



Revista interdisciplinaria de estudios de género de El
Colegio de México

ISSN: 2395-9185

El Colegio de México A.C., Programa Interdisciplinario de
Estudios de la Mujer

Jarpa Manzur, María del Pilar

“Que se quede el infinito sin estrellas”: El devenir diva en la *performance* de Pedro Lemebel

Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México, vol. 4, e145, 2018

El Colegio de México A.C., Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer

DOI: 10.24201/eg.v4i0.145

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=569560620019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

“Que se quede el infinito sin estrellas”:

El devenir diva en la *performance* de Pedro Lemebel

“May the infinity be without stars”:

The becoming diva in the performance of Pedro Lemebel

María del Pilar Jarpa Manzur

Universidad de Valparaíso, Chile, email: maria.jarpa@postgrado.uv.cl

Resumen:

Dentro de las prácticas de subversión que se promueven en la *performance* de Pedro Lemebel, persiste un uso ritualizado de la figuración de algunas divas latinoamericanas de mediados del siglo XX. Al tiempo de deconstruir el discurso homofóbico de la dictadura cívico-militar chilena, Lemebel va trazando desde sus reappropriaciones no sólo un *devenir mujer* sino un *devenir diva* que, entre sus múltiples dimensiones, in-corpora diferencias de género, sexo, etnia, lengua, reivindicando con ellas una diversidad de cuerpos desafiantes. La complicidad que puede entreverse con estas figuraciones de lo femenino abre un atractivo campo de análisis para explorar lugares comunes y sugestivos puntos de fuga, por donde se movilizan como referentes de antiguas y futuras irreverencias.

Palabras clave: género; *performance*; travestismo; divas

CÓMO CITAR: Jarpa, M. (2018). “Que se quede el infinito sin estrellas”: El devenir diva en la *performance* de Pedro Lemebel. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4, 19 de febrero de 2018, e145, doi: <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4i0.145>

Recibido: diciembre de 2016

Aceptado: julio de 2017



Esta obra está protegida bajo una
Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Abstract:

Within the practices of subversion that are promoted in the performance of Pedro Lemebel, a ritualized use of the figuration of some Latin American divas of the middle of the XX century persists. At the time of deconstructing the homophobic discourse of the Chilean civic-military dictatorship, Lemebel traces from her reappropriations not only a becoming woman but a *becoming diva*, which, among its various dimensions, in-corporates differences of gender, sex, ethnicity, language, claiming a diversity of challenging bodies. The complicity that can be seen with these figurations of the feminine, opens an attractive field of analysis to explore common places and suggestive vanishing points, where they are mobilized as references of old and future irreverence.

Key words: gender; performance; transvestism; divas

Divas y sub-versiones

La noche del 25 de noviembre de 1989, entre improvisadas luces de set cinematográfico, las *Yeguas del Apocalipsis*¹ irrumpieron en las calles prostibulares del barrio San Camilo, en Santiago de Chile, trazando estrellas de neopré y fuego. Como un sendero luminoso, pero al estilo *Walk of Fame*, prendieron una estrella por cada una de las divas travestis que el sida se había llevado. Pero ¿qué tenían que ver las estrellas de *Hollywood* con un acto de denuncia por los derechos de las minorías sexuales? Teniendo en cuenta el universo simbólico de la dictadura (1973-1990) y postdictadura chilena como contexto, el presente artículo busca analizar las prácticas de subversión que se promueven en la *performance* de Pedro Lemebel (Chile, 1952-2015), dentro de las que persiste el uso ritualizado de la

¹ Colectivo artístico chileno conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas (Chile, 1959). Sus *performances* en el campo político de oposición corresponden a los últimos años de la dictadura chilena (1973-1990) y a los primeros de la postdictadura.

figuración de algunas divas de mediados del siglo XX. Estas prácticas inevitablemente llevan a preguntarse por las transgresiones y resistencias que podrían producirse a partir de la reapropiación de estas controvertidas figuras,² “casi extraviadas por el sepia de sus fotos” (Lemebel, 2000, p. 57).

Desde los estudios de género, nociones como *performance* y parodia han dado cabida a la teorización en torno a una multiplicidad de tránsitos identitarios. En este contexto, hubo un lugar especial para el travestismo,³ *lugar sin límites*, pero no exento de tensiones. Puesto que, si en principio parecía erigirse como el mejor ejemplo para ilustrar movilidades sexo-genéricas disidentes, podría también leerse en sus actuaciones hiperbólicas una reiteración que, como sugiere Solana (2014, p. 3), “lejos de minar la fuerza de la heteronormatividad, podía terminar reidealizándola”. En este sentido, una de las prácticas más punzantes fue el vínculo entre travestis masculinos y algunos *objetos culturales* encarnados en la figura de las divas. Mi propósito es contribuir al debate teórico, centrándome precisamente en este vínculo problemático, a partir del análisis de las resonancias de estas figuraciones en la *performance* de Pedro Lemebel.

De los enfoques actualmente en uso prevalecen en el campo académico diversas perspectivas teórico-metodológicas que han dado cabida a sugestivos estudios sobre posibles intersticios entre lo político y lo *espectacular*.⁴ Sin embargo, en lo que se refiere

² En referencia a las estrellas de cine, señala Benjamin (1989, p. 39) que “el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía”. Parte de la crítica cultural —Debord (1995) y Morin (1964), entre otros/as—, apunta visiones similares, a partir de las cuales se desprende que estas mujeres no sólo circularon por las fronteras ideológicas como *fetiches de la mercancía*, sino como estereotipos femeninos proyectados para sellar alianzas, consubstanciales al modo de producción capitalista, en el marco de las hegemonías culturales.

³ Considerando las múltiples clasificaciones actualmente en uso para definir tránsitos identitarios que desestabilizan los lineamientos heteronormativos —*trans*, *drag*, *crossdressing*, etc.—, he optado por la noción de travestismo, entendida como un *espacio de posibilidad* que, siguiendo a Garber (1992, pp. 16-17) “confunde la cultura, poniendo en crisis las categorías de lo masculino y lo femenino”.

⁴ Entre estos, cabe destacar el estudio reciente de Rosenberg (2016), quien ofrece un interesante análisis sobre Zarah Leander (Suecia, 1907-1981), problematizando algunos aspectos de la sensibilidad *queer* y la estética *camp* en la posguerra alemana. Desde la

específicamente al vínculo performativo entre Lemebel y la figuración de las divas, éste ha sido poco abordado. Si bien se reconoce en cuanto práctica, ésta parece circunscribirse sólo a un gesto que funciona como “chapa”⁵ política (Eltit, 2009, p. 1079), conteniendo la tensión entre un *Hollywood* exuberante y la escena marginal de miseria social. Así vistas, las divas devienen reproductoras de imaginarios que, según Arabarco (2015, p. 6), “no se ajustan a la identidad *malinche* de la mariconada chilena”, sirviendo sólo para los efectos de una parodia de las hegemonías culturales.

Considerando estos antecedentes, las preguntas específicas que orientan mi exploración tienen que ver con las especificidades estéticas y políticas en que estas iconografías se materializan en la *performance* de Lemebel: ¿cómo, a través de la reapropiación estética de la performance, se recicla políticamente la figuración de las divas? ¿En qué sentido las divas podrían trocarse en figuraciones *inspiradoras* de subversión?

El primer concepto que atraviesa mi exploración —como marco y a la vez herramienta de análisis— es el de *performance* de género. Concepto que ha sido introducido en los estudios de género a partir de la filosofía de Judith Butler.⁶ Uno de los aportes de su teoría performativa al campo académico ha sido su cuestionamiento del binarismo sexo/género, al deconstruirlo como ficción reguladora y develar las formas en que ambas categorías se han naturalizado, como inscripciones culturales sobre los cuerpos. En el marco de las relaciones de poder, estas inscripciones funcionan como efectos de las prácticas discursivas que en su reiteración perpetúan la dominación, encubriendo un supuesto sustrato ontológico. Dentro

exploración histórica y antropológica de la construcción social del estrellato, como parte de la consolidación de una cultura homoerótica urbana, es posible encontrar estudios referentes a algunas divas latinoamericanas. En esta línea se inscriben las investigaciones recientes de Corrêa (2011), Noletto (2012) y Balieiro (2017).

⁵ El término chapa hace referencia en Chile a nombres falsos utilizados durante la dictadura por militantes de izquierda, con el fin de salvaguardar su identidad en contextos de clandestinidad.

