

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo **XXIX**

Settore Concorsuale di afferenza: 10/I1 - Lingue, letterature e culture spagnola e ispano-americane

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/06 - L.L. ISPANO-AMERICANE

El precio del goce del desprecio: autorappresentazione, identità e politica in Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel e Nahum Zenil

Presentata da: Dott. Massimiliano Carta

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Prof. Giovanni Gentile Marchetti

Correlatori

**Prof. Gino Scatasta
Prof.ssa Rita Monticelli**

Esame finale anno 2017

Ai miei genitori per tutto e anche di più

A Danny per su presencia a mi lado

A Jayro per su ejemplo en vida

Camerado! This is no book:
Who touches this, touches a man;
W. Whitman, *So long (Lives of grass)*

Volveré, pero no en vida
que todo se despelleja
y el frío la cal aqueja
de los huesos. ¡Qué atrevida
la osamenta que convida
a su manera a danzar!
No la puedo contrariar:
la vida es un sueño fuerte
de una muerte hasta otra muerte
y me apresto a despertar.
S. Sarduy

INDICE

Introduzione	1
CAPITOLO 1: l'autorappresentazione	13
1.1. Auto-bio(s)-grafie: per una scrittura dionisiaca vitale.....	15
1.1.1. 'Autohistorias': autobiografie da una nazione senza frontiere.....	23
1.2. Autobiografia, Autobiografia, autobiografia visuale e cronaca autobiografica: la lotta tra realtà e finzione.....	29
1.2.1. Scritture di vita, scritture di luce: autobiografia e dispositivi fototestuali.....	29
1.2.2. Appunti per un'autobiografia visuale: Il caso di Zenil, testimone del sé.....	38
1.3. La scrittura visiva e l'immagine narrativa: come raccontarsi tra arte e scrittura.....	44
1.3.1. Il volto dipinto: tra 'stato dello specchio' e maschera effigie.....	44
1.3.2. L'uomo dietro la maschera: l'energia del divieto e l'antimutamento.....	46
1.3.3. Nací poeta e terminé pintor.....	53
CAPITOLO 2: Il corpo	57
2.1. L'uso del corpo e l'azione politica.....	59
2.2. Modello omosessuale latino-mediterraneo versus euro-statunitense: una nuova egemonia?.....	69
2.2.1. Nuove discriminazioni all'ombra della libertà.....	69

2.2.2. La rivoluzione sessuale <i>mestiza</i>	76
2.3. Dar corpo alla patria: nazionalismo e modello virile.....	79
2.3.1. La costruzione del modello maschile.....	79
2.3.2. Il mito dell'eroe classico sopravvive.....	83
2.3.3. Alla ricerca dell'uomo nuovo o il nazionalismo non è mai stato <i>gay-friendly</i>	86
2.3.3.1. Il caso cubano.....	89
2.3.3.2. Il caso cileno.....	93
2.3.3.3. Il caso messicano.....	96

CAPITOLO 3: Linguaggi ed estetiche dissidenti.....101

3.1. Le parole hanno un peso: per un uso consapevole del linguaggio performativo.....	103
3.1.1. Poststrutturalismo e queer: linguaggio e potere.....	103
3.1.2. Dalla categorizzazione alla risignificazione: per un uso performativo del linguaggio.....	107
3.1.3. Sul 'divenire donna' e il <i>mariconaje</i> guerriero.....	114
3.2. Dare un volto e un corpo alle idee: Camp, kitch e travestí.....	117
3.2.1. Quel folle amore per l'artificio orrido: l'impero del kitch.....	117
3.2.2. Campeggiando tra i libri: alla ricerca di definizioni possibili.....	120
3.2.3. <i>Queering the camp</i> : l'armata travestí.....	124
3.2.4. Alcuni chiarimenti utili.....	130
3.3. Lottare sì, ma con stile: dal neobarocco di Sarduy al neobarroso di Perlongher.....	132
3.3.1. Il neobarocco americano: l'arte della controconquista.....	132

3.3.2. Il banchetto letterario di Arenas e Lemebel: ‘ <i>la jubilosa raíz barroca</i> ’	134
3.3.3. Da Severo Sarduy a Omar Calabrese: una lettura di Nahum Zenil e dell’opera d’arte omo-massiva.....	139
3.3.4. Le nuove frontiere del Neobarocco: Neobarroso, Transbarocco, e Neobarícan.....	142

CAPITOLO 4: Storia e storie: l’eterno racconto.....147

4.1. La storia come trauma: dal ‘ <i>choque</i> ’ della conquista ai regimi degli anni Novanta del Novecento.....	149
4.1.1. Tutto ebbe inizio da un tremendo <i>shock</i>	149
4.1.2. La storia è un’ isola inamovibile: L’esperienza cubana di Arenas e Guillermo Cabrera Infante.....	152
4.1.3. La historia alucinada en el deseo: Lemebel e Perlongher.....	156
4.2. Raccontare l’arte e la letteratura omosessuale latinoamericana: Breve excursus storico tra Cuba, Messico e Chile.....	159
4.2.1. In principio fu l’angelo di Sodoma: storie cubane.....	159
4.2.2. L’influsso della cultura gay in Messico, tra pittura e letteratura.....	164
4.2.3. Vita e letteratura in Cile prima di Lemebel.....	170
4.3. Storia e memoria, ideologia e mito: le tante risacche e maree del tempo.....	175
4.3.1. Un discorso senza tu.....	175
4.3.2. L’altra faccia del sogno: tra ideologia e mito.....	182

CAPITOLO 5: l'amore ai tempi dell'Aids.....	187
5.1. La metafora dell'abietto: Susan Sontag aveva ragione!.....	189
5.1.1. Il marchio di Sodoma e il nemico alle porte.....	193
5.1.2. Quando l'aids sposa la dittatura e l'esilio.....	200
5.2. Risorgere dalle ceneri o ' <i>sidentidades</i> ': ricostruendo nuove identità e politiche LGBTIQ non escludenti.....	206
5.2.1. Il sesso come identità nel contesto di una sistema tanatocratico.....	208
5.2.2. Le comunità LGBTIQ come mezzo di resistenza e sopravvivenza alla pandemia.....	212
5.3. Tanatografie latinoamericane: la scrittura della fine?.....	217
5.3.1. Requiem per una morte annunciata.....	219
5.3.2. L'eredità di Derrida (parlando di auto-tanato-heterografie).....	227
Ringraziamenti.....	233
Indice delle illustrazioni.....	235
Bibliografia.....	241
Illustrazioni.....	257

Introduzione

I temi attorno ai quali ruota questo lavoro sono l'identità intersezionale, la bio e la micro politica. Il primo fu elaborato durante gli anni Ottanta del secolo scorso da Kimberle Creenshaw, all'interno del dibattito femminista statunitense, e trova attuazione nella figura come nell'opera di studiose come Audre Lorde e Gloria Anzaldúa. Il secondo è di matrice foucaultiana e allude alle potenzialità e alle conquiste politiche ottenute tramite il corpo. Il terzo e ultimo punto, infine, si rifà alle teorie di Guattari riprese da Suely Rolnik.

Nell'affrontare un altro tema cardine del presente lavoro, che è l'identità maschile omosessuale, si sono tenute ben presenti quattro questioni fondamentali, per un'analisi che tenga conto dell'intersezionalità dei soggetti. Esse hanno ispirato un'attenzione particolare verso la *Molteplicità* o *Pluralità* delle differenze identitarie presenti nello stesso individuo, e caratterizzanti gli artisti qui trattati: l'etnia, il genere, il sesso, il colore della pelle e l'appartenenza politico-sociale.

La *simultaneità* è un altro dei fattori chiave del discorso e implica l'analisi del contesto spazio-temporale in cui si sviluppano le varie opere letterarie o artistiche qui proposte. Si è evitata, in ogni modo, una visione universalista rispetto al tema, che in altre parole privilegi l'essenzialismo rispetto al concetto d'identità-rizoma¹.

L'insieme di questi aspetti implicava, necessariamente, il ricorso a più settori disciplinari che, seppur distinti, fossero complementari e che favorissero il dialogo tra le realtà specificatamente latinoamericane e le scuole di pensiero di area euro-statunitense.

¹ Per il concetto di identità-rizoma si veda: E. Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi Editore, 1998.

Traendo ispirazione da Spivak si è cercato di ridurre il rischio di cadere in una visione univoca e parziale degli eventi e delle pratiche, ricorrendo alle generalizzazioni solamente per alcuni aspetti mirati o per aprire più facilmente alcune breccie politiche specifiche, per poi tornare a una dimensione d'insieme multipla, che ponesse in luce i diversi modi possibili di vivere la propria omosessualità.

André Gide già nel 1911, in un impeto contro-omologante, ripreso anni dopo da Mario Mieli, affermò che esistono LE omosessualità, così come sono possibili infiniti modi di vivere la propria identità latinoamericana, *mestiza*, o di favorire una politica contro egemonica.

La presente dissertazione si compone di cinque capitoli integrati, ognuno, da tre sezioni.

Il primo intende esplorare l'ambito dell'auto*BIO*grafia, intesa come scrittura di vita, ispirata da una visione definibile come dionisiaca e relazionata con un modello maschile in equilibrio con ciò che lo circonda e con i ritmi della natura; con un tipo di uomo, insomma, che proponga un sistema di valori alternativo rispetto a quello patriarcale, come mezzo di sovversione del potere dominante. In riferimento a ciò ricorrerà alle teorie filosofiche di Nietzsche sul dionisiaco e di Jung sugli archetipi, ripresa poi da Roberto Botti, e a quelle di carattere più squisitamente letterario elaborate da Berger Angvik.

Con il fine di avvicinarsi più strettamente all'opera figurativa di Nahúm B. Zenil si ricorrerà alle teorie elaborate da Ana Maria Guash inerenti all'autobiografia visuale, considerate riguardo al pensiero di Bourdieu e Barthes. L'obiettivo principale da ottenere rimane quello di *examinar el papel de la memoria visual a partir de imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas con contenido autobiográfico, así como la construcción de la historia de una vida a través de estas*

*imágenes. Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado*².

Un largo spazio verrà dunque dedicato alle possibili intersezioni tra scrittura e rappresentazione pittorica o fotografica, con particolare attenzione all'immagine narrativa e alla scrittura visiva.

Nell'ultimo paragrafo invece, ci si è dedicati allo studio della cronaca autobiografica latinoamericana di cui Pedro Lemebel è stato un originale innovatore. Esattamente come Arenas, egli riuscì a creare una scrittura altamente evocativa, ricca di suggestioni, e fortemente immaginifica, in cui l'elemento visuale, e poetico, si sposava perfettamente con il suono e la struttura delle parole e del testo.

Il secondo capitolo si apre su due questioni fondamentali inerenti alla micro politica e la costruzione del desiderio. Ciò che ci si propone in questa sede è cercare di sondare i meccanismi e i codici attraverso i quali il corpo (sociale e politico) s'inserisce nelle dinamiche di potere. Guattari e Rolnik definiscono la micro politica come una strategia di resistenza al potere, non pensata necessariamente in termini violenti, che riguardi il "micro", luogo privilegiato in cui si riproducono principalmente i meccanismi fascisti. Scrive Deleuze che "L'azione micro politica s'inscrive in un piano performativo, non solamente artistico, ma altresì concettuale ed esistenziale".

Nel secondo paragrafo si propone un confronto tra il modello latino-mediterraneo e quello euro-statunitense; il discorso è centrato, pertanto, sull'uso e la percezione del corpo ai fini della costruzione identitaria omosessuale e dell'azione politica. Si osserverà quindi, la contrapposizione tra un sistema basato sulla dicotomia dei ruoli passivo-attivo, all'interno delle relazioni sessuali, e uno che trova fondamento negli orientamenti erotico-sessuali-affettivi, di tipo omo, etero e bisessuali.

² A. M. Guasch, *Autobiografías visuales: del archivo al índice*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.

All'interno di queste maglie, spesso alquanto labili, trovano spazio alcuni discorsi su base razziale e spesso razzista, che necessitano, per essere smantellati, di una "rivoluzione sessuale *mestiza*" come quella intrapresa dai nostri artisti.

Il terzo paragrafo riguarda, infine, l'uso del corpo maschile nella costruzione delle nazioni, sia come oggetto mistificato sia come primo strumento per la riproduzione dei sistemi politici, economici e sociali stabiliti. Un'attenzione particolare è stata dedicata alla situazione nei tre Paesi di provenienza degli artisti qui trattati.

Si tenterà inoltre di ripercorrere storicamente la cosiddetta "legge del padre" che, dall'*hombre nuevo* di Che Guevara, passerà all'eroe classico, ripreso ed esacerbato dal sistema fascista, analizzato quest'ultimo, in varie opere, dallo storico George Mosse. La "legge del padre" sarà qui analizzata, discussa e ridefinita alla luce delle teorie femministe elaborate da Julia Kristeva e Monique Wittig. Sulla base della tradizione foucaultiana, le due studiose ci conducono alla convinzione secondo cui sessualità e potere sono sempre coesistiti, anche perché il sesso è sempre prodotto e costruito all'interno di specifiche pratiche storiche sia discorsive sia istituzionali.

Il terzo capitolo è interamente dedicato ai linguaggi e alle estetiche dissidenti, a partire dalle teorie elaborate da Judith Butler, su base derridiana, inerenti agli enunciati performativi e al meccanismo di riappropriazione, tramite il quale le comunità marginalizzate (tra cui quella omosessuale), ricollocano gli epiteti discriminanti all'interno del discorso di affermazione del sé e della lotta politica. È quanto avvenuto in Italia, ad esempio, con il termine "frocialista". Tali parole sono state quindi assorbite attraverso un ribaltamento di senso che le ha neutralizzate, conferendo loro una forza dissacrante e battagliera che diviene, appunto, atto performativo, secondo John Langshaw Austin. La relazione tra potere e linguaggio che ne scaturisce sarà analizzata in un'ottica post-strutturalista e *queer* all'interno

della quale trovano spazio anche le esperienze di *mariconaje guerrero*, nonché l'atto significativo del "divenir donna" del famoso duo di filosofi Guattari e Deleuze.

Il discorso prosegue approssimandosi alle estetiche *Camp* e *Kitsch*, oltre che alla pratica del travestitismo, narrato da un punto di vista esclusivamente gay, che confluiranno nel grande alveo del neobarocco latinoamericano. Questo peculiare stile estetico-narrativo fu ripreso sia come simbolo identitario, etnico-culturale, che antidittatoriale, da parte di molti scrittori, soprattutto cubani, tra cui: Severo Sarduy, Lezama Lima, Virgilio Piñera e, ovviamente, Reinaldo Arenas. Ad altre latitudini il fenomeno artistico-letterario assunse, invece, le forme del *Neo Barroso*, come in Argentina, grazie all'opera di Néstor Perlongher, o di *Neobarrican* tra gli scrittori caraibici degli Stati Uniti. Quest'arte della contro conquista, profondamente postmoderna e postcoloniale si esprime al suo massimo nel banchetto imbandito per i fruitori delle loro opere da Arenas, Lemebel e Zenil.

Nel tentativo di favorire un dialogo proficuo tra punti di vista differenti rispetto a tale corrente artistica, il capitolo si chiude con il confronto tra l'opera di Severo Sarduy e quella di Omar Calabrese, che permette di fornire una lettura del lavoro prodotto da Nahúm Zenil in un'ottica inedita omo-massiva, seguendo le istanze elaborate dai due studiosi.

Per molti scrittori e artisti dell'area dei Caraibi, e non solo, tra cui Guillermo Cabrera Infante, la storia è un trauma, iniziato con la conquista europea, che continua a perpetrarsi in America Latina attraverso le dittature del secolo scorso. Si tratta di una sorta di "coazione a ripetere" (Freud) che coinvolge intere società dalle quali la storia ufficiale è subita, senza che sia data loro una reale possibilità di opporsi a essa, se non correndo il rischio di vivere una situazione di estrema marginalità, come accadde ad Arenas e Lemebel. Se la storia è un'isola inamovibile, come sostengono gli autori cubani qui citati, l'unico modo di affrontarla è "allucinandola", trasfigurandola attraverso il desiderio, come propose e fece Néstor Perlongher. La

letteratura del trauma trattata tra gli altri da Daniele Giglioli, diviene in questo modo poesia pura e arte del corpo. La carne viva dello scrittore e dell'artista.

Il corpo, nei casi qui trattati, è quello omosessuale, che assume il doppio ruolo di tema portante e di propulsore per una storia della letteratura gay in Messico, Cile e Cuba.

Un tema che meritava di essere analizzato, trattandosi di produzioni autobiografiche, riguarda le relazioni tra la storia ufficiale, collettiva, e le "piccole" narrazioni individuali, nonché il rapporto che tutte stabiliscono con il mito e l'ideologia che regge le dittature nei vari paesi esaminati.

L'ultimo capitolo è dedicato al concetto di tanatografia, che Angvik riprende su impostazione derridiana. La scrittura della morte non è intesa esclusivamente come grafia della fine dell'esistenza, bensì come un atto di vittoria della vita contro il suo opposto, attraverso l'atto creativo vitale. L'AIDS e le sue metafore sono il tema del primo paragrafo, in cui si cerca di svelare i meccanismi che la società "civile" mette in moto per isolare le sue componenti marginali. Essere sieropositivo o affetto da immunodeficienza acquisita significa, per la componente egemonica della collettività, avere anche un marchio d'infamia morale, che dall'ambito religioso si espande a quello politico e culturale. Nel caso specifico di Arenas e Lemebel la malattia agisce in concomitanza con l'esilio e la dittatura e contribuisce alla difficile esistenza e alla tragica fine dei personaggi trattati nelle loro opere autobiografiche.

Lo svilupparsi della pandemia, a partire dagli anni Ottanta/Novanta del secolo scorso, contribuì notevolmente al dibattito interno alle comunità LGBTIQ eurostatunitensi che divennero, in alcuni casi, dei veri e propri fuochi di resistenza politica contro le incessanti discriminazioni verso le minoranze sessuali. L'unione e la solidarietà fra simili furono i rimedi con i quali si cercò di sopravvivere alla pandemia, come lo fu il riconoscersi in un orientamento non eterosessuale, all'interno di una società occidentale profondamente tanatocratica, com'era quella statunitense sul finire del secolo scorso. È su questi presupposti che Ricardo Llamas

parla di *sidentidades*, ossia identità relazionate con il sida (AIDS in spagnolo). Lo studioso s'interroga, inserendosi in un proficuo dibattito internazionale, su come sia possibile per tante persone omosessuali emarginate e colpite da tanta violenza discorsiva, riuscire a “risorgere dalle ceneri”, ricostruendo nuove identità e politiche LGBTIQ non escludenti.

L'ossatura del discorso che sta alla base del presente lavoro trova conferma e ispirazione nella proposta teorica elaborata da Rita Monticelli, con riferimento a Luce Irigaray, contenuta nel suo *The Politics of the Body in Women's Literatures* in cui la studiosa esordisce affermando che: «The body as source of subjectivity is the central political and poetical space that women's and gender studies have reclaimed against patriarchal and metaphysical traditions»³.

Coscienti dell'importanza di tali dinamiche, i *Queer Studies* hanno spesso ripreso questa eredità femminista, adattandola alle proprie lotte emancipative. Il corpo non più inteso solamente come una dei tre elementi del pensiero metafisico, assume il ruolo di protagonista nel riconnotare diverse soggettività all'interno di un determinato contesto storico, sempre tenendo conto delle varie specificità culturali, geografiche, etniche e personali.

Tale processo implica, come indicano Irigaray e Monticelli, una decostruzione e un relativo ripensamento dell'ordine socio-simbolico. Quest'ultimo fu messo in discussione, secondo strategie differenti, dagli artisti qui analizzati: Arenas, da contadino, originariamente castrista, si contrappose alla rivoluzione combattuta “per gente come lui” e al *machismo* di fondo che nonostante tutto caratterizzava quella proposta politica. Lemebel abbatté i muri tra i generi, abdicando al cognome del padre in favore di quello materno e privilegiando un aspetto esteriore ritenuto comunemente femminile. Zenil, per suo conto, continua a reinterpretare la propria immagine oltrepassando generi, limiti di specie, di razza, d'identità, di livello

³ R. Monticelli, *The Politics of the Body in Women's Literatures*, Bologna, I libri di Emil, 2012.

sociale e addirittura fisico-corporali, giungendo persino a identificarsi fino a dissolversi, in alcune sue opere, con la natura.

Il pittore messicano e l'artista cileno, in particolare, sposano un approccio fluido nei confronti della propria identità, secondo quel *gender continuum* che, come sostengono le studiose citate, non si basa tanto sulle pratiche sessuali di per sé, ma piuttosto, sul desiderio.

L'ottica del desiderio, del piacere, d'altronde, ha sempre fatto parte dell'opera e della vita degli artisti citati, tanto da essere assunta come forma estetica e ideologica, così come avvenne in autori come Severo Sarduy che, come si avrà modo di leggere più avanti, ricoprì un ruolo fondamentale nell'elaborazione dello stile neobarocco, su cui altri/e hanno fondato la loro personale visione dell'arte, della letteratura e della vita stessa.

Quasi in contemporanea con il femminismo transnazionale sviluppatosi sul finire del secolo scorso, l'opera di Arenas, Lemebel e Zenil si proponeva di spostare il baricentro delle "questioni di genere", dall'occidente bianco al *Caribe* meticcio e al Cile più marginalizzato.

Narrando le loro storie di lotte, discriminazioni, coraggio e creatività, questi artisti hanno permesso un'analisi delle situazioni vissute, capace di esulare dalla semplice dicotomia "occidente progressista"/"altrove oppressivo". Questo discorso è avvalorato "dall'evidenza del tempo", per cui la Cuba di Arenas non è la stessa di oggi, così come la situazione che viveva Lemebel non era quella di tutte le persone LGBTIQ; all'interno dei tremendi contesti di oppressione da loro descritti, o di quelli dipinti da Zenil, vi erano comunque delle zone se non di libertà, di *comfort*, come nel caso delle *muxes* di Oaxaca, in Messico.

Occorre precisare, a scanso di equivoci, che la particolare attenzione posta verso la pluralità delle esperienze omosessuali possibili non ha lo scopo di sminuire il vissuto personale dei singoli individui; essa muove dalla volontà di non

omogeneizzare o essenzializzare le identità omosessuali e, di conseguenza, di mettere in risalto i diversi meccanismi di resilienza possibili.

Ciò che si è cercato di evitare con determinazione è stato proprio un approccio alle realtà LGBTIQ latinoamericane che sottintendesse una “sindrome del salvatore” come quella che, in alcuni casi, ha caratterizzato i movimenti *queer* e femministi occidentali nei confronti dei soggetti da loro visti come “subalterni” (rispetto ad altre parti del mondo), ma che, lungi dall’apportare qualcosa di positivo, altro non sono, a volte, se non nuove forme, più sofisticate, di colonialismo intellettuale.

In pieno accordo con quanto affermato da Ella Shohat, si è cercato di offrire un’alternativa al pensiero unico globalizzato, che «diffonde i suoi programmi nel mondo come se fossero la verità assoluta», come rileva anche Paola Bacchetta nell’introduzione al suo *Femminismi queer postcoloniali*, che ha curato con Laura Fantone.

Nelle ultime pagine del presente lavoro sono riportate, come si è già detto, alcune considerazioni esposte da vari studiosi, tra cui Llamas, nelle quali si auspica che le comunità LGBTIQ si convertano in efficaci strumenti di lotta politica e in laboratori creativi dove si coltivi una visione pienamente includente nei confronti di ogni tipo di diversità. A proposito di ciò, testi come quelli di Bacchetta, in cui sono presenti contributi eccellenti come quello di Trinh T. Minh-ha e di Inderpal Grewal con Caren Kaplan e, *last but not least*, della già citata Shohat, ci permettono di elaborare strategie e analisi basate sulle differenze multiple insite in ogni soggetto e di stabilire alleanze fruttuose dentro e fuori l’ambito strettamente occidentale. Affinchè ciò possa avvenire, la studiosa di Berkeley suggerisce di interrogare il sistema dominante per riconoscerne le peculiarità, il contesto storico e le relazioni di potere al fine di rompere le posizioni egemoniche che ne conseguono.

La decostruzione del sistema deve avvenire, afferma Bacchetta, partendo da una decolonizzazione cognitiva e affettiva e da un’emancipazione dal ruolo di

subalterno. Il solo binarismo dominio/subordinazione tenderebbe, infatti, a essenzializzare e omogeneizzare le varie realtà esistenti o possibili. Ben più proficuo risulterebbe, forse, analizzare il rapporto tra i sessi (e le dinamiche interne a essi) come processi suscettibili di mutevolezza. È quanto ci si propone, in fondo, con la presente dissertazione.

Capitolo 1

L'auto rappresentazione

1.1 Auto – Bio(s) –grafie: per una scrittura dionisiaca e vitale

Il climax dell'epidemia di HIV avvenuta tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo passato ha dato corso a una ricca produzione letteraria sul tema. Come vedremo meglio nell'ultimo capitolo, l'impatto che la malattia ebbe sulle arti portò allo sviluppo di un vero e proprio filone di opere letterarie, che Bergen Angvik⁴ definì - sulla base delle teorie di Derrida – tanatografie.

Antes que anochezca di Reinaldo Arenas e *Loco Afán* di Pedro Lemebel nacquero in quel clima e trattano ampiamente il tema; nonostante ciò appare riduttivo, se non ingiusto, ridurle a questo solo aspetto. In entrambe le opere vi è una tale forza vitale, sovversiva e sessuale, da non poter essere ignorata, tanto che ha condotto lo stesso studioso norvegese, appena citato, a definire testi simili come "erotografías al servicio de las profesiones vitales."⁵

Entrambe le opere rientrano nella definizione che Roland Barthes dette di "testo di godimento"⁶. Esse, infatti, si cibano di perdite, rompono con i canoni culturali e letterari, creano un vortice d'incoerenze, mischiano generi e registri, finendo con l'apparire folli agli occhi dei critici più conservatori. Questo caos dionisiaco è espresso attraverso l'uso della lingua, delle sue strutture interne e dell'incantesimo delle parole; ma ancora una volta, soprattutto, attraverso la sessualità, non soltanto narrata, ma soprattutto provocata - e percepita - da chi legge:

El texto es 'perverso' en sus rupturas de las 'normas' y desafía desde principio a fin cualquier crítica 'normal'. Las persiones (sexuales) según Freud, aportan más placer que la (hetero) sexualidad 'normal' y procreadora. Y las 'persiones literarias', a lo mejor, funcionan de la misma manera, sin que hasta ahora se haya elaborado teoría y

⁴ B. Angvik, «Arenas, Sarduy: sida y tanatografía» in D. Ingenshey (ed.), *Desde aceras opuestas: Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2006.

⁵ B. Angvik, «Bio-grafías y tanato-grafías: estrategias teóricas en torno a la presencia del sida en la literatura contemporánea», *ACTAS II*, AIH, Madrid, Fondo virtual Cervantes, 1995. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_007.pdf

⁶ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.

métodos capaces de apreciar los placeres por ellas generados⁷.

Leggendo l'articolo di Margarita Vargas pubblicato per *Hispania* alla fine degli anni Ottanta, è possibile riconoscere *trozos de texto de placer*⁸, nell'opera autobiografica di Arenas e Lemebel, in totale sintonia con alcune produzioni dei *Contemporaneos* messicani, (analizzati nel pezzo), tra cui Salvador Novo e Jaime Torres Bodet. Così scrive la studiosa:

Lo ponen [*referito a chi legge*] en estado de pérdida al transportarlo con facilidad al mundo de la literatura y hacerle olvidar su mundo exterior. Lo desacomodan (o sea lo aburren) si es que espera que predomine el acción y lo ponen en crisis con el lenguaje porque este no desempeña el mismo papel que en una novela convencional⁹.

I testi di Lemebel e Arenas sembrano quindi rispondere a quell'imperativo elaborato da Severo Sarduy inerente al reale obiettivo dell'opera neobarocca, ossia: creare una reazione fisica in chi legge, stimolare tutti i sensi del lettore e sfidare le regole del gioco sociale. In un'intervista con Joaquín Soler, per la televisione spagnola, Arenas affermava che:

Lo que pasa es que practicar la literatura es una especie de transgresión, muy grande, es una especie de amenaza muy grande para la seguridad simbólica de los otros; es que hay una especie de gran represión en este acto aparentemente banal de escribir, un gran rechazo, yo creo. En definitiva se amenaza mucho al escribir, se manejan conceptos simbólicos muy importantes para el cuerpo de uno y para el cuerpo de los otros; ejerce una especie de violencia somática, de violencia corporal muy grande. La escritura es como la

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ B. Angvik, "Bio-grafías y tanato-grafía: estrategias teóricas en torno a la presencia del sida en la literatura contemporánea", cit., p. 33.

⁹ M. Vargas, "Las novelas de los contemporáneos como "textos de goce", *Hispania* vol. 69, n. 1 marzo 1986, pp. 41-44.

danza, es un ejercicio puramente corporal y el cuerpo lo siente. Por eso me duele tanto el oído¹⁰.

E a proposito dell'azione che svolge l'eros nella scrittura, e presumibilmente nella lettura, Severo Sarduy aggiunge:

Quizás lo que yo he tratado de hacer es comunicar un placer físico muy grande en la lectura. Yo quisiera que el lector mío se encontrara en un estado prácticamente de placer sexual, es decir, que el placer que yo le comunico no es un placer intelectual - en definitiva poco importa si yo le comunico un relato o no - No se trata en lo más mínimo de contar una historia, se trata de ponerlo en una situación física muy parecida a la del amor, muy sexualizada, y además, se trata de invadir su cuerpo, no solo en la cabeza sino en su totalidad. Tal como yo escribo. Yo no escribo con la cabeza, yo creo que yo escribo con la totalidad del cuerpo. Yo creo que en definitiva lo que pasa a la mano [...] es una energía que viene del sexo. Creo que se podría hacer un diagrama tántrico con esa energía que brota del sexo y va hacia la mano, no creo que va a la cabeza. Yo escribo con la totalidad del cuerpo, bailo mucho escribiendo, casi siempre, me muevo mucho. Hay mucho musculo en lo que yo hago y pretendo que el lector sea captado por este aspecto puramente físico. Por este placer sexual. Lo que yo lo invito no es a que me lea, sino [...] que haga el amor conmigo. [...] La palabra se hace cuerpo y el cuerpo mío se hace palabra¹¹.

La trasgressione linguistica, sociale, erotica, sta alla base di questi testi che per tal ragione sono tacciati spesso di maledettismo, come già in passato, era avvenuto con altre opere della letteratura europea che condividevano la stessa commistione fra tragedia e dirompente slancio vitale. Dal *De Profundis* di Oscar Wilde, a *Une saison en enfer* di Rimbaud da *Querelle de Brest* di Jean Genet a *Les nuits fauves* di Cyrill Collard; sono tanti i testi che sposano *las tendencias perversas*

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Trascrizione dall'intervista rilasciata da Severo Sarduy a Joaquin Soler Serrano per la trasmissione "A fondo" di TVE. Consultabile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=12rFRFX1Is>.

y subversivas de las estrategias confesionales tradicionales e che definiremo con Angvik *sex-textualidades*.

In tutti i casi si tratta di narrazioni che propongono un'immagine maschile che potremmo chiamare "uomo dionisiaco", intendendo con questo termine colui le cui «parole sono fatte di carne, dette in prima persona, riscattate dalla pura vita».¹² in netta contrapposizione con "l'eroe titanico" la cui vita è «sostanziata da ideali che implicano la negazione di ciò che è umano, emotivo, difettoso».¹³ I due scrittori trattati nel corso del presente lavoro, si opposero per tutta la loro vita a un potere ritenuto dittatoriale che, per governare, richiese una ipermascolinizzazione della società attraverso il potenziamento del corpo maschile e il rimodellamento di quello femminile, includendo in questa categoria erroneamente anche gli uomini omosessuali. Questa mascolinità normativa fondata su disciplina, ordine, forza e vigore si basava sull'esaltazione di "strumenti privilegiati d'azione" guidati dai concetti di ragione, virtù, linguaggio (logos), sessualità, morale, che, se non fossero stati utilizzati per dominare o regimentare l'alterità (qualunque essa sia), avrebbero rappresentato i fondamenti per una società ideale.

Le figure dei protagonisti, alter-ego degli scrittori, e quelle di Castro e Pinochet¹⁴ da loro tracciate, si rispecchiano perfettamente in quella dicotomia di *Puer* e *Senex* elaborate da James Hillman¹⁵.

All'archetipo del *Puer* equivarrebbero le seguenti caratteristiche, riprese da Roberto Botti sulla base delle analisi dello psicologo junghiano: il *Puer* si avvicina alle figure divine di Dioniso, Mercurio e Shiva, ossia, rappresenta il genio, l'atemporalità, il legame con l'amore, lo spirito, ma anche l'eccesso e la distruzione, nonché la ribellione. L'ordine simbolico dionisiaco, sostiene ancora Botti, riconsegna

¹² R. Botti, *Dioniso e l'identità maschile*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 331.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ In questo caso è d'obbligo una precisazione. I due politici qui nominati non verranno presi in considerazione come "soggetti realmente esistiti" bensì come personaggi di finzione e/o archetipi, e come tali, ritratti secondo il punto di vista dei due autori. Non è intenzione di questo lavoro svolgere un'analisi politologica inerente l'operato dei due governanti.

¹⁵ J. Hillman, *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi, 2009.

«l'uomo alla vita, al corpo sensuale e sessuale, assertivo ed empatico, che rispetta la potenza femminile»¹⁶.

Il *Senex* si presenta come sua nemesi e si rifà alla tradizione classica dei padri divoratori come Urano, Kronos e Zeus. Sono soggetti fondatori di una dinastia, maschi Alfa, in cui la sessualità è usata come forma di potere o d'attrazione. Eroe titanico la cui vita è sostanziata da ideali che implicano la negazione di tutto ciò che è umano, emotivo, difettoso.

Questa categorizzazione che, come tale, può condurre a pericolose semplificazioni è utile, tuttavia, per rilevare il meccanismo narrativo che sostiene le due opere e ad avvicinarle alla struttura essenziale del mito che s'insinua all'interno del racconto autobiografico, in cui il ruolo di *Puer* è affidato ai protagonisti e quello di *Senex* ai governanti antagonisti. Audre Lorde, riguardo alla propria autobiografia, elaborò l'espressione *Bio-mito-grafia* riconducendo a tale definizione la commistione, nel suo scritto, fra storia, vita, biografia e mito. Anche nel caso della scrittrice caraibico-statunitense è presente un'identificazione, in questo caso esplicita, con un archetipo divino: Seboulista, la dea madre africana con un solo seno¹⁷. Il valore universale della narrazione viene anche affermato nella dichiarazione d'intenti contenuta nelle prime pagine di *Zami*: «ecco le parole di alcune delle donne che sono stata».¹⁸

Paola Zaccaria nella prefazione all'edizione italiana del testo *cult* di Gloria Alzandúa, *Borderlands/La frontera*, commenta così la scelta di Lorde:

[...] [in] *Zami* (1982) dell'afro americana Audre Lorde, [...] l'insistenza sul *bios* anziché sull'*autos* sottolinea l'inestricabilità della singola soggettività da quella degli altri soggetti della propria comunità, sebbene vada detto che la costruzione di una terra nuova, la terra delle donne in relazione, in *Zami* è utopica, mentre le terre di confine di cui

¹⁶ R. Botti, *op. cit.*, p. 239.

¹⁷ A. Lorde, *Zami*, Pisa, ETS eds, 2014, pp. 9-11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

parla Anzaldúa sono più aderenti alla realtà, territori dove si può realmente costruire¹⁹.

Questa ricerca di un altrove più fertile per la crescita di una società più giusta ed equa include la presenza di miti: miti personali e miti collettivi, miti di libertà e miti d'identità. Nel caso della scrittrice chicana sono i miti aztechi, ad esempio; in quello di Lemebel sono i divi del cinema, le icone LGBTIQ o i personaggi della rivoluzione cubana; nel caso di Zenil – di cui parleremo più approfonditamente nel prossimo capitolo – sono sia la cosmogonia precolombiana sia cattolica, oppure gli artisti che l'hanno preceduto, tra tutti la coppia Diego Rivera e Frida Kahlo.

Per Reinaldo Arenas i miti sono i suoi antichi maestri di vita e di letteratura: Virgilio Piñera e José Lezama Lima. La terra promessa (per necessità) sono gli Stati Uniti, in cui troverà, non molti anni dopo, la morte.

Le vicende dello scrittore cubano possono collocarsi, tuttavia, anche all'interno di una serie di mitografie e culture dell'eroicità propriamente latinoamericane. Il primo approccio dell'autore "in questa direzione" avvenne qualche anno prima della stesura-dettato del proprio testamento letterario. Qui si fa riferimento al romanzo biografico da lui scritto nel 1966 e dedicato alla vita di Fray Servando Teresa de Mier: *El mundo Alucinante*. Sono in tanti a vedere nella figura del religioso e dissidente rivoluzionario, eternamente in fuga, perché perseguitato per le sue idee politiche, lo stesso Arenas. A conferma di ciò si può addurre il fatto che, nella lettera che funge da prefazione al libro, l'autore se indirizzi al suo personaggio con un laconico: «tú y yo somos la misma persona.»²⁰

È proprio da questo libro - dalla sua pubblicazione all'estero - che ebbe inizio il processo di marginalizzazione di Arenas, sia per opera del governo sia di alcuni intellettuali cubani come ricorda Maria Guadalupe Silva²¹. È questo, quindi, il punto nodale in cui le due vite, quella fittizia (dei personaggi Reinaldo e Fray Servando) e

¹⁹ P. Zaccaria, Prefazione a G. Anzaldúa, *Borderlands/La frontera*, Bari, Palomar eds., 2000, p. 16.

²⁰ R. Arenas, *El mundo alucinante*, Madrid, Catedra, 2008.

²¹ M. Guadalupe Silva, «El mundo alucinante: construcción de la disidencia», *Anclajes vol. 15* n. 1, Santa Rosa, gennaio-giugno 2011. Consultabile all'indirizzo <http://www.scielo.org.ar/>

quella reale (dello scrittore e del personaggio storico messicano), s'intersecano, tanto da raggiungere il climax della compenetrazione tra *fiction* e realtà con la permanenza di entrambi gli intellettuali nelle carceri del Morro a Cuba (in tempi diversi ovviamente). La Storia irrompe così, prepotentemente, nella finzione, attribuendo un destino comune - e documentabile - ai due soggetti. Questa evidenza, tuttavia, non riconcilia lo scrittore con la storia come fatto oggettivo, bensì, lo porta a continuare a pensare che:

Ni el discurso histórico ni el biográfico serían así capaces de expresar el verdadero significado de una vida, sino la literatura: todos los recursos de la literatura puestos al servicio de un texto cuyo fundamento de legitimidad sería la propia experiencia²².

El hombre no es un obrero del futuro, no es parte de ningún avance o progreso (léase aquí su divergencia con el discurso marxista oficial), sino la instancia misma en que la historia acontece, allí donde deja sus marcas²³.

Sin dal principio del testo, quando Arenas dichiara che: *esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido*²⁴, l'autore conferma l'ingresso della storia che è in procinto di narrare nei confini (tendenzialmente infiniti) del mito.

Solamente le memorie del frate messicano basterebbero a inserirlo *ad honorem* tra quei «personaggi esemplari che attraversano le epoche e i confini geografici»,²⁵ quegli eroi, insomma, che sfuggono alle definizioni nello stesso modo in cui cercano la libertà: disperatamente. Sono quelle personalità in cui leggende e avvenimenti storici si confondono, in quei modelli fluidi, "allusivi della finzione"²⁶ che compongono il racconto eroico.

²² *Ibidem*

²³ R. Arenas, «Fray Servando, victima infatigable» in R. Arenas, cit., p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ S. Vellucci, «America: mitografie e culture dell'eroicità», in C. Ricciardi, S. Vellucci (cur.), *I miti americani oggi*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.

²⁶ *Ibidem*

Cristina Vellucci rileva come le ideologie e il senso etico di un'epoca assumano una rilevanza notevole nella definizione dei parametri dell'eroismo e nella capacità che il soggetto, assunto a idolo, possiede, essendo una personificazione, una rappresentazione diretta, concreta, dell'esperienza collettiva in un dato momento storico e, soprattutto, di là dalle contingenze storiche.

In questo percorso s'insinua lo stereotipo dell'artista maledetto e/o dell'idealista ribelle che, seppur occupino un ruolo centrale nei testi qui trattati, rischiano di togliere spessore storico alla vicenda narrata.

All'interno "dell'impasto barocco" tra Storia, autobiografia e romanzo, in cui le inclinazioni romantiche ed eversive non solo permangono, ma fungono da propulsore per l'azione narrativa, trovano spazio anche quelle «istanze (post)moderne, contro-mitiche, non demitizzanti e non retoriche, che rileggono la verità come finzione, carenza o chimera.»²⁷

In seguito a un viaggio negli Stati Uniti, Jean Baudrillard sostenne fermamente che: «dal giorno in cui oltre Atlantico è nata ed è fiorita questa modernità eccentrica, l'Europa ha cominciato a sparire. I miti si sono trasferiti. Tutti i miti della modernità sono oggi americani».²⁸ Il filosofo si riferiva a quella sorta di "modernità eccentrica" che aveva permesso lo svilupparsi in quei paesi dell'iperrealtà, cioè, di un "reale più Reale della realtà stessa", e quindi, per questo, fittizio. Quanto avvenne in America Latina con il Neobarocco, la cui sovrabbondanza di dettagli precisi costruì quei simulacri utili al sorgere dell'iperrealtà, implicò un rovesciamento vissuto in maniera speculare rispetto a quanto operato dai vicini anglosassoni.

Questo continuo vivere oltre il limite, questo collocarsi in un "luogo terzo e precario", da outsider, caratterizza un po' tutte le opere degli autori qui oggetto di analisi; così come appartiene loro questa sorta di mobilità perenne, non soltanto fisica ma anche, e soprattutto, stilistica, che garantisce dinamicità al testo attraverso il cambio di con-testi, generi e registri.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ J. Baudrillard, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 68.

La capacità di cambiamento di Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel e Nahúm Zenil, e dei loro alter ego letterari e artistici, questo *self performance*, come lo definisce Vellucci nel suo libro, permette alla vita complessa di queste persone di farsi narrazione o di tradursi efficacemente in immagini. È un'identità rizomatica quella che viene da loro assunta: multiforme, difficile da rinchiudere in parametri consueti, da incasellare; un'identità intersezionale come quella di Audre Lorde, per esempio, o dell'America tutta.

1.1.1 Autohistorias: autobiografie da una nazione senza frontiere

Le memorie non sono mai sincere che a metà, per quanto grande possa essere il desiderio di verità: tutto è sempre più complicato di come lo diciamo. Forse ci avviciniamo di più alla verità nel romanzo.
A. Gide

Il genere autobiografico, dal suo esordio sino ai giorni nostri, ha attraversato tre fasi: la prima, antecedente al diciottesimo secolo, in cui non era ancora definito come vero e proprio genere, la seconda, dalle confessioni di Rousseau del 1770 sino al ventesimo secolo, e infine, la fase attuale che è culminata nella frammentazione del genere stesso²⁹.

A essere cambiato non è stato solamente lo stile di questa tipologia di scritti ma anche l'obiettivo e la tipologia di soggetto che si dedica all'esercizio di questo tipo di scrittura.

Se tradizionalmente il testo autobiografico aveva la funzione di "lasciare traccia di tutta una vita" che si riteneva eccezionale o vissuta da un personaggio di prestigio sociale o artistico, in America Latina dovrà sottoporsi a vari, quanto efficaci, colpi bassi che ne mineranno i cardini, dovendo piegarsi a narrare le storie degli ultimi.

²⁹ Tale classificazione si deve agli studi di Jean Molino contenuta in J. Molino, "Strategies de l'autobiographie au Siècle d'or", in *Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aux*, Aix en Provence, Université de Provence, 1980.

Nel suo carattere di analisi socio-culturale o di propaganda politico-religiosa, questo genere assume in America Latina, perlomeno in principio, le sembianze di *testimonio* attraverso le *cronicas* dei conquistatori spagnoli. In queste narrazioni le esperienze dei soggetti ridotti a minoranza o marginalizzati non hanno spesso una loro voce ma sono strumentali al punto di vista e al messaggio che si vuole trasmettere nel testo. Seppur ci siano stati dei tentativi operati da parte di queste *minorias que minorias no son*, di esprimersi, esse sono state di gran lunga influenzate dai soggetti o dai dettami letterari egemonici.

Se prendessimo in esame la gran parte degli scritti di carattere autobiografico ritenuti “canonici”, per rilevanza e diffusione, riscontreremmo che quelli pubblicati dalle donne (fatta eccezione per le religiose) o da persone LGBTIQ siano in sostanza inesistenti sino al secolo scorso³⁰. Solo storie di UOMINI (mai di donne) illustri, in prevalenza europei.

L’autobiografia, così come l’autoritratto in ambito visuale, si è prestata per troppo tempo al mantenimento delle norme sociali, sessuali ed etniche delle società patriarcali, lasciando fuori tutto il resto.

Gloria Anzaldúa propone un atteggiamento costruttivo dinanzi a questa evidenza che si esprime nella volontà di edificare un ponte, *a bridge we call home*³¹, tra la sua identità composita, *mestiza*, e il sistema egemonico.

In sintonia con questo proposito è il suggerimento di definire queste “nuove” scritture personali: *autohistorias* che «non fanno parte dell’ideologia dominante e per le quali quindi la costruzione del sé si presenta come incessante negoziazione e smantellamento tanto degli stereotipi offerti dalla cultura dominante che di quelli voluti dall’ordine della minoranza cui appartiene».³²

³⁰Questo nonostante che la prima opera autobiografica in lingua spagnola siano state *Las memorias* di Doña Leonor Lopez de Cordoba.

³¹ Qui il riferimento è al titolo di un testo antologico dell’intellettuale chicana, pubblicato con AnaLouise Keating nel 2002 per Routledge.

³² P. Zaccaria, *op. cit.*, p. 14.

Solamente in questo modo la scrittura può divenire «mezzo di resistenza e contro discorso, spazio per la produzione di quell'eccesso che getta dubbi sulla coerenza e il potere di una storiografia monopolizzante».³³

A essere coinvolti e analizzati nel discorso autobiografico narrato da persone appartenenti a categorie che non detengono il potere, sono i legami o le esclusioni di questi gruppi dalla costruzione della nazione e dalla Storia ufficiale. Il loro mancato inserimento all'interno di questi ambiti, è spesso utile a svelare i meccanismi perversi, le menzogne e gli occultamenti, operati dal discorso egemonico. Così si esprime Zaida Capote Cruz, nel suo *La nación íntima*:

La ambivalencia del discurso autobiográfico en torno a las relaciones entre historia (personal y social) y ficción, es también la causa del carácter interrogativo de muchas de las reflexiones en torno a él. En su aceptación de las normas de uno u otro discurso estará la marca diferenciadora de cada texto. El problema de la verdad en la autobiografía parece tener vicios de ficción. Si autor y protagonista son la misma persona ¿quién puede decidir si la historia narrada es falsa o verdadera³⁴?

La elaboración del texto autobiográfico a partir de ciertos presupuestos vinculará asimismo el discurso vital con el ejercicio del poder dentro del relato. El rechazo o la aceptación de ciertas normas acerca de la veracidad textual diseñarán una determinada relación con el poder por parte del autor y condicionará también la reacción de sus lectores³⁵.

Verità e potere, questa è la dicotomia che imperversa all'interno di tutti i testi di Reinaldo Arenas e Pedro Lemebel, insieme alla domanda fondamentale: «È realmente possibile narrare "la Verità" o piuttosto bisogna condividere il punto di vista proposto da Akira Kurosawa in *Rashomon*, secondo cui ogni brandello di vita contiene in realtà una molteplicità di verità, tante quante sono i punti di vista coinvolti nell'analisi?».

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ Z. Capote Cruz, *La nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008, p.18.

