



Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Letras

**Espacios formativos: cine y teatro en los extramuros institucionales (Chile, época 70,
80 y 90)**

Tesis para optar al grado de Magíster en Letras, Mención literatura

Ignacio Andrés Pastén López

Profesor Guía: Cristián Opazo Retamal

Santiago, 2022

Índice

1. **Introducción: *Los más desordenaditos*: anaqueles de una práctica escénica... 3.**
2. **Capítulo 1: Cofradías que no caben en la lengua: una lectura trasatlántica de Jorge Díaz y Pedro Almodóvar..... 8.**
3. **Capítulo 2: Tras la caleta de *Uggh...* Fassbinder (1985) de Ramón Griffero y Pablo Lavín: archivos, espacios y rumores..... 29.**
4. **Capítulo 3: “Estoy muy feliz de verte *alive*”: Acústicas, amistades y archivos del performance transgénero y travesti (Chile y Nueva York, época 1990)..... 57.**
5. **Obras citadas..... 83.**

Introducción: *Los más desordenaditos*¹: anaqueles de una práctica escénica

Luego de una vida de premios y penurias, al revisitar sus memorias y plasmarlas en papel, el cineasta Patricio Guzmán urde una batalla interna contra el olvido. Guzmán incansablemente se dedica a nominalizar a todos quienes fueron parte de la trilogía de *La batalla de Chile* (1975), tanto en su producción técnica como quienes formaron parte de su vida en aquellos años convulsos. Al narrar la historia de su amistad con el camarógrafo Jorge Müller Silva, amistad que se vive a la par de los cambios sociales y esperanzas nacionales acarreadas por la Unidad Popular y el presidente Salvador Allende, las memorias de Guzmán se vuelven atractivas para quienes nos hemos dedicado a estudiar e investigar sobre artes convivales. Retornado a Chile desde Madrid, Guzmán imparte talleres de dirección cinematográfica en los Talleres de Chile Films. En la última fila, donde se sentaban *los más desordenaditos*, se encontraba un crisol de nombres y personalidades de las artes nacionales tarde tras tarde.

Antes de la ejecución de *El primer año* conocí al camarógrafo Jorge Müller Silva en 1971. Jorge asistió a varias clases que yo hice en los llamados Talleres de Chile Films. Nos reuníamos alrededor de 30 personas para improvisar algunos temas sobre el cine documental. Recuerdo que había dos profesores: Sergio Trabucco, que se dedicaba a la producción en general, y yo, que hablaba de documentales. Eran clases espontáneas, con mucho diálogo y animación entre la gente. *Recuerdo que en las últimas filas se sentaba Víctor Jara*. Tiempo después, dos años más tarde, invité a Jorge Müller para que filmara conmigo *La batalla de Chile*. En ese tiempo pude

¹ Con este título hago alusión al libro *Los más ordenaditos: Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet* (2020) de Yanko González para así pensar otros derroteros de las juventudes ochenteras.

enrolar a los otros miembros del equipo: Federico Elton y Guillermo Cahn, y más tarde José Juan Bartolomé y Bernardo Menz (73).

Víctor Jara, embajador cultural del gobierno de Allende y compositor de las obras de Patricio Bunster para el Ballet Nacional, además de encargado del Departamento de Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado (UTE, hoy USACH), revolvía sus propias memorias escénicas y recordaba las primeras andanzas artísticas luego de egresar de Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, años donde junto con dirigir piezas claves para la historia del teatro nacional como *Parecido a la felicidad* (1959) y *Ánimas de día claro* (1962), oficiaba de *extra* en películas como *Un viaje a Santiago* (1960) de Hernán Correa.



Fotografía de la película *Un viaje a Santiago* (1960) de Hernán Correa.

Jara no es el único que asiste a revolver las últimas filas de los talleres de Guzmán. En los años previos a 1971, con un Guzmán radicado en Madrid con motivo de aprehender las técnicas de los documentalistas europeos (Chris Marker a la cabeza con quien entablará una amistad epistolar duradera), el cineasta chileno analiza el panorama político español e internacional de la mano del dramaturgo Jorge Díaz, autoexiliado en la capital española desde 1965, con quien entabla una genuina complicidad artística ligada a la escritura cinematográfica como se narra en sus memorias.

Conocíamos bien los detalles de la guerra civil gracias al documental *Morir en Madrid*, que yo había visto en Chile. Sin embargo, contemplar la realidad directa en España era otra cosa. Ver otros filmes del momento, como *La caza*, de Carlos Saura; *Terra en trance*, también de Rocha; o *Calcutta*, de Louis Malle, me empujó hacia el presente. Empecé a trabajar con la ayuda de un dramaturgo, también chileno, Jorge Díaz, quien vivía en Madrid, y que en aquella época fue mi mejor amigo. Escribimos muchos guiones en colaboración. En realidad, mi despertar al mundo de la política en el país más conservador del viejo continente era una paradoja... pero era el lugar justo para ello (Guzmán 32).

Acompañado de la pluma de Díaz, experta en malabares escénicos y adaptaciones cinematográficas, Guzmán llevará a la pantalla grande el cortometraje *Apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo* (1968) -adaptación audiovisual de *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968)- junto a *El paraíso ortopédico* (1969), un año después. Como apuntala Jorge Ruffinelli

El influjo de Díaz sería decisivo, al menos en los *Apuntes...* y en *El paraíso ortopédico*. *Apuntes...* es una película de choque, una denuncia de la represión en América Latina en estilo grotesco. Lo que podía haber sido un documental tradicional fue en cambio una película con una narrativa múltiple, trozada, alternada, y un uso experimental de imágenes visuales y auditivas. La base de la película es un híbrido entre dos tendencias: la tendencia de contar el relato (de los revolucionarios clandestinos) y la tendencia a presentar una situación teatralmente (los diálogos entre un comandante y un prisionero, las secuencias de torturas o los diálogos entre intelectuales de izquierda) (30).

La intromisión de *los más desordenaditos* en las memorias de Guzmán, me parece, no es un gesto menor dentro de la escritura autobiográfica. En medio de la transición hacia la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet y aquejados por la censura y falta de educación artística que el régimen impuso, compañeros de artes convivales provenientes de diferentes campos del quehacer cultural disputaron los cánones representacionales que la institucionalidad política quiso implantar. Reuniéndose como genuinos *elencos* (Opazo 62)² o *constelaciones*

² “Aquí situado, me pregunto: ¿qué sentido tiene la voz elenco? Más amplio que el nombre propio de una persona natural y más laxo en su composición que la personería jurídica de una compañía teatral, el sustantivo (gramaticalmente, común y colectivo) elenco designa a esas constelaciones de creadores que, por afinidad afectiva, política y/o profesional, convergen en el espacio (también, común y colectivo) de la práctica teatral. Así, pues, al ser privilegiado como sujeto del discurso crítico, el elenco hace visible el trabajo de aquellos que inventan y ejecutan esas pequeñas labores que —a diferencia de los quehaceres de dramaturgos y, a veces, directores— a menudo quedan elididas de las páginas de créditos de programas de mano, olvidadas en portadillas de textos dramáticos o relegadas a la ficha técnica que acompaña a las críticas periodísticas (y sus signos propios: pulgares o estrellas)” (62).

performativas (Fuentes 32)³, los dramaturgos estudiados en esta tesis llaman la atención de las medidas represivas chilenas escapando y retornando al país con el fin de avivar las aguas estancadas del panorama cultural. De esta manera, tanto el cine como la dramaturgia ungen como espacios formativos para quienes desencantados de los currículos universitarios encuentran en las artes convivales un espacio de protección y de creación. En esta tesis se estudiarán las representaciones que las sensibilidades *queer* aprendieron en este periplo formativo, sin embargo, aún queda mucho que descubrir de las escuelas clandestinas del teatro nacional.

³ Marcela Fuentes en su libro *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance* (2020) define las *constelaciones performativas* como redes de resistencia gestual y performativa que Latinoamérica experimenta desde las dictaduras desde mediados del siglo XX (32).

Capítulo 1: Cofradías que no caben en la lengua: una lectura trasatlántica de Jorge Díaz y Pedro Almodóvar

Sin constataciones previas, ni avisos mediante, el dramaturgo Jorge Díaz Gutiérrez decide, la mañana del 17 de enero de 1965, autoexiliarse en Madrid. Iniciada nuestra *fiesta del teatro nacional chileno*⁴, el “autor de moda” de los Teatros Universitarios vive anónimamente la vida clandestina de las calles madrileñas. Especulando con la biografía apócrifa⁵ de Díaz en mano, pienso que el “discípulo amado de [Eugenio] Ionesco” (Guerrero 3) es otra víctima y cómplice del malestar *agorafóbico*⁶ de las dramaturgias nacionales de mitad de siglo. El dramaturgo que ancló el teatro del absurdo europeo en Latinoamérica toma una decisión que, a ojo de sus cercanos, resulta incluso más absurda, a saber, anclar velas y tomar timón con un destino trasatlántico hasta el momento desconocido. En el siguiente ensayo intento, a gatas entre biografías inconclusas, recortes periodísticos y materiales inconexos, especular en torno a la partida de Díaz con destino Madrid, pensando esta pendiente angular como un escape de los límites de lo decible en el teatro chileno de mediados de siglo. Para esto, imagino, y no

⁴ En voz de Ramón Núñez, el montaje de clásicos del teatro nacional chileno en el Teatro Antonio Varas y en el Teatro Municipal, como *La pérgola de las flores* (1960) de Isidora Aguirre, llevó a los centros culturales a financiar únicamente obras nacionales y no de extracción internacional, como era la tónica hasta el momento (*Mierda Mierda, la función debe continuar*. “Teatros Universitarios”).

⁵ Apócrifa, en cuanto se observa en tres diferentes registros: primero, en la *Historia del teatro chileno* de Juan Andrés Piña; segundo, en la biografía dedicada a Díaz de Eduardo Guerrero; tercero, en las cartas que Editorial RIL reunió en una *Antología personal*.

⁶ Resumen, en la medida de lo posible, lo propuesto por Cristián Opazo (2016). Hablar de agorafobia nos impele a restituir su genealogía. “Del griego ἀγορά (espacio de reunión) y φοβία (miedo), la agorafobia es un trastorno de ansiedad provocado por el miedo que suscita en un individuo la posibilidad de participar de un espacio que percibe amenazante”. La definición se bifurca en tres tangentes: una clínica (la psiquiatría de Westphal y el psicoanálisis freudiano), una marxiana (el análisis estructural de la mercancía de Berman) y una performativa que, en palabras Ruth Bankey, “será la cualidad de un discurso crítico que escamotea la jerarquía de la institución que lo legitima y oblitera las condiciones que podrían evidenciar la caducidad de dicha institucionalidad” (30-31).

digo constato por ausencia de pruebas de facto, una amistad caduca, debido a las diferencias, entre el dramaturgo y otro referente de cultura nacional, en este caso la madrileña, el músico y director Pedro Almodóvar. Posible encuentro que, a mí parecer, se torna relevante cuando entendemos las producciones chilenas como trabajos trasatlánticos, formándose diálogos travestidos entre la orilla oceánica peninsular y la americana. La formación de esta comunión de travestis, tesis y proyección de mi trabajo, comienza.

Hojas de ruta: malestares ciudadanos, recorridos clandestinos⁷

En el anonimato madrileño, Díaz se desplaza tras bambalinas en más de una ocasión: primero, se hospeda en una pensión (frente al hotel Palace, en la carrera de San Jerónimo esq. Marqués de Cubas), luego, alquila un piso con las comodidades justas (detrás de la plaza Mayor, en el número 14 de la calle homónima). Entre desayunos de hotel, almuerzos en casa Rodríguez y tardes de té con amigos, Díaz confiesa estar “un poco harto de Chile”⁸. El hartazgo, como venía refunfuñando en “Dos comunicaciones”, se debía a la presencia de un “público complaciente”, propio de los teatros universitarios, que lo fastidió con su “aplau-

⁷ Constato que, sin la ayuda de las publicaciones de Cristián Opazo (“Madrid, Madrid: *Todas las fiestas del mañana*” [2013] y “El secreto autoexilio de Jorge Díaz en Madrid” [2017]), junto a las conversaciones de pasillo, la reconstrucción de los pasajes de Díaz en Madrid sería un asunto titánico.

⁸ “En su diatriba, Díaz alude al malestar que se suscita entre los teatristas formados en las universidades de Chile y Católica. Inspirados en las misiones de Alejandro Casona, estos estudiantes se imponen el deber de desarrollar las artes dramáticas y, a través de ellas, ofrecer educación cívica a una comunidad nacional tensionada, desde dentro, por las demandas de justicia social y, desde fuera, por los espectros de la Guerra Fría. Eso sí, a poco andar, ellos mismos acusan las limitaciones de una institucionalidad que, por acceso y cobertura, sigue siendo elitista. Ya en 1955, un grupo de estudiantes —Díaz incluido— deja la UC para fundar una compañía independiente, ICTUS. En la nota aludida, Díaz explica que, para él, esa escisión tampoco fue suficiente porque ‘empiezo a trabajar... en un teatro cuyo público habitual está formado por una minoría económicamente fuerte, bien informados, acostumbrados a viajar y muy europeizados... me convierto así, involuntariamente, en su vocero autorizado... me doy cuenta que mi propósito de denuncia es fundamentalmente ingenuo’” (Opazo 35).

benévolo” y con “el palmoteo en el hombro”. El dramaturgo, fuera de los comercios teatrales santiaguinos, reconoce una “única compulsión”: verse libre de su “educación” formal en escuelas y universidades de alto calibre y borrar las huellas de su “formación intelectual” (74-75).

Cómo borrar las huellas de una escuela de eruditos que, gracias al financiamiento estatal que venía desde las reformas educacionales de los gobiernos radicales hasta el impulso financiero en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, consagró la vida intelectual al servicio de una comunidad de *constelaciones utópicas*⁹, replica a hurtadillas Díaz en su dramaturgia madrileña. Dos obras ochenteras sin registro claro de las fechas de escritura, *Todas las fiestas del mañana* y *Materia sumergida*, exigen reconstruir los materiales culturales de producción de sus dramaturgias. Trabajar con sus archivos, por ende, implica hacer de la cultura madrileña una *máquina social*¹⁰ que, a la manera de un prontuario policial, nos permita encontrar las pistas de los *desvaríos* de Díaz. La movida madrileña¹¹, reflejada en el primer cine de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [1980] y *Laberinto de pasiones* [1982]) la podemos figurar como la *cinta de Möbius* de la escritura de Díaz, pues

⁹ Proyectos como los de Isidora Aguirre o Raúl Ruiz dan cuenta de la filiación entre las artes escénicas y las instituciones políticas en favor de un socialismo orgánico.

¹⁰ Como señala Andrés Tello, pensar el archivo como máquina social, nos permite entender las escrituras como *fisuras sin origen*, que, sin embargo, podemos rastrear especulando en torno a los límites culturales de lo decible en un periodo determinado (29).

¹¹ La Movida madrileña es la denominación de un conjunto de manifestaciones populares de la cultura juvenil española que germina en la década de los ochenta. Podemos encontrar tres rasgos transversales: i) desdén por la utopía socialista abortada por el franquismo; ii) fascinación por la cultura *underground* inglesa; iii) vindicación de sexualidades que desacreditan la diada heterosexual/homosexual. Borja Casani –director de *La Luna de Madrid*– resume: “Todo el mundo había estudiado como cultura a Kierkegaard, Nietzsche, Flaubert. Y, de pronto, hay una generación que empieza a memorizar y a considerar como cultura propia unos nombres rarísimos: Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen... [dejando, así,] fuera de combate... a toda la memorización previa” (cit. en Fouce 145).

allí donde el dramaturgo se detiene frente al desfiladero nocturno de lo real abismático madrileño, Almodóvar encuadra un fotograma y encara el vacío.

Cuerpos desnudos, vestidos de exportación

Desde plaza Mayor, Díaz, sin dudas, recorría las calles del Rastro¹². Rastrear la cultura suburbana madrileña se transformaba, paulatinamente, en la pasión del dramaturgo. Devotos de un *pub* de medio pelo, los cinco jóvenes obreros de *Todas las fiestas del mañana* –Missa (*punk* adicta a las anfetaminas), Chema (*chaperero* homosexual), Curro (*moderno* devoto de los trajes Adolfo Domínguez), Paco (consumidor compulsivo de comics, cine *gore* y videojuegos), y Moncho (*dealer* de heroína)–, trazan las serenatas vespertinas que, dejando los rasgos folclóricos en el camino, el *underground* madrileño ofrece a los ojos ensimismados de Díaz¹³. Introducidos en la dramaturgia, y con una intempestiva beligerancia, se suceden intercaladamente los melancólicos monólogos de cada personaje. En ellos, la marca característica de Missa, Chema, Curro, Paco y Moncho es la apropiación de una jerga juvenil, que entendemos segunda lengua de los repertorios españoles, enunciada en primera persona singular y cuyas proclamas son expresadas desde el *residuo*, la *esgrima* y la *controversia*, inscribiendo sus cuerpos en el campo de los afectos, las sexualidades trucas y los ritos juveniles urbanos.

¹² El Rastro, como señalan los protagonistas de la Movida en el documental *Lo que hicimos fue secreto* (2016), fue un espacio contracultural madrileño, donde se vendían *casetes* de segunda mano, vinilos de exportación, tickets para recitales y, sobre todo, prensa marginal (premamá) distribuida por Librería Mafalda.

¹³ Como él mismo señala: “esa libertad hecha de ciudad y de lenguaje” del bajo Madrid, tan “[b]arroco, abigarrado, frondoso, sorprendente, transgresor, invasivo, humorístico, escatológico, excesivo, desmesurado, delirante” (73).

Missa: He estado esnifando un potingue de carpintero y tragado esta birra... pero no acabo de ponerme a tono. Y encima me han quedado los dedos pringados con el *Novopren*. ¿Véis este dedo tieso? Me lo rompieron los fachas en los Aurrerá. Vengo aquí porque hacen la vista gorda. En los pubs *finolis* les da repeluzno vernos entrar. Inquietamos a las niñas del “Totus Tuus.” Por eso es mejor reunirse en una esquina. Los jipis y los rockers nos odian solo porque sacamos la lengua y mostramos el culo. Y no digamos nada de los “modernos” que se la cogen con papel de fumar. El sábado monté el cirio en el concierto de Parálisis Total en el Rock Ola. Me arrastraron de los pies y me quitaron la blusa y los abalorios. Se armó una movida de tortas de impresión (43-44).

Subida de tono por el alcohol y el “esnifar”, Missa apela a su conocimiento personal de los extranjerismos (*jipis*, *rockers*) para marcar la cancha de las juventudes madrileñas, donde los *pubs finolis* les dan *repeluzno* a una muchedumbre informe que vaga, sin una determinación clara, entre el *punk* y el *glam*. El modo de transitar la subjetividad en disputa de Missa, ofrece salidas a la vida de los *modernos* –quienes esconden las huellas de su clase social con el “papel de fumar”–, exudando en los gestos nimios de las decadentes anatomías (dedos *pringados* por el neoprene; dedos *tiosos* por el esnifar), una juvenil finitud que no encaja en las vidas de niñas del “Totus Tuus”. En su expresa incomodidad y reunidos en una esquina del bar, los jóvenes aprenderán que *sacar la lengua* y *mostrar el culo*, es, a pesar de todo, el escape de las determinaciones de clase.

El látex y la cuerina apretada de los pantalones, desde *Todas las fiestas del mañana*, será marca registrada de la escritura de Díaz. Para ser chaperero de primera categoría, Chema conoce los códigos del vestir, pues, para que a “los maricones se les ponga el ojo bizco”, la

pretina debe marcar “bien el paquete” (44). Curro, extranjero de los modales del bar por su fascinación por Adolfo Domínguez y anacrónico por los excesos de tal gusto, se define en sus fantasías de obrero *moderno* que sueña con “ropa de boutique [y] peluquería”. Gestos impuros de quien debe “dejar las manos tres horas en remojo para quitar la grasa de las uñas” después de la faena en la fábrica y, así, moverse de “otra manera”, con “el rollo limpio” y en “la [otra] realidad” (45).