⁶ La teoría performativa de Butler ha sido objeto de críticas que apuntan a un voluntarismo subyacente a su propuesta de subversión (Nussbaum (1999), Bourdieu (2000), entre otros/as). Butler (2002, p. 267) contesta estas críticas señalando que la performatividad que postula se distancia del voluntarismo, redefiniéndola como “una modalidad específica del poder, entendido como discurso”. La capacidad de acción no es lo mismo que el voluntarismo, sino más bien una modalidad *otra* de relacionarse con el poder.

de este margen recursivo, la noción de *performance* señala que la acción del género requiere de una actuación repetida y ritualizada para su legitimación cultural consistente — afirma Butler (2007, p. 273)— “en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente”. Pero si bien, quienes actúan operan dentro de un campo de restricciones, éstas son a la vez posibilidades de reapropiación y subversión (Butler, 2004, pp. 55-73). En esta misma línea, Butler (2007, p. 284) sostiene que “así como las superficies corporales se representan *como* lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante que descubre el carácter performativo de lo natural en sí”. Es en este contexto donde la parodia adquiere un significado especialmente relevante, puesto que en cuanto *actuación disonante* no supone que exista un original imitado, sino que es la noción de un original lo que se parodia. Y es ahí, sugiere Butler (2007, p. 284), donde reside la *risa subversiva* de estas prácticas, en las que “lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos”. Es éste un punto central en el análisis que propongo. Desde la perspectiva de la parodia, la in-corporación de las divas en la *performance* travesti, no sólo operaría desde la expropiabilidad del discurso dominante, sino que podría abrir múltiples lugares de resignificación subversiva, precisamente al romper con el contexto originario en que se debía haber *generado*. Sin embargo, si en el marco de la *performance* de género, la parodia implica una risa contra-hegemónica, ésta es sólo una parte de su reapropiación. Volviendo a Lemebel, podría tratarse de esa lengua patriarcal que se aprende para maldecirla.

Devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y aprendo la lengua patriarcal para maldecirla (Lemebel, 2000, p. 163).

Con todo, dentro de lo que podría entenderse como la *cadena ritual de la performance*, habría que atender no sólo a la actuación travesti sino también a la *actuación disonante* de las propias divas: ¿en qué punto y hasta qué punto estas mujeres actúan a su vez el género? ¿Pueden desmarcarse de alguna manera del propio sistema que las consagra? ¿Es posible que las divas hayan contribuido *en sus efectos* a horadar este sistema desde dentro?

Aunque Butler anuncia la idea de una cadena performativa de resignificaciones, su análisis se centra en los actos corporales de la parodia travesti. No obstante, existe una complicidad dada en estas *reapropiaciones* que parece no agotarse en este punto de la cadena subversiva. Desde aquí, se abre otro sugestivo concepto que viene a complementar los márgenes teóricos propuestos. La noción de *amor loca* introducida por Halperin (2010, p. 58), permite entrever en estas prácticas performativas una dimensión de culto a partir de “la forma apasionada en que algunos íconos culturales son “resignificados por la comunidad gay”. Para Halperin (2010, pp. 57-75), el eje teórico de esta apropiación, es la *queerización* de la tragedia, género masculino por excelencia, a través de su transformación en melodrama, ligado culturalmente a lo femenino desde un histrionismo anclado en la ironía y la pasión. Transformar la tragedia en melodrama, propone Halperin (2010, p. 70), lleva expresamente a desplazar lo masculino de su lugar de grandeza, poniendo incluso su valor socio-simbólico en peligro. Si tanto las divas como los/as travestis parecen estar excluidos/as de la seriedad de la tragedia, podría haber aquí un primer indicio de una complicidad de minoría frente al poder. Pero lo que me interesa relevar aquí es que la noción de *amor loca* posibilita un análisis de la eficacia estética y política de la figura de las divas, que no excluye la parodia pero que de cierto modo la enriquece y la desborda.

Teniendo en cuenta estas dimensiones de la *performance*, es importante considerar además la noción de *devenir mujer* como impronta que atraviesa la obra escritural y artística de Lemebel, en cuanto *matriz* de su complicidad.

Todo lo que yo he aprendido lo he aprendido de ese lugar —la mujer— en términos de confrontación a lo dominante, a lo fálico. Y de alguna manera eso ha sido mi vida, una oblicuidad a lo dominante. Esto que me parecía tan maravilloso, estos discursos transgresores de decir todo cara de palo, ya había sido practicado por mujeres (Jeftanovic, 2000, p. 1).

Desde la perspectiva de los devenires minoritarios propuestos por Deleuze y Guattari (2002, pp. 239-315) toda ruptura con los modos de dominación social “pasa por un devenir-mujer” (Guattari, 2006, p. 100). Devenir que se relaciona con una *economía del deseo* que

potencia especialmente la ruptura de las formas dominantes centradas en la subjetividad masculina y en la división binaria de los sexos. Esta idea es retomada y adaptada por Perlongher (1996, p. 33) como lente crítico para abordar los márgenes y minorías de América Latina. En este sentido, el devenir mujer no implica una transformación sino una puesta en “alianza (aberrante), en contagio, en *inmisión* con el (lo) diferente” (Perlongher, 1996, p. 68). Lejos de proponer una esencialización de *la mujer* o su imitación, esta noción del devenir también apunta a descentrar al sujeto a través de flujos, derivas deseantes, intensidades. No obstante, si todos los devenires pasan por el devenir mujer —como clave de otros devenires— es según Perlongher (1996, p. 68), porque las mujeres ocupan una posición no sólo minoritaria sino también marginalizada respecto al “paradigma de hombre mayoritario —machista, blanco, adulto, heterosexual, cuerdo, padre de familia, habitante de las ciudades...—”. Con todo, ya sea desde lo minoritario o lo marginal, el devenir mujer se complejiza en su tránsito por la diva. Entre plumas, encajes y sombreros de frutas, esta figuración no parece fácil de adscribir a un “devenir mujer como cualquier minoría” (Lemebel, 2000, p. 163), sobre todo cuando se produce a partir de agenciamientos situados que precisamente buscan impugnar dispositivos hegemónicos de sexo y género. La noción de *devenir diva* es, por tanto, una propuesta conceptual para problematizar las reapropiaciones de Lemebel en sus tensiones y convergencias. Desde sus prácticas situadas me parece imprescindible explorar en qué sentido *la diva* —en sus configuraciones materiales y simbólicas— puede pasar de ser un *recurso del poder* a ser un *recurso de poder*.

Considerando el cruce recursivo de estos ejes teóricos, la hipótesis de mi investigación es que el uso ritualizado de la figuración de las divas en la *performance* de Lemebel se articula como práctica de subversión en niveles que se superponen, in-corporando por una parte la parodia de los lineamientos de sexo y género, pero también un rito de culto que tiende a resignificar estas figuraciones desde un *devenir diva* que opera como reciclaje estético y político local.

A fin de explorar las fuentes seleccionadas para la investigación, la metodología propuesta es el análisis de la *performance* desde una perspectiva de género. Como categoría de

análisis el género posibilita “el desmontaje y la confrontación de categorías fijas y esencialistas, ancladas en las construcciones culturales” (Grau, 1997, p. 37). En esta línea, consideré apropiado abrir un análisis no sólo visual, sino también textual y contextual de las *performances* atendiendo a las tensiones políticas y a los indicios de un reciclaje estético de las divas.

En relación con el corpus en que se sustenta el análisis propuesto, me centré en algunas acciones realizadas entre 1989 y 1991, corte temporal que se debe al período de mayor producción *performática* en la obra artístico-visual de Lemebel. De esta producción he escogido las fotografías: Caimán, (Marinello, 1990), Frida, (Marinello, 1990) y Manifiesto (Román, 1990), fuentes que serán analizadas a la luz de archivos complementarios, consignados en periódicos, crónicas y documentales relacionados a la época de su producción.

Es importante subrayar que si bien, desde el punto de vista de las teorías de género, la *performance* remite principalmente al discurso y sus improntas en los cuerpos, no es excluyente respecto a los formatos en que estos cuerpos se repliegan o despliegan dentro de la escena cultural. Esto posibilita que una fotografía o un texto, un acto de habla o un gesto, sean esferas posibles de análisis. Diana Taylor (2011, pp. 7-30), sugiere que la riqueza del concepto de *performance* reside en su carácter flexible y múltiple. Por una parte, por la trascendencia de fronteras disciplinarias que implica la confluencia de diversos lentes teórico-metodológicos, pero también porque los objetos de análisis pueden intercalarse e incluso funcionar de manera simultánea, excediendo los límites de las prácticas artísticas en sus cruces con lo social, lo político y lo ritual.