³⁵ *Ibid.*, p.19.

Come avviene nel caso delle autobiografie femminili omo ed eterosessuali, le narrazioni operate da persone LGBTIQ non possono esimersi dall'includere, volontariamente o no, le questioni di genere, così come non possono che evidenziare la loro non completa aderenza ai modelli tradizionali richiesti; quest'aspetto ne influenzerà inevitabilmente il punto di vista sulla realtà trattata. Come sostiene Capote Cruz, infatti *lo que está en juego en la narración autobiográfica es la propia identidad, la reproducción acrítica de los modelos tradicionales o su reelaboración crítica, determinarán la percepción, por parte del enunciante, de su lugar en la sociedad*³⁶. La sovversione delle regole sociali e di quelle letterarie va di pari passo, offrendo a chi legge un'opera con un punto di vista inedito, politicamente e artisticamente dissidente e attivo contro un *orden social de espacios prefabricados donde cada quién tiene su lugar, en virtud de las diferencias genéricas sexuales (o de pertenencia a otros grupos sociales, raciales, etcétera)*.³⁷

Il discorso autobiografico tradizionale rimanda in aggiunta, oltre che al tanto discusso patto di Lejeune, all'immagine di Narciso e al narcisismo: quella precisa forma di strutturazione della personalità umana, trattata da Freud nel saggio omonimo, e direttamente ispirata dal mito classico.

Nel caso delle scritture del sé operate da uomini omosessuali, questa relazione si arricchisce di ulteriori sotto testi, giacché il giovane cacciatore greco è stato spesso accostato al mondo gay³⁸; Da Gide a Wilde, da Kavafis a Sandro Penna, da Pasolini a White sono moltissimi gli scrittori che hanno dedicato pagine di letteratura a giovani e delicati adolescenti autocompiaciuti dalla propria bellezza. Tra tutti, lo scrittore irlandese riuscì a descrivere la relazione tra autobiografia, narcisismo e desiderio omoerotico affermando in *The Disciple: I loved Narcissus*

³⁶ Z. Capote Cruz, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ La figura di Narciso, nelle sue principali rappresentazioni nell'ambito della produzione artistica *queer* possiede molte caratteristiche che lo avvicinano esteticamente a una certa categoria di uomini omosessuali denominata "Twink". Si veda a tal riguardo *Pink Narcissus* di James Bidgood del 1971.

*because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes i saw ever my own beauty mirrored.*³⁹

Lo specchio di Narciso è nel nostro caso destinato a infrangersi in mille pezzi, giacché la letteratura delle minoranze è sempre una letteratura politica, quindi collettiva; ciò comporta che nell'immagine riflessa non vi sia spesso un solo incarnato ma milioni di visi che condividono la stessa sorte, in quel luogo e in quel dato momento. Un altro aspetto, questo, che riapre il grande dibattito individuazione prima affrontato, con la relativa messa in discussione della sua ipotetica uniformità e rigidità:

Esas capacidad de transformación de la “intensidad de la identificación” personal con la idea de pertenencia a un grupo nacional no es más que el reconocimiento de que el proyecto nacional no es completamente uniforme, y que el concepto de nación resulta variable en concordancia con los diferentes gestores de tal o cual proyecto, e incluso, a nivel del discurso, con sus exponentes. Lo autobiográfico formula siempre – e intenta responder – una pregunta sobre la identidad personal. La representación, al ubicarse en un contexto determinado, involucra no solo elementos de la identidad autoral en tanto sujeto, sino también en cuanto a miembro de un grupo social y de una nación. Quedará establecida, pues la pertenencia del enunciante a cierta “comunidad imaginada” sobre cuyo proyecto esta, de algún modo, reflexionando. Esa pregunta sobre la identidad – individual, nacional- es algo que intenta responder el sujeto que escribe⁴⁰.

La relazione che Arenas, Lemebel e Zenil hanno costruito tra la propria identità e la nazione/paese che li ha creati, ma al contempo li rifiuta, è riassumibile nell'immagine riportata alla fine del testo (**fig.1**), in cui è evidente il tentativo da parte loro di essere riconosciuti e di prendere parte attivamente alle vicissitudini della propria terra natia non dal margine ma dal centro, esattamente come molti altri cittadini, e con una visione ideologica e politica ben precisa.

³⁹ O. Wilde, “The Disciple” in *Complete Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁴⁰ Z. Capote Cruz, *op. cit.*, p. 62.

La soluzione a quella narrazione nazionale escludente, patriarcale e accentratrice di potere sembra essere la creazione di una *Nación Marica*, come sostiene Juan Pablo Sutherland, in altre parole una:

Nación sin estado que otorgue una matriz para los derechos y obligaciones de la ciudadanía, con el malestar, odio e indignancia que supone, según nos dice Butler. El estado es desplazado a un trasfondo o negado en su presencia, uno de cuyos efectos más notorios sería –además de la declinación de la ciudadanía en sus más variadas versiones– dejar a la Nación como un continente nutricio y fértil para lo Marica⁴¹.

Ovvero una “Nazione senza frontiere” che come dice Guajardo Soto:

[...] nos ubica en una deslocalización específica. En este caso, hablada en primera persona, desde un "yo" que transita hacia lo colectivo, entendido en cuanto aquello que se comprende como multitudinario de las minorías. Voz sin-estado que justamente permite leer en el libro, con un denso sentido de denuncia, la expulsión, el dolor y la exclusión⁴².

Si auspica, insomma, la creazione di un territorio dove *se recuperan la pluralidad de individualidades que han formado parte del ejercicio de memoria, para romper la Nación en una singularidad y homogeneidad, y por tanto, como precondition de un estado.*⁴³

Un discorso del genere porterebbe attraverso gli “atti di rimembranza” rappresentati dalle opere qui analizzate, a trasformare il presente narrativo nella memoria di ciò che è stato escluso. La doppia prospettiva di appartenenti ed esclusi, offerta dagli artisti qui oggetto di tesi, sarebbe una forza promotrice di quell’ansia, di cui parla Homi Bhabha, che è produttrice d’inquietudini propositive, rifiuto delle polarizzazioni gerarchiche, contaminazione e che favorirebbe il "collasso delle

⁴¹ J. P. Sutherland, *Nación Marica: prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile, Ripio ediciones, 2009.

⁴² G. Guajardo Soto, «Introducción a Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista de Juan Pablo Sutherland», *Sexualidad, Salud y Sociedad (SciELO)* no.6, Rio de Janeiro, Dec. 2010.

⁴³ *Ibidem*.

frontiere", *collapsed boundaries*, in vista di percorsi contaminati, fluidi, creatori di erranza, nomadismo, trasversalità e ibridismo.

Tale "terzo spazio" o spazio *in between* sarebbe il luogo ideale di nuove significazioni, traduzioni e negoziazioni tra culture, etnie, sessualità e idee politiche. Un nuovo e indispensabile "angolo di sovversione".⁴⁴

1.2 Autobiografia, autobiografia visuale e cronaca autobiografica: la lotta tra realtà e finzione

1.2.1 Scritture di vita, scritture di luce: autobiografia e dispositivi foto testuali

Just as autobiographies are obviously artificial representations of lives, so photographs are clearly manufactured images: sitters are artificially posed and lighted, made to conform to the laws of perspective and the ideology of the photographic culture, reduced in size, reproduced on a flat plane often without color

T.D. Adams, *Light Writing & Life Writing*

L'autobiografia di Reinaldo Arenas si presenta nell'edizione spagnola, pubblicata da Tusquets, corredata da un apparato visuale che consta di una ventina di foto in bianco e nero stampate in bassa qualità e su carta identica rispetto al resto del testo.

Le immagini riportate illustrano momenti della vita dell'autore cubano dall'infanzia a un mese prima della prematura scomparsa.

La prima pagina, di una serie di otto, si apre con il volto adolescente della madre dell'autore. Sarebbe avere soltanto quindici anni e guarda alla camera con uno sguardo dolce e caparbio, simile a quello del figlio, ritratto subito sotto, all'età di dodici. Solo un paio di pagine più in là, li ritroveremo insieme in una foto di qualche tempo dopo, lei ormai anziana e lui adulto. Tra di esse scorrono le foto di Reinaldo nel *Parque Lenin* a La Habana e all'arrivo a Miami. Seguono ritratti con i

⁴⁴ Gli ultimi due paragrafi conclusivi sono il frutto dell'elaborazione di frammenti della seguente opera: H. Bhabha, *Nazione e Narrazione*, Roma, Meltheni, 1997.

coniugi Camacho, Margarita e Jorge, gli stessi amici che lo avevano aiutato a pubblicare all'estero e che - insieme a Lazaro Gomez Carriles - fungono da *operator* delle foto che illustrano l'ultima parte della vita dell'autore cubano. Spesso i due coniugi appaiono anche nel ruolo di *spectator* e *spectrum*, divenendo, a tal punto, anche soggetti e oggetto della fotografia⁴⁵.

I ruoli appena citati s'inseriscono all'interno di pratiche, emozioni e intenzioni che Roland Barthes indicò come strettamente connesse alla fotografia: fare, sperimentare e guardare. Il ruolo di *spectrum* in particolare, sembra rievocare ciò che il pensatore francese definisce "il ritorno del morto."⁴⁶

In questo caso specifico non si tratta solamente di ripresentare una serie di azioni consequenziali dal punto di vista dell'ordine cronologico - se non nel contenuto - ma anche di creare l'illusione della vita stessa, anche quando, sul finire del libro, si scopre che l'autore era già morto al momento della pubblicazione del suo scritto.

Questa comunicazione temporale che potremmo definire come asincronica, è sottolineata da due foto presenti nell'archivio fotografico: la prima, scattata presso le cascate del Niagara, riprende l'autore mentre riposa tra le braccia della statua di Nikolas Tesla che tiene in mano un libro. La didascalia che accompagna l'immagine riporta la frase: *Yo vivía ahora mi tiempo perdido y de nuevo recobrado*.

L'altro caso riguarda la foto scattata "un mes antes de la muerte" da colui al quale era stata dettata l'autobiografia: Lazaro, amico ed ex amante dello scrittore cubano.

La foto-ritratto, come in questo caso, possiede la capacità, ancora con Barthes, di far sì che quattro immaginari s'incrocino, si affrontino e si deformino in quell'azione che ha permesso al soggetto di divenire oggetto: l'atto di scattare la foto, appunto.

⁴⁵ R. Barthes, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

Trasformandosi in spettro, colui che si vede ritratto sperimenta una “microesperienza di morte”⁴⁷ attraverso il suo essere un’emanazione del referente. Il corpo abbandonato e dormiente di Reinaldo o lo stesso corpo smagrito e ancorato a una porta per non cadere, già anticipano quello che sarà di Arenas di lì a poco; Nonostante questa aurea mortuaria che accompagna alcune di queste foto, l’immagine di per sé può essere intesa anche come una resurrezione: nel senso che permette al lettore di immaginarsi il suo beniamino ancora vivo, perennemente giovane, e di allontanare per almeno qualche istante l’idea dell’assenza attuale. Pertanto si può dichiarare a ragione, in accordo con Albertazzi che: «Una fotografia è insieme una pseudopresenza e l’indicazione di un’assenza».⁴⁸

La fotografia, costringendo il soggetto alla fissità, ne mortifica il corpo e lo conduce in una sorta di temporalità sospesa per un istante, lo stesso istante che immortalato sarà reso eterno. Barthes sosteneva a tal riguardo che ogni volta che posava doveva mortificare il suo corpo per riuscire a far fronte alle molteplici necessità degli attori che partecipavano a quell’azione artistica (o semplicemente memorialistica).

Il fatto che le fotografie spesso non siano prodotte direttamente da chi posa, potrebbe persino portare a porre in pericolo il patto autobiografico su cui si basano scritti del genere qui trattato. A tal problema se ne somma uno ulteriore, legato alla scelta del materiale da pubblicare, per ovvi motivi delegata a terze persone⁴⁹.

Tale assunto ci porta a valutare la relazione tra testo e immagini non soltanto dal punto di vista del sostegno reciproco tra i due linguaggi complementari, o di supporto all’immaginazione di chi legge, ma si porrà il dubbio se il paratesto in realtà stia costruendo una vera e propria contronarrazione o perlomeno una narrazione parallela e plurale. Se così fosse, non si tratterebbe più di auto-biografia, ma di qualcos’altro.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ S. Albertazzi, *Il nulla, quasi: foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le lettere, 2010, p.15.

⁴⁹ In questo caso il materiale fotografico proviene prevalentemente dalle raccolte private degli autori o dagli archivi della Princeton University.

Questo duplice punto di vista di cui godono i foto testi è utile per confermare quanto dichiarato dall'autore del libro o di integrarlo arricchendo l'opera di una visione del sé relazionale e non solo autoreferenziale.

Su questa stessa linea di pensiero, e forte delle idee femministe, Cavarero giunge a sostenere che:

Al “chi sono io?” non risponde propriamente l'autobiografia, bensì il racconto della mia storia fatto da un altro. “Conosci te stesso”, per un sé a cui è costitutivamente preclusa l'autoconoscenza, non può che tradursi nella totale predisposizione all'ascolto della propria biografia⁵⁰.

Le didascalie che accompagnano le immagini non svolgono solamente una funzione di connettore tra l'immagine stessa e la scrittura⁵¹ ma assumono, come in un'antica tragedia, il ruolo di coro che narra, dialoga e pone l'accento sui punti salienti della narrazione. Si tratta dei cosiddetti biografemi di cui parla Barthes quando sostiene che: «la fotografia sta alla storia come il biografema sta alla biografia».⁵²

Come riuscire in questo caso a orientarsi tra le tante verità e le tante menzogne? Come sapere, ad esempio, se Reinaldo Arenas realmente reagì come nella foto in seguito alla lettera che inviò a Fidel Castro chiedendogli di indire elezioni? Era consapevole del fatto che la fotografia sarebbe stata pubblicata, e con quella didascalia, per giunta?

In questo caso lo sguardo dell'autore ha trovato riscontro in quello dell'altro? Di chi ha prodotto e pubblicato la foto? Quanto ci raccontano queste immagini sull'identità di Reinaldo Arenas?

⁵⁰ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 64.

⁵¹ R. Coglitore, “I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità”, *Between*, IV. 2014, p. 5. <http://www.Between-journal.it/>

⁵² *Ibid.* p.70.

L'istante – precisa Albertazzi - fissa la transitorietà dell'evento nel momento stesso in cui rivendica la possibilità di fermare il tempo⁵³.

Se da un lato la presenza delle fotografie può essere vista come «una forma di testimonianza, una prova tangibile della verità del racconto autobiografico, o quantomeno, della reale esistenza dei personaggi nominati nel testo»,⁵⁴ dall'altro, chi legge dovrà cedere inevitabilmente alla triste massima barthesiana che: «ogni discorso è una finzione, incluso il più serio⁵⁵».

Pur se sistemate all'interno di una cornice cronologica che conferisce alle immagini contenute in *Antes que anochezca* una certa omogeneità e ordine, non sfugge a uno sguardo attento la frammentarietà della narrazione da esse operata. Si tratta, infatti, di materiali eterogenei per qualità e destinazione che sembrano, a volte, parlare lingue diverse. Alcune foto hanno una fattura amatoriale come ad esempio quelle di famiglia, altre di *souvenir* di viaggio, altre, infine, sembrano essere semplici fototessere estratte da documenti la cui validità è ormai decaduta; nonostante questo, ci sono due elementi ad accomunarle tutte: il controllo sul corpo e sull'ambiente attraverso la messa in posa del soggetto e salvo rari casi, l'espressione da “immagine pubblica”, con sorriso abbozzato incluso. Pur nei momenti che possono apparire rubati, nulla è fuori posto: tutto è perfettamente calcolato sia dal soggetto ritratto sia dall'operatore che si sforza di fermare l'istante o di ricreare il gesto, lo sguardo, l'ambiente “giusti allo scopo”:

La memoria è un affare di sguardo. [...] davanti all'obiettivo io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda che io sia, quello che il fotografo crede che io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. [...] ogniquale volta mi faccio [...] fotografare, io sono immancabilmente sfiorato da una sensazione d'inautenticità, talora d'impostura.⁵⁶

⁵³ S. Albertazzi, *op. cit.*, p.14.

⁵⁴ R. Coglitore, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁵ R. Barthes citato in F. Canedo, «Roland Barthes la escritura que se bifurca y retuerce», *El ciclo literario*, n.6, dicembre-gennaio-febbraio 2012, consultato nel gennaio 2017.

⁵⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 15.

L'aria divertita, serena o placida che lo scrittore assume nelle foto sembra più seguire la necessità di lasciare una determinata parvenza serena agli amici-autori degli scatti che riflettere il reale turbinio di emozioni che assalivano il soggetto in quel periodo. Coloro che hanno voluto proporre quelle specifiche immagini al lettore, rivelano il desiderio che ci si ricordi di lui così, nel modo migliore, come chi ama cerca di fare con chi non c'è più.

Quando Lazaro Gomez fotografa Reinaldo o viene fotografato con lui, quando i coniugi Camacho si fanno fotografare o fotografano il loro amico cubano, stanno anche sottolineando un certo senso d'appartenenza, oltre a ribadire la SUA presenza, stanno affermando il fatto che questa persona sia esistita realmente e abbia avuto un ruolo così centrale nelle loro vite.

Questo meccanismo molto comune davanti a una perdita, è il principale fautore di quel cortocircuito tra il "Reale" e il "Vivente" che dimostra come, tanto la fotografia quanto la scrittura, proclamino la stessa forma di allucinazione: «falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo».⁵⁷

In questa frammentarietà di testo e immagini, nella loro intensità imperfetta, in quella loro discontinuità, si crea l'intero dispositivo fototestuale autobiografico⁵⁸ messo in piedi da Arenas e supportato visivamente e simbolicamente dai suoi amici.

Il caso appena trattato di *Antes que anochezca* è solamente uno dei possibili modelli di opere a carattere autobiografico che riuniscono al loro interno elementi visuali e scrittura. Esiste, infatti, la possibilità in cui l'unica immagine presente nel testo autobiografico si trovi nel paratesto, in copertina o all'interno del volume, pertanto: «è attraverso la scelta di una singola foto che l'autore decide di presentarsi al lettore, anche attraverso l'esposizione del proprio corpo, oltre alle immagini mentali che scaturiscono dalla lettura».⁵⁹

⁵⁷ S. Albertazzi, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁸ R. Coglitore, *op. cit.*, pp. 2-3.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

È quanto avviene in *Loco Afán: crónicas de sidario* di Pedro Lemebel, in cui in copertina, nella seconda edizione, appare una foto dell'autore con il collega Francisco Casas, ai tempi delle *Yeguas de la Apocalipsis*, intitolata "Le due Frida".

Questa immagine di Pedro Marinello, del 1989, rimanda a una performance offerta dal duo cileno, che avrebbe avuto luogo qualche mese dopo lo scatto, presso la Galeria Bucci di Santiago del Cile. Appare curioso come, la stessa identica opera venne selezionata per le cartoline-ricordo dell'evento. Per la prima edizione del libro, uscita per LOM si era pensato a uno scatto, risalente a qualche anno prima, in cui *Las yeguas* apparivano vestite di piume come splendidi uccelli tropicali in lutto, nella performance dal titolo *Instalamos dos pajaritos como palomas en alambritos*.

La casa editrice spagnola Anagrama, che ripubblicò il testo, optò invece per la foto ispirata alla famosa pittrice messicana. Così come avvenne con l'edizione di *Adios mariquita linda*, prodotta da Seix Barral. L'immagine di copertina, anche in quel caso, riporta una foto della serie Frida dello stesso Marinello.

Partendo da questi presupposti è possibile tracciare un doppio livello di correlazioni extratestuali tra le due opere citate, che si muovono entrambe su terreni interdisciplinari: la stretta relazione tra scrittura-arti visuali e performance è la più evidente all'interno della carriera dell'artista cileno. Nell'opera di Lemebel, infatti, queste discipline sono in costante comunicazione e si alimentano vicendevolmente.

La presenza di due opere, entrambe scattate nello stesso periodo, dallo stesso fotografo e con un riferimento esplicito all'opera di Kahlo, assume la funzione di affermare una continuità tra i due testi, già segnalata dall'inserimento, in entrambi, della cronaca *El fugado de La Habana* e dalla presenza, all'interno dell'apparato visuale incluso in *Mariquita Linda*, di alcune lettere risalenti al periodo di *Loco Afán*.

Tra i due testi, in realtà, sono trascorsi all'incirca dieci anni e vari altri progetti: la raccolta *Zanjón de la Aguada*, dedicato alla madre dell'autore e alla sua infanzia, che include una serie di fotografie di Santiago in bianco e nero; *Tengo miedo torero*, l'unico romanzo prodotto dallo scrittore cileno, e *De perlas y cicatrices*, nato per un programma radiofonico e ispirato alle canzoni popolari.

Ma tra *Loco Afán* e *Adiós mariquita linda* esiste un ponte immaginario che sovrasta tutto questo e che permette un dialogo speciale non solo basato sulle comunanze ma anche sulle dicotomie. Il testo uscito nel 1996 rappresenta il lato oscuro, mortifero, della condizione omosessuale in Cile; pur nei barlumi di speranza o d'ironia arcobaleno, la morte rimane il tema cardine del libro. Il testo più recente, invece, rende omaggio all'amore, all'amicizia e quindi al lato luminoso della vita. L'apparato iconografico contenuto in esso sembra confermare questa considerazione. Le lettere, le fotografie, i ritratti, gli schizzi e le scritte sui muri, sono state stampate su pagine ingiallite che ricordano il Pasolini della *Divina Mimesis*⁶⁰ e come esse:

Vengono esposte nella loro 'bassa definizione' che porta i segni di una temporalità ambigua. Esse appartengono al passato, ma non vengono proposte nella loro pura referenzialità, non alludono solo al tempo in cui sono state scattate.⁶¹

La frammentarietà di materiali, risalenti a periodi diversi e apparentemente non correlati con la scrittura, concorrono, ancora una volta, a creare un sentimento di estraneità nel lettore, che lo porta ad abbandonare i limiti rassicuranti di una narrazione cronologica, per immergersi nel gorgo centrifugo Neobarocco. Le cronache autobiografiche sono anche questo: frammenti di ricordi, di punti di vista, ricostruzioni istantanee a posteriori, che seppur vengano incanalate in un'unica direzione tematica, non vi aderiscono mai completamente, sono schegge impazzite di vita:

Le immagini costituiscono, insieme agli appunti, i frammenti di un discorso da farsi, i materiali grezzi da mettere in

⁶⁰ P.P. Pasolini, *La divina mimesis*, Massa, Transeuropa edizioni, 2011.

⁶¹ R. Cogliatore, *op. cit.*, p. 15.

forma di racconto, seguendo una sintassi che l'autore varia e complica da un testo all'altro⁶².

La fotografia diventa uno degli elementi utili per la creazione di nuove forme estetiche. Essa si presta, cioè, per la sua ontologica dimensione frammentaria a divenire ingrediente essenziale della 'scrittura degli appunti'.⁶³

In Lemebel, le immagini, così come le canzoni richiamate dai titoli dei suoi libri, o le pellicole *mariconas*, hanno un ruolo più che illustrativo o di supporto del testo, assumono un importante valore poetico ed emotivo. L'autore cileno condivide con Barthes questa strana relazione con la storia personale oltre che collettiva:

La storia è isterica, Si costituisce se la si guarda, e per guardarla è necessario esserne esclusi. In quanto anima viva, sono esattamente l'opposto della storia che la smentisce a beneficio esclusivo della mia storia (è impossibile per me credere nei "testimoni"; impossibile per lo meno essere uno di loro)⁶⁴

L'immagine di copertina è una sorta di maschera mortuaria che Pedro Lemebel ottiene immobilizzando i tratti del proprio viso per impersonare Frida, sembra allontanarsi dalle storie e dalla Storia contenuta nelle cronache. Non è Lemebel quello delle foto, è Frida in un quadro del 1939, è Frida in uno dei suoi tanti autoritratti degli anni Quaranta. È una donna, è messicana, è un'icona morta quarant'anni prima, è appunto una maschera. È una sfida al tempo e allo spazio della narrazione e al contempo un inno alla memoria e all'identità dell'autore, se la leggiamo come icona omosessuale latinoamericana ormai consacrata all'immortalità:

Ciò che ricordi definisce ciò che sei; quando dimentichi la tua vita inizi a smettere di esistere, anche prima della morte".

⁶² M. Rizzarelli, "La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*", *Between*, IV.7, 2014. <http://www.Between-journal.it/>, p. 1.

⁶³ *Ibid.*, p.6.

⁶⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 118.

Scrittura di vita e scrittura di luce finiscono per corrispondersi, attraverso la stretta relazione che instaurano con il mondo del soggetto scrivente, una relazione indefinita che “paradossalmente è ciò che conferisce a entrambe le forme di narrazione la loro inconsueta forza, assimilandone la condizione al modo in cui funziona il linguaggio”.⁶⁵

In questo caso, la memoria personale dell'autore si lega all'attimo dello scatto e alla performance cui si riferisce l'immagine, confondendosi con il referente dell'immagine, ossia Frida, e opera in tal modo un cortocircuito temporale. Da memoria personale, diviene parte della memoria collettiva di quella comunità LGBTIQ d'appartenenza per la quale quell'iconografia laica ha un valore speciale. Perchè dopotutto, come sostiene Huberman:

Le fotografie in fondo [...] – sono ultime immagini di resistenza, che nella loro «presenza materiale» si oppongono alla confusione del presente e del passato e ricompongono, nella loro residuale refrattarietà alla cancellazione delle differenze, il corpo scisso e sfibrato del testo da farsi⁶⁶.

1.2.2 Appunti per un'autobiografia visuale: il caso di Zenil, testimone del sé

L'esperienza espositiva svoltasi nel 1996 a San Francisco per opera di Nahúm Zenil conteneva già nel titolo una sorta di dichiarazione d'intenti: *Witness of self – Testigo del ser*. L'artista intende esplorare la propria vita interiore oltre che la storia personale e collettiva come messicano, come artista meticcio e come uomo omosessuale. I due piani micro e macro vengono presentati alternativamente e alle immagini arcaicizzate, simili a vecchi ritratti d'epoca, seguono angeli e demoni in lotta, Madonne cattoliche e personaggi mitici come Diego Rivera e l'iconica Kahlo.

⁶⁵ T.D. Adams citato in S. Albertazzi, *op. cit.*, p.31.

⁶⁶ M. Rizzarelli, *op. cit.*, p. 17.

Partiamo dalla prima tipologia di proposta, ed ecco un'immagine di famiglia con cane, dal titolo descrittivo di *Retrato de familia*. Ha tutta l'apparenza di una foto d'epoca con la madre, il pittore e il suo compagno in primo piano, con sullo sfondo la casa di famiglia. Sarebbe una pura riproduzione verista della realtà se sulla parte superiore del quadro non apparisse un cagnolino accucciato tra le nuvole a rendere incerto il tempo e i piani del racconto. L'opera datata 1987, inoltre, si rifà nello stile a una fotografia ingiallita, persa nel tempo. Persino gli indumenti con cui i soggetti vengono ritratti potrebbero risalire a qualsiasi decennio del Novecento.

Come sostiene Albertazzi:

La foto di famiglia è fondamentale nella costruzione dell'identità non solo del singolo, ma della stessa comunità familiare assicurando la preservazione tanto del conservatorismo patriarcale quanto della sicurezza emotiva garantita dalla continuità e contiguità relazionale.⁶⁷

Quest'opera, più di altre presenti nella mostra, è una carta d'identità del suo autore: ne rivela la classe sociale, l'origine etnica, l'omosessualità e quel tentativo sovversivo, anti patriarcale che da sempre alimenta la sua opera. La figura paterna è sostituita da quella del compagno di vita e l'atteggiamento dei soggetti ritratti sembra voler rilevare più una comunione che una gerarchia tra loro.

Qualche quadro più in là, ritroviamo la madre dell'artista e il suo cane in due situazioni ben diverse dalla precedente. La signora anziana è seduta in una poltrona collegata al macchinario per la respirazione artificiale e la fleboclisi, ha gli occhi chiusi e l'aria affaticata. Poggia i piedi a terra sulla sagoma di suo figlio abbozzata sul pavimento. Se non fosse indicato dal titolo, non sapremmo che si trova in un ospedale ma certamente avremmo intuito la gravità della sua situazione di salute. Il cane appare nel suo ritratto personale, comodamente seduto in una sedia di vimini. Ora sappiamo, dal titolo, che l'animale si chiama MonnaLisa e che alla data del dipinto, il 1982, era ancora vivo.

⁶⁷ S. Albertazzi, *op. cit.*, p. 39.

Mettendo in relazione solamente tre, tra le tante opere esposte, è già possibile ricostruire piccoli frammenti della storia personale dell'artista.

La questione si complica quando accanto alle immagini di genere più realistico se ne accostano altre dall'alto contenuto simbolico, provocando un ulteriore allontanamento dalla fotografia, che d'altronde, come sostiene Nino Migliori: «è più vicina alla letteratura che alle altre arti visive essendo, etimologicamente, scrittura di luce⁶⁸»:

Mentre un quadro, anche se rispetta i criteri fotografici della rassomiglianza, non fa mai nulla di più che enunciare un'interpretazione, una fotografia non fa mai niente di meno che registrare un'emanazione (onde luminose riflesse da oggetti), un'orma materiale del suo soggetto, come un quadro non è mai in grado di fare.⁶⁹

Susan Sontag, riassume qui, in poche righe, la distinzione netta fra fotografia e pittura. Mentre la fotografia «si pone, dunque, come testimonianza, quasi in opposizione alla vita che, se non opportunamente documentata, rischia di apparire non vissuta»,⁷⁰ il ritratto pittorico, per sua natura mistifica o magnifica. Lo stesso Melville, citato dalla nota intellettuale statunitense, sosteneva che tutte le forme di ritratto nella civiltà del commercio siano tendenziose.⁷¹

Probabilmente cosciente di questo aspetto non secondario della pittura, Zenil rende evidenti i meccanismi di distorsione spazio-temporale nonché la quota di narcisismo e di adulazione che è presente in molti ritratti, e lo fa in due modi: attraverso la “riscrittura” dei suoi maestri Kahlo e Rivera, che riadatta alle sue vicende autobiografie pur mantenendo evidente il richiamo all'originale, o attraverso l'iperbole, quando, ad esempio, per rappresentare la bontà e le sofferenze della madre, la dipinge come Virgen de Guadalupe.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁹ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 132.

⁷⁰ S. Albertazzi, *op. cit.*, p. 51

⁷¹ S. Sontag, *op. cit.*, p. 143.

In questo modo la pittura, come del resto la fotografia, ricopre una funzione di riappropriazione del reale e di rielaborazione personale dello stesso:

Quasi tutte le espressioni contemporanee della preoccupazione per il fatto che il mondo di immagini sta sostituendo il mondo reale, echeggiano, come già Feuerbach, la denigrazione platonica dell'immagine stessa, che è insieme veritiera nella misura in cui assomiglia a qualcosa di reale, e falsa in quanto non è altro che una somiglianza. [...] La fotografia non è soltanto una raffigurazione del suo soggetto, un omaggio a esso. Ne è parte integrante, ne è un prolungamento, ed è un potente mezzo per acquisirlo, per assicurarsene il controllo.⁷²

L'illusione di possedere qualcosa, e dunque di poterla controllare, spinge all'uso delle immagini ma un'altra ragione è data dalla possibilità di comprendere attraverso le *micronarrativas*, la Storia sociale. Questo è quanto sostiene Guasch citando Bourdieu.

La stessa Guasch s'interroga sul significato di Autobiografia visuale e su cosa distingua questo genere dal ritratto o dall'autobiografia scritta. Sinteticamente potremmo accennare al fatto che come sostiene Godard: «un autoritratto non ha un io». Non è vissuto.

Per dirla con LeWitt: *el autorretrato constituye la representacion del no vivido, una representación que carece de experiencia* mentre l'autobiografia ha a che vedere con la *interrelación entre el tema, el objeto y la obra que podría calificarse de tautológica como si la propia autobiography se convirtiera en otro elemento de sí mismo, un conjunto que se contén a sí mismo como su miembro más ejemplar*.⁷³ In altre parole: un'opera può esser autobiografica anche se non si tratta o implica la presenza di un autoritratto dell'artista.

⁷² *Ibid.*, pp. 132-133.

⁷³ A.M. Guasch, *Autobiografías visuales*, Madrid, Ciruela eds., 2009, p. 67.

Derrida invita a esaminare l'aspetto realmente centrale della questione biografica ovvero la relazione tra il pensiero del filosofo (o dell'artista) e il quotidiano della sua vita. Ciò comporta costruire un documento della sua storia personale, o storia della personalità, mettendolo in discussione e valutando le varie strategie teorico-pratiche vincolate con l'ideologia dell'individualismo e la gratificazione narcisista⁷⁴.

Anna Maria Guasch si lascia guidare dal punto di vista di José Luis Brea secondo cui l'autobiografia es *autoproductiva, es el paradigma mismo del texto performativo*, è produttrice di realtà.⁷⁵

Solamente partendo dai presupposti teorici del già citato regista francese JeanLuc Godard secondo cui: «solamente quando l'autore si nega a se stesso come personaggio biografico, può chiamarsi artista» può compiersi quel processo delicato quanto efficace di “demolizione dell'autore autoriale” che ha funto da parametro per la scelta degli artisti analizzati dalla studiosa catalana.

L'elemento performativo tanto caro a Lemebel, come a Zenil, permette a entrambi di crearsi e ricrearsi costantemente e in maniera sempre efficace, ancor più che se avessero cercato di narrarsi in modi più “consoni”.

Per loro vale lo stesso che per Cindy Sherman, un'altra trasformista dell'arte su cui Guasch afferma:

Sherman no narra su vida. Ni realiza su autorretrato. Todo funciona de forma alegórica. En realidad, «ella misma es la mirada a través de la cámara, la activa ausencia – presencia, el sujeto y el objeto de su representación de mujer como signo, de mujer como posicionada del género, pero también de la raza y la clase».⁷⁶

Se volessimo sintetizzare l'intero approccio e percorso autobiografico di Nahúm Zenil, ma anche di Lemebel e di Arenas, nessuna opera d'arte appare più

⁷⁴ *Ibid.* p. 15.

⁷⁵ *Ibid.* p.19.

⁷⁶ A. M. Guasch, *op. cit.*, p. 82.

adatta di *Hombre con condón* (**fig. 2**) dell'artista di Vera Cruz. Si tratta di un uomo in un nudo frontale, sguardo fisso, immobile verso l'obiettivo, a significare la consapevolezza di essere osservati e al contempo la necessaria concentrazione/assenza utile a reggere lo sguardo altrui, e con un enorme preservativo trasparente a coprirne l'intero corpo: quel leggero strato di materia che non consente alla realtà di contaminare troppo l'immaginazione artistica.

1.3 La scrittura visiva e l'immagine narrativa: come raccontarsi tra arte e scrittura

1.3.1 Il volto dipinto: tra “stato dello specchio” e maschera-effigie

“Cuesta mucho ser autentica [...] porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”.

Agrado – *Tutto su mia madre* di P. Almodovar

Cosa significa per Nahúm Zenil riproporre un'immagine autentica di sé? Nei suoi autoritratti lo si ritrova sotto le spoglie di bambino, uomo, donna, anziano, giovane, angelo, diavolo, montagna e animale, ma sempre con il proprio volto riproposto con la stessa, irremovibile espressione.

La sua identità oscilla tra essenza e apparenza, appartenenza e alterità, attraverso il ricorso al travestimento e al gioco teatrale. Il viso, soltanto quello, è ridotto a marchio di fabbrica, e al contempo, ad archetipo, se inserito, come sovente accade, in un contesto mitico-religioso o semplicemente evocativo: l'androgino, la donna barbata e le creature diaboliche o angeliche costruiscono e suggeriscono narrazioni al di là dell'immobilità mimica che caratterizza i soggetti dipinti.

L'unicità della proposta artistica di Zenil, trae ispirazione anche dal riscatto di una personale tradizione religiosa, spirituale ed esoterica, che lungi dall'essere riproposta come immutabile, si dimostra in perenne rielaborazione all'interno dell'opera dell'artista. Si potrebbe definire questa unicità, questa specificità, a cui si è appena fatto riferimento, come “Aura”, in base alle elaborazioni di Walter Benjamin, secondo cui: «il valore unico dell'autentica opera artistica si fonda nel rituale nel quale ottenne il suo primo e originale valore utile».

L'artista, nella sua perpetua ricerca di linguaggi visuali simbolici, ricorre spesso al gioco degli specchi: il suo viso si riflette in quello dei suoi personaggi che a loro volta, scoprono i propri lineamenti riproposti infinitamente all'interno dello

stesso dipinto. La costruzione e la percezione dell'io artistico del pittore non avverrebbe senza la mediazione dell'altro (soggetto raffigurato o spettatore) che svolge la "funzione paterna", come inteso nella concezione lacaniana⁷⁷. L'autorappresentazione di sé qui proposta determina un fenomeno simile a quello che Lacan definì come *regard* (all'interno dello "stato dello specchio"), ossia: la progressiva conquista dell'identità del soggetto che per la prima volta vede la propria immagine riflessa nello specchio⁷⁸.

Nel suo incessante desiderio di essere e rappresentare gli altri/l'altro, Zenil alimenta il carattere confessionale della propria opera: egli fa parte del tutto, esattamente come la pluralità dei personaggi che rappresenta sono parte di lui, supportano e rafforzano la narrazione della sua esperienza di uomo e di artista.

In questo senso possiamo definire il "Nahúm Zenil - soggetto artistico", come un essere "ibrido" sotto diversi aspetti:

- Atemporale: congelato in una dimensione senza tempo, in cui i segni del tempo non sembrano scalfire i lineamenti di un viso eternamente giovane.
- Anti specista: spesso l'artista si ritrae come un essere a cavallo tra più specie: metà umano e metà rettile ad esempio.
- Genderfluid: rappresenta la fluidità tra i generi in senso non strettamente binario.
- Transgenerazionale: metà adulto e metà bimbo o anziano e giovane.
- Ipostatico: semidio, ossia: un essere divino e profondamente secolare allo stesso tempo.

⁷⁷ J. Lacan, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io" in G. Contri (cur.), *Lacan - Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.

⁷⁸ Lo stato dello specchio consta di tre fasi: l'immagine come realtà afferrabile, la scoperta dell'immaginario, il riconoscimento della propria immagine attraverso l'identificazione con l'altro da sé.

Paul Ricoeur in un celebre saggio dal titolo *Sé come un altro*,⁷⁹ esamina la relazione tra il proprio io, rispetto a se stesso e all'alterità. Lo studioso, a tal riguardo, sostiene che esista una stretta connessione tra identità personale e temporalità, in base alla quale si formano identità "idem" o "ipse"⁸⁰. In Zenil è il proprio volto pittorico, divenuto maschera-effigie, a rappresentare l'essenza della "mismidad" dell'*identità idem*, e al contempo, a formare una sorta di *fil rouge* nell'incarnazione dei vari personaggi che, in tal mondo, sembrano essere ricondotti a un'unità identitaria, seppur polifacetica.

1.3.2 L'uomo dietro alla maschera: l'energia del divieto e l'antimutamento

La "maschera-duplicato" di Zenil si spinge sino all'assimilazione del soggetto "altro" che al contempo compone e integra l'immagine dell'artista in una relazione "spettrale". Giocando con le apparenze e le metamorfosi, l'artista pone in essere un processo di scissione e "dispersione" del soggetto, divenendo metaforicamente, a sua volta, quello spectrum-fantasma-simulacro che contribuisce alla costruzione dell'altro, rispettandone la differenza, la separazione, mantenendo tuttavia l'unità grafica.

Pur non avendo alcuna relazione con qualsiasi "realtà di sorta" (nei termini naturalisti del termine), l'opera del pittore messicano risulta "attinente alla verità". È forse proprio questa caratteristica di surrealtà, nel senso proprio di sopra/oltre la realtà visibile, che risiede la sua forza. Il potere, sprigionato dalla capacità dell'immagine di suscitare adorazione, dovuto alla sua natura di simulacro, come indicato da Baudrillard in *Dimenticare Foucault*⁸¹ si contrappone efficacemente al potere maschilista subito nella vita reale dal pittore veracruzano.

⁷⁹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2011.

⁸⁰ La prima opzione fa riferimento a ciò che il soggetto conserva di immutabile nel corso del tempo della propria esistenza (per esempio il codice genetico), mentre alla seconda appartengono le variabili che producono quel senso di "alterità all'interno di se stessi" dovuta ai continui cambiamenti che avvengono per via del tempo.

⁸¹ J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault*, a cura di Pietro Bellasi, Bologna, Cappelli, 1977.

Walter Benjamin sostiene che l'opera d'arte avrebbe perso inesorabilmente la sua aura di oggetto sacro, rinunciando così alla propria autenticità e alla sua determinazione politica per via della sua riproducibilità. Questo non avviene con l'opera di Zenil, che invece, proprio in se stessa, trova forza espressiva e valore politico, e in cui le varie minoranze che compongono l'identità dell'autore trovano modo di essere rappresentate.

Zenil, nel suo incessante lavoro di sublimazione, disvelamento, identificazione, pone in atto una sorta di metamorfosi che conduce all'estasi e a volte alla dissoluzione del soggetto/individuo dipinto, nell'indifferenziato. Ciò avviene, ad esempio, nel quadro dal titolo: *De la Huasteca Veracruzana* (**fig. 3**), un'opera del maestro che si presta a dialogare con *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México)*, *Yo, Diego y el señor Xólotl*, dipinto da Kahlo nel 1949 (**fig. 4**).

Le due immagini qui riportate sembrano rappresentare perfettamente in termini visuali la teoria dell'*En to Pan*, l'unità nel tutto, che unisce l'essere umano all'intero universo. Potremmo parlare in questo senso di un'identità post-umana con riferimento ai soggetti qui proposti, i cui corpi oltrepassano il regime di "finitezze" che vogliono detenerli coercitivamente, rendendoli altro-inconciliabile rispetto al resto della creazione. Su questo tema si espresse anche Einstein, affermando che:

Un Essere Umano fa parte di un insieme di cose chiamato "Universo"; egli è una parte del Tutto, limitata nello spazio e nel tempo. Egli sperimenta se stesso, i suoi pensieri ed i suoi sentimenti, come qualcosa di separato dal Tutto: una specie di illusione ottica generata dalla sua mente. Questa illusione crea una specie di prigione per ognuno di noi; una prigione che restringe i nostri affetti e desideri personali al ristretto cerchio di persone che ci sono più vicine.

Il nostro traguardo consiste nel liberarci da questa prigione, allargando la nostra compassione fino ad abbracciare tutte le creature viventi e tutta la natura nella sua bellezza. Nessuno è capace di raggiungere questo traguardo completamente, ma la lotta per raggiungerlo fornisce, da se stessa, una parte della

liberazione ed il fondamento per la vera sicurezza interiore⁸².

Questo concetto di una «lontananza per vicina che possa essere»⁸³, ricorda molto quello già citato di ‘Aura’, prodotto da Benjamin, per riferirsi a quell’ “essenzialmente lontano che è il non approssimabile” proprio dell’opera d’arte prodotta *hic et nunc*.

Hans Zischler sostiene che il volto sia la nostra parte sociale mentre il corpo quella naturale; non sembrerebbe azzardato pensare che i due artisti in questione, Kahlo e Zenil, abbiano lavorato a partire da questo concetto, proponendo l’immagine di corpi umani e non, completamente incastonati tra loro a formare un *unicum* che non implica confini se non grafici. Il volto che definiremo “dominante”, in entrambi i quadri, (nel primo caso rappresentato senza tratti umani dal cielo e dalla terra attorno alle montagne e all’entità Zenil, mentre nel secondo dall’universo), condivide la scena con il “volto del tempo”: quello dei due pittori ritratti in una determinata stagione della propria vita, risultato non solo dell’evoluzione umana ma anche del proprio trascorso personale.

Come ricorda Hans Belting nell’introduzione al suo *Storia del volto*⁸⁴, la fisiognomica ha segnato per molto tempo il limite tra lo stare “fuori di sé e/o lo stare “in sé”. L’espressione condivisa dai visi dipinti nelle due opere è presenza e assenza al tempo stesso: è affermazione del sé davanti alla propria essenza più profonda e al creato, ma, al contempo, è uno stare fuori di sé stessi come unità autoreferenziale, è una dissolvenza in qualcosa di più grande.

Queste opere suggeriscono la coesistenza dei concetti di volto come segno identitario, come vettore espressivo e di volto come luogo di rappresentanza, avvalorano la distinzione netta tra presenza e rappresentazione mimica e ripresentano l’ambivalenza tra volto e maschera.

⁸² A. Einstein, da una lettera a Robert S. Marcus, 12 febbraio 1950; riportata su LettersofNote.com.

⁸³ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.

⁸⁴ H. Belting, *Facce: una storia del volto*, Roma, Carocci, 2014.

Sulla base della sovrapposizione simbolica tra maschera e persona, definita *homo-duplex*⁸⁵ da Emile Durkheim, avviene la congiunzione tra natura e tecniche culturali, così egregiamente riassunta nei dipinti qui esposti. Tale aspetto si riflette nell'ambivalenza tra sguardo e mimica, che produce due percorsi possibili: la maschera artefatta (*kunstmaske*), animata da occhi vivi-umani, che produce un effetto perturbante su chi osserva e la maschera cieca, umana nella forma ma priva di profondità.

In entrambi i casi, la maschera facilita il processo di metamorfosi dell'uomo, che essendo l'unico a possedere quest'abilità rispetto agli altri esseri animali, da sempre l'ha usata per sottometerli. Come afferma Elias Canetti⁸⁶, esistono diverse tipologie di metamorfosi così come sono molteplici le motivazioni che la inducono: ad esempio si può aspirare alla fuga o al contrario, all'accrescimento del potere sciamanico. Si può trattare di metamorfosi lineare, simile alla mania e alla malinconia, o di metamorfosi circolare, o come avvenne nella nota vicenda di Prometeo, invece, può richiamare a uno stato di allucinazione e illusione.

Esiste una relazione stretta tra metamorfosi e imitazione e tra quest'ultima e la simulazione. Mentre l'imitazione è qualcosa di esterno e implica un oggetto di cui imitare i movimenti, la metamorfosi implica un passo ulteriore, nell'atteggiamento intimo di chi opera. La simulazione, invece, consta di due elementi dicotomici: uno ostile-mortale, all'interno, e un altro amichevole-inoffensivo, all'esterno, che tuttavia è soggetto a essere svelato nell'atto definitivo. Questo è lo stato preferito dal potere. Nahúm, invece, esattamente come Frida Kahlo e altri prima di loro, preferisce optare per il complesso meccanismo della metamorfosi.

Il ricorso alla maschera, il più rigido tra gli stati di metamorfosi, si fortifica nell'immutabilità del volto dell'artista che finisce con l'identificarsi come "stato finale"; in tal caso necessita, sempre con Canetti, di un "salto di maschera" volto all'esterno. È forse in questa direzione che la maschera-volto costruisce la sua

⁸⁵ E. Durkheim, in A. Romeo (cur.), *Sociologia e filosofia*, Sesto S. Giovanni (MI), Mimesis, 2015.

⁸⁶ E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981.

barriera divisoria tra lo spettatore e la minaccia dell'ignoto emotivo? Esperienziale? Meta-fisico, che si cela dietro di lei?

La maschera, per sua natura, possiede un'essenza duplice e la trasmette al soggetto che la indossa, il quale si troverà in quel frangente a dover negoziare tra la propria identità e quella rappresentata dal manufatto, nel tentativo di ridurre i tentativi di smascheramento operati dall'esterno. Quest'ultimo, contrapposto al concetto di metamorfosi è definito da Canetti come anti mutamento⁸⁷.

Mentre un accumulo di anti mutamenti può essere connesso a una sorta di potere paranoico e rigido, la forza della metamorfosi risiede nell'energia del divieto: esattamente come nell'opera di Nahúm Zenil, in cui l'artista come esperto *Maestro-trickster* sfida ogni divieto di cambiamento imposto dal tabù.

