

IGNACIO PASTÉN LOPEZ

“Estoy muy feliz de verte *alive*”

Acústicas, amistades y archivos del performance transgénero y travesti
(Chile y Nueva York, época 1990)

ABSTRACT: In the following article I seek to investigate a hitherto forgotten but emerging aspect of Latin American critical and cultural studies, namely, the migration and diaspora of transgender youth and crossdresser from the Southern Cone to the United States for artistic, creative and humanitarian purposes. I say forgotten inasmuch as the sensitivities experienced by the trans prefix were, in the beginning, discarded from the queer or sexual dissidence theories; and I point to it as emerging insofar as the new critical perspectives promoted by emerging researchers have set their sights on such bodies and subjects as true epistemes of contemporary cultural endeavor. The thesis states that transgender sensitivities are fundamental to understand the relationship between the national post-dictatorial period and the cultural productions of the 1990s. The works that artists and writers such as Germán Bobe, Iván Monalisa Ojeda and Francisco Copello carried out during those years allowed us to understand an entire Chilean and Latin American scene of young creators who fought dictatorships and canons with their bodies always accompanied by the sign of sexual dissidence.

KEYWORDS: Queer studies; crossdresser and transgender writing; gender performance; sexual dissent; Latin American migration.

“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” 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* (2021: 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 (2012: 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”¹.

“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 2021: §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 Ojeda², una dedicatoria para atesorar. Bajo el sello de Astra, el escritor chileno/neoyorquino devuelve la escritura a su jerga originaria, el inglés apprehendido 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” (2021: §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

¹ Esta *reconciliación* transnacional lleva la precaución que apunta Joseph M. Pierce a la hora de pensar aquellas traducciones o movimientos culturales que atraviesan fronteras, en cuanto hay que “[s]ubraya[r] los riesgos de la traducción, las formas precarias que tenemos para dismantelar los sistemas de opresión y que muchas veces sirven para repetir la misma violencia que queremos socavar, por un lado, y, por otro, la necesidad de incorporar cuestiones interseccionales de raza, origen nacional, colonialidad en los análisis de género. El conflicto interpersonal sirve de núcleo aglutinador de discursos y prácticas territorializantes en cuanto a quién tiene derecho de hablar y en nombre de quién” (2020: 31).

² Iván Monalisa Ojeda (1966-). Escritor chileno radicado en Nueva York.

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 currículum 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 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 2021: §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 *piers3* 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 Borjas, histórica activista por los derechos LGBT en Nueva York”. La muerte de Borjas el día de estreno en

³ Expresión relativa a la prostitución en los muelles de Brooklyn.

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 2020: §§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 descampado⁴. 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 York⁵. Con cámara y pluma en mano, las sensibilidades noventeras de Germán Bobe⁶, Francisco Copello⁷ e Iván Monalisa Ojeda destierran mitos, pancartas y panfletos de odio que

⁴ En tal caso, y como se irá observando, el gesto, más que archivístico, es *anarchivístico* (TELLO 2018: 12), en cuanto no hay una institución ni códigos del archivo mediando tales producciones.

⁵ Protección en el *sexilio*, diríamos de mejor forma. El archivo acá estudiado, a saber, el que han ido gestando Germán Bobe, Francisco Copello e Iván Monalisa, interesa en cuanto nos refiere a una época donde prácticas de sexilio fueron obligadas para aristas abiertamente homosexuales y transgénero. Esta conceptualización, para el caso argentino, Néstor Perlongher la expresa en los siguientes términos: “Mira mucha gente se fue durante la época de la dictadura, porque era insostenible ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque hubieras tenido sexo con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el *look*. Cuando te pedían documentos, hasta te preguntaban si eras soltero. Yo en realidad me fui en el ‘81, o sea que me banqué los peores años. Y realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados” (2004: 274), cuestión que teóricos contemporáneos de lo *queer* van a denominar “sexilio” (Guzmán, 1997; La Fountain-Stokes, 2005; Martínez-San Miguel, 2011).

⁶ Germán Bobe (1963-). Videasta chileno, llamado a ser el gran cineasta del movimiento *underground* nacional post-dictadura.

⁷ Francisco Copello (1938 – 2006). Artista y performer nacido en Chile, vivió gran parte de su vida en Italia y Nueva York.

las y los travestis recibieron en el fin de milenio⁸.

“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. (...) 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 2008: 17)⁹.