En este sentido, Taylor (2011, p. 14) establece una distinción entre *archivo*, propio de las fuentes resistentes al cambio (documentos, restos arqueológicos, textos literarios, etc.) y el *repertorio*, como parte de una memoria viva, encarnada, contextual e in-corporada en actos más bien efímeros. El desafío propuesto por Taylor (2011, p. 14), consiste en repensar estas dimensiones desde la porosidad de sus fronteras, advirtiendo que “tal como el *archivo* excede a lo ‘vivo’ (ya que perdura), el *repertorio* excede al archivo”. De esta forma, objetos

de *archivo* —tales como fotografías o videos—, pueden volverse parte de una *performance* y por tanto del *repertorio*. La captura y transmisión audio-visual en sus diversos formatos no implica su desaparición, sino una de sus posibilidades de reactualización: “los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento” (Taylor, 2011, p. 14). Desde esta perspectiva, la noción de *performance* opera como descripción de un acto y a la vez como un lente metodológico para la exploración de *archivos* y *repertorios* en un amplio espectro de manifestaciones culturales: desde la obediencia a las resistencias, desde las sexualidades a las identidades, desde las palabras a los cuerpos, abriendo múltiples posibilidades de cruzamientos hermenéuticos.

La primera parte del artículo se centra en objetos, texturas o membranas, que se despliegan como superficies de inscripción de la reapropiación de las divas. La exploración atenta a la materialidad de estos *artifícios*, permite entrever en la *performance* de Lemebel vestigios de un reciclaje político de la cultura de masas, como réplica desafiante desde los mismos términos de esa cultura. La segunda parte está dedicada a la reapropiación de la diva María Félix, desde sus complejidades estelares, estilísticamente ancladas al bolerismo y a otras figuraciones culturales locales. Los repertorios y archivos performativos que presento en cada caso son, de cierto modo, referentes del protagonismo disidente de Lemebel respecto al proyecto universalista de la dictadura y su anclaje heteronormativo. Abrir su producción artística desde redes intertextuales de género, obra y biografía tiene como propósito reconocer el punto donde su voz se in-cardina a sus prácticas, estrategias y resistencias. Ya sea desde el arte o los estudios de género, la exquisita promiscuidad de roles en que parece circunscribirse su relación con la figuración de las divas revela otras formas posibles de horadar los límites sexo-genéricos. Desde las reapropiaciones de Lemebel el quiebre se introduce y se produce desde dentro, en el lugar exacto en que operan las normativas heterodesignantes y las oposiciones binarias entre masculino/femenino, drama/melodrama, bendición/maldición.

Sombras nada más. También tacones y labios en rojo carmesí

A modo de introducción al análisis de los registros indicados anteriormente, me parece importante subrayar algunos aspectos menos explícitos del *devenir diva*, que permiten una aproximación teórica a las formas cotidianas de estas prácticas, puesto que, en la escena callejera y mas allá del contexto del arte protesta, el uso de tacones, sombra y *rouge* es recurrente en la estética performativa de Lemebel. Estas materialidades estilizadas parecen funcionar como punto de fuga del deseo, fetiches texturados en medio del atuendo que evoca a las divas de otro tiempo. Su relevancia radica no sólo en cuanto cita —imprecisa tal vez—, sino en su clave de artificio, estético y político.

Teniendo en cuenta la intrincada noción de fetichismo de la mercancía propuesta por Marx y las derivaciones freudianas de su fantasmagoría fálica, las epistemologías del sur han aportado lecturas disidentes respecto a la carga moderna del concepto (Cangi, 2015; Echavarren, 2008). Al mismo tiempo de desconstruir la cadena metonímica —fálica o capitalista—, estas lecturas relevan otras dimensiones del fetiche, mismas que se inscriben más bien en sus formas pre-modernas, relativas al *Feitiço* como “encanto o sortilegio” (Echavarren, 2008, p. 21) o en el desborde de las identidades, tanto biológicas como culturales (Cangi, 2015, pp. 61-96). En este sentido, Echavarren (2008, p. 26) indica que si bien el fetiche se conecta con el artificio desde un hacerse a sí mismo a través del maquillaje (*make up*), su poder no reside en encubrir o (di)simular un supuesto soporte biológico, sino en desplegar *superficies de registro*. Ricas en destellos, texturas, membranas o brillos, estas superficies se repliegan y despliegan en un juego entre objetos y miradas que se des-cubren. Un punto especialmente significativo desde la lectura de Echavarren (2008, p. 27), es que un objeto fetichizado —zapatos, plumas, joyas— no es sólo contemplable, sino que puede incluso ser in-corporado y reapropiado por otros/as: “el fetiche, al menos en principio, puede ser vestido o encarnado por otros individuos, y además puede ser sustraído, separado de ellos”. En una línea similar, Cangi (2015, pp. 61-96) sugiere que el fetiche proporciona un goce que termina por cuestionar, contaminar y finalmente borrar las diferencias entre lo masculino y lo femenino.

Es precisamente esta dimensión del fetiche la que parece delinearse en la *performance* de Lemebel. Podría sostenerse que es en estas reapropiaciones donde la encarnación de la figuración de las divas adquiere sus formas más sutiles y a la vez más complejas. Puesto que no se trata de reproducir o representar una *naturaleza* para cristalizarla mediante un disfraz. La in-corporación a través del fetiche parece funcionar como tránsito nómada e identitario, irreductible en su devenir a cualquier clase de idea universal o *esencia verdadera*. Irreductibilidad que también se extiende a los estereotipos esencialistas de lo masculino y lo femenino proyectados desde la industria cultural. Como contrapunto a la visión mercantilizada de las divas, Benavente (2010, p. 9) propone que en el contexto latinoamericano los procesos de entronización estelar no apuntan meramente a lo comercial. Desde esta perspectiva, coexisten dimensiones políticas e incluso sagradas que operan desde múltiples hibridaciones y sincretismos. Atendiendo a las rutas locales del deseo, se podría conjeturar que los *objetos glamorosos* no cumplen una función tan sólo de mediación entre mercancía y consumo, sino también entre lo humano y lo divino, concediendo un poder a quien los inviste, los apropia y los resignifica, como señal luminosa que puede devenir suya. Así, dotados de una suerte de *virtud divina*, la relación de culto con estos objetos podría remitir a la noción de fetiche recuperada por Echavarren (2008, p. 21), en su acepción más antigua de *feitico*: “sortilegio o poder atribuido a cosas inanimadas por algunos grupos tribales del sur”. Lo cierto es que su uso carnavalizado tiende a desmontar las connotaciones demonizadas por la modernidad, en cuanto sinónimo de desviación, enfermedad o superstición.

Con todo, a la movilidad conjurante del fetiche parece adherirse una intención paródica en el uso de estas materialidades. Refiriéndose a los actos de habla, Butler (2004, p. 35) señala que las palabras y los gestos pueden ser devueltos de una forma diferente, “citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos”. Formulación que también podría ser extensiva a los objetos, en cuanto superficies de registro del discurso. En el caso de Lemebel, los objetos reapropiados son de cierto modo expropiados al discurso dominante a través de su reciclaje político. En el contexto latinoamericano, Amícola (2002, pp. 165-173) propone una definición del *camp* que se conecta con el artificio y la

estilización, pero a la vez se desmarca de la visión apolítica de Sontag⁷ (1984). En cuanto reciclaje político, la fuerza de la estética *Camp* surge, según Amícola (2002, p. 167), como “estrategia de producción y de recepción [...] utilizando y transformando la cultura de masas”. Pero lo interesante en la interpretación de Amícola (2002, p. 167) es que este reciclaje implica una crítica a la cultura dominante, “en los mismos términos de esa cultura”. Esta relación se ilustra en la forma en que los cuerpos travestidos captan las marcas de la irrisión paródica, contrastando la seriedad de la imagen de las soldaderas de las batallas con una Marlene Dietrich (Alemania, 1901-1992) *tan campante*,⁸ “siguiendo en el desierto a su amado vestida de gran dama y con tacos Luis XV” (Amícola, 2002, p. 166).