La realidad *otra*, la de los modernos, se encuentra en el rincón *otro* de la escritura de Díaz, el “pub elegante” donde transcurre el lío amoroso de *Materia sumergida*. Jocho y Nacha, los inexpertos protagonistas, cansados de sus vidas matrimoniales, asisten a bares a flirtear con desconocidos. A diferencia del dialecto de los jóvenes *punk*, los adultos de etiqueta trastabillan constantemente cuando sobre expresar los afectos se trata. Jocho debe instruir a Nacha en los modales del ligar (“¿Te sugiero otra pregunta para ligar?... Puedes preguntarme: ¿Cuál es tu mejor zona erógena? Por ejemplo” [63]), siendo un lenguaje directo, soez no por lo vulgar, sino por lo constreñido a la norma, la marca diferenciadora. La falta de tacto en el lenguaje del coqueteo se traduce en una discordancia anatómica en la sexualidad:

NACHA: ¿Quieres que te ayude?

JOCHO: (De mal humor) No sé cómo.

NACHA: No te pongas nervioso.

JOCHO: Odio que me digan eso. Además, no estoy nervioso.

NACHA: Cógela con cuidado.

JOCHO: Ya lo hago.

NACHA: Trata de moverla un poco. No, así no... lentamente.

JOCHO: (Con esfuerzo) Que no, que ya lo he hecho así. No resulta. No se mueve.

NACHA: ¿Y con un aceite especial?

JOCHO: Ni hablar, me pringaré entero (69).

Otra vez el látex. En un sinuoso juego entre la “maldita cremallera” del pantalón apretado de Jocho y la sexualidad fallida, aparece la *impotencia* como marca de una adultez constreñida a las voluntades de la norma del binarismo heterosexualidad/homosexualidad. Jocho, al no experimentar satisfacción sexual con la presencia de Nacha, comienza a devanear sobre su potencia sexual como varón, reclamando la suspicacia de la mujer (“¿Por qué te sonríes? Seguro piensas que la tengo pequeña”) como falsa connotación de un miembro realmente poderoso: “¡Pues te equivocas! En el colegio nos la medíamos y yo era el segundo” (71). Entre estas juventudes *punks* deslenguadas y las sexualidades fallidas de los adultos, Pedro Almodóvar figura, materialmente, una ventana voyerista en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.



Fig. 1. Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.

Si Díaz solo puede figurar las relaciones entre las juventudes obreras madrileñas y los adultos adinerados como una distancia irremediable entre una esquina y otra de los bares nocturnos, Almodóvar deslinda a ambos grupos imaginando un espacio donde, estando los adultos encerrados en cuatro paredes en un ático y los jóvenes en el subsuelo de una fiesta, se pueden contemplar mutuamente: los jóvenes desde la pose estruendosa de los ritos sexuales; los adultos desde el voyerismo obsceno de las sexualidades veladas. Cristina Sánchez, la esposa barbuda, le reclama a su esposo su aparente homofobia al alejar de su hogar a su amigo Óscar, que dejó a su exesposa por un hombre. El esposo, incapaz de mantener relaciones sexuales *naturales* con Sánchez, debe mirar a la extravagante fiesta del subsuelo para sentir deseos carnales. En la fiesta en cuestión, un grupo de jóvenes que fácilmente pudiesen ser extras en los videoclips de *Village People*, miden, en un concurso estrafalario, el tamaño de sus penes. Con ritos obscenos, los *punks* del lugar compiten por demostrar una aparente mayor hombría y señalar que su potencia viril no deja indiferente a las mujeres del lugar. Ecos resuenan entre las anatomías desnudas de Pepi y sus amigos, y el esposo voyerista, con las sexualidades rimbombantes de los parroquianos del bar suburbano de *Todas las fiestas del mañana* y con el trastabille inorgánico del encuentro sexual entre Juancho y Nacha en *Materia sumergida*.

Modernidades periféricas¹⁴, entre el *punk* y las sonatas

Inmerso en una “ciudad sin pudor”, Díaz se arroja a interpretar la modernidad latinoamericana en un enclave global y periférico a la vez. La Movida, como señala Nacho Canut, ex miembro de Parálisis Permanente, sentó sus bases con referentes del mundo

¹⁴ Como señala Néstor García Canclini: “La hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (65). Por lo mismo, una modernidad periférica la podríamos entender como una exuberancia textual que no se condice con las condiciones materiales de su producción.

musical anglosajón, provenientes principalmente del *glam rock* (Alice Cooper, David Bowie, *New York Dolls*, entre otros). Animado por este espíritu, Díaz abre su repertorio para configurar los retazos de modernidad popular periférica provenientes del mundo angloparlante, sobre todo de ciudades como Nueva York o Manchester, y proponer una nueva forma de entender la musicalización de las obras teatrales. Si los proyectos escénicos chilenos nos dejan alianzas fundamentales para comprender la producción nacional de los años setenta, como el dúo teatral formado entre Isidora Aguirre y Quilapayún; Díaz nos deja el libro *Picado* (1983) como marca personal para imaginar la puesta en escena de sus obras. *Picado* corresponde a una colección de letras de canciones de Lou Reed traducidas impropriadamente al castellano por el poeta Alberto Manzano, con anotaciones y frenéticos subrayados en su interior, además de recortes de estrofas de “All Tomorrow’s Parties”, “Coney Island Baby”, “Crazy Feeling”, “Vicious” y “Waiting for my Man”.

Vuelvo, momentáneamente, a la figuración de las esquinas de los bares. Desde la vereda de la juventud, *Todas las fiestas del mañana*, además de la referencia directa a la canción de *The Velvet Underground* “All Tomorrow’s Parties”, parece ser la bajada ideal para un libro como *Picado*. Missa, junto a su gusto por los temas del *punk rock*, tiene una obsesión, rayana en lo insano, con las letras de Lou Reed (“El maldito Lou Reed me come el coco, me hace llorar. ¡Muérete de una sobredosis, maldito Lou Reed”! [49]). El tarareo desolador de Missa, le da a la festiva dramaturgia, un carácter trágico, pues, aunque la muchacha desea encarecidamente finalizar el día consumiendo heroína (“Y si Lou Reed va de caballo, pues me lo voy a tener que hacer de caballo para entenderlo”), las letras de Reed hacen del festejo una *cloaca*: “Pero recuerda que la ciudad es un sitio divertido algo así como un circo o una cloaca y que todas las personas tienen gustos peculiares” (49). Desde la vereda de los adultos,

Materia sumergida incursiona en otra forma musical, el barroco italiano y el bossa nova. Las sonatas de Tomaso Albinoni, que Nacha y Jocho escuchan interpretadas por el vecino del apartamento, se interrumpen cuando entra en escena Nacha travestida, y comienza a sonar un tenue bossa nova¹⁵. A diferencia de la música de los jóvenes que anuncia la catástrofe, el ambiente del bossa nova en los adultos les permite vivir una sexualidad libre.

Nuevamente, se extreman los polos en Díaz; y, de igual forma, Almodóvar responde con una impudicia que entremezcla los remedos etarios. Tanto en *Pepi, Luci, Bom* como en *Laberinto de pasiones*, la sala Rock Ola, donde se presentan los grupos musicales de los protagonistas, funciona como un *sintetizador* de las diferencias etarias y sexuales. La aparición de los grupos Alaska y los pegamoides, y Almodóvar & McNamara, respectivamente, les da a las películas cierta intimidad y cercanía propia con la Movida. A la manera de *En vivos* musicales, las películas transmiten una ética *punk* y un glosario de actitudes con las que enfrentar los devenires de la sexualidad. El canto de *Murciana* en voz de la propia Alaska, canción dedicada al personaje de Luci, una ama de casas mayor que decidió explorar el lesbianismo con Bom, borra las barreras etarias de ambas mujeres; mientras que el canto estruendoso y robótico de Pedro Almodóvar y Fabio McNamara en el escenario, nos interpela impudicamente por el desplante juvenil que exhiben, sin riesgos de *posar juvenilmente*, aunque sus anatomías demuestren lo contrario.

¹⁵ “Desde el fondo, en sombra, entra Nacha. Está transformada en un muchacho. Viste un pantalón y una camisa blanca, zapatillas deportivas y una gorra blanca. En la penumbra se mueve suavemente, parece que sigue el compás del bossa nova. Jocho se pone de pie lentamente y va hacia el muchacho/Nacha. Está frente a él y sigue hablando, ahora en una forma más susurrada” (96).



Fig. 2. Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.



Fig. 3. Pedro Almodóvar, *Laberinto de pasiones*, 1982.

Travestis en las calles: entre la exuberancia y la tragedia

Con la puesta en cámara de los grupos musicales del momento en la Movida, Almodóvar incursiona en un aspecto crucial para entender la época juvenil ochentera: el travestismo como marca y distintivo personal. Como apunta Nacho Canut cuando le consultan sobre sus gustos musicales, la fascinación de sus coetáneos frente a la puesta en escena de los grupos anglosajones no viene signada únicamente por las letras de los *long play*, pues en muchos casos no comprendían las particularidades de los dialectos de los cantantes; sino más bien por el travestismo exuberante de muchas de las figuras públicas que obligaba a replicar, frente a los reparos de los adultos: “¿Qué [importa] si es un hombre o una mujer?”. El arribo en la sala Rock Ola del grupo inglés Siouxsie and the Banshees a finales de octubre de 1982 es signo y seña de tal deslumbramiento.

El cine de Almodóvar, como es de esperar, no se queda indiferente e incursiona en nuevas corporalidades travestis en el ejercicio cinematográfico. Sin considerar los ritos escénicos de los grupos musicales, que encarnan el travestismo como una ritualidad más dentro del mercado musical, el plano secuencia más deslumbrante de *Laberinto de pasiones*, en mi impresión, corresponde a la elegante caminata de Toraya, interpretada por Helga Liné, por las calles del Rastro. Con una impronta desinhibida, la mujer, vestida a la manera de los mafiosos italianos, posa para borrar las marcas de su linaje que la señala como exesposa del emperador y, por tanto, exemperatriz de Tyrán. Lo fundamental al posar, siguiendo a Silvia Molloy, es su doble itinerancia performativa: posamos para significar socialmente, pero debemos ocultar esas marcas que, al ser expuestas, les darían a los gestos el carácter de montaje apócrifo (49), de iterabilidad a un repertorio gestual preconcebido (Butler 35). En breve, Toraya al posar como varón oculta las marcas de su compleja genealogía.



Fig. 4. Pedro Almodóvar, *Laberinto de pasiones*, 1982.

Y Díaz, en su perplejidad frente a los modos y gestos madrileños, también pone a sus personajes a posar, pero para borrar otra marca subjetiva, ya no la genealogía sino los velos trancos de la sexualidad normada. Cuando en *Materia Sumergida* la conversación entre Jocho y Nacha llega a un extremo absurdo donde ninguno logra encajar ni amorosa ni sexualmente con el otro, el drama introduce al personaje de Paca, una prostituta cuarentona que propone un trío carnal entre los personajes: “PACA: (A Nacha) ¿No crees que podríamos formar un trío de cámara? Jocho se pone la batuta y yo soy la mujer orquesta” (88). La aparición de este obscuro personaje hace que Jocho presente recuerdos de infancia y, a la más pura forma de los relatos freudianos, tenga una “escena primordial”¹⁶ en la que su padre tiene relaciones sexuales con un travesti (32).

¹⁶ Como señala Sigmund Freud en *El caso del hombre de los lobos*, una escena primordial corresponde a la interpretación, en muchos casos fallida, que hace el infante del acto sexual paterno (32-33).

JOCHO: (*Casi para sí*) Era la amante que mi padre visitaba regularmente. Fue mi madre la que obligó a mi padre a “retirar” a la Moña e instalarla en un pisito de planta baja. Para la visita semanal, mi madre le planchaba las camisas y juraría que le echaba unas gotas de perfume. Una noche de verano seguí a mi padre y, a través de una ventana, vi a la Moña en cueros: los senos enormes y los dos hemisferios del trasero, planetarios. Todo era excesivo. En un momento dado, la Moña se volvió hacia la ventana y la vi de frente: de la sombra del vientre emergía un falo erecto. La amante de mi padre era un travesti (89).

Tal reminiscencia hace que la relación entre Jocho y Nacha se transforme en una cofradía donde el personaje femenino deviene en una puesta en escena masculina. El primer paso para que la unión alivie la impotencia sexual de Jocho es, como señala Nacha, la educación de los ritos carnales desde la propia enunciación: “[e]se lenguaje machista es completamente ridículo. Mucho perforar, mucho desgarrar, y luego las mujeres tenemos que concentrarnos para imaginar que algo parecido al dedo meñique nos hace cosquillas en algún sitio que resulta siempre el sitio equivocado” (91). Una vez conocida la jerga adecuada, el segundo paso es descubrir las fantasías: “[h]as estado buscando toda tu vida a la Moña de tus sueños: el monstruo de la naturaleza que te encule como a tu padre” (91). Finalmente, y a pesar del malestar inicial de Jocho que ofende a Nacha diciéndole “¡Castradora!”, los amantes consuman en el tercer paso teniendo relaciones sexuales travestidas.

Jocho abraza al muchacho y lo besa tiernamente. Se acarician mutuamente. El muchacho, detrás de Jocho, se pone de rodillas, con la cabeza pegada a su vientre, sugiriendo una felación. Jocho emite un largo quejido y coloca sus manos en el cuello y empieza a apretar, estrangulándolo, hasta que el muchacho cae lentamente al

suelo. Jocho se incorpora, pero no se vuelve hacia el público. El muchacho está tirado a sus pies, inmóvil. La música se interrumpe bruscamente. La Paca, en la sombra, duerme (96 Subrayado de Díaz).

Cofradía travestida: una posible figuración de los estudios trasatlánticos

Concluido el recorrido de las particularidades textuales y cinematográficas de Díaz y Almodóvar, me tomo la licencia de proponer un paréntesis teórico para indagar metodológicamente en las figuraciones de las texturas trasatlánticas. Leer bajo un mismo prisma a ambos autores me obliga a imbricar sus producciones a la manera de un atlas. Con la publicación póstuma del *Atlas Mnemosyne* (2012), y con la ayuda de los estudios posteriores¹⁷, me arrojé a aventurar la tesis que en la imaginación corporal del travestirse encontramos una *pathosformel*¹⁸ que da nuevas pistas para los estudios trasatlánticos.

Para comenzar, tomo prestadas algunas nociones provenientes del psicoanálisis lacaniano. En su seminario número veintiséis, nombrado *La topología y el tiempo* (1979), Jacques Lacan se aventura en la enseñanza de la geometría no conmensurable, más conocida como topología, y propone una teoría de los objetos no orientables, entre los que ubica la botella de Klein y la cinta de Möbius (83). En términos simples, la importancia que encuentra Lacan en tales objetos es que figuran lo que en filosofía se estaba conociendo como deconstrucción. La topología de objetos no orientables ayudaba a comprender que había superficies que, fuera de las nociones clásicas de tiempo y espacio, presentaban un anverso y reverso coincidentes

¹⁷ Sobre todo, el trabajo de José Emilio Burucúa que en su libro *Historia, arte, cultura* aboga por una lectura latinoamericana de Warburg, que escape a las pretensiones europeizantes, y que proponga sus propias imágenes para entender la historia de las manifestaciones artísticas (12).

¹⁸ Entendiendo este concepto como una convulsiva repetición de “tropos visuales” que se repiten a lo largo de la historia (Warburg 32).

(84). Para Lacan, el sujeto debía ser comprendido como aquel hiato matemático que bordeaba los límites de lo real posible.

Siguiendo la metáfora, creo que debemos entender las producciones de Díaz y Almodóvar como no orientables. Una primera pregunta que surge al poner a ambos autores en perspectiva es qué tiene que decir uno del otro y “¿por qué una obra literaria también ha tenido efecto allí donde no ha surgido?” (Schöning 312). Si tenemos en consideración sus contextos de producción (Díaz, por un lado, trabajando arduamente en su piso en Madrid; Almodóvar, por otro, incursionando en nuevas formas de hacer cine al alero de la Movida), resulta un tanto inverosímil pensar que sus obras funcionen como el anverso y el reverso de un mismo problema. Sin embargo, si seguimos al pie de la letra lo propuesto por Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1995), podemos proponer que, gracias a la figuración de una enunciación travesti, ambas producciones colisionan. Desde una perspectiva más clásica, se nos invita a develar con los ejercicios críticos los elementos nacionales, incluso criollos, de las texturas literarias. Desde otra perspectiva, en la que me siento más cómodo, podemos entender las geografías textuales como “internacionalidades literarias”¹⁹ donde surge un nuevo hispanismo que Julio Ortega ha denominado “geotextualidad atlántica” (673). Mi invitación personal es leer el dúo Díaz-Almodóvar como travestismos atlánticos.

Para tal empresa, creo importante señalar la definición de Butler sobre el constructivismo, quien versa “que la construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un

¹⁹ “Lo dicho implica: 1) internacionalidad de la literatura presupone nacionalidad de la literatura; 2) internacionalidad de la literatura presupone interconexión en red; 3) interconexión en red depende respectivamente de personas, medios de comunicación e instituciones como instancias intermediarias; 4) interconexión en red es con ello más que un simple problema literario; representa un problema intercultural” (Schöning 318).

sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados” (29). Esta cuestión que la filósofa piensa en los lindes del género y la sexualidad, también la podemos comprender en términos de escritura. Al hacer un glosario de la terminología²⁰ de Díaz en *Todas las fiestas del mañana* parece, a primera vista, imposible decir si su escritura es chilena o española. Si, además de las palabras, sumamos los referentes de la obra (Parálisis Permanente, Rock Ola, Adolfo Domínguez, entre otros), la cuestión se vuelve aún más compleja. En este juego de citas y parodias, nunca vamos a saber a ciencia cierta si se trata de una apropiación o una subversión; misma característica que define al cuerpo travesti según Butler²¹. Con el primer cine de Almodóvar ocurre lo mismo. Muchas veces tildado de apolítico y banal²²; el trabajo de cámara de sus películas parece decirnos: sí, desinteresado, pero para travestir la mirada.

²⁰ Glosario: basca (pandilla), caballo (heroína), camello (traficante), chapero (prostituto), chungu (vulgar), chute (inyección), hacer chapas (prostituirse), julandrón (homosexual), menda (cualquiera), retambufa (retaguardia), trullo (cárcel), o yonqui (adicto).

²¹ “No es una apropiación y luego una subversión. A veces son ambas cosas al mismo tiempo; a veces se trata de una ambivalencia atrapada en una tensión que no puede resolverse y a veces lo que se da es una apropiación fatalmente no subversiva” (188-189).

²² “De hecho, ya desde sus inicios, la obra del cineasta Pedro Almodóvar fue frecuentemente descalificada por buena parte de la crítica como frívola, hedonista y apolítica, carente del compromiso social de otros creadores, intelectuales serios cuyo trabajo sí habría edificado las bases de la incipiente sociedad democrática. Su interés por la cultura popular y lo kitsch, la diferencia y la marginalidad, el folclore y el mundo de la risa, lo alejaban del grave discurso sobre la identidad nacional posfranquista” (Mora párr.3).



Fig. 5. Pedro Almodóvar, *Matador*, 1986²³.