⁸ 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 2019: 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 2008: 864).

⁹ La metodología que desprende Víctor Hugo Robles del testimonio de la Doctora lo entiende 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.

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” (2021: 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”¹⁰.

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 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 2008: 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 2021: 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

¹⁰ Expresión utilizada por Pérez para referir a las prácticas amatorias homosexuales en la obra *La Huida* (2000).

Noche del Verbo (15 de junio) y Noche de Época: La Nuestra (22 de junio)” (OPAZO 2017: 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 2017: 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 2010: 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 2010: 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 2017: 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 2017: 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 2021: §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 videoclip¹¹ 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 cambios regulatorios de las principales facciones eclesiósticas y los primeros diagnósticos seropositivos, la moral conservadora del catolicismo de fin de milenio deja caer su peso en un nuevo foco: “[I]a sexualidad de los ciudadanos se transformó en el tema predilecto del discurso religioso” (CONTARDO 2011: 7)¹². 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”: “[I]a reivindicación que algunos hacen

¹¹ 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 2012: 13).

¹² 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” (2011: 8).

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 2008: 113).

Bobe, 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 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 costas, 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 medimetraje 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”¹³. La trama en blanco y negro transcurre entre pop noventero cantado por sus intérpretes y diálogos enunciados en un japonés artificioso, saturado de “japonerías” (ARECO 2016: 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-poema¹⁴ 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 mediometraje funcionan como el positivo, el reverso, de la imagan 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 de los videos en diecisiés 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.

¹³ 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.

¹⁴ Jugando con el prefijo, una cuestión transversal a las producciones estudiadas aquí corresponde a la transmedialidad (RAJEWSKY 2005: 433) de las mismas. En el prefijo trans- (transsexual) 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.



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” (2021: §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 (1995: 99). El cierre del mediometraje 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 irreverente¹⁵, 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 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 (2021).

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” (2002: §3). En 1962 se traslada a Florencia, emancipándose de “la protección familiar” y se

¹⁵ 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 2019: 19).

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 aristas 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 Chile¹⁶. “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” (2002: §8).

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 cit. en COPELLO 2002: §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

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

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 2002: 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 2002: 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 mediodocumentales 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 2002: 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 2002: 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*¹⁷. 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 2021: §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 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” (2002: 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.

¹⁷ “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.

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 2002: 3).

“PORQUE LAS LOCAS SOMOS DURAS”: UNA MONALISA EN NUEVA YORK

Entre las muchas ficciones que nos deja imaginar Copello, las datadas en los noventa imaginan una comunidad latina dentro¹⁸ 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 de Xtravaganza House, esos asesinatos eran parte de lo que significaba ser transexual en Nueva York” (MONALISA 2014: 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*¹⁹ 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 2019). 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

¹⁸ Misma cuestión que imagina José Esteban Muñoz con el “brown commons” (2021: 130).

¹⁹ 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)” (2020: 276-277).

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? 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 2019).

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 estancia 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 2019). 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 2019).

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, tenis [sic] que”) amplía el repertorio actoral aprendido en Chile: “Pero casi todas nacimos actrices, por naturaleza, somos todas Marilyn” (Monalisa cit. en CONTARDO 2021).

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 filmicos 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 2021). 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 2021). 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” (2014: 15) o el miedo de caer nuevamente presa en “Rikers Island Resort” (2019: 18)²⁰ 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 2005: 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” homenajando 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”²¹. Auto-

²⁰ Para conocer a profundidad la narrativa de Monalisa Ojeda, revisar: “La narración de lo colectivo en Iván Monalisa Ojeda como forma de sobrevivir a la deshumanización de las vidas de las travestis” (HÉCTOR ROJAS 2020: 121-137).

²¹ Como señala Tomás Moulián, “[d]emocracia en la medida de lo posible” es lo que caracteriza al “otro Patricio Aylwin” (2016: §3), el gestor de la bancada neoliberal nacional.

proclamado defensor de un estado de bienestar frente a las embestidas del poder empresarial (MAYOL 2017: §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 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” (2005: 208)²²- 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 2005: 209).

