual furtivo y que se produce como un espacio contracultural determinado, por cómo se viven las prácticas homosexuales marginalizadas. Nuestra idea fue aprovechar esas otras tecnologías contraculturales de encuentro y pensar el museo como una especie de cuarto oscuro. La oscuridad de las salas además era un requisito técnico de las obras, porque en general las piezas eran audiovisuales o sonoras; había mucha proyección de video y se necesitaba oscuridad, cuestión que se veía reforzada con la pintura de los muros que era gris oscuro.

En el cuarto oscuro el sentido de la vista deja de tener tanta importancia. El cuarto oscuro invita a ampliar la experiencia hacia otros sentidos. Pluralizar los sentidos que participan en la experiencia de ser espectador, de recorrer el espacio, a contracorriente de la hegemonía visual del arte. El investigador brasileño Helder Thiago Maia ha señalado que el cuarto oscuro marica podría ser una clave para leer la literatura homosexual del Cono Sur, desde una praxis investigativa que se opone al iluminismo racionalista, una epistemología del recorrido incierto, del tanteo erótico, del encuentro inesperado con otros cuerpos. En *Multitud Marica* los aspectos sonoros o incluso olfativos -como en el montaje de Brasil- provocaban una experiencia sensorial no clara sino confusa. El montaje incluyó elementos sonoros abiertos, no con audífonos. Eso contraponía la autonomía individual de cada instalación. Los audios de una pieza se confundían y afectaban a los audios de las otras. El resultado fue una exposición ruidosa, porque estaba armada un poco así, pensando en esta *Multitud* bulliciosa.

- ▶ **FGV:** Lxs sudacas-colonizadxs habitamos la contradicción. El cuarto oscuro (o el cuerpo oscuro) es tanto erótico como un lugar de peligro. En un encuentro en Eslovenia, en enero de 2017, trabajé sobre el concepto de "*darkroom*" y sus contradicciones: como espacios de encuentro sexual esporádico, como la oscuridad de los interiores anales y vaginales, así como la oscuridad de la otredad colonizada. Creo que la metáfora del cuarto oscuro



genera un habitar que no es occidental: no funciona desde el iluminismo, sino que desde 'el lado oscuro' (perverso, morboso, violento, inseguro) de aquello que no debería tener cabida válida en el espacio público moderno (el sexo, la caca, los cuerpos no-blancos, los cuerpos trans, etc.). En términos fácticos, quisiera destacar también que la erótica del cuarto oscuro marica es *per se* una forma de violencia: multitud de cuerpos -como los cuerpos trans- son o pueden ser rechazados en esos espacios normados de encuentro sexual casual.

La propia noción de oscuridad conecta también con la violencia de los episodios trabajados por las artistas que 'gritan' un malestar histórico. Son acontecimientos, muchos de ellos, que han sido opacados y que no viven en la claridad del régimen eurofalocarcéntrico de la modernidad. El cuarto oscuro (el cuerpo oscuro) es la síntesis disyuntiva viva de la tensión entre deseo y violencia. Pienso también en el libro de Ranciére, *El espectador emancipado*, que ha cuestionado el rol pasivo del espectador. Sin embargo, esta crítica al cubo blanco no generaba una relación de obligatoriedad en la lectura/recorrido de la exposición, sino que enuncia una voluntad explícita de poner en cuestión ese aparato llamado 'cubo blanco', que no es tan antiguo, sino que nace recién en la década de 1920, cuando el Museo ya llevaba una larga trayectoria construyendo la imagen-mundo dentro de sus muros. A diferencia del antiguo sistema de montaje, el cubo blanco higienizó falsamente los sistemas de exposición y nos parecía importante hacerlo evidente.

Consideramos entonces relevante enunciar nuestra voluntad de crítica al carácter higienista, burgués, blanco y patriarcal de ese sistema exhibitivo. Obviamente, como en todo intento, existe un error. Probablemente, más allá de la oscuridad de las salas, los olores o los elementos táctiles, es difícil reconfigurar el imaginario o inconsciente (colonial) que opera en las subjetividades a la hora de entrar a un museo.

Activación de archivos

La muestra significó un proceso de preparación de dos años y propuso la activación de archivos históricos que constituyen fragmentos no articulados, asociados a episodios altamente significativos de las políticas homosexuales, lesbianas y trans en América Latina. Dichos sucesos transcurrieron en un intervalo temporal de más de cien años: desde las redadas policiales a las fiestas clandestinas de homosexuales en el México de 1901, hasta los conflictos internos en los movimientos feministas entre mujeres heterosexuales y lesbianas, que provocaron el surgimiento de colectivos post-identitarios en Argentina a principios de los años dos mil. Se trata de episodios que han tenido recorridos históricos y visibilidad diferencial. En algunos casos, esos sucesos tuvieron una fuerte connotación pública y mediática, condensando la vergüenza y la burla social, como fue el baile de los 41 en México o el caso de los 108 detenidos en Paraguay. Otros, han quedado relativamente relegados a un segundo plano, invisibilizados por la narración hegemónica de las políticas oficiales locales, así como también por las tramas coloniales de las políticas sexuales globales.



- ▶ **FRSM.** La pregunta principal era qué hacer con esos episodios y los archivos o documentos asociados a éstos, pues no queríamos que la muestra fuese sólo una exposición de archivos. Al contrario, nos parecía importante y también muy necesario que esta mirada desde el ojo disidente no fuese contemplativa sino activa. Por eso propusimos el ejercicio de ‘activación de archivos’ y episodios. Al mirar esos episodios y archivos de los pasados locales, la disidencia sexual produce algo nuevo con ellos. Esa activación surge del hecho que ninguno de lxs participantes experimentó biográficamente los episodios. Hay una distancia temporal que nos separa de ellos, pero al mismo tiempo son parte de nuestra historia. Las propuestas y estrategias de activación que cada artista-activista eligió, dan cuenta de esos modos particulares en los que cada uno de esos episodios y archivos afectan a cada unx de lxs participantes. Por eso en algunos casos aparece la colección de documentos, como en el de Ecuador, que Leticia Rojas trabajó desde su propia investigación sobre el activismo homosexual y travesti en la prensa ecuatoriana, hasta ejercicios como el de Lía García / La Novia Sirena de México, que propuso registros fotográficos de intervenciones en la ciudad, pero sin presencia de archivos.

- ▶ **FGV:** En *Multitud Marica* hay muchas cosas vinculadas a cómo las sexualidades disidentes están relegadas a espacios clandestinos y cómo aparecen en prensa, por primera vez, a partir de discursos sumamente discriminatorios. Se trata de la consideración de una moral católica, en la que somos tachados como sujetos amorales, pero que, al mismo tiempo, están desarrollando un vínculo social. Desde ahí nos preguntamos cómo se articulan relaciones sociales diferentes fuera de la familia estructurada papá-mamá-hijo. De todos modos, las representaciones periodísticas de clase y raza fueron diferentes entre un país y otro.

Hay una cuestión que tiene que ver con recuperar acontecimientos históricos desligados de la Historia con mayúscula: entender que la historia está directamente vinculada a una memoria viva y que traspasa nuestros cuerpos más allá que nosotras hayamos participado o no en un momento histórico determinado. Lo que ocurrió en México en 1901 tiene reverberancias en la contemporaneidad mexicana. La historia no es una cuestión que afecta a los historiadores, sino que nos traspasa en la medida en que esas violencias que existieron y la forma en que se resistió, siguen teniendo presencia en el presente. Lo que se trabajó también fueron esas diferentes temporalidades en un continente que entendemos unido por una tradición de colonialismo y racismo, que genera una disidencia sexual muy distinta a la anglosajona gringa y a la europea: nuestras disidencias sexuales están marcadas por el colonialismo y por las formas de discriminación racista hacia una amplia población.

- ▶ **FRSM:** Eso es importante, porque muchos de los episodios que aparecieron eran también desconocidos para nosotros. Hay un gran desconocimiento de nuestras memorias trans, maricas o tortilleras del Sur. La historia *queer* es una historia del Norte, entonces es bonito porque la muestra puede ser un aporte a la construcción de esta otra genealogía, esta genealogía del Sur. Y eso no lo digo desde un mero interés documental, de recordar el pasado como ‘pasado’, algo que ya fue. El pasado marica sigue siendo hoy. Eso es muy elocuente en los archivos del caso chileno, pues en esa incipiente organización política



de los movimientos homosexuales de 1973, ya se veían las diferencias de clase entre los llamados “colas de la plaza de armas” y los colas del acomodado “barrio alto” de Lo Castillo, que con sólo días de diferencia trataron de organizar otra manifestación. Se trata de un diferencial de clase que hoy es muy patente entre lo que representan, por ejemplo, las organizaciones de disidencia sexual o el activismo homosexual desde los años 90 versus la agenda de la Fundación Iguales, que se identifica con la clase alta y con los discursos políticos del neoliberalismo gay. Es parte de lo que hemos ido descubriendo. Se manifiesta allí algo que podría denominarse una ‘relación genealógica’ entre momentos distintos de nuestra historia marica chilena.

- ▶ **FGV:** Existen tensiones a la hora de generar activaciones de archivos que tienen una vocación política de revivir la memoria para el presente. Me queda, sí, una pregunta abierta sobre la propia noción de ‘activación de archivo’. El activo en el grabado o el activo en la economía es un agente que se asocia al progreso y la producción. El activo en la cama marika es aquel que asume el rol masculino penetrante. El activista político es un agente catalizador de cambio. Pienso esta idea del activo o la activación como una práctica progresiva, incluso lineal, y sumamente masculina-heterosexual-blanca. Las filosofías indígenas son circulares, no tienen la necesidad de mirar a ese gran (o pequeño) horizonte de transformación, sea ésta entendida en términos revolucionarios o de lo que Guattari llamaba la “revolución molecular” vinculada a procesos micropolíticos. Creo que desde aquí podríamos abrir un debate sobre qué implicaría una ‘pasivización de archivos’ que genere una inversión de las formas hegemónicas e incluso celebratorias de cuando ocurre ‘la activación’. No me refiero a un proceso de ‘pacificación’ del archivo, sino que de invertir nuestra relación con el mismo: que sea el archivo el que nos guíe y transforme, y no nosotras quienes tengamos la misión de ‘activarlo’.
- ▶ **FRSM:** Ese es un problema múltiple, que en esta muestra ha significado también preguntarse por la relación problemática entre arte y activismo. Activismo, que es uno de los pliegues posibles de la relación mayor entre arte y política.

Se podría pensar que el activismo sería una especie de cauce programático del arte codificado como ‘arte militante’, una función ilustrativa de la política. Desde otro punto de vista, podría ser que la política contingente funcione más bien como un plano o soporte material, abierto a la intervención del arte. Se dotaría así a la práctica artística de un marco o corte delimitante que cumpliría una función similar a la del ‘pie forzado’ en la experiencia académica del taller. El ‘pie forzado’ tiene un carácter arbitrario y funciona como un primer corte de sentido al ejercicio de obra, necesario ante el riesgo siempre presente de total sin-sentido del arte. En su dinámica neoliberal, ese sin-sentido se asemeja y acerca demasiado a aquel tópico posmoderno políticamente des-implicado para el cual “todo vale”, al menos en tanto sea vendible.

Inversamente, pero superpuesto al esquema anterior, para un activista la implicación con el arte tendría supuestamente un sentido táctico e instrumental programático. El activista se acercaría al arte intuyendo que ciertos aspectos del arte podrían ser muy útiles a una causa. Pero esa vinculación no tendría que ser meramente instrumental. También podría ser que un activista se interese en el arte, por fuera de una expectativa pre-formulada. La



implicación se podría avivar como una suerte de deseo de apertura de los códigos-fuente de la política. Esta apertura le permitiría al activista político experimentar una desprogramación de sus sentidos, hábitos y recorridos pre-trazados, entendiendo que el campo de desarrollo de las luchas no es fijo, sino móvil.

En la muestra *Multitud Marica* dialogan esos diferentes posicionamientos, sin que necesariamente se proponga una única manera de pensar el vínculo del arte y el activismo. Creo que incluso a nivel curatorial no estamos del todo de acuerdo con este asunto, y más que pretender lograr un consenso, hemos optado por mantener el desacuerdo como nudo inconcluso de productividad abierta.

Selección política-afectiva

El conjunto de artistas, activistas e investigadorxs participantes de la muestra compone una generación o red de activismo de la Disidencia Sexual contemporánea en América Latina, de la que lxs mismxs curadores son también parte.

- **FRSM:** Una de las cuestiones que caracteriza la muestra *Multitud Marica* es el ejercicio de selección tanto de artistas como de episodios, que nosotrxs definimos como una práctica de selección político-afectiva. Lxs agentes invitadxs a participar pertenecen a una generación específica y son parte de una red sudaca de activistas, artistas e investigadorxs que articulan sus propuestas desde los múltiples matices de la disidencia sexual, movimiento que surge en América Latina a partir de los años dos mil. Un primer rasgo común de esa selección podría ser entonces la contemporaneidad de la disidencia sexual, pues no se trata de un conjunto de artistas ya consagradxs representantes de las generaciones anteriores del arte marika latinoamericano. Ese sería un primer rasgo posicional. En segundo lugar, está el hecho de que todxs trabajan desde la crítica a la heteronormatividad, es decir, proponen la postidentidad (ya sea como identidades tácticas o como rechazo a la identificación fija) y una mirada no integracionista, a diferencia de los discursos hegemónicos *gays* homonormativos.

Propusimos esta muestra como una toma de posición desde la disidencia sexual, pero reconociendo nuestras propias historias, memorias y genealogías situadas, para romper con cierto fetichismo de “lo nuevo” que marca muchas retóricas *queer*. Nos parecía importante desmontar esa linealidad temporal que ordena la relación entre pasado, presente y futuro. *Multitud Marica* no fue una selección del arte latinoamericano vinculado con la sexualidad homosexual, tortillera, marica o trans, no intentó construir una Historia, entendida como recorrido sistemático y lógico, sino que fue un ejercicio parcial y posicional de mirada. Una mirada retrospectiva para producir obras-activaciones que respondieron a los lenguajes contemporáneos del arte, pero en base a episodios políticos y archivos de otra época.

- **FGV:** En la invitación a ciertos agentes también se planteó una crítica al mito del artista. La invitada ecuatoriana, por ejemplo, es una activista lesbiana transfronteriza, Leticia Rojas, o el invitado paraguayo, Erwin, es un activista de la disidencia sexual en Paraguay. No tienen formación artística, pero han trabajado en torno a la historia en sus contextos



locales y nos interesaba pensar conjuntamente cómo activar en un espacio museal esas investigaciones sobre las violencias a trans, lesbianas y homosexuales que desarrollan dentro del activismo.

- ▶ **FRSM:** Aunque en rigor, la gran mayoría de lxs participantes en la muestra sí son 'artistas', en el sentido de que se reconocen como tal, trabajan en el campo del arte o han tenido formación académico-profesional dentro de la disciplina. Finalmente, para bien o para mal, esta fue una exposición de arte. Y el museo, con todas las deconstrucciones, descolonizaciones, despatriarcalizaciones y transgresiones a las que ha sido recientemente sometido, sigue llamándose 'museo'. Y creo que no ha variado demasiado en comparación al tiempo anterior a todas estas operaciones críticas. Lo que uno podría entonces (auto) preguntarse es por qué cierto activismo que muchas veces enarbola un discurso anti-arte y anti-museo, insiste en el arte y en el museo. Porque del lado institucional sabemos la respuesta: en un momento tan post-vanguardista como este que vivimos, un sector importante de las instituciones artísticas -a diferencia de la institución del arte de hace cien años-, intenta vorazmente acaparar los discursos nuevos. Y en ese sentido se podría decir que el activismo se ha convertido en un gran suministro para el repertorio de temáticas nuevas que alimentan el deseo artístico-institucional de transgresión. Esto me lo pregunto como artista y activista, en el sentido de lo que plantea la activista y escritora argentina Valeria Flores, pues para ella es necesario "escribir contra sí mismx", poner en cuestión nuestros lugares de enunciación, también los del activismo.
- ▶ **FGV:** Son tiempos distintos y la institución-museo, al menos desde los años sesenta, las segundas vanguardias y la consolidación del curador, ha intentado construir un relato sobre lo contemporáneo, incluyendo las prácticas sociales en las que el arte habita. No es una novedad esa pulsión institucional por querer narrar una cierta radicalidad que habita en el limbo de lo disciplinar. Otra cosa interesante es que muchas de las invitadas ni siquiera viven en sus países de origen; han decidido migrar muchas veces por razones de disidencia sexual, que es lo que el poeta argentino Néstor Perlongher llamaba el "sexilio", el exilio sexual, una forma que se mantiene actualmente: Pêdra Costa vive en Viena, Leticia Rojas vive en Madrid. Hay una serie de desplazamientos que permiten pensar las historias locales no como una cosa encerrada en una geografía del Estado-nación, sino que circulan en el sistema global, y racista, de lxs sujetxs.

PERÚ / Héctor Acuña-Frau Diamanda / *Lo que la guerra se llevó / Travesti nunca olvida*

Durante el conflicto armado interno entre el Estado peruano y Sendero Luminoso, fueron múltiples los sujetos, particularmente aquellos racializados, sometidos a violencia y asesinatos. La Comisión de Verdad y Reconciliación ha expuesto también el asesinato de sujetos por su condición homosexual o travesti. Héctor Acuña/Frau Diamanda ha revivido dicha memoria desde lo drag y los cruces entre micro y macropolítica que perviven en la memoria peruana.



From: hector acuña
to: Francisco Godoy, Felipe Rivas San Martín
date: 22 August 2016 at 13:59
subject: Invitación exposición Multitud Marica

Hola bebés, me interesa mucho participar en esta expo y es un honor, pero según el contexto en el que me hallo en estos momentos, no podré salir de España en mucho tiempo, pues ando haciendo los papeles de residencia. Lo que puedo y quiero hacer es enviarles una pieza o una propuesta de video-instalación-registro de una performance que realicé el año 2006 con mi Colectivo LAS CABRAS DEL COÑO NORTE - FRAU DIAMANDA Y MISIA - EL ESTIGMA Y LA MÁRTIR en memoria de las maricas asesinadas por el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru MRTA en la Selva de Perú a fines de los años 80s. La propuesta de instalación va acompañada del video en sí y registros o rastros recreados de la misma acción y sobre todo de memorabilia de las víctimas de los crímenes de odio u homofobia, ya me van contando si es viable.

Besos desde Barcelona

Lx Frau
Barcelona 2016

PARAGUAY / Erwing Augsten / Ciento ocho y muchos anónimos

La muerte del periodista Bernardo Aranda en 1959 generó una investigación policial que terminó con la detención de 108 varones homosexuales. Los homosexuales fueron detenidos y torturados por agentes de la dictadura de Alfredo Stroessner. Estos fueron identificados como "los amorales". Desde entonces, la sociedad paraguaya ha asociado este número a homosexuales y travestis como un estigma. El abogado Erwing Augsten lleva años recuperando y reinventando esta memoria, por ejemplo, con el proyecto Casa 108, un espacio comunitario de arte y activismo. Para Multitud Marica, Erwing ha ampliado una de las ilustraciones de Fiorello Botti, que circuló en la Revista Ñandé, incluyendo además la "Carta de un Amoral" que fue publicada originalmente en el diario El País de Paraguay y da cuenta de una incipiente colectividad marica en oposición al lenguaje peyorativo de la prensa de la época.

From: Erwing Augsten Szokol
to: Francisco Godoy
cc: Felipe Rivas San Martín
date: 17 April 2016 at 22:51
subject: multitud marica - expo - invitación

Francisco, claro que te recuerdo. Hola Felipe.

Wow súper encantado con la propuesta.

Hace rato que en el aire está pendiente concretar un encuentro entre memorias de la desobediencia sexual en Latinoamérica y qué mejor manera que mediante el arte.

Los maracos del 73 ya lo había visto y activó bastantes ideas de las posibilidades del archivo más allá de la mera documentación.



Esta comunicación enciende en mí creatividad y ansiedad, pensando desde ya en posibilidades. El archivo paraguayo es pobre en cuanto a cantidad, mas su riqueza reside en la diversidad de su expresión; archivos que están gritando para salir a la "luz".

Existen como una base, un sustento o desarrollo teórico que contextualice o direcciona la muestra? Plazos, etc.

Quedo atento chiquis y seguimos la conversa.

Un saludo marica.

Er

From: Felipe Rivas San Martín

to: Francisco Godoy

cc: Erwing Augsten Szokol

date: 3 January 2017 at 22:11

subject: Re: multitud marica - avances

Estaba pensando que uno de los asuntos que nos gustaría destacar en la curatoría es precisamente las relaciones entre episodios y justamente existe una fuerte relación entre el episodio de los 108, con el episodio de los 41 en México, la cuestión numérica. Nos interesaría desarrollar ese "nudo aritmético" presente en ambos episodios. Y que es una cuestión que contrasta con otros casos -como el chileno- donde los archivos son numéricamente muy ambiguos: en el caso de la manifestación de la Plaza de Armas de Santiago, los archivos periodísticos son muy contradictorios en cuanto a cifras. Entonces nos parece que el tema de la cifra es relevante. Yo pienso que sería muy potente que eso se pudiera desarrollar en la propuesta de los 108, ya sea audiovisualmente o a través de elementos. Se me ocurre también el tema sonoro, por ejemplo, un conteo que intervenga -como audio- un espacio. Tal vez eso relacionado con lo audiovisual. Podría ser algo muy minimalista, no sé. Pero sería importante ese tema para la curatoría.

Revisamos también el material del flyer y te queríamos comentar algunas cosas sobre eso. Primero, nos parece súper interesante la propuesta de construir una ficción política que reinterprete los archivos, en la nueva versión que hiciste de la carta de un amoral, con su pluralización incluida en el título, etc. Pero al mismo tiempo nos parece que a nivel visual, es súper potente el archivo original del periódico por todas las señales, huellas e imperfecciones propias del archivo (los renglones doblados, las letras borrosas, el fondo gastado, etc.). Nos parece también que es bonito que ese fragmento de un diario se desplace "tal cual" a un formato volante. En lo personal, creo muy relevante que esa referencia visual del diario coincida con un nombre como "EL PAÍS", que aparece varias veces y te otorga una ambigüedad de destinatario (entre el medio de comunicación y el país entero). Ese desplazamiento y ambigüedad se pierde en la versión renovada digitalmente del mismo. Entonces, pensamos en darle una vuelta a eso, ver posibles opciones, como por ejemplo incluir ambos materiales. O alguna otra opción que podamos conversar, nosotrxs estamos disponibles para agendar un ratito si es necesario.

Si quieres lo podemos conversar en alguna reunión vía on line

Cariños y gracias

Felipe

MÉXICO / Lía García (La Novia Sirena) / El grito de lxs 41

En 1901 fueron detenidos por la policía 41 homosexuales de clase alta, mientras celebraban una fiesta privada en una importante casona del centro histórico del DF, actual Museo de la Ciudad de México. Varios de los participantes utilizaban vestidos y pelucas. Los homosexuales fueron llevados a la cárcel de San Juan de Ulúa, una de las peores y más temidas del país. Para esta muestra, Lía García (La novia sirena), realizó una serie de intervenciones en el espacio público de la Ciudad de México, consistentes en sesiones de baile con activistas trans. Esas acciones fueron registradas en 41 fotografías de distintos formatos, acompañadas de un audio musical con las entrevistas a lxs activistas, que explicaban cómo era su relación con la ciudad.

From: Lía García

to: Francisco Godoy, Felipe Rivas San Martín

date: 12 June 2016 at 22:06

subject: Fwd: Invitación exposición Multitud Marica Museo Salvador Allende

Bellezas, nuevamente es un honor y me llena de amor colaborar con ustedes porque son estas formas que tiran esas distancias corporales que hay entre nosotrxs y me dejan sentirles.... sé que pronto podré estar piel a piel y seguir en estas fronterizas disidencias con ustedes...claro que quiero participar, les doy a ambxs el Sí. Me encanta reactivar este pasaje de memoria del baile de los 41 que fue coartado por la policía de manera brutal, pero al mismo tiempo era una resignificación de la cuerpa a contracorriente por medio de la fiesta.... mucha relación con los XX años y no lo había pensado mucho!!!! Vamos platicando entonces.... abrazos fuerfísimos.... Lía

From: Francisco Godoy Vega

to: Lía García

cc: Felipe Rivas San Martín

date: 2 November 2016 at 21:23

subject: Re: Invitación exposición Multitud Marica Museo Salvador Allende

Mi única duda es en relación a las fotografías: por qué sólo parejas y no otras formas de alianza en el baile (y el sexo) que son más colectivas? Veo genial lo de "recrear" a los 41 de 1901, pero lo que me hace un poco de "ruido" es que vayan siempre de a 2.

Besos, f.

From: Francisco Godoy Vega

to: Lía García

cc: Felipe Rivas San Martín

date: 21 March 2017 at 17:04

subject: Re: Lxs 41

Querida,

Me encantaron las fotos! Lxs sujetxs convocadxs son bellxs! Y me hizo mucha ilusión ver a mi querida Marisa ahí!



Sí, estaría súper poder conversar lo de los tamaños. Yo me pierdo a veces si estás hablando, por ejemplo, de centímetros o pulgadas.

Yo estoy conectado ahora y un par de horas, por si quisieran hablar now

Besos, f.

From: Lía García

to: Felipe Rivas San Martín

cc: Francisco Godoy Vega

date: 21 March 2017 at 16:52

subject: Re: Lxs 41

Gracias! A mí también me encantó el resultado, era inevitable que fuera un registro afectivo, pues las cuerpos deseaban afectarse por medio de aquel baile, creo que la voz por medio del audio le dará otra fuerza, porque es fuerte lo que se dice sobre la ciudad y la relación afectiva...será un mix de voces con un poco de partitura. Hablemos definitivamente para ver detalles....cuándo les viene? Un abrazote.

Pieza para presentar en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende

El grito de los 41

Lía García

El baile como acto político y de denuncia en un contexto como México donde la festividad funciona como arraigo cultural es lo que permite una comunicación afectiva entre las cuerpos disidentes. El Centro Histórico de la ciudad de México como vestigio, intersticio, frontera y espacio puntual de encuentro, el desencuentro, la noche, de donde parte el flujo eterno de la ciudad y los afectos. La pieza retoma la acción del baile entre corporalidades disidentes como un acto de ruptura al supuesto “secreto” de la redada perpetrada. El discurso de los 41 continúa, pero en el afuera del centro histórico, en el espacio público donde las corporalidades disidentes (transexuales, travestis, gays y curiosos) se apropian por medio del cuerpo y la música del asfalto, conectando sus cuerpos en un encuentro que, a través de la imagen, invitará al espectador a crear su propia celebración.

Información extra (si es necesaria)

“El Baile de los 41”

En noviembre de 1901, la sociedad porfiriana se escandalizó con la noticia de que la policía de la capital había hecho una redada en una casa del centro en la que se llevaba a cabo una fiesta privada de homosexuales, de los cuales 19 vestían de mujer (...) Si los homosexuales ya están allí -y el baile delata una mínima pero ya sólida organización social- la Redada, al darle a la especie un nombre ridiculizador, le imprime el sentido de colectividad en las finieblas. Las anomalías ascienden a la superficie de la burla y la amenaza penitenciaria, y esta primera visibilidad es definitiva.

NICARAGUA / Fredman Barahona / Eilya Sinvergüenza y Miranda de las Calles / Dos Maricas A(r)madadas

La revolución sandinista de 1979 implicó, para toda América Latina, la reinención de la utopía de la Revolución Cubana y la posibilidad de un proyecto político latinoamericanista. Dicha revolución,



sin embargo, desencadenó también el oscurecimiento de otras políticas como aquellas de una revolución sexual. En el marco del décimo aniversario de la revolución, colectivos de homosexuales, lesbianas y trans reivindicaron la posibilidad de incluir sus demandas dentro de ese proyecto, participando de la marcha conmemorativa de la revolución, en lo que se conoce como la primera aparición pública del colectivo LGBT en una manifestación política. Fredman Barahona y Miranda de las Calles recuperan ese momento en una propuesta audiovisual que vincula la lectura de un manifiesto con registros de una intervención drag en las calles de Managua, proyectado como triángulo invertido, un signo representativo de la reivindicación homosexual.

From: Fredman Barahona
to: Francisco Godoy
cc: Felipe Rivas San Marfín
date: 11 May 2016 at 10:23
subject: Re: multitud marica – invitación

Guapos,

Perdón por contestarles tan tarde, he estado un poco ocupado.

Bueno, pues pensando un poco en esto, la verdad que a como sabrán, la historia de Nicaragua respecto a los Derechos Humanos y LGBT es muy reciente, es decir, la revolución en el 79; 80-85 seguimos en guerra y organizándonos luego primeras elecciones y gana Daniel Ortega y luego tenemos nuestra primera “marcha” que fue en el décimo aniversario de la revolución Sandinista en el 89 (cuando yo estaba naciendo) pero que se mantuvo solapada y, a lo calladito, fueron alrededor de 50 individuos cochones y cochonas, los cuales ya habían sido detenidos por el mismo partido por actos contrarrevolucionarios, porque ser cochón o lesbiana o trans era una desviación burguesa y no moralmente adecuado para un verdadero revolucionario.

Los individuos que sí marcharon en esa primera marcha fueron los que decidieron no “herir” el proyecto revolucionario haciendo no pública la tortura que recibieron en la Casa 50, donde habitaba Somoza, en la loma de Tiscapa (a pocas cuadras de mi casa) y el resto fueron liberados y salieron del país.

Esto lo sé porque he hablado con líderes abiertamente homosexuales que jugaron papeles importantes en la revolución como la Dora María Téllez y otros no tan públicos como ella, sino maricones viejos que simplemente dejaron de luchar por estar cansados de ver sangre. Esta marcha y detención es algo que me parece importante de abordar pero no existe absolutamente ningún archivo público que respalde esto, pero es una opción.

Realmente a mí me gustaría abordar como acontecimiento la misma revolución nicaragüense en el 79, que es lo que he venido cuestionando con mi trabajo desde hace rato, especialmente ahora que estamos en una segunda vuelta de Daniel Ortega, ya pronto a la tercera, me gustaría hacer un proyecto claro de cochonización del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional), un acto de resistencia para continuar con la lucha de los revolucionarios desviados que se cansaron y que buscaban una revolución que los tomara en cuenta; y hacerlo no desde los discursos feministas insertados por las ONGs con su “ayuda” desde Europa y EEUU a la reciente nación democrática de Nicaragua, después de la Revolución, que olvidaba claramente que comían el mismo error sangriento colonial y asistencialista que continua en Centroamérica, sino un Frente de Sexualidades Libertarias de Nicaragua con la idea del “frente” defensivo desde lo cochón (ah, esto es marica en Nicaragua) y los sujetos revolucionarios que no se rinden y son inabundables; y



me gustaría hacerlo utilizando una práctica cultural nicaragüense que se llama La Gigantona, de hecho es un proyecto que desde hace tiempo quiero realizar, es una especie de nueva versión del FSLN o el "frente" a como se le conoce aquí, pero conformado por una comparsa postfolclórica y contranación, cochona revoluto-cionarias, un recuerdo de guerra en la sociedad de turismo pos revolucionario nicaragüense.

Si les parece la idea, les mando algo más formal o detallado sobre cómo sería el proyecto en todos sus niveles.

Hay otros acontecimientos pero son más puntuales y de los cuales no existen registros algunos, pero si quieren les cuento sobre otras posibilidades...

Besotes

From: Francisco Godoy
to: Fredman Barahona
cc: Felipe Rivas San Marín
date: 8 June 2016 at 20:43
subject: Re: multitud marica – invitación

Queridx Fredman,

Mil disculpas por la demora en responder!

Todo lo que comentas nos parece genial, pero la verdad es que ese no-archivo de la primera marcha del 89, oral, en el armario, nos resulta especialmente fascinante. También creemos que conecta muchísimo con otros episodios latinoamericanos donde el mariconismo ha sido relegado para/por parte de las izquierdas machirulas.