En la misma sintonía, creo que el diálogo entre Díaz y las producciones madrileñas, le permite al dramaturgo poner en boca de sus personajes modismos que, jugando con extranjerismos y apócope, resuenan connaturales en su calidad de enunciaciones travestidas. Si comparamos a Díaz con uno de sus más importantes coetáneos, Egon Wolff, el monólogo final del China, interpretado a la manera de un obrero sindicalista, se torna fraudulento pues, sin importar que el personaje sea un vagabundo iletrado, cita veladamente el pensamiento marxiano.

CHINA. Me llaman China, ya le dije. Soy un hombre que merodea. Me he sentado en cada piedra del camino. Cada puente solitario me ha servido de techo. He mirado el rostro de millones de vagabundos, y he visto el dolor, cara a cara. (Va hacia la

²³ El fotograma corresponde a la película *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar en la que, bajo la simple apariencia de una película policial, la cámara muestra destellos políticos de las torturas del franquismo.

ventana). Hay mucha tristeza en el mundo, Meyer, pero hoy día la estamos venciendo. (Indica hacia afuera). Ese muchacho, Esteban Mirelis, trabaja ahora como tractorista en el ladrillar; le queda tiempo para pensar en la ofensa. La viuda teje en las grandes tejedurías de lana; ha encontrado un nuevo oficio, y Toletole canta ahí, en lo alto de las colinas, siguiendo su arado. Todo el mundo trabaja afuera; es una lástima, en verdad, señor Meyer, que usted no entienda. (Gira hacia él; con calma.) El pueblo no se ha alzado contra usted; esa obsesión le viene de creer que su vida tiene alguna importancia. ¿Es difícil pensar que eso, ahí afuera, es sólo una cruzada de buena fe? ¿Un juego ingenuo de la justifica? ¡Venga! Lo invito a mirar la realidad. Es un espectáculo que recrea el espíritu (45-46).

Colofón: Intimidaciones desnudas, Díaz después de Madrid

¿Cómo entender el silencio de la crítica respecto del trabajo madrileño de Díaz? Hasta el 2013, y gracias a la publicación de *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*, el dramaturgo seguía encasillado en la figura, un tanto burocrática, del escritor absurdist. El paso por Madrid y el encuentro con Blas Sarmentero²⁴ le da otra perspectiva al trabajo de Díaz, como queda plasmado en sus obras posteriores a 1975. De vuelta en Chile, “el tío que se sentaba en la última mesa del café del Drugstore”, como lo llamaban sus más íntimos cercanos, comienza a frecuentar el taller de Andrea Goic, muchas veces acompañado de Blas. En una de estas visitas, Goic lo filma enfrentando las dos caras del dramaturgo: una vetusta, incluso burocrática, con terno, corbata, lentes y libros; la otra, *queer*, travestido de mujer, con labial, rímel y una mirada impúdica, incluso desvergonzada.

²⁴ Como se especula gracias a una correspondencia entre Díaz y Sarmentero, que no es de dominio público, Blas habría sido la pareja de Díaz en Madrid.

Comprender una subjetividad trasatlántica, como la de Díaz, que cruzó la cordillera para ser dramaturgo y terminó migrando a Madrid para serlo aún más, nos impele a urdir en las intimidades de un escritor que, además de prolífico, imaginó tempranamente una época teatral posterior. Cuando pensamos en Andrés Pérez y los cimientos del teatro *queer* en Chile, con obras como *La negra Ester* y *La Huida*, el referente más próximo que encontramos suele ser Isidora Aguirre con *La pérgola de las flores* o Ramón Griffero con *Río Herido*. Pensar un Díaz madrileño, conocedor íntimo de la Movida y de la cultura anglosajona, nos permite apuntalar los recovecos del canon teatral chileno y proclamar: Madrid también tiene algo que decir sobre Chile y viceversa.

En síntesis, el diálogo madrileño entre Jorge Díaz y Pedro Almodóvar ilumina un estaño de la literatura chilena que aún se encuentra en vela. Tanto Díaz, como otros escritores (pienso en José Donoso con su novela *El lugar sin límites* [1966]), hicieron del imaginario cultural español una trinchera de resistencia a las limitaciones del campo cultural nacional. Los apartados hasta aquí escritos intentan trabajar el imaginario popular de la movida madrileña como escenario de montaje de las obras de Díaz. Queda seguir investigando las cofradías migrantes que el teatro chileno ha establecido desde sus orígenes.



Fig. 6. Andrea Goic, *Night and Day*, 2002.

Capítulo 2: Tras la caleta de *Uggh...* Fassbinder (1985) de Ramón Griffero y Pablo Lavín: archivos, espacios y rumores

Sábado 6 de junio. El dramaturgo nacional Ramón Griffero se encuentra recluido en su domicilio a raíz de los nuevos brotes de SARS-CoV-2 que asolan la capital. Con el cuerpo aún electrificado por el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales recibido el 2019 e impedido de cruzar la cordillera para realizar una serie de talleres programados en Argentina o siquiera cruzar el atlántico para instalarse en una residencia artística en Italia, especula, junto a un grupo de actores miembros del sindicato de actores (Sidarte), sobre el futuro de las artes escénicas. “El Estado se lavó las manos al privatizar la cultura” (pár. 3) lamenta desde su confinamiento obligatorio. “En este contexto, [de cuarentenas preventivas,] ha sido evidente que la política neoliberal de privatización de la cultura tiene un efecto nefasto. Es decir, si existieran teatros públicos, con elencos, dramaturgos y directores contratados, la gente seguiría con sus sueldos” (pár. 4), añade. De

pronto, se asoma un recuerdo. Era el año 2005 y regentaba como director de Comunicaciones del gobierno de Ricardo Lagos Escobar en tiempos donde la cultura prometía —en apariencia— un *futuro esplendor*.

Recuerdos mediante y recluido en su domicilio, Griffero camina silente por las escalinatas de la casa ubicada en Román Díaz 1026, Providencia. La fachada nos da las primeras pistas. Con un frontis modernista, la luz del alba se cuela por un ojo de buey incrustado con retoques arábigos modelados con latón forjado. Por la pintura fresca verde oliva que circunda la ventanilla intuimos recientes remodelaciones. El dinero utilizado para contratar *maestros chasquilla* y comprar implementos, con suma probabilidad, fue recaudado con el último montaje del dramaturgo, *La iguana de Alessandra* (2018). Obra que, dicho sea de paso, monta temporalidades con la misma audacia decorativa del inmueble, poniendo en diálogo la España de Diego Velázquez, la China de Mao Zedong y la equívocamente mentada pacificación de la Araucanía. Atravesado el zaguán, una vez dentro, Griffero zigzaguea laberínticamente. Si hiciéramos un corte horizontal del inmueble veríamos tantas habitaciones como receptáculos escenifican *Río abajo* (1995). Se empiezan a mezclar las nomenclaturas, y donde leíamos *Dramaturgia del espacio* (2011), pensamos *Arquitectura del espacio*. ¿Habría diseñado Herbert Jonckers la topografía de los pisos? En fin, *Santiago-Bauhaus* (1987).

Los pasos se detienen al hollar el césped del jardín interior. Sentado en una reposadera de mimbre, y con periódico recién impreso en mano, Griffero recuerda aquellos días previos a las andanzas teatrales. Corría el año 1973 y en el frontis de la facultad de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Ramón y compañía organizan tocatas honoríficas a la nueva canción chilena, fabrican cocteles molotov y alientan la revuelta popular. Los

sueños colapsan con el Golpe de Estado y el aún novato estudiante de sociología debe exiliarse forzosamente en Inglaterra. Instalado en Colchester, a 90 kilómetros de las principales arterias londinenses, retoma su carrera en la Universidad de Essex hasta 1976, cuando, motivado por el viaje de The Beatles a India, se traslada a Sri Lanka, donde realiza su práctica profesional para graduarse de sociólogo. Resabios budistas quedan en el patio de Griffiero entre piletas y pagodas *new age*. La realidad lo golpea cuando en *La Tercera*, Paula Valles anuncia la tragedia.

Con salas cerradas y más del 80% de los trabajadores de la cultura como independientes, el sector ha sido fuertemente golpeado por la emergencia. Durante los últimos tres meses el gremio calcula pérdidas millonarias, mientras se las ingenia para sobrevivir. Fondos solidarios y canastas familiares son las respuestas de emergencia ante la espera por el apoyo estatal. A las preocupaciones de hoy se suman las sombras de la incertidumbre ante la reapertura (pár. 1).

Políticas culturales de supervivencia en el descampado. Otrora, pensaríamos esta frase como repertorio *Do it your self* practicado por teatristas escamoteando la censura del régimen cívico-militar chileno. Ahora, la cuestión se emparenta con prácticas del *sálvese quien pueda* propias de los sectores vulnerables de la periferia, donde las ayudas estatales prestamistas de *fondos solidarios* se complementan con ayudas comunales en *canastas familiares* o vecinales en *ollas comunes*. En fin, historias de desprotección. Como diagrama Valles, según el catastro elaborado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, un 85,1% de los trabajadores de la cultura son independientes. De acuerdo con una consulta en el sector teatral, los principales problemas derivados de la pandemia han sido la cancelación de actividades programadas (36,4%), la disminución de ingresos percibidos (25,6%), y la

postergación de actividades (16,7%). Problemas que se intentaron solucionar con un fondo de emergencia de \$15 mil millones (20.865.210 USD) apercibido con las mismas prácticas de siempre: concursos engorrosos y de larga data que favorecen proyectos en concordancia con *think tanks* hegemónicos²⁵.

Frente al desconcierto, conjuro a Ramón Griffero y Pablo Lavín. Quimeras de una amistad teatral que trabajó a dos cabezas y cuatro manos desde la estética *punky* DIY para combatir una sobriedad y somnolencia escénica propia de la censura cultural ochentera. Conjuro con esperanzas —y, por qué no decirlo, con desazón por el desamparo artístico que parece nunca dejar de repetirse— las postrimerías de un *galpón abandonado* ubicado en calle San Martín 84, donde los (mal)llamados retornados pusieron punto y aparte en la historia teatral chilena. Así reza mi tesis: pensar tal amistad como semillero formativo de las prácticas artísticas nacionales donde conciudadanos retornados de distintas latitudes aunaron experiencias, repertorios y saberes forjando “[sus] grandes utopías” (Griffero pár. 3). En particular, reconstruir el montaje de *Uggh... Fassbinder* (1985) como signo y seña de una práctica teatral donde géneros y lenguas diversos comparten escena y desconciertan a críticos y espectadores que observan “[t]res posibilidades de amor: hombre-mujer, hombre-hombre y mujer-mujer” (Piña 54).

²⁵ La necesidad de los *policy makers* por conseguir información oportuna, comprensible, confiable, accesible y útil para la organización burocrática del Estado y mantener su hegemonía administrativa ha generado “muchas fuentes potenciales de esta información (agencias gubernamentales, estudiosos en universidades, centros de investigación, firmas de consultoría con fines de lucro y agencias internacionales), pero en todos los países del mundo, políticos y burócratas —para cubrir sus necesidades— recurren por igual —y cada vez más— a grupos de instituciones especializadas y/u organizaciones independientes de investigación y análisis, conocidas como *Think Tanks*, con el fin de satisfacer la necesidad insaciable de información y análisis que sean políticamente relevantes” (Salazar 368-369).

Entre Pablo y Ramón. Escrituras bisagra

La de Ramón Griffero es una escritura *bisagra* en palabras de Cristián Opazo²⁶. Bisagra en dos sentidos, complemento. Hija dramaturgica de las subculturas de los polizontes universitarios previas al apagón cultural, avanza hacia la periferia urbana para dialogar con *homosexuales, narcos y prostitutas* entre barriales y poblaciones callampa. Al mismo tiempo, bisagra en cuanto acápite obligado de la historia *contrapedagógica*²⁷ de una subcultura teatral juvenil que aprendió el oficio de bailarín, performer o tramoyista en la trastienda de fiestas clandestinas como Spandex, montada por Andrés Pérez y Daniel Palma, o las tocatas bailables que Griffero y compañía anfitriaban en El Trolley; subcultura que, acto seguido, una vez alcanzada la *alegría* prometida por la transición democrática, debe rendir —o al menos imposter— el ímpetu *punky* para dar paso al diletantismo burocrático de los fondos estatales concursables, con Fondart encabezando la lista. Puente cultural, no cabe duda. Historia conocida, también. Como apunta Milena Grass, los problemas y temáticas que los teatristas inauguraron entre 1973 y 1990 son, en nuestra contemporaneidad, modelos a seguir entres quienes se dedican a las artes conviviales.

En cuanto a la inmediatez temporal, cabe destacar el impacto de público y crítica de *Cinema-Utoppia* y *Río Abajo*, vistos, en su momento, como certeras radiografías de

²⁶ “La de Griffero es una escritura *bisagra*: hila dos páginas discontinuas de la historia de la dramaturgia chilena. El linaje de sus personajes, hacia atrás (la década de 1980), se remonta hasta los sub-proletarios de la ciudad-descampado diagramada por Juan Radrigán (1937), en *Hechos consumados* (1981) o *El loco y la triste* (1980). Hacia adelante (el nuevo milenio), los personajes de Griffero se yerguen como los precursores de HP (Hans Pozo), el muchachito huérfano que —en el texto homónimo de Luis Barrales— se debate entre la cesantía y la prostitución callejera” (69-70).

²⁷ Contrapedagógica en cuanto son prácticas performativas contemporáneas “a aquellos escenarios situados en los extramuros de los campus universitarios” (Opazo 31) que escapan a la agorafobia academicista.

una realidad que no estaba manifiesta. Yo misma recuerdo el impacto que me causó *Río Abajo*. Curiosamente, al leer el texto y ver el video de la puesta en escena ahora, me parece que lo representado es “evidente” –a pesar de que tengo la experiencia personal de haber asistido a una especie de revelación cuando vi el montaje por primera vez. Hoy en día, lo que Griffero “revelaba” entonces ha pasado a formar parte de lo “sabido” (43).

Caminar en las junturas y vericuetos entre Vicuña Subercaseaux y San Pablo, pleno centro de Santiago, en 1983, sin embargo, era compartir las tretas de la clandestinidad. Ubicado en calle San Martín 84, a pocos pasos del Teatro Teletón (ex Casino Las Vegas), del Instituto Traumatológico, la antigua terminal de buses Mapocho (ya extinta) y, lo que provocaba el miedo en las pupilas palpitantes de los parroquianos, a escasos metros del Cuartel General Mackenna de la Policía de Investigaciones; El Trolley, desde la madrugada de año nuevo de 1984, se transformó rápidamente en el centro neurálgico del quehacer teatral en dictadura. Sede activa de los jubilados y montepiadas de la Empresa de Transportes Colectivos del Estado (ETC), desde 1918 había funcionado como centro histórico del Partido Socialista chileno (PS), reuniendo a líderes sindicales, como Clotario Blest, o dirigentes políticos como Salvador Allende. Desde 1983, con el poncho y la zampoña guardados bajo llave, alberga a los *colas* y *punkys* chilenos que semana tras semana organizan la resistencia *underground*.

Griffero retorna a Chile el año 1982, luego de estudiar Cine y dirección en la Universidad de Bruselas, Bélgica. Desde 1979, además, se dedica a pensar la dramaturgia como puerta de entrada al mundo cinematográfico en la Universidad de Lovaina. Una vez radicado en Chile, busca, por todos los medios, reclutar actrices y actores para agitar las aguas de la cultura nacional. Luego de deambular por escenarios teatrales aún activos, y frente al desconcierto

que generaba en los programadores el riesgo político de las obras de Griffero, empieza a frecuentar zonas alternativas, estacionamientos, bodegas y casonas en desuso. En un *encuentro social* —léase fiesta clandestina—, se conocen con Pablo Lavín, retornado hace pocos meses de Inglaterra, quien le presenta las dependencias del Sindicato de trolebuses.

De ahí en más, se forma una amistad de nunca acabar... o, al menos, tan firme y duradera como lo será El Trolley. Desde el año nuevo que avecina los cambios y revueltas sociales de 1984, los parroquianos del lugar, genuinos sobrevivientes de la noche santiaguina experimentando una nueva ciudadanía de toque a toque, eluden la censura con el fin de colorear una ciudad de hombres grises. Junto a Herbert Jonckers, pareja artística y sentimental de Griffero, y con íntimos amigos —Eugenio Morales, Carmen Pelissier, Armando Lillo— Pablo y Ramón montan piezas de teatro “[p]ara no hablar como ellos hablan, ni representar como ellos representan” (Griffero pár. 3). Las obras más representativas quedan plasmadas en el libro *Poéticas de espacio escénico. Chile 1981-1996* (2006) publicado en memoria de Herbert Jonckers rescatando así su legado como diseñador teatral. En palabras de su compañero de vida

Hoy vemos que todos sus aportes, su talento y esfuerzo creativo contribuyeron a redefinir varios pensamientos e impulsos creativos de nuestra escena y por ende de la escena de nuestra especie, por eso este libro y este homenaje a quien en su paso por nuestro territorio nos enseñó sobre la diversidad del arte, la pasión que esta conlleva y la necesidad de su eterna transformación. (...) Hoy, desde la teoría artística, podemos releer los diferentes trabajos y propuestas de Herbert a partir de conceptos que se instalan como aquellos que definen los gestos creativos contemporáneos; es decir, estamos frente a un autor que desde su creación permitió avanzar en nuevas

denominaciones a ese quehacer. Alguien que, al sumarle nuevas letras al alfabeto del lenguaje artístico, amplió la redefinición de este (Griffero pár. 3-4).

Sin duda, resuenan en las alabanzas y elogios de Ramón las palabras de Grass. La instalación de un modelo, *la poética del espacio* o la *dramaturgia del espacio*, conlleva la monumentalización del mismo en las obras venideras, montadas por otros creadores pero con idéntica sensibilidad. En esta línea, las obras más significativas de esta forma de hacer teatro, siguiendo el éxito de recepción crítica, mediática y de públicos, corresponden a la triada de *Cinema-Utopia* (1985, 2000, 2010), *99 La Morgue* (1986, 2017) y *Río Abajo* (1995), llegando la primera a ser parte de la selección oficial de la *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010) y parte de la edición 2010 del Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil que celebró los 200 años de teatro chileno.

Hoy se anunció la selección de las obras que aludirán a los 200 años del teatro chileno, donde destacan *Cinema-Utopia*, *La Negra Ester* y *Hechos consumados*. (...) Además, del re-montaje de obras emblemáticas, se integrará a la programación la trilogía compuesta por *La Mantis Religiosa*, de Alejandro Sieviking, *Amo y señor*, de Germán Luco Cruchaga, y *Los Invasores*, de Egon Wolf. Este proyecto, del director Luis Ureta, se enmarca en un proyecto Fondart Bicentenario, que consistirá en la reescritura de estas obras por parte de Coca Duarte, Mauricio Barría y Rolando Jara (Poduje par. 1).

Griffero se instala en los estudios historiográficos de las dramaturgias nacionales como epígono de la escena de los ochenta, con Juan Radrigán (*Hechos consumados* [1981]) a la retaguardia setentera y Andrés Pérez (*La Negra Ester* [1988]) a la vanguardia noventera. Historia contada y terminada. Final feliz, piensa Griffero. Sin embargo, Pablo Lavín tiene la

última palabra. La historia de la Compañía Teatro Fin de Siglo queda trunca sin las andanzas de un joven retornado que, recordemos, fue el primero en atravesar la puerta de entrada del Sindicato de trolebuses. Quien, además, mete mano, hace y deshace, dos obras de las que la crítica teatral padece Alzheimer o al menos pérdida temporal de la memoria²⁸: *Un viaje al mundo de Kafka* (1984) y *Uggh... Fassbinder*. Reconstruir la historia de la última es lo que sigue.

