

Cuerpos Intermitentes. Las potencias pendulantes de Ocaña y Lemebel

Janaina Carrer¹

Resumen

Este artículo fue escrito en el contexto del Ciclo de Documentales Las Revueltas de la Memoria, organizado por la Cátedra Políticas y Estéticas de la Memoria, dirigido por Nelly Richards (Chile) en el Museo Reina Sofía (España, 2020). En el texto examino las relaciones, acercamientos y diferencias entre dos películas exhibidas: *Ocaña, retrato intermitente*, de Ventura Pons (1978) y *Lemebel*, de Joanna Reposi (2019). Más allá de un análisis de los ejercicios documentales de los directores, el texto propone articular la idea de la intermitencia en los cuerpos, poéticas, éticas y estéticas de ambos artistas, español y chileno. Para tanto, recorreremos a la noción de cuerpo-sujeto inacabado e intermitente, para analizar, por un lado, las formas de lucha de esos artistas en sus contextos, para dar a ver/visibilizar la resistencia de los cuerpos disidentes, y los recursos cinematográficos utilizados en las películas para tal fin. Por otro, apunto brevemente las confluencias y diferencias tanto en sus prácticas artísticas como en sus modos de actuación política en sus contextos dictatoriales y pos-dictatoriales en Chile y España.

Palabras clave: Ocaña - Lemebel - cuerpo - disidencia - intermitencia

¹ Janaina Carrer es Doctora en Investigación en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad Castilla La-Mancha (UCLM – España). Es profesora en el Mestrado Profissional en Artes da Cena, da Escola Superior de Artes Célia Helena (São Paulo). janaina.carrer@celiahelena.org.br <http://lattes.cnpq.br/3794213874052058>; <https://cargocollective.com/janainacarrer>

Abstract

This article was written in the context of the Documentary Film Series Las Re-vueltas de la Memoria, organized by the Cátedra Políticas y Estéticas de la Memoria, directed by Nelly Richards (Chile) at the Museo Reina Sofía (Spain, 2020). In the text, I examine the relationships, approaches and differences between two exhibited films: *Ocaña, retrato intermitente* by Ventura Pons (1978) and *Lemebel*, by Joanna Reposi (2019). Beyond an analysis of the documentary exercises of the directors, the text proposes to articulate the idea of intermittency in the bodies, poetics, ethics and aesthetics of both Spanish and Chilean artists. In order to do so, we go through the notion of the unfinished body-subject to analyze, on the one hand, the forms of struggle of these artists in their contexts, to make visible the resistance of dissident bodies, and the cinematographic resources used in the films for that purpose. On the other hand, I briefly point out the confluences and differences both in their artistic practices and in their modes of political actions in their dictatorial and post-dictatorial contexts in Chile and Spain.

Keywords: Ocaña - Lemebel - body - dissidence - intermittency

Prólogo de un cuerpo

Un pequeño nudo se me forma en la garganta al empezar estas líneas, algunas mariposas se asoman al estómago, mientras pienso en el “monstruo” que hay en todes nosotres. Sí, el monstruo. Este “degenerado” y “enfermo”, este “transhumano” que con su potencia pendulante no se acaba; este ser inacabado que escapa a la norma del “hombre” moderno, posmoderno, contemporáneo. Podríamos quizá, entendernos así... Este extemporáneo ser en mutación, “ni” hombre, “ni” mujer, cuya sexualidad no se reduce a lo que se puede “ver” de su/nuestro cuerpo. Espera, pausa. Las mariposas en el estómago siguen, mientras pienso en cómo hablar de y sobre estos seres que logran reivindicar su espacio, su voz, su imagen, sus derechos, su vida, asumiendo para sí lo que podría-