Gli esempi presenti in alcune opere dal pittore messicano (**fig. 5-6**) ci appaiono abbastanza rappresentativi della metamorfosi umano-divino da lui proposta.

In questo caso la totale inespressività del volto, che non lascia passare nessun tipo di emozione, rendendolo "inumano" è una delle connotazioni del potere divino che pur assumendo le sembianze di un uomo (nello specifico l'artista) appartiene comunque a un'altra dimensione. Perché lo spettatore possa riconoscere e riconoscersi in questo potere, Zenil offre il suo volto "familiare", come *symbolon*, affinché il messaggio che vuole veicolare arrivi più efficacemente:

Il volto è il *symbolon* di me stesso in senso platonico, l'oggetto-pegno della mia identità, che io ho consegnato nella memoria altrui perchè altri potesse, ogni volta, rinnovare il riconoscimento: l'identità risiede in questo suo simbolo costante, coincide con ciò che la prova⁸⁸.

La "macchina di viseità" per dirla con Deleuze e Guattari, messa in moto da Zenil porta l'osservatore a domandarsi ogniqualvolta chi sia il soggetto ritratto, se

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ M. Manfredi, "Il volto disconoscibile: tra esposizione e maschera" in F. Semerari (eds.), *Etica ed estetica del volto*, Milano-Udine, Mimesis eterotopie, 2013, p.93.

l'artista o qualcun altro che tuttavia, presenta i suoi stessi tratti somatici. Il suo viso è sempre immerso in questa relazione biunivoca con "l'altro".

Nei casi in cui il volto non rappresentasse direttamente chi l'ha dipinto, diverrebbe momentaneamente il «vero portavoce» di qualcos'altro, ovvero del messaggio che si intende veicolare e quindi, del linguaggio:

Una lingua deve necessariamente rimandare a dei volti che ne «annunciano gli enunciati, che li fissano ai significanti in corso e ai soggetti in gioco». Dal momento che la significanza e la soggettivazione sono imposti da concatenamenti di potere [...] si deve riconoscere che «il viso è una politica⁸⁹».

Appare forse strano osservare come il messaggio totalmente sovversivo contenuto nell'intera opera di Nahúm Zenil, venga veicolato mediante la totale inespessività del volto, a differenza di quanto avviene con quello totalitario, trasmesso dai vari dittatori, che invece, si avvale di una carica espressiva (ed emotiva) fortissima. A conferma di ciò, è sufficiente osservare un qualsiasi filmato d'epoca inerente i discorsi di Hitler o Mussolini, ad esempio per rendersi conto del ricorso costante alla mimica iperbolica.

Direttamente connesso a questo, è il discorso inerente all'etica del volto, analizzata da Furio Semerari, il quale, pone l'accento sul rapporto che ogni individuo ha nei confronti del proprio "rostro", oltre che sulla responsabilità ispirata del volto altrui, come osservato da Levinas:

Il proprio volto ha effetti su chi lo guarda: effetti diversi a seconda non solo delle espressioni che assume, ma anche dello stato d'animo o della più generale e profonda condizione interiore di chi lo guarda. Gli effetti prodotti dalla visione del volto, infatti, sono relativi – oltre che alla sfera conoscitiva – a quella emotiva di colui che guarda [...] Se il

⁸⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, Roma, Castelvecchi, 1996, p. 205. Cfr. A. Altamura, "Volto del potere/volti della potenza", in F. Semerari, *op. cit.*, p. 112.

proprio volto ha effetti su chi lo guarda, si pone il problema di una responsabilità di ciascuno per il proprio volto e le sue espressioni, ovvero per quel che il proprio volto e le sue espressioni possono implicare in termini di condizionamento dell'esistenza altrui: si pone, o s'impone, il problema di un'etica del volto proprio⁹⁰.

Nel caso della gestione del potere, e del suo volto, il discorso si complica ulteriormente, in quanto, la presunta sovranità delle masse deve identificarsi e sintetizzarsi in un unico individuo ed esprimersi tramite i connotati del dittatore.

Il “volto demoniaco della moltitudine” è espresso spesso da sguardi alterati, gesti teatrali, voce tonante, presenza scenica e fisica notevole. In quel momento quell'uomo, quel leader vede trasfigurati i propri tratti umani, incarnandosi nel discorso della nazione. Esattamente come Sartre fa dire al protagonista di *La Nausea*, Antoine Roquentin, citato da Altamura. I volti dei capi «avevano perso la misteriosa debolezza dei visi umani. Tutte le facce, anche le più molli, erano nette come maioliche». ⁹¹ In tal modo, per iperbole, si può dire che «il potere costituito non esiste; né sia mai esistito, tranne che nei ritratti». ⁹²

Il potere politico si esprime per mezzo di una sorveglianza perenne, di un costante “sguardo senza volto”, che «trasforma tutto il corpo sociale in un campo di percezione». Questi “migliaia di occhi” e questa “lunga rete gerarchizzata”, hanno bisogno, per sostentarsi, di un “volto senza sguardo”, di un “volto del potere costituito” che è quello trans-umano del dittatore. **(fig 7-8)**

Ad esso, al volto del potere, il maestro messicano sembra anteporre quello del condannato a morte: immobile, con lo sguardo diretto, dinanzi alla sua fine imminente; a rappresentarlo è sempre lui con a lato il suo compagno di vita. I mandanti, nascosti dietro allo sfondo neutro, sono noti a tutti. In quanto connessi al potere non hanno volto ma hanno lo sguardo dei tanti individui omofobi, razzisti, sessisti e antidemocratici che lo hanno alimentato **(fig. 9-10)**.

⁹⁰ F. Semerari, *op. cit.*, p. 141.

⁹¹ A. Altamura, *op. cit.*, p. 123.

⁹² *Ibidem*.

Il significato delle due opere è incredibilmente riassunto nelle parole di Furio Semerari qui di seguito riportate:

Un caso particolare di volto che non vuol essere guardato è il volto del condannato, il volto di colui che ha subito una condanna da parte dei sistemi di giudizio stabiliti dalla società, non solo quelli istituzionali ma anche quelli dell'opinione pubblica: il volto del condannato – dai tribunali istituzionali o dall'opinione pubblica – deve affrontare il giudizio della comunità di cui fa parte. [...] Il condannato non vuole mostrare il proprio volto agli altri, che, dal canto loro, cercheranno in ogni modo di guardarlo per ribadire la loro condanna. C'è molta violenza in tutto questo.⁹³

1.3.3 Nací poeta y terminé pintor

Nell'estate del 2014, presso il Centro Nacional de las Artes (CENART) di Città del Messico, è stata organizzata una mostra di Nahúm Zenil, dal titolo *Páginas sueltas*. Lo spazio espositivo della Galleria Juan Soriano accolse, per l'occasione, novantatré opere del maestro, alcune inedite, realizzate prevalentemente negli anni intorno al 1997:

“Este conjunto de 45 páginas fueron realizadas sin pensar en una obra completa, pero al repasarla muestran cierta continuidad y permitieron armar un libro que puede ser revisado ahora. Así que las páginas tienen valor por sí mismas porque una página en blanco es como el universo entero donde el artista deposita pensamientos, ideas.”⁹⁴

La produzione di queste opere ebbe luogo principalmente a pochi mesi di distanza dall'esposizione di San Francisco, dal titolo: *Witness of the self – Testigo del ser*, che rappresenta il principale oggetto di studio di questo lavoro. Con

⁹³ F. Semerari, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ J. C. Talavera, «Nahum B. Zenil explora a través del cuerpo», julio 2014, in <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/07/03/968786>

quell'esperienza condivide, infatti, molti temi, tra cui la narrazione della vita dell'artista “desde la etapa prenatal hasta la muerte” e gli elementi che egli ritiene siano fondamentali nella vita di ogni essere umano, ossia, “el erotismo, la sexualidad, la religión y lo inevitable que es la muerte”.⁹⁵

Il poeta Enrique Villada colse sin da subito il carattere diaristico dell'opera del disegnatore messicano. Nel suo caso, la pittura si accosta alla parola poetica, donando al lavoro maggior complessità e spingendolo verso più livelli di linguaggio, sia espressivo che di conoscenza, in modo che l'elemento figurativo divenga effettivamente un *homenaje al libro, a los antiguos códices, donde confluyen tres importantes personajes de la cultura: el poeta, el pintor y el sabio*.⁹⁶

Zenil confermò, inoltre, in una recente intervista, il suo approccio demiurgico alla creazione, affermando che *En el fondo la idea es partir de la nada a manera de Dios, es decir, tomo como referencia la Biblia católica y la teoría científica para combinarlas y desarrollar este programa*.⁹⁷

L'interazione tra poesia e pittura affonda le radici nell'infanzia dell'artista, tanto che parte degli scritti esposti nella mostra appartengono a quel periodo. Due passioni nate in contemporanea, dunque, che dopo una temporanea separazione, giungono in quest'occasione a rincontrarsi. Dice Zenil: «Debo reconocer que antes de ser pintor quería ser poeta, y aunque seguramente nunca llegaré a conseguir un nivel importante en la poesía, me satisface lo que hago»⁹⁸.

La scrittura esattamente come la pittura e il disegno, assumono un valore fisico, quasi carnale per l'artista messicano. Non solamente perché il corpo viene da lui percepito come “el lugar donde se experimenta y se genera todo”⁹⁹ ma anche perché i due elementi riuniti e indissolubili producono l'opera d'arte, come nel caso

⁹⁵ «Presentan Páginas sueltas, dibujo y poesía de Nahúm B. Zenil en el Cenart» in <http://www.gob.mx/cultura/prensa/presentan-paginas-sueltas-dibujo-y-poesia-de-nahum-bzenil-en-el-cena?idiom=es>

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ J. C. Talavera, «Nahum B. Zenil explora a través del cuerpo» in <http://www.excelsior.com.mx/> Consultato il 7 gennaio 2017.

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ *Ibidem*

riportato nella **fig. 11**. In essa la scrittura si fa volto e quindi identità plurale, destino condiviso che si fa condizione umana. Vi si legge:

He venido donde los hombres
Sin mi consentimiento [...]
Aquí estoy:
Vida de excremento
Embarrado en mi propia
Mierda – Humano;
Esperando
Mi inevitable conexión
Con los muertos
Sin mi consentimiento

L' autoritratto che solitamente ha lo scopo di svelare il corpo emozionale dell' artista, qui, al contrario, sembra celarlo e distaccarsi dal corpo stesso, che rimane pertanto, non rappresentabile. L' escremento già non appartiene più al corpo, è rifiuto, ha più a che fare con la morte che con la vita.

Il viso, inteso come principale mezzo di comunicazione con l' altro, l' alterità, viene in questo caso negato, creando un doppio binario che, se sul lato della scrittura porta alla condivisione di un' esperienza, sul piano visuale nega ogni possibile connessione interpersonale, negando così l' indissolubilità di corpo e anima: «Sin el cuerpo el alma no existiría y es tan importante como la propia existencia. El cuerpo es un campo de exploración interminable».¹⁰⁰

¹⁰⁰ *Ibidem*

A ricongiungere i due piani, quello della poesia con quello della pittura è invece la comune vibrazione ritmica. Così sostiene Torres Valencia, in un articolo uscito qualche anno fa, dedicato all'artista veracruzano:

Su poesía como su pintura, es vibración rítmica de ese interior espiritual que aspira y que ya cristaliza en metáforas sutiles, en sugerencias desbordantes de ese espíritu en donde habitan aún, como en la Huasteca de su origen, presencias inaprensibles, misterios, exorcismos y una suprema necesidad de materializarse en Ser e imprimir su impronta¹⁰¹

Il riferimento al ritmo, come al movimento, all'armonia che implica il dominio del tempo e la sua correlazione con l'esperienza musicale, evidenzia la relazione tra l'opera di questo artista e la natura stessa, da cui i suoni attinsero le prime percussioni, per produrre musica e favorire la danza. Con questa osservazione Torres Valencia evidenzia ancora una volta l'obiettivo e l'essenza stessa dell'opera e della filosofia del Maestro messicano: la molteplicità, la complementarità e la comune appartenenza di tutti gli esseri viventi a un'identità comune: quella di esseri creati e al contempo creatori.

¹⁰¹ C. Torres Valencia, «Nahúm B. Zenil pintura / Antonio Pujía escultura». Revista Norte. Consultato il 9 gennaio 2017.

Capitolo 2

Il corpo

2.1 L'uso del corpo e l'azione micropolitica

Il corpo è sempre più caduto, più in basso, perché la sua caduta è sempre più imminente, più angosciante. Il corpo è la nostra angoscia messa a nudo.

È venuto il tempo di scrivere e di pensare questo corpo nella lontananza infinita che lo fa nostro, che ce lo fa venire da lontano, da più lontano di tutti i nostri pensieri: il corpo esposto della popolazione del mondo.[...] questo corpo esige una scrittura, un pensiero popolare.

Jean Luc Nancy – *Corpus*

Per troppo tempo gli scrittori e gli artisti latinoamericani - e non solo - hanno dovuto trasmettere la propria visione omoerotica del mondo mediante complesse metafore e rocamboleschi sotterfugi. Lo stesso processo di affermazione di sé attraverso la parola, noto a tutti come *coming out*, è spesso avvenuto sotto forma di linguaggio criptico o semplicemente è stato relegato a una cerchia ben ristretta di anime amiche.

La maggior parte degli autori che condividevano la condizione di reietti, o meglio, di appartenenti alla categoria dell'abiezione, finirono con relegare nel silenzio parte della loro vita, convinti, come nell'adagio di Borges, che non esistono atti osceni ma che osceno è solamente il loro racconto.

Persone come Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel e Nahúm B. Zenil, non potevano condividere tale scelta poiché, a essere osceno, non era solamente il racconto ma tutti i loro atti: scritti parola per parola, gesto per gesto e tratto su tratto nella propria pelle come sul supporto materico.

In loro, la scrittura si è fatta corpo e il corpo scrittura, soprattutto in senso autobiografico. Nell'esposizione del proprio corpo nudo, nella riduzione dell'espressività che mette in rilievo i tratti etnici del viso, nell'esposizione dei genitali, nella loro esibizione pubblica, come nel caso di Lemebel o Zenil, c'è un forte atto di affermazione del sé in senso collettivo, c'è una sfida all'occultamento delle "categorie" in cui si viene relegati dal sistema, c'è una narrazione. È presente,

possiamo dirlo senza troppi giri di parole, un atto concreto di micropolitica, inteso come:

Una estrategia de resistencia al poder, la que no es necesariamente pensada en términos violentos. Se lucha entonces en lo micro, porque es allí donde más se reproducen las formas fascistas del capitalismo. [...] Se puede entender también como una especie de política a pequeña escala o anti institucional que tiende a disminuir la importancia de lo macro político, ofreciendo herramientas para llegar a la emancipación más allá de las formaciones sociales¹⁰².

Il corpo erotico descritto da Arenas o mostrato da Lemebel e Zenil s'iscrive in *cierto tipo de funcionamiento de economía doméstica, de la economía social*¹⁰³, cercando di minarla dal suo interno. A tal proposito, Suely Rolnik, partendo dall'analisi della relazione tra Odisseo e Penelope, parla di "*nueva suavidad*" per riferirsi a *nuevas formas de relacionarnos que nos permitan construir algunas certezas en medio de tanta dispersión, en formas de amar que partan de nuestra naturaleza multiple y contradictoria, no que la esquiven*.¹⁰⁴ Non sempre ciò accade nella realtà gay dove, via via, si va diffondendo una tendenza irrefrenabile al "divenir macho":

Es allí donde situaría esa reproducción casi caricaturesca de las figuras dominantes del hombre, de la mujer y de su conyugalidad en el campo de las relaciones homosexuales: el devenir-macho (*macho man*) de los hombres, el devenir-novia o esposa (la maríca, el afeminado) y su devenir-puta (travesti)¹⁰⁵.

Le cartografie del desiderio omosessuale sembrano volersi ricongiungere a quelle di un etero-pensiero non solamente dominante, ma ancor più reazionario, in

¹⁰² F. Guattari, S. Rolnik, *Micropolitica- cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 329.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 103.

cui il maschile egemonico è legato a doppia mandata con il potere. Ciò che pongono in atto gli artisti qui analizzati è invece un lavoro su quella *máquina abstracta que expone las relaciones de fuerza que constituyen el poder" dejándolas así al descubierto y abriendo vías posibles de resistencia y transgresión*¹⁰⁶. Soltanto attraverso questo tipo di pratica rivoluzionaria non legata solamente alle soggettività politiche già riconosciute, potrà avvenire un'autentica trasformazione estetica e politica della società.

Il desiderio, più che la sessualità nella sua funzione fisiologica, ha il compito di esporre l'individuo al di là di se stesso, in campo politico, sociale e artistico. Non è un caso che Reinaldo Arenas condivide con gli altri artisti qui presi in esame la passione per l'arte, per la politica e il sesso:

Tre passioni hanno retto la vita e la morte di Reinaldo Arenas: la letteratura non come gioco ma come fuoco che consuma, il sesso passivo e la politica attiva. Delle tre, la passione dominante era, è evidente, il sesso¹⁰⁷.

La macchina desiderante che essi attivano è composta da flussi e fluidi, esattamente come la sessualità. È in essi che è precisamente possibile trovare riserve con capacità di esprimere ribellione, su cui il sistema di potere cerca di intervenire in via preventiva. Questo meccanismo è dovuto al fatto che l'autoritarismo in particolare, è consapevole del fatto che *el acto de libertad supremo es la produccion del deseo*.¹⁰⁸

Carlos Rojas Osorio nella sua analisi del pensiero di Deleuze e Guattari spiega il dominio autoritario con il meccanismo edipico:

Los sistemas del socialismo real no son otra cosa que capitalismo de Estado. Todos los sistemas autoritarios han prolongado el autoritarismo familiar, edipico. Pero a su vez el estado y la maquina social prolongan el autoritarismo

¹⁰⁶ Riferimento alla definizione di macchina desiderante elaborata da Deleuze e Guattari, riportato nei discorsi proposti insieme a Suely Rolnik. F. Guattari, *op. cit.*, p. 326.

¹⁰⁷ G. Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Milano, Il Saggiatore, 1996, p. 376.

¹⁰⁸ F. Guattari, Suely Rolnik, *op. cit.*, p. 95.

edipico. Edipo es el déspota. De modo que la tendencia autoritaria de la revolución está desde sus inicios.¹⁰⁹

Reinaldo come Pedro Lemebel hanno incarnato, secondo l'ottica della *esquizoanalisi*, il prototipo del rivoluzionario, completamente libero non solamente dal complesso edipico che attanaglia i governanti, ma anche dalle norme e dai dettami:

El revolucionario desconoce a Edipo, no reconoce a padre ni Dios. El inconsciente es huérfano [...] el esquizoanálisis es político y revolucionario. El hombre es naturaleza, el deseo es revolucionario, cuestiona el orden establecido. El deseo es activo, agresivo, artista, productivo, conquistador. La literatura es también esquizofrenia, proceso de producción sin fin. La única literatura es la que hace estallar el super ego.¹¹⁰

Arenas, più che un rivoluzionario, fu un ribelle:

[...] che dimostrò con la vita e con la morte («sicut vita, finis ita» dicevano i romani) di essere un uomo coraggioso. Con un talento grezzo, che in questo libro postumo arriva quasi al genio, se la sua vita è come la sua fine, sin dall'inizio fu un lungo coito intrattenuto. A volte in modo solitario, quasi sempre in compagnia di altri uomini.¹¹¹

Severo Sarduy in *El Cristo de la rue Jacob*¹¹², sostiene che nella storia individuale solamente conta quel che è rimasto cifrato nel corpo, e che per esso stesso continua a parlare, narrare, simulare l'evento che lo produsse. A essere rimasto impresso nel caso di Lemebel, Arenas e Zenil è il corpo della dissidenza. Niente ha segnato la loro vita, come la loro opera, come la lotta tra preda e predatore

¹⁰⁹C. Rojas Osorio, «Gilles Deleuze: la maquina social», *Antroposmoderno*, www.antroposmoderno.com Consultato il 27/12/2016.

¹¹⁰F. Guattari, S. Rolnik, *op. cit.*, p.

¹¹¹G. Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 378.

¹¹²S. Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob y otros cuentos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

instaurata contro il potere. Cabrera Infante sostenne ironicamente che nella vita di Reinaldo Arenas sembrerebbero esserci stati che peni e pene¹¹³.

Pedro Lemebel in Cile, come Monsiváis e Zenil in Messico o Perlongher in Argentina e Brasile e ancora Arenas a Cuba hanno vissuto nella propria pelle quello di cui parlavano, portando la loro scrittura e la loro arte a un livello talmente alto di carica vitale da renderla pura carne viva, esposta agli occhi dei nemici come a quella dei lettori-spettatori.

Un linguaggio simile, connesso al mondo della caccia e dell'atto predatorio, lo si ritrova in *Massa e potere*¹¹⁴ di Elias Canetti. In esso lo studioso parla di una vera e propria "psicologia dell'afferrare e incorporare" per spiegare le dinamiche attuate dagli organi del potere nei confronti di chi voglia metterli in discussione.

L'avvicinarsi con scopi ostili di chi detiene il potere, si articola in cinque fasi: spiare la preda, avvicinarsi a essa per imitazione, balzo con primo contatto e infine contatto definitivo (o arresto). Il gesto di afferrare, rimanda all'azione delle mani, della bocca e dei denti che a loro volta ricordano l'ordine e la levigatezza come elementi che compongono l'essenza del potere. L'unico modo per sfuggire a tale presa mortale è cercare di non lasciarsi afferrare, tenendo una certa "distanza di sicurezza"; questo fece Reinaldo Arenas nascondendosi tra gli alberi del *Parque Lenin* o attraversando il mare. La natura, ancora una volta è amica e protettrice del fuggitivo e rappresenta l'unica forza capace di opporsi al potere cieco di chi vuole esercitare una tirannia.

Aggiunge Canetti che: «chi vuole dominare, svisisce, sottrae forza di resistenza, diritti finchè divengono impotenti come animali». Coloro che vivono lontani dal potere, conservano quindi un rapporto privilegiato con la natura e le sue leggi che nella loro essenza sono paritarie, plurime, multiformi, equilibrate, volte al fine di riprodurre la vita, anche attraverso la morte, ma pur sempre in senso rigenerativo.

¹¹³ G. Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 380.

¹¹⁴ E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981.

Scopo del potere dell'uomo è invece il contrario: ridurre la forza vitale e portare a morte le radici periferiche. Scopo del potere è invece quello di fagocitare, incorporando e sfruttando gli avversari, riducendoli a propri escrementi da espellere di nascosto.¹¹⁵

Chi, nonostante tutto, riesce a restare a galla e a non soccombere è un sopravvissuto che, per il fatto di essere sfuggito alla morte, può godere dell'istante di potenza che dona quel particolare stato di elezione.

Il sopravvissuto è in definitiva colui che ha vinto la morte e la cui corporalità è sostanzialmente ancora intatta. Come afferma lo stesso Canetti: «il sopravvissuto sta davanti a uno o più morti».¹¹⁶

Chi sopravvive più volte al proprio nemico è un eroe, spesso contagiato dalla convinzione pericolosa di essere invulnerabile. Ecco che, se non lo saprà gestire, il soggetto si ritroverà a incarnare su se stesso il potere paranoico che aveva combattuto. Sarà forse proprio per la paura inconscia di vedersi sottrarre il potere conquistato che i potenti provano avversione per i sopravvissuti?

L'istinto di sopravvivenza si basa su quello di conservazione che, predisponendo a mettere l'accento su se stessi, e alla conservazione dell'elemento individuale, porta a posporre la propria mortalità attraverso l'atto artistico e letterario.

Essendo il corpo una *colección de partes*, la scrittura (così come l'opera d'arte) al divenire *excritura* rimaterializza il corpo.¹¹⁷

Così scrive sul tema Javier Guerrero, riferendosi all'opera di Jean Luc Nancy:

Nancy propone una ontología del cuerpo como excripción del ser: "Ex – istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la existencia, del ser. A su vez el filósofo propone que el cuerpo no es ni significante si significado, es exterioridad,

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ J. Guerrero, *op. cit.*, p. 26. Il corsivo è mio.

exposición, extensión de la fractura que es la existencia. La excritura entonces, tiene la posibilidad de tocar el cuerpo.¹¹⁸

La pittura, e ancor più la scultura, con la loro materialità esibita e la loro dimensione triplice sono ancor più vicine al concetto di corpo esposto.

I ritratti di nudo proposti da Zenil, appaiono perfetti per ribadire e rinsaldare la triade inseparabile che compone il corpo- erotico- esposto con l'elemento politico ed esistenziale.

Basta soffermarsi sull'opera *Self Portrait as an Angel* (**fig. 12**) in cui l'artista si ritrae vestito da angelo mentre si masturba; in essa, l'esposizione dei genitali, relazionata all'iconografia sacra a cui si rifà il soggetto ritratto, non solo ha l'obiettivo di provocare o destabilizzare chi guarda, ma al contempo, vuole essere un inno all'esibizionismo, alla sacralità dell'essere umano, sia tramite il corpo, nelle sue funzioni più legate al sesso, ai liquidi che lo compongono (e quindi alla vita) ma anche all'aspetto più puro e spirituale richiamato dal binomio di purezza e santità, di cui l'angelo-bambino è l'emblema.

L'esposizione del pene, da sempre simbolo del potere fallocratico, qui è adoperato per sovvertire tale ordine: è un atto sì, di potere politico, di autodeterminazione, ma presentato in chiave dicotomica rispetto ai valori che solitamente l'organo maschile veicola.

Il gesto di masturbari, inoltre, sposta il discorso dall'asse riproduttivo-normativo a quello erotico-ludico, liberando il soggetto da ogni obbligo sociale a favore di un'autosoddisfazione liberatoria. Gli angeli, a differenza di quanto è stato tramandato dalle principali dottrine religiose, non solo qui hanno sesso, ma possono persino godere di un genere sessuale, e con esso di un'identità, né rigida né dicotomica, bensì rizomatica. A sentire Guattari, questo forma di soggettività sarebbe il primo passo da raggiungere per qualsiasi società, con il fine ultimo di lottare contro il divenir-dominante degli uomini:

¹¹⁸ *Ibidem.*

Si nos quedamos con esa idea de los procesos de singularización diferenciales, es admisible que en una sociedad completamente falocrática, tal vez la primera ruptura —antes de un devenir-poeta o de un devenir-homosexual— sea la ruptura de ese primer nivel de cualificación molar. Romper con esa máquina de producción de personas individualizadas y división binaria de los sexos.¹¹⁹

Judith Butler amplia il discorso evidenziando la relazione indissolubile tra il fallo e la sua simbolizzazione. Partendo dalla netta differenza tra “avere il fallo” (attributo maschile) ed “essere il fallo” (attributo femminile) di matrice lacaniana, la studiosa americana infligge il suo attacco letale al binarismo attraverso il “fallo lesbico” come principio volto a favorire la risignificazione.¹²⁰

L’erotizzazione iperbolica del fallo, in ambito letterario, è presentata su un altro piano rispetto al discorso di Butler, anche come metonimia del corpo del suo possessore omosessuale.

É quanto avviene in *Paradiso* di Lezama Lima, ad esempio, in riferimento al personaggio di Farraluque, il cui organo sessuale «reproducia en pequeño su leptosomia corporal y su glande se parecia a su rostro»¹²¹ o nei tanti racconti o leggende riportate da amici o amanti inerenti “la inconmensurable pinga” di Reinaldo Arenas o la “fantastica polla” di Federico Garcia Lorca o “el brazo-pene” di Mario Bellatin.¹²²

Questi appellativi, riportati da Javier Guerrero e riscoperti da Jaime Manrique nelle biografie di *Maricones Eminentes* sono esempi evidenti di come la visibilità del soggetto marginale in tutta la sua carnalità possa essere non soltanto vista, ma anche narrata. L’ipersessualizzazione del soggetto omosessuale ribalta inoltre il pregiudizio secondo cui sia meno maschio rispetto agli eterosessuali e la conseguente femminizzazione che spesso deriva da questo tipo di discorsi. L’iperbole legata

¹¹⁹ F. Guattari, S. Rolnik, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁰ J. Butler, *Corpi che contano – I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. XIII.

¹²¹ J. Lezama Lima, *Paradiso*, Torino, Einaudi, 1998, p. 200.

¹²² J. Manrique, *Eminent maricones*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

all'organo genitale è pertanto anche un modo di impossessarsi del simbolo del potere machista e di sovvertirlo.

Se il pene rappresenta l'elemento propulsore, eternamente rivolto verso il futuro, l'esterno, l'ano ricopre un ruolo contenitivo e catalogatore. Come sostiene Guerrero, infatti, «todo archivo es en cierto sentido anal, expulsa y retiene».¹²³

Basti pensare al personaggio della transessuale descritto da Schnabel in *Before Night Falls*, tramite il quale gli scritti di Reinaldo Arenas escono dalle carceri per essere pubblicati all'estero. L'orifizio di Bombón è il mezzo attraverso cui arrivare alla libertà ma al contempo il deposito sicuro della parola, che si fa scrittura attiva e persino penetrativa, e in cui la metafora si materializza crudamente nel rotolo di fogli da lei trasportato secondo la modalità appena descritta.

Non è raro notare nella vita quotidiana come spesso gli uomini omosessuali e le donne vengano definiti metonimicamente con quella parte del loro corpo che (ipoteticamente) verrà penetrata dai “maschi” attivi mentre quando tali soggetti si riferiscono a se stessi, amano dire che “hanno le palle”. In questa retorica machista, chi viene penetrato è direttamente connotato con l'uso del verbo essere (identificazione totale del soggetto con l'organo sessuale), mentre chi penetra fa riferimento a un organo anatomico che possiede (verbo avere) ma con cui non si identifica: la superiorità del “vero maschio” sta proprio nel suo non essere riducibile a una sua parte, ma rimanere sempre definito come integro.

Il livello di *mariconeria* di Reinaldo Arenas, a conferma di ciò, venne stabilito dalle autorità competenti attraverso una camminata particolarmente “sculettante” messa in scena dall'autore per poter uscire dal paese, così come descritto in *Antes que anochezca*¹²⁴.

Autori come il *Rey de los abyectos*¹²⁵ o come lo stesso Lemebel hanno usato il proprio corpo pubblicamente e in privato come strumento di lotta contro la dittatura quando ancora *por allá en los años ochenta, el arte corporal era el boom de*

¹²³ J. Guerrero, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁴ R. Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2000.

¹²⁵ Appellativo a volte riferito a Reinaldo Arenas.

*la cultura (cilena). Cuando el cuerpo expuesto podía representar y denunciar los atropellos de la dictadura.*¹²⁶ Entrambi consideravano il corpo umano come lo spazio centrale della dissidenza politica, soprattutto nel momento in cui, si venivano a incrociare la sfera pubblica e quella privata:

El cuerpo entendido como una plataforma para llevar adelante una práctica social que desmonte las simbologías culturales que estructuran la sociedad, especialmente aquellas referidas a las divisiones entre lo masculino y lo femenino. Y, para el escritor chileno, quien mejor representa esta actitud es la figura del travesti.¹²⁷

Il corpo travestí si offre allo spettatore nelle opere dell'artista cileno sfidando non soltanto il senso comune del pudore ma il concetto stesso di osceno, trasformandolo, attraverso l'atto artistico, in un "in-scena" volto a scuotere le coscienze sopite (o svendute) in cambio di una posizione sociale comoda:

Una y otra vez la Madonna mostrando el truco, la verga travesti que campaneaba como un péndulo llamando a todo el museo, haciendo que corrieran las secretarias y auxiliares hasta la sala, provocando tanto despelote, tanto grito de los profesores y del jefe scout tocando el pito, vociferando que cortarían esa suciedad, que eso no era arte, eso era pornografía, pura mugre libertina que desprestigiaba a la democracia.¹²⁸

Ancora una volta, le categorie dell'abietto e dell'osceno si ricongiungono sfidando le leggi stesse del desiderio che consistono precisamente *nel reducir el sentimiento amoroso a esa suerte de apropiación de lo otro, apropiación de la imagen del otro, apropiación del cuerpo del otro, del devenir del otro, del sentir del*

¹²⁶ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁷ J. V. Aliaga; J. M. Corté, *Desobediencias*, Barcelona-Madrid, Egales Editoriales, 2014, p. 118.

¹²⁸ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 38.

*otro*¹²⁹ in vista di una società futura in cui "el deseo se convierta en poder"¹³⁰ mediante una "Rivoluzione molecolare".

2.2 Modello omosessuale latino-mediterraneo vs euro-statunitense: una nuova egemonia?

2.2.1 Nuove discriminazioni all'ombra della libertà

Reinaldo Arenas, Pedro Lemebel e Nahúm B. Zenil dovettero rapportarsi con la realtà statunitense per motivi molto diversi: l'esilio forzato, un invito politico-letterario e l'installazione di una mostra. Da questo incontro controverso nacquero nuovi stimoli lavorativi per i tre artisti e una riflessione, inerente la situazione LGBTIQ, volta ad analizzare, sotto una nuova luce, la propria identità etnica, sessuale ed economica.

Quando Jaime Manrique, noto scrittore colombiano, incontrò Reinaldo Arenas a New York, lo scrittore cubano stava affrontando la fase terminale della sua malattia. Una copia di *Antes que anochezca* stava sul tavolo, insieme a pile di fogli sparsi e a una prima stesura di *Leprosorio*.¹³¹

Da quando lo scrittore era scappato fortunatamente dal suo paese tramite un barcone stracolmo di *marielitos*, erano già passati anni e una breve, quanto devastante, permanenza a Miami.

New York lo attirò con le sue luci, come a Icaro il sole e, come in quel caso, gli bruciò le ali, facendolo precipitare nel vortice della malattia mortale.

Gli Stati Uniti furono per Arenas proprio questo: un grosso abbaglio. Emarginato dai suoi connazionali in esilio, sia per la sua omosessualità sia per la sua indole libertaria; sottoposto a nuove quanto pressanti regole restrittive, l'autore dovette lottare sino all'ultimo, con la consapevolezza di una nuova verità: non

¹²⁹ F. Guattari, S. Rolnik, *op. cit.*, p. 327.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹³¹ J. Manrique, *op. cit.* p. 139.

esisteva un posto adatto a lui: «Marielito, inmigrante, contrarrevolucionario, anticapitalista, homosexual, infecto de sida, muchos motivos para ser perseguido y repudiado¹³²»:

La Universidad de la Florida me invitó a dar una conferencia el primero de junio de 1980. La titulé «El mar es nuestra selva y nuestra esperanza» y hablé por primera vez ante un público libre. [...] Desde que comencé a hacer declaraciones contra la tiranía que había padecido durante veinte años, hasta mis propios editores, que habían hecho bastante dinero vendiendo mis libros, se declararon, solapadamente, mis enemigos. [...] Comprendí que la guerra comenzaba de nuevo, pero ahora bajo una forma mucho más solapada; menos terrible que la que Fidel sostenía con los intelectuales en Cuba, aunque no por ello menos siniestra. [...] Nada de aquello me tomó por sorpresa; yo sabía que el sistema capitalista era también un sistema sórdido y mercantilizado¹³³.

Nell'esilio si presentarono subito gli stessi stereotipi machisti combattuti in patria. Ed ecco apparire subito la figura dello zio d'America che intima perentorio all'illustre nipote:

Ahora te compras un saco, una corbata, te pelas bien corto y caminas de una manera correcta, derecha, firme; Te haces también una tarjeta que diga tu nombre y que eres escritor¹³⁴.

L'arrivo a New York dopo i primi mesi passati a Miami si presentò allettante, con l'invito a una conferenza presso la Columbia University ma già dopo poco tempo si rivelò molto meno roseo:

Ese rostro pensé hallarlo en Nueva York, cuando llegué aquí en 1980; la ciudad me envolvió. Pensé que había llegado a una Habana en todo su esplendor, con grandes aceras, con

¹³² R. Ojeda, «Reinaldo Arenas y los caminos de Mariel» consultabile al seguente indirizzo: voltage.net.org, giugno 2002.

¹³³ R. Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 309.

¹³⁴ *Ibid.* p. 313.

fabulosos teatros, con un sistema de transporte que funcionaba a las mil maravillas, con gente de todo tipo, con la mentalidad de un pueblo que vivía en la calle, que hablaba todos los idiomas; no me sentí extranjero al llegar a Nueva York¹³⁵.

Tra la vegetazione di Central Park o nella quarantaduesima, Reinaldo riuscì ad avere numerose esperienze sessuali, soprattutto con gli uomini afroamericani di Harlem. Viaggiò molto, anche in Europa, ma questa instabilità finì per stancarlo.

In un paragrafo della sua autobiografia traccia chiaramente le differenze tra l'erotismo omosessuale cubano e il contesto gay statunitense:

Después, al llegar al exilio, he visto que las relaciones sexuales pueden ser tediosas e insatisfechas. Existe como una especie de categoría o división en el mundo homosexual; la loca se reúne con la loca y todo el mundo hace de todo. Por un rato, una persona mama y luego la otra persona se la mama al mamante. ¿Cómo puede haber satisfacción así? Si, precisamente, lo que uno busca es su contrario. La belleza de las relaciones de entonces era que encontrábamos a nuestros contrarios; encontrábamos a aquel hombre, a aquel recluta poderoso que quería, desesperadamente, templarnos. Éramos templados bajo los puentes, en los matorrales y en todas partes por hombres; por hombres que quería satisfacerse mientras nos las metían. Aquí no es así o es difícil que sea así; todo se ha regularizado de tal modo que han creado grupos y sociedades donde es muy difícil para un homosexual encontrar un hombre; es decir, el verdadero objeto de su deseo.¹³⁶

Ciò a cui fa diretto riferimento lo scrittore cubano è la teoria condivisa da molti studiosi dell'epoca, tra cui D.W. Foster, inerente due modelli contrapposti di

¹³⁵ *Ibid.* p. 315

¹³⁶ R. Arenas, *op. cit.*, p. 132.

classificazione dell'omosessualità: quello latino-mediterraneo e quello anglosassone o Euro-statunitense.¹³⁷

Nel primo caso l'attribuzione dell'identità omosessuale si basa sul ruolo ricoperto durante l'atto sessuale. In quest'ottica lo stigma ricadrà sul soggetto passivo, colpevole di aver abdicato al suo potenziale penetrativo.

Il secondo modello prende invece in considerazione l'orientamento sessuale, a prescindere dall'attitudine dell'individuo durante l'atto sessuale. La distinzione in quest'ottica si svilupperà tra omosessuali, eterosessuali e bisessuali.

A elaborare per primo questa teoria basata sulla predilezione erotico-affettiva fu Richard von Krafft-Ebing con il suo *Psyschopatia Sexualis*¹³⁸ del 1892, poi ripresa dall'Istituto di ricerca sessuale del dottor Hirshfield, fondato a Berlino nel 1918.¹³⁹

Già dagli ultimi vent'anni del secolo, il modello globalizzato si era imposto sugli altri, schiacciando qualsiasi tipo di differenza presente all'interno del movimento LGBTIQ e promuovendo un modello egemonico che finì con l'includere discriminazioni basate sull'etnia, il ceto sociale o la provenienza degli individui.

A tal riguardo può risultare assai utile la testimonianza che Pedro Lemebel riporta nel suo *Loco Afán*:

Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo; la disfunción de la loca sarcomida por el sida, pero principalmente diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su tranza con el poder de la nova masculinidad homosexual. La foto despide el siglo con el plumaje raído de las locas aún torcidas, aún folclóricas en sus ademanes ilegales.¹⁴⁰

¹³⁷ D.W. Foster, «El gay como modelo cultural: eminent maricones de Jaime Manrique» in D. Ingenshay, *Desde aceras opuestas: literatura/cultura gay y lesbiana en latinoamerica*, Madrid, Iberoamerica, 2006, p.120-121.

¹³⁸ Si veda a riguardo N. Fusini, prefazione a G.P. Leonardi (eds.), *L'arte del desiderio: omosessualità, letteratura, differenza*, Bologna, Il Mulino, 2015.

¹³⁹ A metà del XIX secolo si sviluppò in ambito medico-scientifico un dibattito che diede il via a una discussione anche in ambito politico e sociale. Fu un tedesco, Karl Heinrich Ulrichs a dichiararsi omosessuale per la prima volta nella storia. R. Beachy, *Gay Berlin: l'invenzione tedesca dell'omosessualità*, Milano, Bompiani, 2016.

¹⁴⁰ P. Lemebel, *Loco Afán: crónicas de sidario*, Santiago de Chile, Lom ediciones, 1996, p. 22.

E precisa:

Porque cuando te bajas del metro en Christopher Street, te encuentras de sopetón con una tonelada de músculos y físico culturistas, en mini-short, peladas y con aritos, las parejas de hombres en patines pasan de la mano sopladas por tu lado como si no te vieran. Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay. Y uno anda tan despistada en estos escenarios del Gran Mundo, mirando las tiendas llenas de fetiches sadomasoquistas, de clavos, alfileres de gancho y tornillos y pinches y, cuanta porquería metálica para torturarse el cutis. ¡Ay qué dolor! Qué susto ver en la esquina ese grupo Leader's con sus moros, bigotes, cueros, bototos y esa brutalidad fascista que te recuerdan las pandillas de machos que en Chile uno les hacía el quite, cruzaba la calle y caminaba tiesa fingiendo mirar a otro lado. Pero aquí en el Village, en la placita frente al Bar Stonewall, abunda esa potencia masculina que da pánico, que te empequeñece como una mosquita latina parada en este barrio del sexo rubio. En este sector de Manhattan, la zona rosa de Nueva York donde las cosas valen un ojo de la cara, el epicentro del tour comercial para los homosexuales con dólares que visitan la ciudad. Sobre todo en esta fiesta mundial en que la isla de Manhattan luce embanderada con todos los colores del arco-iris gay. Que más bien es uno solo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco. Basta entrar en el Bar Stonewall, que siempre está de noche, para darse cuenta que la concurrencia es mayoritariamente clara, rubia y viril, como en esas cantinas de las películas de vaqueros. Y si por casualidad hay algún negro y alguna loca latina, es para que no digan que son antidemocráticos.¹⁴¹

Le parole di Lemebel, si fanno taglienti, crude, quando denuncia il razzismo, il machismo e il mercantilismo che hanno invaso la comunità gay del bel mondo occidentale. Il modello da raggiungere, rileva, è quello dell'uomo giovane,

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

palestrato, bianco, biondo e virile, una copia perfetta del prototipo egemonico di virilità.

Quello che si ritrova davanti lo scrittore è un mondo all'opposto rispetto al suo di provenienza. Non ci sono "locas" per le strade, in abiti sgargianti e aspetto stanco e affamato, non ci sono uomini sposati che furtivamente si avvicinano a loro in cerca di attimi da passare in sordina. Tutto si svolge alla luce del sole e dei riflettori, per lo meno tutto ciò che viene ritenuto degno di nota. La malattia, la povertà, il disprezzo sono nascosti come la polvere sotto il tappeto.

Esiste un'unica parola che vale per tutti: gay.

L'accusa più interessante che viene mossa in *Loco Afán* è che i gay occidentali in realtà siano in combutta con il potere dominante, preservando completamente la "trilogia del prestigio": macho-masculino-hetero, o meglio, *macho varon-masculino* come indicato da Gonzales Pagés nel saggio omonimo¹⁴².

A essere respinta dal pensiero maschilista, etero come gay, è ogni forma di femminilità o di effeminatezza. L'uomo gay ha ora come modello quello etero.

Le dicotomie sinora presentate non vanno prese alla lettera, credendo che esistano confini invalicabili e rigidi sia all'interno che intorno alle varie classificazioni; si tratta, piuttosto, di pure generalizzazioni soggette a cambiamenti dovuti alle diverse condizioni spazio-temporali che possono presentarsi.

Barry Adam, ad esempio, già sul finire degli anni Settanta propose una distinzione all'interno dell'omosessualità, divisibile in quattro parti anziché due:

Age-structured
Gender-defined
Profession-defined
Egalitarian/gay relations¹⁴³

¹⁴² J.C. González Pagés, *Macho, varón, masculino*, La Habana, Editorial de la mujer, 2010

¹⁴³ S. O'Murray, *Latin American Homosexualities*, Albuquerque, University of New Mexico press, 1995.

Un ventennio prima fu un sociologo, Alfred Kinsey, a stabilire una scala del desiderio sessuale, basata su vari livelli di comportamento sessuale in una scala da zero a sei che includeva agli estremi l'eterosessualità e l'omosessualità¹⁴⁴.

Esattamente l'opposto di quanto avviene nel caso del cosiddetto *blind phallus* che alcuni antropologi avevano attribuito erroneamente ai *bugarrones* latinoamericani: questi studi si basavano sull'ipotetica convinzione che per questi soggetti esistano brave ragazze da sposare e cattive ragazze da "usare" per i propri impulsi sessuali. In questa categoria confluirebbero, secondo tale punto di vista, anche gli uomini passivi-effeminati che sarebbero chiamati a svolgere la stessa funzione delle donne biologiche con i giovani scapoli eterosessuali:

Penetrating the huecos (holes) of putos is not as (culturally) valued or desirable as penetrating those of women. Latinos with whom I have discussed claims that masculinity can be enhanced by fucking a maricón vociferously disagree with Lancaster's assertion that fucking men enhances "male honor".¹⁴⁵

In queste poche frasi Murray distrugge la presunta convinzione di cui sopra, secondo cui per alcuni uomini "a hole is a hole" e che "dominare sessualmente" una donna sia lo stesso che farlo con un uomo. Il mito della "reputazione" maschile, di matrice mediterranea, va messo sotto esame e decostruito anziché avvalorato.

Questa sorta di "strategia di abiezione", si fonderebbe sulla necessità di permanere nella posizione di potere maschile su cui si baserebbe la supposta norma sulla costruzione dell'abietto e le sue trasgressioni a cui è necessario anteporsi se si vuole conservare la propria posizione privilegiata. Il fallo diviene pertanto, sotto quest'aspetto, il significante fondamentale del sistema binario fondato sull'anteporsi tra norma e trasgressione.

Alcuni intellettuali come Judith Butler o Jacques Derrida cercarono di attentare a questo binarismo attraverso la concezione del "fallo lesbico", come già accennato in precedenza, o mediante la "strategia di ripetizione".

¹⁴⁴ A. Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male*, U.U.S.S., Indiana University Press, 1998.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Così scrive la teorica della performatività di genere:

La strategia di abiezione è del resto insita nel rito di fondazione dell'eterosessualità egemone. La norma, infatti, si costruisce e trae alimento dall'atto di esclusione con il quale rigetta le sue trasgressioni nella sfera dell'abietto. [...] Il risultato è un regime omofobico di matrice eterosessuale che, per mantenere il controllo sulle figure antagoniche di una diversa organizzazione della sessualità, deve continuamente rilegittimarsi attraverso la ripetizione e la citazione della norma.¹⁴⁶

Non si è molto lontani, in questo caso, dall'effetto di naturalizzazione o strategia di citazione di Derrida.

2.2.2 La rivoluzione sessuale *mestiza*

Nel 1996, Nahúm B. Zenil fece una mostra presso il Mexican Museum di San Francisco. In tale occasione venne esposto un quadro emblematico rispetto al tema che stiamo trattando in questo capitolo: l'autore si ritrae con il proprio compagno, entrambi vestiti da angeli, mentre con un gesto osceno, quanto liberatorio, si sollevano le sottane per urinare su New York. Il quadro è intitolato *Volando sobre Nueva York – Flying over New York*. (**fig. 13**) A essere veicolato dall'espressione dei soggetti rappresentati è un atteggiamento indifferente e quasi sprezzante nei confronti della città presa in esame.

Mentre nel caso dell'artista di Veracruz, esattamente come in quelli di Lemebel e Arenas, è evidente se non una contrapposizione, una distinzione netta, un margine tra cultura anglosassone e latina, nel caso di Gloria Anzaldúa la frontiera si deve superare se necessario ed è parte integrante della propria identità: «scrittrice, femminista *chicana*, *tejana patlache* di Rio Grande Valley, nel Sud del Texas».