REFERENCES

- AMARO L., 2021, “Culto al yo”, en *Palabra pública* <<https://palabrapublica.uchile.cl/2021/04/21/culto-al-yo/>>.
- ARECO M., 2016, “Imaginarios de espacio y de sujeto: japonerías en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente”, en *Nueva revista del pacífico* 65: 4-17.
- BENAVENTE, G., y Gill-Peterson, J., 2019, “The Promise of Trans Critique: Susan Stryker’s Queer Theory”, en *QLG* 25, 1: 23-28.
- COPELLO F., 2002, ed., *Fotografía de performance. Análisis autobiográfico de mis performances*, Ocho Libros, Santiago.
- CONTARDO Ó., 2011, ed., *Raro: una historia gay de Chile*, Planeta, Santiago.
- CONTARDO Ó., 2021, *Diálogos magistrales de Santiago en 100 palabras en el mes del libro*, Facebook, <<https://www.facebook.com/Santiagoen100palabras/videos/169212628424385/>>.
- CRESPO O., 2010, ed., *Fuera del clóset*, RIL, Santiago.
- GARRIDO M., 2021, “La nueva vida de Lux Pascal: ‘Finalmente puedo decir que soy mujer’”, en *La Tercera*, n.s. <<https://www.latercera.com/culto/2021/02/09/hermana-de-pedro-pascal-lux-pascal-anuncia-que-es-trans-finalmente-puedo-decir-que-soy-mujer/>>
- GONZÁLEZ F., López L., y Smith B., 2016, eds., *Performance art en Chile*, Metales Pesados, Santiago.

²² Hasta este punto, el ensayo ha utilizado el vocablo *queer* para referir a las prácticas de disidencia sexual. Sin embargo, con la crónica de Pedro Lemebel, es claro que, atendiendo a lo propuesto por Sayak Valencia, *cuir* es un concepto más prolijo para referir a las prácticas de disidencia del Cono Sur. “Cuir es un movimiento de (auto)crítica y agenciamiento radical que hace alianzas con los (trans)feminismos y con los diversos procesos de minorización dados por etnia/raza, diversidad funcional, migración, edad, clase, etc., y que reconoce los logros y las multitudes queer del tercer mundo estadounidense, así como los diversos feminismos: indigenista, ecologista, ciberactivista, etc. En suma, cuir es un proyecto (geo)político y ético, no sólo estético y pros-tético. (2015: 35)

- GONZÁLEZ R., 2020, “Iván Monalisa Ojeda: ‘Hoy Nueva York es una gran morgue, parece ciencia ficción’”, en *La Tercera*, n.s. <<https://www.latercera.com/culto/2020/04/13/ivan-monalisa-ojeda-hoy-nueva-york-es-una-gran-morgue-parece-ciencia-ficcion/>>.
- GUENDELMAN R., 2021, “La movida que nunca llegó a Chile”, en *La Tercera*, n.s. <<https://www.latercera.com/la-tercera-sabado/noticia/columna-de-rodri-go-guendelman-la-movida-que-nunca-llego-a-chile/BHPVVVBGVMRCVJ-D75ITDPRMOWGA/>>.
- GUTIÉRREZ A., 2020, “Is there a transgender literature in latin america and the caribbean?”, en *Chasqui* 49: 275-289.
- GUZMÁN M., 1997, “Pa’ La Escuelita con Mucho Cuida’o y por la Orillita’: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation”, en Negrón-Muntaner, F. y Grosfoguel, R. (eds.), *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 209-228.
- HARAWAY D., 2019, ed., *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Edición consonni, Buenos Aires.
- LA FOUNTAIN-STOKES L., 2005, “Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora” en Epps, B., Valens, K. y Jhonson González B (eds.), *Passing Lines: Sexuality and Immigration*, Cambridge, Mass., David Rockefeller Center for Latin American Studies y Harvard University Press: 275-309.
- LEMEBEL P., 2017, ed., *Poco hombre. Crónicas escogidas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago
- LEYTÓN S., 2020, “Pedro Almodóvar recomienda *Biuty Queens* de Iván Monalisa Ojeda para leer durante la cuarentena”, en *SoloArtistas* <<https://soloartistaschilenos.cl/?p=27457>>.
- LÓPEZ SEOANE M., 2021, “Strike a pose. Por una crítica extravagante” en *Chuy special issue Todo sobre Molloy*, May 2021: 112-122.
- MARTÍNEZ L., 2008, “Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos”, en *Revista Iberoamericana* LXXIV, 225: 861-876.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL Y., 2011, “Sexilios: hacia una nueva poética de la erótica caribeña”, en *América Latina Hoy* 58: 15-30.
- MAYOL A., 2017, “El gobierno de Aylwin tuvo intereses progresistas, pero fue muy conservador”, en *Teletrece*, <<https://www.t13.cl/noticia/politica/alberto-mayol-gobierno-aylwin-tuvo-intereses-progresistas-y-fue-conservador>>.
- MOLLOY S., 2015. ed., *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- MONALISA I., 1995, *Bufonada*, uncatalogued typescript in possession of the author.
- MONALISA I., 2014, ed., *La misma nota, forever*, Sangría, Santiago.