mos (o deberíamos) asumir todes: la vulnerabilidad de no ser “ni” eso “ni” aquello. Pero quién soy yo para hablar de lo que veo, o más, como dice Judith Butler (2007), ¿cuáles las categorías mediante las cuales vemos? –y, en especial, aquí– ¿qué categorías normativas se revelan en nuestras miradas congestionadas al verles en estas películas?² Abrir los ojos para escuchar sus cuerpos proyectados en estas capas de imágenes, parece exigirnos un silencio abismal para dejar reverberar sus gritos de fuego ensordecidos por siglos, y quizá lo único que podamos hacer es dejar entrever una crítica y autocrítica para desplazarnos de nuestras comodidades, y quizá asumir las vulnerabilidades y heridas, propias y ajenas, que construimos unes con les otros. Es desde esta perspectiva de cuerpos intermitentes y pendulantes, que me acerco al Ocaña y Lemebel de estas películas, sin pretender dar cuenta, en estas pocas líneas, de abrazar todas sus múltiples capas y contextos. Miro al caleidoscopio inacabado de sus figuras y sé que seguro pierdo algunos reflejos y capas, pero sin detenerme en territorios fijos de una memoria clausurada, y asumiendo el riesgo de una mirada que oscila y se inclina hacia sus cuerpos.

Intermitencia. El fuego de los cuerpos inacabados

Intermitente: aquello que se interrumpe o cesa, y prosigue o se repite. Así clasifica la Real Academia Española esta palabra, dejando entrever la calidad del retrato de Ocaña y muchos otros figuras transgresoras y disidentes, de ayer y de hoy. La intermitencia como la calidad de algo que no se acaba, que se interrumpe y prosigue rehaciéndose repetidamente, alentando a las cuestiones de la performatividad de género ya expuesta por Judith Butler (2007; p.17), a la definición de que esta performatividad, “(...) no es un acto único sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su

² Me refiero a Ocaña y Pedro Lemebel, retratados en los documentales analizados: “Ocaña, retrato intermitente”, de Ventura Pons (1978) y “Lemebel”, de Joanna Reposi (2019).

naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente”.

No me detendré ahora en la concepción de la performatividad de género de Butler, dado su relación clara con las figuras de Ocaña y Lemebel, sin embargo, la relaciono aquí con la elección del título de la película *Ocaña, retrato intermitente*, para preguntarme y preguntarnos: ¿Qué intermitencia(s) se ponen de manifiesto en el retrato de estos artistas?

Por un lado, al pensar en la intermitencia del fuego, es imposible no recordar la historia de Ocaña, cuyo final casi trágico deja claro la intermitencia de su figura que se interrumpió, que cesó con su muerte en el fuego prendido a su cuerpo³. Un retrato interrumpido y sin embargo intermitente, en cuanto que “prosigue” o se “repite”: sea en su memoria recuperada - como en la película - sea por las luchas de-en otros cuerpos que prosiguen a los días de hoy.

Por otro lado, la intermitencia en cuanto performatividad de género, aludiendo a la figura de Ocaña, como podría ser la de Lemebel y tantos otros cuerpos disidentes, que luchan por la deconstrucción de los paradigmas heteronormativos. La intermitencia de cuerpos *inacabados*, en la medida en que no acaban por definirse en categorías, en las presunciones binarias del hombre moderno, que se interrumpe al primer intento de captura por la mirada normativa, y prosigue y se repite, escabullendo performativamente de las opresiones clasificatorias y predatorias de su fuerza vital. Como nos dice Alicia Montes (2017: 9)

En estos cuerpos, pura herida, se hace visible la fatalidad insoportable de lo que no obedece a razón, y desbarata el proyecto emancipador de la Ilustración. La materialidad carnal, su presencia excesiva, se vuelve emblema de todas aquellas formas de vidas inermes, carenciadas, invisibiliza-

³ Ocaña fallece el 18 de septiembre de 1983 en Cantillana (ES), debido a un accidente con un traje de “Sol” que había elaborado con papel para las fiestas de carnaval, que prendió fuego y le produjo quemaduras mortales.

das, disminuidas o peligrosas a las que se les niega todo derecho.