Es genial mariconizar al Frente Sandinista de Liberación Nacional, pero nos parece lo otro algo mucho más potente en términos de su incipiente desaparición de la memoria colectiva. Los archivos ausentes es una cosa que hay que revivir!

Crees que podrías pensar una forma que conecte ese episodio del 89 con un Frente de Sexualidades Libertarias de Nicaragua?

Un beso,
f.

ECUADOR / Leticia Rojas Miranda / Reinas, abanicos y 100 homosexuales detenidos

La despenalización de la homosexualidad en el Ecuador se produjo a partir del debate surgido luego de la detención de 100 homosexuales en la discoteque Abanicos de Cuenca en 1997. Desde entonces se han generado múltiples políticas ciudadanas que han reivindicado derechos civiles para las poblaciones homosexuales, lesbianas y transexuales, llegando a las actuales políticas de reconocimiento de cambio de nombre para las personas trans. A partir de la investigación de archivos, la antropóloga y activista Leticia Rojas Miranda realiza un trabajo que recorre esta genealogía hasta generar la ficción de una cédula de identidad que deconstruye la división binaria de los sexos.



From: Leticia rojas
to: Francisco Godoy, Felipe Rivas San Martín
date: 18 April 2016 at 12:42
subject: Re: multitud marica – invitación

Hola, Francisco y Felipe,

La propuesta me gusta y me apunto a ser parte del proyecto. Me gustaría hablar un poco más en persona contigo sobre los detalles y demás cositas. Entonces veamos esta semana, de seguro estaré el viernes en Madrid y podríamos vernos desde las 13h00 en adelante.

Besos, Lefi

From: Leticia rojas
to: Francisco Godoy Vega, Felipe Rivas, Nando Dorrego
date: 1 November 2016 at 18:55
subject: Re: multitud marica

Francisco y Felipe

Envío el párrafo de los detalles del trabajo y en el documento adjunto está boceto en sala que organizó Nando.

Un abrazo fuerte.

La idea es mostrar diversos recortes (imágenes) de prensa en torno a la penalización y despenalización de la homosexualidad y a la resistencia de los cuerpos no-heteronormativos y sexualidades disidentes en Ecuador. Desde una posición reflexiva esta propuesta contempla tres temas o momentos relevantes: especialmente, la lucha por la despenalización; los logros constitucionales y la temporalidad de formas de violencia. En el contexto de la exposición dichas ideas se proyectarán en tres collage independientes y relacionados al mismo tiempo. El primer collage, LA REVUELTA SODOMITA: a manera de antecedente, se tomarán las imágenes de prensa de varios homosexuales fichados por la policía a finales de la década de los años 80 con el objetivo de dar cuenta de la violencia en la vida cotidiana de las personas travestis en el Estado ecuatoriano. Al mismo tiempo, se tomarán las imágenes y fragmentos discursivos del apresamiento de homosexuales y/o travestis en la ciudad de Cuenca: “Presos por fiesta sodomita” y la acción de los colectivos de diversidad sexual en el proceso de la despenalización de la homosexualidad (artículo 516 del Código Penal). El segundo collage LUCHAS Y VIOLENCIAS: lo paradójico de la norma jurídica, son imágenes y titulares sobre el reconocimiento constitucional de la “libre orientación sexual” (1998) por un lado y la violencia de la policía contra los cuerpos no-normativos, por otro lado. El tercer collage, IDENTIDADES DISIDENTES: se refiere a la emergencia política de los colectivos TRANS y el reconocimiento constitucional de la “identidad de género” (2008). El énfasis de las imágenes se refiere a las reivindicaciones por el cambio de “nombre” y de “sexo” en el documento de identidad tanto en Ecuador como en España.

Para la exposición: en cada collage irá una imagen de mayor tamaño como imagen central y otras de mediano y menor tamaño. Además irá acompañada de palabras y/o frases relevantes de la reflexión en torno a los textos de periódicos y de las fotografías. Y por último, se elaborará un vídeo de 5 minutos aproximadamente que dará cuenta de cómo inició y se construyó este proyecto.



From: Francisco Godoy Vega
to: Leticia rojas
cc: Felipe Rivas
date: 24 January 2017 at 14:01
subject: videos - multitud marica

Querida Leti,

Estuvimos hablando con Felipe sobre tu propuesta de instalación y tenemos dudas con el video que propones. Tenemos la sensación que repite un poco lo que ya vas a comentar en el collage visual y sonoro.

Nos preguntábamos si es realmente necesario ese video. En realidad, lo veríamos si fuese incorporado de forma más clara en la instalación. Tal vez, partiendo los tres testimonios en pantallas diferentes e integrándolas en cada uno de los 3 collages... qué opinas?

Quedamos atenxas a tus ideas. Besos,

f.

From: Leticia rojas
to: Francisco Godoy Vega, Felipe Rivas
date: 24 January 2017 at 17:14
subject: Re: videos - multitud marica

Hola Pancho y Felipe,

También, hablamos Nando y yo y finalmente no haremos el video ya que vimos que no contamos con material suficiente y también no tenemos mucho tiempo para organizarlo. En conclusión el/los videos, se descartan.

Por otro lado, comunicarles que estamos en las pruebas finales, así que la próxima semana estaría listo el material.

Un abrazo, Leti

- ▶ **FGV:** Las políticas del reconocimiento del cambio de identidad de las personas trans y las políticas del matrimonio son completamente diferentes, estas últimas están involucradas en la lógica de integración etnocentrada de cómo podríamos vincularnos, es decir, que podemos ser 'iguales a' las parejas heterosexuales. Mientras, el cambio de identidad tiene una dimensión más de la línea entre la vida y la muerte. De reconocimiento de la vida trans como vida.
- ▶ **FRSM:** La disidencia sexual tiene un discurso crítico a la política que demanda derechos más *mainstream* y a la política que ocupa al Estado como espacio o institución a la que uno pide cosas, dialoga. Pero hay cuestiones que tienen que ver con supervivencia y que no pueden ser rechazadas por todo el activismo. Nos desenvolvemos, habitamos un espacio en el que efectivamente el aparato de Estado nos afecta y políticamente uno tiene que responder a eso. Una de las cuestiones del tema de la demanda de identidad



es la urgencia vital de sobrevivencia. Hay gente que no puede vivir por el hecho de no tener una identidad que no responda a su deseo. Y el caso de matrimonio es menos claro, está asociado a una cuestión resuelta en teoría, o más burguesa, sobre todo el tema de patrimonio. El matrimonio está asociado en países latinoamericanos, desde el Sur, con espacios de resguardo social, por ejemplo. Pero en lo que sí es clara la disidencia sexual es ir más allá del matrimonio. La disputa no se resuelve exclusivamente con eso.

CHILE / Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) / *Los maracos del 73, un archivo precario*

En abril de 1973 se realizó la primera manifestación homosexual de la que se tiene registro en el país. El episodio fue reseñado por prensa de izquierda, como el diario Clarín, en cuyos archivos periodísticos se evidencia el lenguaje homófobo y clasista con que las colas reunidas en la Plaza de Armas fueron descritas. La precariedad de dicho archivo -y la ‘desaparición’ de sus protagonistas- ha sido recuperada por el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS), en una pieza sonora que da cuenta de las dificultades y tensiones que implica la activación de archivos menores.

El proyecto se vincula con una investigación sobre política homosexual chilena que los activistas Iván Falcón y Felipe Rivas San Martín de CUDS iniciaron en 2007. En esa investigación, Felipe encontró un microfilme en la Biblioteca Nacional, con el archivo de la primera manifestación homosexual en Chile que data de 1973: material periodístico de prensa de los diarios Clarín y Puro Chile. Esos materiales fueron digitalizados y publicados en el sitio web del colectivo. Años más tarde, en 2015, el colectivo retomó esta investigación, produciendo la video intervención “Los maracos del 73”, con el fin de ser exhibido en el marco de una charla de Diana Taylor en el Museo de la Memoria y los DDHH, para lanzar su libro “Archivo y repertorio”, organizado por la Universidad Alberto Hurtado.

El video “Los maracos del 73” fue planificado en paralelo a esta exposición, y en gran medida estaba asociado a ella. Incluso, en el email de invitación a artistas se enviaba el video como referencia del tipo de ‘activación’ que se pretendía realizar. Sin embargo, meses antes de la muestra se produjeron rencillas al interior del colectivo entre Felipe Rivas (activista y co-curador de la muestra) y Jorge Díaz, quien junto a su pareja, Cristián Cabello, impidieron que la pieza fuese exhibida en el Museo, a pesar de que la muestra sí cumplió con ciertas ‘exigencias’ planteadas por los activistas, como la realización de una Escuela de Escritura Transfeminista.

La curaduría y parte del colectivo asumió este impedimento de exhibir el video, proponiendo una nueva obra que consistió en una sala a la que el espectador ingresaba por una cortina negra, similar a la de los cines porno. Al entrar se enfrentaba a una sala completamente oscura, sin ningún tipo de imagen, sólo con la reproducción de un audio. Ese archivo sonoro era la lectura hecha a tres voces de un texto, leído por Felipe Rivas, Josecarlo Henríquez y Ernesto Orellana, activistas de CUDS. El conflicto de representación interno de uno de los colectivos participantes, provocaba la materialización y condensación del concepto curatorial de toda la muestra: el cuarto oscuro homosexual.



El 6 de mayo de 2015, 11:44, Paulina Faba escribió:

Estimado Felipe

Gracias por tu mensaje. Yo y Koen de Munter, profesor del Departamento de Antropología de la UAH (a quien copio este mensaje) estamos organizando la visita de Diana Taylor a Chile. Ella viene porque su libro *The Archive and the Repertoire* se tradujo y ha sido publicado hace poco en español. Tenemos pensado realizar una charla con ella en el Museo de la Memoria MMDH, pero nos gustaría incluir una o dos performance que traten de alguna forma el tema de la memoria. Sería posible reunirnos para conversar más ampliamente sobre el evento?

Saludos cordiales,

Paulina Faba

Departamento de Antropología UAH

Date: Wed, 6 May 2015 12:17:46 -0400

Subject: Re: performance Museo de la Memoria

Gracias Paulina, me parece perfecto.

Justamente estoy comenzando un proyecto de exposición con un curador (Francisco Godoy Vega) acerca de un suceso muy poco analizado de la historia política homosexual chilena, una manifestación en la Plaza de Armas de Santiago en abril de 1973, principalmente a partir de archivos de prensa de la época. Hasta ahora he trabajado con ese archivo en la investigación para la muestra *Perder la Forma Humana* del Reina Sofía, pero ahora lo voy a activar en la producción de obras (objeto, performance, video), pensando en una propuesta expositiva. Creo que siguiendo esa línea se podría armar algo muy en sintonía con el libro de Taylor.

De todos modos es mejor conversarlo en persona, yo tengo disponibilidad durante las mañanas hasta las 16:00. Los viernes estoy disponible todo el día. Cuéntame qué es más cómodo para ti. Aprovecho de dejarte un par de textos de E-misférica en los que he estado involucrado (uno es reseña de performance y el otro es una coautoría)

1- Reseña performance La Labandera:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/marambio-de-la-fuente>

2- Texto sobre Disidencia Sexual en Chile:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-102/cuds>

Saludos!

BRASIL / Pêdra Costa y Taís Lobo / Macumbarica

A comienzos del siglo XX se generó una religión sincrética que articulaba de forma anómala catolicismo, hechicería portuguesa, tradiciones africanas y de los indígenas de América Latina. En ese cruce, las personas trans tomaron un lugar protagónico. En 1912, ocurrió el caso denominado la 'Quebra de Xangô', como un gesto de persecución sexual y racial a esta religiosidad no-normativa. A comienzos del siglo XXI, la Casa Nem de Río de Janeiro recuperó esta reinención de una religiosidad trans, la cual fue nuevamente atacada, esta vez, en el marco de los Juegos Olímpicos. Pêdra Costa y Taís Lobo reviven todas estas memorias a partir de un ejercicio performático y experiencial de reinención de una disidencia, que asume a la espiritualidad como un lugar descentrado de sexualidad.



From: Fer Nogueira
to: Francisco Godoy
cc: Felipe Rivas San Marfín, Taís Ribeiro Lobo
date: 2 May 2016 at 03:58
subject: Re: multitud marica - invitación

Queridxs Francisco y Felipe,

Estamos barajando la posibilidad de hacer un 'acto de habla'. Una manifestación que en lugar de levantar un solo episodio, deconstruya la categoría temporal 'efímero' para trabajar a partir de la ancestralidad reciente, de los últimos 100 años. Sería, en principio, un manifiesto contra la colonialidad y sus lógicas de limpieza epistémica (y sistémica) étnico-religiosa y de género. En pocas palabras: un manifiesto contra la supresión de los conocimientos disidentes que la colonialidad opera.

El proyecto será un intento de poner foco sobre la posesión espiritual del cuerpo como resistencia, una suerte de 'conocimiento *queer*', si tomamos este término de forma más amplia, como un eje de crítica al conocimiento académico eurocéntrico, antes que una crítica a la paradigmática binariedad de género. Nos gustaría, de este modo, producir un trabajo que opere básicamente en tres ejes: la invocación, la evocación y la incorporación, fundamentados en la *Umbanda*.

La *Umbanda*, religión que fecha 100 años de existencia en los registros escritos, tiene su hogar en Río de Janeiro. Sin embargo, según sus sacerdotisas ancianas, la *Umbanda* nace en otro tiempo y hogar llamado Aruanda. Surge de encuentros o redes en el mundo espiritual, formando lo que se suele llamar "falanges" (grupos que operan en distintos frentes de trabajo espiritual). Estas redes de espíritus, llamados "entidades", forman parte de otra episteme y cosmología, la del cuidado, del auto-cuidado, de la salud espiritual, psíquica y física, y de perspectiva de mundo en general. Las falanges se reúnen para subsanar heridas generadas por el proceso de colonización, el genocidio indígena, gitano, moro, la esclavitud, y la persecución de las mujeres brujas de origen celta y gallego; procesos estos que tienen consecuencias contemporáneas en todo el territorio de Aby Yala (América) y en Pindorama (Brasil).

La *Umbanda* es el principio de la resolución de los karmas generados en el proceso de colonización, y por lo tanto, es el inicio de la reparación de una deuda histórica. Es el inicio de la fricción y abertura entre/de lxs cuerpxs que operan de forma inmanente en la materia y en el mundo espiritual, invocando, evocando e incorporando lo que esas falanges nos tienen para enseñar. Esta es la filosofía de Pindorama post-apocalíptica, pues, según los pueblos indígenas, el apocalipsis empieza en 1500.

Esta filosofía se aprende en los terreros (no en escuelas o universidades), y su transmisión está a cargo no de académicos, sino de los Exús, Caboclos, Pretos Velhos y Gitanos, que representan cada quien la energía de trabajo de su falange. Se trata de una pedagogía decolonial que opera en el cruce de herramientas contra-hegemónicas, fruto de la desterritorialización que bantúes (de África occidental), indígenas de diversas etnias, gitanos de diversas etnias, moros y mujeres gallegas y celtas experimentaron en el violento proceso de la colonización.

Las falanges espirituales oprimidas en ese proceso diaspórico y de dominación decidieron hacer la rueda de la historia girar en direcciones no lineales, una rueda en la que las ciencias occidentales hegemónicas y sus conceptos como tiempo, espacio, cuerpo, género, sexualidad y cualquier otro sistema binario, no tienen ningún sentido, y por eso mismo adentran y amplían la noción de *queer / kuir*.



La *Umbanda* maneja, al fin y al cabo, otra economía, al margen del desarrollo y de la acumulación primaria de capital (embrión del Capitalismo y sus subjetividades hegemónicas), mucho más afín a conceptos como perspectivismo amerindio y afro-perspectivismo. Ella reúne esos perspectivismos por sí misma, sin anularlos, generando una perspectiva epistémica disidente al orden colonial/ heterosexual/ blanco.

Básicamente, las falanges de la *Umbanda* trabajan cuatro ejes espirituales: los espíritus de Exus y Pombas Giras, sobre el amor, el sexo, el género y la protección a las personas de la calle y en situación de vulnerabilidad social; Caboclos y Caboclas, que son los espíritus de las personas indígenas: guerreros, curanderos y chamanes; los Pretos Velhos y las Pretas Velhas: abuelos negros/abuelas negras de origen bantú que fueron esclavizados, y que aconsejan, con su gran sabiduría de vida, de magia, y el trabajo con hierbas y rezos; y los Gitanos y las Gitanas, de las etnias gitanas múltiples, que vinieron a Pindorama como *degradados/as* (gente forzada al exilio, considerada criminal) y que detienen gran conocimiento de las hierbas y de la litoterapia, principalmente.

Por último, nos interesa dar especial atención al acogimiento a putas/trabajadoras sexuales/trans en los terreros, pero también las pombagiras que fueron prostitutas en vida (tal vez sea esta una de las únicas religiones que lo hace). Nos interesa también señalar la transgeneridad de los Exús y los Caboclos, que operan un tránsito interespecie, y de los Orixas: Otim, Oxumarê, Ewa, Logun. En Aruanda, aunque las entidades hayan tenido determinado cuerpo en vida, pueden asumir cualquier forma. En ese sentido, el cuerpo mediúmnico pasa también por el proceso de deshacerse de su género o sexualidad, pues estos poco importan. Una señora de ochenta años puede incorporar un Caboclo y volverse un cacique gigante, o un machito cis puede incorporar una Gitana Padilha.

“No es leyenda, no es mito, no es folclore, es un relato de cómo pasaron las cosas...”

“La Mina no es A, B, C; no es en la escuela que se aprende a leer...”

Para trabajar estos temas, nos gustaría proponerles la participación de una integrante más en este proyecto, que como Pêdra lleva en su cuerpo la práctica umbandista: Taís Lobo. Taís es videomaker, (post)pornógrafa, y una de las idealizadoras/productoras del Festival PorNo PorSi y de la teoría/propuesta artística “Antropofagia Icamiaba”.

El plan sería que trabajáramos los episodios y personajes kuir de la *Umbanda* que resisten y que queremos homenajear a partir de lenguajes que cada una maneja, poniendo en diálogo tres bases:

1. Invocación: la cita, la memoria histórica, la investigación;
2. Evocación: hacer presente la historia en el trabajo con el lenguaje y las imágenes históricas y contemporáneas, de forma crítica;
3. Incorporación: *re-enactment*, *embodiment*, ritual y pasaje, cuerpo en trance, posesión espiritual.

En principio, el plan sería experimentar con estas expresiones simultáneamente y producir un video, con duración aproximada de 10 minutos, compuesto por un manifiesto leído performáticamente por Fer, sumado a imágenes experimentales producidas por Taís y Pêdra a partir de los archivos de nuestras propias investigaciones, cuerpos y los conocimientos que manejamos.

Esperamos que la propuesta pueda ser interesante para el proyecto...

Seguimos en contacto!

Besas y abrazos,
Fer, Pêdra y Taís



ARGENTINA / Pao Lunch / Tortas turras, Fugitivas del desierto

La aparición de las políticas post-identitarias a fines de 1990 han marcado un giro fundamental en relación a las políticas oficiales del feminismo latinoamericano. En Argentina, y en particular en la ciudad de Neuquén, se generó un conflicto radical entre lesbianas y hetero-feministas que provocó el surgimiento de colectivos tortilleros postfeministas, como es el grupo Fugitivas del Desierto. Si para Monique Wittig "las lesbianas no somos mujeres", para las Fugitivas las lesbianas sudakas implican un distanciamiento aún más radical. Pao Luch ha propuesto, entonces, una activación de esta memoria reciente para revivir este debate del feminismo a partir de la erotización del cuerpo lesbiano, su parodia y su reivindicación creativa.

2 de Abril de 2017 22:00

algo así?

así?

jajaja

jjeje, claro, o de archivo de las fugitivas

esa última está linda

pensaba, no sé, tal vez para el tuyo tachar el "marica"

y poner un "tortillera" encima

a propósito de lo que hablamos en el proceso

me encantaría

me parece súper tachar y que se note sí el tachado

soy media desastre con fotos, tengo de perfos y cosas con isaac

una linda

Mira, me imagino algo así, pero habría que darle otra vuelta para que se lean ambas (marica y tortillera)

pero creo que se ve genial igual

genial

estamos de acuerdo

feli, mi vida, estoy preocupada por el montaje mandame fotos porfi

Sí, desde mañana!!! que estábamos esperando a Pancho para comenzar estaba enojada porque no quería que montáramos nada antes que estuviera pero tiene razón, es importante que él también esté para el montaje. Mañana estaremos

todo el día en el Museo así que nos conectaremos en vivo

okey, tb me gustan los audios de ws y las fotos jajajaja

los quiero!

nosotrxs también a ti



From: Felipe Rivas San Martín
to: Daniela Berger, Claudia Zaldívar, Francisco Godoy
date: 14 de marzo de 2017, 14:02
subject: Re: Propuesta Pao Lunch

Queridas, la semana pasada conversamos con Pao Lunch sobre su propuesta. Revisamos los comentarios que tenían ustedes, los nuestros curatoriales y los propios de ella (que tenía algunos reparos a la relación espacio-montaje, surgidos una vez que le enviamos el plano). Le planteamos el tema de la complejidad económica de los displays y la posibilidad de las pantallas. Al mismo tiempo, el punto de Pancho sobre aclarar mejor el episodio. Estas son algunas de las propuestas, que definiremos mejor mañana miércoles, en una nueva reunión con ella. Adjunto también varios archivos:

1- La propuesta de Pao se centrará en un episodio de ruptura entre el movimiento feminista y las lesbianas, que es el detonante del surgimiento del colectivo Fugitivas del desierto. Esta propuesta nos pareció de la mayor relevancia porque da cuenta de las tensiones internas del feminismo latinoamericano y de cómo esas tensiones han sido productivizadas con el surgimiento de colectivos lésbicos post-identitarios (más cercanos a la disidencia sexual y a lo *queer*), del que Fugitivas del Desierto es un ejemplo paradigmático.

2- Se propone ocupar 4 pantallas, que reemplazarían a los textos en displays. Esas pantallas exhibirán textos en blanco sobre fondo negro que pasarán sucesivamente. Los textos corresponden a manifiestos del colectivo Fugitivas del desierto, producidos para marchas, acciones o campañas. A Pao le interesa que los materiales audiovisuales estén dispuestos de manera oblicua (no a la altura de la vista frontal), por eso el video al piso (que se mantiene). Y propone instalar las pantallas con los textos en el cielo de la sala. Habría que ver la factibilidad técnica de eso, pero si es factible nos parece muy bien.

3- Además del video al piso y los textos-video en pantallas, revisamos 3 archivos de audio que también produjo el colectivo Fugitivas, que nos parecieron muy potentes. Se trata de archivos paródicos que simulan ser spots de radio. No tenemos claridad aún, pero podrían ir en audífonos en algún lugar "entre" el piso y el cielo. Pancho proponía algún material gráfico en esta zona intermedia, que diera cuenta del conflicto feministas-lesbianas. Ese material gráfico podría ser impreso en plotter de corte.

Envío adjuntos los videos de texto para las pantallas. Son 4 (ustedes nos dijeron que tenían varias). Además van los 3 audios (que aún no sabemos cómo incluir -si es que se incluyen).

Pancho: si me quedó algo pendiente que decir, nos avisas.

Cariños
Felipe



Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS). Chile
Los maracos del 73, un archivo precario

PRIMERA MANIFESTACION HOMOSEXUAL

CHILE 1973

108 y 1 que



Erwing Augsten. Paraguay
108 y muchos anónimos

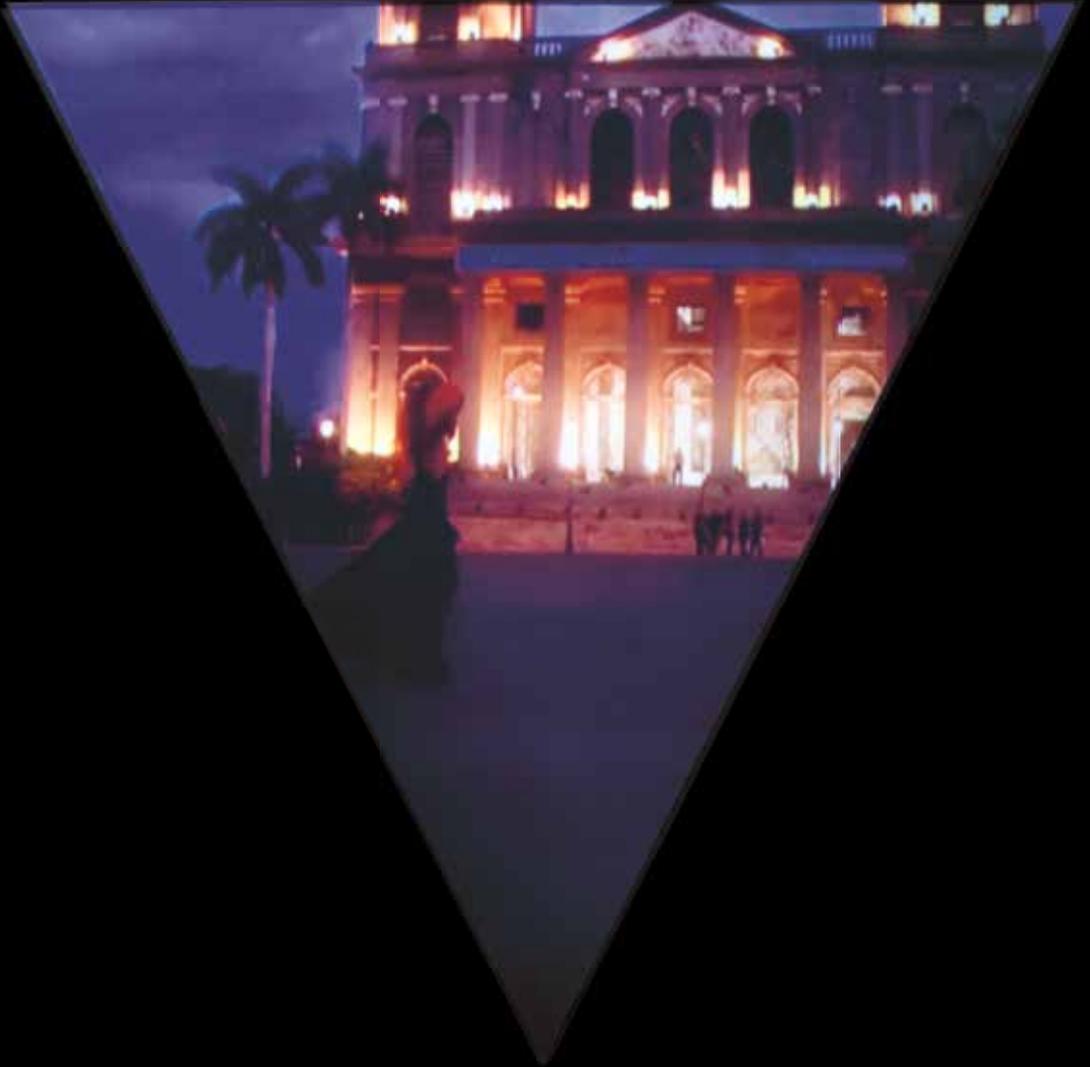
emado





Fredman Barahona / Elyla Sinvergüenza y Miranda de las Calles. Nicaragua
Dos maricas a(r)madadas







Héctor Acuña / Frau Diamanda. Perú
Lo que la guerra se llevó / travesti nunca olvida







Leticia Rojas Miranda. Ecuador
Reinas, abanicos y 100 homosexuales detenidos

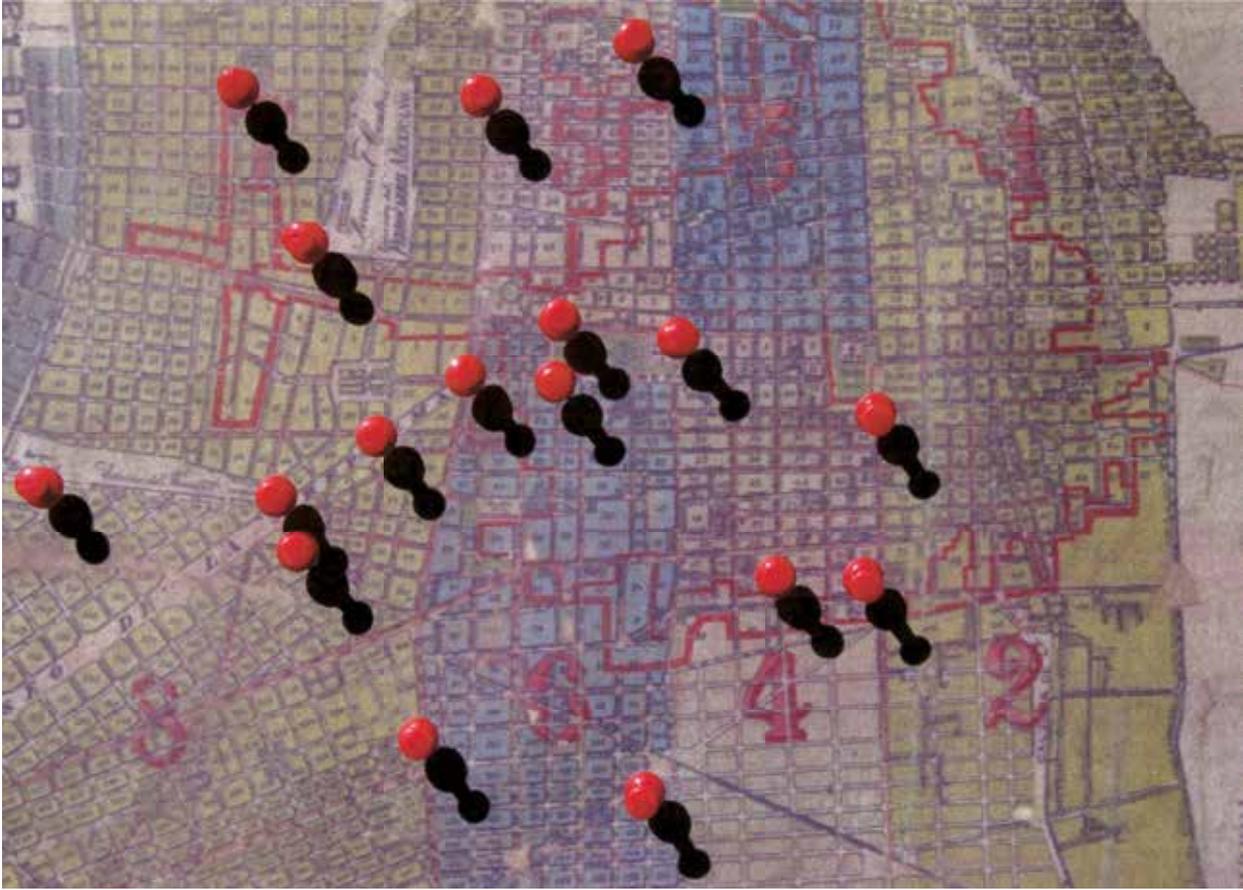






Lia García / La novia sirena. México
El grito de Ixs 41







FUGITIVAS D
RESISTENDO AL FEN

POTENCIA



Pao Lunch. Argentina
Tortas turras, Fugitivas del desierto



CONFUCIO ENTRE HIERRO Y MADERA
Y LEBRONIA FERNANDEZ
MAYO 2014

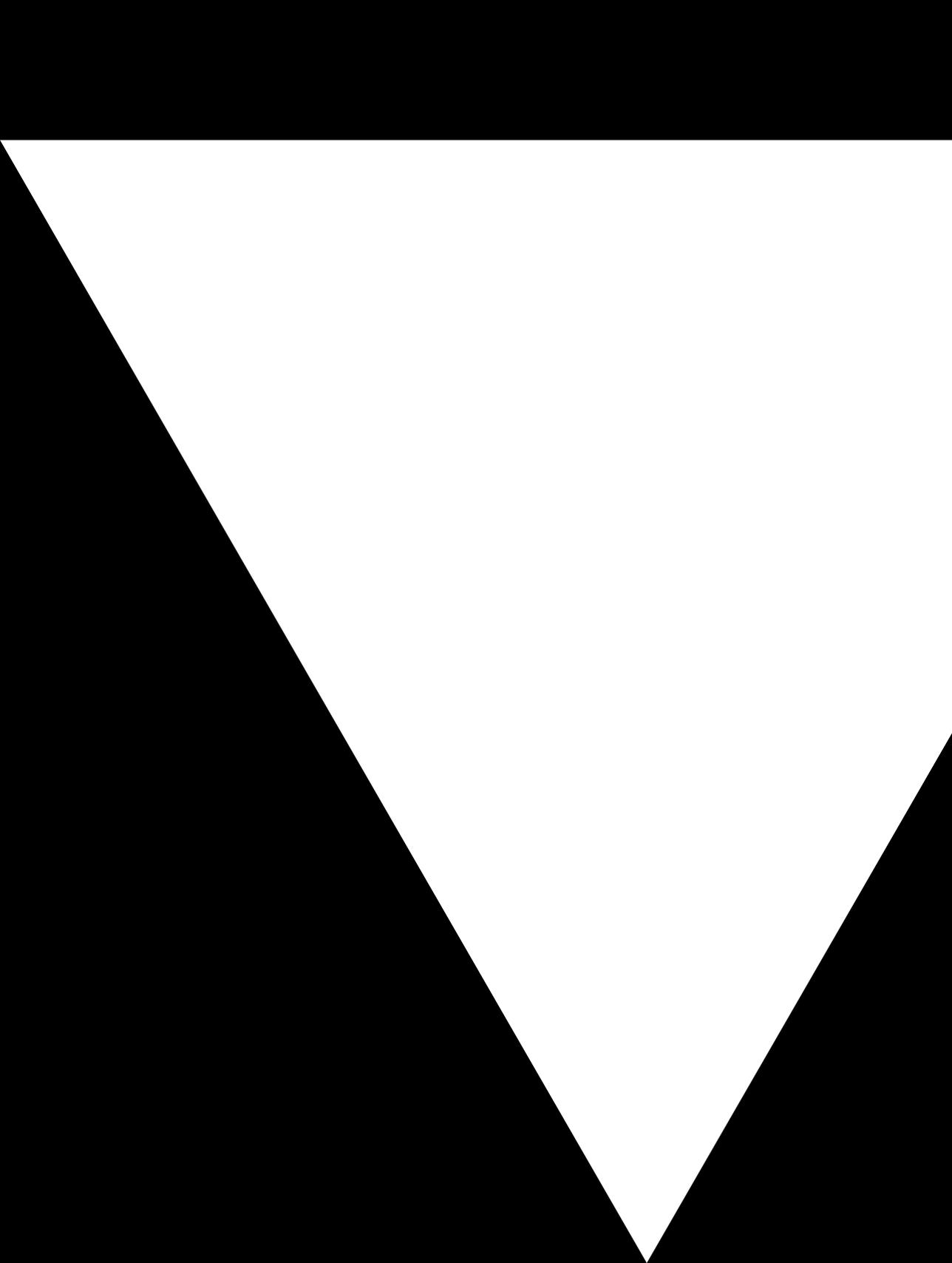






Pêdra Costa y Taís Lobo. Brasil
Macumbarica

**Seminario:
Cuarto oscuro.
Contaminar
la claridad
del deseo**





Mesa 1.