Feria del Libro de 1986, historia de desvíos

Lunes 2 de diciembre de 1985. Compañía Teatro Fin de Siglo logra una histórica coproducción con el Instituto Goethe para montar *Uggh... Fassbinder*, obra que desde el vamos dialoga con el trabajo cinematográfico y teatral del *infante terrible* alemán, Rainer Werner Fassbinder. Sabemos —así lo detallan los archivos—, que el montaje fue presentado en, al menos, tres ocasiones. El día de estreno, 2 de diciembre de 1985, es montado en La Sala El Trolley con el elenco principal (Verónica García Huidobro, Alfredo Castro, J. Cristóbal Soto, Pablo Lavín, Rodrigo Vidal, Francisco Moraga y Carmen Pelissier) en primer plano. Ramón Griffero, en el rol de escenógrafo para la ocasión, piensa la puesta en escena como “[c]reación [colectiva] a partir del tema del amor Homosexual y heterosexual en la cinematografía de R.W.Fassbinder. presentando escenas de: *Querelle* [1982], *Las lágrimas Amargas de Petra Von Kant* [1972] y *Kazelmacher* [1962]” (pár. 7). La dramaturgia, de Pablo Lavín, es puesta en acción en dos espacios más, fuera del galpón. En el primer trimestre de 1986 es presentada en el Instituto Goethe y, luego, entre el 20 de noviembre y el 8 de

²⁸ Por no decir, derechamente, negación. “En fin, negamos las fiestas clandestinas pese a que, en las veladas proscritas de El Trolley y Spandex, Ramón Griffero y Andrés Pérez burlan la censura y se fascinan con la *pose* de las divas transformistas” (Opazo 31).

diciembre del mismo año se exhibe en la sexta versión de la Feria chilena del Libro en el parque forestal.

Durante los ochenta, dictadura cívico-militar mediante, el parque, como lugar de encuentro, y las avenidas, como espacios de tránsito, congregan un sinnúmero de montajes teatrales y performativos de suma relevancia. Sin ir más lejos, Andrés Pérez, consagrado con el montaje de *La Negra Ester* (1988) en el cerro Santa Lucía, se inicia en el teatro callejero a fines de los setenta fundando el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), práctica artística que lo llevará en 1982 a recorrer Europa de la mano de Ariane Mnouchkine encabezando las filas del Théâtre du Soleil. Mientras Pérez elucubra gigantes de feria encaramado en zancos caseros, uno de sus más queridos amigos, Andrés Pavez, agita a las masas en *happenings* de improvisación que, junto su compañía Teatro de Feria, realiza en las concentraciones ciudadanas antidictatoriales. Si las fiestas se han erigido como espacio performativo, *contrapedagógico* del teatro nacional, dando asilo a quienes fueron desterrados de los circuitos de los teatros universitarios una vez asume la junta militar los poderes ejecutivo y legislativo; es el momento de pensar el parque como otro lugar de refugio para quienes dejaron las tablas y construyeron sus propios andamios, pues, como señalan las biografías, para pasar la resaca de noches clandestinas en Bal Le Duc o Blondie, la juventud artística y bohemia del periodo se reunía los días domingo en Parque Bustamante o Forestal donde se congregaban parroquianos del teatro de sala, del teatro callejero, escritores trasnochados de las reuniones en Alameda 99 bar Jaque Mate o del taller Ergo Sum de Pía Barros²⁹.

²⁹ Rescatar esta memoria es, además, conjurar a los *Hijos de la trampa* (2013). Expresión del escenógrafo Daniel Palma que, me parece, explica un dato no menor. Junto con la memoria de quienes murieron con la pandemia del VIH, la memoria de quienes escaparon del circuito universitario sigue al debe. Cuando hablamos del teatro ochentero, solemos pensar en el teatro itinerante. Sin embargo,



Feria del Libro de 1986. *Las Últimas Noticias* (29 jul. 1995, 39).

La Feria del Libro de 1986, fundamental para estudiar los inicios de Compañía Teatro Fin de Siglo, aún no sigue las lógicas institucionales de la Feria Internacional del Libro de Santiago (FILSA), denominación que lleva el evento desde 1990, cuando comienza la transición democrática chilena. En las postrimerías del Parque Forestal, entre el frontispicio del Museo de Bellas Artes y las escaleras del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), se reunían a

quienes fueron desterrados por Hernán Letelier, comandante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile o quienes no se llamasen Juan Radrigán y Luis Rivano en el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, sufrieron los azares de la trampa, buscando espacios alternativos de representación, la mayoría de ellos no archivados por miedo a represalias de la policía de investigación (CNI, DINA). Parte de esta memoria se encuentra en el documental *Mas cerca de la luz: Teatro callejero en Santiago de Chile* (2015).

presentar manuscritos y publicaciones “lo más granado de las letras de Chile en los ochenta” (s/p).

Visto desde esa perspectiva, la Feria del Libro en su época del Parque Forestal alimentó o fundó una épica, pero más allá de ello, conformó en alguna medida un muy concreto círculo de relaciones, personajes y organismos que irían dando vida a un rudimentario entramado que hoy es lo que se llama el ecosistema del libro. Fue el espacio de convivencia y articulación, el momento de verse cara a cara con el público y con los otros actores de una cadena de producción que durante la dictadura se había suprimido. Escritores, editores, librerías y el público (Hidalgo 15).

En la Feria del Libro de 1986 se presentan Nicanor Parra, José Donoso, Jorge Teillier, Enrique Lafoucarde, Pablo Huneus, Virginia Cox, José Miguel Varas, Enrique Campos Menéndez, Enrique Gómez, Francisco Coloane, José Luis Rosasco y Roque Esteban Scarpa, quienes se observan de izquierda a derecha en una fotografía de la inauguración de la Feria (Fig. 1). Mientras la más floreada alcurnia de las letras chilenas descansaba en la escalinata del MAC —recuérdese que Donoso y Parra ya recorrían el mundo con sus publicaciones—, en la vereda del frente, menos glamurosa a falta del fondo de balaustradas y con escenario de asfalto y matorrales, se encontraban muchachos primerizos que, con más fe que oficio, reclamaban un puesto en la historia de la literatura nacional. El periodista Pedro Pablo Guerrero recuerda aquellos días donde

Esa FILSA inicial no era nada auspiciosa, en el Parque Forestal se instalaba por ejemplo Lafourcade para que todos lo vieran y ahí él firmaba sus libros, Pablo Huneus tenía una campana que tocaba cuando vendía un libro, era una cuestión folclórica, pintoresca, ellos eran los autores conocidos o relativamente conocidos en

esa época, estabas en plena dictadura, ellos eran los rostros del libro, André Jouffé. No había como ahora una especie de *star-system*, eso comenzó en la Estación Mapocho, cuando la voz del locutor comenzó a anunciar a Marcela Serrano o a Isabel Allende, por ejemplo. En ese sentido, en el sentido de convertir a FILSA en una suerte de meca para los escritores, eso fue una operación que la dirigieron con Ricardo Sabanes desde Planeta, a él lo mandan desde Argentina a Chile para crear este fenómeno editorial que fue la construcción de la Nueva Narrativa Chilena (pár. 5).

Genealogías literarias previas a la Estación Mapocho³⁰. Autorías huérfanas que, con un *chal* en el asfalto, se proclamaban portadoras de la utopía prometida. Como un joven Pablo Lavín que, vaticinando los años venideros, pone en la palestra —sin más, en una de las plazas públicas más concurridas de Santiago— el deseo de jóvenes homosexuales que practican, igual que sus congéneres, *todo lo humano*³¹. Y, como reza la profecía, todo Pedro trae consigo un Pablo y viceversa. Pues, no solo Lavín se arriesgaba en 1986 a poner la cara por los suyos, sino también un todavía tallerista Pedro Mardones Lemebel dibuja, con su voz cocoroca, sus primeros personajes que dejan ver entre líneas a las *anacondas en el parque* que habitan los matorrales del parque forestal.

Esa tarde leyó un tríptico hecho de papel kraft. Uno de los siete que, envueltos en un sobre de correo postal, componían su libro-objeto *Incontables*, el primero que publicó. Lemebel, de entonces 34 años, había trabajado durante meses en él en las

³⁰ Otra forma de decirlo sería pedirle prestada a Donna Haraway la posibilidad de “[g]enerar parientes en parentescos raros”, pues “[l]a tarea es volvernó capaces de dar respuesta de manera recíproca, en todos nuestros arrogantes tipos” (19).

³¹ Frase para darle forma al deseo homosexual que no cabe en la lengua en la obra *La Huida* (2001) de Andrés Pérez. “Por añadidura, en la fiesta, ha de hacerse ‘todo lo humano’. Y todo lo humano ha de hacerse, en riguroso silencio, entre ‘techos’, ‘piedras’ y ‘calaminas’” (Opazo 428).

sesiones de los talleres Ergo Sum, a cargo de la poeta chilena Pía Barros y a los que asistió por 11 años. Y según cuenta Valentín Segura, vocero de la familia del autor fallecido de cáncer en enero de 2015, el mismo volumen será reeditado y lanzado en octubre por editorial Planeta, para la Feria del Libro de Santiago (Bahamondes pár. 2).

Entre oficios de tallerista Pedro Mardones compartía el gusto por la escritura y la lectura — y, por qué no decirlo, el gusto por sobrevivir con viandas y *petit bouche* a la hora del té— en los aposentos de la poeta Pía Barros en Bellavista 0303. “La homosexualidad era un cuchicheo a las espaldas que les dábamos cuando la mirada barría nuestra precariedad de zapatos con cartones para disimular el hoyo de la suela” (Barros 11). Los recursos de la precariedad —escribir en servilletas, reutilizar hojas, diagramar con papel estraza— se confundían con las marcas de pobreza que elevaban la dignidad al portar en las andanzas nocturnas bolsos de *cuero legítimo*. Por lo mismo, la memoria es precaria —o, muy activa, lo dirán los biógrafos—, lo que lleva a confundir la mítica genealogía lemebeliana del *Manifiesto* en la Estación Mapocho en 1986 con otra narración para la misma historia.

Y después las lecturas en la Capilla del Altero de los de Ramón, la SECH, tantos lugares donde a ti se te omitía y tu rabia “porque la izquierda no tiene maricas”, nuestra memorable irrupción en la Jornadas Pablo Neruda, donde te di mi espacio de lectura para que leyeras tu *Manifiesto* y tuvimos que entrar a la mala casi disfrazados y el bofetón que hizo el cambio en todos, “qué van a hacer con nosotros, camarada...” (Barros 13-14).

No es tan importante el equívoco en la crónica en términos de lugares y espacios, sino la posibilidad de pensar a Lemebel desde otro lugar enunciativo previo al *Manifiesto*, el Pedro

Mardones de *Incontables*, del parque forestal. El vagabundo de “Una noche buena para santa” o la vieja prostituta de “Bésame otra vez forastero” ya poseen el tono de las viejas locas de las crónicas de Lemebel; sin embargo, al mismo tiempo, el hippie “Spinoza” o las andanzas marino-mercantes de “Gaspar” desligan a Mardones de Lemebel y abren la posibilidad de leer otras filiaciones literarias, donde la escritura se escapa de la tetralogía barroca que las crónicas de Lemebel completan en el río Mapocho³².

Voces críticas o ¿Quién vio *Ugght... Fassbinder*?

La ensayista Pía Barros, con los baches de su memoria, nos enseña algo que, creo, puede esclarecer metodologías de la investigación en artes escénicas. Las imprecisiones históricas en las performances ciudadanas, como las de Pedro Mardones Lemebel, pienso, se deben a las inestabilidades de los registros de tales puestas en escena. No solo la ausencia de materiales y recursos audiovisuales —ausencias entendibles debido a la precariedad en el medio artístico nacional, aún más en dictadura—, sino la falta de relatos confiables, estables y unívocos propicia una verdadera disputa de la narración artística. Asistir a un montaje, o una intervención ciudadana, una performance pública o un *happening*, detenta el poder de transformar tal experiencia en un mito. El poder de la habladuría, del *rumor*. Como también

³² Desde luego, pienso en la amistad que fantasea Soledad Bianchi en *Lemebel* (2018): “De pronto, José Lezama Lima se (me) viene a la mente, por la lujuria, no solo verbal, de su propia obra, y por su afición y estudios sobre el barroco. También, como un simulado eco, el *neobarroco* de Severo Sarduy. Más cerca, el argentino Néstor Perlongher se reconoció acompañante de los cubanos, y habló del *neobarroso* para aludir a su hacer y a su entorno, a su hacer en su entorno, el atigrado y oscuro Río de la Plata, y todo nuestro barro y otras mezclas y menjunjes latinoamericanos. Sospecho que Pedro Lemebel sigue este trayecto y veo que camina, por el parque forestal, del brazo del asmático viejo, del espejeante Sarduy, y del joven que el sida se llevó. Veo al chileno conversándoles: divertido, les hace un guiño, y mientras los cuatro enmascaran vocablos, yo le cuchicheo: *neobarrocho*, y Pedro lo agarra al vuelo y copuchea: ‘Eso es, neobarrocho, niñas’ (49).

el poder del boca a boca, de las redes de clandestinidad compartida. En el caso de Barros y Lemebel una marcha no anunciada, una sesión de taller privada o una tarde compartiendo chismes. Nada más de lejos de pensar tal estado de la investigación como inhabilitante, urge atender el rumor como posibilidad de desprivatización de los materiales escénicos y literarios. Me explico. Mucha agua bajo el puente ha pasado desde que la palabra *repertorio* contaminó y revitalizó el dualismo entre el cuerpo y los relatos que lo circundan. El rumor, a tientas, sobreviene incalificable si nos basamos en las categorías de archivo y repertorio³³. Sin entrar a los archivos universitarios por su carácter maleable, huérfano de locutor a locutor, el repertorio lo desestima pues frente a una performance, como reza el adagio popular, *cada uno ve lo que quiere ver*. Como señala Cristián Opazo

Apoyado por Gayatri Chakravorty Spivak, quiero considerar la fuerza desestabilizadora del rumor, fuerza que lo convierte en estrategia de resistencia dilecta de los grupos segregados: homosexuales, indígenas, mujeres. A decir de Spivak, “[r]umor evokes comradeship because it belongs to every ‘reader’ or ‘transmitter.’ No one is its the origin or source. Thus rumor is not error but primordially [...] errant, always in circulation with no assignable source. This illegitimacy makes it accessible to insurgency” (213). Yo, por mi parte, agregaría que el poder subversivo del rumor reside en que retuerce la teoría de la enunciación, tal como surgen en “*L’appareil formel de l’énonciation*” de Benveniste. Según entiendo, el rumor es un enunciado huérfano, pues desconoce tanto a su enunciador

³³ Conceptos definidos por Diana Taylor en *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2016).

como la circunstancia en que fue proferido: no está escrito ni en la constitución, ni en las historias nacionales, ni en la literatura fundacional (42).

El rumor sobre los montajes de *Uggh... Fassbinder* da ejemplo a la cuestión. Los primeros asistentes a la función, sin duda, son los actores que ven, ensayo tras ensayo, cómo la obra va tomando forma. Alfredo Castro, protagonizando al capitán marino de *Querelle*, recuerda al *Fassbinder* como un trabajo formativo para lo que después será su propia compañía, Teatro La Memoria. “Motivado y entusiasmado por su propuesta escénica, yo presioné con insistencia a Ramón Griffero a invitarme a trabajar con él. Primero en un reemplazo en *Cinema-Utopia*, para luego integrarme como actor a su compañía en la puesta en escena de *Uggh... Fassbinder* y *99 La Morgue*” (pár. 7). Sin duda, experiencias formativas de un actor *ad- portas* de la gloria. Misma sensación se impregna de Verónica García Huidobro, quien ve en la dirección de Griffero y Lavín un desafío mayúsculo en la historia de su carrera. “Como actriz, considero que tanto los tres personajes que interpreté en *Uggh... Fassbinder* (1986-1987), cuales fueron una prostituta callejera, una lesbiana reprimida y una corista de cabaret, como la abuela-diosa griega de *99 - La Morgue* (1987), me exigieron renovar y replantearme profundamente la manera de construir y comunicar un rol” (80). Con las herramientas aprendidas en la Alma máter, “formación realista, propia de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica”, resultaba desafiante, “darle un camino lógico y pleno de sentido a tres personajes propuestos por el imaginario de Fassbinder y reinterpretados por la dramaturgia escénica de Griffero” (81).

Si los problemas de las actrices y actores del elenco oscilan entre la inexperiencia y la falta de recursos actorales, los problemas de la crítica son tanto más complejos. Como voces autorizadas de los principales boletines literarios norteamericanos, los chilenos exiliados en

Estados Unidos invitados al montaje del Instituto Goethe pasan revista sobre la obra, plasmando sus experiencias en diferentes medios globales. Pedro Bravo-Elizondo, cofundador de *Latin American Theater Review*, señala en la revista su agradable impresión de que, en un país remoto como Chile, su tierra natal, se estén entregando ayudas estatales binacionales.

La ayuda económica que los Institutos binacionales entregan al desarrollo cultural chileno motivó a Ramón a escribir *Uggh... Fassbinder* sabiendo que éste había hecho teatro y cine. Refundió cuatro de sus filmes, basados en un mismo tema, para el que escribe, la incapacidad del amor verdadero, en toda su plenitud. Los filmes seleccionados fueron *Dioses de la peste*, *De amor se muere*, *Las lágrimas amargas de Petra Von Kant* y *Querelle*. Fue todo un experimento el pasar el lenguaje cinematográfico al teatral en una apretada síntesis de una hora y media. Lo primero que el espectador capta al ingresar a la sala, pues la cortina ha sido completamente eliminada, es un urinario, pero también una columna antigua que se antepone a la frialdad anterior (100).

La sorpresa y ansiedad que le genera ser espectador de una obra que supera los melodramas fundacionales y muestra *la incapacidad del amor verdadero* —¿habrá querido decir del amor heterosexual?— lo lleva a confundir las películas representadas que, recordemos, según Griffero son *Querelle*, *Las lágrimas Amargas de Petra Von Kant* y *Kazelmacher*. Bravo-Elizondo, para confirmar sus interpretaciones, comenta el montaje a uno de sus más aventajados discípulos de la Universidad de Iowa, Grínor Rojo, quien, sin más, dos años después, le dedica unas escuetas palabras en un artículo de 1989.

Between the opening of *Historias de un galpón abandonado*, in 1984, and that of *Cinema Utopia*, in 1985, Griffero refined his technique by adapting works from two artists he admired. From Kafka he adapted *Un viaje al mundo de Kafka* (A Trip to Kafka's World) in 1984. Second, he created a series of variations on the films of the polemical German director, Rainer Fassbinder, entitled *iUghtt . . . Fassbinder!* What is striking in Griffero's theatrical practice is his realization of the text as a storehouse of images. This imagistic staging transforms the fixity of the printed word into the ephemeral condition of live performance (536).