Come evidenziato da Paola Zaccaria nella prefazione al libro-manifesto di Anzaldúa, l'autrice già nella sua breve descrizione usa termini che geograficamente e

¹⁴⁶ J. Butler, *Corpi che contano – I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996.

linguisticamente connettono Messico e Usa, ricorrendo all'idea di *mestizaje* e a una scrittura fortemente sessuata (in termini lesbici e femministi). Tutti questi lavori servono per sostenere la cosiddetta *tercera raíz* identitaria che è quella indigena, azteca.

L'utilizzo di due vocaboli per autodefinirsi omosessuali, in nahuatl come in inglese ha un valore politico per Anzaldúa e di affermazione e valorizzazione delle culture precolombiane e precristiane. Precisa Zaccaria:

Nella reiterazione del termine lesbica in americano (dyke) e in Nahuatl (patlache) è possibile leggere un atto politico di rivendicazione che investe due sfere: per un verso l'accostamento dyke-patlache sottolinea la multiculturalità e il polilinguismo [...] per altro si presenta come una dichiarazione pubblica di omosessualità, atto che viene chiamato *coming out*, che investe non solo la cultura metropolitana, occidentale, "moderna" e dunque tollerante americana, ma il pronunciarlo in lingua antica sta politicamente a indicare che nei tempi in cui gli indiani d'America (del nord e del sud) erano i soli abitanti di quella terra, c'era già una parola che nominava la donna che sceglieva un'altra del suo sesso come soggetto con cui avere una relazione erotica, e dunque se c'era una parola c'era un riconoscimento del lesbismo.¹⁴⁷

La frontiera, lungi dall'essere un campo di battaglia o violenza sterile è piuttosto un «luogo o stato della coscienza, dove tutti possiamo ascoltare e parlarci, dove le divisioni possono essere colmate, forse persino sanate».¹⁴⁸

Seguendo questa traiettoria concettuale Anzaldúa non basa il suo discorso sulla contrapposizione tra omosessualità ed eterosessualità in una forma di separatismo tra identità lesbica ed etero; la scrittrice chicana vuole piuttosto favorire l'isolamento come strumento per la crescita spirituale, creativa ed esperienziale.

La ricerca di una complessa quanto soddisfacente ricerca di se stesse passa per una condivisione comunitaria di esperienze e saperi. Le fonti del sapere sono

¹⁴⁷ G. Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera*, Bari, Palomar edizioni, 2000, pp. 5-6.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

molteplici e pertanto la frontiera dovrà convertirsi in un luogo di passaggio più che di guerra.

L'insegnamento che Anzaldúa vuole condividere è quello di un'identità sessuale inclassificabile che si relazioni con le tante molteplicità presenti in ogni individuo e che non si percepisca come totalizzante.

La riflessione di Bidy Martin, riportata da Zaccaria ci pare possa riassumere quanto espresso sinora e al contempo possa indicare un cammino atto a costruire un discorso dialogico rispetto all'identità:

La fuoriuscita dalla norma eterosessuale insegna ad aprirsi al molteplice, allora questo insegnamento si estende alla riflessione sulla razza, il genere, e aggiungerei, i generi letterari, cioè l'estetica. Questo è ancor più sentito nella cultura latina, dove la questione dell'identità è oggi così forte in quanto per secoli negata o marginalizzata nella storia ufficiale d'America¹⁴⁹.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.13.

2. 3 Dar corpo alla patria: nazionalismo e modello virile

2.3.1 La costruzione del modello maschile

Il corpo umano oltre a essere un organismo perfetto è un imponente veicolo metaforico che si esprime tramite un preciso codice; tale insieme di attitudini e comportamenti sono sottoposti al potere delle norme sociali, morali, sessuali imposte dalle varie istituzioni, atte al controllo delle masse. La costruzione della mascolinità, così come della femminilità, non sfugge a queste leggi tacite, che sono talmente radicate, da essere percepite come “naturali”. Il linguaggio assume il ruolo di sostenitore della gerarchia sociale, razziale, dei sessi, attraverso alcuni prototipi di mascolinità egemonica che si (auto)certificano come autentici.

Dato il suo alto valore simbolico e archetipico, il corpo maschile si è prestato a essere un prolifico generatore di miti, spesso di chiara matrice sessista: la donna come copia difettosa dell'uomo, come generata da una sua costola, la peccatrice-tentatrice, la *malinche*-traditrice. Sino al XVIII era invece diffusa la visione aristotelica del sesso unico, dovuto al fatto che in entrambi, femmine e maschi, appaiano elementi appartenenti al sesso opposto.

In molte società la necessità di mantenere il potere, e pertanto di appartenere a un'*elite* ristretta e fortemente escludente, fu per molto tempo uno dei fattori propulsori di un rigido binarismo tra i generi. L'archetipo maschile ideale rimandava alla solidità, alla chiarezza d'intenti, alla limpidezza, alla stabilità, mentre tutto ciò che non rientrava in questo *range* di “qualità innate” era considerato altro e quindi inferiore. Con riferimento a ciò possiamo pertanto asserire che la “mascolinità” sia frutto di un'ideologia, che dall'antichità greca e alternativamente sino ai nostri giorni, ha accomunato la bellezza e la forza muscolare virile al divino. Dio, o il padre degli dei, da un certo punto della storia umana in poi, era divenuto predominante,

relegando le altre figure del *pantheon* a ruoli secondari, ed esercitando la propria autorità con forza, aggressività, e spesso violenza. Questi elementi, malauguratamente, continuano a essere la norma privilegiata, attuata da alcuni soggetti per dimostrare agli altri e a se stessi la propria natura virile. Ancora una volta si tratta di una questione di potere e dell'incapacità di dividerlo in armonia e parità con l'altro sesso, che spesso viene interpretato nella sua mancanza di sottomissione, come pericoloso.

José Miguel G. Cortés, nel saggio introduttivo al suo "*Hombre de mármol*",¹⁵⁰ evidenzia le tre principali paure dell'uomo egemone:

1. Paura di essere confuso con i maschi gay
2. Paura di essere dominato da loro
3. Paura di essere vulnerabile davanti a loro

Ormai da anni realtà come il CNM, (*Costruyendo nuevas masculinidades*) del dipartimento di filologia dell'Università di Barcellona, il RIAM (Red Iberoamericana y Africana de Masculinidades) a Cuba e Maschile Plurale in Italia, portano avanti un discorso basato su una identità maschile dialettica, antisessista e rispettosa delle diversità.

Angels Carabí e Joseph Armengol evidenziano alcuni assunti prioritari che permetterebbero un cambio di rotta rispetto al maschilismo ancora imperante:

- Gli uomini devono riconoscere che il loro "potere" diseguale è basato su assunti falsi.
- Occorre sviluppare una responsabilità etica per favorire e stabilire relazioni tra i generi che siano più eque.
- Mancano testi e discussioni ad ampio raggio su come costruire effettivamente mascolinità "alternative", o meglio, contro egemoniche.

¹⁵⁰ J.M.J Cortés, *Hombres de mármol*, Barcelona-Madrid, Egales ed., 2004.

Il termine “maschilità egemonica” venne coniato da Raewyn Connell nel 1987. A tal proposito, lo studioso sosteneva che:

To speak of masculinities is to speak about gender relations. Masculinities are not equivalent to men; they concern the *position* of men in a gender order. They can be defined as the patterns of practice by which people (both men and women, though predominantly men) engage that position.

There is abundant evidence that masculinities are multiple, with internal complexities and even contradictions; also that masculinities change in history, and that women have a considerable role in making them, in interaction with boys and men¹⁵¹.

E ancora:

The concept of hegemonic masculinity does not equate to a model of social reproduction; we need to recognize social struggles in which subordinated masculinities influence dominant forms. [...]The author suggests reformulation of the concept in four areas: a more complex model of gender hierarchy, emphasizing the agency of women; explicit recognition of the geography of masculinities, emphasizing the interplay among local, regional, and global levels; a more specific treatment of embodiment in contexts of privilege and power; and a stronger emphasis on the dynamics of hegemonic masculinity, recognizing internal contradictions and the possibilities of movement toward gender democracy¹⁵².

Esiste pertanto una stretta correlazione tra questa: «current configuration of practice that legitimizes men's dominant position in society and justifies the subordination of women, and other marginalized ways of being a man¹⁵³» e la costruzione di una società di tipo patriarcale.

¹⁵¹ R.W. Connell, “Hegemony Masculinity: Rethinking the Concept”, consultabile al seguente indirizzo: www.gas.sagepub.com

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ R.W. Connell, Connell, R. W., *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005.

Partendo dal concetto gramsciano di cultura egemonica e da quello di campo dinamico elaborato da Pierre Bordieu, alcuni studiosi tra cui Demetrakis Demetriou, rimarcano che l'egemonia maschile non sia una pratica esclusivamente bianca ed eterosessuale bensì un insieme ibrido che coinvolge anche le identità non egemoniche, al fine di promuovere il mantenimento del patriarcato e dell'egemonia interna ed esterna:¹⁵⁴

By identifying the social structure with biological difference, sex role theory reduces gender to two homogeneous and complementary categories and thus underplays social inequality and power. This neglect of power is two-dimensional in that sex role theory fails to acknowledge power relationships both between and within genders. As regards power relationships between genders, sex role theory treats the female role and the male role as equal and reciprocally dependent on each other. There seem to be no power relationships here at all. We do not speak of 'race roles' or 'class roles', as Connell repeatedly notes, because the exercise of social power in these areas of social life is more obvious to sociologists. With sex role theory, however, the underlying biological dichotomy conceals and legitimates the power that men exercise over women. As a result, the notion of an overall social subordination of women ... is not a conception that can be formulated in the language of role theory¹⁵⁵.

Gary Barker, nel Duemila, aveva evidenziato il concetto di “pratiche positive” relative a modelli di maschilità alternativa. Con questa definizione si intende far riferimento a quegli uomini non dominanti che incarnano l'uguaglianza di genere in maniera pro-femminile. Si tratta, come afferma Michael Flood di quel tipo di soggetti che attuano in vista di un cambiamento che dall'ideale possa divenire sostanziale.

¹⁵⁴ D. Demetrakis, «Connell's concept of Hegemonic Masculinity: A critic», *Theory and Society*, 30, pp. 227-361.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.2.

L'attuazione di pratiche alternative di genere implica talvolta il superamento di frontiere e limiti sia reali sia simbolici tra i generi, come nel caso di Lemebel, tra le nazioni, come dimostrato da Arenas, o tra reale e immaginario come nel caso delle opere di Zenil.

2.3.2 Il mito dell'eroe classico sopravvive

Come abbiamo già accennato il corpo è un simbolo personale e sociale d'identità. La sua manipolazione, conformazione e decorazione indirizza la percezione che gli altri hanno di noi ed esprime le caratteristiche personali del soggetto.

Il corpo maschile nelle società occidentali è posto all'interno di due ambiti ben precisi e dicotomici come il potere e il piacere. Il modello è da ricercarsi nell'antica Grecia in cui la bellezza virile, dalle proporzioni perfette, rimandava al divino e alle migliori doti umane. La relazione tra potere e bellezza fu ripresa durante il Rinascimento italiano da importanti artisti quali Michelangelo Buonarroti: dalla “*Creazione di Adamo*” al famoso *David*, sino agli “Ignudi” della Cappella Sistina e al Cristo risorto, in Santa Maria sopra Minerva a Roma.¹⁵⁶

Tra il XVIII e il XIX secolo, il neoclassicismo ripresentò la stessa estetica, appoggiata dai movimenti igienisti, che nel frattempo si erano sviluppati in Europa; questo portò all'esaltazione del corpo muscoloso, allenato, dalle membra forti e armoniche, bianco e occidentale. Lo stesso modello fisico “elitario” si ritrova intatto nei messaggi deliranti di Adolf Hitler su tale argomento, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo.

¹⁵⁶ Una breve ricompilazione della storia del nudo nell'arte è consultabile al seguente indirizzo: <http://la24esimaora.blogspot.it/2016/07/vedo-nudo-breve-storia-del-nudo-e-della.html>

José Miguel G. Cortés nel suo *Hombres de mármol* sostiene che:

El desarrollo muscular es el producto de la combinación de una cada vez más influyente sociedad de consumo (que potencia una visión narcisista y hedonista del cuerpo) y de una visión de marcado cariz protestante (que fomenta una ascética disciplina). La imagen masculina narcisista es una imagen que proyecta autoridad y omnipotencia, que conlleva fantasías muy relacionadas con la agresividad, el poder, la dominación y el control¹⁵⁷.

Cortés introduce nuovi elementi che interconnessi, contribuiscono alla costruzione del modello di mascolinità egemonica: il sistema economico (capitalistico), la religione (protestante), il potere, (politico e sociale) e il controllo (sulle alterità).

Nel paragrafo che segue, vedremo che a questi aspetti bisognerà aggiungerne un altro e che sarà opportuno un ampliamento delle singole categorie in esame.

Per tornare all'esaltazione dell'aspetto muscolare, esso rappresenta sia l'azione che il potere fallico desiderabile, ma mai un corpo desiderante. È piuttosto un'entità chiusa, integra, sbilanciata in avanti, al contrario della rappresentazione del femminile a cui si attribuiscono tratti di delicatezza, eleganza o che, eventualmente, è ritratto nelle vesti di allegorie dalla bellezza asessuata ed eterea.

Questa predilezione per l'armonia fisica, perfetta, maschile, si antepone a ciò che non lo è: i corpi malati, brutti, anziani, non bianchi, ossia coloro che non potevano rappresentare i soggetti prediletti da Winckelmann: eroi e atleti. Il critico tedesco sosteneva ancora in pieno Settecento che *los factores cognitivos*,

¹⁵⁷ J.M.G.Cortés, *Hombres de mármol*, cit., p. 51. Il presente testo ha funto da ispirazione per la redazione di questo parágrafo.

*emocionales y biográficos están estrechamente unidos, y el erotismo y la estética íntimamente conectados.*¹⁵⁸

Il gusto estetico di Wilckemann è riassunto durante la rivoluzione francese, dall'immagine di Ercole, tanto cara a Robespierre, perché rappresentava “l'uomo nuovo nato dalla rivoluzione”.

Mentre la Marianne ha rappresentato la nuova Repubblica nascente, come perfetta allegoria degli ideali che avevano ispirato la rivoluzione e del concetto di madre-patria, la figura di Ercole ha rappresentato un nuovo modello maschile completamente opposto a quello di cortigiano-damerino tanto in voga durante il periodo monarchico. (**fig. 14-15**)

A tal proposito Jean Marie Roulin scrive:

En 1792, la massue d'Hercule prend le relais: dans un transfert de la puissance sexuelle à la force de résistance, le vaillant et vigoureux dépuceleur devient un héros propre à arrêter les ennemis politiques de la République¹⁵⁹.

Questa scelta iconografica, rappresentava in parte la nuova costituzione sociale che si andava formando e i ruoli sessuali che si intendeva stabilire. Rispetto al periodo precedente in cui le distinzioni fisiche, di genere e ruolo erano quasi impercettibili, ora è sin da subito evidente una maggiore categorizzazione, atta a rimarcare le differenze tra maschile e femminile.

L'affermarsi degli stati nazione in Europa porterà alla creazione di modelli di genere ancora più rigidi che serviranno da esempio anche nel continente americano e saranno alla base, in parte, della costruzione di un altro “uomo nuovo”, quello nato a Cuba dalla rivoluzione Castrista.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁹ J.M. Roulin, "Virilité et pouvoir dans l'imaginaire des textes érotiques de la Révolution", *Itinéraires*, n. 1, 2008 <https://itineraires.revues.org/2213#notes>.

2.3.3 Alla ricerca dell'uomo nuovo o il nazionalismo non è mai stato *gay friendly*

I *conquistadores* spagnoli che invasero le Americhe sono da considerarsi, come ci ricorda Roberto Botti, il primo gruppo maschile moderno.

Le varie guerre civili europee che si erano alternate sino a quella data, si basarono sugli stessi principi che reggevano il patriarcato imperante e ne erano, oltretutto, le massime fonti di proselitismo. Le abilità militari, la violenza, il concetto di onore e l'esaltazione della ragione, erano i parametri su cui si costruiva la maschilità egemonica in quel periodo storico.

Il processo di colonizzazione s'inseriva in questo contesto politico-ideologico in quanto promotore dei valori legati alla ragione e alla civiltà (europee) che avrebbero portato il progresso a quelle genti che, loro credevano, ne fossero sprovviste.

Il pensiero oggettivo (o percepito come tale e a solo uso e consumo degli uomini) non solo era percepito come sinonimo di potere di dominio, ma anche di vera conoscenza. Con questi presupposti gli europei giunsero negli odierni paesi latinoamericani, portando con sé un pesante bagaglio di verità infuse e inconfutabili, legate a vari ambiti del sapere umano: la religione, la morale, la salute, la sessualità e la gestione politico-economica di stampo imperialistico-precapitalistica. Quest'ultima si basò per vari secoli, sino alla metà dell'Ottocento, sulla schiavitù che conservava il suo carattere domestico patriarcale¹⁶⁰. Molte donne di origine africana finirono con l'essere sfruttate sessualmente, per via di leggi che non le tutelavano, a differenza delle donne bianche. Soprattutto nelle grandi zone portuali come La Habana a Cuba o la regione di Vera Cruz in Messico, venne sviluppato questo commercio inumano di persone e al contempo si avviò un processo di cambiamento socio culturale che avrebbe portato a grandi capovolgimenti in molti ambiti.

¹⁶⁰ A. Sierra Moreno, *La nación sexuada*, La Habana, Editorial de Ciencia Sociales, 2002. p.5.

Nel frattempo, la borghesia schiavista istituzionalizzò, suo malgrado, l'omosessualità nelle piantagioni, procurando una netta segregazione dei sessi¹⁶¹. La stessa classe sociale fu spesso protagonista, accanto al clero locale, di vere e proprie rappresaglie nei confronti delle persone accusate di essere "peccatori sodomiti."¹⁶²

Il concetto di "nazione sessuata" calza perfettamente a questo periodo storico in cui inizia a formarsi in America Latina il concetto di nazione in conformità a una serie di relazioni e rappresentazioni simboliche che permettono la stabilità e la riproduzione di un determinato modello di società:

La construcción de la sexualidad ha sido utilizada para definir y regular las nociones de nacionalidad, capas, estamentos y clases sociales. Históricamente, se ha establecido una analogía entre cuerpo humano sexuado y cuerpo social sexuado, se vislumbra la confección y el diseño del proyecto de lo que ya he definido como la *nación sexuada* occidental que tiene sus bases en el siglo XIX y que la contemporaneidad, por supuesto, hereda. O sea, la nación-sexualidad imaginada, construida y subyacente en la concepción de la Nación misma, que garantice a través de un conjunto de relaciones y representaciones simbólicas su estabilidad y su reproducción social¹⁶³.

L'ideale maschile, in particolare, è stato l'elemento fondante nella definizione che dava di sé la società moderna, nella misura in cui proteggeva l'ordine prestabilito e al contempo favoriva il progresso.

Nel XVIII secolo l'ideale rimase strettamente connesso a quelle che erano considerate virtù esclusivamente virili: la volontà d'azione, l'onore e il coraggio.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.73.

¹⁶² Questo era l'epiteto che spesso era rivolto a chi aveva rapporti sessuali con persone dello stesso sesso.

¹⁶³ A. Sierra Madero, *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Americas, 2006.

Come già accennato, l'ideale maschile, inteso come summa di corpo e anima, si tramutò presto in un costrutto immutabile che trovava conferma nello stereotipo imperante, che facilitava la comprensione immediata dell'altro e con essa, il suo giudizio sommario:

Non è possibile indicare il momento preciso della nascita dell'ideale maschile come fattore della storia moderna; possiamo dire solo che avvenne tra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Gli elementi esistevano già, ma furono sistematizzati, costituiti in stereotipo, solo all'inizio dell'epoca moderna¹⁶⁴.

Con la Rivoluzione francese insieme ai nuovi ideali e simboli nacque «l'uomo nuovo» sulla base dell'opposizione ai precedenti modelli negativi, oltre che, all'aderenza a stereotipi positivi. A differenza di quanto si possa credere, il mito del macho non riguardò solamente i movimenti conservatori ma anche quelli dei lavoratori; come sostiene George Mosse: «anche dell'uomo bolscevico si diceva che era solido come una roccia».¹⁶⁵

Come vedremo tra poco, il nazionalismo e il modello estetico tanto promosso da Winckelmann che vedeva ricongiunti il bello, il vero e il sacro, come dettava l'estetica classica, coinvolgeva trasversalmente classi sociali, ideologie e culture differenti:

Esaminare l'ideale virile significa trattare non solo il nazionalismo e il fascismo che siamo abituati a considerare “mascolini”, ma anche il socialismo, il comunismo e, soprattutto, gli ideali e i meccanismi normativi della società¹⁶⁶.

¹⁶⁴ G. L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'era moderna*, Torino, Einaudi, 1997. p. 4.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁶ *Ibidem*

Partendo da questo assunto fondamentale, analizzeremo qui di seguito le specificità spazio-temporali inerenti i Paesi di provenienza degli autori presi in esame in questo lavoro: Cuba, Cile e infine Messico.

2.3.3.1 Il caso cubano

Persino da una lettura superficiale di uno dei testi significativi di Ernesto Guevara scritto nel 1965, si capisce che l'omosessuale non può essere, a suo dire, un *hombre nuevo*.

Il prototipo del rivoluzionario da lui descritto nel trattato non si discosta poi molto dal modello primo novecentesco europeo. Bello, forte, virile, amante delle donne, eternamente giovane, il “Che” si presenta al suo folto pubblico di sostenitori come una sorta di eroe contemporaneo, senza macchia e senza paura. D'altronde era questo lo stereotipo maschile cui occorreva rifarsi per la costruzione della nuova nazione cubana.

Pérez Cruz giustifica questa visione della mascolinità con una spiegazione politico-economica: «L'omosessualità è un prodotto del capitalismo postmoderno»,¹⁶⁷ ossia del nemico. In questo l'autore non si discosta molto dal classico meccanismo secolare della femminilizzazione del nemico, tipico della tradizione militare occidentale.

Il *líder Maximo* prodotto dalla rivoluzione, rappresentava da un punto di vista simbolico un successivo gradino nella scala dei maschi alfa destinati a governare le masse alla ricerca di un padre della patria che le guidasse. Il prototipo di uomo vincente da lui proposto era il più adatto a innescare quel modello che Pierre Bourdieu definisce “riproduttivo”. Tale concetto viene spiegato egregiamente da Abel Sierra in uno dei suoi testi più conosciuti. Si tratta di:

¹⁶⁷ F. De J. Perez Cruz, *Homosexualidad, homosexualismo y etica humanista*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1999.

Un conjunto de prácticas que ayudan al sustentamiento de una visión del mundo institucional, que contribuyen a la reproducción de las estructuras de poder y de significados, y a minimizar la movilidad de esas estructuras concebidas. Desde el punto de vista bourdieano, los individuos excepcionalmente se desvinculan de las estructuras del poder, y estas adquieren un carácter reproductivo¹⁶⁸.

Se da un punto di vista economico, ideologico e politico, il governo dei Castro ha prodotto un'alternativa valida e chiara allo strapotere statunitense in America Latina, e soprattutto nel loro Paese, lo stesso non è avvenuto dal punto di vista dei diritti delle minoranze e della morale, perlomeno, non in un primo momento.

Il passaggio violento dal sistema corrotto di Fulgencio Batista a quello della “dittatura del proletariato” richiese inevitabilmente un progetto di omologazione del popolo che si basasse su un modello di riferimento solido, ideale. Coloro che non potevano o volevano ambire a tale status, erano considerati estranei e giacché tali, rigettati dalla società:

I non esclusi erano ossessionati dall'idea della cospirazione; che si trattasse degli omosessuali o della congiura internazionale, metodi e fini erano sempre, in buona misura, gli stessi. La coorte degli uomini sani schierata sotto il vessillo della società normativa aveva di fronte un'opposizione altrettanto compatta, ma se la società era cementata da elevati ideali, e guidata da uomini probi e coraggiosi, chi cercava di distruggerla operava invece con mezzi più subdoli, tentando di creare un'antisocietà guidata da uomini che sovvertivano il modello accettato della mascolinità¹⁶⁹.

E ancora:

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶⁹ G. L. Mosse, *op. cit.*, p. 90.

Per ritrovare il senso etico dell'esistenza e la fede nei miti e negli ideali nazionali era dunque necessaria una "nuova religione laica."¹⁷⁰

Il diffondersi di una mentalità palingenetica e rivoluzionaria, volta a sostituire valori, ideali e miti ormai superati, appannava via via la fede nel progresso spontaneo verso una società migliore, composta di uomini migliori. [...] La fiducia nella possibilità di compiere delle scelte liberamente e razionalmente vagliate, in vista di un graduale perfezionamento umano, veniva sostituita, a poco a poco, dalla convinzione che solo tramite un'azione esterna all'uomo fosse possibile cambiare la natura. In questa visione della politica come attività rigeneratrice, legittimata a invadere ogni sfera dell'individuo, per plasmarlo e rimodellarlo, vi erano i presupposti per il completo asservimento della libertà individuale a opera del partito e dello stato¹⁷¹.

Le donne libere sessualmente, che non si lasciavano inquadrare nel ruolo di militante o madre, e gli omosessuali (effeminati o dichiarati), sfuggirono per lungo tempo a questi dettami istituzionali. Il *machismo* li accomunava sotto il marchio di un "femminile non normativo" possibile canale d'accesso per il nemico e incarnazione assoluta dell'alterità:

Ingravida Gonzalez era una actriz de talento. [...] le gustaban los hombres, no era homosexual; era una mujer divorciada, cuya vida privada no podía calificarse de inmoral porque tuviese uno u otro amante. Sin embargo, el puritanismo castrista miraba también con malos ojos a las mujeres solteras que tuviesen una vida sexual un poco liberal. Ingravida fue por estas razones parametrada y expulsada de su trabajo, a pesar de su enorme talento como actriz. [...] De manera que la mujer como el homosexual, son considerados

¹⁷⁰ L. Benadusi, *Il nemico dell'uomo nuovo: l'omosessualità nell'esperimento totale fascista*, Milano, Feltrinelli, 2005. Le frasi qui citate si riferiscono al contesto italiano nel periodo precedente all'instaurarsi del fascismo. Le due rivoluzioni, di segno politico opposto, presentano simili meccanismi di instaurazione al potere e l'ideale di un "uomo nuovo" in tutto migliore ai modelli che l'hanno preceduto.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

como seres inferiores. Los machos podían tener varias mujeres y esto se veía como un acto de virilidad. De ahí que las mujeres y los homosexuales se unieran, aunque solo fuera como una manera de protegerse¹⁷².

Il brano qui riportato, estratto da *Antes que anochezca* di Reinaldo Arenas, spiega incisivamente la situazione che dovette soffrire una parte della popolazione almeno sino alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso. Nel caso delle persone transessuali la situazione era ancor peggiore, come purtroppo succedeva all'epoca in gran parte del mondo:

Algunas fuentes son reveladoras de que la aparición de los transexuales en el contexto de la Revolución Cubana y la preocupación estatal por estos grupos, no son tan recientes como parece. [...] En 1984, aparece un informe encaminado a la implementación del trabajo diagnóstico y terapéutico de los transexuales del país y se utilizó la metodología de la entonces República Democrática Alemana, que había sido puesta en práctica en 1976. [...] Para el tratamiento de este grupo no se hizo un análisis de su situación emocional, de sus inquietudes personales o sentimientos de cualquier índole. Antes bien, se asumió como una patología, y [...] por otra parte en el informe afloran los recursos eufemísticos y de ocultamiento empleados al enfocar este tema en el país. Además, pone de manifiesto la reticencia a reconocer la identidad social de estos grupos, y el diseño de estrategias para mantener su invisibilidad¹⁷³.

Come suggerito da Sierra Madero e confermato da Arenas nella sua autobiografia, le istituzioni fungono da garanti dell'ordine prestabilito attraverso l'uso dei corpi e l'incasellamento degli istinti. La scuola promuoveva la morale rivoluzionaria attraverso l'insegnamento, il bordello confermava i ruoli di genere e

¹⁷² R. Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 178.

¹⁷³ A. Sierra Madero, *Del otro lado del espejo*, cit., pp. 186-187.

con essi il predominio maschile sulle donne, le carceri secondo l'autore cubano erano una valida metafora dell'intero sistema castrista.

Oggi le cose sono molto cambiate da allora e il governo cubano ha messo in essere una serie di buone pratiche atte a favorire la piena realizzazione e integrazione delle persone LGBTIQI all'interno della società cubana. L'eredità femminista ha permesso alle donne dell'isola di emanciparsi dal ruolo subordinato e le politiche e l'assistenza garantita dal CENESEX hanno favorito un percorso meno drammatico alle persone Trans, anche attraverso una serie di tutele inerenti il cambio di sesso, per chi lo desiderasse.

2.3.3.2 Il caso cileno

Quando il generale Augusto Pinochet assunse il potere nel lontano 1973, il Cile si vide destinato a una delle più orrende dittature mai instauratesi in America Latina. Il nuovo governo si formò sotto un esplicito autoritarismo fascista che ebbe modo di svilupparsi e acuire le proprie armi sino al 1990.

Non solo il nuovo governo di destra esacerbò i tratti già presenti nel conservatorismo cileno, ma spinse pesantemente il pedale su un patriottismo di matrice patriarcale che lasciava poco spazio di azione a coloro che, come donne o minoranze varie, non potevano o volevano adottare il modello imposto.

Il maschilismo si poggiò comodamente sui valori militari del cameratismo e dell'obbedienza e favorì una serie di atti criminali aberranti posti in essere dalle forze dell'ordine verso gli avversari politici.

Il giornalista Javier Rebolledo descrisse con minuzia di dettagli le turture che moltissime persone dovettero subire prima di scomparire nelle orride prigioni gestite dal regime a tali scopi. In modo particolare, l'autore si soffermò sulle azioni promosse dal *DINA* (Dirección de Inteligencia Nacional) nel campo di detenzione di

Tejas Verdes. Le testimonianze raccolte dalle vittime sopravvissute raccontano ogni genere di abominio tra cui l'uso della sodomia come strumento di umiliazione dei detenuti di ambo i sessi.

Non era bastato irrigidire i ruoli di genere, sottomettere le donne, perseguire gli omosessuali; ora il sesso, da essenza di vita, si tramutava in messaggero di morte, violenta:

“Si las violaciones a los mujeres hasta ahora son un tema invisibilizado por la justicia chilena, que no ha recogido el pañuelo, las violaciones a los hombres no existen como tema. Por el asunto social, son muy pocos los que lo han denunciado. Pero sucedió muchas veces. Ese es el límite real que se cruzó en este país”, apunta Rebolledo. En el libro se detalla que las violaciones por parte de los agentes durante los interrogatorios fue sistemática y tuvo su marcha blanca en *Tejas Verdes*¹⁷⁴.

L'omosessualità durante i vent'anni del governo di Pinochet venne interpretata, da un lato, come una malattia (di cui l'AIDS era la naturale conseguenza) e dall'altro, come tradimento del sistema: molti omosessuali vennero infatti accusati di essere vicini ai movimenti di sinistra e quindi doppiamente nemici politici¹⁷⁵. I gay erano visti come nemici pubblici per la loro disobbedienza sotto molti fronti, sorte che spesso dividevano con le donne e i dissidenti politici:

En Chile, la llegada de las botas apagó la brasa roja de calle Vivaceta, y doña Carlina Morales se retiró a sus cuarteles de invierno. Decían que la doña ya no tenía santos en la corte, y con los milicos no se podía tratar echando abajo la puerta, agarrando a culatazos a los niños, buscando por toda la casa a un diputado comunista, que decían, le habían dado asilo en el burdel. Eran intratables, botando los vasos, quebrando los

¹⁷⁴ R. Alvarado, «Tejas verdes: la cuna de la Dina», *The Clinic Online*, Agosto 2013. Consultabile all'indirizzo: <http://www.theclinic.cl/2013/08/22/tejas-verdes-la-cuna-de-la-dina>

¹⁷⁵ J. Pérez Vera, «Violencia en contra de las minorías sexuales en dictadura: a 40 años del Golpe en Chile», *Revista Intemperie*, Santiago de Chile, 2015. www.revistaintemperie.cl/2013/08/26/violencia-en-contra-de-las-minorias-sexuales-en-dictadura-a-cuarenta-anos-del-golpe-en-chile/

espejos, llevándose a los niños vestidos de mujer, con ese frío, a pata pelá y sin peluca trotando en la noche negra del toque de queda¹⁷⁶

Pedro Lemebel è stato una delle voci più importanti di questa lotta per i diritti LGBTIQi e per la democrazia nel suo Paese. Così come il nazionalismo tendeva a rinsaldare il legame tra corpo e nazione, l'artista faceva di tutto per sovvertirli e liberare l'azione artistica e politica dal giogo dell'autoritarismo machista:

La salute, l'esuberanza fisica, la virilità, erano considerati valori morali indispensabili per gli individui, ma soprattutto necessari alla patria. Il corpo – in quanto elemento di autorappresentazione della nazione, così come le bandiere, gli inni, e le feste nazionali – doveva rappresentare la bellezza ideale, diventando un monumento vivente capace di veicolare alle masse valori e virtù utili ad accrescere la loro coesione interna. Il “patriottismo fisiologico” realizzato con la formazione di individui sani e forti avrebbe permesso la creazione di un popolo fisicamente omogeneo, favorendo in tal modo l'identificazione nazionale.¹⁷⁷

Né Lemebel né i/le protagoniste delle sue opere erano bellezze patinate o sculture umane con tanti muscoli e pochi scrupoli. Erano orgogliosamente *travestì*, erano orgogliosamente “*indigenas*”, erano orgogliosamente antifascisti. Il loro corpo non si prestava a giochi di potere né a modelli imposti dall'esterno. Il loro era un corpo desiderante e scandalosamente sovversivo quando non martoriato dalle percosse e dalla maledetta malattia mortale:

Ciertamente, este artista se inscribe en una categoría especial del arte gay, pero en Lorenza la homosexualidad es una reapropiación del cuerpo a través de la falla. Como si la

¹⁷⁶ P. Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, cit., p. 144.

¹⁷⁷ L. Benadusi, *op. cit.*, p. 14.

evidencia mutilada lo sublimara por ausencia de tacto. Cierta glamour transfigurado amortigua el hachazo de los hombros. La pose coliza suaviza el bisturí revirtiendo la compasión. Se transforma en un fulgor que traviste doblemente esta cirugía helénica¹⁷⁸.

2.3.3.3 Il caso messicano

Nel suo *laberinto de la soledad*, Octavio Paz riconduce il *machismo* messicano al mito della *Malinche*. Questa figura femminile, legata indissolubilmente ai tempi della colonizzazione, rappresenterebbe il tradimento di una madre (indigena) nei confronti del suo popolo. Decidendo di fungere da tramite tra i conquistati e i conquistatori, Marina, Malinchín, Malinche, ha regalato a questi ultimi la vittoria e ha donato ai suoi figli un padre dal quale erano indesiderati.

Il cosiddetto *choque de la conquista*¹⁷⁹ di cui parla Gruzinski, determinò pertanto un enorme *mestizaje* dovuto alla mescolanza tra le etnie e le culture differenti che avevano creato il “nuovo americano”. Questa popolazione di persone che “stavano nel mezzo” e che non si sentivano di appartenere completamente né all’ascendenza indigena, né a quella africana e neppure a quella europea. Nel XIX secolo con le lotte per l’indipendenza di molti Paesi latinoamericani, e l’inasprirsi del nazionalismo, si cercò di costruire un’identità comune che andasse oltre le molteplici differenze sia all’interno dei singoli stati che a livello continentale. Nonostante questo, secondo Paz, i «fantasmi e le entità immaginarie, le vestigia del passato generate dagli stessi conquistati»¹⁸⁰ non tacquero con il passare dei secoli. Il trauma di una madre *chingada* a causa di un padre *chingón* non si sarebbe, pertanto, rimarginato facilmente e avrebbe prodotto nei maschi latinoamericani una sorta di “coazione a ripetere” del trauma che trovò facile sfogo nel *machismo*.

¹⁷⁸ P. Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, cit., p.149.

¹⁷⁹ S. Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2000.

¹⁸⁰ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Ed. Cátedra, 2015.

L'omosessuale passivo, scegliendo di "aprirsi", si identificherebbe con la madre archetipica e verrebbe meno a quell'ideale della mascolinità, dell'essere "vero uomo", che consiste per i messicani nel *no rajarse nunca*. Chi nonostante questo decide di farlo, appare come un possibile traditore o come un codardo:

Il chingado è il passivo, l'inerte e aperto, in opposizione a quello che chinga, che è attivo, aggressivo, chiuso. Il chingón è il maschio, colui che apre. La chingada è la femmina, la passività pura, inerme di fronte all'esterno.¹⁸¹

Nahúm Zenil, offre attraverso la sua opera, un'alternativa esteticamente dirompente a quel mondo di *chingones* in cui «l'unica cosa che vale è la mascolinità, il valore personale di imporsi¹⁸²». Decide di farlo anche attraverso alcune immagini contenute nell'esposizione *El testigo del ser* o poco successive. Mediante esse l'artista mette in discussione il tabù della "impenetrabilità" del maschio e anzi la esaspera, riconducendola al simbolo patriottico per antonomasia: la bandiera (**fig. 16-17-18**). Soprattutto il trittico della **figura 18**, destò scandalo e il governo messicano ne proibì l'esposizione durante un festival di arte LGBTIQ avvenuto una ventina d'anni fa.¹⁸³ Come già accennato in precedenza, in riferimento ad altri contesti nazionali, il cosiddetto "patriottismo fisiologico" era fondamentale per veicolare valori e virtù di un determinato paese e per l'immagine stessa di questo, dinanzi alle altre nazioni. Il corpo – in quanto elemento di autorappresentazione della nazione, così come le bandiere, gli inni e le feste nazionali¹⁸⁴ - assunse un valore altamente simbolico mentre nelle opere pittoriche in esame viene interpretato in maniera dissacrante, esattamente come gli altri emblemi, per sottolineare un sopruso avvenuto nei confronti di un determinato gruppo di persone. L'origine meticcica dell'artista assume, inoltre, un altro significato all'interno del discorso portato avanti sinora.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸² *Ibid.*, p. 103.

¹⁸³ Notizia non ufficiale estratta da blog, consultato il 7/12/2016. <http://nahumzenil.blogspot.it/>

¹⁸⁴ L. Benadusi, *op. cit.*, p.13.

Il pensiero di Octavio Paz, trova conferma nei lavori di Samuel Ramos precedenti rispetto al suo di una ventina di anni. I due studiosi condivisero una visione essenzialista rispetto ai temi connessi con la costruzione della “mascolinità messicana” che tuttavia non teneva conto delle diversità insite tra gli uomini locali, né dei differenti contesti possibili all’interno del paese.

Guillermo Núñez Noriega, in accordo con molti studi antropologici e sociologici sul tema, assume una prospettiva di tipo poststrutturalista, in aperta contrapposizione con il suddetto pensiero:

Desde mi punto de vista y de acuerdo con la información etnográfica y con las perspectivas antropológicas actuales, cualquier estudio sobre el hombre mexicano debe de empezar por reconocer lo obvio: México no es una realidad cultural homogénea, por lo tanto los mexicanos no somos todos iguales, incluidos los hombres. No hay tal “hombre mexicano”, no existe semejante ser homogéneo, uniforme y estable. Nunca existió en la realidad. El “hombre mexicano” es un objeto de discurso, producto de maniobras retóricas ligadas a un proceso político específico: la construcción de la nación (Anderson, 1983)¹⁸⁵.

Ancora una volta ritroviamo il nazionalismo come principale motore della costruzione dell’identità di genere egemonica, in concerto con le varie istituzioni: le chiese cristiane, la legge, la scuola, la famiglia e la medicina. Noriega tuttavia prende le distanze da qualsiasi classificazione semplicistica e a tal proposito afferma nel suo saggio:

La sustancialización en el nacionalismo posrevolucionario tiene claras connotaciones masculinas (O’ Malley, 1986; Muñiz, 2002). [...] Las persistentes luchas por la democratización y la crisis de la ideología nacionalista posrevolucionaria desde los años sesenta, han contribuido en la apertura de espacios teóricos y políticos para pensar esta

¹⁸⁵ G. Núñez Noriega, *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, Ciudad de México, Porrúa Editor, 2007. p. 155.

diversidad que ahora nos parece tan obvia. [...] A diferencia de cierta tendencia esencialista de los *mens studies*, que tratan acerca de la “masculinidad” de los hombres, nuestro objeto de estudio no es un grupo de hombres definidos naturalmente por su biología, hombres haciendo cosas “viriles” ni tampoco un grupo de hombres con diferentes masculinidades. Más bien, estudiamos un grupo de personas socializadas en diferentes y contradictorias semióticas de género (coexistentes en la sociedad mexicana) que participan en disputas cotidianas por significar la “hombria” y la “masculinidad” o que disputan el carácter “varonil” de su subjetividad, de sus relaciones y de sus acciones¹⁸⁶.

Terminiamo queste riflessioni con un rimando a Pierre Bourdieu sostenendo che la dominazione maschile è strettamente legata alla formazione di un'*illusio* che sta alla base di quella lotta quotidiana (interna e sociale) per l'assegnazione di quel bene, ritenuto da alcuni come un onore, nell'essere maschi alfa. Tali sottotesti sono promotori del famigerato epiteto: «¿Qué? ¿No eres hombre?» usato come termometro per stabilire il grado di dominio su di sé e sul mondo circostante.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 157.

Capitolo 3

Linguaggi ed estetiche dissidenti

3.1 Le parole hanno un peso: per un uso consapevole del linguaggio performativo

Il queer ha ormai un raggio di applicazione sempre più ampio: è un termine che designa ogni pratica di sovversione di ogni forma di identità, concetto da intendere perciò non come un'essenza rigida, ma come una performance continua. L'ibridazione radicale fra tutte le forme e tutti i ruoli possibili diventa così un modo per assecondare il desiderio nel suo polimorfismo.

Massimo Fusillo, *Animalizzazione Queer*

3.1.1 Poststrutturalismo e *Queer*: linguaggio e potere

Sin dal suo primo passaggio dal linguaggio comune a quello specificatamente politico-identitario, il termine *queer* si è caratterizzato per la sua complessità e sfuggevolezza, e soprattutto, per la sua forza espressiva. Negli anni Novanta il termine *queer* entra nel mondo accademico, fungendo da vero e proprio spartiacque all'interno degli studi gay e femministi e favorendo la nascita degli attuali *gender studies*, così come li intendiamo oggi. Il termine *queer* ebbe una genesi ben più complessa, che si discosta in parte dal suo tragitto accademico. Nato come dispregiativo rivolto agli omosessuali, prevalentemente di sesso maschile, in ambito anglosassone, il termine giunse in Italia già depurato del suo ruolo di re incontrastato delle offese gratuite, pronto per essere inserito direttamente all'interno del contesto dei nascenti studi sugli orientamenti sessuali. Solo in seguito s'iniziò a lavorare sul corrispettivo nostrano "frocio", adattandolo alle teorie sul linguaggio performativo elaborate dall'innovativa Judith Butler. Ci si rese finalmente conto, tramite i suoi studi, che quando attribuiamo un'*agency*¹⁸⁷ al linguaggio, ci convertiamo automaticamente in oggetti della traiettoria aggressiva e pertanto in esseri

¹⁸⁷ Daniele Giglioli definisce come *agency*, la possibilità di azione di un soggetto anche sotto forma di reazione disperata, rispetto a varie possibilità praticabili. D. Giglioli, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza-Solaris, 2015.

linguistici¹⁸⁸. Da qui deriva il concetto di "sopravvivenza linguistica"¹⁸⁹, sopravvivenza alla violenza verbale, ovvero, ciò che Toni Morrison definì “violenza della rappresentazione” sostenendo che *oppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge.*¹⁹⁰

Ispirandosi alle analisi di Michel Foucault e Jacques Derrida, Butler va oltre queste analisi ed elabora la sua teoria dell'identità a partire dalla performatività, sostenendo che:

La identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas y teatrales de género; "el género en sí mismo es una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados, sin un original ni una esencia."¹⁹¹

La teoria *queer*, la cui prima definizione si deve a Teresa de Lauretis che la pronunciò durante una conferenza all'Università del Kansas, si basa proprio su quei presupposti. In tal modo, puntando alla decostruzione dei binarismi, si fa vacillare l'asse interpretativo occupato dalla contrapposizione fra ottica minorizzante e ottica universalizzante che era stato alla base delle teorie mediche, psicoanalitiche e giuridiche sino a quel momento. Il termine “omosessuale”, ad esempio, con cui si indicano i soggetti che hanno una predilezione sessuale-affettiva per le persone del loro stesso sesso, perde quasi di significato. Nato in ambito medico per designare coloro che si discostavano dal “naturale” orientamento eterosessuale, venne identificato da Michel Foucault nel 1840 e collocato all'interno della sua teoria del sapere. A tal proposito scrive Butler:

Per Foucault il corpo non è “sessuato” in alcun senso significativo prima della sua determinazione nel discorso,

¹⁸⁸ J. Butler, *Corpi che contano*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 14.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.18.

¹⁹⁰ T. Morrison, Nobel Lecture, 1993. Consultabile al seguente indirizzo: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/

¹⁹¹ J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis, p. 12.

mediante la quale viene investito dell'idea di un sesso naturale o essenziale. Il corpo acquista significato all'interno del discorso soltanto nel contesto delle relazioni di potere. La sessualità è un'organizzazione storicamente specifica del potere, del discorso, dei corpi e dell'affettività. Foucault ritiene perciò che la sessualità produca "il sesso" come concetto artificiale capace di estendere e camuffare le relazioni di potere responsabili della sua genesi.¹⁹²

Le dinamiche di potere spesso tendono a stabilire una sessualità uniformante, da ritenersi normale, nonostante sia ben più opportuno ritenerla normativa. È la legge infatti a stabilire le regole sociali a cui attenersi e a fare in modo che, mediante le istituzioni, vengano rispettata. Nello stesso modo, sostiene Althusser, avviene la chiamata della legge per stabilire l'identità di un soggetto.

Il problema sorge quando quest'azione normalizzante si scontra con pratiche erotiche marginali o periferiche, com'è stata ritenuta per troppo tempo l'omosessualità. Paola Arboleda Rios, rileva a tal riguardo, come la percezione della società muti notevolmente con il tempo e con il cambio della maniera di pensare della maggioranza. Il maggiore indicatore di questa trasformazione sociologica è proprio la parola, l'uso che se ne fa per indicare una minoranza. Maggiore sarà il grado di civiltà di una società più limitato sarà l'utilizzo di dispregiativi e la carica aggressiva rivolta ai soggetti periferici apparirà diminuita:

[...] Sin embargo, lo que sí se transfigura permanentemente, como demuestra Foucault en su Historia de la sexualidad, es la forma en que se percibe, se disciplina y se califica a quienes las practican: sodomita, perverso, pedófilo, invertido, lesbiana, homosexual, onanista, sadomasoquista, loca, gay, queer. Quizá uno de los retos iniciales a los que se

¹⁹² J. Butler, *op. cit.*, p. 135.

enfrenta el nuevo lector de teorías queer, es a un inusual y generalizado rechazo de definiciones y categorizaciones.¹⁹³

La teoría *queer*, pertanto, si è alimentata ampiamente del concetto di biopolitica elaborato da Foucault, ripresentandolo come: «l'insieme dei dispositivi di potere che condizionano la vita della popolazione attraverso processi di pianificazione, regolazione e prevenzione».¹⁹⁴ Questi ultimi amministrano il potere agendo direttamente sul corpo dei soggetti e sulla relazione tra questi ultimi e il tempo.