Así, *tan campante*, se presenta Lemebel, en 1991, nada menos que ante Guattari,⁹ teórico —junto a Gilles Deleuze— de los devenires minoritarios. Después de su declaración de devenir “coleóptero que teje su miel negra” (2000, p. 163), Lemebel señala que deviene mujer como cualquier minoría, complicitándose en su matriz de ultraje. Sin embargo, no es la mujer obrera, pobladora o indígena, sino la figuración de la diva la que es conjurada en sus atuendos. Es importante considerar que las intervenciones de Lemebel comienzan después de los años 1980, cuando en Chile muchas mujeres habían sustituido hacía ya tiempo los tacones por sandalias, colgando sostenes en la vía pública y resistiéndose al maquillaje en contra de la violencia simbólica patriarcal. Cabría preguntarse entonces ¿qué clase de minoría podría encarnar este devenir con tacones, sombras o labios carmesí? El acento insistente en estos elementos redirecciona la pregunta hacia su uso político. En lo referente a los tacones, el propio Lemebel ofrece algunas pistas sobre el uso discursivo de sus “tacos de tantas marchas, cascabeles crónicos del político callejear” (2016, p. 30):

Los tacos en toda mi historia cultural han representado como una plataforma, como un lugar de habla [...] me pongo los tacos políticos y es un discurso, el taco aguja es

⁷ En general, para Sontag (1984, p. 305) el *camp* es una forma de observar el mundo no en términos de belleza o contenido, sino de estilo, considerando sus grados de artificio y estilización.

⁸ En su redefinición del *camp*, Amícola (2002, p. 165) utiliza la expresión “tan campante”, como versión castellanizada de su connotación desafiante.

⁹ La intervención citada hace referencia al encuentro de Félix Guattari con alumnos de la Universidad Arcis, en Santiago de Chile, el 22 de mayo de 1991.

un discurso, el taco como filo también es una forma de defenderse [...] me dan fuerza. Los tacos por el abanico o por la peluca o por la boa de plumas [...] pero yo preferí los tacos. Era una forma de mirar también desde arriba la nauseabunda realidad de este país en dictadura (Lemebel, en Labrín, 2011, 24:11'-25:14').

Y es aquí donde la imagen de culto sugerida como fetiche se conecta con un gesto paródico, que replica desde los márgenes. Sin embargo, no es en la hipérbole —en el sentido de Butler (2007)— donde radica su risa subversiva. Mas allá de la representación teatralizada, estas superficies de registro están presentes en entrevistas, fotografías o simplemente en el tránsito cotidiano por los espacios ciudadanos. Si estos ornamentos delatan la puesta en escena de una identidad travestida, en este caso, el cuerpo no esconde el *pelaje del macho* y sin embargo lo anula. En este contexto, la *tachadura del macho* no estaría en la exacerbación —como diría Sarduy refiriéndose al travestismo (1987, pp. 56-58)— sino en el uso destellante de estos objetos mínimos que acompañan al gesto de *feminizarse*. Punzante como la aguja del taco, este devenir contamina no sólo el discurso homofóbico de la dictadura, sino también el de la izquierda y sus incontables miedos ante una “homosexualización de la vida” (Lemebel, 2000, p. 84). De este modo, estos elementos son infiltrados como bandera de lucha, extensión del gesto —fineza de la mano, la voz o el pie—, como superficies envolventes que remarcan, acentúan e iluminan el *alita rota* de su primer nacimiento:

Hay tantos niños que van a nacer

Con una alita rota

Y yo quiero que vuelen compañero

Que su revolución

Les dé un pedazo de cielo rojo

Para que puedan volar (Lemebel, 2000, p. 86).

Queda, con todo, la pregunta por las divas en su propia relación con estos artificios, especialmente María Félix (México, 1914-2002), diva que Lemebel cita reiteradamente en sus *performances*. Más allá de los lineamientos de la industria cultural, hay indicios que

denotan un uso *exagerado* de estos artificios en la estética de la Doña. En el marco de la celebración del 102 aniversario de su natalicio, el museo del calzado de México montó una muestra que destacaba diseños de Christian Dior, quien elaboró zapatos y atuendos exclusivos para la diva. Desde tacones de charol negro hasta confecciones en hilos de plata, el evento ofreció una exhibición con el nombre de *Suburbios del cuerpo*, nombre que según el curador “se debe a la belleza de María Félix, la cual empezaba por los pies” (Morales, 7 de abril del 2016). Sin embargo, tal vez sea más interesante la persistencia de frases que se le atribuyen a la Doña en torno a estos atuendos, resaltando una *deslenguada* irreverencia que aún circula por el imaginario socio-cultural:

Una mujer debe bajar la mirada sólo por un motivo: para ver qué tan lindos se le ven los tacones.

*A un hombre hay que llorarle tres días. Al cuarto, te pones tacones y ropa nueva.*¹⁰

Desde una revisión intertextual es posible encontrar diversos lugares comunes relativos a la estilización de estos objetos. Sin embargo, lo que me interesa anotar aquí es que el mismo brillo que consagra a las divas sirve para remarcar un efecto inesperado, un gesto estético y político de resistencia, sensualmente materializado por Lemebel en formas, membranas, tejidos o texturas. En correspondencia con la teoría performativa de Butler, podría deducirse que también a través de estas materialidades discursivas, citadas y reiteradas “contra sus propósitos originales” (2004, p. 35) se produce una inversión de los efectos normativos del género. No obstante, me pareció importante relevar además los matices teóricos que surgen desde las epistemologías del sur. El breve recorrido por la noción de fetiche y la estética *tan campante* del reciclaje político, abre nuevas interrogantes sobre las complejidades locales de estos objetos culturales. Artilugios que, rebasando el espectáculo, lo carnavalizan, a través de un *camp* que se infiltra en la política y una micropolítica que

¹⁰ Estas frases atribuidas a María Félix circulan actualmente en diversos medios virtuales. Los ejemplos citados pueden encontrarse en URL: https://orepic.com/media/1029332792189483897_46201885 como también en https://orepic.com/media/736483740480292558_371422928 (Recuperado el 26 de junio de 2017).

desborda la memoria oficial, disputándola desde su reapropiación deseante. En los bordes latinoamericanos, parodia y culto convergen como dimensiones políticas de este des-borde. En este contexto, las divas y sus objetos cargados de plumas y *strass* no funcionan como meras mercancías o mujeres fálicas. También pueden devenir divinas, *feiticeiras*, poderosas y madres indolatinas. Sombras, labiales y tacones persisten como huellas, rastros, indicios, pero por sobre todo como marca cultural de un devenir que se enciende como una pregunta en otras memorias y otros cuerpos desafiantes, aun cuando la transitoriedad de la *performance* los deje como *sombras nada más*.

María de todas las marías. Kitsch, boquerismo y subversión en el devenir diva de Pedro Lemebel

A contracorriente de las regulaciones del Estado y de los filtros heterodesignantes del mercado, las prácticas de reapropiación de las divas se replicaron en Chile desde principios del siglo XX. Un interesante estudio de Víctor Rocha (2013, pp. 85-108), permite entrever que entre los años 1930 y 1960 estas prácticas no sólo se circunscribieron a los prostíbulos y casas de cita, sino también a los cines, subvirtiendo así los proyectos oficiales de uso y consumo de la sociedad del espectáculo. En este contexto, no faltaban las “apropiaciones indebidas” (Rocha, 2013, p. 95) de divas, rumberas y vedettes, que corrían proyectadas en la pantalla, mientras la penumbra de las butacas amparaba la mascarada travesti. Hasta los años 1950, el “pavoroso problema del homosexualismo” (Rocha, 2013, p. 101) se debatiría en Chile entre el pecado de nefando y el delito de sodomía. En las memorias orales del puerto de Valparaíso aún persiste uno de los llamados mitos bicentenarios, sobre los travestis arrestados y lanzados al mar bajo el primer gobierno de Ibáñez.¹¹

¹¹ Carlos Ibáñez del Campo (Chile, 1877-1960), fue presidente de la República de Chile en dos períodos: 1927-1931 y 1952-1958. En su segundo gobierno se aprobó la Ley 11.625, “entramado legal que a través de los lenguajes de la eugenesia otorgó carta de existencia ciudadana a la homosexualidad en su condición de peligro para la sociedad junto con otros sujetos anormales: toxicómanos, vagos, ebrios, falseadores de identidad, ex condenados de vida sospechosa” (Rocha, 2013, p. 101).

Aprendimos a nadar, pero ninguno llegó a la costa. Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas. Por eso las casas de caramba le brindaron una lágrima negra a los colizas comidos por las jaibas (Lemebel, 2000, p. 83).

Por la razón o la fuerza,¹² la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990) reforzaría los dispositivos de vigilancia y castigo. Dilatando los espectros de Ibañez, muchos centros nocturnos de la bohemia ciudadana fueron convertidos en lugares de detención. Mientras las luces de neón eran reemplazadas por el toque de queda, la “bella durmiente de las utopías” (Lemebel, 2000, p. 97), quedaría cercada en un devenir de mil muertes. Pero al tiempo que se desplegaban estos dispositivos de represión, se iban hilando subrepticios puntos de fuga en medio de los territorios del interdicto. Reversibilidad inesperada que comenzaría a desestabilizar las bases simbólicas de este poder, precisamente desde los lugares que lo reforzaban.