Contemporáneo a Rojo, pero radicado en Chile, Juan Andrés Piña, el periodista teatral del momento, no se queda atrás y comparte su propia experiencia y desconcierto frente al montaje. Lo primero que advierte es la importancia de la obra, la cual “provocó una polémica de proporciones al momento de su estreno”. Piña está de acuerdo con Griffero en que son “tres películas del cineasta alemán Rainer Fassbinder” las reversionadas, bajo tres consignas: “delincuencia, sordidez y promiscuidad”. El crítico sugiere que *Ughht... Fassbinder* “puede escandalizar por los aspectos sexuales” al poner en escena, frente a “un urinario público, mezcla de frialdad y desecho” a “[s]eres solitarios y abandonados” que disfrutaban de deseos *impuros* en “[t]res posibilidades de amor: hombre-mujer, hombre-hombre y mujer-mujer”. A estos placeres se entregan, entre otros marginados, vividores “de un mundo subterráneo” como lo son “policías, delincuentes comunes, marineros de poca monta, soplones y prostitutas” (54). Piña, sin embargo, advierte, que tales provocaciones a la moral son “tocad[a]s con profusión por el teatro contemporáneo”. Por lo mismo esperaríamos que Jérôme Stéphan, desde la academia francesa, tuviera más ahínco y soltura al hablar de

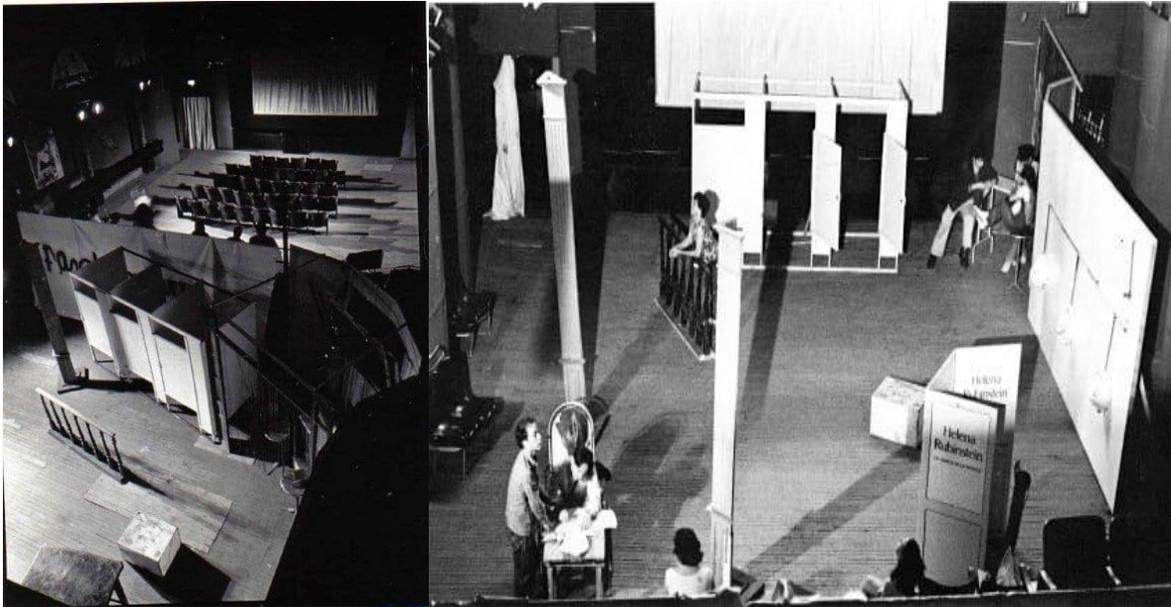
Ugghht... Fassbinder, pero la realidad es que las notas dejadas al paso alcanzan siquiera para reseña.

Por otro lado, en 1985, Ramón Griffero confirmó su interés por Fassbinder en *Ugghht... Fassbinder*, una obra homenaje: al igual que éste, representa en escena un universo de marginados, de drogadictos, de jóvenes desamparados, de homosexuales, de seres descarriados. Tal como Fassbinder, Griffero se siente atraído por “la forma cinematográfica” y por las problemáticas del “deseo” (4).

Seduciones y traducciones. Archivos y recuerdos

Lo que sabemos del montaje es, sin embargo, un poco más auspicioso. Las presentaciones de *Ugghht... Fassbinder* funcionaban como una suerte de antesala de *Cinema-Utoppia* (Fig. 2). Ambas obras compartían la explanada del Trolley, donde se montaban espalda con espalda. La escenografía del *Fassbinder* fácilmente la podríamos describir como “El lugar, un puerto. El país, Chile” (Pérez 2), remedo del Valparaíso imaginado por Víctor en *Parecido a la felicidad* (1959) o el telón de fondo del *Tony chico* (1964). En breve, una caleta portuaria donde las masculinidades de diversos marineros son puestas en discusión entre prostíbulos y bares de poca monta³⁴ (Fig.3).

³⁴ Pienso una genealogía marina que podría ser estudiada como imaginario de masculinidades *queer* del teatro nacional. *Parecido a la felicidad* (1959) de Víctor Jara, *El Tony chico* (1964) de Luis Alberto Heiremans, *Ugghht... Fassbinder* (1985) de Pablo Lavín, *La Huida* (2000) de Andrés Pérez y *Prat* (2002) de Manuela Infante.



Uggh... Fassbinder. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero y Pablo Lavín. Teatro de Fin de Siglo, 1986.

El *Fassbinder* lo podríamos entender desde esa lógica, la potencia del marino mercante para generar deseos homoeróticos en sus congéneres tripulantes. Como señala Adam Geczy, tal sería la condición global de representación del marino entre los sesenta y los noventa: “[t]his representation of men in sexually provocative poses produces a space that encourages women *and* men to desire the male image. It is a space that allows heterosexual men to indulge and participate in homosocial/homoerotic behavior in culturally acceptable ways” (143). Tal posición andrógina del marinero sería, con la llegada del mercado, una exposición comercial de la sexualidad ultramarina.

Ive always loved the graphic and the architectural aspects of stripes. My mother dressed me in sailor-striped sweaters. They go with everything, never go out of style and probably never will. There were also other influences: my grandmother, Coco Chanel, Jean Genet, Popeye, Tom of Finland, Rainer Fassbinder and his film

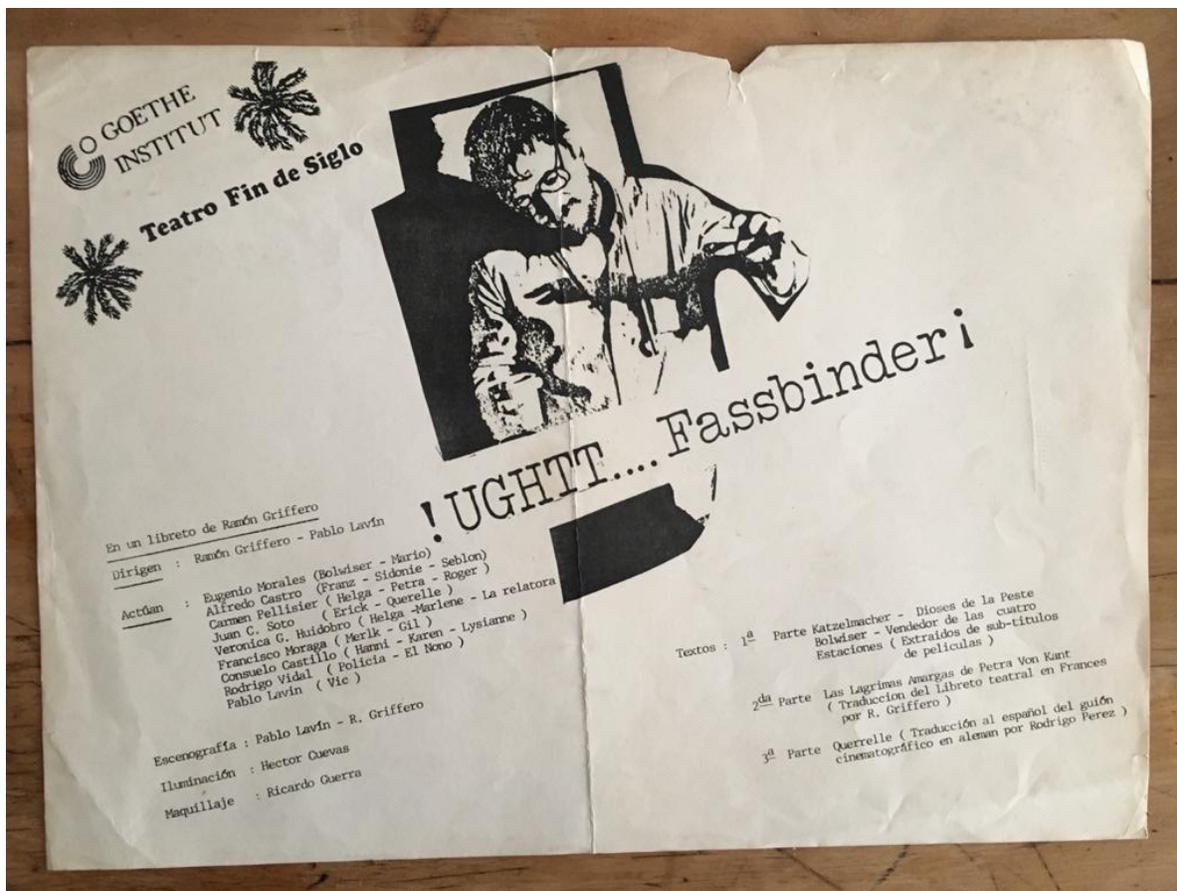
Querelle, the title character of which was the ultimate sailor, a hypersexualised gay symbol, a fantasy, an icon, a form of virility that could be ambiguous” (Jean Paul Gaultier 141).

El trabajo de Griffero y Lavín es desmitificar el imaginario de Gaultier respecto del marino, al mismo tiempo que dispararlo en múltiples sentidos. Para tal labor, la dramaturgia se construyó en base a tres textos de Fassbinder, traducidos champurreando lenguas desconocidas, como se observa en la ficha artística (Fig. 4 y 5).

Textos: 1^A Parte *Katzelmacher* – Dioses de la Peste – Bolwiser – Vendedor de las cuatro Estaciones (Extraídos de sub-títulos de películas).

2^A Parte *Las Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (Traducción del Libreto teatral en francés por R. Griffero)

3^A Parte *Querelle* (Traducción al español del guion cinematográfico en alemán por Rodrigo Pérez).



Ficha artística *Uggh... Fassbinder*. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero y Pablo Lavín.

Teatro de Fin de Siglo, 1986.

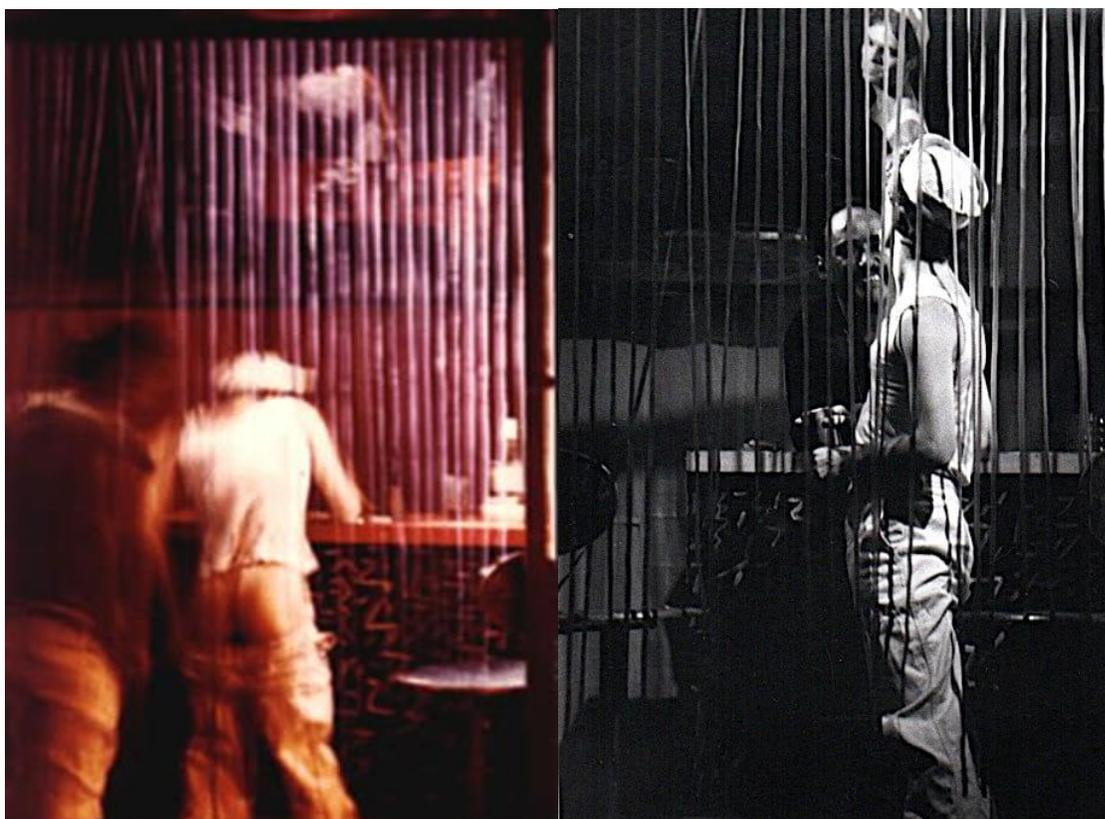
un instante para luego apagarse repentinamente. Esta parte de mi trabajado es mi bajada a ese mundo subterráneo que pocos tienen la libertad de afrontar.

En la escritura de Jean Genet, y posterior reconstrucción de Fassbinder en la película *Querelle*, la cárcel es la metáfora de la sexualidad no aceptada y no correspondida. Entre la fraternidad de marinos, la homosexualidad debe expresarse velada, en una segunda lengua que asegure que la nave se mantenga a flote a pesar de las furibundas olas de la sexualidad. En tal sentido, el lenguaje es sentido por Querelle como una cárcel, como una camisa de fuerza que impide expresar el deseo en su plenitud, allí donde el roce con el cuerpo masculino es eclipsado frente a las aventuras de los prostíbulos.

Existe una cámara secreta, cerrada, con una puerta blindada. Contiene, además de algunos pobres perros enjaulados, algunos monstruos de los cuales el más conmovedor es el que permanece en el centro de la cámara y es nuestro íntimo reproche. Encerrado en un enorme frasco de cristal que tiene más o menos la forma de su cuerpo, es de color malva y de una sustancia blanda, casi gelatinosa. Se diría un pez grande, si no fuera por la tristeza humana que emana de su cabeza. El domador que vigila a los monstruos desprecia, sobre todo, lo sabemos, al que encuentra algo de paz en las entrañas de uno de sus semejantes. Pero no hay tal semejante. Los otros monstruos se diferencian de él por un ligero detalle. Él está solo y nos ama. Espera sin esperanza de nosotros una mirada amistosa que jamás le concederemos. Querelle vivía todos sus instantes en esa desoladora compañía (Genet 189).

La soledad de la sexualidad es experimentada en la obra por los personajes de Querelle y Seblon, representados por Juan Cristóbal Soto y Alfredo Castro. La soledad de los marinos se aprecia en las imágenes del montaje respecto de la distancia de los cuerpos en escena.

Ninguno parece tocarse, acercarse, besarse o incluso pelear y ofrecer puños, como ocurre frecuentemente en la película de Fassbinder. El miedo a la sexualidad se vive en carne propia como un miedo a la exposición, a la fragilidad. Ahora bien, detrás de una mampara o un visillo, *todo lo humano* se experimenta descarnadamente (Fig. 6 y 7).



Ugght... Fassbinder. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero y Pablo Lavín. Teatro de Fin de Siglo, 1986.

Coda: golpear la puerta, mal de archivo

El 25 de octubre del 2019, día de la llamada *Marcha más grande de Chile*, a una semana del inicio del Estallido social, Ramón Griffero se encuentra con Pablo Lavín en Plaza Baquedano, renombrada para la ocasión como Plaza Dignidad. Tal rencuentro, luego de años sin colaborar artísticamente, marca una disputa biográfica que podemos entender

teóricamente. En la concentración previa a la marcha, Griffero le señala a Lavín que, en cierta medida, el teatro de los ochenta marcó el inicio de una revolución cultural y política que encarnó finalmente en el Estallido social, donde “[e]l escenario se vuelve el espacio público” entre comparsas y performances urbanas. Lavín, por su parte, le recrimina que, luego de los ochenta, la dirección que tomó el teatro de Griffero es concordante con los gobiernos de la transición democrática nacional, que menguaron las formas de vida de una clase social que se reveló contra las injusticias del sistema. Frente a tal escenario, Lavín convida a Griffero a retirarse de Plaza Dignidad y buscar el lugar que efectivamente le pertenece. En una entrevista de enero del 2020, con el Estallido más descansado, Griffero encuentra un argumento frente a la recriminación de Lavín apelando a su escritura narrativa: “como escribí *Soy de la Plaza Italia* (1994), ahora podría escribir *Soy de la Plaza Dignidad*”. Griffero se excusa señalando dos cosas relevantes. Primero, que luego de diecisiete años esperando la democracia, criticar el modelo de mercado de la transición no correspondía. Segundo, que su trabajo artístico de los años noventa, fuera del *underground* del Trolley, fue un adelanto de lo que vendría con el Estallido de octubre. Como Griffero señala, “para mí el arte de hoy es la cultura de mañana”, pues las obras que él hizo se estaban transformando en el “inconsciente colectivo” del pueblo y del teatro.

La cuestión relevante, más allá de la polémica, es cómo tal disputa nos enseña algo de las políticas del archivo. Cuando Jacques Derrida nos advierte de la importancia de las formas de archivar en *Mal de archivo* (1995), nos da luces sobre el rescate de la cultura ochentera hoy en día. Griffero argumenta que “[l]a Concertación [actuales gobernantes] nunca fue al Trolley”. Por lo tanto, su labor sería rescatar los materiales del Trolley para que no se olviden, creando su propio archivo web. En tal sitio, las obras de Lavín simplemente están

desaparecidas. Un pleonasma para responder a tal gesto sería: “la Concertación nunca fue al Trolley” pero el Trolley fue a la Concertación. El olvido del trabajo de Lavín, que no llega a ojos de la Concertación, lo obliga a realizar para la televisión programas menores, como *Mentes brillantes* (2015), para sobrevivir en el descampado neoliberal, mientras que Griffero se ufana de ser portador de la semilla del Estallido social. Compañías como La Laura Palmer, sin embargo, han observado tal contradicción en obras como *Animales Invisibles* (2019), donde las figuras de los próceres ochenteros son puestas en jaque.

The first part of *Animales* highlights the contrast between the TNCH technicians and the authorities who administer the company, especially its artistic director, Ramón Griffero. Griffero is an iconic director/playwright of the Chilean artistic avantgarde of the 1980s, applauded by the cultural institutions of the transition, and winner of the National Award for Performing and Interpretive Arts in 2019. Griffero’s biography exemplifies the ideal of success: an artist who learned to shift his work from the underground insurgence during the dictatorship to the challenges that globalization brought in the late 1990s during the well-documented transition to democracy. As can be inferred from La Laura Palmer’s production, Griffero has exercised a type of authority geared more toward maintaining his own position as an avantgarde celebrity than safeguarding the dignity, independence, and tradition of his community, submissively bowing to the arts and culture establishment that has allowed contemporary capitalism to swallow up both material and symbolic heritage spaces, where citizens recognize traces of the national history” (Kalawski y Opazo 152).

Rescatar la memoria de los *hijos de la trampa* sería un gesto político desde la noción misma de archivo. Ahondar los rumores y traerlos nuevamente a escena para reconstruir las tretas

de la clandestinidad ochentera funciona como operación desestabilizadora de los monumentos del *underground*. Reconstruir las matemáticas imperfectas de un común denominador teatral que se encuentra desperdigado en diferentes oficios escenográficos sería, en definitiva, colaborar con el mal ~~de~~ archivo nacional y seguir golpeando la puerta de quienes tienen que contar su propia historiografía teatral.