El negro está rabioso.

Violencias y resistencias raciales del deseo

La construcción occidental del cuerpo deseable ha establecido un canon de belleza vinculado a la blanquitud. Ese canon ha generado tanto procesos de exclusión-exotización como de utilización-erotización. El cuerpo negro, el cuerpo indio y el cuerpo asiático, desde las tradiciones más básicas de la colonización, se han convertido en objetos de posesión y dominación por parte del cuerpo blanco.

Reinventar las formas del deseo racializado desde la rabia permite preguntarse, a Yos Piña y Yess Oliveira en la revista *Hysteria*, “¿Cómo tejemos redes afectivas cuando los deseos blancos-coloniales ero-exotizan nuestros cuerpxs? ¿Puede el sentir/pensar los ‘deseos’ ser una práctica antirracista?”

Desde estas preguntas esta mesa quiso debatir en torno a las formas de violencia racista que operan en el deseo –incluso en aquel de la disidencia sexual– y poner de relieve formas de resistencia para una reinención del inconsciente colonial que habita en la vida cotidiana, sus afectos y eróticas.

Me gritaron “masisi”: *registro escritural de una biografía inmigrante*

Johan Mijail

escribí este texto guardando mis libros, mi altar y mi ropa en cajas y maletas. Acudiendo a un nuevo tránsito, a un cambio, al ejercicio de una migración, asumiendo la consecuencia de estar desde hace cuatro años mirando hacia el sur, hacia el fin del mundo, para perderme en el sentido más político. De poner un cuerpo extranjero ante la idea normativa del estado nacional y a la patria en un contexto cultural que se han construido desde el régimen heterosexual, donde además se miran a sí mismos como blancos. Intentando ocultar con dinero, con cosas compradas a crédito la *pena morena*. Intentando ocultar sus rostros angulosos, su olor a sudor: la catinga del mestizo. Escribo aquí un texto que acude al gesto feminista de la ‘biografía política’ para incentivar una ficción, pensando que lo que nosotras vivimos es a su vez la articulación de ese espacio y ese tiempo que no tenemos, porque nosotras no tenemos un espacio, nosotras no tenemos un tiempo. Escribo aquí un texto cimarrón que intenta fugarse de las políticas hegemónicas que promueven una idea de legalidad, del poder desplazarse, aparecer en el espacio público: en la calle, en una ciudad que no es la misma donde uno nació. Políticas hegemónicas, que, constantemente, están reproduciendo las geometrías coloniales, el odio a lo foráneo.

este texto está buscando el color, los matices, ejercitando una letra que se constituye en el error, insisto: en el desplazamiento de los órdenes del sentido común, de la línea recta que sustenta la arquitectura heterosocial. Una escritura que se compromete con feminismos minoritarios que, desde su insolencia, ve en la letra una tecnología de subjetivación. Buscando desdibujar la vida material en las ficciones de los textos.

escribo aquí un texto que busca desligarse de la naturalización de una serie de discursos e imágenes que proyectan únicamente en su horizonte las lógicas del binarismo sexual junto con la diferencia entre homosexualidad y heterosexualidad, promoviendo los efectos de la sumisión de un cuerpo a una proceso de industrialización de la reproducción sexual. Escribo aquí un texto mientras intento enfermarme, aunque me duele todo este cuerpo de hombre que no me gusta, que no nos contiene, esta forma humana que en su imposibilidad todavía no puede experimentar procesos fotosintéticos, la simbiosis que propone el Amor Vegetal.

el Amor Vegetal es una excusa o más bien un artefacto de distracción a una pérdida amorosa. Una concentración en las plantas que están, ahora, a mi alrededor y en todo el planeta. El Amor Vegetal es una interpretación del presente, una reflexión pasional de transformación semiótica y semántica. Un lugar para escribir en difícil. Un programa nuevo de rechazo a la inclusión perversa a la sociedad del consumo. Es, más bien, un regalo de signos que no tienen que ver con la producción de dinero. Un fracaso. Un año abierto, activo, con ganas de hablar, disfrutando su fisura; un lugar de goce decolonial con mucho vino, miradas y caídas sobre una mesa, caídas en la vida, también. Una cadena planetaria de formas y funciones dudosas. Hacer silencio: eso es el Amor Vegetal. Es invertir tiempo en ocio, en saber que jamás nos comprenderemos. El Amor Vegetal, no es un antagonismo; ni vegetarianismo, ni veganismo. El Amor Vegetal es experimentar una pérdida en el sentido de la sexualidad reproductiva, preferir dedicar tiempo a buscar información sobre cómo las plantas terrestres y marinas se colaboran entre sí, y esto, con el fin de no pensar a su vez en la institución pareja, traicionando así el amor romántico aprendido en el seno de la familia heterosexual donde la mayoría crecimos, el seno donde también nos enseñaron a entender nuestro deseo como un desvío, como una vergüenza, un desacato patológico, una contranaturalidad. Si bien el Amor Vegetal es un posicionamiento posible para vivir una vida más vivible, para llevar dignamente una crisis, un dolor, tiene como toda metodología desesperanzadora un 'hasta aquí'. En conclusión, fue un ciclo que terminó monumentalizado en un altar de flores, ramas, hojas y árboles saliendo de un año, de una copa de agua amarillenta, en un altar donde descansan las siete potencias africanas

#

tengo tres semanas durmiendo en camas que no son mías. Pienso que la metáfora de la cama, del cuerpo horizontal, acostado, es la historia del tiempo de la recuperación. Si bien he dormido en camas ajenas, siento que nunca he tenido una propia. Nunca he tenido una cama, digamos, he ocupado camas, dormido sobre ellas, pero nunca he tenido una para mí. De niño me iba a la cama de mi madre, de mi abuela, de mis tíos. La cama es a su vez una identidad y yo no tengo una: no tengo identidad, ni cama, ni casa. No tengo identidad, ni patria, ni nada. Nada tengo. Soy minúscula. Ahora me acuesto en la cama de los amantes, de mi familia 'cuir', sabiendo que nunca tendré

una mía. Hasta un cuarto de quetiapina me tomo para dormir en una cama que no es mía. Fumo marihuana para desmayarme, para habitar la imaginación transformadora del Amor Vegetal. Como Johanna Hedva quiero estar acostada, terminando todo lo que tengo que escribir. La cama es la casa, “una mesa y una silla son una pareja complementaria que no admite preguntas. Un armario es un primer certificado de propiedad privada. Una lámpara junto a una cama es ya un matrimonio de conveniencia. Un sofá frente a un televisor es una penetración vaginal. Una cortina sobre una ventana es la censura antipornográfica que se alza a la caída del sol”. La cama es una tecnología somática-simbólica de la estabilidad heterosexual occidental, la patria del cuerpo binario-normativo, el hábitat hegemónico de la idea de la recuperación, digamos: es una de las escenas donde ocurre la cultura reproductiva y el lugar donde todos nos desvelamos intentando dormir. La cama es un ecosistema y yo no existo ahí.

##

voy donde Enrique y me acuesto en el suelo. Ahí siento que el cuerpo que habito es también un proyecto independiente en ese espacio, siento que este cuerpo no es mío. Voy y me acuesto en el suelo, y dormitando pienso en el nomadismo de los cuerpos espectrales que también me acompañan y se acuestan ahí: pienso en África, en la historia del sujeto no blanco esclavizado, sacado por la fuerza de su sitio. Pienso en esta decisión ‘tan consciente’ de mi migración geográfica y de género como su antagonismo. Pienso en todas las tardes en Santo Domingo cuando nos acostábamos en el suelo para dormir una siesta, para pasar el calor. Tirada ahí, me toco, para descubrir que no hay nada a mí alrededor. Que ese cuerpo debajo de una sábana no es mío, y que el tiempo que ocurre hasta el amanecer quiebra la idea de la repetición, de la reproducción sexual. Me despierto en la madrugada, pero no abro los ojos, dejo que mi espalda, tirada ahí, haga lo suyo, que me diga que lo que siento, tumbada en el suelo de manera horizontal se llama resistencia, episteme. Pienso en mami dándome té de hojas de guanábana para calmarme.

###

camino por el centro de Santiago sin lavarme el pelo. Me desplazo junto y alejado del frenesí del ritmo masculino. Camino frente a los edificios donde la arquitectura neoliberal instala su dinámica. Miro a la gente, pienso en una canción, en este cimarronaje sexual y post-identitario. Voy caminando añorando fotosíntesis, el Amor Vegetal. Voy caminando por el centro de Santiago inventándome un mundo sodomita. Ahí entro en mí, pienso en los altares que nunca he dejado atrás, también en mis amigos y los textos que me hacen revolucionar. Me veo, raramente, en los *figueres* que se visten con esa ropa del Colo-Colo, porque ni ellos ni yo somos de aquí.

####

camino y me gritan recordándome que se me nota: “masisi”, me grita un hombre chileno en la avenida Portugal. Vestido de obrero, de trabajador de la construcción, me grita desde un vehículo: “masisi”, que en creole, en criollo haitiano es maricón, maricón me grita, camino hacia una biblioteca a leer, rapidísimo, camino y él me grita “masisi”, porque de seguro en su espacio de trabajo, de hombre trabajador, ese hombre que llena de orgullo a la izquierda masculina, comparte su espacio laboral con haitianos que le enseñan la homofobia en su idioma, ahora en creole, me grita “masisi”, maricón. Activando sin saber la compleja relación entre raza y homosexualidad. Intenta ofenderme diciéndome maricón, de ofenderme a mí, a mis amigas, a todas nos intenta hacer daño: racismo y homofobia. “masisi”, me grita. ¿Qué sabrá él de Haití? me pregunto, ¿Qué sabrá él de mí? Se da la casualidad, de que camino rapidísimo a la biblioteca, para leer sobre vudú, santería, sobre las potencias yoruba, intenta ofenderme en haitiano diciéndome “masisi”. Como una haitiana me vio, parece, y me dijo “masisi”.

una nueva oración para Elegua

nadie se está corriendo la paja. Ábreme los caminos, papi. Enséñame esa vainita tuya del machete. Patululé, turulé, yamafé. Para que después de las tres de la tarde nos pongamos cada uno de los planetas en las manos y consigamos un teléfono, así de esos que hacen las fotografías para instagram, *full definition*, para que engañemos a estos humanos tan feos. Patululé, para que antes del trance, al menos nos vistamos críticamente y después turulé, para que ese pasaje de la población, de esta comuna, donde todos se pelean un pan sin nada, se encienda, yamafé para que tú, santo niño, preguntes por las niñas. Patululé, mirando el Mapocho con tu ojo filoso después de querer eyacular en las tetas de tu madre

O
M
A
I
G
Á



papito, esta es tu nueva oración, turulé, Patakki, tú me enseñaste que eres el dueño de lo que está por venir, incluso, después de la montaña, incluso después de tu padre obatalá a quien le pediste que te curara con yerbas, turulé, patulé, con una falda hijo de babá. Tu cielo no es el mayor, es pequeñísimo. Estoy en esta nueva información poniéndome en cuatro para que me abras el camino, para que me abras a un nuevo azar de trece de junio. No eres San Antonio, no. No eres San Antonio. Yamafé. Pirulé patulé. Te miro a los ojos y encuentro un jardín donde me acuesto y existo en la grama, en los pájaros, entonando un canto mestizado, con la lengua afuera. Papi, chulo, papi sabroso, papito, Yamafé ¿Tú sabe inglés?

etuné

ando a pie

turulé

¿cómo fue?

satuné con de lé y pulé con tu red. Soy la clé y puché orienté canruplé.

etuné

ando a pie

turulé

¿Cómo fue?

satuné con de lé y pulé con tu red. Soy la clé y puché orienté canruplé.

cuídame al enrique y a la maría josé porque son muy buenos conmigo y tú sabes que en esta ficción los que son buenos conmigo, son buenos contigo y ser bueno contigo es ser bueno entre todos, porque contigo siempre es pensar en los demás, aunque eres demasiado masculino para mi gusto y tu guevo clé puché cantuplé y el jardín ahora tiene cerezas y plátanos. ¡Coñoooooooooo! pero este tipo si es fuerte.

¿Tú no entiende lo que yo te toy diciendo?



“Raza” marica (o sobre el “correcto” uso de las comillas)

André Menard

Lo primero es detenerse en lo que colocar comillas quiere decir, o más bien quiere hacer. Derrida dice que las comillas son como “pinzas (o perritos de ropa) sobre una cuerda o como tenazas sosteniendo aquello que tan sólo así aceptamos como nuestro”¹. Constatamos que este gesto de agarrar con pinzas tiene tanto de veneración como de asco. Nos recuerda algo de la ambigüedad con que tratamos a ciertos cachureos o a ciertos restos orgánicos, a ciertos cadáveres o a ciertas reliquias, en la medida en que sólo podemos tratar con ellos poniéndolos en vitrinas o poniéndolos en cuarentena. Y es justamente a lo que el higienismo mental del humanismo contemporáneo nos exhorta a la hora de manipular términos tan degradados y degradantes como el de raza o el de marica.

Ahora bien, una posibilidad, que creo hubiera sido la más obediente con la convocatoria de esta mesa, era la de colocar “marica” entre comillas, pues esto hubiera significado una distancia crítica respecto de la supersticiosa posibilidad de calificar toda una raza de marica. Creencia no mucho más excesiva que la de Nicolás Palacios cuando en 1904 distinguía entre razas patriarcales (como la chilena o la araucana) y deplorables razas matriarcales (que en su caso no era muy distinto a hablar de razas maricas)². De esta forma, el colocar marica entre comillas nos hubiera permitido instalar una lectura crítica respecto de estos intentos por normalizar, jerarquizar y/o estabilizar ciertas prácticas sexuales (el pudor, la fidelidad o la sana práctica de pegarle a la esposa que señala Palacios) mediante argumentos culturales o antropológicos, es decir raciales. Sin embargo, para esta ocasión preferí colocar las comillas en el otro término, en el de raza, lo que creo permite el gesto inverso de criticar los intentos de estabilización de algo como una identidad, una cultura o una comunidad (es decir una “raza”) utilizando como argumento la existencia de determinada práctica sexual.

1. Derrida, J. *La filosofía como institución*. Barcelona: Ed. Juan Granica, p. 147.

2. Palacios, Nicolás 1986 (1904). *Raza Chilena*. Santiago: Editorial Antiyal.

Dicho esquemáticamente, titular raza “marica” hubiera implicado leer críticamente las modulaciones de ciertas prácticas (sexuales u otras) mediante una determinación identitaria, mientras que titular “raza” marica implica criticar la institucionalización de una identidad a partir de una(s) práctica(s). De ahí la importancia, que me gustaría relevar aquí, de las categorías de Multitud y de disidencia como condiciones para repensar esta relación entre práctica e identidad. Pues así, como Wittgenstein decía que no toda práctica requiere de una teoría, las categorías de Multitud y de disidencia nos dicen que no toda práctica requiere de, o implica una identidad.

Ahora bien, además de los perritos, la vitrina y la cuarentena, las comillas son la condición filológica e historiográfica de la cita. Nos permiten citar y, por lo tanto, dan pie al montaje, al montaje por ejemplo de esta muestra en este museo. Y lo notable es que ésta se anuncia como la exposición de unos archivos de la sexo-disidencia. Pero, ¿cómo se puede exponer un archivo, si por definición el archivo es la condición de exposición de ciertos documentos? De ahí que la exposición se exponga como un “archivo” entre comillas, es decir como un simulacro de archivo, o sino, como la metonimia de un archivo, entendiendo la metonimia como la representación, mediante el fragmento, de una totalidad imposible o inexistente...

Y si un acontecimiento es algo que tuvo lugar, un archivo, por su parte, es algo que le da un lugar a la inscripción de estos acontecimientos que tuvieron lugar. El museo le está dando un lugar a este “archivo” entre comillas, es decir, a este simulacro de lugar de inscripción de lo que tuvo lugar. Y así, el museo se traviste y se disfraza de archivo, lo que es lo mismo que decir que se coloca entre comillas, se viste de “museo” y actúa como archivo. Y de comilla en comilla ya no sabemos quién es el simulacro de quién, quién se travistió de quién, quién es museo y quién archivo, quién archivo y quién documento... Por lo demás, archivos y museos tienen en común el hacer física y espacialmente lo que las comillas hacen en el papel: sustraer objetos o documentos de su uso y circulación profana para ponerlos en vitrina (o en cuarentena). De ahí que al mostrarse como el montaje de unos archivos en plural, archivos plurales y de unas disidencias, esta muestra logra que el archivo pase



de espacio para el registro de acontecimientos, a ser (como) un acontecimiento que tiene lugar en el museo, y de esta forma ganarse unas comillas que de rebote desmoronan los límites que las mismas comillas, así como el vidrio de la vitrina o el muro del museo, buscan establecer: el límite entre lo vigente y lo obsoleto, entre lo cotidiano y lo excepcional, entre la verdad y el simulacro...

Entre los archivos o documentos que la muestra cita, están aquellos presentados por Leticia Rojas que refieren a ciertos episodios en la historia de represión a la homosexualidad en Ecuador. En ellos me llamó justamente la atención la noticia de un periódico, en la que se relata el arresto de veinte personas, descrito como un grupo de "homosexuales" que se habían reunido con el escandaloso objeto de elegir una "reina" entre ellas, reina escrita por supuesto entre comillas. Y lo notable es que donde se detallaba la identidad de los detenidos con sus nombres y apellidos completos, estos eran acompañados de su nombre femenino como un alias "(a)", entre comillas: por ejemplo Freddy Orlando Boláños Ortiz (a) "Cecilia" o Enrique Eduardo Crespo Samaniego (a) "Teresa". En este caso las comillas sobre el nombre femenino, justamente buscan sustraerlo de una circulación normal revelando su carácter de simulacro... ¿pero simulacro respecto de qué? Respecto de un nombre masculino, con sus respectivos patronímico y matronímico, que justamente por estar fuera de las comillas, adquirían la legitimidad no sólo de lo normal sino que de lo verdadero, no sólo de lo oficial sino que de lo natural y de lo dado, por oposición a lo falso, lo artificial y lo construido. Las comillas entonces como factor de naturalización de un tipo de archivo: el archivo estatal y su sanción de filiaciones, sexos y herencias mediante el registro civil. Pero en la medida en que estas comillas están dentro de una noticia inscrita en ese otro archivo, el archivo entre comillas de la exhibición, es decir el archivo de archivos de una disidencia, la naturalidad del registro civil es la que queda entre comillas, contagiándose de la simulación del simulacro. Y así, de las identidades sancionadas por el registro civil se puede decir lo mismo que de esa reina de belleza entre comillas: ¿puede haber algo como una reina de belleza que no lleve comillas? O incluso, ¿puede haber algo como una reina o un rey en su sentido más político, que no requiera, como condición de su cordura, el poner entre comillas el carácter intrínseco o natural -es decir absoluto y no históricamente contingente- de su realeza?

Ahora bien, la instalación de estos documentos ecuatorianos, tras documentar el reconocimiento constitucional de la diversidad sexual como un derecho, termina con una noticia más reciente en la que se pinta el retrato sensacional de una transexual presentada a la vez como prostituta y como "virgen". Lo interesante, es que junto con el cambio de sexo (que de paso la recrea virgen), la noticia releva su deseo de acceder al registro civil ecuatoriano con su nombre femeni-



no, es decir, su deseo de quitarle las comillas. Pero entonces, ¿dónde ocurre ese o esos archivos de la sexo-disidencia? ¿qué consistencia puede haber tenido el archivo en que se inscribían esos nombres femeninos antes de que diarios y policías los colocaran entre comillas? Y por otro lado, ¿qué le pasa al registro civil cuando acoge ese nombre femenino sin comillas? ¿neutraliza acaso su potencia disidente o se contagia de ella, se ve profanado hasta quedar él mismo entre comillas? Y por último, ¿se pueden considerar los dos casos como regiones o fragmentos de un mismo archivo de la sexo-disidencia?

Al contemplar y/o leer otras instalaciones-dossiers de esta exposición-archivo, constatamos que esta disidencia respecto de la asignación de identidades civiles también ocurre respecto de la asignación de las identidades históricas. El hecho de que la disidencia sexual como acontecimiento no tenga lugar ni en los archivos oficiales de la revolución ni en los de la represión, en cierta forma hace de estos archivos, acontecimientos inscritos en ese otro archivo, el archivo fragmentario de las disidencias. Y de esta forma, como en el caso de los nombres del registro civil, los nombres revolución o represión también adquieren comillas³. Pues ¿qué tan revolucionaria es una revolución que no revoluciona las normas sexuales, o qué tan extraordinaria es la máquina de represión política cuando se monta sobre la persistencia de un sustrato de represión homofóbica?

Así vemos cómo este archivo fragmentario y disidente permite justamente desarmar las funciones centralizantes del relato histórico, tanto en sus formas teleológicas como patrimoniales, y hacer en términos archivísticos lo que Raúl Ruiz pretende hacer en términos cinematográficos: erradicar la hegemonía hollywoodense del conflicto central y hacer aparecer la ramificación incesante de todo lo que está en conflicto⁴. De hecho esta disolución o puesta entre comillas del conflicto central, sea este revolucionario o represivo, hace comparecer a sus archivos ante el no lugar que en ellos tiene el acontecimiento marica, lo que es en cierta forma análogo al no lugar que en ellos pudo tener, por ejemplo, el acontecimiento mapuche. Esto pues para cierta enunciación de la mapuchidad, el sentido de la violencia política durante la

3. Como en el caso de los archivos/documentos que acompañan la instalación de Frau Diamanda, sacados de la comisión de Verdad y Reconciliación del Perú, o en el de la performance de Elyla Sinvergüenza en Nicaragua o en el de la pieza sonora con que la CUDS desclasifica las reseñas periodísticas de la primera marcha homosexual realizada durante la UP en Chile.

4. Debo esta conceptualización del conflicto central en Ruiz al trabajo de Willy Thayer (cf. Thayer, Willy 2017, "Imagen/Ruiz", texto inédito).

dictadura, así como el conflicto central chileno entre dictadura y democracia, tienen una recepción particular, una en la que el conflicto se des-centra en la serie de violencias históricas que han definido la relación mapuche con el Estado y la sociedad chilena. Relación que es una relación con la violencia que subyace a la paz y al estado de derecho decretado y naturalizado por el discurso soberano estatal, es decir, relación con una “paz” y un “estado de derecho” entre comillas.

Y esta referencia a una “raza” mapuche nos devuelve a las primeras comillas de este texto, a aquellas con las que poníamos en suspenso la consistencia de algo como una “raza” marica. Como lo anunciaba, en lugar de leer las irrupciones o las instrumentalizaciones de la raza en las modulaciones y las contra-modulaciones de unas prácticas sexuales, lo que me interesó aquí fue poner en suspenso la consistencia de todo enunciado racial, es decir, y más allá de su acepción estrictamente biológica o política, de todo enunciado comunitario, cultural o identitario que substancialice un sujeto trascendental respecto de ciertas prácticas (sexuales o étnicas). Ahora bien, se puede decir que cuando un personaje como el historiador Sergio Villalobos afirma (desde su racismo sin comillas), que los mapuche no existen por ser igualmente mestizos que los chilenos, en cierta forma también está colocando lo mapuche entre comillas (discutiendo precisamente su consistencia biológica de raza). En su caso las comillas buscan denunciar en lo mapuche un simulacro antropológico, descolgado artificialmente de la homogeneidad racial de una identidad y de una soberanía chilena naturalizada. Pero en lugar de discutirle a Villalobos mediante la defensa de una raza mapuche sin comillas, es decir, en lugar de responderle mediante la afirmación de una sustancialidad mapuche más pura o verdadera respecto del artificio chileno, prefiero la pista que señalan estos archivos en disidencia. Es decir, prefiero el gesto político de afirmar las comillas de algo como una raza mapuche y de esta forma ramificarlas para afuera (es decir, desnaturalizando aquellas categorías generales que podrían contenerla como “Chile”, lo “latinoamericano”, lo “amerindio”, lo “indígena”, etc.) pero también para adentro, y de esta forma abrir el archivo a los conflictos, o mejor dicho, a la multiplicidad de disidencias que quedan subsumidas por la serie de normalizaciones sexuales, estéticas, territoriales, etc. de algo como “la causa mapuche”, en tanto conflicto o disidencia central. De esta forma, si algo nos muestra esta muestra es que siempre hay una disidencia que no estabiliza en identidad y una multitud que no estabiliza en raza... o lo hace, pero entre comillas.



tres actos para confrontar la memoria racista del deseo

Francisco Godoy Vega

Primer acto: cuerpo reemplazado



en el borde de lo que hoy se entiende por europa, en turquía
vivieron en el siglo III d.c san cosme y san damián
patrones de médico-cirujanos, farmacéuticos, niños y barberos
son reconocidos por realizar el primer trasplante de pierna humana.
el relato se repite en diferentes ciudades europeas desde la edad media
el cuerpo receptor siempre era blanco
la pierna era negra, esclava y etíope
el milagro salvó al hombre euroblanco de la muerte.
la erótica del corte: del cuerpo racializado, de la frontera, de la
geografía, de la anatomía del poder inmune.

el cuerpo euroblanco, tras la colonización, devino un cuerpo
cargado por el indio
por el sillero andino
el sillero andino es un animal.

el cuerpo euroblanco de santiago matamoros devino
santiago mataindios

santiago de chile es un santiago mataindios

¿cómo subvertir la mirada eurocéntrica de
estas escenas?

¿cómo cambiar el lugar del cuerpo observado,
del cuerpo muerto, del cuerpo cargado?

¿cómo revertir esta geografía del deseo eurocéntrica, esta
estructura de poder que no sólo pasa por la macropolítica
sino por la biopolítica de unos cuerpos que merecen la muerte
y otros cuerpos que merecen la vida

de unos cuerpos que merecen ser deseados y otros repudiados
cuando la ciencia y la política
prescriben a cada cual su lugar





a cada cual su cuerpo
a cada cual su enfermedad y su muerte?
¿cómo revertir este teatro anatómico de la mirada
universalizante de los cuerpos racializados?
¿cómo revelar el halo épico del europeo y la erotización de la
conquista del cuerpo americano como follable,
explotable, asesinable?
¿cómo revertir este conocimiento intencionado de
la blanquitud heterosexual?

Segundo acto: cuerpo ero-exotizado

en el siglo XIX vivió joseph arthur de gobineau,
conocido como el conde de gobineau
autor del tratado sobre la desigualdad de las
razas humanas
el tratado fue fuente de validación para el racismo
biológico, para los zoológicos humanos
el tratado fue fuente de inspiración del nuevo
imperialismo en áfrica que le valió esa división
de damero al continente
el tratado inspiró las teorías raciales de hitler
la supremacía blanca
el conde de gobineau se follaba a su esclava negra.

en el mismo siglo XIX vivió sara baartman
perteneciente a la colectividad khoikhoi
("hombres de los hombres"),
una población nómada del suroeste africano en lo
que entonces fue denominado como botsuana
y nambia
conocida como la venus hotentote,
la venus tartamuda
su cuerpo fue examinado y erotizado por la
sociedad londinense





sara tenía esteatopigia, es decir, unas grandes nalgas con grasa
sara tenía sinus pudoris, es decir, unos enormes labios
menores vaginales
sara fue tocada por hombres y mujeres londinenses y parisinos
por 5 años
sara fue violada por innumerables hombres londinenses y parisinos
por 5 años
sara murió a los 25 años
su cerebro, su esqueleto y su coño fueron expuestos en el museo
del hombre de parís por 160 años
hasta su rescate por parte de nelson mandela.

los cuerpos mapuches, tehuelches, kawésqar y selk'nam exhibidos
en parís, londres, berlín, zúrich y otras ciudades europeas tuvieron
peor suerte.

solo 5 de sus cuerpos fueron encontrados recientemente en suiza
solo 5 fueron restituidos.



distinta fue la conocida historia en chile de jemmy buttom, york
minster, boat memory y fuegia basket
que salieron de la tierra del fuego hacia inglaterra
volvieron en el mismo beagle
darwinismo, darwinismo, racismo.

una negra se vende por no necesitarla su dueño,
de nación conga
como de 20 años
con su cría de 11 meses
sana y sin tachas
muy fiel y humilde
no ha conocido más amo que el actual
es regular lavandera, planchadora y cocinera
en la calle del baratillo casa nº4 informarán.