Cuando Lemebel entra en la escena apocalíptica de los 80, lo hace desde la reivindicación de diversas *apropiaciones indebidas*, invisibilizadas y criminalizadas por el discurso oficial.¹³ El nombre propio de *Yeguas*, “rutilante como de película hollywoodense del 50” (Mateo del Pino, 2001, p. 1), indica una primera complicidad, al desarticular la maldición del término desde el uso glamoroso de su carga ofensiva. Pero si bien las divas son conjuradas en gran parte de su obra, resulta especialmente enrevesada la diversidad de cruzamientos materiales y simbólicos de su puesta en escena. Desde sus atavíos, la reapropiación de Lemebel parece desbordar toda clase de categorías universalizantes,

¹² Lema del escudo nacional de la República de Chile durante la dictadura cívico-militar.

¹³ Los alcances de la memoria en la obra de Lemebel han sido abordados desde diferentes perspectivas teóricas que exploran, por ejemplo, las relaciones entre memoria y oralidad (Moure, 2013), memoria y fotografía (Salinas, 2010), memoria y comunicación política (Blanco, 2004). Para efectos de este artículo, me parece importante relevar el estudio de Mateo del Pino (1998) para quien la obra de Lemebel se define como “testimonio, documento y memoria de los desmemoriados” (p. 21). El estudio de Mateo Del Pino, permite entrever los recursos estratégicos orales y escriturales de los que se vale Lemebel —chismes, biografías, testimonios, cancioneros populares—, haciendo del ejercicio de la memoria una contra-memoria, que lo lleva a erigirse como portavoz de las minorías excluidas de las narrativas de la historia oficial.

haciendo de su *devenir diva* una práctica antiesencialista y nómada, tan camaleónica como *los mil nombres de María*:

Existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine. Las amadas heroínas, las idolatradas divas, las púberes doncellas, pero también las malvadas madrastras y las lagartas hechiceras (Lemebel, 2000, p. 55).

Cabe señalar, en primer lugar que, si bien el devenir mujer se proyecta a partir de la imagen de la madre indolatina, el *devenir diva* parece remitir a figuraciones contradictorias que transitan, contaminan y se sincretizan en su propio cuerpo travestido. Los residuos estelares que específicamente delinear este devenir se van alternando en una suerte de procesión de iconografías del *santuario laico*: Lady Godiva, la Doña, Frida Kahlo y por qué no, también el “corazón fugitivo” del subcomandante Marcos (Lemebel, 2000, p. 132). Dentro de esta *promiscuidad* estética de reapropiaciones, no es un dato irrelevante la predilección de Lemebel por María Félix, cuando se trata de in-corporar una estrella a su ajuar travesti. En sus estudios sobre las divas latinoamericanas, Benavente (2010, p. 272) ha develado la ambivalencia de la figura de la Doña, la cual “le permite proyectar imágenes dispares de sí misma, las que satisfacen un amplio abanico social de instancias consagratorias y al mismo tiempo alimentan su aura de misterio”. Esta dimensión aurática es sustentada incluso por autores mexicanos como Paz (2001, p. 11) y Monsiváis (1993, p. 14), quienes coinciden en relevar el doble nacimiento de la diva, que una y otra vez parece inventarse a sí misma.

La gran creación de María Félix es ella misma. Es el resultado de lo que hizo con ella misma, con su cuerpo y con su cara, con su alma y con su vida. María Félix nació dos veces: sus padres la engendraron y ella, después, se inventó a sí misma (Paz, 2001, p. 11).

Desde la perspectiva teórica propuesta, este artificio bautismal resulta especialmente sugestivo. Este *inventarse a sí misma* podría relacionarse no sólo a las inflexiones entre la

realidad y la ficción, sino también a las proyecciones de una trans-figuración posible, que propicia lecturas disidentes como la de Lemebel. A propósito de los actos corporales subversivos, Butler (2007) cita el travestismo de Greta Garbo (Estocolmo, 1905-1990), como punto de partida para sugerir que independientemente del *sexo verdadero* que se escondiera detrás, finalmente todo —incluso el sexo— es encarnación:

Garbo se engalanaba como una “travestida” siempre que tenía que representar a un personaje muy glamoroso, siempre que se fundía dentro o fuera de los brazos de un hombre, siempre que sencillamente dejaba que ese cuello divinamente inclinado [...] sostuviera el peso de su cabeza echada hacia atrás [...] ¡Qué resplandeciente parece el arte de actuar! Todo es encarnación, sea o no verdadero el sexo que se esconde detrás (Butler, 2007, p. 253).

Para Butler (2002, p. 328), el potencial desafiante del travestismo se relaciona con la “crítica del régimen de verdad del ‘sexo’”. En este sentido, lo que hay de subversivo en el travestismo es la provocación a la “pretensión de naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, 2002, p. 185). Siguiendo estas premisas, podría decirse que en el caso de la diva y del propio Lemebel la producción de efectos sobre la piel se vuelve desafiante precisamente por construirse en la superficie de las esencias, las verdades biológicas y el sexo verdadero. Según Rosenberg (2016, p. 82), hubiese o no un subtexto lésbico, muchas divas desafiaron los lineamientos de sexo y género —Marlene Dietrich, Greta Garbo, Zarah Leander, entre otras— a partir de una ambigüedad *encarnada* en los artificios del vestuario, el gesto o la voz. Esto explicaría, en parte, su incorporación en el culto *camp* y otras estéticas de resistencia cultural.

Con respecto a María Félix, este desafío identitario podría proyectarse a través del cuerpo que utiliza como *arma de todas sus guerras* (Félix, 1993), pero también desde su *espectacular* autobiografía, que —según Pizarro (2009, p. 185)— funciona como “acto performativo” en cuanto “acto singular de auto-creación”. Hay un dato especialmente interesante en las memorias de la Doña que podría ser un indicio del quiebre ritual de su primer nacimiento. La muerte de su hermano, a quien amó incestuosa —y al parecer

correspondidamente—, funciona como gesto inaugural, que la lleva a fusionar lo masculino y lo femenino en su propio cuerpo, y la vuelve esa mujer con “corazón de hombre” (Félix, 1993, p. 15). A modo de “lámparas votivas” (Monsiváis, 1993, p. 13), los atributos concedidos a María Félix suelen remarcar este artificio. Mujer de armas tomar, hermosura combatiente, hembra bravía, son algunos de los epítetos que rondan el culto de la Doña. Su valor estético se construye a partir de diversas voces sociales que también elogian esta ambivalencia e incluso la realzan. En su poder casi divino que *atrae y fulmina*, Octavio Paz (2001, p. 13) llega incluso a compararla con los mitos femeninos mexicanos, otorgándole un renombre metafórico entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche.

Con todo esto, no es posible determinar con exactitud las causas de la reapropiación de Lemebel, sino sólo espuntar posibles lugares comunes a partir de sus efectos estilísticos. Sin pretender tensar los límites de la hermenéutica, subsisten elementos visuales que explícitamente evocan a la diva. Al nombre propio de la Doña, nombre que adopta en sus performances (Casas, 2004, p. 18), se adhieren los tacones, plumajes, brillos guadalupanos, vestuario y el uso casi devoto del rojo *rabioso*. Rojo de la seducción, pero también simbólica del partido al que adhiere y a la vez disputa.¹⁴

¹⁴ Este tipo de indumentaria se exhibe, por ejemplo, en *La última cena* de fines de 1989, versión *loca* de la obra de Da Vinci, así como en la acción *Estrellada* (1990) en las afueras del Museo Nacional de Bellas Artes. Vestidas de María Félix y Dolores del Río, las *Yeguas del Apocalipsis* encendieron estrellas de neopré, en señal de protesta por haber sido invitadas y luego censuradas de la muestra del museo. Es posible encontrar documentación visual sobre estas y otras *performances* en: URL: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>



Figura 1. *Estrellada II* (Nilo, 1990)

El círculo de reappropriaciones viene a completarse con la pose fotográfica que parodia y a la vez conjura a la diva. Desde esta perspectiva, tal vez la obra más sugerente sea la fotografía de Pedro Marinello (1990a). En la imagen Lemebel aparece recostado sobre una tela de color rojo carmesí, medias negras caladas, sosteniendo entre sus manos un reptil disecado. ¿Reminiscencia pobre de las relucientes joyas de la diva?