Ogni essere umano viene inserito, sin dai suoi primi attimi di vita, all'interno di una intricata rete di forze produttive che devono necessariamente produrre, crescere, ordinarsi e canalizzarsi adeguatamente all'interno della società, attraverso una combinazione, impercettibile quanto efficace, di tendenze autoritarie e libertarie simultanee, disposte dall'alto¹⁹⁵. In un contesto così intrinsecamente omologante, appare assai arduo impostare un discorso basato su “specie e sub-specie” di omosessualità ancor più perché questa, come già detto, viene relegata all'ambito del privato dalla norma etero-sessista che la intende come “zona rossa” di rischio e pericolo, da cui star ben lontani. Il modello foucaultiano della “costruzione discorsiva della sessualità” tiene conto di quella “politica dell'enunciazione” che determina a priori chi e in quale situazione può parlare. È proprio a questa relazione tra voce e visibilità che si riferisce l'epistemologia del closet di Eve Sedgwick:¹⁹⁶

L'epistemologia del closet è una rivelazione, una pratica soggettiva tra pubblico e privato, tra dentro e fuori, tra

¹⁹³ P. Arboleda Rios, “¿Ser o estar “*queer*” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas” in *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, n. 39, 2011, pp. 111-122 Quito, Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

¹⁹⁴ M. Foucault, *Antologia: L'impazienza della libertà*, Milano, Feltrinelli, 2005.

¹⁹⁵ C. Colina, “La homophobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y exclusión de la diversidad sexual”, *Razón y Palabra: primera revista digital en Iberoamérica especializada en comunicología*, México, Marzo 2017. Consultabile al seguente indirizzo: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/ccolina.html>

¹⁹⁶ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemeology of the closet*, University of California Press, 2008. (trad. It. di F. Zappino, *Stanze private : epistemologia e politica della sessualità*, Roma, Carocci, 2011).

soggetto e oggetto, che sanciscono la sua forza immaginaria.¹⁹⁷

Sedgwick ci suggerisce che *a body and sexuality oriented towards others are always, already queer* ma non premurandosi di analizzare tale aspetto nel dettaglio, fa sì che *queer risks being a cover-all term that what it takes-all it takes*¹⁹⁸.

Il pericolo più grande per il *queer* è proprio il disperdersi nella sua stessa molteplicità semantica qualora dovesse perdere il suo valore politico, cosa che sinora non è avvenuta, ed è assai improbabile che avvenga in futuro.

3.1.2 Dalle categorizzazioni alle risignificazioni: per un uso performativo del linguaggio

Se l'insulto "puttana", tradotto nelle varie lingue, viene usato come arma vile per demarcare le frontiere della moralità femminile quasi universalmente, il termine "loca" costruisce barriere in quella maschile, sia all'interno che all'esterno del mondo omosessuale latinoamericano. Tali *Ritualized invocations*¹⁹⁹ infatti, in un tale contesto comunicativo di riferimento, indicano sia una contrapposizione inerente gli orientamenti sessuali che un'esaltazione della differenza tra i generi, mediante il ricorso alla misoginia. Il termine potrebbe, infatti, essere tradotto in italiano anche come "pazza", ad indicare differenti sotto testi:

- Una femminizzazione del soggetto maschile
- Un assoggettamento dell'individuo in relazione al ruolo passivo ricoperto, presumibilmente, da questo all'interno dell'atto sessuale
- Il riferimento a una mancanza di senno, sia in senso figurato di soggetto eccentrico, che di malattia psichiatrica.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ J. Butler, *op. cit.*, p. 14.

Quest'ultimo punto in particolare, dovrebbe farci riflettere sul ruolo occupato da questo termine all'interno della costruzione discorsiva come "enunciato performativo", secondo quanto teorizzato da Austin:

Gli enunciati performativi sono quelli enunciati mascherati che sembrano descrivere o asserire qualcosa, ma che, in realtà, non descrivono né constatano alcunché, né si può dire che essi siano veri o falsi.²⁰⁰

Ciò che viene descritto dallo studioso è sicuramente calzante rispetto non soltanto al termine *Loca* ma allo stesso *Queer*, il cui ingrato compito è quello di definire l'indefinibile, etichettare chi non vuole esserlo e rappresentare il multiforme.

In ambito latinoamericano esiste una varietà infinita di sostantivi e aggettivi per indicare i soggetti appartenenti alla comunità LGBTIQ, che variano non soltanto da Stato a Stato ma anche da zona. Si tratta di un vero e proprio linguaggio codificato internazionale che via via che aumenta la visibilità dei soggetti destinatari, sta diventando sempre più *mainstream*. Il cosiddetto polari (o palari) a cui dobbiamo molte delle parole gergali LGBTIQ, nacque come linguaggio alternativo negli anni Cinquanta del secolo scorso nei porti inglesi, esportato dagli italiani e dalle varie sottoculture che in quei posti convivevano²⁰¹. Dato che per molto tempo l'omosessualità fu considerata un crimine, questa nuova lingua permetteva di comunicare senza essere scoperti da eventuali spie o addetti della polizia. Sulle stesse basi si costituì in America Latina, affinandosi sempre più con l'andare del tempo. Troveremo alcuni esempi esaustivi nei testi di Arenas e Lemebel qui di seguito riportati.

In *Antes que anochezca* lo scrittore cubano descrive quattro categorie di "locas" in un tentativo ironico e pungente di sfuggire al semplice binarismo omo-

²⁰⁰ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987).

²⁰¹ P. Baker, *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*, London, Continuum ed., 2002.

etero, creando a uno spericolato tentativo di risignificazione e *atendiendo a aquellas diferencias tan grandes entre unos y otros homosexuales, establecí unas categorías entre ellos*. Lo scrittore a tal proposito sostiene:

Primero estaba la *loca de argolla*; éste era el tipo de homosexual escandaloso que, incesantemente, era arrestado en algún baño o en alguna playa. El sistema lo había provisto, según yo veía, de una argolla que llevaba permanentemente al cuello; la policía le tiraba una especie de garfio y era conducido así a los campos de trabajo forzado.

Después de la loca de argolla venía la *loca común*. Es ese tipo de homosexual que en Cuba tiene su compromiso, que va a la Cineteca, que escribe de vez en cuando algún poema, que nunca corre un gran riesgo y se dedica a tomar el té en casa de sus amigos [...] Las relaciones de estas locas comunes, generalmente, son con otras locas y nunca llegan a conocer a un hombre verdadero.

A la loca común le sigue la *loca tapada*. La loca tapada era aquella que, siendo loca, casi nadie lo sabía. Se casaban, tenían hijos y después iban a los baños, clandestinamente, llevando en el dedo índice el anillo matrimonial que le hubiese regalado su esposa. Era difícil a veces reconocer a la loca tapada; muchas veces condenaban ellas mismas a los homosexuales. [...]

Después estaba *la loca regia*; una especie única de los países comunistas. La loca regia es esa loca que por vínculos muy directos con el Máximo Líder o una labor extraordinaria dentro de la seguridad del Estado [...] puede tener una vida escandalosa y, a la vez, ocupar enormes cargos [...]²⁰²

L'approccio utilizzato da Arenas sembra rientrare nella nozione derridiana di citazionalità e in qualche modo integrarlo. Mi riferisco a quel «potenziale sovversivo usato come strategia per garantire alle identità marginalizzate e non riconosciute la

²⁰² R. Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 103-104.

possibilità di un'azione politica»²⁰³ che pare Butler abbia ereditato da Derrida. Arenas, infatti, sfrutta il valore espressivo di “loca” accostandolo ad aggettivi che ne descrivono il maggiore o minore grado di trasgressione dalle norme egemoniche. In questo senso, lo scrittore cubano, parrebbe attribuire rilevanza al rapporto tra corpo e spazio d'azione, riconducendolo alle varie possibilità di relazione prodotte dal desiderio, *understood as the desire for the other's desire*.²⁰⁴ L'autore riesce a evidenziare perfettamente il legame che esiste fra corpo, discorso e potere normativo, sulla base del quale si gioca la battaglia del genere.

Le esperienze narrate da Arenas possono ben descrivere la nozione di *embodiment*, ereditato da Descartes, che Charlotte Ross descrive come *the experience of living in and as a body, of existing in the world thanks to our material form*.²⁰⁵

A mancare, nella proposta dell'autore cubano è forse la discussione sull'elemento emotivo, che invece, ben viene inserito nel discorso proposto da Sara Ahmed incentrato sulla relazione tra materia ed emozione; La sua teorica descrive tale legame come *the 'sticking' of signs of bodies*.²⁰⁶ Il rapporto tra materialità e discorso viene pertanto arricchito dell'elemento della ‘viscosità’ che si focalizza su cosa la relazione tra gli altri due elementi della triade produca all'interno e all'esterno dei corpi. Attraverso questa prospettiva, Ahmed riesce a raggiungere l'obiettivo che si era proposta, di avvicinare in maniera “fluida” il post-strutturalismo a un approccio più strettamente fenomenologico.

Anche i personaggi di Pedro Lemebel sembrano condividere il punto di vista della studiosa inglese sul fatto che *spaces are not exterior to bodies; instead, spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body*²⁰⁷. Lo scrittore cileno si

²⁰³ M. Ginocchetti, “La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin” in *Esercizi Filosofici* n. 7, 2012, pp. 65-77.

²⁰⁴ T. De Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

²⁰⁵ C. Cross, “Queer Embodiments: Fluidity, Materiality, Stickiness” in Silvia Antosa (cur.) *Queer crossings : Theories and Bodies*, Milano- Udine, Mimesis, 2012.

²⁰⁶ S. Ahmed, *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006.

²⁰⁷ *Ibidem*.

rivela espertissimo nella manipolazione delle parole, alle quali riesce ad attribuire una “leggerezza significativa” con cui, pur non cedendo all’autocommiserazione, riesce a descrivere sinteticamente e dettagliatamente il soggetto preso in esame.

In una cronaca contenuta in *Loco Afán*²⁰⁸ dal titolo efficace di *Los mil nombres de Maria Camaleon*²⁰⁹, l’autore sottolinea magistralmente il ruolo che la parola riveste nella costruzione dell’identità trans e *travestì* e il potere che essa assume nel rimodellare il sesso del soggetto raccontato. L’attribuzione di un nome femminile, rappresenta un’appropriazione pubblica del genere cui ci si sente di appartenere o, a volte, una presa di distanza ironica, dalle norme inerenti il sesso biologico di partenza.

Scrive Lemebel:

La poética del sobrenombre gay generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo.²¹⁰

I personaggi di Lemebel parrebbero condividere la visione del corpo di Merleau-Ponty²¹¹ percependolo come un “punto di vista sul mondo”, sia *machista* che LGBTIQ, in cui, ancora agli inizi degli anni Novanta, era ben presente la distinzione denigrante in *locas*, *maricas* e *travestìs* da parte dei gay maschili.

Contro questi nemici interni ed esterni l’unica arma utile era l’ironia dissacrante e antiretorica, la sola che potesse guidare una *militancia corpórea* a partire dal margine del margine. La stessa Judith Butler riconosce nel drag una pratica che suggerisce le norme eterosessuali in un contesto “gayo”. Imitando il genere, la drag ne evidenzia la struttura imitativa e la sua contingenza²¹². In

²⁰⁸ P. Lemebel, *Loco Afán: Crónicas de Sidario*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.58.

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ M. Merleau-Ponty in S. Ahmed, *op. cit.*, pp. 70-71.

²¹² J. Butler, *op. cit.*, p.13.

riferimento a ciò, potremmo dividere i “nomi di battaglia” contenuti nella famosa cronaca di Lemebel, in quattro categorie, in base all’ambito di afferenza:

- Pseudonimi provenienti dal mondo del cinema e del “*musical*”: La Sara Montiel, La Lola Flores, La Carmen Miranda, La Maria Felix, La Tacones Lejanos
- Pseudonimi legati a particolari abilità o caratteristiche erotiche: La puente Cortado, La Chupadora Oficial, La Saca Corchos, La Multiuso, La fácil de Amar
- Vezzeggiativi: La Pupi, La Susi, La Bambi, La Mimi
- Pseudonimi ironici che si rifanno alla malattia contratta (L’AIDS-sida): La Sui-Sida, La Insecti-Sida, La Depre-Sida e La Ven-Sida o ai suoi simboli, come: La María Riesgo, La María Sarcoma...
- Pseudonimi legati a caratteristiche fisiche o particolarità: La Patas Verdes, La Loca del Moño, La Inca...

In alcuni casi ci si riferisce persino a espressioni tipiche della persona in questione, come nel caso di: La Cuando No, La ahí viene, La Ven-Seremos, La Nomeolvides...

È incredibile la ricchezza creativa cui ricorre questa *cultura mariposa* al solo scopo politico, spesso dichiarato, di *camuflar la rotulación paterna, a medida que se requiere más humor para sobrellevar la carga sidos*.²¹³ Pedro Lemebel analizza nel dettaglio quest’uso performativo del nome proprio, questo nuovo battesimo del fuoco, tutto al femminile, dopo quello opposto, avvenuto nell’acqua, in seno alla chiesa cattolica:

Hay muchas y variadas formas de nombrarse; está el típico femenino del nombre que agrega una «a» en la cola de Mario

²¹³ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 60.

y resulta «Simplemente Maria». También esos familiares cercanos por su complicidad materna; las mamitas, las tías las madrinas, las primas, las nonas, las hermanas, etc. Además de otros personajes semicampestres, algo inocentes, que se extraen del folclor como las Carmelas, las Chelas, las Rosas, las Maigas, etc. Para las más sofisticadas se usa el remember hollywoodense de la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West. Pero para Latinoamérica hay nombres de vírgenes consagradas por la memoria del celuloide más cercanas: la Sara Montiel, la María Félix, la Lola Flores, la Carmen Miranda. 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. Nadie lo sabe, pero esos nombres se han homosexualizado a través de los miles de travestis que hacen su copia. A través de la mimesis de sus gestos y miradas matadoras²¹⁴.

Come sappiamo, l'autore cileno ben conosce il potere delle parole e sa perfettamente che gli enunciati di genere, a partire da quelli pronunciati appena nati, come: “è un bambino” o “è una bambina”, non sono così neutri e inoffensivi come si crede. Si tratta, infatti, di “enunciati realizzativi”²¹⁵ ossia “invocazioni o citazioni ritualizzate della legge eterosessuale.”²¹⁶

Questi presupposti possono aiutare a spiegare l'operazione di risignificazione attuata dall'artista-autore cileno su se stesso. Quando Pedro decise di abbandonare il cognome paterno per conservare solamente quello materno, mise in atto un nuovo processo identificativo. Pedro Segundo Mardones divenne Pedro Lemebel, l'artista, lo scrittore che decideva autonomamente di proseguire la via femminile, di essere l'erede al servizio del matriarcato e non dell'eredità maschile paterna.

Appare opportuno evidenziare qui, a conferma di quanto sostiene Butler rispetto al drag, come l'immaginario femminile riproposto dai personaggi delle sue cronache ricreino, a volte, un immaginario femminile stereotipato: la *Pin Up sexy*, la mangiauomini, la ballerina esotica, l'eccentrica, a essere messa in scena è una

²¹⁴ *Ibid.*, p. 59

²¹⁵ J. Butler, p. 12.

²¹⁶ *ibidem*

femminilità iperbolica e fortemente sessualizzata come se si volesse dar nuovo corpo e nuova carne al desiderio più che alla mera oggettività; Tale aspetto parrebbe rivelarci quella “relazione scandalosa” tra corpo e linguaggio, così la definisce Felman²¹⁷, fatta di incongruenze e inseparabilità su cui si basa il gioco dei generi.

3.1.3 Sul “divenire donna” e il “*mariconaje guerrero*”

Nel suo famoso testo *Mille Piani*²¹⁸, Deleuze affronta nuovamente, dopo *L’anti Edipo*²¹⁹, la teoria della reversibilità della mascolinità, ossia la possibilità di “diventare donna”, come ben sottolinea Beatriz/Paul Preciado in un saggio del suo celeberrimo *Manifiesto contra-sexual*²²⁰. Nel caso dello studioso francese però a incarnare perfettamente l’archetipo del mitico ermafrodita non è il *travesti* come nel caso di Lemebel, bensì la *butch* ovvero la lesbica mascolina, ritenuta da lui il vero destabilizzatore del sistema binario fondato sul sesso biologico.

A determinare il genere di appartenenza di un soggetto non è l’oggettività biologica, il mero dato medico, ma una serie di “segni codificati” che si esprimono in un apprendistato - alla vita e all’arte aggiungerei noi - che è saldamente ancorato nella temporalità, ed è riconducibile a due ambiti ben precisi: la mondanità e l’amore. Nel primo caso si tratta di segni effimeri destinati all’oblio, mentre quelli appartenenti alla seconda categoria sono ripetitivi, in quanto atti a decodificare il/la propri* partner (così li definisce Preciado citando Guattari)²²¹.

Un’altra distinzione viene esposta da Shérer il quale sostiene che mentre gli amori eterosessuali hanno, a suo dire, una “profondità superficiale” quelli omosessuali sarebbero invece una “superficie satura di verità” per via del loro legame privilegiato con la gelosia.

²¹⁷ S. Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan UJith J L.Austin, or Seduction in TUJO Languages*, 1983, p.96.

²¹⁸ G. Deleuze, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2003.

²¹⁹ G. Deleuze, *L’anti Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 2002.

²²⁰ P.B. Preciado, *Manifiesto Contra-sessuale*, Milano, Il dito e la luna, 2002.

²²¹ *Ibid.*, p. 130.

In questo caso siamo dinanzi a un ribaltamento del pensiero comune e corrente, che solitamente, attribuisce all'amore tra due soggetti di sesso opposto una maggiore autenticità, proprio per via della loro possibilità riproduttiva. Gli amori omosessuali vengono quindi rimandati alla sfera privata, all'innominabile, al non visibile, quando non all'indesiderabile. Ciò porta, come nel caso del polari, allo sviluppo di uno scambio di segni in eccesso, tramite i quali, gli omosessuali si riconoscono e formano le cosiddette "associazioni maledette" di cui parla Deleuze²²². Il filosofo francese finirà col definire questi luoghi di ritrovo gay: "ghetti essenzialisti". Essi sono altrettanto dannosi, a suo dire, della vergogna provata dall'individuo per la propria omosessualità.

Entrambi i casi riportati, rappresentano per il filosofo la cosiddetta "omosessualità statistica o molare" in contrapposizione a quella molecolare, prodotta dalla "macchina desiderante" su cui si basa il passaggio dalla sessualità al desiderio (come avviene nel caso delle *locas* di Lemebel).

In confronto alla visione di Deleuze e Guattari, il modo di percepire la propria identità e la propria comunità d'appartenenza, promossa da Lemebel o Arenas, può risultare addirittura essenzialista, ma così non è. Quella di questi autori ispanoamericani, come di molti altri loro colleghi, è piuttosto una necessità di discostarsi da un modello egemonico di tipo euro-statunitense dal quale, in quanto latinoamericani, non si sentono rappresentati²²³.

Termini come *queer* e *gay* appaiono vuoti se contestualizzati nell'ambito latinoamericano degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Quello che spinge il discorso di Lemebel, Arenas o del sociologo e scrittore argentino Néstor Perlongher è un *mariconaje guerrero* che vede in quei termini, l'ombra del colonialismo nordamericano. La loro è invece una lotta basata sulla componente sociale, etnica, culturale, profondamente legata a un contesto locale, in cui: se da un lato è molto più

²²² G. Deleuze, *op. cit.*, p. 135.

²²³ In questo momento ci limiteremo ad analizzare l'elemento puramente linguistico della questione, rimandando al prossimo capitolo per quel che riguarda la trattazione di altri aspetti inerenti al tema.

rigida la distinzione tra eterosessuali e omosessuali, dall'altro esiste una varietà semantica infinita per indicare i membri di quest'ultima categoria.

Sinora ci siamo limitati ai termini *loca*, *marica* e *travestí* ma accanto a questi ce ne sono molti altri a indicare, ad esempio, l'esatto opposto in termini di ruolo sessuale: *bugarrón*, *bufarrón* (Argentina), *cigarrón* (Messico), *entendido*, *hombre de verdad*, *pinguero* (Cuba)²²⁴... La lista sarebbe infinita e indica a seconda del contesto geografico e sociale, l'uomo che per piacere o lavoro ha rapporti sessuali con persone dello stesso sesso in un ruolo esclusivamente attivo, ma che non si ritiene né viene percepito, come omosessuale. Questa varietà di termini è dovuta al fatto che le possibilità del desiderio maschile (e femminile ovviamente) siano infinite e vadano ben di là dalla semplice distinzione proposta dalla dicotomia etero-gay:

Existe no solamente un devenir-homosexual latinoamericano sino incontables devenires no-heteronormativos, que sencillamente no caben dentro de ciertos modelos teóricos y que requieren de discursos propios que sean a-locada y dislocadamente *queer*.²²⁵

Dal punto di vista della tendenza alla molteplicità e all'abbattimento delle frontiere identitarie, il punto di vista degli autori qui trattati sembra coincidere in parte con la definizione di *queer* seppur senza aderirvi completamente. A tal proposito così si esprime Arboleda Ríos:

Sin embargo, el cuestionamiento que persiste es entonces ¿qué le falta a lo *queer* para que se convierta en locura, al estilo latinoamericano, estilo Perlongher, Lemebel o Arenas? Le hace falta raza, clase, le falta realidad social y política, y, al parecer, le falta amor.²²⁶

²²⁴ Diccionario de la real academia española on line. Consultabile al seguente indirizzo: <http://lema.rae.es/drae2001/>

²²⁵ P. Arboleda Rios, *op. cit.*, p. 273.

²²⁶ *Ibidem*

3.2 Dare un volto e un corpo alle idee: Camp, kitch e Travestí

3.2.1 Quel folle amore per l'artificio orrido: l'impero del Kitsch

Se c'è uno stile che unisce il gusto omosessuale e l'estetica barocca (e neobarocca) quello è il *kitsch* e se c'è un modo di sentire che possa inserirsi tra le intersezioni di queste espressioni artistiche, questo è il *camp*.

Da Susan Sontag nel suo celebre *Notes of Camp*²²⁷ del 1964 a Severo Sarduy, da Eve Kosofsky Sedgwick a Fabio Cleto, sono numerosi gli studiosi che hanno cercato di definire tali concetti.

Con la postmodernità il *camp* si è andato sempre più spesso a fondere con lo stile *kitsch*, nato in Germania e presto diffusosi a livello internazionale. In America Latina quest'ultimo termine si usa persino per indicare oggetti o opere d'arte appartenenti alle tradizioni locali e pertanto notevolmente anteriori alla nascita del termine stesso per opera degli europei.

Così Eve Kosofsky Sedgwick definisce i due ambiti in *Stanze private*:²²⁸

Kitsch è una classificazione che raddoppia la forza aggressiva dell'epiteto "sentimentale" pretendendo, da una parte, di presentare colui che la impiega dal contagio dell'oggetto *kitsch* e, dall'altra, postulando l'esistenza di un vero consumatore *kitsch*.

Il *camp*, dal canto suo, sembra implicare un angolo prospettico più esteso e più gay. [...] Gli interrogativi che pone il *camp* consistono piuttosto in un "e se": «E se fossi io il perfetto pubblico per un simile spettacolo? [...] E se il creatore di questo prodotto, chiunque egli sia, fosse anche lui gay?». ²²⁹

²²⁷ S. Sontag, "Notes of Camp" in F. Cleto (cur.) *PopCamp vol. I-II*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.

²²⁸ E. Kosofsky Sedgwick, *Stanze private: Epistemologia e Politica della Sessualità*, Roma, Carocci, 2011.

²²⁹ *Ibidem*

Da questi brevi estratti già si capisce come all'origine di questi termini vi sia un contesto fortemente capitalista e fondamentalmente individualista, evidenziato dall'uso di un gergo appartenente al commercio richiamato dall'uso della parola "prodotto" o "consumatore". Era proprio questo retroscena mercantile del fenomeno, che preoccupava il filosofo Adorno quando lo stile *Kitsch* (come emblema del consumismo) iniziò a propagandarsi internazionalmente sul finire degli anni Trenta del secolo scorso:

The culture industry can pride itself on having energetically executed the previously clumsy transposition of art into the sphere of consumption, on making this a principle, on divesting amusement of its obtrusive naivetes and improving the type of commodities²³⁰.

Lo stesso approccio, tuttavia, non viene condiviso dalla maggior parte degli scrittori latinoamericani in cui l'effetto sentimentale, eccessivo, *cursi* è una caratteristica condivisa dai marginali e, molto spesso, attua tramite una iperbolizzazione dei paramenti religiosi o carnevaleschi; possiamo pertanto sostenere tranquillamente, che mentre Frederic Jameson ritrova nel Camp una *historical sublime of postmodernism [...] whit its irony epidemic*.²³¹ Lemebel, Arenas e Zenil la connettono a un punto di vista postcoloniale in cui le icone, imposte o ereditate, vengono esaltate nell'eccesso e vanno a toccare vari aspetti dell'identità del soggetto, etnia inclusa. Carol Anne Tyler appoggia il loro punto di vista, sottolineando, ad esempio, il fatto che il *drag*, così come il *camp*, si era sviluppato in a *white, bourgeois, and masculine symbolic economy* dimenticandosi degli aspetti connessi all'appartenenza etnica.

A tal proposito Robertson sostiene:

²³⁰ T., Adorno; M. Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", in *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993. Reperibile al seguente indirizzo <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Adorno-Horkheimer-Culture-Industry.pdf>

²³¹ F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, University of Michigan Press, 1999. p. 356.

[...] invites us to consider the unmarked whiteness within which the camp spectator is textually constructed and the unsettling effect that an African-American spectatorial position may have on that 'natural' spectatorship. Her piece thus also solicits the appraisal of the spectatorial position that the critic of camp assumes, in its gendered, racial, class related specificity – and we may add another item, possibly even less accounted for, to the list: nationality.²³²

Come si può notare nell'opera dal titolo *Frida de mi corazón* (fig. 19) Nahúm Zenil rimaneggia il senso dei concetti di *Kitsch* e *Camp* introducendoli all'interno di un discorso legato all'appartenenza etnica e alla nazionalità. L'artista veracruzano sfugge a quella "posizione di spettatore" che, come abbiamo visto, era attribuito alle minoranze e si erge a protagonista dell'azione artistica. Il soggetto dell'immagine appartiene alla popolazione meticcia, i cui tratti caratteristici sono marcati dall'immobilità assoluta del volto. A porre l'accento e a "convalidare" le sue appartenenze è il confronto immediato con il viso di Frida Kahlo, posizionato parallelamente al proprio e ritratto con la stessa espressione. Una delle icone camp per antonomasia, viene qui ritratta all'interno di un cuore, dall'ingenuo colore rosso vivo, come emblema di un sentimentalismo "naïf", pacchiano e insolente, che la lega al suo discepolo. L'utilizzo di colori primari, dalle sfumature minime o irreali, quasi da cartolina d'epoca dipinta a mano, enfatizza il rimando dell'opera a un'arte povera, dozzinale ma al contempo altamente evocativa. Il corpo seminudo del pittore e il sottotesto che l'immagine esprime, anche in continuità con il resto della produzione dell'artista, la connettono alla sensibilità *camp*. Ciò che ci viene destinata dal Maestro messicano è un'opera in un certo senso decadente, fatta di traduzioni, copie e restituzioni deformate del reale; Qualcosa che Walter Benjamin definisce come *an utilitarian object lacking all critical distance between it and observer; it "offers instantaneous emotional gratification without intellectual effort, without the requirement of distance, without sublimation."*²³³

²³² *Ibidem*

²³³ W. Benjamin, *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2006.

In America Latina il termine assume alcune connotazioni peculiari che si differenziano da paese a paese. Nel Cile di Lemebel, ad esempio, la parola “*kitsch*” è connessa con l’oggettistica “commerciale” di basso valore estetico o di mercato ma assai vendibile, oppure, con l’arte popolare prodotta in serie: (souvenir e chincaglieria varia); In Messico, invece, ha un uso limitato all’ambito artistico, riferendosi generalmente a opere che pur avendo ottenuto successo mantengono uno stile o una manifattura volgare e ordinari se non addirittura dozzinali.

Nel paragrafo che segue, tenteremo di porre in relazione questo stile con la sensibilità *camp* e di sottolineare gli aspetti, anche positivi, di questa particolare connessione.

3.2.2 Campeggiando tra i libri: alla ricerca di definizioni plausibili

Nel suo celebre saggio *Notes on Camp*²³⁴ del 1964, Susan Sontag per definire tale fenomeno artistico lo descrive come una sensibilità la cui essenza è *its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques.*²³⁵ La pensatrice statunitense elenca inoltre una serie di caratteristiche pertinenti al *camp*, alcune delle quali potranno esserci utili per sviluppare un discorso in questi termini, legato all’opera degli artisti presi in esame nel nostro progetto:

Camp is a certain mode of aestheticism [...] It’s not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. [...] The emphasized style is to slight content, or to introduce an attitude which is neutral to content. It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized – or at least apolitical.²³⁶

John Simon in un articolo del 1964, pubblicato su *Partisan Review* ribatte a Sontag punto per punto, sostenendo che:

²³⁴ S. Sontag, *Notes on Camp*, in F. Cleto, *op. cit.*, p. 250.

²³⁵ *Ibid.*, p. 249-262.

²³⁶ *Ibidem*

Tutto questo ‘campeggiare’ ha lo scopo di confondere questioni estetiche oltre che morali, rendendo in definitiva il buono indistinguibile dal cattivo, il significativo sommerso dal superfluo, il ritrarsi analogo al procedere. [...] è chiaro che il camp sia destinato a diffondersi: l’eterosessuale Mr. Smith sarà spinto, per mediazione dell’androgino ‘mondo della moda’ a stare al passo dell’omosessuale Mr. Jones.²³⁷

E continua:

Il guaio fondamentale della sensibilità camp consiste nel suo essere imposta dall’esterno sull’oggetto di culto: essa non è definita né da un’accurata interpretazione di un artista o di un manufatto, né da una dedizione appassionata a un’idea, bensì dall’attribuire a oggetti e persone inutili un’aura mistica, un’importanza, anche solo un’accettabilità che si spingono ben oltre a ciò che essi meritano²³⁸.

A preoccupare il signor Simon sembrano essere il “contagio camp” di mr. X e il fatto che la sensibilità *camp* sia esposta dall’esterno sull’oggetto artistico. Sarebbe interessante sapere quali siano state le modalità di contagio *camp* nell’uomo medio di inizio anni Sessanta e soprattutto quale critica rivolta a un’opera d’arte non sia dettata da un punto di vista e una sensibilità correlata di tipo soggettivo, o perlomeno, discutibile.

Jack Brusciano sottolinea quanto suggerito sinora, ovvero che la sensibilità a cui si è fatto riferimento nei testi precedenti, sia una sensibilità propriamente gay o perlomeno *queer* «che riflette una coscienza diversa da quella *mainstream*»²³⁹ e che rappresenta una percezione del mondo che è «tinta, plasmata, indirizzata e definita dal fatto di essere gay»²⁴⁰. L’autore pare voler evidenziare un legame indissolubile tra *camp* e minoranze, *camp* e marginalità sessuale. Si tratta di un approccio, il suo, che sarà fondamentale per avvicinarsi alla visione di Lemebel, Arenas e Zenil anche

²³⁷ J. Simon, *Camp contro Camp*, in F. Cleto, *op. cit.*, pp. 265-269.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ J. Babuscio, “Cinema Camp e sensibilità gay”, in F. Cleto, *op. cit.*, p. 373.

²⁴⁰ *Ibidem*

se appare difficile calcolare quanto questo meccanismo sia *unintencional*, ma certamente è *dead serious*²⁴¹:

(Lemebel) non ha nessuna intenzione di essere buffo; piuttosto, descrive tutte quelle finzioni “*mariposonas*” con amore e sottintendendo un dolore (*pura cursileria*), sempre e profondamente coinvolto dell’ironia tragica, che muore nell’ultimo atto, in posa nello scenario di cartapesta²⁴².

La serietà del *camp* non è mai seriosità. L’ironia è l’elemento fondante dell’estetica, la quale a sua volta implica vari aspetti:

- La visione dell’arte
- La visione della vita
- La tendenza pragmatica (per Sontag propagandistica)

Per dirla con Babuscio, il *camp* è un «solvente della morale che neutralizza lo sdegno moralistico» attraverso cui l’arte diviene «un’intensa forma di individualismo e un’animata forma di protesta»²⁴³. Un atto di belligeranza molto simile a quello attuato da Lemebel e Arenas nei confronti della società:

Una de las salas del edificio se habilitó para exhibir las producciones de los videastas, y fue numeroso el público que repletó el espacio de libertad creativa propuesto por Nemesio Antúnez. La exposición no tenía censura previa, por lo que la Madonna de San Camilo pasó colada en el video «Casa Particular», que Gloria Camiruaga había realizado con las «Yeguas del Apocalipsis» en la calle travesti. [...] Y tras correr y correr las cintas testimoniales, las películas lateras de los videastas que quieren ser cineastas, las escenas intelectuales y narrativas del nuevo video pop, y tanto, tanto sopor de los cabros chicos obligados a gozar el arte. En medio de esa clase aburrida, la pantalla se ilumina con, el cuerpo desnudo de la Madonna y estallan en aplausos los

²⁴¹ S. Sontag, *op. cit.*, p. 6.

²⁴² T. Vila, “Uno sguardo oltre il Camp in *Loco afán* di Pedro Lemebel”, in *Orillas*, n. 3, Modena, Università Modena-Reggio, 2016.

²⁴³ J. Babuscio, *op. cit.*, pp. 374-75.

críos, sobre todo los más grandecitos. [...]Una y otra vez la Madonna mostrando el truco, la verga travestì que campaneaba como un péndulo llamando a todo el museo, haciendo que corrieran las secretarias y auxiliares hasta la sala, provocando tanto despelote, tanto grito de los profesores y del jefe scout tocando el pito, vociferando que cortaran esa suciedad, que eso no era arte, eso era pornografía, pura mugre libertina que desprestigiaba a la democracia. Que cómo el director, el respetado Nemesio Antúnez, había permitido la exhibición.²⁴⁴

L'opera di video-arte descritta in questa scena tratta da *Loco Afán* ben rappresenta un esempio riuscito di prodotto *camp*. La cosa che tuttavia richiama l'attenzione è che l'intera scena narrata, s'immerge in un'atmosfera in cui l'autore riesce a disvelare appieno le relazioni sottostanti tra stile e proiezione-trasmissione di sé.

Come tutte le sensibilità, anche quella di cui stiamo parlando, implica un tipo di comunicazione ben preciso, che trova, in molti casi, piena espressione nella realtà urbana, nell'urbanità come «reazione all'anonimato, alla noia e alle tendenze socializzanti tipiche della società tecnologica».²⁴⁵

La noche milonga del travestì es un visaje rápido, un guiño fortuito que confunde, que a simple vista convence al transeúnte que pasa, que se queda boquiabierto, adherido al tornasol del escote que patina la sobrevivencia del engaño sexual. Pero la atracción de esta mascarada ambulante nunca es tan inocente, porque la mayoría de los hombres, seducidos por este juego, siempre saben, siempre sospechan que esa bomba plateada nunca es tan mujer. Algo en ese montaje exagerado excede el molde. Algo la desborda en su ronca risa loca. Sobrepasa el femenino con su metro ochenta, más tacoaltos. La sobreactúa con su boquita de corazón pidiendo un pucho desde la sombra. El futuro cliente conoce el teatro japonés de ese maquillaje enyesado, pero igual se deja succionar por su propio engaño, igual engancha su deseo en

²⁴⁴ P. Lemebel, *op. cit.*, p.103.

²⁴⁵ J. Babuscio, *op. cit.*, p. 376.

las alas nylon de esas mariposas patipeladas que circundan las rotondas.²⁴⁶

Attraverso il travestimento, pare anticiparci l'autore cileno, si diventa ciò che si vuole e si pongono in atto due dei meccanismi più evocativi del Camp: l'elisione e l'incongruenza.

3.2.3 Queering the camp: l'armata *travesti*²⁴⁷

Ciò che di più bello c'è negli uomini virili è qualcosa di femminile; Ciò che di più bellovi è nelle donne femminili è qualcosa di maschile

S.Sontag, *Note sul camp*

Jack Babuscio ritiene che il camp si fondi su varie contrapposizioni: sacro/profano, gioventù/vecchiaia e soprattutto maschile/femminile. Quest'ultima dicotomia si basa fondamentalmente sull'ironia e l'androgia per porre in essere «una completa elisione dei 'segni' maschili e femminili».²⁴⁸

La percezione dell'incongruità tra i due generi nella stessa persona è data dalla convinzione omofoba dell'omosessualità come devianza morale; Il *camp* invece, sembra voler gridare che «i ruoli, e in particolare i ruoli sessuali, siano superficiali – una questione di stile».²⁴⁹ Esattamente come la vita.

Il *camp* è anche questo, come ci fa notare Patrik Mauriès nel suo *Secondo manifesto camp*:

Il *camp* è un oggetto del discorso impossibile: è una parola alla quale fanno capo un'etica, un'estetica, un *savoir-vivre* che paralizza la descrizione, rimandando a una sorta di

²⁴⁶P. Lemebel, *op. cit.*, p.77.

²⁴⁷ Si è scelto di utilizzare questo termine all'interno del presente lavoro in riferimento al fatto che Pedro Lemebel si riferisce a se stesso e a parte dei suoi personaggi con questo appellativo.

²⁴⁸ J. Babuscio, *op. cit.*, p. 374.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 377.

violenza. Eleganza.[...] La si può ben interpretare come scrittura, addirittura una scrittura aristocratica, ma rimane una scrittura del corpo.²⁵⁰

È possibile ritrovare questi elementi descritti dal teorico francese, ancora una volta, nel personaggio di Bon Bon interpretato da Johnny Depp in *Before Night falls*²⁵¹ di Julian Schnabel, tratto dall'autobiografia di Reinaldo Arenas. L'attore statunitense riesce a rendere perfettamente la stretta relazione tra scrittura e corpo. Il suo personaggio è quello di un detenuto che trasporta nell'ano gli scritti di Arenas. Nella sua interpretazione Depp (**fig. 20**) equilibra perfettamente gli attributi di genere (soprattutto maschile) con quelli femminili, con una delicatezza che contrasta totalmente la violenza del luogo. Tale personaggio rimanda al fatto che il *Camp*, secondo alcuni autori, tra cui Samuel R. Delany²⁵² era legato ai fenomeni di prostituzione che avvenivano nei campi militari o nelle istituzioni esclusivamente maschili.

Concordi con Harold Beaver, possiamo pertanto sostenere, che: «Sesso e arte sono attività analoghe, poichè sono entrambe proiezioni della fantasia. Il termine *camp* rivela una norma d'incertezza, di autoprotezione e d'irresponsabilità sessuale quanto estetica».²⁵³

L'opera degli artisti trattati in questo lavoro sembra confermarci a ogni rigo l'indissolubile legame tra sessualità e creazione artistica e tra queste e uno stile di vita volto all'eccesso, al bruciare la vita piuttosto che subirla. Si tratta di una vera e propria:

[...] sublimazione del *kitsch* intesa come strategia di sopravvivenza e un modo di vedere il mondo (e renderlo

²⁵⁰ P. Mauriès, "Secondo manifesto camp" in F. Cleto, *op. cit.*, p. 391.

²⁵¹ J. Schnabel, *Before Night Falls*, USA, 2000

²⁵² S. Delany in E. Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

²⁵³ H. Beaver, "Segni omosessuali (In memoria di Roland Barthes)" in F. Cleto, *op. cit.*, p. 416.

spettacolo) nella perversione segnica o nella celebrazione dell'aberrante e dell'eccentrico.²⁵⁴

Tramite il camp accostato al travestitismo, si riesce pertanto ad abbattere le barriere di genere attraverso l'iperbole, l'esaltazione libera dei tratti teatrali della personalità, artificiosi, performativi.

Ellen Case fu una delle prime studiose a trattare il tema dello stigma dell'effeminatezza che accomunava alcuni uomini omosessuali alle donne, sotto forma di misoginia.

Susan Sontag sosteneva, a sua volta, una sorta di «profeminist value, pointing to 'the camp taste for theatrically feminine' as help(ing) undermine the credibility of certain stereotyped femininities».²⁵⁵

A tal proposito, Esther Newton affermava che: «what funds camp is not so much the homosexuality of the perceiving/performing subject, but rather the cohesive effect of the theatrical (self)representation of a stigmatized self»²⁵⁶.

La stigmatizzazione del soggetto omosessuale è spesso fautore dello stato di marginalità in cui egli è costretto a sopravvivere. Un esempio evidente sono Lemebel e Arenas, che ci raccontano il mondo della strada, della prostituzione, della povertà, delle carceri e dei sanatori. A tal proposito Giuseppe Merlino, in un suo saggio dal titolo ammiccante di "You can't judge of Egypt by Aïda..." ci ricorda che:

Negli schedari della polizia di New York City, *kamp* sta per *known as male prostitute*; in Australia è il nome dei bordelli omosessuali; *camp* era la parola slang usata dai dandies per gli appuntamenti con i soldati dei bivacchi estivi di Hyde Park. E poi: *camp* come ghetto omosessuale, come abbreviazione di campus (a camp queen).²⁵⁷

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ S. Sontag, *op. cit.*, p. 339.

²⁵⁶ E. Newton, *op. cit.*, p. XX.

²⁵⁷ G. Merlino, "You can't judge of Egypt by Aida", in F. Cleto, *op. cit.*, p.477.

Lo stesso autore si spinge oltre ponendo in dubbio il concetto di “sensibilità omosessuale” elaborata da Babuscio e Sontag e rilevando lo stretto legame presente fra la pratica sessuale e la sovversione sociale, tra “perversione” e paradosso. Oscar Wilde in questo senso può essere considerato colui che più di ogni altro abbia posto in essere questa dottrina. Egli, infatti, afferma: «ciò che il paradosso era per me nel campo del pensiero, la perversione lo divenne nel campo delle passioni».²⁵⁸ A unire il piano personale e sociale, secondo il noto scrittore, è il comune impulso alla sovversione e alla disobbedienza.

Ancora con Giuseppe Merlino diremmo che:

Legge e coscienza sono soggette alla dinamica della perversione, corroborando e scatenando la ribellione che dovrebbero invece prevenire.[...] Condivido quest’idea, che rappresenta in maniera persuasiva, ancorché incompleta, ciò che si intende con ‘omosessualità politica’. Ma Wilde ha anche forgiato la sua trasgressività estetica in una celebrazione della devianza anarchica. [...] Benché in maniera diversa, vale per Wilde quanto si è già affermato a proposito di Gide: «l’aver infranto la legge nella sua vita sessuale ave[va] rappresentato uno stimolo a ripensare ogni cosa. [...] Il suo nuovo orientamento sessuale liberò la sua arte, e così pure le sue facoltà critiche».²⁵⁹

Come abbiamo visto in *Loco Afán* così come in *Antes que anochezca*, il camp diviene un’arma contro il perbenismo e contro l’omologazione che sottomette i personaggi narrati. L’adesione alla femminilità e/o all’eccesso si è a volte tramutata in una strategia di sopravvivenza anche all’interno della comunità LGBTIQ:

Así, los templos homo-dance reúnen el gueto con más éxito que la militancia política, imponiendo estilos de vida y una filosofía de camuflaje viril que va uniformando, a través de la moda, la diversidad de las homosexualidades locales. Si no fuera que aún sobrevive un folclor mariposón que decora la

²⁵⁸ O. Wilde, in G. Merlino, *op. cit.*, p. 478.

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 479.

cultura homo, delirios de faraonas que aletean en los espejos de la disco. Ese Last Dance que estrella los últimos suspiros de una loca sombreada por el sida. Si no fuera por eso, por esa brasa de la fiesta cola que el mercado gay consume con su negocio de músculos transpirados. Acaso sólo esa chispa ese humor, ese argot, sean una distancia politizable. Un leve pétalo huacho olvidado en medio de la pista, cuando el alba apaga la música, y las risas se confunden con el tráfico de la Alameda, en el pálido regreso a la rutina ciudadana.

Al llegar me preguntaron si yo era homosexual y les dije que sí, me preguntaron entonces si era activo o pasivo, y tuve la precaución de decir que era pasivo. A un amigo mío que dijo ser activo le negaron la salida; él no dijo más que la verdad, pero el gobierno cubano no consideraba que los homosexuales activos fueran, en realidad, homosexuales. A mí me hicieron caminar delante de ellos para comprobar si era loca o no; [...] Yo pasé la prueba y el teniente le gritó a otro militar: «a éste me lo mandas directo». Aquello quería decir que no tenía que pasar por ningún otro tipo de investigación política.²⁶⁰

Il tema del viaggio viene proposto non solamente da Arenas ma anche da Lemebel e Zenil. Basti pensare al continuo camminare delle *locas* dello scrittore cileno o agli angeli in volo perenne del pittore messicano. In ogni caso è un viaggio nella propria vita, nella memoria personale e collettiva del paese d'appartenenza ma soprattutto nella propria identità, con un occhio al *camp* e qualche incursione nel *kitsch* volontario.

Massimo Fusillo e Giulio Iacoli individuano un primo esempio di commistione tra *camp* e picaresco nel *Satyricon* di Petronio, ritenuto un antesiniano del *Don Quijote* di Cervantes²⁶¹. Petronio e Apuleio possono pertanto ritenersi i padri di quel genere letterario nato in Spagna nel Cinquecento e diffusosi durante il secolo successivo in Francia e Germania. Il viaggio assumeva in quei testi un carattere

²⁶⁰ R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 301.

²⁶¹ M. Fusillo, G. Iacoli, "Camp e nuove situazioni picaresche. Esposizione, mobilità e travestimenti dell'intellettuale" in F. Cleto. *op. cit.*, p. 564.

“místico-esperienziale”, aperto e polifonico, volto alla conoscenza e metafora di una soggettività ibrida.

I due studiosi ripercorrono tutto un filone letterario-cinematografico, sviluppatosi nel corso del Novecento e definibile come neo-picaresco, fortemente intrecciato con l'estetica *camp*; Un esempio esemplare di tali opere è *My Own Private Idaho* di Gas Van Sant in cui è possibile percepire: «l'ultima immagine (simbolica) della strada come potenzialmente infinita, come potenzialmente infinita è la narrazione (neo) picaresca».²⁶²

Le strade della città sono il paesaggio in cui transitano i personaggi di Lemebel nel ticchettio di tacchi notturno, sono i luoghi in cui transitano i clienti e le storie, il passato e il presente, sono il mezzo di cui si nutre la scrittura dello scrittore cileno:

La ciudad testifica estos recorridos en el apunte peatonal que altera las rutas con la pulsión dionisiaca del desvío. La ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones el deseo proscrito. La ciudad estática se duplica móvil en la voltereta cola del rito paseante que al homosexual aventurero convoca. La calle sudaca y sus relumbros arribistas de neón neoyorquino se hermana en la fiebre homoerótica que en su zigzagueo voluptuoso te plantea el destino de su continuo güeviar. La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña, ojeada nerviosa por el causeo de cuerpos masculinos, expuestos, marmoleados por la rigidez del sexo en la mezclilla que contiene sus presas. La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexual que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio. El plano de la city puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfago consume. Más bien lo plagia, y lo despide, en el disparate coliza de ir quebrando mundos como huevos, en el plateado asfalto del entumido anochecer.²⁶³

²⁶² *Ibid.*, p. 571.

²⁶³ P. Lemebel, *Loco Afán*, cit., p. 80.

Dal canto suo anche *Antes que anochezca* è un viaggio picaresco dalla campagna alla città, da un paese a un altro, da un'avventura sessuale a un'altra. Un percorso picaresco che l'ironia e l'eccesso della scrittura avvicinano, a tratti, al *camp*. Quanto lo scrittore affermò riguardo a *El color del verano*²⁶⁴ è facilmente adattabile anche alla sua autobiografia:

El color del verano es un poco el mundo de la vida picaresca o digamos “*underground*” en Cuba del año 1970 al 1979. Es ya la madurez del personaje que se diluye dentro de todo aquel mundo de personajes picarescos que sobreviven de la manera clandestina, que hacen lecturas clandestinas, que viven de la manera más rebelde, pero a la vez oscura²⁶⁵.