- MONALISA I., 2019, ed., *Las Biuty Queens*, Alfaguara, Santiago.
- MOULIAN T., 2016, “‘En la medida de lo posible’: El otro Patricio Aylwin”, en *El Desconcierto*, <<https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2016/07/31/en-la-medida-de-lo-posible-el-otro-patricio-aylwin.html>>.
- MUÑOZ J. E., 2021, ed., *The sense of wildness*, Duke University Press, New York.
- OPAZO C., 2017, “Pánico a la discoteca: Teatro, transición y underground (Chile, época 1990)” en *Cuadernos de Literatura*, XXI, 42: 49-66.
- OPAZO C., 2021, “Pedagogía de un bailarín de discoteca: Masculinidad y oficio en *La Huida*, de Andrés Pérez Araya”, en *Revista Iberoamericana* LXXXVII, 275: 419-434.
- PÉREZ A., 2000, *La huida*, typescript, Santiago, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Colección Gran Compañía Gran Circo Teatro, <<http://archivo-museodelamemoria.cl/index.php/198611;isaar>>.
- PERLONGHER N., 2004, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- PIERCE J., 2020, “El impasse *deseante*: traducciones, malentendidos y racismo en Chile”, en *post(s)* 6: 24-44, USFQ press, Quito.
- RAJEWSKY I., 2005, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6, automne 2005: 43-64.
- ROBLES V.H., 2008, ed., *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*, Cuarto Propio, Santiago.
- ROJAS H., 2020, “La narración de lo colectivo en Iván Monalisa Ojeda como forma de sobrevivir a la deshumanización de las vidas de las travestis”, en Adriazola, J. y Valenzuela, L., *Materiales desplazados. Diez ensayos sobre las condiciones de la representación en la literatura chilena*, Expedientes, Santiago.
- RUIZ V., 2020, *Francisco Copello y performance ¿Lo personal es político?*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=m9kCD2dCIVQ&ab_channel=MNBA-CHILE>.
- SIVORI M., 2021, “Así fue el lanzamiento del libro *Biuty Queens* de Iván Monalisa Ojeda en Estados Unidos”, en *El Mostrador*, <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2021/06/19/asi-fue-el-lanzamiento-del-libro-biuty-queens-de-ivan-monalisa-ojeda-en-estados-unidos/>>.
- TELLO A., 2018, ed., *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, La Cebra, Buenos Aires.
- VALENCIA, S., 2015, “Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal”, en Lanuza R. y Carrasco (eds.), *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, Fontamara, México D.F.: 19-37.
- VEGA V., 2020, ed., *La cultura LGTBQ que abrió camino en España*, Dos Bigotes,

Madrid.

YOUNGBLOOD G., 2012, ed., *Cine expandido*, EDUNTREFF, Buenos Aires.

FILMOGRAFÍA

Chicago boys, 2015, dir. Fuentes C. y Valdeavellano R.

El viaje de Monalisa, 2019, dir. Costa N., Mimbres.

Fantasia Dubois, 2021, dir. Bobe, G., Bobe Films.

Maten a todo el mundo hoy, 1991, dir. Bobe G.

Moizéfala, la desdichada, 1996, dir. Bobe, G.

The chilean boy, 2002, dir. Rojas C.

Vogue, 1998, dir. Copello, F.

Ignacio Pastén Lopez

ipasten@gradcenter.cuny.edu

City University of New York (PhD candidate)

Ignacio Pastén is PhD student in the PhD Program in Latin American, Iberian and Latino Cultures Program (LAILaC) at the Graduate Center of The City University of New York (CUNY). He received his bachelor and master's degree in Literature from the Catholic University of Chile, where he also taught in the Department of Literature. His articles have appeared in *Latin American Literary Review* and *Artescena*, among other scholarly journals. He was a recipient of a Graduate Students Scholarship from Chile's National Council of Science and Technology. Currently, he is researching practices of sexual dissidence in diasporic contexts, with a particular focus on Chilean performers in New York City.