Figura 2. *Caimán* (Marinello, 1990a)

El célebre cocodrilo en filigrana y diamantes, diseño exclusivo de *Cartier*, es recurrente en las fotografías y retratos de la Doña. El toque paródico de Lemebel está dado en el contraste abismante entre la imagen miserablemente disecada del reptil y el *glamour* de los ornamentos de la Félix. Sin embargo, podría haber otra lectura de este reptil, camaleónico tal vez —a partir del gesto de fiera que evoca y que puede devenir suyo—. Respecto a la perspectiva del *amor loca*, Halperin (2010, p. 61) propone que la relación de veneración entre la comunidad homosexual masculina y las divas no es “ni accidental ni aleatoria, sino histórica”. Pasajes de guiones cinematográficos prolijamente memorizados devinieron banderas de lucha, como reflejo ostensible de la devoción que estas divas del cine inspiraron en la comunidad *gay* norteamericana. No obstante, aún cuando el lenguaje melodramático de la ira en labios de una diva “ofrece a los *gays* un furor que pueden asumir, que podría devenir suyo” (Halperin, 2010, p. 74), habría que hacer algunas distinciones de contexto. En el caso de Lemebel, no es posible hablar de una cultura del closet,¹⁵ como tampoco de una subcultura *gay*, designaciones de las cuales se desmarca

¹⁵ En la escuela de literatura de Harvard, bebiendo una botella de whisky frente a la audiencia, Lemebel declaró que nunca tuvo que salir del closet porque: “los pobres no tenemos clóset, sino ropero” (Montalva, 12 de mayo de 2004).

públicamente, asumiendo más bien la bandera travesti y prostibular, proyectada desde la figuración de *la loca*.

Por otra parte, el lenguaje melodramático estudiado por Halperin (2010) se impregna en el caso de Lemebel de especificidades locales boletísticas, donde el sentimentalismo convive con la pegajosidad de su cadencia, su *sabor* y sus letras. De ahí que el cocodrilo y su fiereza podrían conectar más bien con un *kitsch* políticamente reciclado y una ira que, ciertamente deviene suya, pero desde registros marcadamente *cebolleros*, propios de un contexto local. Desde esta experiencia estética, tal vez uno de los elementos de reapropiación más interesantes esté en la palabra. Escribe Monsiváis (1993, p. 13) que el carácter de la diva fue un “responsabilizarse a fondo de sus rasgos”. Sin embargo, más allá de la poética del elogio, una de las improntas de María Félix —polémica y reverenciada a la vez— fue su boca deslenguada.

Sé que mi manera de expresarme no es muy diplomática. Digo siempre lo que pienso y eso me ha acarreado muchas antipatías: que si tengo mal carácter, que si soy farolona, que si nada más mis chicharrones truenan [...] Siempre he sido respondona, tengo un natural peleonero (Félix, 1993, p. 26).

Por su parte —y desde un reciclaje desafiante—, la obra de Lemebel parece incorporar no sólo los *tacones políticos*, sino también una voz “deslenguada de mil hablas” (Schaffer, 1998, p. 59). Así, a la movilidad nómada y conjurante de los objetos podría adherirse el uso paródico de la lengua. En relación con la expropiabilidad del discurso dominante, Butler (2004, p. 253) sugiere que si ésta abre lugares de resignificación subversiva es precisamente por romper con el contexto originario en que se había *generado*. De esta forma, dentro de la cadena ritual de resignificaciones, tanto el lenguaje de la injuria como su peso cultural sobre los cuerpos pueden ser desorientados a través de su descontextualización. Entre las palabras y sus efectos performativos, Butler (2004, p. 13) incita a entrever la posibilidad de “un espacio de resistencia y confrontación política en el interior de los discursos dominantes”. En este sentido, el uso deslenguado de la palabra en la obra de Lemebel es asimilable a este margen del deseo que escapa al discurso

normalizador. Considerando las distancias en el tiempo y los espacios culturales, la deslenguada y paródica fiereza de Lemebel podría ser en parte esa *Félix que lleva dentro* y que saca no sólo *cuando la luna se descuera entre las nubes*:

Nadie sabe por qué las locas aman tanto a estas señoras doñas tan lejanas en el tiempo, y a veces casi extraviadas por el sepia de sus fotos. Toda marica tiene dentro una Félix, como una Montiel, y la saca por supuesto, cuando se encienden los focos, cuando la luna se descuera entre las nubes (Lemebel, 2000, p. 57).

La portada de su libro *Adiós mariquita linda*, publicado en el 2004, vuelve sobre la diva, para evocarla esta vez a partir del bolero que Agustín Lara (México, 1897-1970) dedicara en su nombre. El ingrediente paródico está dado en el uso del nombre *mariquita*, seudónimo de las marías, pero también sinónimo coloquial de tono peyorativo, utilizado en Chile para significar la falta de hombría.

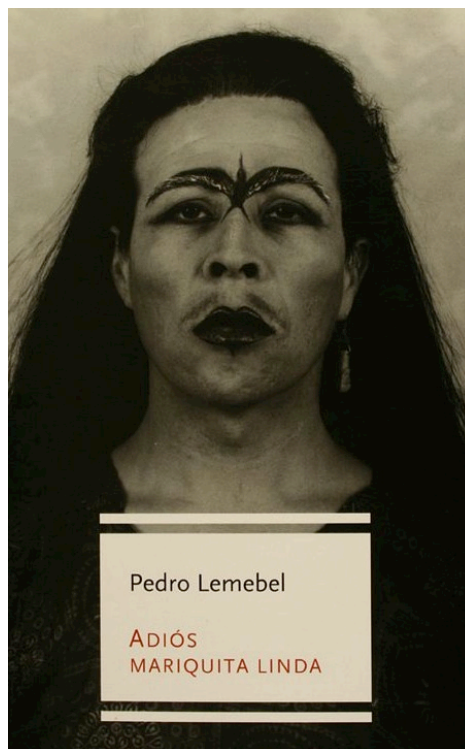


Figura 3. Portada de *Adiós Mariquita Linda* (Lemebel, 2004)¹⁶

¹⁶ La ilustración de portada corresponde a la fotografía de Pedro Marinello, *Frida* (1990b)

En general, el bolero no sólo parece operar como *banda sonora* de la obra de Lemebel, sino además como estrategia performativa que empluma su lengua disidente, infiltrándose en las consignas políticas de sus crónicas, pero también en sus tránsitos urbanos. En su estudio sobre la politización del Kitsch en autores sudamericanos, Neyret (2007, p. 1) anota la fusión entre el discurso del bolero y el discurso de la guerrilla, “entre el kitsch bolerístico y el que podría denominarse kitsch guerrillero”.

En este sentido, el bolero es parte de la carnavalización del discurso político, que posibilita el agenciamiento de la voz de la loca. Sin embargo, no se trata de espejear las marcas patriarcales de sus letras o descargarlas de su “contenido sentimental para introducirse a la dimensión de lo político” (Blanco, 2004, p. 139).

La resignificación subversiva del bolero más bien realza matices relativos al sentimentalismo, contrapuesto simbólicamente a los códigos modernos de lo racional, fuerte, masculino y heterosexual. Según Rosenberg (2016, pp. 89-93), el sentimentalismo fue demonizado desde el Siglo XIX bajo la rúbrica del *kitsch* debido a sus exageraciones *trilladas* y repetitivas, como parte de una estética del mal gusto. Este tipo de sentencia — sugiere Rosenberg (p. 90)— se replicaría posteriormente en la crítica de la Escuela de *Frankfurt*, relegando el *kitsch* y sus derivados a las esferas espurias del opio del pueblo. Pero lo interesante en la lectura de Rosenberg (2016, pp. 81-98) es que el culto al sentimentalismo anclado al *kitsch* y adoptado posteriormente por la estética *camp*, revive antiguas tradiciones culturales, procedentes de tiempos pre-modernos, cuando las lágrimas de los hombres —sublimes y catárticas— podían y debían derramarse *in extenso*.