Les *cuerpos inacabados* –como de Ocaña o Lemebel– de potencia vital como el *fuego* en su intermitencia característica: cuerpos-materias de combustibles incandescentes, cuyo contacto con el aire estalla chispas de calor y destrucción a las normatividades, por sus acciones en vida, a la vez intermitentes en su oscilación inagotable e inaprensible a los ojos normativos. El fuego de cuerpos intermitentes, que se ponen en riesgo de combustión en sus performances (Lemebel) o se consumen en accidentes trágicos (Ocaña), pero se perpetúan en la lucha del fuego, que no cesa y se repite, intermitentemente.

Cuerpos disidentes, intermitentes e inacabados, que asumen sus riesgos, sus vulnerabilidades, peligros y heridas. Y es con el fuego y la intermitencia de sus cuerpos disidentes e inacabados, que no puedo dejar de abordar los lazos entre las dos películas. Salvaguardando las diferencias entre les dos artistas, sus contextos y películas específicas, las aproximaciones y diferencias abordadas aquí parten de la proposición y entendimiento de estos cuerpos que asumen un yo que no es fijo, ni inmutable, ni binario, ni vertical, sino que cuerpos de *potencias pendulantes* (Carrer, 2022)⁴, que no acaban de formarse y ser formados en relacionalidad con les otros. Dialogando aquí con las perspectivas de las subjetividades y cuerpos mutables, vulnerables, precarios, inclinados, para reflexionar sobre estos artistas y amparar proposiciones éticas que buscan prescindir de los binarismos en la construcción del hombre moderno –autónomo, heterosexual, vertical, blanco y masculino– para incidir en una política de la precariedad, vulnerabilidad y relacionalidad.

⁴ Tomo la libertad de usar aquí una expresión que utilizo en mi tesis de doctorado, específicamente en el capítulo titulado “Potencia pendulante_ el cuerpo enfermo”, y que de alguna forma aparecerán en estas líneas. (Carrer, 2022)

El espejo y la proyección: estrategias de visibilización

Hay dos recursos estéticos presentes en ambas películas que, aún con sus diferencias, parecen potenciar la lucha de aquellos que, en vida, insistieron en su visibilización, rechazando el ocultamiento y exigiendo el derecho a “*aparecer*” para poder “*ser yo*” (Ocaña) o “*defender lo que soy*” (Lemebel).

Ventura Pons elige un recurso cinematográfico aparentemente sencillo, oscilando su guión entre escenas de archivo de Ocaña en acción, con una entrevista directa al artista en su intimidad. Este ir y venir de la figura de Ocaña –entre el travestido en la calle de Barcelona o la flamenca en el cementerio, y el artista hablando tranquilamente en su cama– parece revelarse una estrategia para hacer visible las múltiples facetas de esta figura, y la imposibilidad de atraparla con la mirada cargada de categorías normativas reconocibles. Tal como Ocaña transitaba entre sus pinturas, a veces consideradas naif, y sus acciones performáticas transgresoras en la Barcelona de los 70, Ventura Pons oscila su cámara entre el artista transgresor y la «persona» por detrás de todo este imaginario alrededor de Ocaña, con sus memorias, deseos, contradicciones y pulsiones reveladas en su discurso intimista.

En esta estrategia oscilatoria, un espejo en la habitación de Ocaña refleja dobles capas de una figura que se revela y desvela, sin dejarse codificar y categorizar, en un cuerpo múltiple e intermitente entre acciones, memorias, luchas políticas y afectos. El espejo parece repetir aquí el deseo manifestado por Ocaña en determinado momento de la película, cuando expresa su deseo de «ser yo, ser una persona», un anhelo que manifiesta una pulsión de su existencia múltiple, contradictoria e inabarcable a la normatividad. Como recurso cinematográfico, la intermitencia y el reflejo del espejo se manifiestan como una superficie sobre la cual se desplaza la mirada normativa y única, reflejando la imagen paradójal, múltiple y caleidoscópica de aquel cuya imagen no se dejaba atrapar en la superficie plana y opaca de las miradas conservadoras de una sociedad española posfranquista.