¿igualita a sus papás?
¿la misma alegría, la misma energía y el mismo amor?
¿el mismo color?
¿el mismo racismo?

a fines del 2015 se jugó, como cada año, el sorteo de navidad
de la lotería española

éste fue uno de los medios por los que apareció el negro tulón de whatsapp
 el negro tulón devino una nueva sara baartman en su deriva tecnológica
 expandida a la cultura material de las fallas de valencia, difundida en la cultura visual de las elecciones generales españolas
 en los disfraces de los carnavales de cadiz -donde ya se reinventa cada año el racismo anti moro-, también a la iconografía pop de playmobil y la ya *per se* racista simbólica del cola cao
 el negro tulón incluso sufrió la injuria de un 'paródico' encierro en el centro de internamiento de extranjeros, esas cárceles racistas que proliferan por europa.



el negro tulón es una extensión de la cultura tecno-popular del deseo racializado y exotizante del cuerpo blanco como aquel racista robert mapplethorpe que sólo folló con cuerpos negros desde que probó su primera polla negra.
 rollo benetton, racismo disfrazado de buenondismo.

Tercer acto: cuerpo ch'ixi

en el mismo siglo XIX vivió el antropólogo haitiano joseph-anténor firmin autor del tratado sobre la igualdad de las razas humanas firmin afirmó que las razas son iguales así como lo había ya planteado el artículo 14 de la constitución haitiana de 1805, que cito:
 "necesariamente" debe cesar toda acepción de color entre los hijos de una sola y misma familia donde el Jefe del Estado es el padre; a partir de ahora los haitianos solo serán conocidos bajo la denominación genérica de "negros".
 ¿pero eran todos realmente negros?
 ¿acaso un blanco puede reinventarse como negro?
 rachel dolezal, una estadounidense blanca, se hizo pasar por negra





se convirtió en la presidenta de la national association for the advancement of colored people.
cuando fue descubierta en su engaño, entró en pánico.
¿existe acaso algo como una 'igualdad' entre las razas humanas?
la negritud, la indianeidad, la asiedad no son diversidades de las razas humanas
son ficciones políticas
son hoy, una posibilidad de disidencia a los procesos de racialización
son una afrenta a la hegemonía blanca.

silvia rivera cusicanqui habla del ch'ixi
como aquel espacio de desacuerdo en el cuerpo
como esa memoria viva e irresuelta de la colonización:
el hijo de blanco e india nunca fue mestizo
el cuerpo ch'ixi es un cuerpo desintegrado
es un cuerpo antirracista
es un cuerpo monstruo
un cuerpo afectivo y afectado por la violencia racial de los deseos
un cuerpo travesti, móvil, mutable
un cuerpo giuseppe campuzano
un cuerpo no-binario: salvaje y civilizado, céntrico y marginal,
masculino y femenino
un cuerpo-nación tercermundista dislocado
un cuerpo-mundo al revés
un tercer sexo-género que rompe con el binarismo
un cuerpo weye, berdache, fafanie, mucho, enchaquirado
un cuerpo original y no originario
una raza múltiple que rompe con las categorizaciones
un cuerpo-vida abyecto, indisciplinado, errado y errático.





**MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE**

Mesa 2.

Sexo furtivo.

Tecnologías y espacios de encuentro

Los espacios de encuentro (*cruising*) han ocupado y resignificado a las ciudades (plazas, parques, callejones, pasos bajo nivel, baños públicos), convirtiéndolos en territorios de despliegue ocasional y anónimo del deseo homosexual. Con las actuales formas capitalísticas -como las llamara Félix Guattari para el Tercer Mundo-, esas prácticas también se amplían hacia sitios más resguardados y establecidos para tal fin (bares, saunas, cuartos oscuros, cines porno), como uno de los ámbitos del mercado *gay*. Hoy se desplazan rápidamente hacia la ocupación de las tecnologías de comunicación contemporáneas (chat *gays*, plataformas de contacto, apps, etc.)

Esta mesa propuso debatir las diferentes dimensiones artísticas, arquitectónicas, literarias y de la vida cotidiana del sexo furtivo como tecnología espacial del deseo y el encuentro para imaginar desde ahí unas políticas de la intersubjetividad abyecta como estrategia de resistencia micropolítica.

Afectos, Política y Disidencia en *Darkroom* (2002) de Roberto Jacoby

Cynthia Francica

La crisis económica y social argentina de 2001 fue la culminación de una década de neoliberalismo (1989-1999), que dejó como saldo un 40% de la población de Argentina viviendo bajo la línea de la pobreza en el año 2002, una tasa de desempleo del 15%, una exorbitante deuda externa y la destrucción de la industria nacional¹. En esa coyuntura habrían de activarse estrategias innovadoras de organización popular y acción política, que incluyeron la toma y recuperación de fábricas por parte de trabajadores desempleados, el establecimiento del trueque e intercambio de productos básicos, y el surgimiento de asambleas vecinales con el objetivo de afrontar las necesidades urgentes de las comunidades de cara a un ausente y colapsado estado nacional. La exploración de nuevas políticas sociales comunitarias a menudo funcionó a la par de una variedad de colectivos de arte emergentes, que participaron activamente en el desarrollo de la resistencia popular. El contexto de la crisis dio paso, así, a una re-imaginación de los modos y formas de lo político y de las prácticas de lo común, tanto desde la sociedad civil como desde el mundo del arte – reconfiguración que resulta fundamental para pensar las obras visuales producidas en esta etapa.

1. Grimson, Alejandro y Gabriel Kessler. *On Argentina and the Southern Cone: Neoliberalism and National Imaginations*. New York: Routledge, 2005.

2. El contexto en el que se exhibió *Darkroom* resulta fundamental para comprender tanto los sentidos que adquiere la obra como mi lectura de la misma. "Belleza y Felicidad" fue fundada a fines de los años 90 por la poeta Cecilia Pavón y la artista y escritora Fernanda Laguna en un local del barrio porteño de Almagro. La galería de arte y editorial fue un espacio heterogéneo y ecléctico donde convivieron muestras de artes visuales, la publicación de libros *queer* en formato fotocopia, la venta de recursos para artistas plásticos, eventos de bandas desde música punk hasta cumbia, y performances de distintos tipos. El rol de ByF en la escena porteña fue fundamental ya que habilitó la visibilización y circulación de literatura y artes visuales de disidencia sexual y feministas hacia fines de los 90 y principios de los 2000.

Me enfocaré aquí en *Darkroom* (2002), del artista argentino Roberto Jacoby, una pieza para un espectador que se realizó en el sótano de la galería de arte y editorial *underground* “Belleza y Felicidad” (ByF)² pocos meses después del estallido de la crisis. Antes de entrar, se le proveía al visitante una cámara de visión infrarroja para que pudiera ver a través de la oscuridad que envolvía el espacio. El visitante era libre de elegir si grababa o no las escenas que observaba. Por aproximadamente cinco minutos, él o ella recorría el lugar, observando con ayuda de la cámara aquella parte del cuarto oscuro hacia donde decidía dirigir el dispositivo. La obra se presentó por diez días y duró entre una hora y media y dos horas cada día. Los ocho performers que habitaban el sótano habían recibido instrucciones por parte de Jacoby de no realizar gestos dramáticos y nunca contactar al público. Jacoby define a su pieza como “un laboratorio de la oscuridad...una instalación/video/performance que no admite una clasificación genérica aunque incorpora elementos de video, performance, teatro, danza y hasta fotografía”³.

Roberto Jacoby es un protagonista central de las artes visuales argentinas. Participante destacado en las vanguardias locales de los años 60, en los 80 habría de escribir las letras de varias canciones del grupo de rock “Virus” y organizar eventos claves de la transición democrática, como el festival de Body Art en la discoteca Palladium. Su trabajo de visibilización de la centralidad de los cuerpos anti-normativos, el género y la sexualidad, iniciado en la transición democrática, se consolidaría en los años 90 mediante, entre otras obras, la realización de una campaña mediática con remeras serigrafadas bajo la consigna “yo tengo

3. Jacoby, Roberto en Longoni, Ana. “Experimentos en las inmediaciones del arte y la política.” *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Longoni, Ana, ed. Barcelona: Adriana Hidalgo, 2011, p. 21.



SIDA". En los 90 y 2000, Jacoby idearía y llevaría adelante significativos proyectos para el arte nacional como la revista de arte *Ramona*, el sitio web "Bola de Nieve" y la plataforma de intercambios "Proyecto Venus".

Retomando el análisis de *Darkroom*, resulta central consignar que si bien la palabra inglesa 'darkroom' evoca el mundo de la fotografía y, específicamente, el cuarto oscuro donde se revelan las fotos, el término tiene a la vez otra connotación: se usa tanto en su versión inglesa ('darkroom') como castellana ('cuarto oscuro') para hacer referencia a los espacios oscuros en discos, bares, saunas y clubs sexuales destinados al sexo casual y al *cruising*. Planteo que *Darkroom* puede entenderse como una pieza *queer*⁴ no sólo a partir del título de la obra y de la recreación física de un 'darkroom', o a raíz de los testimonios que aseguran que los performers mantuvieron relaciones sexuales en el sótano de ByF, sino principalmente por cómo la obra invita al espectador a participar física y afectivamente de un mundo otro que produce formas alternativas de sentir, percibir y moverse en el espacio, entrando en contacto accidental e íntimo con objetos y cuerpos desconocidos. Si el sentido del tacto se vuelve central para recorrer la pieza, la oscuridad construye un espacio que posibilita la potencial subversión de las normas sociales que regulan qué cuerpos pueden y no pueden entrar en contacto, así como de qué maneras pueden y no pueden hacerlo. La obra sumerge a su audiencia en la recreación de un 'darkroom' y en su particular versión de formas de relacionalidad y comunidad *queer*. La visión que ofrece la cámara, como comenta el crítico Reinaldo Laddaga, es muy pobre, y se debe andar a tientas en la oscuridad, siempre al borde de perder el equilibrio⁵.

4. A lo largo de este ensayo empleo el término *queer* de manera amplia para referirme a sexualidades, afectos, deseos y prácticas que se resisten a alinearse con los modelos hétero y homonormativo que rigen las identidades liberales, así como a una serie de posturas anti-normativas capaces de articular modos de crítica estructural o sistémica. A la vez, mi uso del término encuentra sus raíces en la particular historia de su arribo y despliegue en el contexto argentino. El término *queer* es importado a Argentina en los años 90 "en tanto perspectiva teórico-crítica y como plataforma militante, en una reformulación local". El Área de Estudios Queer de la Universidad de Buenos Aires, fundada en 1997, se proponía entonces "retomar la tradición interrumpida por la dictadura, ideada por (Néstor) Perlongher a comienzos de los 70, de articular las luchas de clase con las de género y sexualidad en un movimiento contracultural que se erigiera contra todas las formas de explotación, exclusión, represión y discriminación". Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011, p. 194. En este artículo me interesa resaltar esta reconfiguración local de lo *queer* como un elemento clave en la articulación de modos de crítica estructural, ya que resulta central a la hora de pensar la dimensión simbólica de la obra que analizo aquí.

5. Laddaga, Reinaldo, et al. *Darkroom*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2005.

La posibilidad de chocarse con un performer, con el 'setting' o los objetos que constituyen la pieza está siempre presente. Si la oscuridad que se extiende fuera del marco de la cámara separa al público de los performers y los objetos, es a la vez la misma sustancia indiferenciada que los puede acercar a través del contacto físico accidental. La oscuridad desdibuja el contorno de los cuerpos que recorren el 'darkroom', habilitando espacios en donde pueden potencialmente entrar en contacto y compartir, así, una forma de intimidad efímera y accidental que evoca a los 'darkrooms' *queer*. En otras palabras, recreando en forma lúdica una cultura de sexo público, la pieza explora cómo se siente habitar un 'darkroom'.

En 2005, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), una institución privada y prestigiosa ubicada en una de las zonas más exclusivas de Buenos Aires, realizó ante el éxito de *Darkroom* una segunda versión de la obra⁶. De esta forma, la pieza entró al museo que, al exhibirla, produjo un archivo oficial de *Darkroom*. La versión de MALBA, sin embargo, resultó ser sustancialmente distinta de la puesta original de ByF: presentada en el contexto del museo, la obra no sólo fue visitada por un público mucho más amplio y diverso, sino que también asumió una configuración y estructura formal diferentes. Como evidencian las fotografías y videos disponibles de estas dos versiones de *Darkroom*, la performance de ByF tomó un tono mucho más lúdico, cómico y disidente frente la versión institucional de MALBA, mucho más medida, seria, y por momentos hasta ceremonial, en la que se perdió en gran parte la anti-normatividad sexual que caracterizó a la versión original.

La anti-normatividad radical que caracterizó al *Darkroom* de ByF se manifiesta, a la vez, en los rumores acerca del sexo entre performers dentro de la obra. El propio Jacoby comenta:

“El nombre de la pieza, *Darkroom*, es un cuarto de revelado donde aparece la imagen, pero también es un lugar de sexo casual, eso último fue lo que terminó predominando a medida que avanzó... Algunos hacían cosas, por eso te digo que eran unos tremendos. A una de las performers la vi en la marcha del orgullo *gay*, ahora es lanzallamas, tomaba nafta y lanzaba llamas, está totalmente escarificada, con inserciones en la cabeza, unos freaks muy considerables”⁷.

6. Los videos disponibles de la obra original en ByF pueden visualizarse online en <http://archivosenuso.org/jacoby/cronologico> en la sección 00s, "Darkroom I: Belleza y Felicidad." Por otro lado, las grabaciones de la versión de MALBA pueden accederse en <https://www.youtube.com/watch?v=dK11od89Z7E>.

7. Jacoby, Roberto. Entrevista personal. 01/2014.



En *Darkroom*, entonces, la reflexión sobre -y la práctica- de sexo público, la investigación de modos de participación afectivos y anti-normativos, y la creación de un espacio otro habitado por performers enmascarados que parecen, según Reinaldo Laddaga, constituir una población, una comunidad fuera del mundo⁸, adquieren un carácter utópico. En un momento de profunda crisis institucional e inestabilidad social, los significados y prácticas cotidianas de lo político estaban siendo reconfigurados desde diversos frentes. Si señalo aquí los imaginarios utópicos asociados al sexo público que Jacoby activa en *Darkroom*, es no tanto para calificar a la propia pieza como utópica, sino más bien para pensar las maneras en que la producción estética *queer* formó parte de la intensa re-imaginación de lo político que caracterizó este período. En este sentido, en el marco de la desilusión y la crisis del pensamiento de izquierda la pieza parecería remitir a la noción de ‘des-utopía’ – una noción planteada por el propio Jacoby para referirse a obras que “buscan crear un espacio que no está fuera de la sociedad sino más bien dentro de ésta como parte del deseo de volver tanto la inmediatez de lo utópico como sus problemas concretos”⁹. En esta línea, resulta significativo que, lejos de permanecer atada a los experimentos de sociabilidad *queer* más radicales del pasado, como ser las ‘teteras’ o baños públicos que proliferaron durante la última dictadura en Argentina, la pieza se estructura en torno a los mecanismos de vigilancia -encarnados en la cámara que se le entrega al espectador- y de normativización del deseo asociados a la comercialización del *cruising* y el sexo anónimo en los ‘darkrooms’ de las discotecas, saunas y bares que habrían de caracterizar el período de la transición democrática¹⁰.

Materializando el mundo afectivo de un ‘darkroom’ ficcional en un espacio que evoca un mundo otro, la pieza de Jacoby plantea preguntas acerca de la potencialidad política de formas anti-normativas de sentir, percibir, tocar, y moverse. Explorando las resonancias afectivas de la oscuridad y la visión limitada, la obra explora cómo se experimentan, perciben y sienten regímenes alternativos de visualidad y tactilidad. En este sentido, propongo que, más que para ser vista, *Darkroom* es una obra para ser tocada, tanteada, manoseada. Si

8. Laddaga, Reinaldo, et al. *Darkroom*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2005.

9. Jacoby, Roberto. "Informe sobre el Proyecto Venus" en Longoni, Ana. *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Longoni, Ana, ed. Barcelona: Adriana Hidalgo, 2011, p. 419.

10. Para un estudio exhaustivo del sexo público en Buenos Aires durante este período ver Modarelli, Alejandro y Flavio Rapisardi. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura militar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

en el campo del arte una serie de debates de larga data sobre la relación entre el arte y la política se reactivan en un contexto de crisis en que los colectivos artísticos pasan a formar parte de iniciativas políticas populares, concepciones alternativas de lo político estaban siendo simultánea y silenciosamente articuladas por obras de arte *queer* como *Darkroom*.

De forma paralela al *Darkroom* de Jacoby, la exposición colectiva *Multitud Marica* evoca la estética y la cultura sexual del cuarto oscuro para re-configurar y re-imaginar, mediante sus dispositivos de montaje, el acercamiento sensorial de sus espectadores. Para lograr ver en medio de la precariedad lumínica que plantea la curatoría de Felipe Rivas y Francisco Godoy, se nos insta a aproximarnos a las obras y archivos expuestos, y así entrar en contacto no sólo con esos objetos e historias sino también, potencialmente, con otros espectadores. A su vez, la obra de Jacoby permite visibilizar ciertos vínculos conceptuales entre *Multitud Marica* y una de las exposiciones que la acompaña en el espacio del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, "Utopía y crisis", curada por Caroll Yasky. Dichas conexiones subyacen en las obras y los textos que las describen y adornan las paredes del museo, refiriendo a la íntima relación entre crisis y utopía, a la contemporánea crisis de las utopías y a las nuevas búsquedas en las que nos embarcamos hoy. Porque, como proponen tanto los textos curatoriales que acompañan "Utopía y crisis" como el *Darkroom* de Jacoby y el impulso colectivo de visibilización y reivindicación de obras visuales y archivos de la disidencia sexual en América Latina en *Multitud Marica*, "utopía es deseo...navegar a través de una naturaleza imaginaria y ficcional...Despertar pulsiones y sentidos para modelar nuevos mundos...explorar el no-lugar - micro-universos utópicos donde convergen arte, ciencia y fantasía".



Súper 8: escenas, narrativas corporales y acercamientos del deseo marica urbano y sus políticas

Juan Pablo Sutherland

"Toda imagen es pornográfica"

FREDRIC JAMESON

Escena 1: la ciudad como mediación

En la ciudad del deseo ligada a las nuevas tecnologías de comunicación, ha surgido una nueva ciudad, a la inversa del Hotel Buenaventura, descrito por Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*¹, cuya arquitectura del espejo le devuelve a la ciudad su propia imagen y donde el hiperespacio posmoderno ha logrado traspasar el cuerpo y anular su mediación; en la ciudad del cuerpo existiría una virtualización con mediaciones, es decir, el deseo como plusvalía del cuerpo material se intercambia en los ciber-cafés del centro de Santiago todavía, ahí la ciudad homo se virtualiza como un nuevo cuerpo que ha dejado las calles del deseo lemebeliano a una política de la representación, a través de la web o de las aplicaciones disponibles en los dispositivos actuales. La ciudad entonces es mapa virtual, no es el cerro Santa Lucía de *La esquina es mi corazón* de Lemebel, sino la simbólica de un nuevo cuerpo traficado en la red.

"Las calles de esta ciudad no tienen nombre. Existe una dirección escrita, pero sólo tiene un valor postal, se refiere a un catastro (por barrios, bloques, de ningún

1. Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Studio, 1995.

2. Roland Barthes, *El Imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 52.

modo geométricos) cuyo conocimiento es accesible al cartero, no al visitante: La ciudad más grande del mundo está, prácticamente, inclasificada, los espacios que la componen en detalle están innominados”². Así Roland Barthes retrata las calles de Tokio, sin dirección.

En esa perspectiva, el deseo virtual con cuerpo conectado en la ciudad virtual opera sin la dirección tradicional, opera sobre todo con el acceso posible desde el teclado, el equipo, el mejor nivel de conexión, el plan más conveniente. Todo ello desde una economía a escala corporal que sostiene la incitación al consumo de los cuerpos. La ciudad virtual se articula como aparato ortopédico, que conecta a cada cuerpo como la mejor representación del éxtasis del yo en el paraíso de la *grindrmanía*. El deseo homosexual o la actual *gaycidad* configuraría un nuevo cuerpo en la ciudad y una nueva ciudad del deseo como efecto de mediación, es decir, el caminante sexual, el mirón sexual, el callejero acostumbrado a flirtear en cada esquina en la ciudad virtual ya no tiene cuerpo, ha sido despojado de ese caminar para volverse una terminal geo-referencial de otro deseo interconectado buscando el mejor perfil. Tanto en las cabinas de los ciber o en el mundo de la *grindrmanía*, el deseo funciona inicialmente en el cortejo de la descripción sexual del expuesto: “*nick: jp1967 pelao activo buscando esclavo*”. El cortejo homosexual callejero, que no tiene legitimidad ni espacio social en el cotidiano, queda desplazado en nuevas formas y modalidades, internet trafica imaginarios, cuerpos y pulsiones que arman su cortejo sexual virtualizado y a la carta. El último momento de la virtualidad se puede consumir en un golpe a la representación del cuerpo.



Escena 2: la plaza pública y el cuerpo traficado

Bastaría sólo quedarse quieto, estático, ausente por unas cuantas horas en la Plaza de Armas para reconocer cuerpos, guiños, tráficos y negocios más materiales que simbólicos en nuestro mapa urbano. Cierta erotismo anda rondando en la ciudad, erotismo que se liga a una rizomática pulsión de deseo. ¿Qué lugares de la ciudad erotizan? O mejor dicho ¿qué sujetos o qué individualidades buscan escanearse en la esquina erótica de una noche santiaguina? Los flujos son muchos y a cualquier hora, la ciudad no sólo convive con sus noctámbulos predilectos, sino que asoma pulsiones durante el día.

En los cines pornos la película es un telón de fondo de un guión más osado, más sinérgico y calentón. Las políticas sexuales del cuerpo en la ciudad incorporan nuevas tecnologías que obligan a productivizar los encuentros. Internet aparece como una nueva tecnología que expulsa corporalidades y crea una comunidad orgásmica en la que el imaginario transado es lo que importa (la idea del otro como producción de intercambio), pero la tensión producida por las tecnologías nunca supera el propio callejeo urbano de un cuerpo. Hay zonas de la ciudad que operan como una privatización o comercialización del deseo que ha estado siempre circulando. La disco *gay* es una maquinaria de administración nocturna que ordena a los sujetos en un espacio de normalización, que *gays* y lesbianas no poseen diariamente. Antes del *boom* de las discotecas, ¿dónde estaban esos cuerpos? ¿Dónde se constituían los andamiajes del espacio erotizado urbano?

Pareciera que estamos ante la presencia cada vez mayor de un diseño urbano que rompe con los antiguos flujos de los cuerpos. Cuando hablo de cuerpos, me refiero al cuerpo minoritario homosexual, al cuerpo bisexual, al cuerpo descentrado del poder y de su productividad normalizadora. El cuerpo heterosexual es como dios, se dice que está y habita en todas partes, por lo mismo no necesita dinámicas específicas, pues es la hegemonía, y su materialidad y discursos se reflejan a cada instante. Incluso su erotismo intenta controlar los otros erotismos que circulan en la ciudad.

La Plaza de Armas poseía un baño público histórico, clausurado al construirse el tren subterráneo, pero que según planos y algunos datos de arquitectos amigos, seguiría intacto como una gran bomba al vacío, como si al clausurar su espacio se aprisionara la multiplicidad de tocaciones, fluidos y gemidos que alguna vez transitaban por ahí. En la mayoría de las grandes metrópolis del mundo existen baños públicos. En Santiago fueron extinguidos como una plaga. Sólo los nuevos

espacios del *mall* poseen baños donde el ligue corporal a veces aflora, pero con la dinámica propia de una vigilancia extrema. Incluso en la historia de los espacios públicos el baño siempre ocupó una categoría privilegiada como espacio de discusión de la política, el baño romano es un ejemplo. La eliminación de los espacios que las minorías resignifican es una política de higiene que involucra anulación y, el nuevo alineamiento moral y sexual de la Nación. Asimismo, se podría reconocer que el enrejamiento excesivo del Cerro Santa Lucía se debió principalmente a las inaceptables danzas nocturnas de sus asiduos visitantes; enrejamiento que viene acompañado de un sistema de vigilancia propio de un totalitarismo espacial.

Lo que ha pasado en el espacio urbano ha sido cierto desmalezamiento de los cuerpos que importan para el control sexual. Muchos de los espacios habitualmente desterritorializados por los grupos minoritarios se vuelven focos de vigilancia que anulan su circulación. Incluso, se ha llegado a cambiar el paisaje de la vegetación para impedir que los arbustos sean utilizados como pequeños separadores de ambientes para uno, dos o varios visitantes. En esa perspectiva, Santiago es un gran cuarto oscuro (espacio utilizado en las discotecas *gays* para sexo anónimo y que, en tiempos post-sida, tuvo un éxito pasajero en los años noventa). Cuarto oscuro metafórico que sería ocupado en determinadas esquinas, barrios, puentes y paseos en parques. El anonimato que brinda el callejeo diario resignifica los tránsitos en la ciudad. A propósito de ese tránsito, Walter Benjamin ya lo había dicho en relación al *flaneur*, aquél que se desplaza en medio de la multitud y que se singulariza en la medida que se ve solitario y arrastrado en un mar sin rostro. Relación interesante, pues el callejeo tiene ese sabor que permite enajenarse en ciertas tecnologías normalizadoras de los sujetos (familia, sistema educacional, cortejo amoroso, etc.) y que permite fluir en el pasaje de sus propias pulsiones. El callejeo amoroso es un género urbano de reconocimiento de lenguajes particulares, de entendidos, de coa³ o metalenguaje sexual de expertos, de relación de caza y cazado. En ese sentido, los dispositivos del poder para desviar esos flujos consideran las maquinarias del mercado sexual institucionalizado en el voyerismo propio de los cafés con piernas: transacción de un cuerpo expuesto y otro que paga. ¿Si no hubiese cafés con piernas en Santiago, dónde se acomodaría ese mercado del voyerismo urbano? Sin duda todo explota en la ciudad, aunque la disciplina municipal imponga algunas rejas para cruzar dos cuadras más allá.

3. Coa es una jerga o forma de críminolalia utilizada por los chilenos.



Escena 3: la biografía sexual como lugar de legitimidad

Comencé viendo pornografía en una revista que encontré escondida en mi casa cuando era un adolescente. Casi como una práctica pedagógica, en silencio, cada noche antes que mis padres llegaran a dormir, sacaba aquella revista porno de los setenta que ellos guardaban como hueso santo en el primer cajón de la cómoda, y que obviamente mantenían en secreto. Era una revista usada, de procedencia sueca, a todo color y muy ajada por sus usuarios, es decir por mis padres. Esa fue la única revista porno que había visto en mi vida y que acompañó mis sueños mojados por lo menos un año hasta que me aburrí y busqué otras. Antes había visto solo una revista de caricaturas que un tío un día botó al basurero y que yo recogí sin que nadie me viera. Era una revista que no podría entenderse dentro del género porno, pero en esos años de pubertad uno miraba con curiosidad todo lo que oía a sexo. La revista, de nombre *Cosquillas*, era un adelanto popular del cómic, pero en versión picaresca. Caricaturas de hombres y mujeres en pelotas, todas ellas como un rosario paródico de escenas de infidelidad, calenturas ridículas y exposiciones interminables de chistes calientes, que alegraban al mundo popular con algo de picardía y banalidad. De aquellos años iniciales tengo el aura de censura, contención y deseo ligado a la prohibición del placer.

Burt Reynolds fue un actor de los años setenta que me dejó hirviendo la primera vez que lo vi en pelotas en una revista, *Cosmopolitan*, magazine de moda en esos años. *Calígula* fue mi primer gran impacto visual en cine a los 15 años: entré sin permiso aprovechando el descuido de un guardia y luego de ver las dos horas y media de orgías que representaban el imperio sexual de uno de los últimos emperadores romanos más delirantes, quedé prendido con el género. A esa edad ya sabía que la pornografía sería un lugar importante en mis imaginarios sexuales. Luego, leí unas novelas calentonas de André Gide y, mucho más tarde, la monumental *120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade. Paralelamente comencé a ir a la calle San Diego para comprar compulsivamente revistas pornos de mala calidad. Todas ellas dadas de bajas por sus dueños, que incluso mantenían las medallas de sus fluidos ya pasados; pese ello, las revistas se vendían igual.

Escena 4: historicidades del porno y su reproductividad técnica

Luego de ese inicial e ingenuo gusto por una pornografía de revistas usadas, vino el imperio del porno junto con el avance tecnológico masivo del VHS. Ese momento marcó una revolución en las prácticas sexuales individuales, colectivas y representó de alguna manera un nuevo imperio del placer que ya tenía sólidos



dispositivos de representación de la sexualidad normativa. La liberación sexual de los años setenta en el primer mundo, el avance del movimiento feminista, el orgasmo de las libertades individuales, la revolución hippie, Mayo del 68, el sexo libre y la libertad sexual vinieron a dar un marco de liberalización, que se impregnó de alguna manera en la producción masiva del sexo en serie y mercantilizado. Lo contradictorio del modelo se expresó así, y en pleno auge de las críticas al capitalismo desde la izquierda, se vinieron a conjugar textos y producciones culturales que marcaron una época. De ese tiempo son las primeras críticas feministas a la producción pornográfica común. De ese tiempo es el libro de Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, texto emblemático que volvió a pensar el sexo en medio del capitalismo. Foucault ya preparaba sus primeros textos en la investigación que dio lugar a la *Historia de la Sexualidad*. De ese tiempo también son las películas porno más emblemáticas. Recordemos algunas: la famosa *Garganta Profunda*, de Gerard Damiano, del año 1972, que costó en ese tiempo 25 mil dólares en producción y que después de más de 35 años ha recaudado la suma impresionante de unos seiscientos millones de dólares. En su momento, la actriz Linda Lovelace, cobró 1200 dólares por su participación en el film. También podemos mencionar *El sexo que habla*, del año 1975, película francesa de Frédéric Lansac y *Debbie se lo monta en Dallas*, del año 1978, de Jim Clark, todas ellas películas que formaron parte del imaginario cultural porno setentero. Del año 1971 es la primera película homosexual reconocida como porno, *Boys in the Sand*, que compartirá el cruce entre arte y porno con imaginarios de leyenda y en contextos con los primeros documentales de Andy Warhol, Kenneth Anger o Paul Morrissey.

Escena 5: la cultura gay de los años 70

Quizá sea bueno retomar ciertos hitos de la cultura pornográfica gay de los años setenta, que irrumpe en medio de la aparición de políticas de identidad que exhibió el movimiento gay en el primer mundo. De la estética pop, a finales de los ochenta, con *Village People*, como expresión de cierto imaginario masculino e hipermasculino presente en la industria porno, nos quedaron ciertos imaginarios de esa tradición en las prácticas sexuales legitimadas por la sociabilidad homosexual contemporánea. Recordemos los ya mencionados *darkroom* o cuartos oscuros en las discos gays de los ochenta, que fueron diezmadas al aparecer el SIDA. En otro vértice de esta sociabilidad homosexual callejera, los baños públicos, los puentes o los parques, *punctum* de la postal sexual anónima, no fueron escenarios de la representación escénica sexual performaneada en la vía pública, sino que se volvieron prácticas de sexualización y de políticas urbanas en resistencia. Así, el dispositivo técnico de la fiesta porno íntima y pública funcionó como correlato de otro dispositivo más feroz para los cuerpos, el VIH/SIDA,



con todo su control medicalizado. Momento de irrupción en el que el deseo fue expulsado con culpa victimizadora o como nueva plaga que borró la práctica pública del sexo anónimo y lo convirtió en estigma. En este sentido, no es insignificante que el *ACT UP* (grupos de choque marica contra las farmacéuticas a inicios del negocio del SIDA) en Nueva York, París y Londres, surgiera en medio del revuelo de los emergentes movimientos *queer* a mediados de los ochenta.

Escena 6: el post-porno y sus poéticas de irrupción

Desde esa tradición callejera y militante resulta interesante lo que ha pasado con la emergencia del post-porno; podríamos plantear que sus antecedentes políticos se encuentran, además, en las prácticas de hipersexualización de cuerpos maricas callejeros, de las prácticas anónimas y colectivas en los cuartos oscuros y del nomadismo de las tortilleras políticas. Las sociabilidades de las comunidades sexuales radicales cuestionaron el ordenamiento de los cuerpos en el capital, y su control bio-político presente en las técnicas de administración y representación del sexo-género. Recordemos que el propio Foucault era un visitante asiduo de los baños sauna de San Francisco; él vivió la performance sadomasoquista como un contrato de legitimidad entre dos o más cuerpos, cuerpos que productivizaron espirales de placer en escenificaciones de entrega y circulación del poder, articulando una micro política del deseo.