Desde la remasculinización cultural de la modernidad, esta forma de penetrar los poros o *parar los pelos* se volvió objeto de una sospecha en torno a la experiencia sexual y sensual que podría incitar este tipo de expresiones estéticas. En clave de bolero, la peligrosidad del sentimentalismo se condensaría no sólo en sus respuestas *pre-programadas* —lágrimas, lamentos, soponcios— sino además en un tipo de pegajosidad que, siguiendo a Rosenberg (2016, p. 92), persuade los nervios y desvía la razón. Éste parece ser el tipo de guiño provocador al bolero, en su recepción *camp* y su desafío a la masculinidad colonialista,

pero también en la estética *neobarrocha*¹⁷ de Lemebel. Frente a un modelo hegemónico de masculinidad, el bolero es una forma de llorar sobre la propia lágrima. Recurso que se materializa en su *performance* desde las lágrimas cristalizadas de las divas¹⁸ o en las letras que irónicamente disputan los sentidos de lo *poco hombre*:

Las divas no lloran. A lo más una lágrima, mi amor, una, una sola. Una lágrima de cristal que se quede aquí, congelada pa' la foto. La diva fue una forma de frustrar a los machos. Como sea, con sus plumas, con su forma de desacato. Que linda esa palabra, desacato (Benavente, 2009, 5:43'-6:12').

En la portada de *Adiós mariquita linda*, sin embargo, un detalle parece romper la aparente coherencia de esta subversión. La fotografía del montaje editorial deja ver a Lemebel travestido de Frida Kahlo (Marinello, 1990b), con pájaros como cejas que contornean su sien, labios carmesí y mostachos, que recuerdan el casi sello postal de la artista. Pero ¿qué lugares comunes podrían trazarse entre la *mariquita linda* y una Frida, simbólicamente anclada a la izquierda combatiente? Si bien parece difícil situar a la artista mexicana dentro del panteón popular de las divas, si podría considerarse parte del *santuario laico*.¹⁹ La mixtura a primera vista paradójica, contiene ciertos matices presentes en sus propias autobiografías. Indagando en estos archivos fue posible entrever sugestivos lugares

¹⁷ El término *neobarrocho* fue acuñado por Soledad Bianchi (2015, p. 1) para definir la especificidad local del *neobarroco* en su llegada a Chile, el cual “pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino, al empaparse y ensuciarse en las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago”.

¹⁸ En la *performance De la nostalgia*, realizada en Santiago de Chile (1991), las *Yeguas del apocalipsis* despidieron el antiguo cine arte *Normandie* travestidas de divas e induciendo lágrimas artificiales en sus ojos, para denunciar la especulación inmobiliaria y el cierre de diversos espacios culturales de la ciudad.

¹⁹ El énfasis en el análisis de la producción ritual de la *performance* en Latinoamérica devela la aproximación compleja de figuras del arte y el espectáculo al ámbito de lo sagrado (Noletto, 2012; Passos, 2008; Nascimento, 2014, entre otros/as). Mas allá de las dicotomías fijas entre fans/devoto, religión/mercado, sagrado/profano, estos estudios relevan la porosidad de sus límites categoriales. En contextos de sociabilidad homosexual así como en rituales de travestismo, muchas cantoras y artistas son nombradas y reconocidas como *poderosas* y *divinas*. Así, las nociones de sagrado y profano parecen mixturarse en acciones rituales y relativizarse a través de ritos de paso, desde una suerte de condición de liminaridad compartida.

comunes. Entre los muros de *La Casa Azul* aún se conserva una inscripción trazada en letras grandes dentro de la habitación de Frida Kahlo que dice: *cuarto de María Félix*. En sus memorias, la diva relata que solía pasar días en el lugar “como la cosa más natural del mundo” (Félix, 1993, p. 143). En su devoción, Diego Rivera llegó al punto de bautizarla como *la sagrada virgen de Catipoato*, fundando la religión Marifeliana, de la cual se auto-designó como el sumo pontífice (Félix, 1993, p. 141). Pero lo que llama la atención es que esta devoción fue compartida por Frida Kahlo, quien llegó a pedir a María Félix que lo aceptara como esposo, “en una carta adornada con palomitas y motivos mexicanos” (Félix, 1993, p. 143).

La superposición de estas figuraciones puede observarse en otros registros de la *performance* de Lemebel. La fotografía *Manifiesto* (Román, 1990) muestra su rostro pintado con una hoz y un martillo. ¿Cita del memorable corsé de Frida Kahlo? El toque glamoroso está dado en las estrellas brillantes que decoran el emblema comunista y los guantes de encaje que afirman su otra mejilla.



Figura 4. *Manifiesto* (Román, 1990)

Tal vez, una trilogía estelar en la que se superponen las estrellas de *Hollywood*, con las estrellas de la bandera nacional y la del partido comunista. La inspiración de esta fusión

puede ciertamente relacionarse a un imaginario de izquierda o simplemente de resistencia compartida frente a los modelos *gringos*. Pero lo interesante de subrayar aquí es la forma en que Lemebel termina por introducir el *glamour* en la trinchera. Su *performance* no resuelve las ambigüedades, más bien las acentúa como un gesto de existencia. Desde su cuerpo travestido parece posible devenir Frida o devenir Félix, pero sobre todo devenir divina. No en vistas a la divinidad desvaída de las santas colonialistas, sino de las que desarrollaron alas a guisa de pies o danzaron con el *artificio del diablo* (Benavente, 2010, p. 284). Y es aquí donde entra en escena el objeto tal vez más significativo de esta trilogía estelar. Uniendo el principio con el fin, tal vez la circularidad de la *performance* y su desborde de un origen permita otras formas de entender las dimensiones de esta reapropiación. La pluma escritural termina por entrelazarse a las plumas de la diva, pero también a la figuración de las alas libertarias de Frida Kahlo, tantas veces evocadas en la obra de Lemebel. Finalmente, su mixtura performativa las pone en un mismo territorio subversivo.

Conclusión

En un pasaje de *La microfísica del poder*, Foucault (1979, p. 104) advertía que, ante las conquistas del poder sobre el cuerpo —también en sus modos singulares y cotidianos—, “emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder”, del placer contra las normativas morales de la sexualidad. Es esta reivindicación inevitable la que parece proyectarse en las prácticas estéticas y políticas de Lemebel. Sus producciones se despliegan como el anverso obstinado del disciplinamiento, el esfuerzo por conseguir que la muerte del deseo se “mantenga fuera del círculo de la existencia” (Foucault, 1969, p. 55). Desde este lugar obstinado, fue posible abrir algunas esferas hermenéuticas por donde explorar relaciones posibles entre cuerpo, género, subversión y poder.

Si el *devenir diva* se proyecta como uno de los múltiples tránsitos del devenir mujer, éste no sólo desborda los límites del espectáculo, sino que demuestra la imposibilidad de adscribir la diversidad de sus reapropiaciones a categorías fijas y universales. La

superposición entre las dimensiones de parodia y culto, tan ambivalente como el estilo de Lemebel, devela también un devenir nómada —en un sentido Deleuziano—, como resistencia a “los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta” (Braidotti, 2000, p. 185). Resistencia que también toca a las formas falocéntricas de la industria cultural, que en otro tiempo consagró a las divas. La lectura disidente de Lemebel ofrenda una luz diferente a estas estrellas, menos estridente tal vez, pero más liberadora para su devenir en otros cuerpos y otras memorias.

Dentro de la cadena ritual de la *performance*, Lemebel utiliza la parodia como estrategia estético-política de desestabilización de identidades binarias heteronormativas, las que, a su vez, son parodiadas desde la construcción hiperbólica de lo femenino en la actuación de las propias divas. María Félix es escogida deliberadamente en esta reapropiación, como parte de la reivindicación de un imaginario travesti local, que rinde culto a las divas bajo rúbricas sacralizantes tales como divinas, poderosas, señoras doñas o madres indolatinas. El uso ornamental de tacones, plumajes, *rouge* o purpurina, propios de una estética *camp*, se complementa con la in-corporación política del lenguaje melodramático consignado a través de boleros y lágrimas artificiales, relevando una mixtura performativa situada, irreverente desde el estilo a las categorías sexo-genéricas dominantes. De este modo, a la parodia propuesta por Butler (2002) se adhieren los usos políticos del sentimentalismo, posibilitando el reconocimiento de un lugar para las divas que inspiran esta desestabilización. Mujeres que aún insertas en un campo de relaciones de poder, pueden ser citadas contra los propósitos originales de la industria cultural y su reproducción de estereotipos de sexo y género. Podría decirse que desde sus *reapropiaciones indebidas* parece cumplirse la sugestiva sentencia de Foucault (1979, p. 104): “aquello que hace fuerte al poder puede convertirse en aquello por lo que es atacado.”

Comenzaba este artículo con la *Estrellada* en el barrio prostibular de San Camilo en Santiago de Chile, protagonizada por las Yeguas del Apocalipsis, pero, tal vez el detalle más subversivo de esta intervención esté en sus imprevisibles desenlaces. La *performance* coincidió con el cumpleaños del dictador Augusto Pinochet y con la detonación de un poste de alta tensión, dedicada en su nombre por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. A la

mañana siguiente, un titular del diario *La Época* empapelaba la ciudad reportando que, en esa noche de apagón, las únicas luces que brillaron fueron las estrellas de San Camilo (Lemebel en Labrín, 2011, 20:26'-20:43').