3.2.4 Alcuni chiarimenti utili

Nel saggio dal titolo *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*,²⁶⁶ Marjorie Garber sottolinea come spesso sia ancora difficile che un uomo travestito²⁶⁷ venga rappresentato in termini non gay. Nei casi trattati in questo capitolo, effettivamente, i due aspetti combaciano ma non sempre è così. La pratica citata non ha alcun legame preferenziale né tantomeno indissolubile o esclusivo con l'orientamento omosessuale. L'accostamento immediato è dovuto alla necessità da parte dei non appartenenti a tali categorie di “dire la differenza,”²⁶⁸ ossia, marcare la propria lontananza identitaria. Tale necessità è spesso dettata da quel che l'autrice definisce come “duplice angoscia di visibilità e differenza.”²⁶⁹ Una sorta di desiderio

²⁶⁴ R. Arenas, *El color del verano*, Barcelona, Tusquets, 2010.

²⁶⁵ R. Arenas citato in O. Ette, *La escritura de la memoria*, Madrid-Frankfurt, Vervuert-Verlag, 1992.

²⁶⁶ M. Garber, *Interessi Truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Cortina editore, 1994.

²⁶⁷ A coniare il termine travestito è stato un sessuologo e attivista tedesco all'inizio del XX secolo: Magnus Hirschfeld. In R. Beachy, *Gay Berlin: l'invenzione tedesca dell'omosessualità*, Milano, Bompiani, 2016, p. 160.

²⁶⁸ M. Garber, *op. cit.*, p. 140.

²⁶⁹ *Ibidem*

di demarcazione è presente, tuttavia, anche all'interno della stessa comunità LGBTIQ:

In una cultura omofobica e ossessionata dalla norma può dunque capire davvero che “travestito” diventi il nome in codice per designare gay e lesbiche?

La fusione tra travestitismo e identità gay è diventata un fattore politico per entrambi i gruppi sociali più direttamente interessati; per ragioni sia strategiche che di qualificazione, tanto i gay quanto i travestiti, come del resto gli eterosessuali di destra e di sinistra, a volte si fondono e in altre occasioni resistono con tutte le loro forze alla fusione delle due categorie.

Nel capitolo successivo approfondiremo in che modo il travestitismo sia un punto focale all'interno dell'estetica neobarocca elaborata da Severo Sarduy e come esso possa essere un mezzo efficace per “leggere ed essere letti” dagli altri.

3.3 Lottare sì, ma con stile: dal Neobarocco di Sarduy al Neobarroso di Perlongher ²⁷⁰

3.3.1 Il Neobarocco americano: l'arte della controconquista

Il Neobarocco ha rappresentato, sin dai suoi esordi, l'arte della decostruzione e dell'auto mascheramento, orientati verso un agire politico, ed erotico, spesso interconnessi.

Nel saggio di Marjourie Garber in precedenza citato si afferma perentoriamente, e a ragione, che: «Nessuno ha sostenuto questo punto di vista con maggior vigore dello scrittore cubano Severo Sarduy»²⁷¹. Prima dell'intellettuale di Camagüey, solo il suo conterraneo José Lezama Lima aveva fornito una definizione altrettanto efficace di Neobarocco. Partendo dalla definizione di Weisbach, in riferimento al Barocco europeo, inteso come un' "arte della Controriforma,"²⁷² il maestro cubano definisce in una sua opera fondamentale, *La expresión americana*²⁷³, la versione latinoamericana del genere come "arte de la Contraconquista". Tale concetto fa riferimento a quella "resistencia que incita al conocimiento"²⁷⁴ intrinseca a questo movimento estetico-letterario, che la raggiunge attraverso l'alchimia fra tensione e plutonismo²⁷⁵.

Nella ricerca dello stile dell'unione spirituale originaria, Lezama rivela l'azione di rottura e riunificazione attuata dai due elementi citati e il ruolo fondamentale che possiedono gli apporti delle popolazioni indigene e afro discendenti all'interno di questo processo di transculturazione artistica.

²⁷⁰ Per la stesura di questo capitolo è stata fondamentale la consultazione del testo di E. Balletta, *Tu svastica en las tripas: retorica del corpo e storia in Néstor Perlongher*, Siena, Gorée, 2009

²⁷¹ M. Garber, *op. cit.*, p. 160.

²⁷² W. Weisbach, *El Barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Galpe, 1948.

²⁷³ J. Lezama Lima, *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.14.

²⁷⁵ In questo caso il termine è utilizzato come sinonimo di sedimentazione alla base di un processo.

Un altro aspetto fondamentale introdotto dallo scrittore *habanero* è il processo di attualizzazione del barocco coloniale attraverso il ricorso al dionisiaco e al dialettico.

A distinguere il Barocco europeo dal Neobarocco americano (inteso anche come nord americano) si possono enumerare distinti elementi: quest'ultimo ad esempio, non è uno stile degenerante, come quello del vecchio continente bensì plenario. Esso implica pertanto l'acquisizione di un linguaggio, che contiene una sua forma di vita, sospinta dalla curiosità e da un misticismo che se *ciñe a nuevos modulos para la plegaria*.²⁷⁶

Il “signor Barocco”, come lo chiamava confidenzialmente Lezama, è «figura e avventura, conoscenza e godimento», è puro gongorismo in chiave latinoamericana:

[...] el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de Don Luis, por destruir el contorno con que el mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria.²⁷⁷

In un tal contesto, il poeta si dimena tra morte e sogno, conoscenza poetica e conoscenza magica, animista, in cui come sostiene Lezama, “la mitologia si arrende alla teologia”. Emblema di questa visione peculiare propriamente barocca è l'indio Kondori che inserisce i simboli incaici nelle cattedrali cattoliche come a Potosí in Bolivia (**fig. 21**). L'architetto autoctono rappresenta pertanto la ribellione incaica che si basa su un patto d'uguaglianza, così come Aleijadinho era il portavoce di quella degli afro discendenti brasiliani. (**fig.22**).

²⁷⁶ J. Lezama Lima, *op. cit.*, p. 80.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 87

Il Neobarocco ha a che fare con la costruzione e con le fondamenta di una nuova civiltà che si muove all'interno delle città. Questo elemento paesaggistico, che si antepone e si integra con la natura, è l'emblema dello stile neobarocco americano, ripreso soprattutto nel suo animato ambiente notturno, nelle due opere di Arenas e Lemebel.

3.3.2 Il banchetto letterario di Arenas e Lebel: *esa jubilosa raíz barroca*²⁷⁸

*Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de estas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialectico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación*²⁷⁹.

Lezama Lima, *Paradiso*

L'autobiografia di Reinaldo Arenas e le cronache *del sidario* di Pedro Lemebel condividono il merito di riuscire ad alternare la narrazione di avvenimenti tragici, sia personali sia pubblici, con uno stimolo, un affanno vitalistico, che nell'opera dello scrittore cileno si evince sin dal titolo. Come abbiamo avuto modo di vedere sin dai primi capitoli di questo lavoro, l'elemento dionisiaco, con la sua esaltazione del godimento letterario, la sua attenzione alla corporalità del testo e della carnalità dei soggetti che ne vengono a contatto, va ad assumere diversi ruoli all'interno della cornice letteraria, spinto incessantemente dal linguaggio. La conquista della lingua da parte dello scrittore è secondo Alejo Carpentier, una delle componenti fondamentali, insieme alla *curiosidad barroca* del *devenir mestizo*²⁸⁰ in questo tipo di arte.

²⁷⁸ Riferimento esplicito a una definizione del barocco elaborata da Lezama Lima in *La expresión americana*, cit, p. 91.

²⁷⁹ J. Lezama Lima, *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁰ L. Álvarez Álvarez, A. M. González Mafud, *De José Lezama Lima a Severo Sarduy (Lenguaje y neobarroco en Cuba)*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2013, p. 15.

Il linguista Juan Miguel Dihigo attraverso lo studio della fonetica stabilisce una relazione basilare tra lingua e contenuto sulla quale si fonda qualsiasi stile letterario, ancor più quello Neobarocco. È proprio in questo nodo cruciale che Lezama Lima riscontra il germe della sindrome d'inferiorità provata dagli scrittori americani:

Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autonomía, es tierra igual que la de Europa.²⁸¹

In questo paragrafo ci limiteremo, invece, ad analizzare la relazione tra i testi degli autori qui trattati con le teorie elaborate da Sarduy sul Neobarocco.

Quest'ultimo trattò il tema in differenti opere e occasioni. Nel suo *El barroco y el neobarroco*²⁸² del 1972, dove si pone sin dalle prime pagine l'accento sulla connessione di questo stile con il primigenio, la natura, il caos primordiale, riproponendo sostanzialmente la teoria di Eugenio d'Ors²⁸³. Il riferimento al mondo di Pan che emerge da quelle pagine non può non riportarci alla mente le strade piene di travestiti in *Loco Afán* o i festini a base di sesso all'aria aperta di Arenas:

Pero bailar en esas latitudes del metafórico meneo era complicado, sobre todo porque ellos manejan el cuerpo sin culpa, sin predicciones de pecado. Y ahí estaba yo dando la hora, moviéndome como podía en la altura de los tacos y en la embriaguez del alcohol. Ahí estaba bailando como su puta del Tropicana, pero sin la gracia que tienen los cubanos, sin esa política de las caderas que libera el cuerpo. Ahí estaba yo, tratando de moverme como chileno asopado y cuidadoso, solamente con la intención del dancing, el resto lo ponía el

²⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁸² S. Sarduy, "El barroco y el neobarroco" in C. Fernández Moreno, *América Latina en la literatura*, Mexico/ Paris, Siglo XXI/Unesco, 1972.

²⁸³ E. d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

ángel habanero, y también el ron y la noche bacará que dibujaba su boca dulcemente enrojecida por un beso.²⁸⁴

De todos modos, la juventud de los años sesenta se las arregló, no para conspirar contra el régimen, pero sí para hacerlo a favor de la vida. Clandestinamente, seguíamos reuniéndonos en las playas o en las casa o, sencillamente, disfrutábamos de una noche de amor con algún recluta pasajero, con una becada o con algún adolescente desesperado que buscaba la forma de escapar a la represión. Hubo un momento en que se desarrolló, de forma oculta, una gran libertad sexual en el país; todo el mundo quería fornicar desesperadamente y los jóvenes se dejaban largas melenas que, por supuesto, eran perseguidas por mujeres menopaúsicas provistas de largas tijeras, se vestían con ropa estrecha y se ponían sellos al estilo occidental: oían a los Beatles y hablaban de liberación sexual. Enormes cantidades de jóvenes nos reuníamos en Coppelia, en la cafetería del Capri o en el Malecón, y disfrutábamos de la noche a despecho del ruido de las perseguidoras de la policía.²⁸⁵

Le vicende raccontate, e la maniera in cui viene trattata la lingua per farlo, rimandano a un festino barocco a una sorta di *artificialización*”,²⁸⁶ come la definiva Sarduy. *Metaforico meneo, angel habanero, boca dulcemente enrojecida* sono validi esempi di scrittura barocca così come la scrittura di Arenas, che attua per condensazione e che produce un suo carattere stereofonico.

Altri elementi fondanti dell’opera barocca sono la parodia, che sfocia nel carnevalesco, l’intertestualità, la citazione forbita, quando non il vero e proprio *collage*, la reminiscenza e la perifrasi. La retorica barocca, basandosi sulla rottura del senso, della forma, della struttura e del desiderio stesso che si fa scrittura, si mette a giocare con il lettore, con la parola e con il fuoco:

El neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico.

²⁸⁴ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 156.

²⁸⁵ R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 117.

²⁸⁶ Secondo Sarduy consta di tre meccanismi: la sostituzione, la proliferazione e la condensazione.

[...] la mirada en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto – real o verbal – [...] está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza.²⁸⁷

A fungere da base per le teorizzazioni di Sarduy sono stati grandi studiosi europei con cui ebbe a che fare durante la sua lunga permanenza in Francia: uno fra tutti, Roland Barthes, ma anche Lacan ai quali Sarduy dedica, nel suo primo libro, un'analisi in chiave barocca. Altri riferimenti sono: il conterraneo Lezama Lima, Gongora, Bataille e i latinoamericani Cortázar e Donoso. Mentre lo scrittore si trova a Parigi, nel suo paese la rivoluzione castrista riesce ad affermarsi e ad alimentare il dibattito politico e culturale a livello internazionale. L'opera di Sarduy si insinua pertanto all'interno di un generale clima di discussione riguardo all'identità latinoamericana e al ruolo politico dell'arte. Nel 1987 viene pubblicato uno dei libri più famosi dell'intellettuale cubano, dal titolo *Ensayos generales sobre el barroco*²⁸⁸ che in parte riprende alcuni spunti del saggio già citato e rappresenta una buona base teorica per l'opera finzionale dello stesso autore. Il pensiero di Sarduy potrebbe essere riassunto nel motto "Non esiste Neobarocco senza America Latina e da lì al cosmo".²⁸⁹

È proprio attraverso il ricorso alla cosmogonia che l'autore cubano stabilisce la connessione tra Barocco e modernità ponendo in essere un'efficace distinzione tra: «una modernità (egemonica) razionalista, sostenuta dall'idea di progresso e un'altra intempestiva, nietzschiana, e pertanto non dialettica, una modernità dell'ornamento»²⁹⁰. La sintesi di questi due elementi sarà:

[...] Un universo significante *materialmente* en expansión: no es solo su sentido, su densidad significada – precedera e impalpable – lo que se expande, sino su dimensión gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión,

²⁸⁷ S. Sarduy, *op. cit.*, p.35.

²⁸⁸ S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el Neobarroco*, Fondo Económico de Cultura de España, 1987.

²⁸⁹ V. Diaz "Apostillas a El barroco y el Neobarroco" in S. Sarduy, *op. cit.* p. 42.

²⁹⁰ *Ibid.* p.43.

indisociable de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son generados con la materia en que se expanden. Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienza de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo, frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales.²⁹¹

Nonostante ogni tentativo di definizione ancora oggi si fa fatica a racchiudere in rigidi steccati il Neobarocco, perché pare sfuggire inesorabilmente. In accordo con Sarduy, possiamo sostenere che *el neobarroco es antes una maquina lectora que una poetica, es antes un modo de releer el arte moderno que una forma específica de ese arte*²⁹². Sotto quest'aspetto il Neobarocco è accomunabile al *Camp*. Insomma, in sintesi, come ammette provocatoriamente anche Diaz: «il Neobarocco è Sarduy».

²⁹¹ S. Sarduy, *Obra completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 1347.

²⁹² *Ibidem*

3.3.3 Da Severo Sarduy a Omar Calabrese: una lettura di Nahúm Zenil e dell'opera d'arte omo-massiva

"Pintar es escribir y escribir es pintar"

Severo Sarduy

L'era immaginaria, così definiva Sarduy il Barocco, è stata un fecondo tema di ricerca anche per un noto intellettuale italiano che, come vedremo, ha portato avanti un'idea di commistione tra questo genere e la cultura pop(olare) televisiva o artistica.

Omar Calabrese è stato professore di semiologia delle arti presso l'Università degli Studi di Bologna. Ha collaborato con vari media, dai giornali alle tv, all'editoria, diventando tra l'altro consigliere della Presidenza del Consiglio dei ministri per la comunicazione. Con lo scrittore franco-cubano aveva in comune gli studi sull'arte e il gusto neobarocco. Egli evidenziò, sin dai suoi primi libri, una serie di caratteristiche utili per analizzare un'opera barocca contemporanea:

- Correlazione fra gusto neobarocco e cultura di massa
- Priorità della forma rispetto ai contenuti
- Mancanza di un centro e posizione ai margini
- Estetica che appartiene al pubblico, agli utilizzatori
- Divario tra arte come impegno e arte come gioco

Questa lista di elementi, desunta dall'intervista che Calabrese fece con Krešimir Purgar²⁹³ nel 2006 riprende quanto ampiamente trattato in *L'età neobarocca*²⁹⁴ editato quasi un ventennio prima dai tipi di Laterza. Nel libro si erige a emblema della copia e del falso nell'arte la tecnica del *trompe l'oeil*, che, come

²⁹³ K. Purgar, *Neobarocco, semiotica e cultura popolare - intervista con Omar Calabrese*, Center for Visual studies, www.visual-studies.com

²⁹⁴ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.

poche altre, riesce a dar vita al concetto di contraffazione e di *divertissement* nell'opera artistica.

Allo stesso tempo si assiste, nelle opere neobarocche più recenti a una maggiore attenzione verso il contesto socio-culturale e storico. David Hume parla a tal riguardo di “estetica sociale”.²⁹⁵ Il pensatore pone in relazione due elementi complementari, quali stile e gusto; Il primo è prodotto dall'artista o dai produttori di cultura mentre l'altro dal pubblico che fruisce dell'opera.

Un buon esempio di arte neobarocca contemporanea è proposto da Zenil, in due opere in particolare: *In the Zocalo before the National Palace* (**fig. 23**) e in *Retrato de boda*²⁹⁶

Entrambi i quadri ci permettono di analizzare in una doppia prospettiva il concetto di “arte di massa”²⁹⁷ e di “estetica della duplicazione” spostandoci su due piani ben distinti del discorso. L'artista ci propone la rappresentazione di due “pratiche” ampiamente condivise dalla società messicana e non solo: una pubblica, la manifestazione politica, l'altra privata, il matrimonio. Un altro aspetto da rilevare riguarda lo stile dei lavori qui proposti. In entrambi i casi è evidente il rimando all'opera di José Guadalupe Posada, alle foto color seppia che si scattava ai matrimoni, nel passato, agli exvoto tanto presenti nelle chiese messicane e persino ai manifesti risalenti alla rivoluzione messicana. Si tratta di un'arte che potremmo definire comunitaria, fortemente “popolare” perché rivolta alle masse. È in quest'accezione, condivisa da Calabrese, che intenderemo tale definizione.

La massa per sua stessa definizione è impersonale, composta da individui anonimi, “tutti uguali” che vanno a comporre un nuovo, grande organismo acefalo. Nella prima immagine assistiamo alla duplicazione di un individuo in centinaia di esemplari identici. Questo *escamotage* artistico, frutto di un preciso progetto politico-estetico, permette di spiegare dal punto di vista pratico, *la teoria del espejéo*

²⁹⁵ D. Hume, *La estetica del gusto*, Bari, Laterza, 1986.

²⁹⁶ *Retrato de Boda (Wedding Portrait)*, serigrafia, Polanco Gallery, SF.

²⁹⁷ Il collettivo Wu Ming sostiene che: «Per cultura di massa s'intendono le pratiche e i valori condivisi dalle fasce sociali più ampie delle moderne società di massa sviluppatasi nelle società occidentali, i cui contenuti vengono trasmessi principalmente dai mezzi di comunicazione di massa». Prefazione di Wu Ming a H. Jenkins, *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

elaborata da Sarduy e analizzata da Gustavo Guerrero²⁹⁸. Tale sistema teorico ha la funzione di chiarire il ruolo dell'arte come effetto della realtà attraverso una serie di meccanismi basati su equivalenze e intercambi. Moltiplicando la propria immagine, metaforicamente all'infinito, Zenil pone in essere la dissoluzione delle frontiere tra i vari corpi rappresentati, in un vortice allusivo che mette in scena "il dramma" del barocco e del neobarocco ovvero le relazione labile tra dicibile e visibile.

Tramite ciò arriviamo al tema del doppio e dell'estetica della duplicità. L'artista neobarocco parte dal presupposto teorico che *no hay nada que pueda ser original y unico*²⁹⁹ pertanto tutto può ben ridursi a una vertigine riproduttiva di forme, parole e corpi senza che vi sia una reale distinzione gerarchica tra reale e artistico, copia e originale, riproduzione e modello. A tale analisi tautologica dell'opera d'arte sembrerebbe ricorrere Zenil quando elabora la sua personale strategia di indifferenziazione. Quest'aspetto appare evidente nel secondo quadro qui citato in cui sono rappresentati tutti i membri di una famiglia, con il viso dell'artista di Vera Cruz, senza distinzione di sesso, genere, età, ruolo all'interno del gruppo familiare. In questo caso la "impostura" è portata all'estremo, oltre ogni frontiera concettuale, affermando l'adesione a quella che Sarduy definiva come "l'estetica dell'espansione" che deborda dal mezzo pittorico e dal supporto originale per farsi copia, in questo caso letteralmente, trattandosi di una serigrafia, e farsi sutura, che al tempo stesso unisce e separa i piani della realtà e dell'arte.

Il neobarocco in questa sua attitudine al ribaltamento delle frontiere e dei limiti si fa portavoce privilegiato degli "esiliati della società" inserendosi all'interno di un discorso che va oltre il meta-letterario e il meta-artistico e incide sul corpo e sulla realtà politica e sociale.

²⁹⁸ G. Guerrero, *Severo Sarduy: Teoría y práctica de una estética neobarroca*. Conferenza avvenuta presso la UNAM nel febbraio 2014. Consultabile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=McqVObCOAU>

²⁹⁹ *Ibidem*.

3.3.4 Le nuove frontiere del Neobarocco: Neobarroso, Transbarocco, e Neobarícan

A qualche anno dalla teorizzazione del Neobarocco appaiono una serie di definizioni elaborate per cercare di definire le nuove forme che questo stile assumeva in altri contesti e tempi.

Un primo germe contenente la definizione di Neobarroso è contenuto nel saggio di Sarduy del 1972, in cui il barocco viene definito come un:

Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento, necesitada, para contrarrestar los argumentos reformistas en el Concilio de Trento.³⁰⁰

Quasi vent'anni dopo, Néstor Perlongher pubblica in Brasile una raccolta di poesie sia di scrittori cubani sia argentini, di evidente matrice barocca. Il volume già nel titolo contiene l'approccio innovativo del suo curatore che, per l'occasione, aveva coniato il neologismo *Caribe transplatino*³⁰¹ per descrivere così la deriva transnazionale o meglio, transterritoriale, del fenomeno barocco e includendovi l'Argentina:

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. [...] Se tiende a la inmanencia y curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. El "sistema poético" ideado por Lezama [...] puede sustituir a la religión, es una religión: un

³⁰⁰ S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuento de plata, 2011, p.6.

³⁰¹ N. Perlongher, *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1997.

inflacionado, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándolos.³⁰²

Perlongher riesce perfettamente a sottolineare il carattere transculturale, transazionale e *mestizo* che sta alla base del Neobarocco americano, di cui Lezama Lima, sommo poeta, è il vate. Si tratta di una religione dell'estasi, di una poetica dell'estasi, in cui l'arte assume valenze mistiche. L'elemento del viaggio, del nomadismo e del picaresco sono i mezzi in cui questa "dottrina stilistica e filosofica" si diffonde, tra immaginazione ed estasi. A tal proposito, lo stesso Lezama diceva: «Gide ha dicho que toda travesía es un pregusto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo: por eso resucito».³⁰³

Il grande scrittore cubano, in realtà non viaggiò molto anche perché gli fu impossibile uscire dal suo paese. Ciò nonostante egli è stato uno dei più grandi promotori culturali nell'isola, sia da solo, tramite le sue opere, *Paradiso* su tutte, sia come fulcro della rivista *Orígenes*, che come nessuna pubblicazione precedente, si è allontanata dagli stilemi e dai messaggi promossi dalla letteratura rivoluzionaria.

A influenzare questa generazione di artisti e intellettuali isolani è un uomo in viaggio, in esilio temporaneo dalla sua terra. Si tratta di Federico Garcia Lorca. Durante la sua permanenza nei Caraibi, l'artista andaluso ebbe modo di dar mostra di tutto il gongorismo di cui lui e i suoi amici della generazione del '27 erano capaci. Ironia della sorte volle che a essere gli eredi di questa tradizione fossero, a parte i già citati letterati e pochi altri, gli autori dell'esilio: Arenas, Sarduy, Virgilio Piñera e Cabrera Infante.

Giunto in Argentina, la scrittura barocca s'inzuppa nel fango del Rio de la Plata creando il Neobarroco. Il più grande iniziatore a tale pratica letteraria nel paese del cono sud fu Osvaldo Lamborghini con il suo *El Fiord*³⁰⁴. La sua audacia gli

³⁰² *Ibid.*, p. 94.

³⁰³ *Ibid.*, p. 95.

³⁰⁴ O. Lamborghini, "El Fiord", in *Novelas y cuentos*, Buenos Aires, Ediciones del Serbal, 1988.

permise di andar contro anche all'opinione di un mostro sacro di livello mondiale come Borges che in *Historia Universal de la Infamia*³⁰⁵ definisce il barocco come la fase decadente di ogni tipo di arte e un'attitudine delle lettere nazionali verso il realismo. Hector Libertella riesce a riassumere perfettamente le due differenti matrici del genere qui trattato: quella caraibica e quella "continentale". A emergere, nel primo caso, sono la musicalità, la grazia, l'artificio e l'indole picaresca, mentre nel secondo, a prevalere sono il razionalismo, l'ironia, la nostalgia e lo psicologismo³⁰⁶. Ad accomunare i due punti di vista parrebbe essere, secondo Perlongher, il ricorso a *cierta desterritorializacion de los argots*³⁰⁷ e la relazione indistruttibile tra linguaggio e corpo.

Ponendo l'accento su alcuni elementi costitutivi del barocco americano, evidenziati da Carlos Fuentes e José Martí rispetto al carattere di cultura inclusiva e di "arte del deslocamiento", Haroldo de Campos conia il termine *Transbarroco*. La presenza sostanziale di questi elementi nelle arti a lui contemporanee lo portò a riferirsi per primo, in un articolo del 1955³⁰⁸ a quella *deriva transbarroca que recorre en el espacio textual de nuestra América, no de modo homogéneo y uniforme, pero si rigiéndose por una fascinante estrategia de matice*.³⁰⁹

Nel suo articolo, il poeta e romanziere brasiliano traccia le sue "parentele filosofiche" con Sarduy e Lezama Lima, ovviamente, ma anche con Umberto Eco e con il concetto di "pervivencia transmigratoria" di taglio benjaminiano.

È proprio su quest'ultimo concetto che si basa la definizione di Neobarroco. Questa nuova reincarnazione del Barocco, si sviluppa negli Stati Uniti e utilizza prevalentemente come lingua veicolare il cosiddetto *Spanglish*, adoperato dalle comunità di origine latina negli *States*. Ad accomunare questa forma con le precedenti, è la stessa attitudine alla sovversione, la sua attitudine estetico-politica e soprattutto il sabotaggio delle certezze razionaliste dei conquistatori.

³⁰⁵ J. L. Borges, *Historia Universal de la Infamia*, Barcelona, El destino, 2004.

³⁰⁶ H. Libertella, *Nueva escritura en hispanoamérica*, Caracas, Monte Avila, 1975.

³⁰⁷ N. Perlongher, *op. cit.*, p. 100.

³⁰⁸ H. De Campos, "Barocco, Neobarocco, Transbarocco" consultabile al seguente indirizzo: [/https://hoteltelegrafo.blogspot.it/2016/03/barroco-neobarroco-transbarroco.html](https://hoteltelegrafo.blogspot.it/2016/03/barroco-neobarroco-transbarroco.html)

³⁰⁹ *Ibidem*

Gli scrittori e artisti che condividono nelle loro opere questi aspetti si rifanno al concetto d'intersezionalità perché si rispettino *las otredades de género, raza, sexualidad e indigeneidad*».

Il manifesto d'intenti è espresso magnificamente da César A. Salgado in un suo saggio sul tema:³¹⁰

Es hora de que exploremos la poesía “Nuyorican” como expresión neoba-rícan, documentar la emergencia de un neobarroco latino en los Estados Unidos, rastrear the-baroque- undergirding-the-hyphen. (Es decir, no pretendo aquí circunscribir el neologismo neoba-rícan a latinos de descendencia puertorriqueña sino usarlo como un término metonímico aplicable a escritores cubanoamericanos, dominicayorks, chicanos, etc., que también usan el espánglish como singularidad en su escritura y performance). Me parece que no hay mejor instrumento analítico que la herencia crítica sobre el barroco como fenómeno trasatlántico para explorar la sublime complejidad y las grandes implicaciones geopolíticas y culturales del espánglish literario o creativo como fenómeno anti-imperial y descolonizador en Norteamérica, desde los estudios semióticos y posestructuralistas de Sarduy, Lacan y Genette hasta las ideas de Deleuze sobre las literaturas menores.³¹¹

Il poeta di origine portoricana, cresciuto a New York, si definiva, giocando con le assonanze, AmeRícan, pronunciato come “(i) m a Rícan”, per sottolineare la propria identità di cittadino americano di origine latina. Ovviamente lo stesso termine non si riferisce solamente alle persone provenienti dall'isola caraibica ma spesso a tutti coloro che provengono da nord, centro e Sudamerica.

³¹⁰ C. A. Salgado, *El neobarroco y el neobarican: el espanglish como poiesis o signo eficaz* in <http://www.80grados.net/el-neobarroco-y-lo-neoba-ricanel-espanglish-como-poiesis-o-signo-eficaz/>

³¹¹ *Ibidem*

A conclusione del suo discorso, Salgado sostiene che *el poeta neoba-rícan es el ángel de la poiesis en plena lucha por liberar, democratizar y vernaculizar los dominios del inglés global.*³¹²

Ancora una volta il corpo e il linguaggio lavorano in sintonia per realizzare un'opera d'arte contaminante, ibrida, battagliera come soltanto il Barocco Americano, in tutte le sue forme, può essere.

³¹² *Ibidem*

Capitolo 4

Storia e storie: l'eterno racconto

4.1 La storia come trauma: dal *choque* della conquista ai regimi degli anni Novanta del Novecento

4.1.1 Tutto ebbe inizio da un tremendo *shock*

Nel suo *La Pensée métisse*³¹³, Serge Gruzinski descrive l'arrivo dei colonizzatori spagnoli in Messico come uno shock, un *choque*, si direbbe in spagnolo, che avrebbe dato vita al “nuovo americano” meticcio, frutto dell'incontro tra elementi europei, africani e autoctoni. Così ci spiega Francisco Gonzalez Galeotti³¹⁴ nella sua analisi del libro dello storico francese:

Gruzinski se vale de la Historia, la historia del arte, de las ideas y la crítica cinematográfica para comprender como fue que en el siglo XVI se desarrolló una producción estética de carácter mestizo, con una complejidad propia que va más allá de los conceptos del sincretismo. La idea es centrarse en la experiencia del cambio, como fue la creación cultural en los años que siguieron a la conquista militar. Las condiciones epidemiológicas, explotación y de desarticulación social condicionaron esos años. El autor acertadamente apunta que el proceso fue un choque, pero no uno de culturas sino de fragmentos de América, África y Europa. Fue a partir de ese choque que en la Nueva España hubo un contacto de ideas y propuesta de occidente. Contrario a lo que se plantea los indios no decayeron en este período sino que fueron sumamente activos al introducir en sus creaciones elementos adoptados de los occidentales, constituyendo así una hibridación en un universo ‘lleno de uniones y enfrentamientos’³¹⁵.

Un altro elemento da non sottovalutare a riguardo è la differenza dei linguaggi e dei punti di vista. La storia precolombiana, che è stata trascritta dai frati

³¹³ S. Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris, Éditions Fayard, 1999

³¹⁴ F. R. González Galeotti, “Reseña de *El pensamiento mestizo* de Serge Gruzinski”, *Estudio Digital*, Año 4, No. 8, marzo 2016

³¹⁵ *Ibid.*, p. 2.

cattolici, si basa su dichiarazioni più o meno spontanee degli autoctoni, assoggettate a un punto di vista che non può essere che esterno ai fatti. L'intero sistema culturale dei popoli nativi è stato da sempre filtrato da un'ottica cristiana della vita e da ciò che secondo quei valori sia bene o male. Se a questi elementi, che da soli basterebbero a non fidarsi del tutto delle ricostruzioni storiche che ci furono tramandate, se a questo, dicevo, si aggiunge la questione linguistica, i problemi si complicano ulteriormente.

Il termine *shock* rimanda non solamente all'ambito militare ma soprattutto a quello psicanalitico. Lo stesso dizionario della *Real Academia* evidenzia entrambe le accezioni:

Choque.

1. m. Encuentro violento de una cosa con otra.
2. m. Contienda, disputa, riña o desazón con una o más personas.
3. m. Mil. Combate o pelea de reducidas proporciones.

Del ingl. *shock*.

1. m. Med. Estado de profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de la conciencia, que se produce después de intensas conmociones, principalmente traumatismos graves y operaciones quirúrgicas.

2. m. Emoción o impresión fuertes.

Con quest'ultimo significato viene usato da Octavio Paz nel suo *El labirinto de la soledad*,³¹⁶ dove l'autore messicano attribuisce a questo stato psicologico la causa del rifiuto delle proprie origini da parte di molti suoi connazionali e attribuisce alla figura della Malinche e allo scontro tra conquistatori e conquistati le origini del machismo generalizzato:

No toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen conciencia de su ser en tanto que mexicanos. Contra lo que se cree, este grupo es bastante

³¹⁶ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Catedra, 2003.

reducido. En nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. Hay quienes viven antes de la historia; otros, como los otomíes, desplazados por sucesivas invasiones, al margen de ella. Y sin acudir a estos extremos, varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entre devoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos kilómetros. Bajo un mismo cielo, con héroes, costumbres, calendarios y nociones morales diferentes, viven "católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la Era Terciaria". Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes.

El mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad, a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba. Ha olvidado el nombre, la palabra que lo liga a todas esas fuerzas en que se manifiesta la vida. Por eso grita o calla, apuñala o reza, se echa a dormir cien años³¹⁷.

Questo stupro iniziale della madre mitica, porta al prodursi del meccanismo freudiano, della cosiddetta "coazione a ripetere" che influenza inevitabilmente le relazioni tra i sessi. Scrive Paz: «La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen».

Come vedremo nei paragrafi successivi, questa visione negativa della storia sarà condivisa da molti scrittori latinoamericani che vedranno nell'instaurarsi delle dittature militari nei propri paesi d'origine un riaffacciarsi del trauma coloniale, in realtà mai superato del tutto. Tratteremo quindi il caso cubano con Reinaldo Arenas e Guillermo Cabrera Infante e la situazione nel "Cono Sur" con Pedro Lemebel e Néstor Perlongher.

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 2-6.

4.1.2 La storia è un'isola inamovibile: l'esperienza cubana di Arenas e Guillermo Cabrera Infante

Hablar de la historia es hablar de nuestra propia mierda almacenada en distintas letrinas.

Reinaldo Arenas, *Leprosorio*

Già da queste poche parole, estratte da *Leprosorio*, si capisce subito che la storia ufficiale appare a Reinaldo Arenas come qualcosa di sporco, un rifiuto condiviso che si ha ribrezzo a toccare a mani nude.

Conoscendo le vicende personali dello scrittore cubano, la sua opinione a riguardo non potrebbe essere diversa da quanto appena letto. Nato sotto la dittatura di Fulgenzio Batista e cresciuto sotto quella di Fidel Castro, poiché oppositore politico in entrambi i casi, è stato costretto all'esilio involontario mentre, da malato terminale, ha dovuto vivere sulla propria pelle, le diverse forme di oppressione: sociale, politica e sanitaria, in un sistema, come quello statunitense, in cui se non hai i soldi muori per strada.

Percepire il governo e la politica di un paese, ancor di più se è il proprio, come qualcosa d'imposto e immutabile, porta inevitabilmente alla diminuzione del potere di azione del cittadino e lo riduce allo stato di suddito.

Sin dall'instaurarsi dell'ultimo regime al potere, la storia di Cuba ha subito un processo di sacralizzazione. Occorreva costruire l'*hombre nuevo* e con esso una nuova società che si basasse su una memoria collettiva condivisa. I libri di storia iniziarono a cambiare il loro punto di vista e le vicende legate al processo rivoluzionario iniziarono a occupare le pagine dei manuali. Era in atto una rivoluzione del pensiero basata su nuovi ideali oltre che su un programma politico concreto.

Il lavoro, garantito a tutti i cittadini a parità di trattamento salariale, divenne il fulcro dell'economia e dell'azione politica. Questo fece pensare ad Arenas che fuori dall'attività lavorativa fosse tutto proibito, soprattutto la letteratura, che a questo punto, dati i presupposti, diventò per lui una vera "urgenza libertaria". Non è un caso

che l'autore cubano non percepisca alcuna speranza di salvezza che non sia strettamente personale:³¹⁸ È nella singolarità dell'uomo e dello scrittore che si trova la chiave per andare avanti; per il resto, la Storia, è intesa come un vicolo cieco, un labirinto senza uscita, un discorso ripiegato su se stesso.

La letteratura di Arenas è un'arma efficace contro la morale e soprattutto l'ordine oppressivo della conquista, che sotto varie forme, subdolamente, si ripresenta ricostituendo le categorie di colonizzato e colonizzatore, che implicano necessariamente quelle di vincitori e vinti.

Chi sono i vincitori dei tempi di Arenas? Sono gli eroi nazionali castristi che iniziano a occupare strade, piazze, televisioni e giornali esaltando le loro imprese. Chi sono gli schiavi a detta di Reinaldo? I cubani. Quel che è certo, è che queste persone hanno contribuito a scrivere e cambiare la storia di quel paese.

Quando l'autore di *Celestino antes del alba* scrisse insieme a Jorge Camacho una lettera aperta a Fidel Castro era il 1988 e venne pubblicata su varie riviste allo scopo di chiedere un plebiscito per l'elezione a presidente del destinatario della missiva. Quest'azione politica coincideva, non casualmente, con l'uscita di scena del dittatore cileno Augusto Pinochet, espressamente citato nella richiesta:

El 1 de enero de 1989 se cumplen treinta años de estar usted en el poder, sin que hasta la fecha se hayan efectuado elecciones para determinar si el pueblo cubano desea que usted continúe ejerciendo los cargos de Presidente de la República, Presidente del Consejo de Ministros, Presidente del Consejo de Estado y Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas. Después del ejemplo de Chile, donde el pueblo, luego de quince años de dictadura, ha podido manifestar su opinión libremente sobre el destino político del país, nos dirigimos a usted para pedirle que en Cuba se efectúe un plebiscito en el que el pueblo, con un sí o un no, pueda decidir, y secreto, su conformidad o rechazo a que usted continúe en el poder³¹⁹.

³¹⁸ J. Machover, *La memoria frente al poder*, Valencia, Universitat de Valencia, 2001.

³¹⁹ Carta de Reinaldo Arenas y Jorge Camacho a Fidel Castro. V. www.cubademocraciayvida.org, consultato il 15.10.2016.

A condividere il punto di vista, oltre che la sorte dell'esilio, con Arenas è Guillermo Cabrera Infante, autore, tra gli altri, di un libro dal forte sapore autobiografico: *Mea Cuba*³²⁰.

Secondo lo scrittore emigrato in Inghilterra, il passato collettivo è solo sofferenza che travalica il tempo e annuncia un *presente odiado condenado al destierro*³²¹. Egli pone in diretta correlazione la storia dell'indio Hatuey³²² e la storia cubana a lui contemporanea, in maniera ancor più esplicita rispetto ad Arenas; si configura in questo modo la storia come qualcosa di statico, inceppato nella narrazione. Da questo punto di vista, il rapporto tra letteratura e storia si presenta capovolto rispetto a quanto sostenuto da Arenas: qui, entrambi sono soggetti a una limitazione che li immobilizza mentre per lo scrittore di Holguín la letteratura è totalmente libera e priva di quelle infrastrutture che recintano la società.

Il punto d'incontro tra le due teorie sta nel percepire la storia come un movimento contrario a quello dell'emancipazione che, inevitabilmente, fa sì che gli oppressi diventino massa informe e anonima, mentre gli oppressori possano esprimere la propria individualità, esaltata come abbiamo visto pocanzi, nel caso degli eroi.

Cabrera Infante paragona la storia al paesaggio della sua terra natia: apparentemente accogliente quanto produttrice di scene di orrore. A bilanciare la situazione è il tempo, capace di riequilibrare l'azione umana. Il tempo storico in particolare appare come chiuso, isolato come se tutto stesse in movimento mentre il centro rimane immutabile; sotto quest'aspetto, esso appare simile a un'isola, com'è Cuba d'altronde, inamovibile e permanente. A tal proposito Machover sostiene che:

Dal canto suo, Cabrera Infante afferma perentoriamente che la storia è involontaria e finisce col superare i fatti successi. In questo caso l'autore non allude alla "Storia" di per sé ma

³²⁰ G. Cabrera Infante, *Mea Cuba*, cit.

³²¹ J. Machover, "Guillermo Cabrera Infante: la geografía como substituto de la historia", in *La memoria frente al poder*, a cura di J. Machover, Valencia, Universitat de Valencia, 2001.

³²² Hatuey apparteneva all'etnia dei cacique taíno provenienti dall'isola di Quisqueya. È considerato il primo ribelle d'America, lottò contro i conquistatori spagnoli nelle attuali República Dominicana, Haití e a Cuba. Venne da loro condannato al rogo.

alla sua rappresentazione che di essa si dà, composta inevitabilmente da omissioni, fratture e riscritture³²³.

Questo rifiuto che gli autori cubani qui citati manifestano nei confronti dei fatti storici, si sintetizza nella stretta relazione di questi accadimenti con la morte nella sua inamovibilità e inevitabilità: «*La historia no es la vida. La vida es otra cosa, nada libresca, mientras que la historia no es más que un libro llamado historia.*»³²⁴

Cabrera Infante prosegue la sua analisi ripresentando la visione ciclica del tempo, tipica delle civiltà precolombiane ed evidenzia le fasi da cui esso, da sempre, è scandito: a repressione, la disillusione e il tradimento.

Se andiamo ad analizzare la storia delle dittature in America Latina, a prescindere dal loro orientamento ideologico, ci troveremo a ripercorrere questi tre spazi, che ci condurranno a confermare il vecchio adagio secondo il quale la storia è dei vincitori e che questi vincitori indossano spesso l'uniforme.

Questa visione pessimistica nei confronti della storia porta a una rivalutazione di quello di geografia. Mentre la storia è un'isola, la geografia è un arcipelago, complesso ma poco influenzabile da parte dell'essere umano. Si tratta di tanti isolotti che fungono da parte integrante dell'isola madre, cui pochi danno importanza; esattamente come avviene con gli esiliati, che in pochi vogliono vedere.

Storia e geografia appaiono pertanto come gemelli diversi, ma uno dei due conduce direttamente verso la barbarie più che verso il progresso, in un vortice irrefrenabile in cui si ripetono gli stessi errori, le stesse bugie e le stesse nefandezze. Allo stesso modo per Cabrera Infante non esiste nessuna purezza originale, tutto l'orrore stava lì sin dal principio, sin dai primi giorni della conquista. Lo scrittore cubano condivide con il suo conterraneo Arenas la necessità di scappare, evadere dalla storia e da quella nausea orrenda che il ritorno al punto di partenza produce.

³²³ J. Machover, *op. cit.*, p. 82.

³²⁴ *Ibidem*

4.1.3 *La Historia alucinada en el deseo: Lemebel e Perlongher*

Non c'è persona più appropriata cui chiedere un confronto tra Fidel Castro e Augusto Pinochet che Pedro Lemebel. Lo scrittore cileno visse gran parte della sua vita sotto la dittatura militare nel suo paese e viaggiò spessissimo a Cuba, dove ancora è ricordato con affetto.

Nonostante i punti di vista politici siano diametralmente opposti, Lemebel e Arenas, giunsero entrambi a vedere la storia come una piaga [e una piega sul corpo del desiderio], una macchia scura nel cammino del *deseo*, esattamente come l'AIDS.

Non è pertanto un caso che l'autore cileno veda la dittatura come un'anticipazione pestilenziale della pandemia: *el tufo mortuario de la dictadura fue un adelanto del sida, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta.*³²⁵

Nelle sue cronache e in *Loco Afán* in particolare, a essere narrato tramite il presente delle storie travesti è:

El pasado casi holocaustico de la nación chilena y su sangrienta dictadura, llena de desaparecidos, familiares enlutados en espera de una justicia que no llegó con el suspiro final del tirano³²⁶.

A differenziare il punto di vista dell'autore cileno da quello dei suoi colleghi cubani è la speranza in un futuro migliore e la lotta perché ciò avvenga. A fungere da esempio sono la figura di Salvador Allende, morto durante il colpo di stato di Pinochet, e la rivoluzione cubana.

Lemebel sembra riprendere la concezione di Deleuze e Guattari secondo cui «il divenire è un processo del desiderio»³²⁷ Ad appoggiarlo in questa visione è anche l'amico intellettuale argentino, Néstor Perlongher, apprezzato e conosciuto personalmente anche dallo stesso Reinaldo Arenas.

³²⁵ P. Lemebel, *Loco Afán: crónicas de sidario*, Santiago de Chile, Lom Editores, 1997, p. 15.

³²⁶ G. Bustamante, "Pedro Lemebel y la poética de la agrietada memoria", *La Jornada Semanal*, 22 luglio 2012. Edizione online consultabile al: www.jornada.unam.mx/2012/07/22/sem-gerardo.html

³²⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, Roma, Castelvechi, 2003. p. 160.

Edoardo Balletta nel suo saggio sullo scrittore platense delinea perfettamente la sua concezione di storia, riferendosi anche al lavoro di Walter Benjamin:

Lo stesso fascino della storia ha origini diverse: per Borges è *res gestae*, per Perlongher un *cambalache*. La convinzione del primo è che tutto è irrimediabilmente perso mentre il secondo sente che tutto può, e deve, essere riscattato perché “neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince” ma questo è possibile solo attraverso il desiderio. Riscrivere in questo modo la storia significa sottrarla al modello delle *res gestae* per introdurla nelle *res novae*. Si tratta di “scardinare il continuum della storia”, che è il modello attraverso il quale si rappresenta il potere, e inserirvi un ordine schizoide³²⁸.

Perlongher si avvicina in questo modo al concetto di storia ciclica tanto cara agli autori neobarocchi, in cui il tempo non segue un ordine razionale, ma è fatto di disegni, sospensioni, ritardi, sovrapposizioni, che rimandano sovente a qualcos'altro. È una storia soggettiva, come quelle raccontate da Lemebel, che viene interpretata secondo il principio prescelto e la teoria dei corsi e ricorsi di Gianbattista Vico.

Il passato sembra in un certo senso non esistere, perlomeno in un'ottica condivisa e collettiva. A persistere è solo l'utopia o il ricordo, come vedremo nel paragrafo successivo.

La visione della storia qui analizzata non è, tuttavia, qualcosa di definitivo e immutabile, bensì si alterna a periodi cosiddetti classici, secondo la teoria di Focillon; il barocco era visto dal critico d'arte francese come la fase degenerativa di qualsiasi stile. Appare piuttosto più applicabile agli scrittori qui trattati e più convincente a chi scrive, la teoria di Althusser sulla storia come frattura (*coupure*) ripresa da Foucault e analizzata da Omar Calabrese nel suo libro sul Neobarocco³²⁹. Il concetto di frattura epistemologica implica un mutamento di mentalità radicale. In questo modo il barocco condiviso da Perlongher, Arenas, Lemebel e ovviamente

³²⁸ E. Balletta, *Tus svástica en las tripas: corpo e storia in Néstor Perlongher*, Siena, Edizioni Gorée, 2009.

³²⁹ O. Calabrese, *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, La Casa Usher, Lucca, 2013

Zenil non è più soltanto uno stile artistico o letterario ma assume una valenza metastorica come stabilito da Eugenio D'Ors³³⁰ e diviene categoria dello spirito composto di costanti, dette eoni, e da differenze:

La fiebre barroca reivindicada por d'Ors coincide con la postulación de una contra-historia del pensamiento que el autor plantea en términos de una “tradición de malditos”, de monstruos que operan una “humillación de la razón” y de una alteración que es de índole retórica, económica y política, pero cuya base es fundamentalmente temporal³³¹.

³³⁰ E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.

³³¹ S. Sarduy, *El barroco y el neobarocco*, Buenos Aires, El cuento de plata, 2011.