Quizá sea preciso agregar que la figura de un *pornostar*, como la de Jeff Stryker, ícono indiscutible de una generación que soñó con su cuerpo perfecto y ausente de condón, se volvió un fetiche por décadas. Cuerpo exuberante adherido a un excesivo dildo de carne (que tanto deseo generó) puede presentarse hoy como prototipo de un sexo-porno, que nos propuso la mitificación del cuerpo homosexual. Cuerpo representado en el éxtasis de la reproducción en serie del sexo, reproductibilidad técnica del VHS, en la que la fiesta pública del deseo callejero se volvió al menos más íntima de lo que había sido.

La masificación del porno nos trajo a la casa a Jeff Stryker, desterrando, por lo menos en algo, el deseo de lo público a lo íntimo. Tras décadas de ser el fetiche de un calentamiento mecanizado en la productividad eyaculadora masiva, no pudo competir en las nuevas apuestas del sexo virtual y las tecnologías de comunicación actuales. Hoy el sexo, o porno virtual, nos propone elevar nuestra masturbación local y mañanera al conocimiento global en Cam4, o la representación espectral del chat *gay* para ser cubículos de cualquier sexo posible. En ese intercambio representado nos volvemos futbolistas, trans, tortas, guardias, bi, choferes, hétero-curiosos, osos, travas, inter, todas estas nuevas taxonomías en las po-

líticas de representación subjetivas y corporales. El porno virtual ha re-emplazado de alguna manera cierta sociabilidad homosexual, que ha quedado en el olvido callejero; las nuevas escenas requieren de paisajes más elaborados, donde la representación juega un papel importante en la plusvalía sexual ganada. Los ciber de los noventa funcionaron como el nuevo entramado paisajístico de un sexo que se virtualizó en el dispositivo de conexión, pero que vuelve a situarse al contacto directo de un cubículo pagado. En este juego, encontraremos que la mediación pasará primero por la representación del sexo, convertido en deseo posible. La no mediación hará más difícil el ligue sexual *a la antigua*, de alguna manera, el porno virtual requiere pasar por la tecnología de la representación que eleva a los sujetos a formar parte de un guión cosificado: “La pornografía dice la verdad de la sexualidad, no porque sea el grado cero de la representación, sino porque revela que la sexualidad es siempre y en todo caso performance, representación, puesta en escena, pero también mecanismo involuntario de conexión al circuito global excitación-frustración-excitación” dice Paul (B) Preciado⁴.

Ese impacto es relevante en la medida que el deseo sexual se vuelve representación de sí mismo, y ese cruce provoca el excedente sexual que se busca con ansiedad. Pasamos de la *representación espectacularizada* de las estrellas porno de los setenta a un *reality* individual, en el que los flujos de información convierten a cualquiera en estrella porno. En ese sentido el post-porno como género será una nueva forma de democratizar la mirada, la mano, el ano, la boca, como también de hacernos reflexionar críticamente sobre el género. Sostiene Lucía Egaña: “La post-pornografía no provoca que la pornografía desaparezca, sino que plantea una revisión crítica de sus preceptos y mecánicas, y una reelaboración de sus productos. En este sentido, es que a partir de la aparición del post-porno se puede establecer una historia y comenzar a analizarla como un fenómeno cambiante, que adquiere nuevos matices, no sólo a nivel de estilo, sino a nivel de contenido ideológico”⁵.

Es llamativa e interesante esta afirmación, ya que se aleja de las definiciones más conservadoras de ciertos feminismos esencialistas que vieron y ven con malos ojos la pornografía ‘clásica’, por llamarla de alguna manera. La post-pornografía será entonces una nueva forma de entender los cuerpos en crítica directa a las representaciones de lo que entendemos por pornografía sin post.

4. Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa, 2008, p. 183.

5. Egaña, Lucía. “La pornografía como tecnología de género”, *laFuga*, 9, (2009)
Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>



Por otra parte, la escritora feminista Kate Millet dice: “Hay algo muy útil en la explicitación que nos ofrece la pornografía, nos puede ayudar a las mujeres a superar ideas patriarcales horribles como la de que el sexo es un pecado, y que el pecado en él es la mujer”⁶. En ese horizonte, me parece que habría que pensar el tránsito político, es decir, de un régimen de incitación y excitación del discurso sobre la sexualidad a una macro política de la representación de los cuerpos en medio de los flujos del capital globalmente. Estamos interconectados no solo por los discursos, masturbaciones compartidas, flujos de información e imágenes, sino que hemos llegado quizá a formar parte de una metáfora global sobre el cuerpo como texto y como performance. Antiguamente pensamos que el porno desnudaba nuestros deseos más íntimos, que ni el vecino, ni la vecina, ni la secretaria, ni el profe, ni el cura, podrían tener. Hoy nos hemos dado cuenta que nuestros deseos se trafican en la comunidad global, gestionando plusvalías, modelando cuerpos, neutralizando diferencias y volviéndose a re-significar. En ese camino, no cabe más que pensar que nuestra política vendrá de nuestros cuerpos hipersemantizados en las nuevas redes. El orgasmo virtual y la productividad del sexo, pueden desarrollarse desde una contra/productividad deseante.

6. Kate Millet, citada en Lust, Erika: *Porno para mujeres*, 2008, Yorik, editor digital, 14/07/2013, ePub r1.0, p.32. Rescatado en <https://es.scribd.com/document/280389914/Porno-Para-Mujeres#>.



Geolocalizar el *cruising*. Notas sobre Grindr y otras tecnologías del sexo *gay*¹

Felipe Rivas San Martín

Los espacios de ligue o *cruising*² homosexual se han constituido como emplazamientos antinormativos y provisorios. Se trata de tácticas de ocupación, reappropriación y resignificación de ciertos fragmentos urbanos, que se transforman ocasionalmente en territorios de despliegue anónimo e ilegal del deseo. Aun cuando un espacio se convierta en un lugar habitual de *cruising*, esa habitualidad no está nunca asegurada del todo.

Plazas, parques, callejones, umbrales, terrenos baldíos, bordes de ríos, pasos bajo nivel, baños públicos, esquinas donde la claridad iluminista del alumbrado callejero no alcanza a llegar. Esos han sido los sitios privilegiados del *cruising*. En respuesta a esa apropiación marica, tanto policías como gobiernos territoriales han desplegado estrategias de represión y control, a veces en forma explícita y otras de manera disimulada: la instalación de una reja, de una caseta municipal, una cámara o un foco, el montaje de paneles divisorios metálicos entre los WC de un baño público; o medidas inusuales de aseo y ornato, como la poda o eliminación de ciertos arbustos en una plaza. Son micro-intervenciones ejercidas por las instituciones de poder urbano (político-administrativo o policial-represivo), que tienen por función erradicar las prácticas de *cruising* público y -en efecto- las han ido desplazando hacia sitios más resguardados y establecidos para tal fin, como los bares, saunas, cuartos oscuros, cines porno, integrándolas y haciéndolas parte de los múltiples ofrecimientos del mercado *gay*.

1. Este texto fue producido a partir de una entrevista realizada en diciembre de 2016 como parte del proyecto de investigación "Prácticas sexuales mediatizadas por aplicaciones tecnológicas en el Chile del siglo XXI. De una sociedad de individuos a una sociedad de órganos", coordinado por los académicos Augusto Obando Cid y Luis Parra González.

2. *Cruising* es un término en inglés que refiere a la práctica de búsqueda de encuentros sexuales ocasionales en lugares públicos, parques, plazas, playas, etc. También existen lugares específicos donde se puede desarrollar *cruising*, como bares y locales de sexo.

Contratecnologías

¿Por qué existe el *cruising*? Pues habría que aclarar que el *cruising* es un efecto de la exclusión social. Al no poder acceder de manera igualitaria a los espacios de presentación y representación tradicionales o hegemónicos (televisión, prensa, mercado³, instituciones, espacios públicos), lxs sujetxs marginadxs producen otros canales, vías y códigos de existencia, que se caracterizan por no ser legibles para la mayoría⁴. Definiremos ese conjunto de producciones como ‘tecnologías del margen’. El *cruising gay* es una de ellas.

Cuando me refiero a ‘tecnologías’, pienso no sólo en las técnicas más recientes, en las redes digitales por ejemplo, sino que las entiendo como el conjunto de las técnicas. Michel Foucault distingue al menos cuatro tipos de tecnologías⁵: “las tecnologías de producción”, “las tecnologías de sistemas de signos”, “las tecnologías del poder”, “las tecnologías del yo”.

3. Es probable que en el sector del mercado sea donde mayor incorporación experimenten las identidades no heterosexuales, especialmente por el carácter diversificado de la actual economía neoliberal.

4. En español existen varios proyectos que han abordado este tema de investigación desde las prácticas artísticas. Dos de los más relevantes son el sitio web <http://www.geografiasdelmorbo.com> del académico Pepe Miralles, de la Universidad Politécnica de Valencia. El segundo es la muestra *The gendered city*, que se puede consultar en el catálogo *The Gendered City: espacio urbano y construcción de Género*, preparado por Ana Navarrete y Williams James. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2004.

5. Foucault, Michel. *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires. Ediciones Paidós, 2008.



Pensar la realidad desde su condición tecnológica, implica no sólo reconocer la importancia de la política -y la poética- de los soportes técnico-materiales. Consiste principalmente en introducir una dimensión material-materialista, que sirva para desmontar las formaciones ideológicas asociadas a los modos de producción contingentes. Soy de aquellos para quienes ha sido importante explicitar la relación entre tecnología y sexualidad. Uno de aquellos para quienes entender la sexualidad como algo mediado por tecnologías, o comprender la sexualidad como un cierto tipo de tecnología en sí, ha sido una posibilidad emancipadora. Esto se debe a que cuando la sexualidad aparece como una tecnología, podemos resistir la naturalización de la sexualidad, es decir, resistir aquella formación ideológica que ubica la sexualidad en el ámbito de lo natural, esencial, no modificable ni politizable⁶.



Baño público de *cruising* en la ciudad de Quito, Ecuador. Registro realizado durante la residencia "Cruising Quito", proyecto de Felipe Rivas San Martín durante el encuentro Queer City II, junio-julio de 2017.

6. Recomiendo leer a Paul B. Preciado, quien dedica un capítulo a estas temáticas, denominado "Tecnologías del sexo", especialmente referido a los debates dentro de la teoría feminista. En: Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid. Ed. Opera Prima, 2002. págs. 118-135.

La heteronorma ha sido hasta ahora la formación tecno-sexual dominante. Se trata de una tecnología excluyente, que opera normalizando ciertas prácticas e identidades, a la vez que produciendo lo anormal. Los espacios y canales tradicionales que la cultura heterosexual dispone para las actividades sexo-afectivas fueron vedados a los maricas. Entonces, la respuesta ha sido la creatividad y la apropiación indebida de las tecnologías de encuentro disponibles. Los maricas han ocupado o se han apropiado de espacios impropios, han elaborado códigos específicos de encuentro para poder juntarse, relacionarse y follar. Hay un aprovechamiento de todas las técnicas, canales de comunicación y vías disponibles para poder hacerlo. Digámoslo así: si los maricas pudieran follar enviándose señales de humo, lo más probable es que lo harían. Siempre ha existido una relación muy potente entre la exclusión, el deseo y la creatividad. Y eso aparece de manera muy elocuente en las múltiples tecnologías de contacto utilizadas por los homosexuales, entre las que encontramos las del *cruising gay* espaciales y también las vías de contacto comunicacionales. En este segundo caso, el uso de medios de comunicación (teléfono, carta, etc.) introduce una dimensión 'medial' que difiere de la inmediatez del *cruising* espacial. Pero, como veremos más adelante, las aplicaciones geosociales como Grindr relativizan esa diferencia tan clara entre lo mediado y lo inmediato.

Los medios de comunicación también han sido una vía para el contacto homosexual. Pero hay que puntualizar que las características de los medios de comunicación convencionales y hegemónicos, los han hecho menos apropiables para las minorías excluidas. La radio, los periódicos o la televisión⁷ se encuentran mayormente sometidos a líneas editoriales conservadoras. Por eso, cuando surge Internet se abre un territorio posible de apropiación, sin las mediaciones autoritarias o restrictivas de la lógica editorial, y bajo el resguardo semi-anónimo de la web. Esto queda en evidencia cuando verificamos los modos en que los homosexuales han aprovechado intensamente el surgimiento de espacios virtuales como modos de expresión y relación. Es el caso de los *chat gay*, las plataformas o aplicaciones de contacto, etc.

7. Habría que señalar que tanto los periódicos como la radio sí han dado posibilidad a una apropiación contracultural marica, que se ha manifestado en medios independientes y autoagenciados. En Chile, por ejemplo, existió el programa radial Triángulo Abierto, en la década de los 90 y principios de los años dos mil, que se transmitía en radio Tierra, un proyecto feminista del espacio La Morada. En dicho programa también hubo espacios de contacto, o se entregaba información sobre lugares de *cruising*.



Espacio virtual: *cruising* analógico y *cruising* digital

Pensemos en la continuidad y ruptura que exponen las aplicaciones como Grindr cuando se comparan con otras tecnologías de contacto anteriores, como el *cruising* en los baños públicos, los cines *gay*, los bares, los parques, las saunas. También si lo contrastamos con el uso marica de otras tecnologías de comunicación como el teléfono. En algunos países -como Chile- existen los 'Fono Gay', que son un tipo de comunicación donde -a diferencia de Grindr- no predomina la imagen visual, sino la dimensión sonora de la voz y todas sus características asociadas: respiración, dicción, tono, pronunciación, timbre, volumen, vocabulario, acento, y que -por tanto- permiten atender aspectos como la expresión de género, la clase social o el origen nacional. Los usuarios de este 'Fono Gay' llaman a un único número, que funciona como una plataforma de conexión sonora. Al ingresar dejas un mensaje grabado que opera de manera muy similar a nuestras actuales descripciones de perfil. En ese mensaje dices como eres y qué buscas. Luego puedes escuchar las grabaciones sucesivas de los otros usuarios y conectar con alguno de ellos para seguir hablando en forma privada o incluso quedar para reunirse físicamente. Se trata de dos economías erótico-sensoriales diferentes: la de Grindr es visual-textual, la del 'Fono Gay', sonora. Sin embargo, la modalidad u operatoria de ambos, su ritualidad comunicativa, es muy similar. Esto podría deberse a que el teléfono fijo está emparentado con el *smartphone*, pues los conecta el celular, un dispositivo transicional que -en la década de los 90- convirtió la experiencia de hablar a distancia en una de tipo móvil, ya no fija⁸. Sin embargo, aunque muchas veces sigamos llamándolos 'teléfonos', la función propiamente telefónica de los *smartphones* es muy secundaria con respecto a su uso como plataforma informática o miniordenador portátil.

8. La introducción de los teléfonos celulares implicó también la materialización de la promesa neoliberal de acceso masivo al consumo de nuevas tecnologías, como anhelo cumplido de progreso y futuro. El caso chileno es paradigmático, pues la década de los 90 coincide en ser el período de la posdictadura, en el que los gobiernos concertacionistas intensificaron las reformas neoliberales de la dictadura (privatización de empresas públicas) a través de una segunda etapa: la firma de tratados internacionales de libre comercio, especialmente con países del Asia Pacífico, productores de tecnologías. El conocido spot "Faúndez" de CTC Startel, exhibe a fines de los años 90, un modesto técnico que contesta la llamada a su celular dentro de un ascensor, rodeado de ejecutivos de empresa que se miran unos a otros entre sonrisas y asombro. Se resume así una revolución económico-cultural pues, hasta ese momento, el consumo de tecnologías como la telefonía celular estaba asociado en Chile a las clases altas.



Flyer publicitario de la plataforma *GayFone* en Chile, tomada de la red social de Facebook. La imagen fue subida en 2013

Teniendo en cuenta estas y otras relaciones entre diferentes tecnologías de contacto homosexual, quisiera proponer una metodología provisional de análisis y conceptualización del *cruising*, que tenga en consideración sus soportes técnico-materiales. Una distinción posible sería la de *cruising espacial* (el *cruising* propiamente tal, en espacios públicos o semi-públicos) y la de '*cruising*' comunicacional, asociado al uso de tecnologías de comunicación, como el teléfono que comentamos recién. Sin embargo, me parece que Grindr supera esa distinción, pues se trata de una tecnología que se despliega *a la vez* en una dimensión espacial y en una dimensión comunicacional.

A diferencia del teléfono -que no tiene un aspecto espacial pues es a distancia-, entre Grindr y el *cruising espacial* sí hay una relación de continuidad más directa. Se trata de una continuidad que está asociada a la temporalidad, al espacio y al deseo. El *cruising gay* tiene un tiempo de la inmediatez, que otorga y posibilita la cercanía de cuerpos en el espacio. Vas a la sauna, a un parque, a un baño público, a un ciber y ocupas Grindr. Lo haces porque quieres follar. Y quieres follar ahora, no en tres meses. En general es así.

Lo que hacen estas tecnologías del encuentro es mediar la conexión de cuerpos cercanos, en un espacio o territorio adyacente, contiguo. Se trata de cuerpos que, desde una perspectiva heteronormativa, no deben conectarse, no tienen ni un tiempo ni un lugar para hacerlo. Pero aún así lo desean y lo logran. A veces, esas contrataecnologías transforman el espacio existente o producen un espacio nuevo. Muchas veces funcionan como una ocupación temporal del espacio o lo hacen de manera superpuesta y paralela al espacio habitual ya existente. Eso se debe a que puedes construir un espacio hecho de códigos. Y sólo algunxs iniciadxs los podrán descifrar.



Es muy probable que esas mismas tecnologías funcionen como un cierto espacio en sí. La noción de 'espacio virtual' atraviesa todos los tipos de *cruising*, independientemente de si utilizan o no la red, si son físicos o digitales. Y esto se debe a que el *cruising* virtualiza el espacio porque lo abre a otras posibilidades, más allá de las que le son propias. Lo pluraliza. Un parque o un baño público pueden ser sólo un parque y un baño público. Una esquina poco iluminada podría ser sólo eso. Pero también podrían ser espacios de encuentro sexual. Con el *cruising*, otro espacio es posible, virtualmente hablando.

Así, Grindr podría ser visto como una especie de sauna virtual, o de baño público virtual, que nos pone a todxs más o menos juntxs, pero sin necesidad de estar juntxs. Podría ser como llevar el parque de *cruising* en tu bolsillo.

Teniendo en cuenta que nuestro objetivo es analizar Grindr en su relación con otras modalidades de contacto homosexual, propondré agregar una distinción diferente: la de '*cruising* analógico' y '*cruising* digital'.

Los ciber gays chilenos: cabinas + chat

Esta relación de continuidad entre las tecnologías de encuentro analógicas y digitales, tiene un ejemplo muy paradigmático en Chile: los denominados *ciber gays*.

Surgieron a principios de la década del 2000 como espacios singulares, propuestas microempresariales, o emprendimientos constituidos como cibercafés tradicionales, pero con cabinas cerradas que, gracias a un sistema de *chat* interno, conectaba a los usuarios de cada cabina con las otras, intercambiando información para un posible contacto sexual *in situ* y a un costo económico muy bajo (el valor de la hora de uso de Internet). Se trata de un modelo de negocio pensado para el encuentro sexual, hace parte del mercado *gay*. El *ciber gay* chileno -prácticamente único en el mundo como espacio de *cruising gay*⁹ reúne en un mismo lugar el ímpetu del deseo ocasional del *cruising* público, el anonimato del encierro en una cabina individual, la presencia de un cuerpo deseante (o varios), junto con la tecnología de comunicación virtual previa al contacto sexual.

9. Existen otros casos registrados en localidades metropolitanas y no metropolitanas de algunos países latinoamericanos.



Los *ciber gays* son un dispositivo curioso que vincula operativamente la red digital y el espacio físico en una ritualidad propia, singular:

Ingreso al local de ciber y saludo al chico de la recepción.

- *Hola*
- *Hola*
- *¿Arriba o abajo?*
- *Abajo por favor*
- *Ocupa la 9*
- *Gracias*

El chico de la recepción me entrega una tarjeta con un número que identifica la cabina asignada. A veces, la tarjeta incluye una llave con la que puedo abrir y cerrar mi puerta. Estos locales se caracterizan por tener -generalmente- cabinas en la primera planta y en un subterráneo o en una planta superior. Las cabinas del subterráneo o del segundo piso son las más usadas para encuentros sexuales.

Bajo las escaleras y busco mi número entre los pasillos del laberinto serializado que estructura el ciber. Entro a la que me asignaron, dejo mis cosas en el pequeño escritorio, me siento frente al ordenador. Muevo el mouse con mi mano derecha, y el movimiento físico se traduce en un movimiento digital del cursor sobre la metáfora de escritorio que exhibe la interfaz gráfica de usuario en la pantalla. Abro el programa de chat interno. Puedo saber cuáles son las cabinas con usuarios presentes en este momento. Leo sus descripciones de perfil, también escribo una descripción breve para mí.

El sistema de chat interno del *ciber gay* me permite conectar virtualmente y en tiempo real con otros usuarios. Pero a diferencia de un chat *gay* convencional, esos usuarios están en un área muy cercana, a pocos metros de distancia. El sistema de chat en los *ciber gays* funciona como un protocolo digital necesario para el encuentro físico. En ese ciber pueden ocurrir cosas muy parecidas a las que suceden en un bar de ligue con cabinas de *glory hole* o con laberinto de cuarto oscuro. Sin embargo, el dispositivo del ciber nos impone una mediación.

Converso con algunos chicos. Si encuentro algo que me gusta puedo quedar en ir a saludar o esperar a que alguien venga. Quedo con uno de ellos. El chico de la 15 toca mi puerta. La abro. Nos saludamos. Si ambos nos gustamos y nos damos cuenta de aquello, puedo invitarlo a pasar, o puede ser que él pregunte. Eso pasa a veces, pero es muy común que luego del saludo el chico



regrese a su cabina. Si hubo 'onda', iniciaremos un segundo diálogo virtual. En esos casos, el saludo inicial es sólo un primer acercamiento, un tanteo.

- Buena
- Sí. Ese soy yo
- Y te tinca?
- Sipo, vienes o voy?
- Ven
- Voy

El *ciber gay* aglutina al mismo tiempo la arquitectura espacial del sauna o de los baños públicos o los bares de *glory hole*, con los *chat* de Internet, que digitalizan la relación entre los sujetos. Esa curiosa mediación tecnológica a la vez conecta y distancia cuerpos cercanos. Reúne -en una síntesis disyuntiva- la aventura del *cruising* con el resguardo de Internet. Podríamos pensar el *ciber gay* como una suerte de tecnología de transición. Como una especie de post-*cruising* o de proto-Grindr.



CABINA, videoinstalación. Felipe Rivas San Martín. 2012. Montaje de 2017, exposición *Internet, mon amour*, Sala Juan Egenau, Universidad de Chile.

10. Manhunt.net es el sitio web de una red social de citas para homosexuales. Se lanzó el año 2001 y es operada por la empresa Online Buddies, Inc. Tuvo como antecedente una empresa de citas telefónicas para gays, que declinó con la llegada de la red.

Geolocalización, desplazamiento, no lugares

Decíamos que el *cruising* posibilita el encuentro sexual de cuerpos cercanos en el espacio. Algo parecido realizan sistemas como Manhunt.net¹⁰ o Grindr. Sin embargo, ambos sistemas lo hacen de un modo diferente. Manhunt.net es un sitio web. Grindr es una aplicación, su operatoria está asociada a dispositivos móviles. Al crear una cuenta de usuario en Manhunt.net debes indicar un lugar, generar una localización. Pero se trata de una localización que es voluntaria. Tú decides en qué espacio geográfico te vas a ubicar. La plataforma relaciona eso con otros sujetos que tienen su cuenta de usuario y que también, de manera voluntaria, han decidido localizarse cerca de ti. Ese lugar puede coincidir o no con el espacio físico real donde cada usuario se encuentra.

Las aplicaciones como Grindr, en cambio, funcionan por geolocalización, te ubican en unas coordenadas geográficas dependiendo de la posición del aparato. Es cierto que existen maneras de engañar a Grindr, al GPS del aparato, aplicaciones que son realmente contra-aplicaciones que nos permiten intervenir el aparato, su apariencia de lugar¹¹. A pesar de esto, se podría afirmar -en principio- que la relación geográfica que establecen las aplicaciones es más fidedigna que las de plataformas web como Manhunt.net. Hay una asociación más directa entre la disposición física del dispositivo y el lugar aparente que muestra el aparato. Dejaremos una idea provisoria lanzada aquí, aunque no estamos del todo seguros. Puede ser sólo un juego de palabras, es cierto, pero podría ocurrir que con la geolocalización coincidan en un mismo punto tanto la disposición del dispositivo como la apariencia del aparato¹².

11. Me refiero a aplicaciones como *Fake GPS Location Spoofer*, que permiten alterar la ubicación geográfica del aparato a voluntad.

12. Estamos pensando aquí en la distinción que se establece entre los conceptos de *dispositivo* -a la manera como lo comprenden Foucault y Agamben-, versus la noción de *aparato*, tal como ha sido proyectada por Jean-Louis Déotte. Desde mi punto de vista, la distinción entre dispositivo y aparato podría ser útil para analizar lo tecnológico desde dos modalidades diferentes pero complementarias: vista como *dispositivo*, la tecnología participa de una disposición de elementos heterogéneos que en su vinculación contingente se vuelven operativos y funcionales a los mecanismos y engranajes de una formación de poder particular. En cambio, en su dimensión de *aparato*, la tecnología es lo que produce el régimen de las apariencias o, más bien, lo que determina qué puede -o no- aparecer y cómo. El dispositivo siempre es *dispositivo de poder*. El aparato -por su parte- siempre es *aparato estético*.



Las aplicaciones de *crusing digital* permiten un desplazamiento porque se instalan en dispositivos móviles (*tablets* y *smartphones*). La localización de las plataformas web como Manhunt.net se determina y queda fija hasta que la cambias, mientras que Grindr da cuenta del posicionamiento del dispositivo en desplazamiento, esto es, en una relación de recorrido que puede ser cambiante, ya no estática. Pero no habría que perder de vista que la posición de cada uno de los usuarios que aparece en la pantalla de Grindr, sólo nos informa de la posición del aparato, no del usuario. Aún cuando lo que vemos es la foto del chico, esa foto a tan sólo 20 mts. podría no significar mucho. Podría ser que el chico de la foto dejó su *smartphone* encendido en casa, o que el chico con el que habíamos quedado, perdió su celular en el taxi. Y podría ser que recorramos cuadras y cuadras, persiguiendo tan sólo un aparato, esto es, la apariencia de un usuario en desplazamiento.

Desplazarse por la ciudad es beneficioso, al menos desde el punto de vista de Grindr. Las personas de tu barrio ya te conocen. Y es muy lógico que cuando cambias de contexto te escribe gente nueva. El universo de posibles candidatos se amplía si viajas. Y te conviertes en una nueva posibilidad para un universo mayor de usuarios. La máxima de Grindr podría ser: desplázate, cambia de lugar. Así, follarás más.

Pero al mismo tiempo Grindr nos mantiene en un cierto lugar fijo. Y no se trata sólo de los puntos que sumas si tienes un lugar disponible donde follar. Digo esto porque en cierto modo Grindr es una 'antesala' virtual. ¿Qué ocurre en esa antesala?

Quienes abrimos una cuenta en Grindr y somos usuarios habituales de esa *app*, participamos de una experiencia de lugar en común. Deberíamos aclarar este punto: Grindr no es propiamente un espacio virtual, en términos de lo que prometían plataformas como *Second Life*¹³, desconectadas completamente del entorno físico. *Second Life* era propio de una comprensión de Internet como un mundo paralelo al mundo físico. Grindr en cambio emplea una dinámica de Internet

13. Según Wikipedia: "*Second Life* (abreviado SL, en español Segunda Vida) es un metaverso lanzado en junio de 2003, desarrollado por Linden Lab, al que se puede acceder gratuitamente desde Internet. Sus usuarios, conocidos como "residentes", pueden acceder a SL mediante el uso de uno de los múltiples programas de interfaz llamados *viewers* (visores), los cuales les permiten interactuar entre ellos mediante un avatar. Los residentes pueden así explorar el mundo virtual, interactuar con otros residentes, establecer relaciones sociales, participar en diversas actividades tanto individuales como en grupo y crear y comerciar propiedad virtual y ofrecer servicios entre ellos. SL está destinado a mayores de 18 años."



asociada directamente al espacio material o que interactúa con él, que se informa y nos informa de él. Se encuentra más cercano por tanto al 'Internet de las cosas'¹⁴ y a la 'Realidad Aumentada'¹⁵. Grindr nos informa de ciertos aspectos del entorno físico cercano: la existencia de una cantidad limitada de sujetos con quienes podríamos follarse. Y nos pone -eventualmente- en contacto con ellos. Desde esa perspectiva, Grindr podría ser entendido como una ventana a través de la cual apreciar el entorno cercano. Sería una suerte de ventana-*cruising*, que tendría los ojos puestos en todos los chicos deseosos de follarse en ese mismo instante. Podría ser entonces un modo de comprender y de administrar el espacio cercano, el paisaje. No deberíamos pasar por alto que hablar de la experiencia de Grindr como 'Realidad Aumentada' en una ciudad tan segregada racial y económicamente como Santiago¹⁶ puede ser relevante a la hora de evaluar el modo en que esas diferencias se manifiestan y se ocultan en un posible recorrido por la ciudad segregada desde la perspectiva de Grindr.



Captura de pantalla de un diálogo de Grindr en la ciudad de Quito, Ecuador, donde se visualiza el envío de localización vía Google Maps. Registro realizado durante la residencia "Cruising Quito", proyecto de Felipe Rivas San Martín durante el encuentro Queer City II, junio - julio de 2017.

14. El Internet de las cosas refiere a la interconexión de objetos cotidianos (no sólo dispositivos de comunicación u ordenadores) con la red de Internet.

15. *Realidad Aumentada* (RA) describe la interacción de dispositivos digitales con entornos físicos, que intervienen o añaden información virtual a la información física ya existente. El resultado es una combinación de ambas, a diferencia de la *realidad virtual*, en la que el entorno resultante está completamente abstraído del mundo físico tangible.

16. Esta segregación económica y racial está fuertemente determinada por el hito urbano de la Plaza Italia, que divide los llamados 'barrios altos' de la ciudad, asociados a comunas de altos ingresos.



La condición post-SIDA

El SIDA entendido como Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida es un 'posible virtual' de la condición de seropositividad. Durante los primeros años de la enfermedad, ser portador de VIH era sinónimo y equivalente a tener SIDA. Comprendido desde una perspectiva lineal y evolutiva, el SIDA se concibió como la etapa final y necesaria tras contraer el VIH, un *spoiler* predecible e hiper-viralizado, la crónica de una muerte anunciada. En términos fácticos y epidemiológicos, esa superposición era bastante certera, debido a la inicial ausencia de tratamiento. Pero la evolución de los medicamentos ha hecho que dicha superposición ya no sea necesariamente cierta¹⁷, a pesar de persistir en el imaginario cultural sobre el VIH. Una gran parte de la agenda pedagógica del activismo del SIDA y de la administración biopolítica efectuada por las áreas de salud pública gubernamentales, ha sido justamente insistir en la diferencia o distinción que existe entre VIH y SIDA. Sin embargo, mi acercamiento a este asunto no es ni epidemiológico ni biomédico, sino más bien tecno-simbólico.