Agradecimientos

Estudios de postgrado financiados por CONICYT-PCHA, Doctorado Nacional (Chile), año académico 2016, Folio 21160107.

Esta investigación se enmarca en el proyecto Fondecyt regular N° 1151112, dirigido por la Doctora Carolina Benavente (2015): “Consagración cultural, espectáculo y mujer en América Latina: Carmen Miranda, Yma Sumac y Eva Perón”.

Referencias bibliográficas

- Amícola, J. (2002). *Camp Followers*. Estética Camp y nueva carnavalización. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (11)14, pp. 167-175. Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/572/577>
- Arabarco, M. (2015). La dictadura sidomilitar en la escritura intersticial del cronista Pedro Lemebel (o El regalito colonizador del imperialismo yanqui a la comunidad travesti sudaca). *Revista viento del Sur*, pp. 1-9. Recuperado de <http://www.revistavientodelsur.com.ar/wp-content/uploads/2015/08/La-dictadura-sidomilitar-en-la-escritura-intersticial-del-cronista-Pedro-Lemebel.pdf>
- Balieiro, F. (2017). Consuming Carmen Miranda: Dislocations and dissonances in the reception of an icon. *Revista Estudos Feministas*, (25)1, 269-290. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p269>
- Benavente, C. y Therealcarolin producciones (2009). *Estrellas espectrales: mujer y espectáculo en Chile, 1920-1973*. Santiago de Chile: Registro audiovisual, 20 minutos.

- _____. (2010). “Divina”: Consagración cultural y usos de lo sagrado en la actriz mexicana María Félix (1914-2002). *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 52, 261-288. Recuperado de <http://convergencia.uaemex.mx/article/view/1188>
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Bianchi, S. (2015). Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?). *Revista Chilena de Literatura*, 89. Recuperado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36608/38217>
- Blanco, F. (Ed.), (2004). *Reinas de otro cielo: Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _____. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cangi, A. (2015). Margen del deseo. Lo que vemos, lo que nos mira. en J. Allouch, (Comp.), *El cuerpo queer, Subvertir la hétero-normatividad* (pp. 61-96). Buenos Aires: Ediciones Letraviva.
- Casas, F. (2004). *Yo, yegua*. Santiago: Seix Barral.
- Corrêa, G. (2011). Imagens de Carmen Miranda no mundo gay. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, (8)1, 139-148. doi: <http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2011.10458>
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Echavarren, R. (2008). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue.
- Eltit, D. (2009). La plenitud de la apariencia. *Revista Iberoamericana*, (74)225, 1077-1081. doi: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5225>
- Félix, M. (1993). *Todas mis guerras*. México: Clío.
- Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, (63)3, 73-104.
- _____. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Garber, M. (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Nueva York: Routledge.
- Grau, O. (1997). *Discurso, Género y poder*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Halperin, D. (2010). Amor Loca. *Revista de Psicología*, (2)4, 57-75. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpsua/v2n2/v2n2a6.pdf>
- Jeftanovic, A. (2000). Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes. Entrevista a Pedro Lemebel. *Revista LUCERO*. Universidad de California. Recuperado de https://www.academia.edu/26314539/Pedro_Lemebel_El_Cronista_de_los_M%C3%A1rgenes
- Labrín, C. [elotrocine] (26 de septiembre 2012). Entrevista a Pedro Lemebel, en *Trazo mi ciudad. Pedro Lemebel - Santiago de Chile*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n21SIUQoMlA>
- Laclau, E. (2006). Jean Copjec y las aventuras de lo Real. En J. Copjec, *El sexo y la eutanasia de la razón. Ensayos sobre el amor y la diferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lemebel, P. (2000). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama.

- _____. (2004). *Adiós mariquita linda*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- _____. (2016). *Mi amiga Gladys*. Santiago: Seix Barral.
- Marinello, P. (1990a). *Caimán*. (Fotografía)
- _____. (1990b). *Frida*. (Fotografía, 70x90 cm.)
- Mateo Del Pino, A. (1998). Chile, una *loca* geografía o las crónicas de Pedro Lemebel. *Hispanamérica Revista de Literatura*, (27), 80-81, 17-28.
- _____. (2001). "Cronista y malabarista". Entrevista a Pedro Lemebel. *Cyber Humanitatis*, Universidad de Chile, 20. Recuperado de http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11735%2526SCID%253D11737%2526ISID%253D436,00.html
- Monsiváis, C. (1993). María Félix: pabellón de la imagen. *Intermedios*, 6, 12-17.
- Montalva, T. (12 de mayo de 2004). Lemebel se desató en Harvard: El escritor chileno, de gira por Estados Unidos, ofreció una entretenida charla frente a estudiantes latinos en la prestigiosa universidad norteamericana. *Emol*. Recuperado de <http://www.emol.com/noticias/magazine/2004/05/12/147524/lemebel-se-desato-en-harvard.html>
- Morales, P. (8 de abril de 2016). Museo del Calzado realiza muestra en homenaje a María Félix. *Xeu Noticias*. Recuperado de <http://www.xeu.com.mx/nota.cfm?id=811150>
- Morin, E. (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moure, C. (2013). *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: Entre la literatura y la historia*. (Tesis de doctorado en Letras). Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Nascimento, S. (2014). Variações do feminino: circuitos do universo trans na Paraíba. *Revista de Antropología*, 57(2), 377-411. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2014.89117>
- Neyret, J.P. (2007). Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel. *Espéculo*.

- Revista de estudios literarios*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>
- Nilo, U. (1990). *Estrellada II*. Fotografía. Recuperado de <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-estrellada-ii/>
- Noletto, R. (2012). O que é que uma diva tem? Cantoras brasileiras, vozes, corpos e poderes vistos por entendidos. *Cadernos de Campo*, 21, 45-63. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v21i21p45-63>
- Nussbaum, M. (22 de Febrero de 1999). The Professor of Parody. *The New Republic Online*. Recuperado de <http://arlando-correia.com/100702.html>
- Passos, M. (2008). *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. (Tesis de maestría en Estudios Étnicos y Africanos). Universidad Federal da Bahía, Salvador.
- Paz, O. (2001). Razón y elogio de María Félix. En O. Paz, *Miscelánea II. Obras Completas, Vol. 14* (pp. 150-155). México: Fondo de Cultura Económica.
- Perlongher, N. (1996). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- Pizarro, A. (2009). Divas de los cincuenta: María Félix. *ALPHA*, 28, 183-196.
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rocha, V. (2013). “El andar era uno de mis placeres inagotables”. Masculinidades y ciudadanías homoeróticas en Santiago, 1930-1960. *Revista Nomadías*, 18, 85-108. doi: 10.5354/0719-0905.2014.34459
- Román, C. (1990). *Manifiesto*. (Fotografía).
- Rosenberg, T. (2016). *Don't Be Quiet, Start a Riot! Essays on Feminism and Performance*. Estocolmo: Stockholm University Press.
- Salinas, A (2010). *Iluminando el recuerdo. Escritura, memoria y fotografía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel*. (Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica). Universidad de Chile, Chile.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Solana, M. (2014). El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 45, 1-26. Recuperado de <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RFPn45a03>
- Sontag, S. (1984). *Notas sobre lo camp. Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Schaffer, M. (1998). La yegua silenciada. *Revista Hoy*, 1072. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/pl250404.htm>
- Taylor, D. (2011). Introducción. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds.), *Estudios avanzados de Performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.

Sobre la autora

María del Pilar Jarpa Manzur es profesora de filosofía por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y magister en estudios de género y cultura por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como doctoranda y ayudante de investigación en la Universidad de Valparaíso, Chile. Sus áreas de interés son los estudios de género, la filosofía, el arte y los estudios culturales. Es autora de “Escenas en el rabillo del ojo. Género, erotismo y subversión en tres cuentos de *Las mil y una noches*”. En *Al Sur de Todo. Revista multidisciplinaria de Género y Cultura*. Santiago de Chile: Universidad de Chile (2011) y de “Algún rincón del cielo: filosofía, género y discurso en las cartas de Eloísa a Abelardo (Siglo XII)”. En Grau, O. (Coord.) *Grañas filosóficas. Problemas actuales de la filosofía y su enseñanza*. Santiago de Chile: Cátedra Unesco, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile (2008).