4.2 Raccontare l'arte e la letteratura LGBTIQ latinoamericana: breve excursus storico tra Cuba, Messico e Cile

4.2.1 In principio fu l'angelo di Sodoma: storie cubane

Il primo libro cubano a tematica omosessuale del trascorso Novecento è stato scritto da una donna, Mercedes Matamoros, e aveva il titolo evocativo di *El último amor de Safo*³³². Si trattava di una raccolta di poesie, assai breve, molto più simile a un *folletín* che a un libro. Sino a quel momento, l'amore tra persone dello stesso sesso era relegato all'ambito medico o giornalistico. Qualche anno dopo si risente parlare del tema in un libro di antropologia scritto da don Fernando Ortiz³³³, in riferimento al fatto che gli asiatici fossero i veri responsabili dell'introduzione di tali pratiche nell'isola caraibica.

In *Lujuria, cuentos nefandos*³³⁴ di Miguel de Marcos, datato 1914, si narrano alcune storie a tema omosessuale ma restando nell'ambito dell'abietto, dell'indecente. In quegli stessi anni continuano a piovere accuse e disprezzo nei confronti dei comportamenti considerati devianti, avvalorate da studi medici o sociologici di chiaro stampo omofobo.

Perché si possa trattare in maniera diffusa di questi temi in un romanzo, occorrerà aspettare il 1928, quando Alfonso Hernández Catá pubblica in Spagna, un'opera destinata a lunga vita come: *El ángel de Sodoma*³³⁵. A questo romanzo Victor Fowler dedica un intero capitolo del suo *Maldición*³³⁶, in cui traccia, con assoluta competenza, la *historia del placer como conquista*. In un solo paragrafo, lo studioso riesce a descrivere esaustivamente il magma ideologico su cui si fonda l'approccio di Catá al tema:

³³² M. Matamoros, *El ultimo amor de Safo*, Málaga, Dip. Prov. de Málaga ed., 2003.

³³³ F. Ortiz, *Las rebeliones de los afrochubanos*, La Habana, S/E, 1910.

³³⁴ M. de Marcos, *Lujuria, cuentos nefandos*, La Habana, Montero ed., 1914.

³³⁵ A. Hernández Catá, *El ángel de Sodoma*, Madrid, Verbum, 2016.

³³⁶ V. Fowler, *La maldición: una historia del placer como conquista*, La Habana, Editorial letras Cubanas, 1998.

Más que reivindicar el derecho a una individualidad fundada en la diferencia, se dirige la búsqueda al territorio de la meta literatura, a los discursos sobre las poéticas narrativas. Ante la adulteración de las temáticas «sanas», se contesta con la belleza de la escritura de las temáticas «insanas». Pero sobre todo, el autor da por sentado que tratará asuntos de lo escabroso, peligroso, impuro y caedizo; asuntos que por un acto de escritura serán regresados al territorio de lo «normal».³³⁷

Solo un anno prima della visita di Garcia Lorca a Cuba, Ofelia Rodríguez Acosta pubblica all'estero *La vida manda*³³⁸, un romanzo in cui la protagonista, Gertrudis, è una donna libera non soggetta ai ruoli che la società vuole imporle. Il personaggio non si allontana di molto dalla stessa autrice: femminista, viaggiatrice attenta, giornalista per *Bohemia*, Rodríguez Acosta rappresenta in se stessa i fervori emancipatori femminili che in quel periodo scuotono la società cubana.

A metà degli anni Trenta, viene pubblicato in Messico, da Carlos Montenegro, uno dei romanzi più importanti della storia della letteratura cubana: *Hombres sin mujeres*³³⁹. Il libro, influenzato probabilmente dall'esperienza carceraria subita dallo stesso autore, narra di una passione insaziabile tra due detenuti e una guardia carceraria, destinata inevitabilmente alla morte.

Del 1939 è *Elegía sin nombre*³⁴⁰ di Emilio Ballagas contenuta nella raccolta di poesia "Sabor eterno". Nonostante il linguaggio criptico, l'opera attira l'attenzione di alcuni intellettuali che v'intravidero un accenno autobiografico-omosessuale da parte dell'autore:

El viento henchía sus velas de un vigor invisible,
danzaba olvidadizo, despedido, encontrado
y tú eras tú.

³³⁷ *Ibid.* p. 51.

³³⁸ O. Rodríguez Acosta, *La vida manda*, Cuba, editorial Oriente, 2008.

³³⁹ C. Montenegro, *Hombres sin mujeres*, Ciudad de México, Verbum editorial, 2014.

³⁴⁰ E. Ballagas, *Sabor eterno*, La Habana, Ed. Héroe, 1939.

Yo aún no te había visto.
Hijo de mi presente —fresco niño de olvido—
la sangre me traía noticias de las manos.
Sabía dividir la vida de mi cuerpo como el canto en estrofas:
cabeza libre, hombros,
pecho,
muslos y piernas estrenadas.
[...]
Nadabas,
yo quería amarte con un pecho
parecido al del agua; que atravesaras ágil,
fugaz, sin fatigarte. Tenías y aún las tienes
las uñas ovaladas,
metal casi cristal en la garganta
que da su timbre fresco sin quebrarse.

Nello stesso periodo Virgilio Piñera scriveva alcune opere a tema omosessuale che non furono pubblicate prima degli anni Novanta, a eccezione di una, forse la più importante: *La carne di René*³⁴¹. Nel 1952, data della sua uscita, lo scrittore cubano si trovava in Argentina, dove lavorava nel consolato del suo paese e svolgeva vari altri lavori in ambito culturale. La rivista *Ciclón* con cui collaborava con José Rodríguez Feo pubblicava con una certa attenzione opere o articoli su scrittori omosessuali.

Il decennio dei Sessanta si presenta sin da subito funesto. Vengono aperte le UMAP, *Unidades Militares de Ayuda a la Producción*, dove vengono incarcerati omosessuali e dissidenti. Molte persone perdono il lavoro a causa del loro orientamento sessuale, così come, per lo stesso motivo, molti studenti vengono

³⁴¹ V. Piñera, *La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000.

cacciati dalle università. Nel 1966 esce *Paradiso* di José Lezama Lima e *Celestino antes del alba*, l'unica opera di Reinaldo Arenas che verrà pubblicata nel suo paese.

Tra il 1967 e il 1968 si danno alle stampe due testi: *De dónde son los cantantes*³⁴² di Severo Sarduy, originariamente scritto in francese, in cui l'autore cerca di restituire attraverso la metafora e il *pastiche* l'anima meticcica, erotica, dionisiaca cubana, e *Condenados del condado*³⁴³ di Norberto Fuentes, diametralmente opposto al primo per intenzioni e stili. Il racconto *La yegua* ambientato in un accampamento militare, in cui un soldato è accusato da un suo superiore, di avere degli atteggiamenti "inappropriati nei suoi confronti".

Vengono chiuse le UMAP.

Gli anni Settanta si aprono con il Primo Congresso Nazionale di Educazione e Cultura che conferma il clima di ostruzionismo e discriminazione nei confronti delle persone omosessuali. Reinaldo Arenas viene processato per corruzione di minore e condannato in seguito al tradimento di alcune persone a lui vicine e alla sua posizione sempre più evidente di oppositore politico.³⁴⁴

Con l'elezione di Armando Hart a Ministro della cultura nel 1976, hanno inizio una serie di politiche culturali meno rigide che in passato, nei confronti degli omosessuali. Solo tre anni dopo avverrà la depenalizzazione delle relazioni tra persone dello stesso sesso. Lo stesso anno muore, nella sua amata città, José Lezama Lima. Qualche mese dopo viene pubblicato postumo il suo *Oppiano Licario*³⁴⁵, l'opera più apertamente omosessuale del maestro del Neobarocco americano.

Alle porte degli anni Ottanta, ha luogo a Cuba la prima operazione di cambio di sesso e viene eliminato dal codice penale il reato di omosessualità. Muore Virgilio Piñera lasciando un buon numero di opere inedite. Gli ultimi anni della sua vita li ha vissuti in un ostracismo non troppo mascherato.

Il 1980 è l'anno dell'esodo del Mariel. Molti cubani lasciano l'isola in direzione degli Stati Uniti. Muore uno dei pittori più dotati del paese caraibico, che

³⁴² S. Sarduy, *De donde son los cantantes*, Madrid, ed. Catedra, 2005

³⁴³ N. Fuentes, *Condenados del condado*, Barcelona, Seix barral, 2000.

³⁴⁴ R. Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2000.

³⁴⁵ J. Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Madrid, ed. Catedra, 1989.

in molte sue opere ha trattato il tema del desiderio omoerotico, si tratta di Servando Cabrera Moreno.

Gli anni Ottanta sono anche quelli che determinarono una diffusione del virus H.I.V a livello mondiale. Scoppia la pandemia e con essa il tema dell'omosessualità, soprattutto maschile, diviene oggetto di studio e d'innomerevoli discussioni pubbliche.

Nel 1984 esce il documentario di Néstor Almendros y Orlando Jiménez destinato a numerose polemiche tra partitari del governo e oppositori. Tra gli intervistati lo stesso Reinaldo Arenas. Due anni dopo vengono aperti a Cuba i cosiddetti “*sidarios*” dove i malati terminali di AIDS vengono rinchiusi.

Alla fine del decennio vengono pubblicate alcune opere di Virgilio Piñera. Nel 1989 nasce il CENESEX (Centro Nacional de Educación Sexual) mentre Roberto Urías pubblica una raccolta di testi brevi con lo stesso titolo del suo racconto più conosciuto: *¿Por qué llora Leslie Caron?*³⁴⁶.

Norge Espinosa Mendoza, poeta, drammaturgo, promotore culturale, pubblica a soli diciassette anni, la poesia *Vestido de novia*³⁴⁷, che ancora oggi continua a ispirare artisti e cineasti.

1990. Senel Paz vince il premio Juan Rulfo con *El lobo, el bosque, el hombre nuevo*. Trattasi di un racconto che sin dalla sua stesura fu avvolto da un alone mitico e che viaggiò a lungo fotocopiato e sottobanco. Nonostante il suo autore abbia dichiarato, in un'intervista per il presente lavoro, che l'idea iniziale non fosse tanto quella di parlare dell'omosessualità quanto di marginalità in senso lato, il suo rimane uno dei primi testi a tematica apertamente gay, pubblicato a Cuba. Lo stesso anno, lo scrittore neobarocco Abilio Estévez scrive *Desnudo frente a la ventana*³⁴⁸. È l'anno dei tributi a Virgilio Piñera: appaiono dossier sulla sua vita e la sua opera.

³⁴⁶ R. Urías, *¿Porque llora Leslie Carón?*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

³⁴⁷ N. Espinosa Mendoza, *Las breves tribulaciones*, La Habana, Capiro ed, 1992.

³⁴⁸ A. Estévez, *Desnudo frente a la ventana*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.

Leonardo Padura Fuente, pubblica un racconto a tema travestì nel 1991, s'intitola *El Cazador*³⁴⁹ e si riferisce alla vita notturna ai margini della prostituzione. Muore Reinaldo Arenas.

4.2.2 L'influsso della cultura gay in Messico, tra pittura e letteratura

L'ingresso del tema dell'omosessualità all'interno del dibattito pubblico messicano avvenne tramite un fatto di cronaca risalente agli albori del secolo scorso. Si tratta del famigerato arresto dei *Cuarenta y un maricónes*, arrestati durante un ballo in una casa privata, nella capitale del paese.

In questo paragrafo cercheremo di fare un breve excursus inerente al tema dell'omosessualità nella letteratura e nella pittura del paese nordamericano a partire dai primi anni del Novecento sino a giungere agli anni Ottanta del Neomessicanismo, di cui Nahúm B. Zenil è stato uno dei maggiori esponenti.

Tornando all'episodio d'inizio secolo, appare assai curioso che uno dei più illustri commentatori del fatto fu José Guadalupe Posada, che con le sue illustrazioni della *Catrina*, ispirerà molte opere del "nostro" pittore di Vera Cruz. Basato sulla vicenda in questione, uscì qualche anno dopo: *Los cuarenta y uno*³⁵⁰ di Eduardo Castrejon.

Sino agli anni cinquanta il tema fu totalmente taciuto. Le arti vennero invase dallo spirito rivoluzionario dell'epoca e poco ci si dedicò ad altri temi che potessero sviare dagli obiettivi comunitari.

L'autore più antisistema del panorama letterario messicano di metà secolo è Salvator Novo, creatore di due libri in cui tratta esplicitamente il tema dell'omosessualità: si tratta di *La estatua de sal*³⁵¹ e della raccolta di poesie *Sátira. El libro Ca...*³⁵².

³⁴⁹ L. Padura Fuentes, *El cazador*, La Habana, Ediciones Unión, 1991. (ed. It., "Il cacciatore" in D. Manara (eds), *A labbra nude: racconti dell'ultima Cuba*, Milano, Feltrinelli, 1995).

³⁵⁰ E. Castrejon, *Los cuarenta y uno*, Ciudad de México, UNAM ed., 2010.

³⁵¹ S. Novo, *La estatua de sal*, Madrid, Fondo de Cultura de España, 2009.

³⁵² S. Novo, *Sátira. El libro ca...*, Ciudad de México, Diana ed., 1978.

Un italiano, Carlo Cócchioli, scrisse nel 1952, in francese, una delle opere destinate a scuotere le lettere messicane e a influenzare alcuni suoi esimi connazionali come Pier Vittorio Tondelli e Pier Paolo Pasolini. Si tratta del romanzo epistolare *Fabrizio Lupo* in cui si parla di un amore tra ragazzi in tempi di tremendo moralismo cattolico.

Dos desnudos en el bosque (**fig.25**) è una delle opere in cui Frida Kahlo non appare direttamente. A essere rappresentate sono, infatti, due ragazze nude nel bosco, mentre si coccolano. Siamo arrivati al 1954, anno in cui la famosissima pittrice muore a Coyoacán. L'opera in questione risale invece a un quindicennio prima e fu dipinta espressamente per l'attrice Dolores del Río, cara amica della Kahlo. Il titolo originale dell'opera, *La tierra misma*, mette in relazione ancora una volta nell'opera dell'artista, la donna con la terra. Lo stesso soggetto era presente anche in un altro quadro della stessa autrice. Si tratta di *Lo que el agua me dio* (**fig. 26**), in cui vengono rappresentati, all'interno di una vasca da cui emergono piedi femminili, vari "oggetti galleggianti" tra cui grattacieli, vulcani, fiori e persino un abito che la pittrice indossava mentre posava per un altro ritratto.

Prima di addentrarsi negli anni Sessanta occorre citare due opere brevi di Jorge Ferretis ed Emilio Carballido dal titolo, rispettivamente, di *Los machos cabríos*³⁵³ ed *El norte*³⁵⁴.

1964. Miguel Barbachano Ponce pubblica *El diario de José Toledo*³⁵⁵. Ancora una volta una scrittura intima, ancora una volta il protagonista si toglie la vita; esattamente com'era avvenuto in molte opere scritte in precedenza, ma in maniera ben più complessa e incisiva.

Carlos Monsiváis fu uno dei pochi intellettuali che unì a una produzione letteraria notevole l'impegno per i diritti delle persone LGBTIQ in Messico. Prima di lui soltanto Salvador Novo era giunto a tanto.

³⁵³J. Ferretis, *El coronel que asesinó a un palomo y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

³⁵⁴E. Carballido, *El norte*, México, Club de lectores, 2004.

³⁵⁵M. Barbachano Ponce, *El diario de José Toledo*, México, Editorial madero, 1964.

Quest'ultimo faceva parte del gruppo letterario denominato *Los Contemporaneos*. Nato come costola dell'omonima rivista, questo collettivo d'intellettuali si era caratterizzato per la spinta innovativa nei confronti dell'arte e della letteratura già sul finire degli anni Venti del secolo breve. Aperti a quanto stava succedendo all'estero, in Europa e Stati Uniti, cercarono di introdurre le innovazioni che percepivano interessanti, all'interno della cultura messicana. Tra i membri vi furono anche José Gorostiza e Roberto Montenegro, che ottenne un prestigioso premio alla carriera negli ultimi anni della sua vita, nel 1967.

Apertamente omosessuale, così come il suo collega Salvador Novo, a cui dedicò un bel saggio, Carlos Monsiváis lottò sempre in prima linea. Tra le sue opere anche *Amor perdido*³⁵⁶ ed *Escenas de pudor y liviandad*³⁵⁷ che scrisse, rispettivamente sul finire degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. Negli anni Sessanta scrisse invece la sua autobiografia, all'età di ventotto anni, mentre nel 2010 è stata data alle stampe una raccolta dei suoi scritti a soggetto gay dal titolo *¡Que se abra esa puerta!*³⁵⁸

Il decennio dei Settanta vide la pubblicazione di diverse opere di Jorge Arturo Ojeda sull'argomento e di un romanzo fondamentale per la letteratura LGBTIQ latinoamericana: *El vampiro de la colonia Roma*³⁵⁹ di Luis Zapata. Il successo di quest'opera si deve secondo Rodrigo Laguarda a due motivi, entrambi di carattere socio-culturale:

El vampiro de la colonia Roma se convirtió en el clásico de la literatura gay mexicana por una conjunción de sucesos. En primer lugar, su publicación coincide con un momento de apertura en el que la sociedad mexicana presenció la creciente visibilización de las nuevas y viejas identidades homosexuales. En segundo lugar, la novela reproducía estereotipos y situaciones reconocibles para el público

³⁵⁶ C. Monsiváis, *Amor perdido*, México, Ed. Era, 1977.

³⁵⁷ C. Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo ed., 2016.

³⁵⁸ C. Monsiváis, *Que es abra esa puerta*, México D.F., Paidós, 2011

³⁵⁹ L. Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, México, Grijalbo ed., 1996.

mexicano, acostumbrado a ciertos prejuicios en torno al tema de las homosexualidades.³⁶⁰

Pur mantenendo i riferimenti a una vita marginale e a una serie di stereotipi sull'omosessualità, questo romanzo di Zapata rappresenta comunque un passo in avanti sulla via di una letteratura coscientemente gay.

Già a metà degli anni Settanta e ancor più, come vedremo a breve, negli anni Ottanta, avviene la nascita e l'affermazione all'interno della società messicana dei movimenti di liberazione LGBTIQI e con essi si diffondono un vocabolario e un punto di vista di tipo internazionale, basato sulla visione anglosassone delle identità non eterosessuali. Il termine gay sostituisce quelli autoctoni, spesso dispregiativi, mentre le minoranze sessuali iniziano a sentirsi parte di una comunità organizzata e tendenzialmente solidale.

Il mondo gay è tuttavia ancora legato alla miope caratterizzazione e divisione tra "*locas, travestis e mayates*" basata sul grado di mascolinità che il soggetto riesce a dimostrare. Il femminile in questo contesto, è relegato nelle posizioni più subalterne.

Rocío Olivares Zorrilla evidenzia in un suo saggio, l'aspetto contraddittorio degli anni Ottanta:

Mientras las bases mismas de la sociedad mexicana se tambalearon, y con ello viejas convicciones y caras utopías, los creadores de mundos verbales prosiguieron en sus búsquedas respectivas, siendo precisamente esta época una de perdurables innovaciones, tanto en el género narrativo como en el poético y el ensayístico.³⁶¹

³⁶⁰ R. Laguarda, «El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en Mexico» in [www.mora.edu.mx/.../RodrigoLaguarda/.../El%20vampiro%20de%20la%20colonia%](http://www.mora.edu.mx/.../RodrigoLaguarda/.../El%20vampiro%20de%20la%20colonia%20). Consultato a novembre 2016.

³⁶¹ R. Olivares Zorrilla, «Luis Zapata y el vampiro de la colonia Roma, in "Los años ochenta"», in M. Fernández Perera (eds.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta y Universidad Veracruzana, 2008, pp. 401-456.

In questo periodo di nuovo assestamento storico si diffusero anche altri testi successivi di Luis Zapata, molti di Joaquín Blanco, tra cui varie cronache letterarie e il romanzo *Las puberes caneforas*³⁶² e *Sobre esta piedra* (1982) di Eduardo Turón. Sono gli anni in cui nacque e si sviluppò, in ambito pittorico, il Neomessicanismo di cui Nahúm B. Zenil e Julio Galán rappresentavano la componente omosessuale. Tale definizione del movimento artistico la si deve a Teresa del Conde che faceva riferimento all'emergere nell'arte nazionale di "nuovi messicani".

Gli anni Ottanta furono un periodo assai difficile per il paese centroamericano. Svanite definitivamente le ideologie e gli ideali della rivoluzione, a restare erano gli importanti problemi economici dovuti alla svalutazione del prezzo del petrolio. Il neoliberalismo si fece avanti in questo contesto in cui la popolazione già stava in ginocchio per via di due fatti inaspettati quanto devastanti: L'esplosione di GLP nella centrale petrolifera a San Juan Ixhuatepec e il tremendo terremoto che a metà del decennio colpì una vasta zona attorno a Città del Messico, provocando ingenti danni³⁶³. Come se ciò non bastasse, si presentò, sul finire del decennio, una grossa crisi politica, dovuta a una presunta frode elettorale.

Il propagandarsi della pandemia dell'AIDS darà il colpo di grazia alla comunità LGBTIQ. Quando Nahúm Zenil organizzò la mostra *El testigo del ser* nel 1996, la situazione socio-politico-economica nel suo paese si stava appena riprendendo, seppur gradualmente.

Il tentativo degli artisti etichettati sotto la definizione di neomessicanisti fu quello di portare avanti un discorso identitario che si basasse fortemente su un riferimento costante alla propria esperienza individuale. A differenza dei loro colleghi muralisti, non giunsero mai a formare un vero e proprio movimento, con obiettivi comuni e un manifesto. Molti di loro avevano un approccio all'arte e percorsi personali completamente differenti. Ad accumunare tutte queste anime artistiche fu la *mirada critica, nostalgica, parodica, reverente o irreverente a las*

³⁶² J. Joaquín Blanco, *Las púberes canéforas*, México D.F, ed. Océano, 1983.

³⁶³ Un breve excursus storico della storia del Messico negli anni Ottanta è consultabile al seguente indirizzo: <https://mxtop10.wordpress.com/2015/05/26/top-10-sucesos-decada-de-los-80/>

*figuras que fueron objeto de veneración religiosa, patria, doméstica, sentimental, festiva, fetichista.*³⁶⁴

L'attenzione verso il sesso, la ricerca della propria identità culturale, etnica, erotica, il rimando all'arte popolare, sacra e profana, il ricorso al figurativo e a un linguaggio barocco e metaforico, accomunano Zenil a molti dei suoi colleghi dell'epoca. Ceballos Quintero sostiene a riguardo:

Los símbolos devienen alegorías y su valor se recupera principalmente por su valor plástico, otorgándoles una configuración profana dentro de extravagantes narrativas posmodernas, es decir, fragmentarias y desterritorializantes.³⁶⁵

L'evento che segnò la consacrazione di quest'approccio all'arte fu la mostra organizzata nel 1977, la stessa che rilanciò il revival di molti artisti del periodo della rivoluzione. L'evento fu un mezzo tramite il quale cercare di ricostruire un'identità nazionale, che tuttavia continuava a essere frammentaria:

El Neomexicanismo entra en otro juego, aquel en el que la identidad colectiva deja de ser tomada como una serie de rasgos inamovibles y se pone en evidencia el juego personal que se da en todo momento con tales elementos. Por medio de la diferenciación personal, ya fuera por el origen y arraigo a espacios socioculturales más inmediatos, una región en la que se vivió, el lugar de nacimiento o la ciudad en la que se vive, el Neomexicanismo hizo resaltar la existencia de una diversidad de elementos dispares en la constitución de lo mexicano, los cuales dispersos y llevados a sus últimas consecuencias se vuelven cómicos. El Neomexicanismo también un trajo a luz las diferentes formas en las que se puede vivir la pertenencia a un mismo país mediante la asignación de nuevos significados a todo esa construcción

³⁶⁴ L. C. Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80's. Pintura mexicana joven*, México D.F., Ed. Diana, 1989, p.14.

³⁶⁵ *Ibidem*

nacionalista que había sido impulsada por el aparato estatal a partir de la década de los veinte.³⁶⁶

Questo tentativo di decostruzione del “simulacro llamado identidad nacional” si esprime anche tramite un discorso postcoloniale e transnazionale che coinvolge, come abbiamo visto in altri capitoli di questo lavoro, la nutrita comunità di artisti *chicanos* residenti negli Stati Uniti.

4.2.3 Vita e letteratura in Cile prima di Lemebel

Quando Pedro Lemebel pubblicò *Loco Afán: crónicas del sidario*³⁶⁷, aveva alle spalle soltanto un libro, evocativo e molto personale: *La esquina en mi corazón*.³⁶⁸ Il MOVILH, *Movimiento de Liberación Homosexual*, era nato soltanto cinque anni prima e il Cile aveva iniziato da poco tempo un processo di transizione alla democrazia che aveva portato alla nomina a presidente del democristiano Eduardo Frei Ruiz – Tagle.

Nonostante si respirasse una maggiore apertura nell’ambito della percezione generale dell’omosessualità, tale pratica sarà depenalizzata solamente nel 1998.

Negli anni Novanta si assiste pertanto alla pubblicazione di numerosi testi a tematica omosessuale, tra di essi è necessario ricordare: *Soy de la plaza Italia*³⁶⁹ di Ramón Griffero, noto drammaturgo, che in questa opera analizza il sottobosco urbano alla ricerca di storie di vita e mitologie da costruire.

*Cuento Aparte*³⁷⁰ di René Arcos Levi uscito nel 1994, si rifà ampiamente al cinema statunitense nella scelta delle tematiche dei racconti e nella maniera di

³⁶⁶ Introduzione al catalogo della mostra *¿Neomexicanismo? Ficciones identitarias en el México de los Ochenta*, curata da Josefa Ortega presso il Museo d’arte Moderno (MAM) di Monterrey (Mexico) tra il febbraio e il maggio del 2012.

³⁶⁷ P. Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, cit.

³⁶⁸ P. Lemebel, *La esquina en el corazón*, Santiago de Chile, ediciones Cuarto Propio, 1995.

³⁶⁹ R. Griffero, *Soy de la Plaza Italia*, Santiago de Chile, ed. Los Andes, 1994.

³⁷⁰ R. Arcos, *Cuento Aparte*, Santiago de Chile, Editorial planeta, 1994.

narrare le storie. In *Santa Lucia*³⁷¹ uno degli scrittori cileni più prolifici e consacrati, Pablo Simonetti, tratta il tema del tradimento di un uomo sposato che ha rapporti sessuali con un ragazzo molto giovane. L'autore ci porta con questo pretesto a scoprire gli anfratti più nascosti della società dell'epoca.

Jorge Ramírez dal canto suo scrive la sua prima opera, un romanzo breve, dal titolo: *El viudo*³⁷², in cui l'elemento sociale e quello erotico si amalgamano in un quadro a tinte forti.

Il decennio si chiude con l'opera di Carlos Iturra *Paisaje Masculino*,³⁷³ in cui l'autore si occupa del tema della marginalità e della diffusione dell'AIDS. Anche Victor Bórquez nel suo *Primeros juegos*³⁷⁴ analizza la ricerca della sessualità omoerotica negli anni dell'adolescenza dei due protagonisti.

Sul piano pittorico e delle arti visuali, sono molti gli artisti che si cimentano con il tema dell'omosessualità e dei generi sessuali. Il più rappresentativo è Juan Domingo Davila che con il controverso dipinto dedicato a Simón Bolívar, ritratto con seno e fianchi femminili, intento in un gesto osceno, destò scandalo per anni e causò problemi a livello politico tra Messico e Venezuela, Colombia ed Ecuador.

Ad accomunare questi scrittori e artisti per altri versi ben diversi tra loro è il fatto che *repite el mismo pacto de la mirada del cronista con la amnesia estratégica de la memoria pública-estatal o mercantil-mediática*.³⁷⁵

Se volessimo risalire alla prima opera a tematica omosessuale, pubblicata da scrittori cileni dovremmo tornare indietro di quasi un secolo, agli anni Venti. Esattamente al 1924 quando Augusto D'Halmar pubblicò *Pasión y muerte del Cura Ernesto*³⁷⁶. Romanzo diviso in tre parti, racconta la storia d'amore tra un prete e un

³⁷¹ P. Simonetti, "Santa Lucia" in *Vidas vulnerables*, Madrid, Alfaguara, 2012.

³⁷² J. Ramírez, *El viudo*, Santiago de Chile, Lom ediciones, 1997.

³⁷³ C. Iturra, *El discípulo amado y otros paisajes masculinos*, Santiago de Chile, Catalonia editorial, 2012.

³⁷⁴ V. Bórquez Núñez, *Primeros juegos*, Santiago de Chile, Editorial ALFA ltda, 1988.

³⁷⁵ F. A. Blanco, «Homoerotismo en la Literatura Chilena Post Pinochet», *Revista Nuestra América*, n. 7, Agosto-Dicembre 2009.

³⁷⁶ A. D'Halmar, *Pasión y muerte del Cura Duesto*, Santiago de Chile, Editorial Mago, 2015 (ed. Digitale)

giovane gitano nella spagna d'inizio secolo. Si tratta della prima opera in lingua spagnola a trattare il tema dell'amore tra uomini.

*Criollos en Paris*³⁷⁷ è il secondo testo che a livello nazionale suggerisce il tema. Si tratta di una delle tante opere dello scrittore naturalista e dadaista Joaquín Edward Bello, scritta nel 1933. Ambientato durante la prima guerra mondiale, nel testo sono presenti molti riferimenti alla permanenza dell'autore nella capitale francese.

Sul finire degli anni Quaranta, Juan Forch scrive *El abrazo del oso* in cui l'autore pone in evidenza i crimini e l'ipocrisia della destra reazionaria cilena e dell'Opus Dei, attraverso i legami di affiliazione tra un membro di quest'ordine e un padre di famiglia che ha relazioni sessuali con un adolescente.

Si dovrà aspettare la generazione del '57 per avere degli esempi evidenti e rilevanti di "letteratura omosessuale". Tale corrente, che deve la sua definizione a Cedomil Goic vede schierati grandi intellettuali come José Donoso, Guillermo Blanco ed Enrique Lafourcade, tutti inclusi di diritto nell'*Antologia del nuevo cuento chileno*³⁷⁸.

Donoso rappresenta uno dei più riconosciuti scrittori cileni che hanno inserito nelle proprie opere contenuti e personaggi chiaramente gay. *El lugar sin límites*³⁷⁹ ed *El obsceno pájaro de la playa*³⁸⁰ usciti rispettivamente nel 1966 e nel 1970 sono non soltanto le sue opere più conosciute ma anche dei veri capolavori della letteratura latinoamericana. La prima fu portata sugli schermi cinematografici da Arturo Ripstein ottenendo un buon successo.

Gli altri due esponenti della generazione del '50 sono anch'essi autori di alcuni romanzi fondamentali per la letteratura cilena. Entrambi hanno avuto numerosissime riedizioni, vinto vari premi importanti e ispirato trasposizioni

³⁷⁷ J. E. Bello, *Criollos en París*, Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1974.

³⁷⁸ E. Lafourcade, *Antología de nuevo cuento chileno*, Santiago de Chile, Zigzag ediciones, 1954.

³⁷⁹ J. Donoso, *El lugar sin Límites*, Madrid, Catedra ed., 2005.

³⁸⁰ J. Donoso, *El obsceno pájaro de la playa*, Madrid, Alfaguera, 2016.

cinematografiche. Si tratta di *Gracia y el forestero*³⁸¹ (1964) di Blanco e *Palomita blanca*³⁸² (1971) di Lafourcade.

Tra gli anni Sessanta e Settanta esce anche *Amasijo* (1962) di Marta Brumet, che analizza la relazione edipica tra madre e figlio, e *Toda la luz del mediodia* (1964) di Mauricio Wacquez.

Nel pieno degli anni Settanta viene pubblicato *El picadero*³⁸³ di Adolfo Coave in cui si narra l'omosessualità del figlio di una delle due protagoniste; Il giovane si trova a frequentare l'accademia militare dove scopre, per la prima volta, l'attrazione per le persone del suo stesso sesso. La sua vita terminerà drammaticamente in Europa, dove si era trasferito con la madre in seguito al suicidio del padre.

Le opere letterarie di Jorge Marchant Lazcano percorrono tutti gli anni Ottanta a eccezione del suo debutto avvenuto nel 1977 con *Beatriz Ovalle*³⁸⁴. In seguito fu inserito nell'antologia editata da *Gay Sunshine press*, dal titolo *My deep dark pain is love*³⁸⁵. In patria pubblica *La noche que nunca ha gestado el día*³⁸⁶ nel 1982 e la raccolta di racconti *Matar a la Dama de las Camelias*³⁸⁷ del 1986. Alternata con l'attività letteraria è quella teatrale con uno spettacolo, tra gli altri, dedicato alla scrittrice premio Nobel Gabriela Mistral in cui si affronta anche il tema del suo amore per le donne.

Ecco che il cerchio si chiude con il ritorno agli anni Novanta da cui siamo partiti, con l'esperienza in più campi dell'arte delle *Yeguas del apocalipsis* di Pedro Lemebel e Francisco Casas che iniziarono la loro attività sul finire del decennio precedente con due interventi volutamente provocatori: durante l'assegnazione del

³⁸¹ G. Blanco, *Gracia y el forastero*, Santiago, Ed. Zigzag, 1964.

³⁸² E. Lafourcade, *Palomita Blanca*, Santiago, Ed. Zigzag, 1971.

³⁸³ A. Couve, *El picadero*, Santiago, Editorial universitaria, 1974.

³⁸⁴ J. Marchant Lazcano, *Beatriz Ovalle*, Santiago, Editorial Renacimiento, 1981.

³⁸⁵ W. Leyland (cur.), *My Deep Dark Pain is Love: a Collection of Latin American Gay Fiction*, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1983.

³⁸⁶ J. Marchant Lazcano, *La noche que nunca ha gestado el día*, Santiago de Chile, Ediciones Cerro Santa Lucía, 1982.

³⁸⁷ J. Marchant Lazcano, *Matar a la Dama de las Camelias*, Santiago de Chile, Ediciones Cerro Santa Lucía, 1986.

Premio Pablo Neruda e a un incontro di intellettuali con il futuro presidente del Cile: Patricio Aylwin.³⁸⁸

Nel suo libro dedicato alla letteratura cilena a tema erotico e gay, Augusto Sarrocchi,³⁸⁹ sulla base anche del lavoro svolto da Juan Pablo Sutherland nella sua antologia³⁹⁰ del 2002, stila una classificazione inerente alle tematiche omosessuali nelle lettere nazionali, assolutamente applicabile anche agli altri tentativi storiografici proposti in questo capitolo:

- Bisexual casado que sale del closet
- Fachada matrimonial y separación entre asumidos y entendidos
- Profesores homosexuales con doble vida
- Muerte por sida
- Pederastia
- Prostitución masculina
- Historias de detención
- Trampas
- Relación entre machos que se aman
- La sustitución sexual o “amistad a la chilena” (si ha una relazione con una donna ma in realtà si ama un uomo a lei molto vicino)
- La búsqueda de algo importante (La felicidad, la pareja, la tranquilidad)
- La negación de su propia identidad y la autodestrucción

Questa categorizzazione riportata dal testo di Sarrocchi appare valida per tracciare un quadro su quelle che sono le tante possibilità che possono riguardare la

³⁸⁸ Memoria Chilena. «Pedro Lemebel: cronología». Consultato il 31 ottobre del 2016. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3651.html#documentos>

³⁸⁹ A. Sarrocchi, *Erotismo y homosexualidad en la literatura chilena*, Santiago de Chile, Mago editores, 2014.

³⁹⁰ J. P. Sutherland, *A Corazón Abierto. Geografía Literaria de la Homosexualidad en Chile*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.

vita delle persone LGBTIQ. La necessità di presentare un ampio aspetto del fenomeno ha guidato la stesura di questo paragrafo e ha portato a privilegiare la sintesi all'approfondimento dei singoli casi. Per lo stesso motivo ci si è fermati alla soglia degli anni 2000, senza mai oltrepassarla, proprio perché l'intenzione era di mostrare l'humus culturale, storico e sociale su cui si sono sviluppate le opere e gli autori specificatamente trattati in questo lavoro. Abbiamo ommesso, per il momento, gli eventuali eredi del lavoro di Lemebel, Arenas e Zenil e tutti gli autori e le autrici ancora in attività negli anni Duemila in quanto al momento tale operazione ci appare prematura.

4.3 Storia e memoria, ideologia e mito: le tante risacche e maree del tempo

4.3.1 Un discorso senza tu

Il soggetto della conoscenza storica è la classe oppressa che combatte.

W. Benjamin, *Sul concetto di storia*

Pedro Lemebel, Nahúm Zenil e Reinaldo Arenas appartengono per nascita alla classe più svantaggiata, quella proletaria. La loro infanzia si è svolta tra quartieri popolari o zone periferiche, come nel caso del pittore messicano che crebbe nella Ranchería del Tecamate a Chicontepéc nella provincia di Veracruz o dello scrittore cubano originario di Aguas Claras. La loro è un'identità intersezionale che ben conosce l'oppressione, al di là dell'alternarsi dei detentori del potere al governo del Paese.

Le storie che raccontano o dipingono sono di persone abbastanza simili a loro, i vinti della storia: sono persone che si prostituiscono, sono famiglie di

contadini, sono detenuti, sono esiliati, sono donne spesso ridotte a oggetto sessuale o a un'immagine di una femminilità iperbolica, sono omosessuali e lesbiche rifiutati, sono marginali.

Dati questi presupposti, non appare tanto difficile ritenere che a loro, la storia ufficiale, quella che viene pubblicata su libri e riviste ufficiali, non appaia che un fatto lontano, del quale riescono a percepire soltanto le ripercussioni sulla propria vita e su quella della gente comune.

Data la scarsa corrispondenza con la storiografia, essi ricorrono alla memoria per realizzare quella scrittura collettiva e rivoluzionaria che diviene “affare di un intero popolo.”³⁹¹ Tale processo di ricostruzione si configura più vicino alla narrazione orale o all'arte popolare estemporanea che alle grandi architetture letterarie e monumentali poste in moto per celebrare i vincitori:

La memoria maricola es tan frágil en el cristal de su copa vacía, su vaga historia salpica la ciudad y se evapora en la lujuria cancionera de su pentagrama transeúnte³⁹².

Albertazzi e Maj ci ricordano, a tal proposito, come nella letteratura postcoloniale, la storia sia principalmente racconto «non necessariamente vero ma non per questo assolutamente falso».

Gli artisti qui analizzati non si pongono il problema della narrazione “oggettiva”, semplicemente perché non ci credono più. La Storia non è meno soggettiva delle “storie” che riportano loro, dato che essa stessa, è influenzata da troppi aspetti che incidono sulla sua veridicità: è il potere che decide cosa e come raccontare, razionalmente e volontariamente. Allo scopo di fuggire dalle gabbie della ragione e dell'ansia da controllo, la scrittura di questi autori si colloca sul piano del

³⁹¹ S. Albertazzi, B. Maj, «Memoria/storia» in *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2004. Lo spunto per questo paragrafo proviene da questo saggio.

³⁹² P. Lemebel, *Loco Afán: crónicas de sidario*, cit., p. 82.

fantasmatico. Si ritorna pertanto al concetto di storia come delirio elaborata da Perlongher.

Un'alternativa al racconto ufficiale è il ricordo personale, come tramite per raccontare un destino in realtà vissuto da molti. Quest'aspetto è ben rappresentato da alcune opere di Zenil dove il suo viso appare sul corpo di vari personaggi dipinti mentre compiono un'azione condivisa.

Solitamente il luogo della storia coincide in quest'ultimo caso con l'attualità, per evidenziarne gli orrori e le storture in un tentativo estremo di ridestare la coscienza sopita dei lettori o spettatori davanti a quanto succede ad alcuni soggetti della società. Nell'opera di Arenas e Lemebel appare evidente come la critica si ampli dalle strutture del potere, le istituzioni, al piano del discorso, in cui si gioca la vera partita contro il "dittatore - prevaricatore" e si costruisce un'efficace contro narrazione. Le teorie di Foucault sulla storia ci viene in soccorso confermando l'importanza di questi meccanismi di difesa.

Per Lemebel, ad esempio, la storia reale, nel mondo dei marginali, non esiste, bensì viene filtrata attraverso le immagini sublimite del cinema:

Así, para las tías colas, la entrada de Elizabeth Taylor en Roma dejó a la verdadera Cleopatra como reina de colegio pobre. Esa reina hollywoodense es la única que reconocen, agregando en su defensa que todas sus joyas, diamantes, zafiros, esmeraldas y rubíes eran de verdad, así como los cientos de extras que arrastraban el trono; musculosos, bronceados, bien comidos, bien pagados con dólares. No como los cuatro pelagatos esclavos, tan flacos, desmayándose con los latigazos que les daba la vieja egipcia del cuento³⁹³.

E precisa:

³⁹³ P. Lemebel, *op. cit.*, p. 111.

La versión cinéfila de la historia frivoliza sus personajes, reemplaza la gesta heroica por el montaje decorativo, que lleva como emblema el contrato lucrativo de las estrellas³⁹⁴.

Attraverso l'arte, la storia diviene mito e come tale è assimilato più facilmente da chi altrimenti sarebbe dovuto restare sulla soglia. Solo attraverso il mezzo cinematografico, i fatti storici entrano nella vita di queste persone riallacciandosi a fatti strettamente (auto) biografici:

El cine antiguo es la biblia biográfica de las tías carrozas, y su fanatismo de oropel nubla las autenticidades arqueológicas con el fulgor del montaje, deja para el recuerdo el guion por la historia, la foto por el real, y su perfil de loca fantasiosa por el frontis de la cara trizada, que delata el *The End* sin campanas de su propia película. La mentira technicolor de un destino gris, que se desvela en el bostezo aburrido de los sobrinos³⁹⁵.

La finzione scenica appare a queste persone ben più vera, perché relazionata con fatti reali della propria esistenza, rispetto ai discorsi ufficiali che invece sono colmi di ambiguità:

Pareciera que la metamorfosis de Gonzalo no resiste juicio, aunque su esponja estética es la misma que rejuvenece la doble cara de los discursos oficiales. La máscara mueca que transmite al país su mensaje positivista. El acartonado rostro sin rostro, que los dedos plásticos de Gonza decoran con similar receta. Aunque han pasado los años, y la moda cosmética renovó su nacarado camaleón. Y del opaco recato de grises, azules y verdes, que uniformaron los párpados de la memoria; el neoliberalismo agrega su antifaz plata y oro, que traviste de carnaval las cicatrices³⁹⁶.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁹⁵ *Ibidem*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

Pedro Lemebel sottolinea come la rivoluzione non debba avere un volto preciso, eroi da divinizzare, ma debba essere un'entità collettiva acefala, guidata dal sentimento di giustizia e dal popolo, come sognava appunto Deleuze, da lui stesso citato:

Entonces, subcomandante, empuñas la treinta y se levanta contigo el indiaje zapatista. Así fuera ayer la rebelión tizna de pólvora la pantalla del noticiarlo, y la foresta de Chiapas es el nuevo pulso que despierta en un alboroto de pájaros. Sólo que no es ayer, y los pájaros son helicópteros que zumban fatídicos por tu cabeza. No es ayer, lo repiten los ultimátum oficiales. Porque los Villas y Zapatas yacen pegados a los murales que fotografían los turistas. Pero igual sigues desafiando corajudo al Nuevo Orden. Igual sigues inventándole personajes a tu perseguido anonimato. Por ahí declaras que fuiste travesti en Barcelona, traficante en Times Square y pirata aéreo en El Cairo. Que nunca nadie dio con tu verdadero rostro, porque la revolución no debe tener un rostro. Es un imaginario posible, un paisaje que se completa con el rostro amado, soñaba Gilles Deleuze.³⁹⁷

Sempre riferendosi al Subcomandante Marcos, lo scrittore cileno continua: *porque el poder necesita un rostro para clavetear tu foto-recompensa. El poder te viste de caras para proclamar tu ansiada captura.* Il potere ha bisogno di un volto sia per essere rappresentato sia per essere esercitato nei confronti di un nemico.

Reinaldo Arenas conferma questa tesi nella sua autobiografia, riconducendo tutto agli aspetti più nefandi dell'essere umano in un discorso metastorico, che supera il tempo e le specificità nazionali:

Creo que nuestros gobernantes y también gran parte de nuestro pueblo y de nuestra tradición nunca han podido tolerar la grandeza ni la disidencia; han querido reducirlo todo al nivel más chato, más vulgar. Quienes no se ajustasen a esa norma de mediocridad han sido mirados de reojo, o puestos en la picota [...] Si, siempre hemos sido víctimas del

³⁹⁷ *Ibidem*

dictador de turno y, quizás, eso forma parte no solo de la tradición cubana, sino también de la tradición latinoamericana, es decir, de la herencia hispánica que nos ha tocado padecer.

Nuestra historia es una historia de traiciones, alzamientos, deserciones, conspiraciones, motines, golpes de estado; todo dominado por la infinita ambición, por el abuso, por la desesperación, la soberbia y la envidia. Hasta Cristóbal Colón, ya en el tercer viaje, después de haber descubierto a toda la América, regresa a España encadenado. Dos actitudes, dos personalidades parecen siempre estar en contienda en nuestra historia: la de los incesantes rebeldes amantes de la libertad y, por tanto, de la creación y el experimento; y la de los oportunistas y demagogos, amantes siempre del poder y, por lo tanto, practicantes del dogma y del crimen y de las ambiciones más mezquinas. [...] Siempre la misma retórica, siempre los mismos discursos, siempre el estruendo militar asfixiando el ritmo de la poesía o de la vida.³⁹⁸

La storia si dimostra alla fine dei conti, e ancora una volta, un affare per pochi, che la maggioranza subisce.

L'unico rimedio che la memoria collettiva possiede, a tale ingerenza, è secondo Le Goff, la gestione degli oblii e dei silenzi,³⁹⁹ dimenticando quanto successo, omettendo alcuni avvenimenti o rielaborandoli, in poche parole riscrivendo la storia mediante un atto creativo condiviso.

Bergson riconduce il ricordo al concetto d'immagine, a quella «memoria profonda, personale, “pura” che non è analizzabile in termini di “cosa” ma di “progresso”», avvicinandosi in tal modo al mondo della letteratura e della filosofia. Strettamente connessa al mondo del sogno, punto d'incontro tra memoria e spirito, è l'arte: in particolare alcune correnti come il surrealismo. Non è un caso che lo stesso Le Goff riporti espressamente questo esempio nel saggio su citato.

³⁹⁸ R. Arenas, *op. cit.*, pp. 115-116.

³⁹⁹ J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.

Anche Pierre Nora tenta una definizione plausibile di storia relazionata alla memoria collettiva, due elementi che secondo molti studiosi finiscono per alimentarsi reciprocamente:

La memoria collettiva – intesa come «ciò che resta del passato nel vissuto dei gruppi, oppure ciò che questi gruppi fanno del passato» – può a prima vista opporsi quasi parola per parola alla memoria storica, così come una volta si opponevano memoria affettiva e memoria intellettuale. Fino ai nostri giorni, «storia e memoria» erano state sostanzialmente confuse, e la storia sembra essersi sviluppata «sul modello della rammemorazione, dell'anamnesi e della memorizzazione». Gli storici porgevano la formula delle grandi mitologie collettive, si andava dalla storia alla memoria collettiva. Ma tutta l'evoluzione del mondo contemporaneo, sotto la pressione della storia immediata, fabbricata in gran parte a caldo dagli strumenti della comunicazione di massa, procede verso la fabbricazione di un sempre maggior numero di memorie collettive, e la storia si scrive, assai più che per l'innanzi, sotto la pressione di queste memorie collettive⁴⁰⁰.

Nel paragrafo seguente andremo a trattare proprio i due elementi individuati da Nora, ossia ideologia e mito, mettendoli in relazione con l'idea di storia.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 4.

4.3.2 L'altra faccia del sogno: tra ideologia e mito

Se esiste qualcosa che si avvicina al sogno in un piano di (ri)costruzione e progettazione storica, questa è l'ideologia.