Utilizaré provisionalmente el concepto 'Post-SIDA' a modo de interrogación. Esta noción de lo Post-SIDA es el título más certero que pude encontrar para un conjunto de breves notas y preguntas que vienen rondando hace tiempo y que desarrollo desde mi lugar de seropositividad y desde mis experiencias con la práctica del *bareback*¹⁸ (sexo sin condón) como usuario de Grindr. Se trata por tanto de una idea asociada en cierto modo a la virtualidad y al mismo tiempo a una materialidad densa, encarnada¹⁹. Estas ideas surgen a partir de ciertas categorías con las que los usuarios de esa *app* comienzan a 'legitimar' el sexo

17. Digo esto en el contexto de países con acceso universal a medicamentos y teniendo en cuenta que en todo el mundo siguen muriendo personas a diario producto del SIDA, aun cuando médicamente no 'deberían' hacerlo.

18. El concepto de *bareback* surge en comunidades *gays* norteamericanas en la década de los 90 del siglo pasado.

19. Utilicé por primera vez el sintagma 'Post-SIDA' en 2013, para dar título a un proyecto que consistía en un código QR de la serie *Queer code*, construido con cientos de condones. Esa primera versión fue digital. El código enlazaba a un video porno *gay* de la categoría *bareback* con actores latinos. El proyecto se materializó en 2017 como propuesta de obra en la muestra *SOY PAISAJE* del Centro de Arte Contemporáneo CAC de Quito, Ecuador, en el marco de una residencia que realicé en No Lugar. En esta nueva versión, el código QR enlazaba a un sitio web que registró mis experiencias de *cruising* en la ciudad.



sin condón, como una posibilidad sexual más, sin las cargas simbólicas negativas con las que la retórica vitalista del cuidado y la prevención han saturado el lenguaje del VIH y el SIDA²⁰.

Al momento de crear un perfil en Grindr, es decir, al comenzar a existir en la *app*, debes agregar información: una foto o imagen de perfil, una descripción y también entregar algunos datos, como son la edad, la altura, el peso, el origen étnico, la complexión corporal o el rol sexual. Junto con estos datos, Grindr ha incorporado el 'estatus de VIH', que incluye varias opciones como las habituales de "negativo" o "positivo". En caso de ser "negativo", puedes señalar además la fecha en que realizaste tu último examen. Pero a la tradicional dicotomía aritmética del VIH que dividía a los sujetos entre un "+" y un "-", se le agregan ahora dos categorías más recientes. Estas categorías de Grindr son las del consumo de Profilaxis Pre Exposición (PrEP²¹ por sus siglas en inglés) y la condición de indetectabilidad. Estas condiciones pueden ser explicitadas como datos por los usuarios de la *app*. Es decir, expresan un fenómeno reciente de 'datificación' del estatus del VIH en contextos informático-digitales.

En el plano de la pantalla interactiva del smartphone, la interfaz de Grindr me permite declarar una de las cuatro variables que informan mi estado de salud sexual:

Negativo

Negativo, tomo PrEP

Positivo

Positivo, no detectable

20. Se han registrado una serie de debates sobre la práctica del *barebacking*, tanto en los contextos del activismo homosexual como del activismo de lucha contra el SIDA. Javier Sáez, por ejemplo, refiere a los ataques de activistas de ACT UP Francia contra quienes practican el *bareback*, particularmente la polémica generada contra el periodista y escritor Erik Remés, por su posición a favor de esta práctica, que incluyó el saqueo de la editorial que publicaba a Remés. En: Platero, R. Luis; Rosón, María y Ortega, Esther (Eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2017. Págs. 34-38.

21. PrEP es el acrónimo inglés de la profilaxis pre-exposición, esto es, la administración de antirretrovirales de forma continuada con el fin de evitar la transmisión del VIH. Se trata de un procedimiento opcional para personas VIH-negativas. En la actualidad, el único fármaco recomendado para la profilaxis pre-exposición del VIH es Truvada. El uso de este medicamento con fines profilácticos se encuentra aprobado por la FDA.



Esas cuatro variables aparecen así, aplanadas por el plano de la pantalla, con la misma tipografía, color y tamaño de letra, absolutamente intercambiables entre sí como dato-posible. Casi como si no hubiera jerarquía de valor entre ellas. Decimos 'casi' porque el orden de aparición de cada opción sí manifiesta una cierta jerarquía: lo negativo está primero, lo positivo después. Pero las nuevas opciones desordenan esa jerarquía volviéndola ambigua: ser negativo y tomar PrEP podría ser 'mejor' que ser sólo negativo, porque tendrías un resguardo mayor. Pero al mismo tiempo explicitarlo podría implicar que practicas sexo desprotegido. Por su parte, ser un negativo indetectable informa una condición de salud estabilizada, pero al mismo tiempo puede funcionar como una incitación al *bareback*. En cualquier caso, estas nuevas categorías comienzan a desmontar la linealidad del famoso esquema presentado en 1984 por la antropóloga feminista Gayle Rubin, que ordenaba las prácticas e identidades sexuales en una pesada jerarquía de valor cultural, que iba desde el 'sexo bueno' al 'sexo malo'²². En palabras de Rubin, una frontera imaginaria dividía las prácticas sexuales aceptadas de las inaceptables, al tiempo que criticaba al activismo sexual que se limitaba a correr el cerco de la aceptabilidad, pero no a romper los muros y las jerarquías. La destrucción de esos antiguos muros -y el emplazamiento de nuevas edificaciones- podría estar comenzando a ocurrir en nuestras propias narices, como efecto de la dinámica digital de datos.

La datificación del VIH tendrá sin duda un uso operativo a nivel de *Big Data*²³, administrado probablemente por algoritmos con fines comerciales o epidemiológicos. Esta datificación configura especialmente un efecto simbólico que altera la microeconomía del VIH y las prácticas afectivas del cuidado. Los datos se miden por su utilidad, no son buenos ni malos, no tienen moral. Según Viktor Mayer-Schönberger y Kenneth Cukier, los datos son "una descripción de algo que permite ser registrado, analizado y reorganizado"²⁴. Y a su vez, "datificar" un fenómeno es plasmarlo en un formato cuantificado para que pueda ser tabulado y analizado"²⁵. La datificación implica entonces una cierta normalización, puesto que el dato -en el contexto neoliberal de las redes de información- tiene un valor en sí mismo, independientemente de su contenido.

22. Rubin, Gayle, *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. On line: http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf . Consultado el 8 de febrero de 2018.

23. *Big Data* o datos masivos, corresponde al fenómeno de incremento exponencial en la información circulante, asociada a la digitalidad y a las redes de Internet.

24. Mayer-Schönberger, Viktor y Cukier, Kenneth, *Big data, la revolución de los datos masivos*. Madrid. Ed. Turner, 2013. Pg. 100.

25. *Ibid.*



Para estos teóricos de los datos masivos en red, el proceso de datificar requiere no sólo de instrumentos adecuados para medir, sino también del “deseo de cuantificar y registrar”²⁶. El ‘deseo de datificar’ configura los límites del universo datificable. No existirá dato sin deseo de dato. Hoy en Grindr podemos saber si alguien usa PrEP o es indetectable, porque existe la posibilidad de acceder a esa información. Pero, tal como nos lo dice la teoría de datos, hoy estos existen porque deseamos que existan: ¿Por qué deseamos esos datos? ¿Qué haremos con ellos?

El deseo ejerce una fuerza performativa sobre el dato. Pero inversamente, ¿podría ser que la existencia del dato produzca de algún modo un deseo? Se trataría de un deseo configurado como efecto del dato, en el que su existencia como dato-posible, activaría un deseo. Digámoslo claramente: si aplicamos la teoría de datos a la datificación del VIH, la razón de que Grindr incorpore esos datos se sustentaría en nuestro deseo -ya existente- de follar sin condón. Pero al mismo tiempo, podría ser que esa opción en nuestros perfiles de Grindr configure una posibilidad que antes no existía, o que estaba poco clara, difusa. La existencia de esos datos daría coherencia al deseo de *bareback*.

En las redes de Grindr el sexo *bareback* parece comenzar a ser integrado dentro de las prácticas de sexo ‘responsable’²⁷, siempre y cuando ese cuerpo sea sometido a PrEP o que se encuentre en un estado de indetectabilidad.

Algunos usuarios de la red efectivamente señalan usar PrEP, esto es, que consumen diariamente una pastilla de Truvada²⁸ como prevención química a la transmisión de VIH. Anunciar que uno usa PrEP en Grindr significa al menos tres cosas: afirmar que eres negativo; que no te contagias ni vas a contagiar a nadie, y que -eventualmente- podrías practicar *bareback*²⁹.

El uso de Truvada podría ser interpretado como un ritual en que el poder farmacológico produce un cuerpo contradictorio. Por un lado se produce un cuerpo ‘higiénico’. La barrera física del condón es sustituida por una mediación farmacológica, que ha sido

26. *Ibíd.* pag. 101.

27. Uso estas palabras a sabiendas de su fuerte connotación ideológica asociada a la sexualidad, pues son conceptos que los usuarios de Grindr refieren y usan constantemente. Cada vez que las ocupe aparecerán entre comillas.

28. Truvada es el nombre comercial de la asociación de emtricitabina y tenofovir, medicamento antirretroviral utilizado para el tratamiento del VIH y PrEP.

29. A menos que utilices el PrEP como un anexo al condón, caso que parece ser muy minoritario.



definida como un 'condón químico'. Un cuerpo sometido al consumo diario de PrEP es un cuerpo 'sano', 'seguro', que puede penetrar o ser penetrado sin condón. Pero el consumo de Truvada implica también lo opuesto: la producción performativa de un cuerpo 'enfermo'. Si eres portador de VIH debes tomar medicamentos, entre los que podría encontrarse el Truvada u otros similares. Si no lo eres, igualmente debes tomar Truvada para impedir contagiarte (y así, supuestamente no tener que consumir esos mismos medicamentos). Como un bucle performativo del poder farmacológico asociado al VIH, ahora todos podemos ser pensados como cuerpos *en tratamiento*, independientemente de si somos portadores o no. La pastilla de Truvada es un químico deconstructivo que rompe la dicotomía entre lo 'sano' y lo 'enfermo', para someternos a un nuevo régimen de continuidad medicalizada³⁰.

Otra de las categorías de sujeto homosexual asociadas a la normalización digital del *bareback* es la de 'indetectabilidad'. Ser 'indetectable' significa que los exámenes de detección de la carga viral en una persona seropositiva no son capaces de medir su presencia en la sangre. En este contexto la palabra 'presencia' es compleja. El virus está presente, pero en una cantidad tan baja que los aparatos de medición no alcanzan a percibirlo. Al encontrarse directamente asociada a la medición de un aparato, hablaremos entonces de la 'apariencia' del virus más que de su presencia. El filósofo Jean-Louis Déotte ha descrito la función de los aparatos desde la modernidad, definiéndolos como tecnologías del aparecer. Para él, los aparatos de cada época producen el régimen de las apariencias que nos rigen, lo que puede aparecer, lo que no y cómo aparece.

Las técnicas de medición serológica han hecho aparecer hasta ahora al sujeto portador de VIH y al sujeto negativo. El aparato de medición funciona bajo la lógica dicotómica del + y el -. Pero los medicamentos están haciendo aparecer un nuevo sujeto, que sin ser "negativo", *parece* como si lo fuera. El no-aparecer del VIH implica la ausencia de la prueba de su existencia en el cuerpo y también la imposibilidad material de contagio. Un virus que *des-aparece* es un virus que no alcanza a contagiar, pues el contagio requiere de una cierta cantidad mínima de carga viral medible por los aparatos. De ahí la importancia de los aparatos, pues el régimen de las apariencias no es "meramente" superficial, tiene efectos materiales concretos. Y en estricto rigor, desde el punto de vista del aparato, la negatividad y la indetectabilidad significan lo mismo. La única diferencia es que el indetectable ha sido declarado anteriormente como "positivo", es un cuerpo ya marcado por el signo in-

30. Estas ideas están fuertemente asociadas a la noción de "farmacopoder" ideada por Paul B. Preciado.



deleble de la positividad. Tenemos aquí el segundo bucle del poder farmacológico: un cuerpo seropositivo indetectable es un cuerpo sometido al efectismo biomédico, manierista, con la misma apariencia de un cuerpo negativo, pero imposibilitado de retornar completamente a ese estado de negatividad.

Estos son dos ejemplos de la condición post-SIDA. Pero hay que aclarar que la condición post-SIDA no es homogénea a nivel global, ni tampoco un momento de superación de los efectos vitales, políticos, materiales y de las metáforas del SIDA. Lo post-SIDA es una condición diferencial en un mundo diferencial. Hace unas semanas recibí el mensaje de un amigo venezolano de Facebook. Me decía que su hermano es portador de VIH y que la actual crisis política en el país estaba generando una crisis también en el acceso a los medicamentos. La condición post-SIDA es una condición inestable, que depende -entre otros factores- de delicados equilibrios político-económicos que los estados del neoliberalismo post-estatal deben respetar.

Plusvalía homosexual y entornos post-heteronormativos

Hace unos pocos años se comenzó a manifestar un fenómeno interesante: la agenda homosexual ha empezado a ser incorporada dentro de las temáticas de la RSC (Responsabilidad Social Corporativa), con que las empresas pretenden acercarse al consumidor y mejorar la imagen de la marca, sumando la agenda *gay* a una lista que ha incluido -por ejemplo- la protección del medioambiente, la ayuda a comunidades indígenas del Amazonas, o el financiamiento de concursos de arte. En un artículo del sitio compromisoempresarial.com, Mónica Moro, directora creativa de McCann, red global de agencias de publicidad con oficina en 120 países, afirma que para las empresas de hoy, “posicionarse en un tema como la homosexualidad es RSC, y en este caso no se trata de hacer o donar nada... es decir quién eres y serlo. Y ‘ser’ es tan responsable como ‘hacer’”³¹. Posicionarse en la agenda *gay* es un buen negocio, no es necesario gastar mucho dinero, basta con una declaración de principios. Esto lo ilustra con el ejemplo de la marca de galletas norteamericana Honey Made. En 2014 la empresa realizó un spot en el que mostraban a una pareja de hombres homosexuales alimentando a su bebé. La campaña fue muy polémica y recibieron

31. “Agencias de publicidad y empresas debaten sobre el rol social de la marca. On line: <https://www.compromisoempresarial.com/rsc/2015/05/agencias-de-publicidad-y-empresas-debaten-sobre-el-valor-social-de-la-marca/> . Consultado el 15 de diciembre de 2017.



muchos mensajes negativos de clientes a través de redes sociales. Pero en vez de retractarse, la marca decidió mantener su posición y darle un giro a la situación. Contrataron a dos artistas para que realizaran una obra con todos los tweets negativos. Se imprimieron cientos de tweets en hojas de papel que luego enrollaron en tubos y con todo ese material, las artistas formaron la palabra "LOVE", una pieza que bien podría ser calificada como Post internet art. Subieron un nuevo video explicando todo esto y afirmando que para definir qué era una familia lo único importante era eso: el amor. La nueva campaña no sólo acalló las críticas anteriores, sino que revirtió totalmente la situación: los tweets positivos fueron diez veces más numerosos que los anteriores. Las artistas imprimieron los nuevos tweets y formaron una gran instalación.

La publicidad no es un campo de producción contracultural. Por el contrario, incluso la más "agresiva" o "transgresora" de las campañas publicitarias, se apoya siempre en ciertos marcos mínimos del sentido común para lograr su objetivo: vender el producto. El mercado es consensual y la publicidad no puede ir contra el sentido común, de lo contrario no vendería. La homosexualidad -hoy por hoy- es un asunto que puede generar algo de controversia, pero no demasiada. Ya no vivimos en los innombrables tiempos de Oscar Wilde. El activismo LGTB mundial ha logrado producir transformaciones simbólicas y culturales luego de décadas de trabajo, en un proceso que ha sido largo, doloroso y difícil. Con el paso de los años, desde la primera ola del movimiento homosexual en la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy, la homosexualidad ha experimentado un "cambio de valor".

Por lo tanto, podríamos afirmar que lo que hacen las empresas hoy al integrar la homosexualidad en sus campañas, es la operación capitalista por excelencia: la apropiación de plusvalía, pero de un tipo particular que llamaremos "plusvalía homosexual". Para la teoría marxista, el plusvalor es el excedente monetario que produce un trabajador asalariado como resultado de su labor, por encima de su salario y que el capitalista se apropia. Es la base de la acumulación capitalista. En una utilización libre de la teoría del plusvalor, podríamos decir que las transformaciones simbólicas, materiales y culturales que han invertido el valor negativo de la homosexualidad en un valor positivo de integración y diversidad, constituyen el producto del trabajo acumulado del activismo homosexual, entre otros factores. ¿Por qué las empresas han decidido utilizar el tema homosexual hoy y no lo hicieron en los años ochenta o en los cincuenta? Simplemente porque hasta los años cincuenta u ochenta el activismo no había realizado trabajo homosexual suficiente como para transformar la valoración social de la homosexualidad y generar así el plusvalor homosexual apropiable por los capitalistas.



Las empresas del rubro informático son probablemente las que más rápido han aprovechado este hecho. Hace un par de años, dos de las marcas más importantes del mundo digital asumieron abiertamente una agenda pro matrimonio homosexual. Google lo ha hecho a través de *doodles*³² o participando físicamente en marchas pro *gay*, y Facebook inauguró las aplicaciones masivas a las fotos de perfil, con la celebratoria imagen de una bandera multicolor que se viralizó mundialmente el día que la Suprema Corte de Estados Unidos autorizó el matrimonio homosexual en todo el país. La globalización de la información en red parece estar yendo de la mano de una globalización de la cultura homosexual como forma de vida legítima del neoliberalismo³³.

Ya en 2002 Lisa Duggan describía el surgimiento, durante la segunda mitad de la década de los noventa, de un nuevo tipo de política *gay* de carácter conservador y neoliberal, que bautizaba como “homonormatividad”.



Captura de pantalla del perfil de usuario de Mark Zuckerberg, fundador de Facebook, que inauguró los filtros fotográficos con el de CelebratePride. Junio, 2015.

32. Un *doodle* de Google es la alteración del logotipo de este buscador on line, para celebrar o conmemorar fechas importantes, fiestas, nacimiento de personajes ilustres, etc.

33. En junio de 2017, haciéndose parte de las celebraciones del mes del Orgullo, la misma empresa Facebook incluyó la reacción “Me enorgullece” a sus contenidos, consistente en una bandera multicolor que cita la creada por Gilbert Baker en 1978, a petición del activista homosexual Harvey Milk.



“Se trata de políticas que no se oponen ni a los supuestos ni a las instituciones heteronormativas dominantes, sino que las apoyan y sustentan. A la vez, promueven la posibilidad de un electorado *gay* desmovilizado y una cultura *gay* privatizada, despoliticada, anclada en la vida doméstica y el consumo”³⁴.

La homonormatividad sería una normatividad derivada de la hegemonía heterosexual. Se trataría de aquella política homosexual que apoya abiertamente la cultura heterosexual dominante, aceptando sus hipótesis y aspirando a ser parte de sus instituciones. Para la política homonormativa, la heterosexualidad hegemónica dicta los códigos a seguir. Y está bien que así sea. Desde el discurso *queer*, se ha argumentado que ciertas demandas integracionistas como el derecho al matrimonio igualitario o el ingreso de lesbianas, homosexuales y trans al ejército, tendrían un aspecto homonormativo pues reafirmarían la cultura hegemónica, apoyando la ideología en vez de cuestionarla.

Es precisamente en este punto, que las tecnologías de *cruising* digital como Grindr podrían estar teniendo un efecto de inversión en la lógica homonormativa, que caminaría en paralelo a un relativo decaimiento de la hegemonía heterosexual.

La aplicación Grindr fue lanzada el año 2009. Como hemos visto, tiene relación genealógica con varios de los mecanismos, características y protocolos de las tecnologías de *cruising* que la antecedieron, tanto digitales como analógicas, espaciales o comunicacionales. También dijimos que estas tecnologías de encuentro existen y son producidas precisamente como efecto de la exclusión pública que sufren los homosexuales en el marco de la heteronormatividad. Son una resistencia o respuesta contracultural a ese marco heteronormativo que no nos deja lugar. Y habíamos definido a este conjunto de estrategias como tecnologías del margen o contratecnologías.

Sin embargo, Grindr es cada vez menos una contratecnología. Más bien, se ha convertido en el paradigma de las formas de relación sexo-afectivo a través de aplicaciones, ya no sólo para los *gays*, sino también para heterosexuales. En 2011, dos años después de la creación de Grindr, se lanzó la *app* Tinder, que funciona de manera muy similar pero que es utilizada mayormente por usuarios heterosexuales. Se trata de una de las aplicaciones de citas más populares del mundo, que en 2015 alcanzaba los 50 millones de usuarios. En un reciente

34. Castronovo, Russ; Nelson, Dana (editores). En: *Materializing Democracy. Towards a revitalized cultural politics*. Estados Unidos. Duke University Press, 2002. 175-194. La traducción es mía.



-y moralista- artículo del portal australiano News.com.au, el comentarista de contenidos digitales Paul Ewart analizaba la influencia de las *apps* de citas en la cultura heterosexual. Para él, Tinder estaría provocando una peligrosa ‘mimetización’ entre la cultura sexual *gay* y la hetero. En ese mismo artículo, Karina Pamamull, consultora de citas y fundadora de Datelicious.com.au, afirma que “las citas en el mundo hetero han comenzado a imitar a las citas de la comunidad *gay*”³⁵. Los “expertos” entrevistados en este artículo, afirman que las nuevas modalidades de contacto digital que experimentan los heterosexuales, se determinan cada vez más por la lógica de la foto perfil, el lenguaje sexualmente directo y la proximidad espacial, es decir, por la dinámica del sexo furtivo. En un sorpresivo giro perverso, las relaciones heterosexuales mediadas por redes digitales comienzan a utilizar y citar los códigos otrora contraculturales derivados del *cruising gay*, que se habían generado como resistencia a la heteronormatividad.

Que los heterosexuales estén follando como si fueran *gays*, implica una total inversión del esquema homonormativo, que era un derivado de la heteronorma. Pero no sólo estaríamos ante una contra-homonorma o una contra-heteronorma en la que las formas de relación heterosexual copian la cultura *gay*. El asunto es aún más complejo, porque esos códigos de la sexualidad *gay* fueron a su vez producidos como contra-efecto y fuga de la exclusión heteronormativa. Se trataría entonces de una ‘apropiación perversa’ de los heterosexuales, que se han beneficiado de su posición normativa tradicional, y hoy también se benefician y experimentan con las técnicas creadas en los márgenes de la heteronorma. Provisionalmente, entenderemos este tipo de fenómenos post-heteronormativos -que ocurren bajo las dinámicas de la conectividad- como parte de un proceso bajo el que se comienza a distorsionar la lógica y operatoria hegemónica de la heterosexualidad. En cierto sentido, la post-heteronormatividad es un pliegue de la heteronorma, un momento post hegemónico de la heterosexualidad.

35. Ewart, Paul. “Is Tinder the new Grindr? Why my awful dating reality could become your future”. On line. <http://www.news.com.au/lifestyle/relationships/dating/is-tinder-the-new-grindr-why-my-awful-dating-reality-could-become-your-future/news-story/4126e8398c6fa25f44e51e00db1ddddd3>. Consultado el 21 de diciembre de 2017.



(In)seguridad

Toda la información que publicamos en las redes puede ser utilizada para diversos fines como parte del *Big Data*³⁶. Esa información se administra hoy por parte del mercado y la publicidad, para el control ciudadano que efectúan las policías o los organismos de seguridad estatales. Pero es muy probable que a un usuario homosexual le sea menos relevante el espionaje de la CIA o el FBI, que los chismes de su círculo más cercano, que son los ámbitos de mayor vulnerabilidad homosexual.

Internet y particularmente el Internet móvil es una tecnología de uso personal de comunicación. Establecemos una relación *directa* con el dispositivo; “Directa” es un decir: se diferencia de otros dispositivos de comunicación, como el cine que se ve en una pantalla muy grande frente a un público amplio, o la televisión, que es un aparato que se mira a cierta distancia mínima, en el contexto familiar del hogar. Todo esto está asociado a normativas del cuerpo que afectan la posición y experiencia del espectador. Cuando uno era niño, tus papás te decían que no podías mirar la televisión muy de cerca. Eso se debe a que mirar televisión tiene sus protocolos, que son distintos de la relación usuario-smartphone. Nadie le diría a un niño que no mire tan de cerca su smartphone, porque está hecho para ser visto así, en una relación cercana, tecno-afectiva. La dinámica del *touch* hace que debas tocar la pantalla y, por lo tanto, tu cuerpo se involucra con la interfaz de usuario, para activar sus zonas sensibles. La mediación del aparato posibilita también la existencia de identidades-avatar para lograr así un relativo anonimato. Además, Internet tiene un estatuto curioso, porque no es del todo espacio público ni tampoco espacio privado y esa condición es relevante para el *cruising*, que circula en esa misma tensión liminar. Esas condiciones tecnológicas hacen que Internet y, especialmente los dispositivos móviles, otorguen un resguardo mayor a la privacidad. Los *gays*-usuarios ocupamos estas herramientas sintiéndonos seguros.

36. Hay que aclarar que lo que se ha denominado *Big Data* es menos un modo de administración de la información que el problema que se suscita con la cantidad de datos producidos en el marco de la conectividad digital. El *Big Data* es una condición neoliberal y -dentro de ese marco neoliberal- se están estableciendo diferentes modos de abordar, resistir o aprovechar este “desafío”.



Pero, al mismo tiempo, las noticias sobre Grindr han estado marcadas por la inseguridad: asesinatos, espionaje, uso de la aplicación con fines de persecución policial en países con legislación homofóbica como Chechenia³⁷, etc.

Diseño homosexual de sí

Junto con la geolocalización, existe una segunda diferencia importante entre las aplicaciones y los portales web de contacto: la presencia o ausencia de la imagen pornográfica genital. En las aplicaciones móviles no se pueden exhibir imágenes porno en los perfiles de usuario debido a las normas y restricciones que Apple impone al desarrollo de esas *apps* y que se extienden a todos los dispositivos, tanto los de sistema operativo iOS como también los de Android. Por eso cuando abrimos la *app* de Grindr, ninguna de esas primeras imágenes que aparecen en el mosaico de contactos cercanos es porno. No puedes subir una foto porno como imagen de perfil.

Manhunt.com no es una *app*, sino un sitio web. Es abierto, sin mayores restricciones que la conocida advertencia inicial sobre *contenido para adultos*, que retrasa la inmediatez pornográfica y apela a la voluntariedad del acceso a la web: entrar o no entrar. Si entras, verás vergas y culos ya en la página de inicio (que en inglés recibe el nombre de *home page*), al igual que en una web porno. Los sitios web funcionan con una normativa distinta a la de las aplicaciones de los dispositivos móviles, manifestando una diferencia tecno-normativa de los aparatos con respecto a las imágenes. Se trata finalmente de que ciertas imágenes pueden o no aparecer, dependiendo de la dimensión normativa de cada aparato; este aspecto normativo es fundamental, pues determina un repertorio diferencial de la visualidad de cada uno de ellos.

Me parece que esa condición diferencial tiene efectos productivos concretos en la configuración del sujeto-usuario y su deseo. Es muy probable que las imágenes de la verga o el culo en la página de inicio de Manhunt.com, enlazaran más directamente con la dicotomía sexual activo/pasivo que estructura el imaginario homosexual tradicional. La presencia de esas imágenes funcionaría como un mecanismo o señal visual de rápida distribución de posiciones entre usuarios, citando -a nivel digital- el tiempo vertiginoso que ya ocurría en el *cruising* analógico público, sometido a la urgencia de una rápida definición de roles: si vamos a follar en un parque o en un baño público, no tenemos mucho tiempo para experimentar o po-

37. "Persecución homófoba en Chechenia. Policía se inserta en *apps* de citas para cazar gays", Looftis. www.looftis.com



nermos de acuerdo, debemos determinar instantáneamente qué posición tomará cada uno. El *cruising* analógico es un productor de dicotomías, en tiempo real. En cambio, es probable que la censura normativa de esas imágenes en el *home page* de Grindr incentive el deseo por otras imágenes y que esas otras imágenes configuren a su vez otros deseos. Me refiero, por ejemplo, a la excesiva relevancia que se le da en esa *app* a la fotografía del rostro, como una imagen inicial o *imagen-clave de acceso* que funciona como requisito para hablar con alguien, y que se traduce en la conocida ecuación: “sin foto no hay chat”. Aquí se exige la hipervisibilidad del usuario, algo que contrasta fuertemente con la economía visual de otras modalidades de *cruising*, como las que se daban en el *darkroom* o cuarto oscuro. En el cuarto oscuro el anonimato de las penumbras favorece el contacto entre cuerpos que -de otro modo- podrían no encontrarse nunca.

Grindr es selectivo. Y eso se debe a que la plataforma lo permite, estos dispositivos lo permiten, que podría ser otra manera de decir que lo incitan. Se trata de una dinámica de catálogo, el despliegue fotográfico de las diferentes opciones, que son los perfiles de cada usuario, universo dentro del que uno mismo también es una opción más para el resto de los usuarios. La aplicación permite que nos enviemos fotos y las pidamos, que hablemos antes de juntarnos a follar, que nos preguntemos todo lo que tendría que preguntarse o lo que se nos ocurra preguntar. Podemos “marear”³⁸ al otro. Eso no ocurre en el *cruising* analógico, de cuerpo presente. En el encuentro directo hay menos selectividad, pues todo depende de si te calentaste o no. Se ha denunciado bastante a Grindr como un dispositivo donde se exagera el racismo, la gordofobia, el clasismo, todas las violencias culturales que nos cruzan. Y es cierto que Grindr funciona muchas veces como una tecnología del distanciamiento, no del encuentro.

Eso se debe a que en vez de una erótica de los cuerpos presentes, tenemos *diseño homosexual de sí*³⁹: más edición fotográfica, efectos de imagen, imagen-algoritmo, más pose, secciones del cuerpo, cuerpo fragmentado, cuerpo-perfil. En cualquier caso, imagen sometida a una edición, a un montaje, al mejor

38. “Marear”, término español que implica causar aturdimiento, molestia o fastidio a una persona solicitando su atención continuamente o entorpeciendo la tarea que está realizando. En el contexto de Grindr tiene una connotación de incitación sexual que no llega a concretarse.

39. Pienso este concepto como un derivado del pensamiento de Boris Groys. Para él, la época actual se manifiesta como la consumación del anhelo de artistas como Joseph Beuys, que aspiraban al derecho de todo hombre a ser considerado un artista. Pero ese derecho se habría materializado hoy en términos de una obligación de *diseño de sí*, en la que estaríamos condenados a una autoproducción.



ángulo, a una post-producción que coincide con la autoproducción. Juego normativo que se adecúa a las maneras hiper-estereotipadas de construcción de la identidad homosexual.

Accedes a Grindr, al inicio de la aplicación; inmediatamente se despliega en la pantalla del dispositivo este formato que es muy parecido al de las páginas porno, donde cada imagen representa un archivo audiovisual. En este caso no tienes videos porno, sino perfiles de usuarios. Es lo primero que vemos, este mosaico de fotografías ordenadas en una cuadrícula. Y ese ordenamiento depende de un algoritmo que funciona en base a la distancia territorial. Esas fotografías conforman una serie de posibilidades de sujeto-usuario con los cuales uno podría establecer una interacción, follarse, etc. Cada uno de los íconos es un usuario, un sujeto, a menos que se trate de un *bot*⁴⁰. Pero ya sea humano o *bot* informático, será tratado como un producto más dentro del catálogo, como una identidad-catálogo; Puedes mirarlo: es parecido a seleccionar el producto de una plataforma de ventas.

Cada uno de los usuarios se presenta a sí mismo como producto en la plataforma. Sabemos cómo funciona Grindr. Entonces lo que hacemos es tratar –con mayor o menor éxito– de disponernos de la manera más atractiva a los otros usuarios, que van a estar ahí revisando este catálogo. Asimilamos la identidad-producto y lo hacemos *voluntariamente*. Incluso en el caso del chico guapo y arrogante que declara que es él “quien escoge”. Ese chico guapo y arrogante no quiere ser objetualizado como producto, quiere ser sólo consumidor, pero él también es un producto, disponible para ser seleccionado, o no.