En una España pos-dictadura, el principio de la transición a la democracia estableció a Ocaña como un sujeto jurídico-político, no para garantizar sus derechos, sino para caracterizar su cuerpo como una expresión de disidencia que debía ser reprimida, rechazada y encarcelada. La Ley de Peligrosidad Social, proveniente de la anterior Ley de Vagos y Maleantes, incorporó a las disidencias sexuales, convirtiéndolas en sujetos jurídicos y “objetos de gestión biopolítica” (Preciado, 2012).⁵ La lucha de Ocaña en hacerse visible y poder “*ser una persona*”, pareciera convertirse (obviamente en el opuesto a su deseo) en una cruel realidad, con una sociedad que pasaba a señalar y visibilizar la presencia de su cuerpo, sacándolo a la luz para poder machacarlo con sus aparatos de represión.

Sin embargo, la vulnerabilidad que se desprende de la visibilidad violenta de las disidencias sexuales en ese contexto español —amparada por una legislación que las expone con el propósito de estigmatizarlas— se erige como un instrumento político de resistencia en una Ocaña que se toma la calle, ocupa el espacio público, reivindicando su existencia múltiple como forma de resistencia. Bajo las fuerzas normativas y fascistas que lo querían nombrar, con el propósito de señalarlo y erradicarlo, Ocaña no se esconde, sino se expone, pero de tal modo inacabado, pendulante y múltiple, que se escabulle de esta sociedad, con tal intermitencia como la del fuego, que, en su ápice de luz y visibilidad, no puede ser atrapado en toda su fuerza.

También con estrategias de visibilización de estas figuras intermitentes en capas caleidoscópicas, en Lemebel, la directora Joana Reposi utiliza otro recurso que desvela otros dos aspectos de las imágenes producidas y re-producidas por figuras transgresoras y disidentes como Ocaña y Lemebel. La directora juega con la superposición de imágenes proyectadas y reveladas, entre fotos anti-guerras proyectadas en la pared de un espacio que hacía parte de la vida de Lemebel, mientras el propio artista se hace presente en la

⁵ Conferencia de Paul Preciado, “Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española”, en: <https://youtu.be/2XGqxZhRqZs>

proyección, con su sombra, voz o presencia paralela en la lateral del encuadre.

El recurso de la proyección revela aquí capas y sobre-capas temporales, fusionando y oscilando entre presente, pasado y futuro. La oscilación temporal en las imágenes proyectadas, revela aún las propias mutaciones de la figura de Lemebel a lo largo del tiempo, tanto en sus acciones performáticas como en vida. No es solo su cuerpo que cambia de aspecto, ni solo los elementos de sus acciones artísticas que cambian de carácter al largo de los años. Las proyecciones de sus múltiples temporalidades revelan a un cuerpo también intermitente, que interrumpe, cesa, revisa y actualiza sus propios discursos políticos y estrategias estéticas.

Sin embargo, llama la atención en el recurso de la proyección utilizado por Joanna Reposi y por Lemebel, la capacidad de, aquí también, reflejar en el recurso cinematográfico el grito por la visibilización de estas figuras disidentes. Proyección, o proyectar, son términos que hacen alusión a, por un lado, lanzar, dirigirse hacia adelante o trazar planes para la ejecución de algo; por otro lado, proyectar es también hacer visible sobre un cuerpo-materia la figura o imagen de otro cuerpo-materia, siendo aquí el recurso lumínico esencial para desvelar estos cuerpos.