Capítulo 3: “Estoy muy feliz de verte *alive*”: Acústicas, amistades y archivos del performance transgénero y travesti (Chile y Nueva York, época 1990)

“Strike a pose” es parte del estribillo de “Vogue” (1990) de Madonna, genuino préstamo del léxico juvenil neoyorquino de finales de los setenta y mediados de los ochenta, como lo vemos en el documental *Paris is burning* (1990) y la serie *Pose* (2018). “Strike a pose” es, a su vez, el título académico con el que Mariano López Seoane homenajea a Sylvia Molloy en el número “Todo sobre Molloy. Un homenaje irreverente” (2021) de la revista *Chuy* editado junto a Leo Cherri y Daniel Link. Tal significante le permite a López Seoane construir una narrativa sobre una Molloy *freak* (113) que tendría su origen en textos fundamentales sobre el homoerotismo en Latinoamérica como “Sexualidad y exilio: El hispanismo de Augusto D’halmar”. En el escrito, Molloy reconcilia a España con Latinoamérica tomando una anécdota prestada a José Vasconcelos sobre el flamenco. Luego, acota que tal experiencia corporal y musical del baile ibérico se mantuvo en Buenos Aires entre las juventudes homosexuales de los años cuarenta (237-238). En el siguiente ensayo me tomo de la batuta de Molloy para reconciliar a Chile con Estados Unidos, en cierta medida. Propongo, en resumidas cuentas, que en los años noventa un grupo de jóvenes artistas y escritores chilenos travestis y transgéneros encontraron en Nueva York el espacio idílico para transmitir su arte y cantar al unísono, sin ataduras, “Strike a pose”.

“Estuvimos en el infierno y volvimos”: apertura de una *showgirl*

Sábado 19 de junio. Vereda norte de Crosby Street, librería Housing Work. “Chile y Nueva York se cruzan por el mismo artista” (Sivori pár. 1). El evento no es indiferente para quienes esperan turno en el ingreso a Prada o quienes zigzaguean entre tiendas de souvenirs categoría B escapando del *tourist trap* de Times Square. De improviso, se congregan más y más

parroquianos en la vidriera de la librería, lamentándose por el aforo reducido debido a las medidas sanitarias obligadas por el SARS-CoV-2. El evento que los congrega es uno: comprar *The Biuty Queens* (2021) y, si la suerte les acompaña, conseguir una firma de Iván Monalisa Ojeda³⁵, una dedicatoria para atesorar. Bajo el sello de Astra, el escritor chileno/neoyorquino devuelve la escritura a su jerga originaria, el inglés aprehendido en Queens. Publicado en español como *Las Biuty Queens* (2019) con Alfaguara, la traducción angloparlante trae consigo un esperado prólogo de Pedro Almodóvar, uno de los primeros lectores en recomendar los cuentos de Monalisa. La lectura del libro, afirma el cineasta, fue alivio para los días de cuarentena y reclusión donde se veía abrumado por “la melancolía y la tristeza” (pár. 1). Las credenciales de prologuista las reafirma con la inclusión de su nombre en el diccionario *Libérate: La cultura LGTBQ que abrió camino en España* (2020) de Valeria Vegas, donde comparte espacio con Bibiana Fernández, Francis, Paco España, entre otros. El personaje de Agrado, interpretado por Antonia San Juan en *Todo sobre mi madre* (1999), cabe destacar, es currículo suficiente para posicionar a Almodóvar como referente de una *movida queer* hispanoparlante emergente. A tal expectación por el prólogo y la traducción, se suma un tercer factor, la proyección del documental *El viaje de Monalisa* (2019) de Nicole Costa que reconstruye el periplo del escritor entre las costas de Chile y Nueva York. Tres convocatorias, un mismo público. Mientras Monalisa se vitorea exponiendo su libro a chicanos, latinos y travestis, encarnando en gestos variopintos las expresiones de las protagonistas de las *Biuty Queens*, a la par que críticos y espectadores se deslumbran por los malabares lingüísticos del *espanglish* de los cuentos; de improviso entra

³⁵ Iván Monalisa Ojeda (1966-). Escritor chileno radicado en Nueva York.

Juliana, amiga y compañera de ruta de mediados de los noventa, subida en tacones aguja y con el pelo dorado.

-Les presento a esta hermosa *brazilian girl*, Juliana. Dice Iván.

-Fuimos juntas a los strippers, fuimos juntas a los *penthouse*. Comenta Juliana.

-*Oh my God, you are telling everything*. Responde Monalisa.

-Ella tenía siempre la peluca impecable. Esa es Monalisa. Dice Juliana.

-Estuvimos en el infierno y volvimos. Acota Iván.

-Estamos todavía aquí, (toca madera) somos unas *survivors*. Celebra la brasileña.

-Estoy muy feliz de verte. Dice Monalisa.

-Estoy muy feliz de verte *alive*. Contesta la brasileña.

-*Oh my God* (se le transforma la cara), estoy muy contenta de verte a ti viva, *bitch*.

Se alegra Monalisa.

-Ay que atrevida (y se ríe con una risa picarona), oye soy una *showgirl*. Cierra la brasileña (Sivori pár. 3).

Entre luces led de *flashes* fotográficos y risas carcomidas de espectadores estupefactos, la escritura queda en segundo plano frente a una amistad que se rencuentra luego de largos años y celebra la supervivencia como marca de estilo. Supervivencia que comienza la noche del 20 de septiembre de 1995 haciendo *piers*³⁶ en callejones y suburbios entre el Bronx y Queens, que sufre las vicisitudes del VIH junto con las muertes por exceso y falta de Zidovudina (AZT) y que, en el momento actual, atraviesa la pandemia del Coronavirus. “Fue durante el estreno de aquel filme [*El viaje de Monalisa*] que Monalisa vio por última vez a Lorena

³⁶ Expresión relativa a la prostitución en los muelles de Brooklyn.

Borjas, histórica activista por los derechos LGBT en Nueva York”. La muerte de Borjas el día de estreno en Nueva York del documental que lo consagra deja a Iván consternado.

Era mexicana. Cayó enferma de Coronavirus hace unas semanas, pero ella era una persona fuerte que había resistido muchas cosas en su vida y dijimos: “La loca va a salir adelante”. Sin embargo, el domingo me llegó un *whatsapp* [sic] de una amiga con la foto de ella. Decía: “Murió la Lorena”. Es irónico que se la haya llevado un *fucking* virus si tuvo que batallar contra tantas cosas. Lo peor es que nunca supimos en qué hospital estaba y dónde la enterraron. Es lo que está pasando con muchos acá (Monalisa cit. en González pár. 9-10).

Cuerpos sin duelo entre fosas comunes para los que el despido final nunca llega. Aunque Monalisa se encontraba alejado del circuito de Lorena, pues su condición de migrante legalizado le dio mejores oportunidades laborales, y el *hangeo* nocturno fue reemplazado por madrugadas haciendo horas extras en H&M, siempre se mantenía informado “cuando alguien moría”. El mayor pesar recae, sin embargo, en la fragilidad del recuerdo de las amigas. Mientras Monalisa pasa a la hagiografía neoyorquina como activista, escritor y performer, Borjas y muchas otras son olvidadas entre los vericuetos de la ciudad, atacadas por chulos, pandemias y transfóbicos. Ejercer el archivo, por tanto, se transforma en acto de resistencia frente al descampado³⁷. Convoco tal acto, el de registrar, como práctica de sobrevivencia de artistas y escritores travestis y transgéneros que entablan redes de protección en la migración Chile-Nueva York. Con cámara y pluma en mano, las sensibilidades noventeras de Germán

³⁷ En tal caso, y como se irá observando, el gesto, más que archivístico, es *anarchivístico* (Tello 12), en cuanto no hay una institución ni códigos del archivo mediando tales producciones.

Bobe³⁸, Francisco Copello³⁹ e Iván Monalisa Ojeda destierran mitos, pancartas y panfletos de odio que las y los travestis recibieron en el fin de milenio⁴⁰.

“Condón, condón, condón”: Germán Bobe registra a La Divina

Martes 11 de septiembre de 1973. La madrugada despunta en Vivaceta N° 1226, dependencias de la Tía Carlina. Tomás Rivera González, alias la Doctora, se desmaquilla luego de una noche de lunes ajetreada junto a sus compañeras. Travestida, confunde el repiqueteo de los tacones con marchas militares y culatas enfundadas. El sonido viene de la central comunicacional Radio Cooperativa como también de los pasillos del burdel. Los ruidos se difuminan y el cuchicheo combate el silencio espectral. Los rumores se desperdigan rápidamente. Desde San Camilo, intersección Fray Camilo Henríquez con avenida Matta, llegan noticias de travestis detenidos. Vendados, arrastrados por el asfaltado hacia camiones militares, sus paraderos siguen siendo desconocidos. Así recuerda Rivera esos días

El Golpe fue terrible para los homosexuales, particularmente para los más pobres, entre ellos los que trabajábamos en San Camilo. Si te terciabas en un operativo y los milicos se daban cuenta de que eras maricón, cagabas. Era una inseguridad espantosa de ser maricón en ese momento y en esas condiciones de toque de queda. (...)

³⁸ Germán Bobe (1963-). Videasta chileno, llamado a ser el gran cineasta del movimiento *underground* nacional post-dictadura.

³⁹ Francisco Copello (1938 – 2006). Artista y performer nacido en Chile, vivió gran parte de su vida en Italia y Nueva York.

⁴⁰ Cuestión que se ha estudiado desde la teoría trans/queer: “Yet why it feels so cannot be disentangled from a different question about trans studies outside, or alongside, queer theory” (Benavente y Gill-Peterson 25), y que en Latinoamérica “[e]l tema de las políticas de identidad se [está volviendo] particularmente complejo cuando se lo trasladaba al contexto latinoamericano porque no se contaba con una historización de las prácticas políticas del activismo homosexual latinoamericano” (Martínez 864).

Recuerdo que a días del Golpe Militar fui a avisarles a unas maricas que vivían en la calle Maturana para que se fueran de donde estaban y botaran las pelucas, porque en esa zona los milicos estaban haciendo operativos. En eso estaba, cuando en la Plaza Brasil comienzan a aparecer camiones de milicos que acordonaron la plaza por los cuatro costados. Nos cagamos de susto, en ese momento todo podía pasar. Nos individualizaron, nos formaron en grupos. Para más remate, con zapatos de plataforma, que en ese tiempo estaban de moda, pantalones anchos ajustados tipo pata elefante, anillos y cejas depiladas. Nos llevaron detenidos y ahí sufrí el miedo más espantoso de mi vida (Rivera cit. en Robles 17)⁴¹.

Dictadura mediante, en 1973-1974, la Doctora, en palabras del ensayista Cristián Opazo, ronda las calles aledañas al domicilio del dramaturgo Andrés Pérez, quien será inmortalizado años más tardes con *La negra Ester* (1988). “Él vive en Ricardo Cumming, ella se muestra en la esquina contigua de Maturana con Alameda” (428). Especulación posible dados los testimonios vecinales, Opazo imagina tal amistad como *pedagogía queer* de un dramaturgo que, una vez instalada la discusión por la despenalización de la ~~sodomía~~ homosexualidad en Chile, reclama “todo lo humano”⁴².

Conocí [“todo lo humano”] porque era amigo de unos maricas que trabajaban de damas de compañía de los cabrones y haciéndoles el aseo a sus prostíbulos que, ese tiempo, eran solo de mujeres. El auge de los travestis se inició [después...] Las colas

⁴¹ La metodología que desprende Víctor Hugo Robles del testimonio de la Doctora lo entiendo así: trabajar la anécdota como metonimia. La ausencia de archivos relativos a la homosexualidad y el travestismo en Chile se explicaría por las crueldades de tal relato. En este ensayo intento buscar lugares de resistencia a tal panorama.

⁴² Expresión utilizada por Pérez para referir a las prácticas amoratorias homosexuales en la obra *La Huida* (2000).

de ese tiempo, pese a que aún no éramos travestis, igual andábamos muy pintaditos, mucha pestaña, mucha pintura [...] Después nos pusimos polleras, minifaldas, sostenes, rellenos, postizos y empezamos a tirar con hombres a escondidas de las mujeres [...] Antes vivíamos arrancando por los techos de los pacos [policías] y de los ratis [detectives] que nos hacían la guerra [...] en ese tiempo era obligación controlarse en los hospitales y cuando los pacos allanaban los prostíbulos [enfiestados] pedían la tarjeta de sanidad. Hubo un tiempo en que estaban de moda las fichas policiales. A todas nos fichaban como sodomita patín [prostituta] (Rivera cit. en Robles 129-30).

Tal repertorio de gestualidades travestis queda almacenado en la memoria de quienes conviven con “el miedo más espantoso” de exhibirse en la vía pública, o siquiera a escondidas, como homosexual y travesti. Verdadero *camp de la crueldad* (Opazo 431) donde “todo lo humano” se vive en la trastienda de burdeles desvalijados, cines serie B o discos clandestinas. En este último espacio, la discoteca *underground*, una vez llegada la transición democrática nacional, el travestismo encuentra luces de archivo.

La fiesta más significativa para tal caso ocurre la noche del 22 de junio en pleno invierno de 1991. Con motivo de recolectar divisas para seguir trabajando con Gran Circo Teatro, Andrés Pérez y Daniel Palma realizan una serie de ocho “espectáculos *underground*” celebrados en el teatro Esmeralda de Santiago (San Diego 1035), en la madrugada de cada sábado entre mayo y junio. La sucesión de fiestas es: “Noche de Negros (11 de mayo), 70 a la Chilena con intervención rusa (18 de mayo), El Caribe Nunca tan Lejos (25 de mayo), *Made in Inghland* [sic] (1 de junio), Noche de Estrellas (8 de junio), La Noche del Verbo (15 de junio) y Noche de Época: La Nuestra (22 de junio)” (Opazo 51). La última fiesta tiene una convocatoria

especial. A sabiendas del descalabro político que generaba Spandex en la opinión artística y pública —por un lado, “los jóvenes creadores se fugan de sus escuelas porque dicen que, en el Esmeralda, se enseñan técnicas y formatos ausentes de sus planes de estudio (teatro-circo de Ariane Mnouchkine, el teatro-danza de Pina Bausch, el teatro *kathakali* de Kudamaloor Karunakaran Nair)” y por el otro “las autoridades civiles intuyen que, allí, puede encenderse un foco de propagación de enfermedades de transmisión sexual, narcotráfico, pedofilia y prostitución masculina que, para ellas, son lo mismo” (Opazo 53)—; las autoridades regionales acusan a Spandex de sodomía indiscriminada (“eran los maricones, las putas y Spandex [...] mucha gente se infectó por la teoría de que a los malos les daba SIDA” [Palma citado en Crespo 168]), obligándolos a renunciar al oficio de anfitriones nocturnos. Como recuerda Palma, Pérez le conminó a decidir entre continuar sus labores de escenógrafo y modista de *Ricardo II* y *Noche de reyes* en Gran Circo Teatro o mantener su puesto en la movida nocturna: “Era él o Spandex, y yo seguí por Spandex” (Palma citado en Crespo 165).

Escenario apocalíptico pero el espectáculo debe continuar. Spandex invita en su última noche, “Noche de Época: La Nuestra”, a Candelaria Manso Seguel, conocida como Candy Dubois, artista transexual, para estrenar su único *single* “Maten a todo el mundo hoy”, canción de bases *house* electrónico compuesta por Andrés y Germán, los hermanos Bobe. En aquella interpretación, la Divina, como era conocida por sus admiradores y amigos, “intercala arengas que conminan a los asistentes a enfrentar de manera informada al VIH/SIDA (“condón, condón, condón”, exclama al final del su *show*)” (Opazo 60). En la pista de baile, semidesnudos, sudados y reflectados por luces estroboscópicas, bailan Pérez y Palma.

Para los chicos Spandex —ya cogidos por el VIH/SIDA— lo que viene enseguida es un allanamiento y, después, un perpetuo deambular. O, tal como dice la letra de la

canción de la diva trans, la huida de unos polizontes urbanos “muertos, quemados, incinerados, / aplastados, destruidos, aniquilados, infectados” (Opazo 61).

Mientras los *gogo-dancers* —apelativo que utiliza Opazo para referir a “los chicos Spandex”— se enfrentan a sus últimos años creativos azuzados por el VIH, una porción de los asistentes a las fiestas intercambia teléfonos fijos, programa reuniones administrativas, asiste a ferias de antigüedades con el fin de recolectar la mayor cantidad de archivos de aquella movida que “había llegado (o estaba llegando) ... a Chile” (Guendelman pár. 3). Entre ellos Germán Bobe, invitado estelar de Spandex por ser hermano de Andrés Bobe, fundador de la banda de rock chilena La Ley, telonera del Esmeralda. Uno de los pocos cortometrajes y registros audiovisuales, más allá de los testimonios, que tenemos de la noche del 22 de junio corresponde al video documental de Bobe “Candy Dubois en Teatro Carrera”, genuino videoclip⁴³ en dieciséis milímetros donde observamos a la diva, sus coristas y bailarinas contorsionar los cuerpos al ritmo de “Maten a todo el mundo hoy”, vestidas con lentejuelas y *strass*. La invitación de Candy es usar “condón, condón, condón” cuando se trata de experimentar “todo lo humano”, ya que “placer necesitamos”, para morir de “amor... de felicidad”; y, si “tu cerviz no fecunda, y el mío tampoco, qué importa, soy feliz, yo soy feliz, a la mierda [sic] todos”; solo queda morir, pero “morir de placer”.

El lugar central del profiláctico en el videoclip de Bobe se enmarca en una campaña de cuidados y protecciones del VIH surgida a inicios de los noventa de mano de jóvenes asistentes a Spandex. Si durante “diecisiete años el rasgo principal de la Iglesia católica en Chile había sido la defensa de los derechos humanos”, con la llegada de la democracia, los

⁴³ La nomenclatura de videoclip no es azarosa y será utilizada para expresar el potencial de los videos de Bobe para pensar un “cine expandido” (Youngblood 13).

cambios regulatorios de las principales facciones eclesiásticas y los primeros diagnósticos seropositivos, la moral conservadora del catolicismo de fin de milenio deja caer su peso en un nuevo foco: “[l]a sexualidad de los ciudadanos se transformó en el tema predilecto del discurso religioso” (Contardo 7)⁴⁴. Frente a tal escenario de intromisiones en la privacidad sexual, se organizan eventos informativos como los de Dubois; sin embargo, que una de las caras visibles del proyecto sea una mujer transgénero siembra la “manzana de la discordia” entre las juventudes homosexuales, llevando a Rolando Jiménez, Líder del Movimiento de liberación homosexual (MOVILH), a denigrar a las “locas”: “[l]a reivindicación que algunos hacen de la loca es un flaco favor a la lucha contra la discriminación de que somos objeto, ya que afirma el discurso de los homofóbicos que nos ubican en una zona ambigua donde no somos ni hombre ni mujeres” (Jiménez cit. en Robles 113).

Bobé, defensor de las locas, a la par que monta en exposiciones internacionales (su obra *La profesora* fue adquirida por el Museo de Arte Moderno [MoMa] de Nueva York e integra la colección permanente) y dirige los videoclips de los grupos de pop-rock del momento (“Un amor violento” y “El Aval” [1991] de Los Tres, “Hijos de la Tierra” [1995] de Los Jaivas, “Te amo tanto” [1995] de Javiera & Los imposibles y “Huele a peligro” [1995] de Myriam Hernández), se transforma en videógrafo del Blue Ballet chileno. En Santiago, desde 1966, María Carlina Morales Padilla, conocida como la Tía Carlina, dueña de la Boîte Cabaret

⁴⁴ Entre las inverosímiles propuestas estatales y municipales para regular los deseos homosexuales desde la cultura se encuentran las siguientes enumeradas por Óscar Contardo: “Durante los primeros años de la transición, una crispación moral agitaba el ambiente. El sexo parecía ser una especie de amenaza digna de la más amplia de las campañas para combatirlo. Algunos municipios prohibieron la exhibición de revistas eróticas en los quioscos; el organismo encargado de la calificación cinematográfica censuró películas de Juan José Bigas Luna y Pedro Almodóvar por considerar sus contenidos inapropiados, y reprobó un video de la documentalista Gloria Camiruaga por exaltar el mundo homosexual” (8).