Entras en el juego del dispositivo, de lo que permite o incita, de lo que estás dispuesto a hacer en él y de cómo lo aprovechas. Porque finalmente un dispositivo lo que hace es desplegar unas ciertas condiciones y si juegas bien el juego, si aprendes bien las reglas del juego –como todo juego y como todo código, como todo sistema normativo–, obtendrás mejores resultados, ganancias.

Hasta ahora una de las modalidades principales para aparecer como usuario en la red era la identidad avatar. Para el hinduismo, un avatar es la encarnación terrestre de una divinidad. En la lengua castellana –bajo influencia francesa–, un avatar es una vicisitud, un cambio o una fase. En informática, un avatar es la representación

40. Un *bot* (aféresis de robot), es un programa informático creado para imitar el comportamiento humano, que pueden ser parte de ciertas plataformas o también haber sido creados con fines maliciosos, como por ejemplo, obtener información de usuarios en conversaciones de chat.



gráfica que se asocia a un usuario con el fin de identificarlo. El avatar condensa todos estos sentidos: es una identidad pasajera, metafísica, un posible del sujeto, su virtualidad, una figuración abierta al juego. Los avatares digitales son utilizados principalmente en los juegos de rol, en los MMORPG, también en los foros de discusión *on line* o en los sistemas de mensajería instantánea. Pero es probable que sea Second Life el entorno que más popularidad otorgó a esta modalidad de existencia virtual. En Second Life se posibilitaba la experimentación sin ataduras ni límites de la identidad. La única forma de existir en ese entorno virtual era a través de un avatar. Podías crear un avatar que se pareciera a ti, pero la mayoría de los usuarios prefería la experimentación creativa en vez de la similitud. Por eso Grindr se opone a la lógica del avatar. Un perfil en Grindr -o en otras redes sociales- no debiera funcionar como un avatar. En Grindr se espera la máxima similitud entre el perfil de usuario y el usuario detrás de él: “no perfiles falsos” sería otro lema de la *app*.

Ese perfil de usuario no es sólo visual. Hay que considerar que toda nuestra presencia digital está sometida a una dinámica de datos y de metadatos. Me refiero al sistema de archivos y etiquetas que se asocian suplementariamente y conforman el perfil de usuario. En las redes sociales y en las aplicaciones, los videojuegos, etc., somos un cuerpo de datos y de metadatos, es decir, de archivos y de etiquetas. Cuando ingresas a estas plataformas haces una cuenta de usuario. Armas un perfil, entregas información, subes fotografías, las compartes. También videos. Escribes textos, descripciones, pones palabras clave, estableces límites de búsqueda, características físicas, edad, preferencias sexuales, estatus de VIH, etc. La foto del perfil es importante, la imagen, pero en Grindr también adquiere relevancia la descripción textual de lo que uno busca o cómo se autodescribe. Los otros usuarios leen eso, algunos piden expresamente que antes de hablarles leas bien su descripción de perfil. Así se supone que tendrás más claro quién soy yo, qué es lo que estoy buscando, cuáles son mis términos. Y no perdemos el tiempo. Puedes incluso hacer búsquedas selectivas. Puedes predeterminedar cierto rango etario para que aparezcan sólo las personas dentro de ese margen. Ahí el criterio de selección inicial no es la imagen, no es el archivo. Ahí lo que opera es la información, la etiqueta, nuestras prácticas sexuales determinadas por datos, metadatos y administradas por algoritmos.

Por último, podríamos ver Grindr como un medio de comunicación. Una de las transformaciones más celebradas del surgimiento de Internet, fue que se terminaba la lógica unidireccional (y su paradigma hegemónico) de los medios tradicionales, donde la información se emitía desde un único foco. El resto éramos espectadores pasivos, meros receptores de información. A lo más podíamos quejarnos de eso, criticar la hegemonía cultural, producir medios alternativos de poco alcance. Internet nos convirtió a todos en pequeños emisores de información, nuestras redes son al mismo tiempo identidades virtuales y también pequeños medios de comunicación, canales de TV, magazines que transmiten información constantemente. Siendo así,

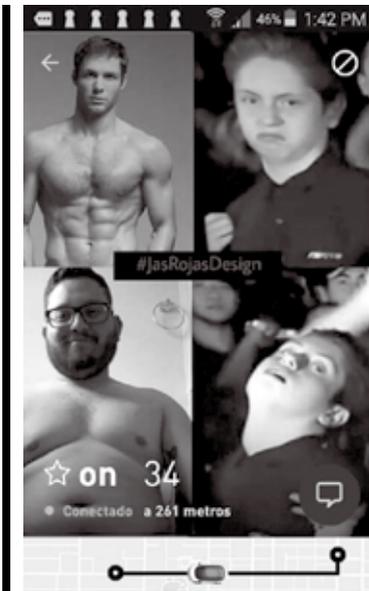


parece razonable que nosotrxs -en nuestros medios, perfiles y redes-, al igual que la TV, la radio, los diarios, las revistas, etc. debamos someternos a ciertos estándares mínimos de responsabilidad editorial.

No es poco usual leer discursos en Manhunt o en Grindr. La imagen del rostro de un chico es ya un discurso, independientemente que tenga o no “voluntad de discurso”. Pero en términos literales, podemos leer discursos en Grindr, tomas de posición política, declaraciones de principios, etc. Cuando eso ocurre Grindr deja de ser sólo un espacio de citas y se comienza a presentar como un medio de comunicación. Y de identidad-producto, podemos pasar a ser una identidad-magazine. Nuestro perfil de usuario sería entonces como una pequeña revista de nosotros mismos, que la estamos actualizando todos los días. En Facebook eso ya era muy evidente: subimos fotos, eventos, noticias, contamos lo que nos pasó, opinamos de la contingencia. Pero eso también se puede ver en Grindr, porque hay quienes comentan sobre la contingencia, escriben textos, sustituyen su foto de perfil por un meme, un poema o un manifiesto político.

Estos dispositivos son máquinas de homogeneidad y de normalización. Sabemos que en ella se promueven y exacerbaban el racismo, el clasismo, la gordofobia, los estereotipos sexuales y de género. Pero aun así hay perfiles que se resisten a esas formas de normalización y están en esos espacios digitales. Es posible percibir formas de contra-operatividad en Grindr. Se podrían definir como resistencias activas a la

hegemonía de lo *gay* normativo en el marco de los dispositivos móviles. Pero también se pueden encontrar otro tipo de descalces a la norma, tal vez menos conscientes o voluntariosos: fotografías fallidas, fotos familiares, paisajes, texturas de un muro, reflejos en el agua. ¿Qué sentido tendría subir a Grindr una foto de perfil con la textura de un muro? Esa imagen no calentaría a nadie. Esos perfiles y sus imágenes, datos, etc., no serían operativos para la lógica de Grindr. Pero algunos usuarios, a pesar de todo, los ocupan. Podría ser que esos perfiles expresen de manera ejemplar aquella frase tan citada de Deleuze: “no hay lugar para el temor ni la esperanza, sólo cabe buscar nuevas armas”.



Captura de pantalla del perfil de un usuario de Grindr. Junio de 2017

Talleres



Registro fotográfico de actividades paralelas: Taller de fanzine "Fuertona" dirigido por Felipe Román y talleres "Kit Disidente" para estudiantes secundarixs, dirigidos por el equipo de Programas Públicos del museo: Ignacia Biskupovic, Jessica Figueroa, Soledad García y Scarlette Sánchez.







**Separata:
Multitud
dilatada**

Los malentendidos de la traducción cultural y su productividad crítica

Nelly Richard

Entrecruces

Me resulta cada vez más necesario diversificar las cartografías locales de pensamiento e intervención en torno a las sexualidades críticas para hacer valer las coyunturas en las cuales van tomando cuerpo -individual y colectivo- los planteamientos discursivos, las organizaciones micro-políticas y los montajes estéticos de las prácticas homosexuales, feministas y *queer* en Chile y América Latina. La singularidad coyuntural de las motivaciones que deciden la puesta en escena de cada una de estas construcciones de cuerpos y signos se ve generalmente omitida por aquellas investigaciones académicas cuyo vuelo a distancia no alcanza a tomar nota de que los proyectos críticamente situados definen sus recursos de enmarque y desenmarque tácticos en función de determinados escenarios.

La introducción de lo *queer* como un repertorio ya convenido internacionalmente para designar un conjunto de estéticas y políticas movilizadas por la intención de pervertir y subvertir la categoría de 'género' ha suscitado varias respuestas y contra-respuestas en América Latina¹.

En primer lugar, se cuestiona el uso acrítico de una nomenclatura impuesta por la universidad norteamericana, colocando bajo sospecha el eje norte/sur que determina geopolíticamente la transmisión-reproducción-circulación de los saberes de la academia transnacional. En segundo lugar, se problematiza lingüísticamente el término

1. Es tan abundante el material que solo menciono aquí tres de las lecturas que me son más próximas: Brad Epps, "El peso de la lengua y el fetiche de la fluidez" en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, N. 25, Noviembre 2012; Juan Pablo Sutherland: *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago, Ripio Ediciones, 2009; Felipe Rivas San Marfín: "Diga "*queer*" con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano" en *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual CUDS, 2011.

queer como un término sobre-marcado por su historial de denotaciones y connotaciones en inglés y se buscan sinónimos más familiares que equivalgan al sentido de lo *torcido* o lo *desviado* incluido en la definición original². En tercer lugar, 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 surgida con anterioridad a la catalogación internacional de lo *queer* que amerita ser confrontada al imperialismo académico de las terminologías y bibliografías hoy definitivamente consagradas³.

Debo confesar que no me interesan tanto las discusiones sobre la propiedad o impropiedad del uso de lo *queer* como vocablo (por último, este puede ser ocupado en cuanto simple convención terminológica más o menos útil según el contexto de exposición) como los ejercicios que, con motivo y/o pretexto de lo *queer*, se están realizando en Chile y América Latina para entrecruzar ciertas dinámicas de fuerzas y deseos en torno a cuerpos y subjetividades con los revuelos contagiosos de la teoría y la crítica feministas, las estéticas travestis y los activismos de la disidencia sexual.

2. La editorial del N. 1 (octubre 2005) de la revista *Torcida* (CUDS) -firmada por su director, Felipe Rivas San Martín- señala que "esta revista es *torciller*, *marica* y *travesti* y no *queer* porque el término *queer* se descontextualiza enunciado en esta geografía política y cultural latinoamericana".

3. No podría dejar de mencionar tres importantes textos de referencia que problematizan el canon internacional de lo *queer* desde aproximaciones latinoamericanas: Brad Epps: "La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher" en *Revista Iberoamericana* N. 18, 2005; Felipe Rivas San Martín, "Travestismo" en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Reina Sofía, 2012; Fernanda Carvajal: "Arte y disidencia sexual durante la transición democrática en Chile: Las Yeguas del Apocalipsis y la noción de travestismo como categoría de inscripción", ponencia presentada en el XXIX Congreso Alas, Santiago de Chile, octubre 2013.



En *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista* (2009), Juan Pablo Sutherland menciona un episodio poco divulgado que aparece inserto por primera vez en una narrativa local sobre activismo homosexual, feminismo(s) y teoría *queer*, señalando lo siguiente: “Es emblemático el hecho de que en medio del auge de las políticas de identidad en Chile, Nelly Richard, en conjunto con un grupo de activistas homosexuales del Movimiento de Liberación Homosexual (histórico) y organizado por el programa de radio *Triángulo Abierto*, exhibieron en una disco *gay* en el centro de Santiago (1995) el legendario documental *Paris is burning* de Jennie Livingston, documental que fue la base de una multiplicidad de discusiones teórico-políticas en la escena *queer* de los noventa en Estados Unidos, y que Judith Butler citó en su fundacional libro *El género en disputa*”⁴. Habiendo sido yo la instigadora de este encuentro subterráneo, quizás valga la pena testimoniar del *cómo*, del *por qué* y del *para qué* de esta iniciativa cuya motivación crítica se entrelazaba con previas deambulaciones por los entremedios del arte travesti, el feminismo y el postfeminismo. Tal vez la rememoración de este itinerario algo personal contribuya, en pequeña escala, a completar mapas locales que, junto con documentar textos y obras fácilmente reconocibles, se abran al recuerdo más borroso de precarias *puestas en escena* locales que, al vagar sin archivos, frustran en algo las exigencias de la academia internacional que controla las producciones teóricas y culturales latinoamericanas sin atender los rangos de contingencia en los que se debatieron críticamente sus apuestas y propuestas.

Cuerpos de citas

El libro *Márgenes e Instituciones* (1986)⁵ agrupó teóricamente al conjunto de prácticas experimentales de la Escena de Avanzada que se formuló bajo represión militar, destacando el protagonismo de la corporalidad como soporte de intervención artística. Sin ni siquiera entrar en el detalle de cómo el género “performance” estaba inscribiéndose en la historia del arte internacional, *Márgenes e Instituciones* respondió a una urgencia: la de subrayar el modo en que el cuerpo, al traspasar la frontera entre “lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social y sexual)”⁶, ofrecía la posibilidad de que “una gestualidad no codificada por el discurso público hiciera aflorar capas reprimidas de

4. Juan Pablo Sutherland, *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago, Ripio Ediciones, 2009. P. 17.

5. Nelly Richard, *Márgenes e instituciones* (reedición), Santiago, Metales Pesados, 2007.

6. Op. cit. P. 77.



significación que lograban así acceder a una bloqueada superficie de lectura carnal⁷ en tiempos dictatoriales. La aparición del cuerpo como materia creativa en las prácticas de la Escena de Avanzada no sólo introdujo una ruptura neovanguardista con la tradición oficial de los soportes y las técnicas de la historia chilena de las Bellas Artes sino que, en esos años de lucha política, hizo explotar la rebeldía de una pulsión biográfico-sexual que desestructuraba el molde de las identidades uniformadas y regimentadas por la doctrina militar.

La rebeldía corporal de estas obras insurgentes de la Avanzada se exponía a múltiples frentes de antagonismo. Por un lado, la reconquista del cuerpo sexuado como un campo de libre experimentación de género(s) desafiaba simbólicamente el autoritarismo del discurso patriarcal de una sociedad militarizada. Y, por otro, acusaba la censura ideológica de aquella izquierda militante subordinada a la prioridad del combate anti-dictatorial que, en nombre del marxismo clásico como aparato de conocimiento ortodoxo de lo social, desconfiaba sistemáticamente de las revueltas del imaginario y de los desbordes simbólicos de la fantasía, la subjetividad, el inconsciente y el deseo. El énfasis depositado por *Márgenes e Instituciones* en obras como las de Carlos Leppe y de Juan Dávila tenía que ver con el desenfreno creativo con que sus obras llenaban el escenario del arte con la materialidad física de un cuerpo que, asumiendo las heridas nacionales causadas por la persecución política y los maltratos de la discriminación social y sexual, descargaban una energía libidinal que anarquizaba el formato tanto oficial (la dictadura) como militante (la izquierda contestaría) de las identidades obligadas y su sexualidad reglamentaria.

Mi interés específico en las obras de C. Leppe y de J. Dávila radicaba en cómo sus cuerpos eran retorizados -en la pintura o la performance- como *cuerpos de citas*, es decir, como cuerpos sin continuidad ni integridad orgánicas: unos cuerpos cuyas uniones y desuniones de restos bastardos hablaban de una identidad no natural (dada) sino que artificial (compuesta), no homogénea sino que dispersa y fragmentaria, no definitiva sino que fluctuante y reversible. Al echar a perder la unidad del Todo como sueño humanista de la armonía del yo, el cuerpo roto y desensamblado de Leppe y Dávila me incitó a realizar una lectura deconstructiva -entre la semiótica y el psicoanálisis- de las partes sueltas de un yo en pedazos que rompía con el universalismo estético de la filosofía y su metafísica del ser. Pero, además, la defensa teórica y crítica de estas corporalidades armadas mediante *efectos-de-representación* que negaban el determinismo sexual de un yo profundo y verdadero polemizaba con un

7. Op. cit. P.18.



tipo de feminismo -el de “la diferencia”- que inspiraba a aquellos movimientos de mujeres de los ochenta en Chile que batallaron valientemente contra la dictadura y el patriarcado. El “feminismo de la diferencia” confiaba en que lo *femenino* es un núcleo sustantivo de identificación del “yo-mujer” y de unificación del “nosotras-las mujeres” que sirve de base cohesionada para la elaboración de una política autónoma y separatista de identidad y género. La orientación crítica de la que participaban mis textos de fines de los ochenta pretendía desestabilizar esa creencia feminista en la diferencia-mujer como fundamento ontológico, naturalismo sexual o sustancialismo identitario, por considerar que ni la “mujer” ni el “género” ni la “diferencia sexual” son categorías enteras ni seguras. La teoría postfeminista en la que me reconocía hablaba, *anti-esencialistamente*, del significante “mujer” como de una formación intersectada por diversos regímenes de poder y discurso (no exclusivamente sexuales) que debe ser permanentemente rearticulada mediante versátiles políticas de la conversión-traducción de cuerpos y enunciados que varían entre la *identidad* y la diferencia para evitar las ubicaciones sedentarias, las categorizaciones fijas y las representaciones unívocas.

Simulacros de identidad y retóricas de la copia

El travestismo como motivo estético, como desdoblamiento sexo/género y como trampa conceptual y metafórica que engaña el dogma de la identidad-Una, se desplegó en obras como las de C. Leppe y J. Dávila y, luego, a fines de los ochenta, en la *serie La Manzana de Adán* de Claudia Donoso y Paz Errázuriz y en las intervenciones de Las Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas – Pedro Lemebel). Se trataba de corporalidades paródicas que desnaturalizan las identificaciones genéricas burlándose tanto de la disyuntiva masculino-femenino como del realismo sexual de una masculinidad y feminidad predeterminadas. El travestismo escenifica una oscilación del ser que revierte el dato invariable de una sexualidad asignada (lo masculino como principio de realidad del cuerpo “hombre”) ocupando disfraces que, a modo de suplemento, exacerbaban las derivaciones miméticas de lo femenino en el exterior de una superficie-revestimiento que esquivo toda creencia unitaria en la profundidad e interioridad del yo.

Leído en clave latinoamericana, me resultaba especialmente provocativo el modo en que C. Leppe, J. Dávila y Las Yeguas del Apocalipsis, al reacentuar la metáfora travesti desde el sur, evidenciaban las trampas y engaños de una relación de dominio metrópolis-periferia que concibe el centro como modelo (el *original*) colocando a América Latina en el lugar -subalterno- de la reproducción y la imitación que dictan la condición inferior de la *copia*. Bien es sabido que la problemática de la “identidad latinoamericana” se ha visto atravesada, constitutivamente, por la tensión entre lo *propio* (lo no-contaminado por el colonialismo y el imperialismo de los centros de

poder económico y político) y lo *impropio* (lo que, al venir de afuera, invade un continente autóctono con modas y estilos foráneos). Lo propio y lo impropio son parte de una serie de oposiciones basadas en la dualidad de categorías como lo puro y lo impuro, la natural y lo artificial, lo auténtico y lo falso, lo principal y lo secundario, lo intrínseco y lo extrínseco, etc. Para una cierta tradición latinoamericanista, lo “propio” del ser latinoamericano pertenece al núcleo-esencia originario de una identidad *no retocada*, es decir, la del sustrato arcaico de una tierra virgen y de un cuerpo primitivo que deben ser protegidos de la implantación de una racionalidad externa que desvirtuó lo nativo en nombre, primero, de la colonialidad y luego de la modernización capitalista. La insidiosa metáfora travesti construida desde el sur por C. Leppe, J. Dávila y Las Yeguas del Apocalipsis se entrometía perversamente en esta ya desgastada controversia latinoamericana entre lo *propio* (lo genuino) y lo *ajeno* (lo prestado), apostando a la hibridez de parches de identidad que desbaratan la relación jerárquica entre la autoría-autoridad del original (europea, masculina) y la deformación de la copia (periférica, femenina) asignándole a esta última la capacidad alteradora de subvertir la autoridad cultural. La fantasía plagiaría del travesti latinoamericano hiperboliza las técnicas del remedo y la simulación para burlarse de la condena a que los originales no puedan ser adulterados y que las copias deban ser subvaloradas como necesariamente defectuosas. La metáfora travesti elaborada desde el sur se venga del juicio metropolitano que le reprocha a la periferia su falta de originales y de originalidad, hiper-retorizando el cuerpo de origen como zona de suplantaciones de identidad mediante interferencias y reciclajes de rasgos disímiles. El arte del simulacro travesti que consiste en *posar de otra* exhibiendo el artificio de la sustitución se convertía en una sátira del dogma eurocentrista y heterosexual que le asigna al modelo las virtudes de lo fundante, lo único y lo verdadero, mientras que la copia es condenada a la simple reproducción mecánica de un duplicado. Así lo interpretaba *Masculino / Femenino* (1993): “Vista desde el centro, la copia periférica es el doble rebajado, la imitación desvalorizada de un original revestido de la plusvalía de ser un referente metropolitano. Pero vista desde sí misma, la copia periférica es una sátira postcolonial de cómo el primermundismo proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originalidad y autenticidad que obedecen a su nostalgia primitivista de América Latina como continente virgen e identidad primitiva”⁸. El desnudamiento de la falacia de lo autóctono y el revestimiento del cuerpo como zona de desapropiaciones y contra-apropiaciones que fluctúan entre originales falsos y copias autoconscientes de sus capacidades resemantizadoras para *desviar* o *torcer* el modelo convertirían el cuerpo travesti de C. Leppe, J. Dávila y Las Yeguas del Apocalipsis en

8. Ver el capítulo “Desensamblajes de identidad, perversiones de códigos” en: Nelly Richard, *Masculino / Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993, p. 68.



un instrumento subversivo que desmitificaba toda nostalgia hacia un modelo natural-originario de identidad tanto sexual como latinoamericana.

Si la sobreactuación travesti de un cuerpo periférico que escamotea el original (sexual, latinoamericano) tras los desdoblamientos proliferantes de un arte de la copia que se resignifica mediante el subterfugio, conllevaba para mí una crítica incisiva a la autoridad superior del Modelo como patrón de lo consustancialmente verdadero, ¿cómo no me iba a apasionar el debate en torno a las ambivalencias de la práctica *drag queen* de los negros y latinos marginales de Nueva York tal como lo abordaba Judith Butler con motivo del documental *Paris is burning* (1991) de Jennie Livingston?

En *Masculino / Femenino* (1993) y en *Residuos y metáforas* (1999)⁹, había evocado a los travestis pobres de San Camilo -unos travestis pobres con los que Las Yeguas del Apocalipsis intercambiaban sus claves de marginalidad urbana y sus estrellados de la fama- para subrayar cómo estos travestis de barrio armaban sus vestuarios con prendas sacadas de las tiendas de ropa usada norteamericana, confeccionando así -redobladamente- una feminidad de *segunda mano*¹⁰. A diferencia de los *drag queens* de *Paris is burning* que muestran cómo un negro marginal se viste de mujer imitando a la *top model* blanca que ilustra la convención publicitaria de una femineidad de mercado, las Yeguas del Apocalipsis y los travestis de San Camilo lucían sus artimañas del doblaje en el sinfín de la copia de la copia de la copia usurpando el beneficio de la reventa periférica (la ropa usada norteamericana) de sobras consumistas. El travestismo latinoamericano y su feminidad de segunda mano trabajaban con la decadencia de los originales de la moda internacional ya rebajada a saldos, realizando así un cruce transmimético entre lo “casi mujer” y lo “casi nuevo” que pasaba por sorprendentes mezclas y revolturas entre lo importado, lo devaluado y lo impostado. Esta era una de las vueltas periféricas (teórica, estética) que, según yo, le faltaba a la discusión académica metropolitana sobre la marginalidad *drag* de *Paris is burning* para complejizar el juego entre modelo y copia: una vuelta que encontraría en la disco Naxos un sorprendente escenario de difracción y refracción de la mirada sobre algunas facetas heteróclitas de la relación entre centro y periferia.

9. Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Cuarto Propio, 1999.

10. *Masculino / Femenino*, pps. 73-74.

Reconstitución de escena

Es sabido que la primera circunstancia en que la terminología de lo *queer* irrumpe formalmente es la de un taller de “teoría *queer*” dirigido por Teresa de Lauretis en 1990 en la Universidad de California donde ella emplea aquel término -deliberadamente promiscuo- para criticar la homogeneización blanca de los Estudios *Gays* y *Lésbicos* cuya institucionalización académica en Estados Unidos iba acompañada, de un lado, por nuevas estrategias del mercado capitalista destinadas a explotar las sub-categorías de identidad sexual convirtiéndolas en diferenciados nichos de consumo y, de otro, por la orientación cada vez más integracionista de las minorías homosexuales que se auto-organizan encargándole al Estado el procesamiento de sus reclamos contra la discriminación. Sin embargo, las polémicas repercusiones del término *queer* estallaron internacionalmente con la publicación de *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler¹¹.

Gender Trouble interpelaba vehementemente al feminismo entonces agrupado teóricamente en la academia francesa y norteamericana en torno a la noción de “diferencia sexual”, desustancializando dicha noción por cómo, pese a la voluntad anti-patriarcal que la guiaba, seguía avalando la trampa del binarismo sexual al invertir simétricamente la jerarquía masculino-femenino cambiando el término superior-dominante (masculino) por el término inferior-reprimido (femenino) sin alterar la estructura dual que captura a ambos términos en un esquema rígido de oposiciones complementarias. J. Butler desmonta la conceptualización feminista del sistema sexo-género que sugiere una lisa continuidad entre hecho natural (ser mujer) y representación cultural (calzar con la imagen de lo femenino y/o feminista de las mujeres), introduciendo la noción de “performatividad” para designar los procesos de entrenamiento de roles que llevan los sujetos a adherir pasivamente a la norma heterosexual según reglas que exigen plena adecuación entre la corporalidad sexuada y su identificación binaria de género. *Gender Trouble* introdujo márgenes de ambigüedad y disonancia en el aparato categorial del feminismo de la diferencia sexual llegando incluso a poner en duda uno de sus supuestos más básicos: que “las mujeres” son el sujeto y el objeto predefinidos de las políticas de identidad y género que se sustentan en el referente unificado de un “nosotras”, concebido como totalidad sin grietas de contradicción interna, entre los distintos vectores de subjetividad sexual, política y social que lo atraviesan culturalmente. Llevando el concepto de performatividad de género a uno de sus ejemplos más gráficos, J. Butler realiza el travestismo como una actuación que, al teatralizar una discordancia entre significante y significado, rompe definitivamente con la idea de

11. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, Routledge, 1990.



una identidad sexual primera y última. Sin embargo, y desmintiendo así las caricaturas que suelen identificar a la autora con la defensa de una “subversión performativa” casi exclusivamente cifrada en los *drags*, J. Butler se había preocupado de advertir que “la parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una manera de entender qué es lo que hace que ciertos tipos de actuación paródica realmente sean perturbadores, verdaderamente inquietantes, y qué repeticiones pueden domesticarse y volver a circular como instrumentos de hegemonía cultural”¹². Esta línea de distinción necesaria de ser trazada entre lo “perturbador” (lo alterador) y lo “domesticado” (lo normalizador) de las imitaciones paródicas de género que había sido esbozada por su autora en *Gender Trouble*, reaparece con nitidez en *Bodies that matter* (1993)¹³ cuando J. Butler analiza el controvertido documental *Paris is burning* de J. Livingston.

Paris is burning es un documental que retrata a homosexuales y travestis afro-americanos y latinos de Harlem que ficcionan con sus identidades diariamente expuestas a la discriminación de clase, racial y sexual, transitando por una migración de género que se cumple en el intervalo de las competiciones de baile y moda que citan paródicamente a los desfiles de alta costura. Por un lado, es cierto que estos *drags queens* transgreden corporalmente el sistema heteronormativo que les encarga a las identidades sexuales mostrarse siempre congruentes con su adscripción de género. Pero por otro, los *gays* latinos y afro-americanos de *Paris is burning* retratados por Jennie Livingston confiesan, sin doblez, que los desfiles travestis son para ellos la promesa de éxito individual que representa “lo más cercano que llegaremos a estar del mundo de la fama y del dinero” o bien que “El sueño de las minorías es vivir y verse como se muestran los blancos de Estados Unidos”¹⁴. *Paris is burning* sería un claro ejemplo de cómo la expresión paródico-sexual de los *drags* marginales no es subversiva por definición, ya que sus más disparatadas metamorfosis pueden llevarlas cómodamente a la reafirmación del modelo blanco-homosexual al que imitan para beneficiarse de sus anhelados privilegios. Cuando J. Butler instala la pregunta de qué es lo que distingue, por un lado, la parodia como *recurso de deconstrucción crítico-política de la sexualidad normativa* de, por otro, la parodia como *reinscripción legitimadora de la jerarquía modelo/copia*, la misma autora responde que depende “de un contexto y una recepción que puedan generar confusiones subversivas”, es decir, depende de

12. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001, p. 170.

13. Judith Butler, *Bodies that matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, 1993.

14. Estas son declaraciones de algunos de los *drags queens* que testimonian de sus posturas y anhelos en *Paris is burning*.



“¿qué actuación y en dónde?”¹⁵. Coincido con J. Butler en la importancia estratégica de la ruptura contextual (“¿qué actuación y en dónde?”) para marcar la diferencia entre lo imitativo, lo paródico y lo subversivo en el uso de los significados culturales de las marcaciones sexuales. De ahí el interés mío, en 1995, de poner a prueba la relación modelo-copia y centro-periferia entrecruzando distintos *marcos de recepción* entre la discusión internacional de J. Butler sobre el documental *Paris is burning* y las versiones encontradas del feminismo, del discurso homosexual y de las estéticas travestis que convergían tumultuosamente en nuestro entorno local.

Víctor Hugo Robles aceptó ser parte de la iniciativa en su condición de activista del *MOVILH* (histórico) y de conductor del programa *Triángulo Abierto* en el que colaboraba J. P. Sutherland, sugiriéndome que realizáramos la proyección del documental en la Disco Naxos: una disco *gay* ubicada en Alameda, con la que el programa *Triángulo Abierto* mantenía algún tipo de intercambio regalándoles entradas a sus auditores. Mientras la discoteca Fausto funcionaba en plena dictadura como la primera disco *gay* chilena que atendía en Providencia a un público de barrio alto que no parecía temerle a la vigilancia policial que controlaba la ciudad, la disco Naxos recibía a *gays*, prostitutos y travestis del centro urbano cuya marginalidad popular y lumpen estaba salvajemente expuesta a la violencia callejera del acoso militar contra los cuerpos sospechosos. Cuando visité por primera vez la disco Naxos, ubicada en un amplio subterráneo de Alameda 776, me impresionó el decorado faraónico de sus columnas, sus butacas de terciopelo, sus espejos y pasarelas. El decorado *kitsch* de la Naxos (nuevamente la *copia* como imitación bastarda de un estilo fastuoso) le hacía un guiño burlón a los delirios de grandeza de los *drags queens* que, en Harlem o el Bronx, buscaban desquitarse de la pobreza desfilando como modelos de alta costura en salones de baile que, sin embargo, se encontraban desprovistos de la opulencia simulada con la que la disco santiaguina transfiguraba los estigmas de la carencia periférica.

La escena que diseñamos con V. H. Robles contemplaba como público a militantes homosexuales y feministas, entre otros cuerpos sociales y culturales¹⁶.

15. Judith Butler. *El género en disputa*, p.170.

16. Me acompañaban en la mesa Marisol Vera -directora de la Editorial Cuarto Propio cuyo sello albergaba un significativo espacio de reflexión crítica sobre las nuevas voces poéticas y literarias en Chile- y el antropólogo socio-cultural Marcial Godoy, actual director asociado del *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de *New York University (NYU)* a quien había conocido en Nueva York gracias a una amiga común: la crítica literaria norteamericana Jean Franco.