En un determinado momento de la película, Lemebel comenta sobre la necesidad de hacerse notar, de tornar visibles los cuerpos marginalizados, las “minorías” y disidencias. Cuestionado sobre el aparecer, Lemebel comenta sobre la necesidad de no ocultarse, tal como la lucha feminista o la lucha contra el racismo que necesitan ser visibilizadas - o, por qué no decir proyectadas. Las proyecciones públicas de sus acciones en los muros y edificios de la ciudad, gracias al recurso cinematográfico de la directora, ganan aún más potencia al utilizarse una proyección que no solo despliega capas temporales de la memoria, sino que hace visible, o saca a la luz, a su figura y su lucha. Un recurso de exponer a la luz una fisura temporal, perpetuando y actualizando los espectros y las huellas de su memoria en el presente.

La imagen proyectada en *Lemebel*, o la imagen reflejada en *Ocaña*, parecen así poner a la luz, visibilizar y reflejar las imágenes de estas figuras no hegemónicas que lucharon igualmente en vida por “salir del armario” (Lemebel), por hacerse “aparecer” para reclamar sus luchas y reivindicar el derecho de ser quien se es.

¿Izquierda? La micro y la macro política

Otro aspecto inevitable de entrelazamiento entre Ocaña y Lemebel, desvelados en sus discursos en las películas, es el evidente rechazo o desilusión con la lucha política de la izquierda. Ocaña revela claramente su deseo de luchar por ser simplemente “una persona”, reclamando de los periodistas de la época y sus categorizaciones, rechazando el intelectualismo, y manteniéndose, hasta cierto momento de su vida, apartado de las luchas y organizaciones directas de la resistencia LGBTQIAPN+5.⁶

Aunque articulando un discurso crítico a la resistencia, y a veces pudiendo sonar a inocencia o despolitización, Ocaña, de manera paradójica, se revela como una figura disidente y en resistencia, reivindicando la calle y el espacio público a través de sus acciones, reclamando sus derechos y luchando por hacerse visible y escuchado. Como apunta Fernando Trueba en una crítica a la película en 1978, Ocaña: “Ni es el cordero indefenso que algunos desearían, ni su contestación es lo mínimamente ortodoxa que otros quisieran. Ocaña es un personaje rico, complejo, contradictorio. Que tan pronto critica a la CNT como hace una apología de la familia.”⁷ Es precisamente esta paradoja de su figura, captada y reflejada en la intimidad de la película de Ventura Pons, que me parece desvelar la potencia de la micropolítica en la transgresión y disidencia de Ocaña.

⁶ Ocaña pasa a vincularse más directamente a la lucha política a partir de las Jornadas Libertarias de la CNT en 1977.

⁷ Trueba, F. (1978): https://elpais.com/diario/1978/06/14/cultura/266_623211_850215.html

Por otro lado, en *Lemebel*, sea en la reivindicación de la loca en sus textos, o en los trabajos con Las Yeguas del Apocalipsis⁸ –y así hasta sus proyecciones finales en la película de Reposi– la lucha por no ocultarse, en defender “*lo que soy*”, viene entrelazada con un discurso declaradamente politizado que se evidencia en la película. Sin embargo, en una afirmación suya en cierto momento de la película, queda clara su frustración con la izquierda marxista y socialista, que lo rechazó e invisibilizó a su tiempo.

Entre Ocaña y Lemebel, parece emerger así un entrelazamiento intrínseco entre la micro y macropolítica, vividas y propagadas por sus figuras de modos distintos, pero que parecen reflejar aún hoy la necesidad de una crítica y autocrítica en cada uno de nosotros, así como en la articulación política de la izquierda. Como apunta Suely Rolnik (2019: 107): “La perspectiva que orienta el combate de las izquierdas tradicionales, en sus diversas vertientes, tiende así a perpetuar la lógica del propio régimen que ellas (nosotros) pretenden superar”. Para la autora, los movimientos insurgentes –posibles de identificarse desde la década de 60, pasando por las luchas contextualizadas de dichos artistas aquí abordados– despolarizan el par binario entre izquierda y derecha, y hacen emerger fuerzas vitales de transmutación propias de las disidencias en lucha. Para la autora, uno de los errores de una parte de la izquierda, es justamente neutralizar e invisibilizar el combate micro-político que estos movimientos insurgentes cargan en sus cuerpos y en sus articulaciones.⁹