Bossanova, regenta un burdel en Vivaceta donde surge el primer espectáculo de transformismo nacional. El Blue Ballet, conformado por Candy Dubois, Solange, Alexandra, Gigi, Caprice y Monique, montó dieciséis obras, entre la Carlina, el “Manhattan” ariqueño, Antofagasta y el Café Checo de Valparaíso hasta 1968 donde debutan en Bim Bam Bum, la famosa compañía de revistas que se presenta en el Teatro Ópera. Precedidas por el éxito de “Una Americana en París”, bajo la dirección del coreógrafo Paco Mairena, y con el Golpe a cuestas, en mayo de 1973 se embarcan desde Arica en el barco italiano “Verdi” hacia Génova. En Europa, luego de presentaciones esporádicas y operaciones de reasignación sexual, las performer deciden separarse siguiendo cada cual su rumbo.

Candy Dubois, retornada como transgénero en Santiago, se une a la movida de dramaturgos, escritores y músicos de los noventa que abogan por la liberación sexual. A mitad de década, Bobe, motivado por las fiestas Spandex, le dedica a la diva un mediometraje en blanco y negro llamado *Moizéfala, la desdichada* (1996). Con Moisés Ammache de protagonista, *Moizéfala* narra la vida de una joven transgénero que pasa sus mañanas entre ferias libres, disqueras de segunda mano y gramófonos que reproducen a “Darioleto Benítez”, remedo de los mejores éxitos de Los Tres y Javiera & Los imposibles. La acción transcurre durante una tarde de viernes, y como señala la madre de Moziéfala “hoy es viernes y como es de costumbre irás al prohibido Epilepsia con tus amigas”. El miedo materno recae en las noticias de crónica roja que la mujer mira junto a las telenovelas matutinas: “[p]ero resulta que hay suelto un depravado asesino que incendia los lugares prohibidos”⁴⁵. La trama en blanco y negro transcurre entre pop noventero cantado por sus intérpretes y diálogos enunciados en

⁴⁵ Recordemos que el 4 de septiembre de 1993, en la discoteca homosexual Divine, situada en el segundo piso del N° 2687 de la calle Chacabuco, Valparaíso, estalló un incendio premeditado que acabó con 16 muertos y 20 heridos.

un japonés artificioso, saturado de “japonerías” (Areco 12): *sayonaras* en loop, agradecimientos en forma de *arigatōgozaimashita* y monosílabos con tintes asiáticos (*popipupu* y *awapuhi*). El clímax se inicia con la llegada del color. El programa televisivo favorito de Moizéfala y sus amigas, transmitido “a color”, tiene como protagonista a “Awapuhi”, transformista que hace lip sync del éxito musical “Aleluya” de Cecilia Pantoja. Genuino cabaret de transformismo, el show televisivo funciona como *pedagogía queer* de las protagonistas, que una vez llegada la noche asisten al “Epilepsia” a maquillarse de geishas y dejarse guiar por Madame Epilepsi. La fiesta culmina apresuradamente con la denuncia que una mujer transfóbica hace con la jefa de policía Cazuela Costilla, señalando que Epilepsia “[e]stá abierto y lleno de depravados”. La policía llega al lugar, golpea a Moizéfala, denostándola como “[p]erra deprava y cochina” y expulsándola del lugar, donde es salvaguardada por Candy Dubois, mientras la diva canta “Maten a todo el mundo hoy”.

Las referencias al Blue Ballet ebulen por montones, sobre todo aquellas relacionadas con los montajes orientalistas de las transformistas (Fig. 1), al mismo tiempo que el carácter de video-poema⁴⁶ introduce a *Moizéfala* en una cadena de enunciaciones literarias de la “japonería” homosexual que inicia con la Japonesita de *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, continúa con la Japonesa muda de *La Negra Ester* y culmina con el Ballet Japonés de *Moizéfala*. El carácter literario de los momentos “a color” del medimetraje funcionan como el positivo, el reverso, de la imagen técnica de Bobe que registra las andanzas de Candy Dubois. En cierta medida, pienso que tal color de las imágenes dialoga con el blanco y negro

⁴⁶ Jugando con el prefijo, una cuestión transversal a las producciones estudiadas aquí corresponde a la transmedialidad (Rajewsky 433) de las mismas. En el prefijo trans- (transexual) no solo vemos una inconformidad con las hegemonías de la sexualidad y el género, sino también con las normas de los géneros artísticos y literarios.

de los videos en dieciséis milímetros en los que Bobe documentaliza la vida de Candy. *Moizéfala* imagina las postrimerías del videoclip de “Maten a todo el mundo hoy” y lo presenta para quienes no han podido asistir a donde se experimenta “todo lo humano”: Spandex o Epilepsia.



(Fig.1) Fotografía del archivo Germán Bobe. Blue Ballet en Santiago, actuando una “japonería”.

En cuanto al segundo trabajo de Bobe dedicado a Candy, *Fantasia Dubois*, el archivo documental deja paso a la representación cinematográfica de la biografía de la diva. El mediometraje hace ficción la infancia, adolescencia, adultez y muerte de Dubois, representada por Boris Bustos, y la posterior recepción de la Divina. El filme está compuesto mayoritariamente por planos abiertos donde Dubois se desplaza, seguidos de primeros planos con las pupilas de Lucas Balmaceda, quien ve arder cruces fundidas con cuerpos femeninos. Pienso que el elemento diferenciador de *Fantasia* radica aquí. Mientras la diva va creciendo, Lucas Balmaceda, fuera y dentro de la ficción, comienza su transición y cambio de nombre

a Lux Pascal. En una entrevista realizada meses después del rodaje, Pascal señala este proceso: “Ya lo había ido conversando con mi familia entera, de a poquito, como saliendo del clóset un poco como no binaria durante un periodo de mi vida como de tres años. Pero ahora era mucho más, finalmente puedo decir que soy mujer” (pár. 5).

“Adornado de puntas y clavos”: El archivo Copello

Fantasia Dubois, además, confirma un corolario que Pedro Lemebel, genuino ensayista del travestismo noventero, propone: la loca, entre “mariconerías” y luces, no logra apuntalar un último gran espectáculo más que su propia muerte (99). El cierre del medimetraje de Bobe, junto con rendir pleitesía a la diva, propone una exhumación del cadáver de Dubois, donde compañeros del mundo del performance nacional, Alejandro Goic y Patricia Rivadeneira, timonean nuevas rutas artísticas. Tradición mortuoria de las locas que no descansa solo en Dubois, sino más bien contamina gran parte del performance mundial. Vicente Ruiz, figura emblemática del performance *underground* ochentero y del circuito museístico noventero, llegando en 1992 a montar junto a Patricia Rivadeneira un desfile de variedades en el Museo de Bellas Artes, propone, en su faceta de curador y ensayista, una genealogía apócrifa, crispada e irreverente⁴⁷, de performances mortuorias que figuras del performance *queer* internacional han llevado adelante.

Me gustaría referir a la llamada última performance [de Francisco Copello], *Hello Again*, donde muestra y exhibe su muerte en vida. Tan trascendente como la performance que hizo [Yukio] Mishima, una semana antes de morir, donde se graba

⁴⁷ En otras palabras: “[g]enerar parientes en parentescos raros”, pues “[l]a tarea es volvernos capaces de dar respuesta de manera recíproca, en todos nuestros arrogantes tipos” (Haraway 19).

a sí mismo realizando su propio acto de suicidio, *Patriotismo*; o también otra como la de Joseph Beuys, *América me ama*, cuando va en una ambulancia encerrado por la ciudad de Nueva York. Hay también un elemento que quisiera acercar, tal vez no sea tan importante como Beuys o Mishima, pero que quisiera llevarlo a un hecho microhistórico, una actriz chilena transexual, Candy Dubois que hace una última performance y después nunca más nadie la puede ver hasta que fallece.

Viaje transoceánico del performance travesti que pone en diálogo a Dubois con uno de sus contemporáneos, Francisco Copello. Nacido en Santiago de Chile, Copello migra a temprana edad, a inicios de la pubertad, a Italia, donde asiste a la Scuola Italiana para estudiar humanidades. “Mi primer día fue funesto... Sentía el rechazo de la clase y los insultos y los golpes me hicieron entender el motivo de mi ‘rareza’. Se les ocurrió un sobrenombre, ‘Fifi’, convirtiéndome en centro de atención de la Scuola” (pár. 3). En 1962 se traslada a Florencia, emancipándose de “la protección familiar” y se inscribe en la Academia de Bellas Artes, frecuentando cursos de pintura y “posando como modelo de diversos artistas” para sobrevivir. Entre óleos y acrílicos, Copello descubre que modelar, junto con reportar ingresos económicos, lo inscribe en una emergente ola de artistas que practican el *tableau vivant* como prototipo de lo que años más tarde será denominado *performance art*. Por 1965 trabaja en sus primeros *tableau vivant* de travestismo, a destiempo entre las obligaciones de la Academia e intempestivos escapes a Chile⁴⁸. “Junto a dos compañeros de escuela formo un trío y presentamos diversos espectáculos de cabaret en Santiago y Valparaíso; es una época de conflicto entre mi ‘diversidad’ y un trabajo que odio” (pár. 8).

⁴⁸ Genealogía que es trabajada en el libro *Performance art en Chile* (2016), donde se propone a Copello como fundador de cierta estética corporal nacional (16).

La seña de la diversidad, sexual y anatómica en su categoría de migrante latino, lo lleva a trabajar con diversos coreógrafos y directores en Italia y Nueva York, lugar donde migra entrado 1967. La anécdota más conocida ocurre en el Chelsea, donde Andy Warhol, fascinado por la contextura de Copello, lo invita a trabajar con él en *The Factory*, luego de percatarse del origen del chileno: “¡You must be latin, dear!” (Warhol pár. 12). Llegado los setenta, la carrera artística de Copello estalla. Comienza a trabajar en musicales con Laura Dean, al mismo tiempo que ensaya en Juilliard obras dramáticas de *postdramatismo* con Robert Wilson, alcanzando el clímax en 1984 con la participación como protagonista del videoclip “Hello Again” del grupo The Cars, dirigido por Warhol. A pesar de ello, con la llegada de los noventa y cansado de las luces neoyorquinas, Copello toma un rumbo inesperado para sus contemporáneos y retorna a Chile, con la esperanza de coronar su meteórica carrera con trabajos en la ciudad que lo vio nacer.

Comienza a vagar por las principales salas de teatro nacional comercial y universitario del momento. Frecuenta el Festival de las Nuevas Tendencias Teatrales y ronda la Sala Agustín Siré con motivo de acercarse a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Con el dinero que logra recolectar con ayuda de directores y escenógrafos, monta cinco performances que adelantan su *muerte en vida* en *Performance Cementerio* (2001): *Vogue* (1998), *Misa Negra* (1998), *Razones de Familia* (1999), *Warhola* (1999) y *El viaje* (2000). Aunque las críticas posteriores dejan sensación de prosperidad, imaginando el periodo chileno de las producciones de Copello como el retiro ideal, los hechos contradicen tal relato. La performance más exitosa, *Vogue*, genuino remedo del *underground* neoyorquino travesti y transgénero, convoca a 1500 asistentes y recibe escuetas críticas, donde el espectáculo se experimenta como mera búsqueda identitaria. “Narra problemas de la moda, aunque también

plantea la sordidez y marginalidad del homosexualismo, buscando que la sociedad lo acepte” (Abell cit. en Copello 184). *Misa negra*, montado en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile por el Colectivo Caja Negra, no alcanza los 150 espectadores mientras que *Warhola*, “[t]raslación de dos películas de Andy Warhol, *Harlot* y *Vinyl* realizadas ambas en 1963” (Copello 185) es vista por cien asistentes que no logran reconocer claramente al elenco (Vicky Larraín, Carolina Jerez, Katia Peralta, Manuel Miranda, Mariano González, Walter Villar, Emiliano Rojas, Jéssica Muñoz, Verónica Farías, Héctor y Nicolás Ducci).

Frente a tal renuncia de la crítica por el corpus de performances y collages que Copello inaugura en Chile, el performer decide grabar medimétrajes documentales donde deja registro de su paso por las salas de teatro. Documentar, en tal caso, funciona como máquina archivadora de narraciones del periplo por el circuito del arte nacional. En cápsulas de veinte minutos, Copello introduce, entre entrevistas y crónicas de prensa, verdaderos documentales de sus obras. El sistema es sencillo. Cada grabación es recolectada en un archivo web donde la filmación es acompañada por una pequeña introducción de la performance —para el caso de *Vogue*: “Allí nació la expresividad Vogue, estilo que imperaría, mezcla del mimo y el baile entre los travestis de color, imitando las poses de estrellas del cine, realizados en discoshows, como Paris Dupré en el espectáculo *Paris is Burning*” (Copello 20)—, junto con un extracto de prensa autobiográfico tomado del día de estreno de la obra:

En el Quinto Festival de las Nuevas Tendencias Teatrales de la Universidad de Chile, en enero 1998, estrené *Vogue*, donde ironizo la relación entre fotógrafo y modelo creativo. La obra sigue el acelerado ritmo de la moda y los cambios de estilo pidiendo prestadas numerosas poses a las estrellas de Hollywood. Es una parodia de un estilo de danza llamado “voguing”, un fenómeno de los clubes gay, negros y latinos

neoyorquinos, en que los bailarines imitan los gestos de las estrellas de cine y de las modelos en la pasarela. El fotógrafo Eduardo Núñez se impresionó a sí mismo: sorprende y encandila al público con potentes focos y capta con su cámara caprichosas imágenes en movimiento (Copello 97-98).

Estos dos elementos, el video documental y la descripción material de la obra, generan un universo autónomo de representación con un estilo de montaje que denomino archivo *chasquilla*⁴⁹. La intención del archivo web es formar un portafolio de producción escénica gracias a los medimetrajes, donde cada performance es datada y archivada consecuentemente. Sin embargo, la pulcritud del archivero es confrontada con la puerilidad del escritor, cuestión que queda manifiesta en el libro de crónicas autobiográficas *Fotografía de performance: análisis autobiográfico de mis performances* (2002). Si los medimetrajes proponen un trabajo documental riguroso, donde el preámbulo de la pieza es una entrevista y su epílogo el desarrollo de la performance misma, la narración ficcional de las crónicas es un genuino descargo por la ausencia de crítica de arte para aquellas piezas en Chile. Dividido en dos secciones (“El viaje a las islas Encantadas” y “Figuras de Agua / Happening y performances”), el libro confronta la mirada autobiográfica de Copello con las escuetas reseñas que su trabajo había concitado hasta el momento. Adelantándose y parodiando a las “narrativas selfie” (Eltit cit. en Amaro p. 3), Copello arma y desarma los vericuetos de su propia vida, imaginando cada performance como una gran crónica del espectáculo que ha sido su biografía. Con una preminencia marcada del *yo*, la narración se disloca en las irrealidades de cada experiencia artística. Conocer a Warhol, por poner un ejemplo, suscita

⁴⁹ “Maestro chasquilla” es una expresión chilena para referir a quienes en el oficio de la construcción practican el bricolaje. Archivo y archivero chasquilla sería aquella práctica autodidacta donde el artista sobrevive, tanto creativa como económicamente, por sus propios medios.

tres manuscritos que mezclan ficción literaria, collages y performances en relación con la frase “¡You must be latin, dear!”. Tal ejercicio de experimentación literaria es anunciado en el poema-prólogo del libro, “Babalú, Babalú Ayé”, genuina invocación a “Obatalá, Obatalá”, quien es llamado a “[v]omita[r] de tu vientre maldiciones / sobre todos aquellos que me han crucificado” (vv. 22-23), y sobre quienes en su ejercicio de la crítica obliteraron el corpus/cuerpo de Copello, medio artístico donde “todo lo humano” es puesto en escena.

El lugar del deseo —reprimido y después liberado—, llega a ser el cuerpo en todas sus manifestaciones más íntimas llevadas a la superficie en forma violenta y sometidas a una verificación colectiva. Y es naturalmente este examen “a la vista de todos”, lo que resulta insoportable en más de una performance. El cuerpo aún presenta la parte no revelada del hombre, que parece huir a las coerciones más severas, a las manipulaciones más absurdas, a las prácticas de censura impuestas. Mientras más inerte y subterráneo permanece lo no revelado, más nos enfurece. De aquí la locura destructiva y la del torturador o del inhibido (Copello 3).

“Porque las locas somos duras”: Una Mona Lisa en Nueva York

Entre las muchas ficciones que nos deja imaginar Copello, las datadas en los noventa imaginan una comunidad latina dentro⁵⁰ de los *ballrooms* neoyorquinos documentados en *Paris is burning* (1990), donde *Vogue* es signo y seña de tal gesto. Aunque sabemos que Copello deambula por Brooklyn y Manhattan en aquellos años, no tenemos evidencia de tal encuentro cultural. Un contemporáneo suyo, sin embargo, nos deja constancia de su paso por Xtravaganza House en pleno auge del *voguing*. “Tal como diría Angie Xtravaganza, la madre

⁵⁰ Misma cuestión que imagina José Esteban Muñoz con el “brown commons” (130).

de Xtravaganza House, esos asesinatos eran parte de lo que significaba ser transexual en Nueva York” (Monalisa 45). Iván Monalisa Ojeda, nacido a fines de los sesenta a orillas del río Llanquihue, llega a Nueva York una madrugada de 1995 y conoce rápidamente el *underground* noventero local, autodefiniéndose como artista transgénero *Two Spirit*.

Aunque sus primeros pasos en lo que ha sido denominado *transgender art* o *literature*⁵¹ ocurren en el periodo neoyorquino, cierta sensibilidad *two spirit* ya se presentaba en las dramaturgias y obras de teatro que montó en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Entre los años 1993 y 1995 Iván Monalisa es conocido por sus congéneres como Iván Ojeda. Sabemos que era admirado y respetado por sus maestros y compañeros de aula y que el vocativo “Iván” lo diferenciaba en aquellos años previos a ser Monalisa. “Iván era un alumno inevitable porque estaba presente en todo” (González cit. en Costa). Descrito por el director Fernando González como “un artista muy promisorio, una persona que realmente prometía mucho”, Iván Ojeda presenta en 1995, meses antes de su viraje, la obra *Bufonada* donde el protagonista es un travesti llamado “Él/ella” que se lamenta por ver incompleto su deseo maternal, reclamando que “la maternidad no tiene sexo”.

Este es un ser que quiere ser madre, pero él es un travesti, entonces hasta el momento el maquillaje le ha servido para todo, para pasar por mujer, para que hombres se enamoraran de Él/ella, para que se acostaran con Él/ella, para que Él/ella fuera quien creyera que en la sociedad es una ella. Pero ¿hasta dónde resiste este maquillaje?

⁵¹ Comunidad artística pensada por Amauri Francisco Gutiérrez Coto donde encontramos a: “Esdras Parra (1939-2004), Chely Lima (1957), Susy Shock (1968), Sofía Guadarrama Collado (1976), Claudia Rodríguez (?), Camila Sosa Villada (1982), Iván Monalisa Ojeda (1966), Diego Aramburo (1971), José Enrique García Oquendo (1985) y Mara Rita (1991-2016)” (276-277).

Hasta cuando quiere ser madre. Con lo cual te das cuenta de que el ser madre es una cosa más allá de la biología, una cosa del sentimiento (Ojeda cit. en Costa).

Durante este año, la carrera teatral de Ojeda se torna cada vez más y más promisoría llegando el clímax en agosto, cuando es invitado a una estadía por un mes en el New Dramatists de Nueva York. “Llegué pasada la medianoche cuando apenas comenzaba el otoño en Nueva York. Fines de septiembre de 1995” (Ojeda cit. en Costa). La residencia, para jóvenes promesas que no excedieran los treintaicinco años, va perdiendo el color, obnubilada por las luces de la avenida treintaicuatro. “Todavía se podían ver a los *hustlers* en las calles. Los *pin* con sus chicas y los travestis y transexuales tan bien producidas que se alejaban mucho de lo que yo había visto en Chile” (Ojeda cit. en Costa).