Triángulo Abierto, primer programa de homosexuales, lesbianas y trans que conducía V. H. Robles, era un programa radial que dependía de la Casa de la Mujer La Morada que funcionó para varias de nosotras, en los ochenta y los noventa, como principal espacio de confluencias feministas entre activistas, comunicadoras sociales, abogadas, filósofas, críticas literarias, escritoras, fotógrafas, etc. El protagonismo que el feminismo más directamente ligado al movimiento social le otorgaba a la experiencia vital de la acción política comunitaria, hacía que los ejercicios teóricos del pensamiento cultural se toparan siempre con una leve capa de desconfianza colectiva. El feminismo autónomo solía considerar a la teoría culpable de una intelectualización (masculina) del discurso que sofocaba la vivencialidad de lo femenino: corporalidad, afectividad, etc. Este mismo feminismo solía también desconsiderar el análisis del arte y de la literatura por no concederle a dicho análisis el mismo valor crítico-político que algunas de nosotras sí le otorgábamos: el valor de una reconfiguración simbólica de los entramados de signos, lenguaje y pensamiento que inscriben lo masculino y lo femenino en el universo socio-cultural. Digo esto para recalcar que la sofisticación intelectual de la teorización postfeminista de J. Butler elaborada, además, desde la academia norteamericana; la tardía traducción de sus textos al español y la nula incorporación de sus tesis a la producción de conocimientos que estaban confeccionando los departamentos de estudios de género de las universidades chilenas para que estos conocimientos fueran luego aprovechados como materiales de políticas públicas, eran factores poco propicios a la recepción local del trabajo de dicha autora a comienzos de los noventa. Así mismo, mi interés crítico hacia la metáfora travesti resultaba estrambótica para un feminismo de corte sociologizante que solía cuestionar al travestismo por estimar que, al reforzar groseramente el estereotipo de una femineidad decorativa construida por y para la seducción masculina, traicionaba la seriedad de la toma de conciencia de la lucha anti-patriarcal con la carnavalización sexual de digresiones suntuarias. Por su lado, el movimiento homosexual de estos mismos años carecía de un “discurso homosexual” en cuanto dispositivo teórico-crítico, al estar prioritariamente dedicado a fortalecer socialmente plataformas reivindicativas que pelearan contra las discriminaciones de la ley¹⁷. Este concurso de circunstancias más bien desfavorables tanto a propuestas teóricas internacionales como las de J. Butler como a reflexiones críticas locales sobre las estéticas travestis hicieron que, en palabras de J. P. Sutherland, la exhibición y la discusión del video *Paris is Burning* en la disco Naxos “causaran en los militantes homosexuales (y feministas) una cierta incomodidad y desconcierto, quizás por exhibir

17. Dice J. P. Sutherland en una entrevista de la *Revista de Crítica Cultural*: “No se puede hablar todavía en Chile de un “discurso homosexual” con tanta movilidad de registros como la desplegada por el feminismo (...) La lucha contra la dictadura era el referente de movilización política en esos años, y había poca cabida para cuestiones que se consideraban laterales, distractoras”. *Nación Marica*, pps. 64-65.

una lectura de prácticas *queer* que no coincidían con las políticas de identidad de ese momento, momento caracterizado por la emergencia de las políticas de representación y visibilidad de las organizaciones homosexuales en Chile”¹⁸. Lo que generó “incomodidad y desconcierto” en la escena de la disco Naxos provino seguramente de la falta de mediaciones críticas que sirvieran de relevo y transferencia entre enunciados culturales tan disociados unos de otros en el tiempo y en el espacio: las estéticas travestis bajo dictadura, la realidad social del movimiento homosexual chileno, el feminismo local y la teoría importada de lo *queer* en torno a las prácticas *drag*. Pese a que esta sensación de “incomodidad y desconcierto” en torno a las paradojas de la teoría *queer* pudiese haber convertido la escena de la Naxos en un acto fallido, rescato como productivo el conflicto de inteligibilidad y traducción cultural entre centro y periferia que se puso ahí de manifiesto al provocarse el choque entre anversos y reversos de dos esferas de aparición de los cuerpos: la de los *drags queens* de Nueva York en el registro documental de *Paris is burning* y la de las Yeguas del Apocalipsis en vivo y en directo gracias a la presencia ese día en la disco Naxos de F. Casas y P. Lemebel. La intensidad del contraste entre las poses modélicas de los *drags queens* de *Paris is burning* subordinadas a la cadena primermundista de aspiraciones metropolitanas y el desencaje contra-cultural de Las Yeguas del Apocalipsis evidenció cómo la fuerza de extrañamiento de la “loca” periférica era capaz de trastocar el repertorio *queer* de la *extrañeza*.

La figura de la “loca” había sido declamada por la ensayística del argentino Néstor Perlongher¹⁹, proclamada por las intervenciones de Las Yeguas del Apocalipsis y reclamada por las crónicas contraculturales de Pedro Lemebel. En *La prostitución masculina*, N. Perlongher ya advertía que “las nomenclaturas de género discriminan (...) según un proceso de afeminamiento paulatino cuyo extremo es la loca escandalosa y su límite: el travesti”²⁰. Con un dejo de tristeza y amargura estrechamente vinculado al fantasma del Sida, N. Perlongher nos anticipaba que “el prototipo caricatural de “loca” cede el paso al paradigma de una “identidad *gay*”, redefinida por los militantes homosexua-

18. *Ficciones políticas del cuerpo*, p. 17.

19. Si bien N. Perlongher era ya conocido como un brillante poeta en algunos circuitos poético-literarios chilenos, especialmente admirativos de su inolvidable “Hay cadáveres”, no ocurría lo mismo con su trabajo ensayístico. En el N. 4 de la *Revista de Crítica Cultural* (noviembre de 1991), publicamos el texto de Néstor Perlongher: “Condiciones de una cartografía deseante” como su primer ensayo en el medio local. De más está decir que el fulgor de su prosa se volvía aún más resplandeciente cuando se conjugaba con su reflexión teórica sobre los “devenires minoritarios” cuyos flujos y corrientes iban destinados a luchar contra las consignas identitarias de la militancia homosexual que, según el autor, obstruía la multiplicidad de subjetividades disidentes.

20. Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p. 65.



les para liberarla de la imagen que hace del homosexual, en el mejor de los casos, un hombre afeminado, en el peor, una mujer fallida”²¹. En Chile, el *MOVILH* vivió el paso de la dictadura a la transición siguiendo el mismo “desarrollo monopólico de las formas de homogeneización orientadas al *gay* macho”²² tal como lo recuerdan estas palabras correctivas, enderezadoras, del ex dirigente Rolando Jiménez en contra de los *afeminados*: “la reivindicación que algunos hacen de la loca es un flaco favor a la lucha en contra de la discriminación de que somos objeto, ya que reafirma el discurso de los homofóbicos que nos ubican en una zona ambigua donde no somos ni hombres ni mujeres.”²³ Contra este pronunciamiento demasiado recto que, en nombre de los derechos igualitarios de los homosexuales, favorece la expresión homo que se replica como espejo en la pareja *gay-gay*, se sublevaban -*quebradas*- Las Yeguas del Apocalipsis: “elegimos ese lugar travestido de la mujer para actuar (...) Aquí estamos y con todo el disfraz del travestismo y de la bataclana para apuntar desde un lugar que era el más perseguido dentro del mundo homosexual”²⁴. Mientras que los *drags 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 -incrustada como una joya “neobarrosa” en la escritura de N. Perlongher y de P. Lemebel y en el arte de las Yeguas del Apocalipsis- elegía compartir el lugar menospreciado de lo femenino para abrir líneas de fuga contra-hegemónicas tanto en el sistema heterosexual como en la dogmática homosexual; unas líneas de fuga capaces, primero, de agrietar los bloques autoritarios de la violencia dictatorial y, luego, de resquebrajar la cosmética del falso pluralismo democrático administrado por el consenso neoliberal.

La excéntrica escena (pre-*queer*) de la disco Naxos estuvo llena de lapsus y erratas debido a los baches de no-comprensión que separaban contexto y contexto, lecturas y contraescrituras. Un primer salto de entendimiento se debió a la no-familiaridad entre las discusiones *queer* de la universidad norteamericana y las discusiones académicas y críticas locales y, también, a las diferencias políticas y poéticas entre el activismo homosexual, las estéticas travestis, el movimiento feminista, los estudios de género, la teoría postfeminista y las prácticas *drag*.

21. *Op. cit.*, p.12.

22. *Ibid.*

23. Víctor Hugo Robles, *Bandera Hueca*, Santiago, Cuarto Propio, 2008. P. 89. Frente a la tarea de recrear cartografías locales en torno a sexualidades críticas, se impone este primer libro de V. H. Robles, armado con retazos de la memoria de la homosexualidad en Chile que dejaron su “hueco” en el imaginario cultural nacional.

24. Pedro Lemebel citado en *Bandera Hueca* de V. H. Robles, p. 29.

Brillos y opacidad

Quizás lo más singularmente conmovedor del escenario de la Naxos fue el aura de lejanía que estaba comenzando a rodear la figura periférica de la “loca”, encarnada en la disco por Las Yeguas del Apocalipsis cuando la reconfiguración neutra de los cuerpos homosexuales le estaba ya reprochando al travestismo latinoamericano su culto ornamental de una feminidad *pasada de moda* que no se condecía con la competencia de los estilos, cuya actualidad redefine globalmente lo masculino y lo femenino mediante construcciones vestimentarias todas ellas mutantes y permutables: “Un travesti resulta anacrónico en la medida en que hoy las mujeres y los hombres se han vuelto más andróginos. El acento, el énfasis puesto en el travesti como hipermujer queda algo descolocado, (...) nostálgico, “retro””²⁵. Pero sobre todo contribuyó socialmente al recambio de escena político-sexual el hecho de que ya no existiera tanta necesidad de transfiguración de los cuerpos ni del lenguaje (como sí existía durante la dictadura militar) y que, al mismo tiempo, las sexualidades reivindicativas se declararan a favor de los contenidos directos, sin oblicuidad, de mensajes anti-discriminación destinados a ampliar socialmente los márgenes de liberalización de las conductas y los derechos en la esfera social: “el activismo *trans* viene otorgando desde los años noventa “realidad” (...) a un asunto (el travestismo) excesivamente estetizado, hegemónico por la crítica cultural del arte”: una “realidad” construida a partir de “la privación social, la precariedad económica, la exclusión del sistema educativo y, más recientemente, debates públicos como la ley de identidad de género y la despatologización de la transexualidad”²⁶.

Lo de la disco Naxos ocurrió casi diez años antes de que Beatriz Preciado llegara a Chile en 2004, invitada por el Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL) de la Universidad de Chile en una asociación inédita con la Coordinadora Universitaria de la Disidencia Sexual (CUDS) formada en 2002²⁷. B. Preciado venía ya rodeada de la fama que le había entregado su *Manifiesto contrasexual* (2002) leído intensamente por micro-comunidades locales de *gays* y lesbianas, para realizar conferencias académicas y organizar talleres en el MUMS (Movimiento por la Diversidad Sexual); unos talleres que emitían un nuevo signo de los tiempos al reemplazar lo *drag queen* por lo *drag king*, tomando así distancia con la hiperbolización femenina de la “loca” que la moda *queer* había decretado trasnocha-

25. Roberto Echavarren, *Arte andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1998, pps 43-52.

26. Felipe Rivas San Martín, “Travestismo” en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Reina Sofía, 2012, p. 253.



da. El frenesí que desataron las brillantes intervenciones de B. Preciado colocaron al borde de la evanescencia y/o del desvanecimiento las huellas del cuerpo travesti de la “loca” cuyos adornos (maquillajes y disfraces) fueron declarados inactuales al ser comparados con el recurso bio-tecnológico de experimentar corporalmente con la masculinidad como devenir transverso. Pero no todo fue pura y simple ganancia *queer*. Por un lado, los talleres *drag* de B. Preciado volvieron exitoso un ejercicio de aprendizaje físico de lo masculino tan literal que desviaba parcialmente la atención de que lo que nos había enseñado magistralmente la teoría feminista, a saber, que la masculinidad patriarcal no se grafica en la personificación del referente “hombre” sino que actúa invisiblemente -*despersonificadamente*- como el operador simbólico de los agenciamientos de poder y discurso que norman universalmente el reparto asimétrico entre lo masculino y lo femenino. Por otro lado, el gusto por los talleres *drag king* tendió a borrar la advertencia anteriormente realizada por J. Butler de que la *performatividad* (como conjunto de actuaciones y subversiones de género que, junto con materializarse en inscripciones corpóreas, opera mediante variados resortes enunciativos de fabricación ideológica y social del sentido) no puede verse reducida teatralmente a la *performance* como simple juego escénico. En todo caso, después de la fiebre despertada en 2004 por la visita de B. Preciado en las microcomunidades locales de *gays* y *lesbianas*, la CUDS siguió rearticulando intensivamente lo *queer* volviendo combativas nuevas intersecciones cómplices entre feminismo, postfeminismo, transfeminismo, y activismo político-sexual²⁸.

27. La CUDS se formó el 5 de mayo 2002 como producto de una escisión del Comité de Izquierda por la Diversidad Sexual vinculada principalmente al Partido Comunista. Es digno de atención que, pese a haber tenido un rol activo en las intervenciones de B. Preciado en Chile, la CUDS advertía irónicamente sobre los peligros de la colonización teórica implícitos en cualquier irradiación de un modelo metropolitano acriticamente transplantado, tal como consta en este volante escrito por el profesor de historia e integrante de la CUDS Inti Campusano antes de la venida de B. Preciado en 2004: “Atención queers-cuds-boys-girls preparémonos para ser los yanacunas queers-cuds-boys-girls del Cegecal y Beatriz Preciado. La ilustrísima Condesa del Queers Beatriz 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...”.

28. El poeta y biólogo Jorge Díaz, integrante de la CUDS, afirma en su Presentación al libro *Por un feminismo sin mujeres* (Santiago, CUDS, 2011) que recoge los materiales del importante coloquio así titulado que organizó la misma CUDS: “Existe una apuesta política que como disidentes sexuales hacemos con el feminismo, con sus imbricadas formas, con un feminismo polisémico, amplio, un feminismo quimérico, donde encontrar nuestros espacios, siempre locales, abiertos a nuevas prácticas y manifestaciones de lo político de nuestros cuerpos”. P. 8.



Se desprende para mí del recuerdo de *Paris is burning* en la disco Naxos lo intempes-
tivo de una escena desajustada que se ubica en el filo de lo archivable; una escena
que se encontraba a *destiempo* -mezclando las trazas de un *antes* (la “loca”) con los
indicios de un *después* (lo *queer*) en un momento aún no oportuno para analizar bien
las implicancias teóricas del corte- y que generaba *contratiempos* en el orden de su-
cesión y progresión de los conocimientos linealmente acumulados según la recta aca-
démica que va de los estudios de la mujer a los estudios de género; de los estudios de
género a los estudios *gays* y *lésbicos*; de los estudios *gays* y *lésbicos* a la teoría *queer*;
etc. Lo de la disco Naxos fue una cita casi a ciegas entre cuerpos y hablas no fácil-
mente compatibles entre sí (travestismo, feminismo, homosexualidad, transfeminismo)
cuyas interrupciones mutuas armaban cortocircuitos entre las señales melancólicas de
alejamiento y despedida del pasado travesti de la “loca” en clave latinoamericana y
los exaltados presagios de futuro que anunciaban la serie vertiginosa de mutaciones
introducidas por lo *queer* en el diagrama global de las sexualidades críticas.

Coincido con J. Butler en que “el nuevo territorio para la teoría, necesariamente im-
pura” surge “donde la exigencia de traducción es aguda y su éxito incierto”²⁹. Así
ocurrió, me parece, con la escena de la disco Naxos cuyos enredos de tiempo entre
pasado y futuro y cuyos descalces de registros de lectura y experiencia proyectaron
una sensación de “opacidad” en la traducción cultural de las estéticas y las políticas
que se mueven entre la “teoría”, la “academia” y la “realidad”³⁰. Esta “opacidad”
tuvo el mérito, al menos para mí, de recordarnos que ningún traspaso entre *original* y
copia ni entre *norte* y *sur* puede descansar en un liso proceso de conciliación entre
significados culturales pretendidamente equivalentes que se releven unos a otros sin
ningún sobresalto ni contragiro de posturas. Todo lo contrario: son las traducciones
imperfectas entre contextos asimétricos y las impurezas de una teoría que sabe de
fracturas las que mejor realzan las discrepancias de género(s) cuando éstas optan por
el *fuera-de-marco* como escenario de revolturas críticas.

29. *El género en disputa*, p. 11.

30. Dice J.P. Sutherland: “la escena de la Naxos vino a desorganizar y provocar una suerte de interroga-
ción de las políticas de ese tiempo. Pudiendo aparecer descontextualizada, provocó una sensación de
opacidad en la política identitaria o por lo menos de sospecha (...) Resultó relevante para re-discutir los
alcances y problematizaciones de la traducción política del *queer* en América Latina, es decir, discutir la
relación norte-sur y repensar los conceptos de original y copia en la política minoritaria local”. *Nación
Marica*, p.17.



Biografías



ARTISTAS / ACTIVISTAS

COLECTIVO UNIVERSITARIO DE DISIDENCIA SEXUAL, CUDS. Grupo chileno fundado en 2002, por Felipe Rivas, Karen Castillo y Pedro Sanzana, como escisión del Comité de Izquierda por la Diversidad Sexual. Ha cumplido un rol fundamental en la conformación de la disidencia sexual chilena y latinoamericana, trabajando insistentemente en la localización de lo cuir/*queer*, en la experimentación estética feminista y en prácticas de micropolítica de resistencia. El trabajo de CUDS ha transitado entre la producción teórico-crítica, la intervención en el activismo estudiantil-feminista y la subversión de los imaginarios sexuales normativos a través del arte. CUDS ha sido un colectivo sin adscripción institucional. CUDS no tiene una historia lineal.

PAO LUNCH. Activista transfeminista, artista y profesora de química y biología. Conjuga su trayectoria de la disidencia sexual con las luchas sociales contra los modelos extractivistas del petróleo y el *fracking* de Neuquén. La producción de Pao Lunch se compone de pinturas, objetos, instalaciones, collages. El eje de su trabajo son las tecnologías que construyen subjetividades en un contexto farmacopornográfico.

ERWING AUGSTEN SZOKOL. Abogado, investigador y activista de la disidencia sexual. Sigue la propuesta feminista de “lo personal es político” proponiendo un ejercicio crítico de la memoria histórica. Sus trabajos de investigación se han centrado en la recuperación de archivos y memorias de la disidencias sexual durante la dictadura stronista (1954-1989) y sus resquicios en la transición hacia la democracia en Paraguay. Actualmente lleva adelante una casa-proyecto denominada “La Mansión 108” convirtiendo este espacio “privado” en un espacio público/comunitario de exploración de las artes como herramienta política, tratando de subvertir el ocultamiento institucional de ciertas subjetividades. La M108 es un espacio cotidiano pensado como lugar de praxis política colectiva.

FREDMAN BARAHONA *ELYLA SINVERGÜENZA. Utiliza la/el performance como recurso fundamental de su práctica artística, desplazándose en ocasiones a la fotografía, el video y la instalación. Su trabajo relaciona la antropología social, el teatro y el arte contemporáneo para reflexionar sobre identidad, sexualidad, políticas del cuerpo y fronteras culturales. Barahona formó parte de la X Bienal de Nicaragua 2016 curada por Oliver Martínez Kant. 2015 XII Bienal de la Habana “Entre la idea y la Experiencia”, Cuba. 2014 BAVIC Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, Guatemala. 2014 IX Bienal de Nicaragua, curada por Omar Lopez-Chahoud. 2014 New York University, *MANIFESTI: Choreographing Social Movements in the Americas*, Montreal, Canada. Ha participado en exposiciones y otros eventos artísticos en Estados Unidos, Canadá, España, Holanda, Guatemala, Costa Rica, Cuba y Nicaragua. Barahona reside y trabaja en Managua, Nicaragua.



MIRANDA DE LAS CALLES es el nombre artístico de Gabriel Pérez Setright, un gestor cultural y filósofo con base en Managua, Nicaragua. Su trabajo de obras multimedia, performance y escrituras se enfoca en negociar la historia revolucionaria de Nicaragua en contraste con la ideología neoliberal contemporánea, criticando ambos el pasado y el presente. Pérez Setright, con 25 años de edad, también es fundador y co-director de la casa cultural La Rizoma, un espacio artístico y académico completamente auto-gestionado. Como artista, Pérez Setright es miembro del Experimental Colectivo, una cooperativa artística en donde se trabajan cortometrajes, música, danza experimental y obras multidisciplinarias. Pérez Setright es licenciado en Psicología y Filosofía de la Universidad Warren Wilson en Carolina del Norte, Estados Unidos.

LETICIA ROJAS MIRANDA. Antropóloga, activista (trans)feminista, migrante y sudaka anticolonial. Doctoranda en Sociología y Antropología en la UCM. Master en Ciencias Sociales con mención en estudios de Género y Desarrollo por FLACSO-Ecuador. Ha sido parte de la creación de diversas organizaciones por la disidencia sexual y de género en España y Ecuador. En el campo de la investigación, estudia las narrativas/trayectorias de lxs migrantes sudakas trans y marimachxs desde su propix cuerpx racializa-dx/migrante (trans)feminista a partir de las epistemologías de-coloniales del “Sur”. En esta dirección, cuestiona las necropolíticas migratorias que operan a través del Estado español y de la Unión Europea. Además su trabajo cobra vida en el activismo creativo sudaka/transfronterizo y anticolonial. Formó parte de la muestra *Multitud Marica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina* (MSSA, Chile, abril – agosto 2017). También ha colaborado desde su propia genealogía política con Toxis Lesbian (2009-2017). Participó del proyecto *Desbodes de género*, una propuesta de arte-acción en el contexto de la academia (FLACSO-Ecuador, 2007 y 2008).

LIA GARCÍA (LA NOVIA SIRENA). Activista y artista feminista originaria de la Ciudad de México. Cofundadora de la Red de Juventudes Trans México y egresada de la Carrera de Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus intereses personales están centrados en hacer de su propia transición de género un acto público, colectivo y afectivo. Desde el año de 2013 ha trabajado en proyectos comunitarios instalados en espacios públicos de la ciudad a través de la performance pedagógica, los afectos y el ritual festivo como estrategias de acción política. Su proyecto *Feminismos desde la piel: la experiencia del cuerpo transgénero como un encuentro pedagógico-afectivo* es un espacio de producción teórica y performática que analiza los alcances políticos y educativos de la afectividad así como su impacto en el tejido social construyendo puentes entre el arquetipo, la memoria colectiva y los tránsitos identitarios. Se ha presentado en el Octubre Trans Barcelona, Universidad de Texas en Austin, El Palomar, Extra-encuentro Internacional de Performance, Instituto Hemisférico de Performance, Ave de México y Universidad de las Artes Berlín.

PÈDRA COSTA. Performer y antropóloge. Estudia actualmente en la Academia de Bellas Artes de Viena. Trabaja con artistas kuir migrantes a nivel internacional. Su trabajo es informado por la estética del posporno y una investigación acerca de los conceptos descoloniales.



TAÍS LOBO. Documentarista, videoartista, performer y educadora, graduada en Cine en la Universidad Federal Fluminense (UFF). Integra el Núcleo de Audiovisual del Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, fue idealizadora del festival PorNo PorSi, del proyecto Antropofagia Icamiba, y actúa en investigaciones, procesos de formación y producciones audiovisuales, institucionales e independientes, en el campo de la cultura, del género, de la sexualidad y de los feminismos.

HÉCTOR ACUÑA/FRAU DIAMANDA. Traductor de profesión (inglés y francés), artista trans audiovisual autodidacta, drag performer, comisario independiente, infector cultural, Dj, escritor, visagista y eventual actor/actriz. Se especializa en arte transgénero y performance multimedia. En su largo currículum, tiene tres exposiciones comisariadas y diversas presentaciones de performances y conferencias en Latinoamérica y Europa. Actualmente cursa el Pei Macba período 2017-2018.

AUTORXS

FRANCISCO GODOY VEGA. Poeta y curador, sudaca y marica, radicado en Madrid. Doctor en Historia del Arte y Cultura Visual. Ha sido profesor asociado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM (2015-2017) e investigador del Museo Reina Sofía (2009-2011, 2014-2016). Ha publicado el libro de poesía *La revolución de las ratas* (Madrid, 2013) además del libro *La exposición como recolonización* (Badajoz, 2018) y variados artículos en libros como *Reflexiones fragmentadas: pensar los Estudios Culturales desde España* (Madrid, 2012), *París-México. Capitales del exilio* (México, 2014) y *Decolonizing museum* (Bruselas, 2015). También ha sido curador de muestras como *Chile Vive. Memoria activada* (2013), *Crítica de la Razón Migrante* (2014- 2016), *Multitud Marica* (2017) y *Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), 1979-1985* (2016- 2017). Es miembro de los colectivos El Real Archivo Sudaca y Ayllu, y esporádicamente realiza performances poéticas. También participa del proyecto *Cruising the 1970s: Unearthing Pre-HIV/ AIDS Queer Sexual Cultures*.

FELIPE RIVAS SAN MARTÍN. Artista visual y activista de la Disidencia Sexual. Magister en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Actualmente vive y trabaja en Valencia, España, donde realiza el Doctorado en Arte de la UPV, como becario CONICYT. Desarrolla una producción interdisciplinaria relacionando pintura, dibujo, performance, video, a través de la imagen tecnológica (interfaces virtuales, códigos QR, algoritmos de reconocimiento visual, etc.). Ha participado en muestras colectivas de arte en Chile, Argentina, Alemania, España, Perú, Colombia, Estados Unidos, México, Ecuador, Suiza, Serbia, Nicaragua y Francia. Es co-fundador de la CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual), en 2002, espacio en el que participa hasta hoy. Fue editor de la revista digital *Disidenciasexual.cl* durante 2009. Dirigió la revista de estudios *queer* *Torcida* en 2005. Vincula la producción artística y el activismo con la investigación, la escritura y la curaduría, en asuntos relativos a arte, política y tecnologías, teoría *queer*, posfeminismo, performatividad.



ANDRÉ MENARD. Antropólogo y doctor en sociología. Miembro fundador del Laboratorio de Desclasificación Comparada, ha participado en diferentes proyectos de investigación y publicado trabajos referidos mayoritariamente a la historia y la política mapuche, con especial énfasis en cuestiones de raza, escritura y archivo. Más recientemente ha centrado su trabajo en torno a la noción de fetiche y a su aplicación en campos como la relación entre magia y política en el ámbito chileno-mapuche. Actualmente es profesor en el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.

JOHAN MIJAIL. Escritor, activista y artista de performance nacido en República Dominicana. Trabaja y vive en Chile desde 2012. Es autor de los libros *Pordioseros del Caribe* (Desbordes, 2012) e *Inflamadas de retórica. Escrituras promiscuas para una tecno-decolonialidad* (Desbordes, 2016) junto a Jorge Díaz, biólogo y activista del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS). Su búsqueda indaga en imaginaciones decoloniales y transfeministas.

CYNTHIA FRANCICA. Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Texas en Austin, y posee un Master en Literatura Comparada otorgado por la misma universidad. Durante su carrera ha sido becaria de Andrew W. Mellon Foundation, Social Science Research Council y la Asociación Fulbright. Su tesis doctoral, *Distant Intimacies: Queer Literature and the Visual in the U.S. and Argentina*, investiga las artes visuales y la literatura contemporáneas *queer* y feministas en el continente americano. Ha publicado en diversos medios, incluyendo *e-mistérica*, *Alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal* y *e3W Review of Books*, donde se desempeñó a la vez como editora. Actualmente es profesora asistente y directora académica del Magíster en Literatura Comparada de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, Chile. A su vez, se desempeña allí como investigadora en el Centro de Estudios Americanos (CEA) de la Facultad de Artes Liberales.

JUAN PABLO SUTHERLAND. Escritor, ensayista, crítico literario, Magíster en Estudios Culturales, Doctor © en literatura chilena e hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Docente del Programa de Género del Centro Interdisciplinario de Estudios de Género de FACSOC, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Entre sus libros publicados destacan *A Corazón Abierto*, *Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2002, Sudamericana), *Nación Marica, prácticas culturales y crítica activista* (2009, Ripio ediciones), *Cielo dandi, escrituras y poéticas de estilo* (2011, Eterna Cadencia) *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer* (2016, Mago ediciones) y *Ficciones políticas del Cuerpo* (2017, Editorial Universitaria).



NELLY RICHARD. Teórica y ensayista. Fundadora y Directora de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008). Directora del Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS (2006-2013). Obtuvo la beca Guggenheim en 1996. Autora, entre otras publicaciones nacionales e internacionales, de los siguientes libros: *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (2014), *Crítica y Política* (2013), *Crítica de la memoria* (2010), *Feminismo, género y diferencia(s)* (2008), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007), *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998), *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (1994), *Masculino / Femenino* (1993), *Márgenes e Instituciones* (1986 / 2008).



Fundación Arte y Solidaridad

Ricardo Solari, *presidente*
 Lucía Valenzuela, *vicepresidenta*
 Marcela Ahumada, *secretaria*
 Ignacio Guevara, *gestión de recursos y finanzas*
 Enrique Correa, *consejero*

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Claudia Zaldívar, *directora*

Área Colección

Caroll Yasky, *coordinadora*
 Camila Rodríguez, *conservadora*
 Héctor León, *encargado de registro*

Área Archivo

María José Lemaitre, *coordinadora*
 Federico Brega, *archivero - referencista*
 Isabel Cáceres, *archivera - gestión documental*

Área Programación

Daniela Berger, *coordinadora*
 Victoria Martínez, *productora*

Área Programas Públicos

Soledad García, *coordinadora*
 Scarlett Sánchez, *productora*
 Ignacia Biskupovic / Jessica Figueroa, *mediadoras*

Área Comunicaciones

María José Vilches, *coordinadora*
 Aurora Radich, *encargada de prensa*
 Francisca Khamis, *diseñadora*
 Gabriel Ortega / María Contreras, *fotografía y video*

Área Administración

Marcela Duarte, *coordinadora*
 Pedro Jara, *asistente administrativo*
 Marianela Soto / Pablo Albarrán, *repcionistas*
 Ramón Meza, *mantención edificio y montaje*
 Héctor Marcoleta / Fabián Sánchez, *seguridad*
 Marigen Godoy, *aseo*

Agradecemos la dedicación y trabajo de nuestros asesores y practicantes.

Exposición Multitud Marica

Curadorxs: Francisco Godoy, Felipe Rivas
 Coordinación: Daniela Berger
 Producción: Carolina Díaz, Victoria Martínez
 Diseño: Rodrigo Dueñas
 Conservación: Camila Rodríguez
 Montaje: Antonella Guevara, Daniela León,
 Héctor León, Ramón Meza, David Soto

Museo de la Solidaridad Salvador Allende
 Abril - Agosto 2017

Publicación Multitud Marica

Editorxs: Francisco Godoy, Felipe Rivas
 Edición MSSA: Claudia Zaldívar, Daniela Berger
 Producción MSSA: Victoria Martínez
 Textos: Cynthia Francica, Francisco Godoy,
 André Menard, Johan Mijail, Juan Pablo Sutherland,
 Nelly Richard, Felipe Rivas, Claudia Zaldívar
 Diseño gráfico: Yvonne Blanco Studio
 Corrección de textos: Tania Medalla
 Transcripción entrevistas: Ángela Erpel
 Fotografía: Gabriel Ortega, María Contreras
 Impresión: Andros Impresores

© Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Todos los derechos reservados

© Textos: sus autores

© Fotografía: sus autores

© Obras: sus autores

La presente edición contempló un tiraje de 1000 ejemplares.

Registro propiedad intelectual n° A-290976

ISBN: 978-956-9336-02-7

Santiago de Chile, mayo 2018

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

Av. República 475, 8320000, Santiago de Chile
 www.mssa.cl

El libro *Multitud Marica* ha sido posible gracias al apoyo de Foundation for Arts Initiatives (FfAI).