Tal como la autora defiende la necesidad de un entrelazamiento entre las insurrecciones micro y macro políticas hoy en día, mi-

⁸ *Las Yeguas del Apocalipsis* es un dúo formado en 1987 por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Más informaciones: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>

⁹ Sobre el tema, cabe también recordar la película *El silencio es cuerpo que cae*, de Augustina Comedi, también presentada en el mismo programa dentro del ciclo de documentales “Las Re-vueltas de la Memoria”, donde una vez más se hace visible las actitudes homofóbicas y la invisibilidad de las disidencias sexuales dentro de las izquierdas en los contextos de dictadura y pos-dictadura, en este caso en Argentina.

rar a las figuras de Ocaña y Lemebel parece revelarnos las potencialidades de tal cruce. En ambos casos, una reivindicación macro política se efectúa en las acciones de los artistas, que salen a ocupar la calle con sus acciones, o en ambos articulándose en algún momento junto a las luchas de la izquierda. De hecho, ambos artistas se construyen, y se revelan en las películas, desde una marginalidad no solo expuesta en la disidencia sexual como también revelada por una perspectiva socio-económica. La calle, en este sentido, pasa a ser un espacio común entre sus luchas. Estos cuerpos intermitentes, chispean y repiten sus performatividades en el espacio público, reclaman y visibilizan sus luchas, pero lo hacen también independientemente de una representación orgánica con la izquierda.

Así mismo, estos cuerpos intermitentes siguen operando micro políticamente, en la medida en que no restringen sus luchas solamente a las cuestiones de la desigualdad, las relaciones de poder y luchas de clase (como algunas de las izquierdas tradicionales suelen hacer, según apunta Rolnik). Es en la transgresión de sus propias figuras en vida - en especial en dichos contextos dictatoriales y pos dictatoriales -, donde operan las micropolíticas cotidianas necesarias para la deconstrucción de una sociedad heteronormativa, que aplaca la fuerza de las disidencias. Lo que se perpetua y ejerce aquí, micro políticamente, es la manutención de una fuerza vital de estos cuerpos, que no cesan de performearse a sí mismos, en sus fuerzas vitales, en disidencias vividas y repetidas intermitentemente.

Ocaña y Lemebel, cada cual a su modo, se acercan o se distancian de las luchas de la izquierda militante en sus momentos y en sus contextos. Es el entrecruzamiento entre una micro y macro política, y su proceso de constante descolonización del inconsciente (Rolnik, 2019), que lleva a estas figuras a alimentar las insurrecciones que aún podemos ver reverberar en nuestra contemporaneidad. Quizá cabría aquí evocar un ejercicio de mirada poliédrica, para reflexionar cómo las insurrecciones de estos cuerpos y fuegos

intermitentes siguen aún con sus huellas y humos en nuestros movimientos y discursos políticos contemporáneos.

Éticas y estéticas: cuando las heridas hablan

Si, en cierto sentido, podemos entender las éticas de estas figuras operando en la potencialidad de una micropolítica, desde y en sus cuerpos intermitentes, podríamos articular aún algunos enlaces y diferencias entre sus estéticas y modos de operación artísticas. Puntuando rápidamente estos enlaces y diferencias posibles entre estos artistas, señalaría aquí dos aspectos de sus procedimientos artísticos: por un lado, las definiciones en sus campos de trabajo entre el performer (Lemebel) o el “teatrero” (Ocaña), y por otro, un imaginario estético en las simbologías y vestuarios a que cada uno recurre en sus poéticas. La contraposición nos hace distinguir lo que sería la alegría, celebración o parodia en Ocaña, y la sangre, el dolor o tragedia en Lemebel. Y puntuaría, por fin, un detalle que llama la atención, y que emerge en los dos artistas en pequeños momentos de las películas: las heridas del amor y sentimientos de soledad.