De ahí en más, Ojeda decide residir en Nueva York como migrante no legalizado y cambiar su epíteto de nacimiento por Iván Monalisa, ejerciendo como *sex worker* para sobrevivir en Manhattan. El autoexilio neoyorquino de Monalisa lo aleja del mundo teatral —en una entrevista con Óscar Contardo confiesa haber asistido solo a una función de segunda categoría de *Esperando a Godot*—, y le confiere a su trabajo un cariz performático en los extramuros escénicos. En un Times Square que aún compartía la soberanía del turismo con Hell’s kitchen neighborhood, entre *piers* y *peep shows*, Monalisa aprende que posar como diva travesti (“Qué marica no aprende actuar, o sea, tenís [sic] que”) amplía el repertorio actoral aprendido en Chile: “Pero casi todas nacimos actrices, por naturaleza, somos todas Marilyn” (Monalisa cit. en Contardo).

Aquel periodo es registrado diecisiete años después en el documental *El viaje de Monalisa* de Nicole Costa, donde metrajes en dieciséis milímetros recolectados de amigas y

compañeras de travestismo latino (Fig. 2) son mezclados con narraciones en primera persona de Monalisa donde comenta periodos de su periplo migrante. Mientras se pasea por Central Park vistiendo una enorme peluca, en una genuina performance viva, el protagonista narra la vida de quien años antes sobrevivía prostituyéndose en barriales y consumía “tina” desesperadamente.

Esta marca temporal, narración en pretérito, desliga a Monalisa de sus predecesores, Dubois y Copello. La urgencia de documentar el presente incansablemente, a sabiendas que la vida les apremia y acorta sus últimos años de vida, los obliga a tomar prestadas de sus amistades cámaras analógicas y digitales que registren sus andanzas artísticas y travestis en Chile, generando verdaderos archivos fílmicos caseros que por muchos años fueron abandonados en anaqueles o en sitios web mal programados. Monalisa, por su parte, instalado en Nueva York y con una carrera literaria a cuestas (*La misma nota, forever* [2014] y *Las Biuty Queens*), registra su vida en pasado, como un recuerdo que en la pantalla es proyectado para que otras travestis y transgéneros latinas identifiquen sus vivencias recíprocamente.



(Fig. 2). Extracto del documental *El viaje de Monalisa*. Dir. Nicole Acosta.

Una anécdota puede aclarar la cuestión. Iván Monalisa cuenta que el año 2013, por medio de Sergio Parra, Pedro Lemebel leyó el manuscrito de imprenta de *La misma nota, forever*. En tal contexto, comentando las escrituras, se genera el siguiente intercambio. “Me gustaron mucho tus crónicas, Ivana. Pedra, no son crónicas, son cuentos. Te conozco, muñeca, son crónicas, especialmente ‘El chico de al lado’” (Monalisa cit. en Contardo). Reflexiones mediante, Monalisa concluye que la diferencia entre su escritura cuentística y las crónicas de Lemebel —y, agrego, con las de Bobe/Dubois y las de Copello—, corresponde a que ella “pued[e] decir que es ficción” (Monalisa cit. en Contardo). Poder asumir la propia escritura como ficción les confiere nostalgia a los cuentos de Monalisa frente al eterno presente de los videoclips de Bobe o las crónicas de Copello. La premura de cuentos como “El fan club de la Turner” donde las travestis son asediadas por las marcas de la abstinencia de “[c]rystal meth, también conocida como Tina” (15) o el miedo de caer nuevamente presa en “Rikers Island Resort” (18) y que se descubra la transexualidad, desaparece una vez Monalisa accede a la legalización de su nombre —Iván Monalisa en vez de Iván Ojeda en el registro civil— y de su condición de migrante.

“Te hacemos el favor de traerte, indiecita”: colofón lemebeliano

“Que si a uno lo invitan a Nueva York con todos los gastos pagados a participar del evento Stonewall, a veinte años del apaleo policial protagonizado por las chicas gay que en 1964 se tomaron un bar en el barrio del Village” (Lemebel 208). Corría 1994 y con esta dedicatoria Pedro Lemebel le daba la bienvenida a una ciudad que lo recibía con los brazos abiertos para celebrar una nueva versión del festival del Orgullo LGBT, a veinticinco años de la revuelta

de Stonewall. Una comitiva chilena conformada por los miembros históricos del Movimiento de Liberación Homosexual (MOVILH), la Corporación Chilena de Prevención del Sida y las Yeguas del Apocalipsis (conformadas por Francisco Casas y Pedro Lemebel) viaja a Nueva York y participa del festival con el lienzo “No + represión en Chile” homenajeando a las víctimas de la dictadura cívico-militar que clamaban justicia por los cuerpos detenidos y desaparecidos. Fue en ese contexto que Lemebel realizó su intervención performática *Alacranes en la marcha* (1994), desfilando por las calles de Manhattan con una corona de jeringas, un corsé con vísceras pintadas en relieve y un cartel con el lema “Chile return AIDS”.

Devolver el VIH/Sida en tal contexto no es solo una cuestión de enfermedades de transmisión sexual sino también un tema político relativo a las medidas de restauración democrática que Chile experimentó luego del plebiscito de 1988. En 1994 concluía el último año del gobierno del primer presidente electo luego de la dictadura de Augusto Pinochet, Patricio Aylwin, y con ello el retorno de la democracia “[e]n la medida de lo posible”⁵². Autoproclamado defensor de un estado de bienestar frente a las embestidas del poder empresarial (Mayol pár. 5), lo cierto es que Aylwin inicia una transición democrática nacional que toma tintes de neoliberalismo. Especulaciones mediante, la raíz del nuevo sistema económico instalado en Chile proviene de la participación de Estados Unidos, principalmente del estado de Chicago, en las políticas económicas del régimen cívico-militar. El panorama económico que instauran los llamados *Chicago boys* (2015), tal como reza el documental de Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, comienza a gestarse en plena Guerra Fría, periodo en el que la Universidad

⁵² Como señala Tomás Moulián, “[d]emocracia en la medida de lo posible” es lo que caracteriza al “otro Patricio Aylwin” (pár. 3), el gestor de la bancada neoliberal nacional.

de Chicago becó a un grupo de estudiantes chilenos para ir a estudiar economía bajo las enseñanzas de Milton Friedman. Retornados a Chile, y sin encontrar apoyo estatal del gobierno de Eduardo Frei Montalva, muchos de ellos encuentran en un segundo exilio estadounidense un oasis en medio de la llegada del socialismo a tierras nacionales con el arribo de la Unidad Popular y el Gobierno de Salvador Allende. Sin embargo, el Golpe de estado de 1973 les abre las puertas para instalar el “modelo *brick*” y “rejuvenecer” un modelo económico que, en sus palabras, quedaría obsoleto con la caída del Muro.

Los primeros destellos del neoliberalismo puesto en marcha en Chile llegan con los inicios de la transición hacia la democracia. Uno, entre muchos otros atisbos de nuevas políticas comerciales que se entrevén por aquellos años corresponde al inicio del turismo aéreo internacional. La empresa nacional LAN Airlines, que se había internacionalizado en los años cuarenta con los primeros viajes entre Buenos Aires y Santiago, desde septiembre de 1997 firma su más importante acuerdo aéreo formando una alianza cooperativa con la aerolínea estadounidense American Airlines, acordando un código de vuelo compartido como también un programa de participación recíproca entre los sistemas de pasajeros frecuentes de ambas aerolíneas, AAdvantage y LANPass, lo que posibilita a sus clientes la acumulación de kilómetros o millas y cobrar premios en ambas aerolíneas. Además, hacia fines del mismo año, y gracias a tal acuerdo, la flota consta de 10 unidades Boeing 767-300ER, 14 unidades Boeing 737-200A, 1 Boeing 737-200C y 5 unidades DC-8.

Lemebel, a bordo de un Boeing 737, es consciente de que tal despliegue de excesos económicos es logrado a costa de víctimas que se encuentran en calidad de detenidas desaparecidas. El lema “Chile return AIDS”, en tal caso, lo entiendo como una recriminación a ese favor – “Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay” (208)-

que un país clave en la militarización chilena ofrece a un artista local. Me detengo en el lema por última vez. Con una gramática angloparlante torcida, periférica, “indiecita”, Lemebel nos permite descubrir otra ciudad y otros rumbos. Este ensayo se tomó del timón lemebeliano y exploró esa ciudad que fue motor de búsqueda para artistas travestis y transgénero que descubrieron “que la ciudad de Nueva York tiene otros recovecos donde no sentirse tan extraño, otros bares más contaminados donde el alma latina salsea su canción territorial” (Lemebel 209).

Obras Citadas

Amaro, Lorena. "Culto al yo". *Palabra pública* [Santiago, Chile] 21 Abr. 2021.

Areco, Macarena. "Imaginario de espacio y de sujeto: japonerías en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente". *Nueva revista del pacífico N°65* (2016): 4-17.

Bahamondes, Pedro. "Incontables: al rescate del primer libro de Lemebel". *La Tercera* [Santiago, Chile] 31 May. 2018.

Barros, Pía. "Incitación a la lectura de los cuentos de Pedro Mardones". *Incontables*. Santiago: Seix Barral, 2018.

Becerra, Abril. "Ramón Griffiero: 'La política neoliberal de privatizar la cultura tiene un efecto nefasto'". *Diario Uchile* [Santiago, Chile] 6 Jun. 2020.

Benavente, Gabby y Gill-Peterson, Julian. "The Promise of Trans Critique: Susan Stryker's Queer Theory". *QLG vol. 25 N°1* (2019): 23-28.

Bianchi, Soledad. *Lemebel*. Santiago: Montaceros, 2018.

Bravo-Elizondo, Pedro. "Ramon Griffiero: Nuevos espacios, nuevo teatro". *Latin American Theatre Review vol. 20 no. 1* (1986): 95-101.

Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 2013.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Castro, Alfredo. "20 años: Teatro Fin de Siglo. Un espacio de agitación teatral y fraternidad". *Griffiero.cl*. S.f.S.l.

Copello, Francisco. *Fotografía de performance. Análisis autobiográfico de mis performances*. Santiago: Ocho Libros, 2002.

Contardo, Óscar. *Raro: una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta, 2011.

_____. *Diálogos magistrales de Santiago en 100 palabras en el mes del libro*. Youtube. 29 Abr. 2021.

Crespo, Octavio. “Daniel Palma: la vanguardia como adicción”. *Fuera del clóset*. Santiago: RIL, 2010.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Díaz, Jorge. *Antología subjetiva*. Santiago: RIL Editores, 1996.

_____. “Dos comunicaciones”. *Latin American Theatre Review* 1 (1970): 73-4.

_____. *Picado*. 1983. Libro de recortes con formato collage. Domicilio. Madrid.

_____. *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones UC, 2013.

Freud, Sigmund. *Obras*. Barcelona: Amorrortu, 2012.

Fuentes, Marcela. *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

García Huidobro, Verónica. “De cinema a cinema”. *Teatrae* 8 (2004): 79-85.

Garrido, Mónica. “La nueva vida de Lux Pascal: ‘Finalmente puedo decir que soy mujer’”.

La Tercera [Santiago, Chile] 9 Feb. 2021.

Gaultier, Jean Paul. *Art Link Art*. S.f.S.I.

Geczy, Adam, Karaminas, Vicki, y Taylor, Justine. “Sailor Style: Representations of the Mariner in Popular Culture and Contemporary Fashion”. *Journal of Asia-Pacific Pop Culture* vol. 1, no. 2 (2016): 141-164.

Genet, Jean. *Querelle de Brest*. Buenos Aires: El cuento de plata, 2018.

Goic, Andrea. *Night and Day*. 2002. Video. Santiago de Chile.

González, Andrea. *Night and Day*. 2002. Video. Santiago de Chile.

González, Francisco, López, Leonora, y Smith Brian. *Performance art en Chile*. Santiago: Metales Pesados, 2016.

González, Rodrigo. “Iván Monalisa Ojeda: ‘Hoy Nueva York es una gran morgue, parece ciencia ficción’”. *La Tercera* [Santiago, Chile] 12 Abr. 2020.

Grass, Milena. “Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffero”. *Apuntes de Teatro N° 134* (2011). 41-53.

Griffero, Ramón. *Poéticas de espacio escénico Chile 1981-1996*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2006.

_____. “Reflexiones sobre la escena”. *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*. Bolivia: APAC, 2007.

_____. “Elucidaciones”. *Apuntes* 129 (2007): 25-29.

_____. “Entrevista a Ramón Griffero”. Entrevista por María Inés Silva. Cuadernillo pedagógico *Fin del Eclipse*. Santiago: Teatro Universidad Católica, 2007. 7-13.

Guendelman, Rodrigo. “La movida que nunca llegó a Chile”. *La Tercera* [Santiago, Chile] 14 May. 2021.

Guerrero, Eduardo. *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*. Santiago: Finis Terrae, 2012.

Guerrero, Pablo. “Díaz Eterovic se mete entre las patas de los caballos”. *El Mercurio* [Santiago, Chile] 31 Oct. 2010.

Gutiérrez, Amauri. “Is there a transgender literature in latin america and the caribbean?”. *Chasqui* 49 (2020): 275-289.

Guzmán, Patricio. *La Batalla de Chile. Historia de una película*. Santiago: Catalonia, 2020.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Edición consonni, 2019.

Hidalgo, Rodrigo. “Cuando despertó, la FILSA ya no estaba ahí”. *Una feria entre la evolución y la extinción*. Tesis Universidad de Chile, 2018.

Kalawski, Andrés, y Opazo, Cristián. “Prophesizing the End of Theatre. La Laura Palmer’s Animales invisibles”. *The Drama Review* 251 (2021): 149-161.

Lacan, Jacques. *Seminario XXVI: La topología y el tiempo*. 1955-1956. Trad. Diana Rabinovich & Juan Luis Delmont-Mauri. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Lavín, Pablo. *Uggh... Fassbinder*. Ts. Santiago, 1986.

Lechado, José Manuel. *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005.

Lemebel, Pedro. *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.

Leytón, Sebastián. “Pedro Almodóvar recomienda *Biuty Queens* de Iván Monalisa Ojeda para leer durante la cuarentena”. *SoloArtistas* [Santiago, Chile] 31 Abr. 2020.

López Seoane, Mariano. “Strike a pose. Por una crítica extravagante”. *Chuy* (2021): 112-122.

Lo que hicimos fue secreto. Dir. David Álvarez, 2016.

Martínez, Luciano. “Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV N°225 (2008): 861-876.

Mayol, Alberto. “El gobierno de Aylwin tuvo intereses progresistas, pero fue muy conservador”. *Teletrece* [Santiago, Chile] 13 Agst. 2017.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

Monalisa, Iván. *Bufonada*. Ts. Santiago, 1995.

_____. *La misma nota, forever*. Santiago: Sangría Editora, 2014.

_____. *Las Biuty Queens*. Santiago: Alfaguara, 2019.

Mora, José. “Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar”. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* 30 (2015).

Moulian, Tomás. “‘En la medida de lo posible’: El otro Patricio Aylwin”. *El Desconcierto*
[Santiago, Chile] 31 Abr. 2016.

Muñoz, José Esteban. *The sense of wildness*. Nueva York: Duke University Press, 2021.

Opazo, Cristián. “Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”. *Revista chilena de literatura* 64 (2004): 29-45.

_____. “‘Sexo drogas y reggaeton”: Lectura de HP (Hans Pozo), de Luis Barrales”. *Latin American Theatre Review*, vol. 44 no. 2 (2011): 69-88.

_____. “Madrid, Madrid: *Todas las fiestas del mañana*”. *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones UC, 2013.

_____. “Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena”. *Aletria* 26 (2017): 29-47.

_____. “Pánico a la discoteca: Teatro, transición y underground (Chile, época 1990)”. *Cuadernos de Literatura*, vol. XXI N°42 (2017): 49-66.

_____. “El secreto autoexilio de Jorge Díaz en Madrid”. *Hispanamérica* 138 (2017): 35-44.

_____. “Elenco (sustantivo común y colectivo)”. *Revista apuntes* N°144 (2019): 59-71.

_____. “Pedagogía de un bailarín de discoteca: Masculinidad y oficio en *La Huida*, de Andrés Pérez Araya”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXVII N°275 (2021): 419-434.

Ortega, Julio. "El hispanismo y la geotextualidad atlántica". *Bulletin of Hispanic Studies* 84.4 (2007): 671-6.

Palma, Dany. *Hijos de la trampa*. Santiago: Asterión, 2013.

Pérez, Andrés. *La huida*. Ts. Santiago, 2000.

Piña, Juan Andrés. "Dos obras de Ramón Griffero". *Mensaje* (136): 54.

Poduje, Iván. "Santiago a Mil elige las 19 obras del teatro chileno que festejarán el Bicentenario". *La Tercera* [Santiago, Chile] 17 May. 2009.

Rajewswky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques* 2005: 6(6):43.

Rojo, Grínor. "Chilean Theatre from 1957 to 1987". *Theatre Journal* vol. 41, no. 4 (1989): 524-537.

Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.

Ruffinelli, Jorge. *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago: Uqbar Editores, 2015.

Ruiz, Vicente. *Francisco Copello y performance ¿Lo personal es político?* Youtube. 23 Sept. 2020.

Salazar, Carlos. *Políticas públicas y Think Tanks*. Bogotá: Konrad Adenauer Stiftun, 2008.

Schöning, Udo. “La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio”. *Naciones literarias*. Ed. Dolores Romero López. Barcelona: Anthropos, 2006: 305-339.

Sivori, Martina. “Así fue el lanzamiento del libro *Biuty Queens* de Iván Monalisa Ojeda en Estados Unidos”. *El Mostrador* [Santiago, Chile] 19 Jun. 2021.

Stéphan, Jérôme. *Tres teatros de vanguardia*. Santiago: Editorial Arcis, 2005.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2016.

Televisión Nacional de Chile. *Mierda Mierda, la función debe continuar*. *Youtube*. 2 Jul. 2020. Web. 10 Jul. 2020.

Tello, Andrés. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra, 2018.

Valles, Paula. “Pérdidas millonarias y futuro incierto: los 100 días de pandemia en las artes escénicas”. *La Tercera* [Santiago, Chile] 25 Jun. 2020.

Vega, Valeria. *La cultura LGTBQ que abrió camino en España*. Madrid: Dos Bigotes, 2020.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Akal, 2016.

Wolff, Egon. *Los invasores*. Santiago: Editorial Quimantú, 1972.

Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: EDUNTREFF, 2012.

Filmografía

Chicago boys. Dir. Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano. La Ventana Producciones, 2015.

El viaje de Monalisa. Dir. Nicole Costa. Mimbres, 2019.

Fantasia Dubois. Dir. Germán Bobe. Bobe Films, 2021.

Katzelmacher. Dir. Rainer Fassbinder. 1969.

Laberinto de Pasiones. Dir. Pedro Almodóvar. 1982.

Las lágrimas amargas de Petra von Kant. Dir. Rainer Fassbinder. 1972.

Matador. Dir. Pedro Almodóvar, 1986.

Maten a todo el mundo hoy. Dir. Germán Bobe. 1991.

Mas cerca de la luz: Teatro callejero en Santiago de Chile. Dir. Martín Farías. 2015.

Moizéfala, la desdichada. Dir. Germán Bobe. 1996.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón. Dir. Pedro Almodóvar. 1980.

Querelle. Dir. Rainer Fassbinder. 1982.

The chilean boy. Dir. Claudio Rojas. 2002.

Vogue. Dir. Francisco Copello. 1998.