Ocaña opera con su figura transgresora, travestido en la calle, pero sigue también con la pintura, desarrollando sus poéticas, simbologías e idiosincrasias en distintos soportes. Cuando comenta, en la película, sobre el intento de su contexto normativo en caracterizarlo como una travesti, responde que simplemente es un “teatrero”. El recurso del teatro no solamente juega con las simbologías, rituales y fetiches religiosos típicos de su trabajo en varios soportes. Si este se define como un teatrero, podríamos pensar que hay algo de lo teatral que parece emerger en sus trabajos, operando no bajo la lógica de la ficcionalización, sino más bien en la fetichización, sátira y parodia de una realidad normativa de cuyos signos el artista se escabulle.

Mientras tanto, Lemebel desarrolla su trabajo dentro del campo de la performance (además de la literatura), jugando de modo más claro en este campo de acción, tomando el cuerpo como so-

porte de los riesgos y límites de sus reivindicaciones. Mientras Ocaña utiliza el vestuario como capas de un folclore, aludiendo a una poética e idiosincrasia propia, fruto de su fetichismo con la religión, los rituales y las tradiciones andaluzas, Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis desarrollan una estética cuyo vestuario busca por veces, el travestismo underground, por otras, trajes cuyos signos manifiestan sus cuerpos en lucha.¹⁰

Sus estéticas contrapuestas nos muestran que, si ambos artistas usan el cuerpo como soporte y vehículo crítico, Lemebel articula su discurso político en acciones/performance de fuerte carga política, dramática o trágica, mientras Ocaña expone un cuerpo paródico, en figuras travestidas y cargadas del imaginario y folclore andaluz, en la fiesta, alegría y celebración en las calles. Cabría quizá dejar entrever como estas diferencias estéticas responde a sus contextos específicos, en un Chile al sur del mundo y una España católica del “primer mundo”. No se trata exactamente de diferenciar Lemebel como el latinoamericano que, para responder a un país opresor y violento, necesita usar su cuerpo y la tragedia como respuesta, mientras el Ocaña europeo responde a otro tipo de violencia de país “primer-mundista” y articula su disidencia en la fiesta y alegría.¹¹ Quizá más bien se trata de contextualizar sus diferencias estéticas como formas de resistencia situadas, cada cual en sociedades y temporalidades distintas. En Ocaña, parecen ser la parodia y el juego con los simbolismos tradicionales de una

¹⁰ Véase aquí especialmente la acción *Corona de Jeringas* (1994).

¹¹ De hecho, recordaría aquí que estas diferencias estéticas entre Ocaña y Lemebel tampoco responden a modos únicos de las luchas disidentes, ni a las respuestas violentas por parte del estado, tanto en España como en Latinoamérica. A modo de ejemplo, podríamos recordar del grupo *Dzi Croquettes*, formado en Brasil en 1972, en plena dictadura militar. Su estética en las actuaciones teatrales, llenas de travestismos, música y exuberancia visual, se acercarían en ese sentido mucho más a las estrategias de Ocaña que a las de Lemebel. Sin embargo, las respuestas del estado tan poco se podrían comparar, y en este caso, la estética de la celebración y travestismo de *Dzi Croquettes* resultó en la persecución del grupo por la dictadura brasileña, culminado en su exilio y el prematuro fin ya en 1976. Ver Rosemary Lobert (1979).

sociedad religiosa y conservadora, las estrategias posibles de visibilización y resistencia, haciendo de las teatralidades paródicas y travestidas una ironía que grita por los derechos y las luchas disidentes. Mientras en Lemebel, es el choque, el cuerpo expuesto en sus límites y las simbologías de confrontación a la memoria de la dictadura, la estrategia de respuesta estética necesarias para el grito de los cuerpos marginados en una sociedad violenta en sus diversas desigualdades y opresión socio-económicas-sexuales.

Cierro esa mirada múltiple en estos cuerpos intermitentes, ajustando las lentes para los afectos y otras vulnerabilidades expuestas en ambas películas. En ambos artistas, la relación con la familia y con el amor parece gestar una sensibilidad, que no solo extrapola las normatividades, como también revela las construcciones heteronormativas que dejan sus marcas y heridas en dichos cuerpos. Por un lado, se revela en Ocaña sus afectos y memorias, como en su pasión especial por la hermana que admira y, a la vez, por todos los ritos y simbologías que trabaja desde su memoria con la familia y su pueblo. Por otro lado, Lemebel da cuenta de la importancia biográfica de la figura de su madre en la construcción simbólica del imaginario familiar. En ambos casos, se revela otro aspecto común: el reclamo de la soledad.

Mientras Ocaña introduce pausas en su relato y se emociona con el recuerdo de un amor que se suicidó, y reclama no poder involucrarse con nadie de modo especial, Lemebel a su vez, dice en cierto momento de desahogo que nadie lo amó. El amor, ese sentimiento romántico tan bien formulado desde una perspectiva heteronormativa, acaba por revelar otras heridas y vulnerabilidades en los cuerpos cuya disidencia no solo es respondida con la violencia brutal del estado, sino también por la violencia y negación de los afectos.

Epílogo inacabado

Las mariposas vuelven al estómago mientras intento buscar formas para finalizar esas palabras seguramente incompletas. Pe-

lúcidas que abren un caleidoscopio en nuestras miradas, dejándome lanzada en un laberinto de infinitas posibilidades de hilos suspensivos. Sin embargo, perdida en el laberinto inabarcable de estas figuras, en sus potencias y multiplicidades, prefiero entregarme al hecho de no saber como salir de aquí. Quizá no resta más que dejarse lanzar a la intermitencia de sus retratos, sin buscar salir de sus laberintos, y dejar sentir sus cuerpos en fuego quemarnos en preguntas. Y buscar oler en nuestros contextos actuales, qué de sus humos permanecen en nuestro aire. ¿Qué intermitencias se desvelan, reflejan, critican o potencian, en nuestros contextos actuales, los retratos de estos artistas?

Bibliografía

- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona; Ed. Paidós.
- LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>
- LLADÓ, A. (2012) *Ocaña, o aquella Barcelona*. En: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20120110/54244784471/ocana-barcelona.html>
- LOBERT, R. (1979). *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar -a vida cotidiana de um grupo teatral*. 278 f. Trabajo de Maestría en Antropología Social - Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas de la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1979.
- MONTES, A. (2017). "Cuerpos Vulnerados. Del paradigma inmunitario al erotismo". En: MONTES, A. AIRES, M. Cristina (comps) *Cuerpos presentes. Figuraciones sobre la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio*. Buenos Aires-Los Angeles; Editorial Argusa.
- NÚÑEZ, G. (2023). *Descolonizando Afectos. Experimentações sobre outras formas de amar*. Sao Paulo; Ed. Planeta do Brasil.

- PRECIADO, P. (2012). Conferencia "*Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española*". En MACBA, Barcelona, 19 de noviembre del 2012. <https://youtu.be/2XGqxZhRqZs>
- RICHARD, N. (2018). *Abismos Temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile; Ed. Metales Pesados.
- ROLNIK, Suely. (2019). *Esferas de la Insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires; Ed. Tinta Limón.
- RONDÓN, José María. (2017) *Ocaña, setenta años*. En: https://www.diariodesevilla.es/ocio/Ocana-setenta-anos_0_1120388451.html
- TRUEBA, Fernando. (1978). *La alegre marginación*. En: https://elpais.com/diario/1978/06/14/cultura/266623211_850215.html