Il termine fu coniato originariamente da due filosofi e scienziati francesi Cabanis e Destruitt de Tracy per poi essere ripreso da Marx nelle sue opere giovanili, mezzo secolo dopo. Se nel primo caso il termine si avvicinava maggiormente all'ambito della gnoseologia e della fisiologia, solo con il pensatore tedesco fu utilizzato in ambito filosofico con il significato di «complesso di credenze, opinioni, rappresentazioni, valori, che orientano un determinato gruppo sociale».⁴⁰¹

Basandosi sulla storia delle formazioni sociali e le lotte di classe, l'ideologia s'inserisce all'interno della storia cui altrimenti, per sua natura, non potrebbe accedere. In Marx, pertanto, questo termine assume un carattere negativo, così come lo aveva per Napoleone, e visto sotto la lente del contesto positivistico presente all'epoca, esso assumeva la connotazione di pura illusione, puro sogno, costruzione immaginaria. Tutti i legami con la realtà si trovavano al di fuori di essa.

Per il marxista, l'ideologia equivale al nulla, giacché nasce da una potenza indefinita o dall'alienazione dovuta alla divisione del lavoro. Althusser invece mette in dubbio questa visione, ritenendo che il fatto che le ideologie abbiano una struttura e un funzionamento onnistorico sia positivo. In questo modo il suo apporto alla lotta di classe diviene eterno così come lo è l'inconscio per Freud.

Secondo quest'ottica, l'ideologia è una rappresentazione del rapporto immaginario degli individui con le reali condizioni che stanno vivendo. Questo significa che seppur le concezioni che ne derivano, non corrispondano alla realtà, esse vi alludono, pertanto, l'ideologia è essenzialmente un'illusione/allusione.

⁴⁰¹La definizione del termine è consultabile al seguente indirizzo: www.Treccani.it/enciclopedia/ideologia/

Nel caso delle situazioni descritte dagli artisti qui trattati, l'ideologia ha esistenza materiale in cui «ogni apparato ideologico dello stato ha le sue pratiche e la sua pratica basati sulla realizzazione di quanto condiviso a livello ideale» e «ogni individuo attua comportamenti e pratiche disciplinate e dettate dall'apparato ideologico da cui “dipendono” le sue idee».⁴⁰²

Il comunismo, il fascismo, il capitalismo sono ideologie operanti, in cui il soggetto ha coscienza del progetto politico, economico e sociale e ne condivide le idee. Per chi non le condividesse la condizione che gli si presenterebbe, sarebbe quella vissuta in prima persona da Arenas, Lemebel e Zenil: ostracismo, persecuzione, violenza, discriminazione. Il soggetto ha libertà di azione, anche se probabilmente finirà con l'essere agito dal sistema stesso che lo ha prodotto.

Per attecchire pienamente, le ideologie hanno bisogno di miti che spesso assumono le sembianze di eroi in carne e ossa.

Si tratta di un processo che implica necessariamente una negoziazione, una risignificazione, una risemantizzazione dei fatti storici e della biografia del soggetto che si erige a emblema di un pensiero politico che s'intende imporre. In molti casi si tratta di omissioni vere e proprie, riguardanti fatti che potrebbero macchiare la memoria immacolata di quella data persona. In questo modo si crea un esempio da seguire per tutti, oppure un monito, che si costruisce estremizzando le distanze tra bene e male, a favore dei vincitori.

Questo processo di demonizzazione del nemico è ribaltato in letteratura. Ci sono differenti casi di opere letterarie latinoamericane in cui la figura del dittatore è descritta aumentandone la mostruosità, tanto da renderlo una figura demoniaca, una personificazione del male. È il caso non solo del Fidel Castro tracciato da Arenas in

⁴⁰² L. Althusser, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo, 1976.

Antes que anochezca ma anche, ad esempio, del Trujillo descritto da Mario Vargas Llosa in *La fiesta del chivo*.⁴⁰³

In entrambi i casi si assiste a una naturalizzazione del personaggio storico, che è ridotto a forza che agisce sul mondo percepibile e non, e pertanto si stacca dalla contingenza storica; Roland Barthes invece vedeva il mito come derivato della storia in quanto:

Si possono concepire miti molto antichi, non ne esistono di eterni; perché è la storia umana che fa passare il reale allo stato di parola, ed essa sola regola la vita e la morte del linguaggio mitico. Lontana o no, la mitologia può avere solo un fondamento storico, perché il mito è una parola scelta dalla storia: il mito non può sorgere dalla natura delle cose.⁴⁰⁴

Questa relazione complessa tra storia e mito ha caratterizzato l'America sin dai tempi della conquista da parte degli spagnoli. I due protagonisti della vicenda l'hanno vissuta in maniera completamente opposta; quella che per troppo tempo era considerata la "versione ufficiale" non è che una versione di comodo. L'America sin da subito sembra uscire dalla storia, agli occhi degli europei, e cadere precipitosamente nel mito di *El Dorado*, della corsa alle terre incontaminate etc. Questo processo di straniamento però serviva solo per sminuire le brutture, la violenza, la distruzione che quell'impresa stava causando⁴⁰⁵. Al contempo, tuttavia, i miti stessi rivelano più di quanto vogliano, la vera essenza, le vere motivazioni di un agito, di un ideale. Così come *El Dorado* svela in realtà la sete di ricchezze delle potenze europee sul finire del Quattrocento, il mito costruito attorno a Che Guevara ad esempio, o di segno opposto, quello di dive hollywoodiane alla Marilyn Monroe, ad esempio, rivelano moltissimo degli obiettivi e dei sogni di una data società:

⁴⁰³ M. Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, Santa Fe, Punto de lectura, 2005.

⁴⁰⁴ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

⁴⁰⁵ I. Magnani, «America: negazione e riscrittura del mito», in C. Ricciardi, S. Vellucci (eds), *Miti americani oggi*, Parma, Dianasis ed., 2005.

Il continente americano, fucina di eroi, se si deve giudicare dall'alta densità di figure mitiche che ha espresso e continua a esprimere, evidenzia allora la capacità del mito di astrarre l'eroe dal contesto storico e, al contempo, la necessità di ridisegnare costantemente i tratti in ossequio ad un sempre rinnovabile progetto ideologico. Un processo in cui alla reificazione del personaggio e dei suoi dati biografici fa riscontro la costruzione di un'esistenza pseudo biografica di alcuni oggetti di culto. L'America mostra, insomma, in modo esemplare, l'accelerazione della dialettica mito-storia con un processo bidirezionale in cui il mito sembra indirizzato, all'occorrenza, a storicizzarsi come risposta alle necessità contingenti.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

Capitolo 5

L'amore ai tempi dell'AIDS

5.1 La metafora dell'abietto: Susan Sontag aveva ragione!

Quando scoprì di essere sieropositivo, Reinaldo Arenas si trovava ormai da quasi un decennio negli Stati Uniti. Nel 1980 aveva abbandonato il suo paese d'origine per dirigersi prima a Miami e dopo a New York.

L'atmosfera che si respirava nella "Grande Mela" e nel resto del paese era da Guerra Fredda. La "minaccia sovietica" appariva sempre più spesso nei discorsi di Ronald Reagan e l'instabilità politica e sociale iniziava ad affacciarsi su scala mondiale, soprattutto in seguito al crac di Wall Street nel 1987.

L'elezione di un presidente repubblicano nel 1981 aveva portato al *revival* del conservatorismo, non solo in ambito economico, ma soprattutto sociale, dopo un ventennio, che a partire dalla rivolta di Stonewall era stato la "*Golden age* dell'amore libero".⁴⁰⁷ I moti di Stonewall del 1969, l'affermarsi del movimento gay e del *Gay Liberation Front*, nonché la prima legge sul divorzio emessa in California lo stesso anno, avevano rappresentato un altro passo in avanti nella lotta per i diritti delle persone LGBTIQ e delle donne.

Questo clima di rinnovamento pareva aver subito un grosso contraccolpo con la morte del leader politico Harvey Milk avvenuta nel 1978, e ancor più, quando quasi un decennio dopo, il *New York Times* informò che:

The Centers for Disease Control and Prevention's newsletter *Morbidity and Mortality Weekly (MMWR)* makes a reference to five cases of an unusual pneumonia in Los Angeles⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Così viene definito quel periodo da Elizabeth Landau in un articolo su Edmund White pubblicato sul sito web della CNN. E. Landau, "HIV in the '80s: 'People Didn't Want to Kiss You on the Cheek'", *CNN*, 25 maggio 2011. <http://edition.cnn.com/2011/HEALTH/05/25/edmund.white.hiv.aids/> consultato nel gennaio 2017.

⁴⁰⁸ Questa citazione proviene dall'archivio del New York Times, consultabile in rete all'indirizzo: <https://partners.nytimes.com/library/national/science/aids/timeline80-87.html>

A distanza di pochi mesi, lo stesso giornale pubblicò il numero di morti, dovuti alla nuova epidemia, sino a quel momento,:

Researchers report in The New England Journal of Medicine that harmless viruses and bacteria can often cause fatal illnesses in homosexual men.

By the end of 1981: 121 deaths⁴⁰⁹

Si trattò di un'*escalation* destinata a non arrestarsi entro poco tempo. Ad accrescere il clima di terrore si aggiungeva la consapevolezza che si trattasse di un nemico ignoto, di cui non si conoscevano esattamente, ancora, né l'origine né le possibili procedure efficaci per poterlo arrestare. A tal proposito basti pensare che l'aspettativa di vita per i pazienti infetti fosse orientativamente di cinque anni, anche se moltissimi morivano assai prima.

Sembrava essere iniziata una vera e propria pandemia che colpiva particolarmente i gruppi già marginalizzati dalla società, tanto che per essa fu coniata la definizione di *the 4H disease*, in base alla convinzione che si trattasse di una patologia tipica dei consumatori di eroina (*Heroin users* in inglese), degli omosessuali (*Homosexuals*), degli emofiliaci (*Hemophiliacs*) e infine degli immigrati provenienti da Haiti (*Haitians*). In quel periodo era talmente radicata la correlazione tra AIDS e omosessualità che si propose, e si diffuse, per un certo periodo, il termine GRID per indicarla, ossia *Gay-related immune deficiency*, che solamente nel 1984 venne sostituito con l'acronimo attuale.

Per molto tempo si negò che l'insorgere dell'AIDS fosse relazionato con il virus H.I.V. Quest'ultimo si diceva derivasse da un agente patogeno presente in alcuni primati, individuato per la prima volta in Africa Occidentale, che pareva essere giunto in occidente mediante differenti aspetti legati al colonialismo, come la prostituzione e i cambiamenti sociali derivati dai nuovi assetti mondiali, o mediante i

⁴⁰⁹ *Ibidem*

cacciatori e i commercianti di scimmie.⁴¹⁰ Sebbene l'esplosione mediatica fosse avvenuta sin dagli anni Ottanta, vi sono molti studi che dimostrano come in realtà il virus fosse già presente nella prima metà del secolo scorso presso alcune zone dell'Africa occidentale.⁴¹¹ Dalle città africane sarebbe poi giunto nel 1969 in America.⁴¹² Il primo caso registratosi negli Stati Uniti fu quello di Robert Rayford mentre in Europa, i primi casi furono quelli di Arvid Noe e di Grethe Rask.

Nel 1985 si tenne ad Atlanta la prima Conferenza internazionale sull'AIDS, istituita dall'Organizzazione mondiale della sanità. Il due ottobre dello stesso anno, la morte di Rock Hudson, attore noto per i suoi ruoli in vari film western e di azione, portò il tema alla ribalta dei media internazionali, favorendo una maggiore attenzione sul tema da parte del pubblico *mainstream* e incentrando il focus da un ambito marginale, in cui si teneva relegato, a uno ben più ampio.

Nell'anno in cui Reinaldo Arenas scoprì di essere malato, fu approvato un primo farmaco utile per contrastare l'avanzare del male. Si trattava dell'AZT, più volte citato da Lemebel in *Loco Afán*:

Nunca seré vieja, como las estrellas. Me recordarán siempre joven. -¿Y si encuentran el remedio? -Me muero igual, porque de aquí a que llegue a Latinoamérica, y a qué precio. ¿Te imaginas lo que va a costar? Como siempre, se salvan las ricas primero. -Como el AZT -Sí, pero para mí, el AZT es como la silicona, te alarga, te agranda, te engorda, te pone unos tiempos más de duración. Hay travestis que se lo inyectan ellos solos. -¿El AZT? -No, la silicona. En la Sota de Talca, un travestì me dijo que estaba esperando la bencina para el avión. Y yo pensé que era el AZT. No niña, me dijo, es para las pechugas. ¿Y cómo lo haces? En una clínica

⁴¹⁰ P. M. Sharp, E. Bailes, R. R. Chaudhuri, C. M. Rodenburg, M. O. Santiago e B. H. Hahn, "The Origins of Acquired Immune Deficiency Syndrome Viruses: Where and When?", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, vol. 356, n° 1410, 2001, pp. 867-76. Molti studiosi, tra cui Susan Sontag, non concordano con questa teoria.

⁴¹¹ *Ibidem*

⁴¹² Esiste in realtà un'altra versione dei fatti secondo la quale il virus sarebbe stato creato in laboratorio dagli statunitensi per combattere la sovrappopolazione in alcune aree dell'Africa, o come errore all'interno di alcune ricerche sul vaccino orale antipolio che tra il 1957 e il 1960 Hilary Koprowski sperimentò in Congo Belga.

supongo. Nada que ver, no tengo plata para eso. Me compro dos botellas de pisco, me tomo una, cuando estoy raja de curarme, con un Gillette me corto aquí⁴¹³.

Nell'estratto qui riportato dall'opera di Lemebel, si fa riferimento al fatto che proprio nel 1996, anno di pubblicazione del libro, fu abbandonata la mono-terapia a base di AZT e fu introdotto un nuovo protocollo che divenne lo standard mondiale nella cura dell'AIDS: si trattava del H.a.a.r.t (*Highly Active Anti-Retroviral Therapy*).

Nonostante le conquiste in campo sanitario, le persone affette da tale morbo continuavano a essere oggetto di stigmatizzazione da parte dell'opinione pubblica. Ad alimentare questi atteggiamenti contribuirono, come vedremo a breve, anche i governi, che dinanzi all'emergenza medica adottarono alcune campagne di sensibilizzazione non sempre o non totalmente efficaci: se da un lato esse fungevano da deterrente per comportamenti a rischio, dall'altro, incutevano timore e avversione verso le persone che avevano già contratto la malattia. Il noto scrittore statunitense Edmund White, che scoprì di avere il virus nel 1986, dichiarò rispetto ai pregiudizi a cui era sottoposto:

Mothers didn't want me picking up their babies. People didn't want to kiss you on the cheek. People certainly didn't want to have sex with you, especially other gay people. It was very isolating and demeaning. That was a long battle⁴¹⁴

Il fatto che non si trattasse di una patologia di carattere “strutturale” bensì a trasmissione sessuale, risvegliava una serie di fantasmi nella popolazione più conservatrice. La malattia fu caricata di una serie di simbologie e sovrastrutture che andavano ben aldilà dell'ambito sanitario, giungendo a toccare le corde di

⁴¹³ P. Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, cit., pp. 72-73.

⁴¹⁴ E. Landau, *op. cit.* L'articolo è consultabile al seguente indirizzo:

<http://edition.cnn.com/2011/HEALTH/05/25/edmund.white.hiv.aids/index.html>

un'intolleranza verso le minoranze, che ora veniva quasi giustificata dal diffondersi tra di loro, ed erroneamente a causa loro, di questo “angelo sterminatore”.

5.1.1 Il marchio di Sodoma e il nemico alle porte

Non si erano ancora coricati, quand'ecco gli uomini della città, cioè gli abitanti di Sodoma, si affollarono intorno alla casa, giovani e vecchi, tutto il popolo al completo. Chiamarono Lot e gli dissero: «Dove sono quegli uomini che sono entrati da te questa notte? Falli uscire da noi, perché possiamo abusarne!» Lot uscì verso di loro sulla porta e, dopo aver chiuso il battente dietro di sé, disse: «No, fratelli miei, non fate del male!

Genesi, 19, 4-7

Esattamente com'era accaduto in passato con la sifilide e la tisi, anche l'AIDS finì con l'assumere significati che poco o nulla avevano a che fare con l'ambito strettamente medico e molto invece, condividevano con le paure ataviche della popolazione più influenzabile.

Tra i vari ambiti cui venne connessa tale patologia, quelli che assunsero maggiore rilevanza internazionale furono quello religioso e quello militare.

Il carattere contagioso e la trasmissione per via sessuale, contribuirono notevolmente a costruire miti attorno a questa infermità. Per vari gruppi, sette, chiese di matrice cristiana degli Stati Uniti, l'AIDS rappresentava un castigo divino all'immoralità di costumi della società dell'epoca, e in modo particolare, un castigo nei confronti delle pratiche omosessuali, che a loro dire, erano la causa del male. Furono molti i predicatori o i parroci che dall'alto dei pulpiti misero in guardia i loro fedeli dal castigo che si sarebbe scagliato contro di loro se avessero perseverato o

ceduto a comportamenti contrari alla legge Divina. In realtà, la metafora del peccato originale è antichissima e trovò tra i suoi sostenitori anche l'insospettabile Paracelso:

Paracelso parla di “quella turpe malattia infettiva che aveva devastato il genere umano in alcuni luoghi dopodiché è dilagata: è la malattia inflitta da Dio per punire la generale licenziosità”. Credere che la sifilide fosse la punizione per una trasgressione individuale, fu per lungo tempo (fino a quando la malattia divenne facilmente curabile) praticamente equivalente a considerarla come il meritato castigo per la licenziosità della comunità. E così è oggi per l'AIDS, nei ricchi paesi industriali⁴¹⁵.

Oltre a rilevare un atteggiamento considerato “a rischio”, la stigmatizzazione dell'AIDS portava a rafforzare i gruppi religiosi nella comune credenza che le sole abitudini gradite a Dio, e positive per la società, fossero quelle da loro impartite e condivise; era inoltre una maniera per sostenere varie dicotomie su cui si basava la loro fede che predicavano: come quella tra bene e male, santo e profano, ordine e caos, noi e loro.

Come afferma Peter Berger, ogni società ha la necessità di imprimere etichette per descrivere e isolare le varie categorie e sottocategorie di persone:

The most important function of society is “nomization” which creates a shield against terror: every nomos is “an edifice erected in the face of the potent and alien forces of chaos”⁴¹⁶.

Secondo tale attitudine avere l'AIDS significa automaticamente appartenere al margine, a una comunità di paria, all'alterità insomma, come rileva Sontag:

⁴¹⁵ S. Sontag, *L'aids e le sue metafore*, Torino, Einaudi, 1989, p. 44.

⁴¹⁶ P. Berger, *The Sacred Canopy*, Garden City (NY), Doubleday, 1990.

Indeed, to get AIDS is precisely to be revealed, in the majority of cases so far, as a member of a certain "risk group," a community of pariahs⁴¹⁷.

Conrad sostiene che a peggiorare le cose sia il fatto che si tratti di un triplo stigma:

"AIDS is a disease with a triple stigma: it is connected to stigmatized groups, it is sexually transmitted, and it is a terminal disease"⁴¹⁸.

Nel suo accurato saggio, *AIDS as Metaphor*, Susan J. Palmer evidenzia in che modo reagirono all'epidemia vari gruppi religiosi. Tra le tante testimonianze utili, la studiosa riporta l'estratto di un articolo di una rivista pubblicata dagli avventisti del settimo giorno in cui si leggono le seguenti parole:

If Jesus were here today, how would he treat people with AIDS?

Victims of AIDS are the lepers of our society. We know how Jesus treated the lepers of His day.

We cannot bring healing to these modern lepers, but we should receive them in the spirit of Jesus. Although in many cases they are suffering as the result of their own actions, their offense is ultimately no worse than the respectable sins indulge in their human condition, in current medical terms is hopeless; but Jesus is their hope.

At present, Adventist hospitals are treating patients with AIDS. The church, now hardly touched by the AIDS epidemic, will feel its impact. How we react to people with AIDS will reveal the genuineness of our Christianity.⁴¹⁹

⁴¹⁷ S. Sontag, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹⁸ P. Conrad, "Medicalization and Social Control", *Annual Review of Sociology*, Vol. 18, Agosto 1992. Consultabile al: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.so.18.080192.001233>

⁴¹⁹ S. J. Palmer, *AIDS as an Apocalyptic Metaphor in North America*, Toronto, University of Toronto Press, 1992, p. 18.

L'unico tipo di rapporto che sembrava poter essere possibile tra i due gruppi coinvolti era quello tra medico e paziente, assistente e assistito, che nella sua patina di amorevole solidarietà, nascondeva un rapporto gerarchico, nonché utilitaristico. Il discorso che stava alla base di queste esternazioni sembrava essere basato sulla dicotomia buono/cattivo e sul triplo stigma cui si era fatto riferimento pocanzi.

Nel caso specifico di questa sindrome, assunse notevole rilevanza il fatto che fosse letale, e nelle prime fasi, assolutamente non identificabile. Ciò non permetteva di riconoscere di primo acchito una persona sieropositiva; quest'aspetto coincideva in alcuni casi con l'omosessualità del soggetto, che non sempre era "palese". Tale capacità mimetica portò l'opinione pubblica a percepire la malattia come un elemento che s'infiltrava subdolamente nella società. È assai evidente il rimando al terrore dello spionaggio sovietico che minacciava gli Stati Uniti in quegli anni terribili di Guerra Fredda fra le due superpotenze mondiali. Anche in questo caso il nemico poteva confondersi tra la popolazione ed esplodere nel momento più inaspettato. Il virus era quindi una sorta di arma batteriologica che poteva distruggere la società americana dal suo interno.

Sin dall'epoca delle due guerre mondiali, e ancor prima, ai tempi dell'arrivo degli spagnoli in America, le malattie venivano associate con l'esercito nemico, non a caso: come sostiene Susan Sontag, esiste un rapporto tra il concetto di malattia e ciò che è straniero; un rapporto che si situa forse all'interno della stessa concezione di ciò che è sbagliato, arcaicamente identico al non-noi, all'alieno.⁴²⁰ La malattia è spesso portata dai soldati, è un'invasione nemica, proviene da oltre le frontiere.

Nel caso dell'AIDS, l'alterità, e quindi la minaccia, erano duplici: se da un lato veniva percepita come "tattica nemica", dall'altro, il timore aveva una componente razzista, provenendo da quello che veniva definito come "Terzo Mondo": l'Africa, dove si sospettava fosse nato il morbo, e Haiti che forniva una forte immigrazione verso gli Stati Uniti e godeva di ottime relazioni con il continente

⁴²⁰ S. Sontag, *L'aids e le sue metafore*, cit, p. 45.

africano; loro erano la causa di tutto, secondo gli euro-statunitensi. Ancora una volta, la minaccia dell'uomo nero che fornicava continuamente, viveva selvaggiamente e attentava alle loro figlie e mogli, si presentava all'orizzonte del "borghese piccolo piccolo", del cittadino *middleclass*. A conferma di ciò, basti ripensare alla definizione di *4H disease*. Essa è stata composta prevalentemente su basi razziali e sessuali. È evidente il suo intento discriminatorio.

Susan Sontag nel suo fondamentale saggio sull'argomento, evidenzia, ancora una volta, come la metafora militare continui a essere preponderante:

La metafora militare nella sua versione più rozza, sopravvive nel Sistema pubblico di educazione sanitaria, dove la malattia viene comunemente descritta in termini di invasione della società e gli sforzi per ridurre la mortalità da una data malattia sono chiamati lotta, battaglia, Guerra⁴²¹.

E nel delirio collettivo si finì col vagheggiare di nemici non solo reali ma persino immaginari, appartenenti ad altri mondi:

Questa malattia induce a rappresentare le malattie particolarmente temute come un «alieno», come lo sono i nemici della guerra moderna. [...] E il sapore fantascientifico, già presente nel discorso sul cancro, si fa più pungente quando si tratta di resoconti sull'AIDS. [...] in un'era di "Guerre Stellari" e di "Visitors", l'AIDS ha dimostrato l'esistenza di una malattia comprensibile sul piano immaginario⁴²².

Dietro a questa necessità di alimentare l'isteria collettiva, vi erano dei piani ben più subdoli portati avanti dalle frange più conservatrici al potere e da coloro che, di una situazione d'instabilità simile, avrebbero potuto giovarne economicamente o a livello sociale: gli armatori e gli acerrimi oppositori delle libertà e delle riforme seguite ai movimenti sessantottini.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 7.

⁴²² *Ibid.*, p 15.

I più interessati a evincere una lezione morale dall'epidemia di AIDS [...] sono coloro i quali si preoccupano che l'America mantenga alto il proprio indice di bellicosità (e così pure le spese per gli armamenti) e salda la sua posizione anticomunista, e che al contempo riconoscano ovunque segnali del declino dell'autorità politica e imperiale della nazione. [...] L'utilità che l'AIDS ha dimostrato nel perseguire una delle attività precipue dei cosiddetti neo-conservatori, la Kulturkampf, contro ciò prende il nome di "Anni Sessanta". [...] L'AIDS si presta a sollecitare paure comuni, condivise da tutti ed esercitate per generazioni come ad esempio la sovversione, un incontrollabile inquinamento e la continua migrazione dal Terzo Mondo⁴²³.

Sovversione, immigrazione, militarizzazione, queste erano, in quel periodo, le priorità dei governi e delle classi dominanti in entrambi i lati dell'atlantico: L'edonismo sarebbe stato ancora percepito come utile all'economia, solamente nel caso in cui avesse continuato a limitarsi all'ambito economico, degli acquisti superflui e del culto della carriera, ma non se avesse minato la famiglia tradizionale, su cui si basava l'intero sistema capitalistico. I migranti erano utili se si limitavano a lavorare a ritmi forsennati e con un salario da fame, ma sarebbero stati nocivi se fossero pesati sul sistema sanitario nazionale o se avessero contagiato le donne locali, e con esse la possibile progenie. Il militarismo, infine, era cosa buona e giusta se a portarlo avanti erano le nazioni alleate, o la propria, ma non sarebbe stato possibile se "la nuova peste" si fosse diffusa tra i militari o le nuove generazioni. Questo avrebbe avvantaggiato di molto l'allora Unione Sovietica che non aveva subito, per via della sua chiusura verso l'esterno, alcun contraccolpo dal diffondersi dell'epidemia:

Jean Marie Le Pen, ha tentato di fomentare una strategia del terrore nei confronti del nuovo pericolo straniero, asserendo che l'AIDS non è solamente infettiva ma contagiosa, e

⁴²³ *Ibid.*, pp. 59-60.

richiedendo che il test venga reso obbligatorio e che tutti i portatori del virus vengano isolati in quarantena⁴²⁴.

L'invasione e la contaminazione erano pertanto i due principali attributi dell'AIDS.

Un aspetto da non sottovalutare era la correlazione quasi implicita tra diffusione della pandemia e urbanizzazione. Come quanto accaduto in passato con la peste, ad esempio, i resoconti letterari o artistici, e l'occhio dei media, si focalizzarono sulle grandi città metropolitane, come a evidenziare una contrapposizione con lo stile di vita dei piccoli centri di campagna in cui il virus non sembrava giungere.

Le categorie a rischio vennero descritte spesso come composte di persone antisociali che vivevano ai margini, non solo metaforici, delle città. Esse popolavano i quartieri degradati o le periferie, dove la vita era più dura e la promiscuità più diffusa. La campagna era esente da tutto ciò; come racchiusa in una bolla di buonismo-perbenismo idilliaco, in cui nulla di esterno e letale potesse minare l'equilibro instauratosi.

La realtà era ben diversa, ovviamente: oltre alle condizioni di vita, aveva un suo peso il fatto che le relazioni extramatrimoniali o omosessuali erano ben più difficili nei piccoli centri e con questo si riduceva notevolmente la trasmissione di qualsiasi malattia venerea. Un altro elemento da considerare era che i soggetti appartenenti alle minoranze spesso lasciavano i luoghi d'origine per trovare una situazione più accogliente in città più grandi in cui poter vivere la propria vita e la propria sessualità in totale libertà e anonimato. Anche all'interno delle stesse metropoli vi erano luoghi più accoglienti che altri, e il dichiarare di essere

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 58.

sieropositivo, significava comunque, spesso, perdere il lavoro o l'appoggio di amici e famiglia. David Leavitt così descrive il clima di quegli anni:

Uscire allo scoperto non significava semplicemente dichiarare la propria omosessualità, ma equivaleva a cambiare il proprio modo di vestire, di parlare e di pensare; in molti casi richiedeva un vero e proprio trasferimento nel distretto di Castro a San Francisco, o nel Greenwich Village a New York. [...] Le organizzazioni della vita omosessuale urbana divennero un sistema di distribuzione del sesso di un'efficacia e di una portata senza precedenti. L'AIDS non fu l'unica conseguenza; un simile stile di vita può distruggere l'anima oltre alle cellule immunitarie⁴²⁵.

Qui di seguito analizzeremo la maniera in cui l'epidemia venne vissuta in America Latina o, come nel caso di Arenas e Zenil, dalle persone latinoamericane che in quel periodo si trovavano a vario titolo negli Stati Uniti.

5.1.2 Quando l'AIDS sposa la dittatura e l'esilio

La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización, por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario.

Pedro Lemebel, *Loco Afán*

Reinaldo Arenas: tres rebeliones. En Cuba, contra la familia [...] luego, rebelión habanera, contra lo arbitrario de la revolución [...] finalmente en el exilio, concluye su vida rebelándose contra la voluntad de Dios y contra el Sida

Severo Sarduy, *Diario de la peste*

Alla fine dell'estate del 1984, morì a Santiago Edmundo Rodríguez Ramirez, un professore di trentotto anni. Il suo caso balzò alle cronache nazionali

⁴²⁵ D. Leavitt, *La nuova generazione perduta*, Milano, Mondadori, 1998, p.70.

immediatamente. Uno dei principali quotidiani cileni titolava a larghe lettere: «Impacta sorpresivo fallecimiento en Hospital de la Universidad Católica: Murió paciente del cáncer gay chileno».⁴²⁶

L'articolo all'interno dichiarava quanto segue:

“En la madrugada de ayer falleció el primer paciente chileno afectado por el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), que permanecía internado en el Hospital Clínico de la Universidad Católica. En forma extraoficial se informó que el enfermo, un sodomita de 38 años de edad, había sido dado de alta provisoriamente en los últimos días y que un agravamiento en su estado obligó a sus familiares a re-internarlo en el centro hospitalario⁴²⁷.”

Il regime già nel settembre dello stesso anno integrò un decreto legge, risalente all'anno prima, sulle malattie sessualmente trasmissibili, includendovi l'AIDS e deliberando che:

Por decreto estaba señalado que la homosexualidad era una patología social comparada con las conductas de violación, estupro e incesto, estableciendo así una sombra de duda sobre la libertad de las personas homosexuales. Es evidente entonces que cualquier política de prevención del VIH/SIDA que se presentaba en esos momentos fundamentalmente entre la comunidad gay nacía teñida por una definición criminológica de la condición de minoría y/o disidencia sexual⁴²⁸.

Allo stigma diffusissimo si aggiunse il fatto che per legge, chiunque fosse stato ritenuto affetto da H.I.V. sarebbe stato sottoposto a un trattamento sanitario obbligatorio, nel caso in cui non avesse voluto sottoporsi spontaneamente alle cure.

⁴²⁶ Estratto dell'articolo consultabile in data 13/01/2017 al seguente URL: <http://www.eldesconcierto.cl/2016/04/20/la-historia-del-sida-en-chile/>

⁴²⁷ *Ibidem*

⁴²⁸ A. Donoso, V.H. Robles, *Sida en Chile: historias fragmentadas*, Santiago, Chile, 1999. Consultabile all'URL: <http://www.eldesconcierto.cl/2016/04/20/la-historia-del-sida-en-chile/>

Chiunque praticasse un'attività legata al sesso e alla sua mercificazione, aveva inoltre l'obbligo di sottoporsi ai test medici stabiliti.⁴²⁹

Essere omosessuale era divenuto un crimine. Essere malato una sentenza di morte. Innanzitutto sociale.

Le *locas* delle cronache di Lemebel reagirono a questo clima oppressivo mediante il ricorso alla festa e all'autoironia demistificante che le aiutava a superare le avversità quotidiane:

De esta forma, las locas engalanadas con el drama han hecho de su muerte un tablao flamenco, una pasarela de la moda que se burla del sórdido ritual funerario. Más bien, revierte la compasión que pesa como un juicio pecaminoso sobre el sida homosexual, lo transforman en alegoría. Con sus destellos coleguillas, amortiguan el duelo, lo colorean, lo refulgen, lo descargan de esa fetidez piadosa⁴³⁰.

Le persone omosessuali, e in modo particolare travestiti e transessuali, divennero il nemico numero uno del regime. Rappresentavano l'esatto opposto dell'individuo ideale per la dittatura: erano degli eversivi dal punto di vista sessuale, sanitario, politico e ideologico. Erano delle "mine vaganti", pronte a ribaltare il mortorio del conservatorismo e della malattia a colpi di travestimento e canzoni romantiche. Ma non tutte. Esistevano anche le *locas del régimen* sostenitrici o infiltrate all'interno del sistema dominante:

Quizás, la homosexualidad acomodada nunca fue un problema subversivo que alterara su pulcra moral. Quizás, había demasiadas locas de derecha que apoyaban el régimen. Tal vez su hedor a cadáver era amortiguado por el perfume francés de los maricas del barrio alto. Pero aun así, el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del sida, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta. De aquella sinopsis

⁴²⁹ *Ibidem.*

⁴³⁰ P. Lemebel, *Loco Afán: crónicas de sidario*, cit., p.76.

emancipada sólo quedó la UNCTAD, el gran elefante de cemento que por muchos albergó a los militares. Luego la democracia fue recuperando las terrazas y patios, donde ya no quedan las esculturas que donaron los artistas de la Unidad Popular. También los enormes auditoriums y salas de conferencias, donde hoy se realizan foros y seminarios sobre homosexualidad, sida, utopías y tolerancias⁴³¹.

La dittatura e il *SIDA*, erano ritenute dall'autore cileno tanto relazionate che finì col paragonarle in alcuni versi potentissimi del suo manifesto culturale-esistenziale *Hablo por mi diferencia*:

Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro
Envejecidas de limpieza Acunándote de enfermo
Por malas costumbres Por mala suerte Como la dictadura
Peor que la dictadura Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia Y detrasito el socialismo
¿Y entonces? ¿Qué harán con nosotros compañero?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano?
Nos meterán en algún tren de ninguna parte

I centri di assistenza medica (*Sanatorios* o *Sidarios*) erano la destinazione finale di molti malati di AIDS o dei sieropositivi, che venivano trattati comunque come futuri malati. Se da un lato il sistema sanitario aveva permesso il controllo della diffusione del virus, dall'altro contribuiva allo stigma degli ospiti delle strutture.

Questo è quanto accadeva, ad esempio, a Cuba, dove nel 1980, venne inaugurato il primo sanatorio denominato *Finca Los Cocos* tra La Habana e Santiago de Las Vegas. Al suo interno i pazienti venivano internati; solamente alcuni avevano la possibilità di uscire durante i fine settimana, altri solo accompagnati, due ore al giorno, e altri ancora, restavano in osservazione perenne all'interno della struttura.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 14.

Era previsto, come in Cile, il trattamento sanitario obbligatorio e l'alternativa era il carcere.⁴³²

Coloro che erano in cura presso questi centri venivano letteralmente timbrati affinché le persone non infette sapessero che rischiavano di poter esser contagiate, come raccontato anche da Alejandro Torreguitart Ruiz.⁴³³

Quello che si sarebbe potuto considerare un piano sanitario ammirevole, finì col divenire l'ennesima caccia alle streghe, perpetrata ai danni di chi già stava soffrendo fortissime discriminazioni, persino dalle proprie famiglie.

Di una situazione del genere narra Pedro Lemebel nella cronaca dal titolo *El fugado de La Habana (o un colibrì que no quería morir a la sombra del sidario)* in cui descrive un incontro amoroso avvenuto a Cuba con un bellissimo autoctono:

Pero después, el encierro en el sidario, la fuga de allí el acoso de sus propios camaradas y amigos diciéndole: Chico tienes que entregarte, tienes que someterte al reglamento de salud pública. Debes volver al hospital y dejar que la revolución se haga cargo de tu vida. No debes dejar que el individualismo te lleve por caminos reaccionarios. La medicina cubana ya encontrará el remedio. No te desesperes, no dejes que la pasión arrebatte el progresismo de tu alma.

Reinaldo Arenas, sicuramente, non fece in tempo a vedere gli ultimi risultati del Sistema Sanitario Nazionale in fatto di prevenzione all'AIDS, poiché, lo stesso anno in cui venne inaugurato il centro a Santiago de Las Vegas, scappò dal paese insieme agli esuli del Mariel.

La malattia si manifesterà in lui nel 1987, quando oramai stava in esilio da parecchi anni. Per lo scrittore, le due cose: AIDS e *destierro*, si fusero, a stabilirne la

⁴³² Le notizie inerenti il Sanatorio di Los cocos sono desunte da testate giornalistiche digitali nazionali e internazionali consultabili ai seguenti URL: <http://otrolunes.com/archivos/13/php/este-lunes/este-lunes-n13-a07-p01-2010.php> ; www.cubadentro.com/2015/07/sanatorio-de-vih-sida.html

⁴³³ A. Torreguitart Ruiz, *Vita da Jinetera*, Piombino, Il foglio, 2005.

condanna a morte. È quanto emerge dalle sue ultime parole contenute nella lettera-testamento lasciata agli amici per annunciare loro il suo suicidio imminente:

Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. [...] Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido en mi país⁴³⁴.

Se Reinaldo aveva dato un'identità ben precisa a uno dei suoi acerrimi nemici, non poté fare lo stesso con l'altro, quello che in poco tempo lo avrebbe portato alla morte. Non poteva farlo perché non lo conosceva altrettanto bene, e seppur nel tentativo di lottare, che gli era insito, non possedeva le armi adatte per sconfiggerlo, come molte persone dell'epoca e ancora oggi. L'AIDS, quest'avversario subdolo e temibile, non perdonava nessuno. Neppure un gran poeta.

Veo que llego casi al fin de esta presentación, que es en realidad mi fin, y no he hablado mucho de SIDA, No puedo hacerlo, no sé qué es. Nadie lo sabe realmente. [...] El SIDA es un mal perfecto porque está fuera de la naturaleza humana y su función es acabar con el ser humano de la manera más cruel y sistemática posible. [...] Los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderes bajo cualquier sistema, tienen que sentirse muy contentos con el SIDA, pues gran parte de la población marginal que no aspira más que a vivir y, por lo tanto, es enemiga de todo dogma e hipocresía política, desaparecerá con esta calamidad⁴³⁵.

⁴³⁴ R. Arenas, *op. cit.*, p. 343.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.15.

5.2 Risorgere dalle ceneri o *sidentidades*: ricostruendo identità e politiche LGBTIQ non escludenti

La paronomasia *sidentidades*, coniata dallo studioso spagnolo Ricardo Llamas, unisce le parole *sida* (AIDS in spagnolo) e *identidad* (identità) e suona assai simile a *sin identidad* (ovvero senza identità) o all'inglese identità del peccato (*sin identity*). Se da un lato, con questo termine, l'autore ha voluto far riferimento al modificarsi delle identità, soprattutto maschili e omosessuali - in seguito a una rielaborazione del sé in riferimento alla pandemia dovuta al virus H.I.V.- dall'altro, ha voluto evidenziare l'invisibilità a cui tali soggetti sono stati costretti, ormai relegati al solo ambito medico. Il rimando alla religione, cui allude la parola in inglese, richiama il forte stigma a cui sono stati sottoposti i malati, da parte delle tante chiese cristiane del mondo, quelle americane ed europee *in primis*.

Il diffondersi dell'epidemia a sin dai primi anni Ottanta del secolo scorso, portò a una maggiore visibilità della comunità LGBTIQ in ambito occidentale, ma al contempo, alimentò ulteriormente la diffidenza nei suoi confronti, relegandola ancor più nel ruolo di alterità rispetto alla norma, insieme con altri gruppi etnici (come gli afroamericani e i latinoamericani negli Stati Uniti) e sociali (come i poveri, i tossicodipendenti, le prostitute e i migranti).

In un clima generale assai teso e incline al conservatorismo, in tutti gli ambiti, gli scrittori statunitensi, europei e latinoamericani iniziarono a trattare il tema in maniera più esplicita e sistematica. L'arte in tutte le sue forme stava cercando di capire ed esprimere ciò che stava succedendo ormai ovunque, a dare una voce a quella morte continua e perenne che affliggeva e condannava oramai una parte sempre più consistente della popolazione, anche eterosessuale. Fu, infatti, questo passaggio dal margine al centro, alle persone che si ritenevano intoccabili, a garantire un intervento massiccio a livello sociale sul tema, da parte dei vari stati, attraverso

campagne di prevenzione, dibattiti e quant'altro di utile potesse arginare il male in questione.

Figure di spicco, collettivi, singoli cittadini e cittadine appartenenti alle comunità più colpite, presero finalmente la parola all'interno del dibattito pubblico, al fine di combattere il riemergere dell'omofobia e di condurre la lotta per l'affermazione dei propri diritti e così favorire il processo di autoaffermazione dei singoli individui. Questo era, in sostanza, il principale obiettivo cui facevano riferimento le nuove identità sessuali non egemoniche che Ricardo Llamas così definì:

La construcción de identidades sociales o personales a partir de esta enfermedad tiene consecuencias políticas en una doble dirección: políticas en el sentido más convencional del término, es decir, lo que hacen los políticos del Estado respecto al sida, y además de otra forma mucho más compleja e innovadora: político en el sentido que inaugura Michel Foucault, cómo el sida se articula en una nueva redefinición de las sexualidades periféricas, y en la administración de la biopolítica, de la gestión de la vida y de la muerte aplicada a grandes grupos⁴³⁶.

Nei paragrafi che seguono, andremo ad analizzare singolarmente i punti salienti della definizione offertaci da Llamas, allo scopo di evidenziare i legami tra identità plurime (in senso decostruzionista), ruolo dello stato, delle comunità e dell'agire politico rispetto alla gestione della morte per AIDS.

⁴³⁶ R. Llamas, *Costruyendo sidentidades: estudios desde el corazón de la pandemia*, México-España, Siglo veintiuno editores, 1995.

5.2.1 Il sesso come identità nel contesto di un sistema tanatocratico

Se dovessimo scegliere uno solo tra i tanti concetti rivoluzionari espressi da Michel Foucault all'interno del suo *Storia della sessualità*, saremmo d'accordo con Butler nell'isolare il più semplice tra tutti, ma al contempo il più dinamitardo: "il sesso è identità". Tale asserzione appare a prima vista quasi banale, assodata, ma così non è, dato che siamo giunti a tale constatazione solamente con la modernità. Il grandissimo filosofo francese, ovviamente, non faceva riferimento al solo sesso biologico, al solo possesso di un organo genitale rispetto che un altro, bensì al fatto ancor più rilevante, che *el sexo ha pasado a caracterizar y unificar no solo cuestiones biológicas y características anatómicas, sino también actividades sexuales y una especie de nucleo psiquico que nos da las claves de una identidad esencial o de su significado ultimo.*⁴³⁷.

Ciò a cui lo studioso volle dare rilevanza, in questo caso, è che attraverso l'attività sessuale e il desiderio, il soggetto esprime il "sesso che è", attraverso l'appello a una serie di discipline che sondano nella sua materia indecifrabile.

In un regime di non emergenza per via di fattori che favoriscono la morte, come la fame o le epidemie ad esempio, il sesso diviene il massimo regolatore e garante della vita, naturalizzandosi nell'eterosessualità. Ciò avviene attraverso il potere giuridico, che vincola, limita e incanala le forze libidiche della popolazione. Questo esercizio di controllo implica l'esclusione di tutto ciò che non rientra nei piani o potrebbe fuorviarli. L'assunto che potrà stare alla base di questo progetto non potrà pertanto che essere il seguente: la sessualità deriva dal sesso (biologico), è incollata a esso e deve necessariamente muoversi nei parametri per essa appositamente istituiti. Il sesso assume pertanto il ruolo di fonte primaria: esso

⁴³⁷ J. Butler, "Las inversiones sexuales" in R. Llamas, *Costruyendo sidentidades*, cit., p. 8.

«antecede la logica y temporalmente, a la sexualidad y opera como su precondition necesaria». ⁴³⁸

Foucault inverte i due addendi dell'equazione appena espressa e pone al centro del discorso il “dispositivo di sessualità”, che pertanto diviene:

Una red de placeres e intercambios corporales discursivamente construida y extremadamente regulada, producida mediante prohibiciones y sanciones que literalmente dan forma y dirigen el placer y las sensaciones. En semejante red o régimen, la sexualidad no emerge de los cuerpos [...] sino toma los cuerpos como instrumentos y como objetos, pasando a ser el escenario en el que dicho régimen se consolida, allí donde despliega sus redes y donde extiende su poder. La sexualidad como régimen regulador opera fundamentalmente invistiendo a los cuerpos con la categoría del sexo, es decir, convirtiendo a los cuerpos en portadores de un principio de identidad ⁴³⁹.

Se la sessualità diviene principio regolatore di una determinata identità, si pongono ben due problemi per quanto riguarda l'orientamento omosessuale: da un lato, esso non sarebbe più “libertario” rispetto all'eterosessualità, poiché sarebbe vincolato a coerenze e *diktat* fittizi, che ne impedirebbero uno sviluppo in senso non conforme ai presunti “postulati”. Dall'altro lato, esso non rientrerebbe nei piani regolatori del potere, non potendo garantire la procreazione, pertanto, si troverebbe in una *no man's land* situata contemporaneamente all'interno e all'esterno del sistema. Avverrebbe in tal modo, quella che possiamo definire “l'incoerenza dell'abietto”.

È facendo leva proprio su questa incoerenza, sulla fluidità e la non uniformità della sessualità, che si scappa dai tornelli che vogliono limitare l'identità a qualcosa di stabile e definitivo. È attraverso “l'inversione dell'inversione”, che il soggetto

⁴³⁸ *Ibidem*

⁴³⁹ *Ibid.* p. 17.

“altro”, riuscirà a non farsi intrappolare da un atteggiamento “diagnostico” nei suoi confronti, che, inevitabilmente, racchiuderebbe in sé il concetto erroneo di cura.

Afferma Foucault:

Se l'identità non è altro che un gioco, se non è che un procedimento per favorire rapporti, rapporti sociali e rapporti basati sul piacere sessuale che creeranno nuove amicizie, allora è utile. Ma se l'identità diventa il principale problema dell'esistenza sessuale, se le persone pensano di dover “svelare” la loro “peculiare identità” e che questa identità debba diventare legge, il principio, il codice della loro esistenza; se la domanda che pongono incessantemente è: “Questa cosa è conforme alla mia identità?”, allora penso che ritorneranno a un'etica molto vicina alla virilità eterosessuale tradizionale [...] Ma i rapporti che dobbiamo avere con noi stessi non sono rapporti di identità; devono essere, invece, rapporti di differenziazione, di creazione, di innovazione⁴⁴⁰.

Con l'evolversi della pandemia di AIDS, essa divenne una malattia della “malattia”, così veniva definita ancora l'omosessualità. La vicinanza con la morte portò a tornare indietro rispetto alla modernità e a invertire il meccanismo di cui abbiamo prima accennato. Stando così le cose, il sesso tornò a essere il veicolo della morte, all'interno di un regime tanatocratico che decideva chi poteva morire e chi no. Il potere, come osserva giustamente Butler, non trova un limite nella morte ma anzi attua attraverso di essa, e costruisce per suo mezzo la sua peculiare *industria discursiva*⁴⁴¹.

I sistemi con cui Arenas, Lemebel e Zenil, dovettero rapportarsi sia in patria sia fuori, erano appunto di carattere tanatocratico, ossia, il potere, per mezzo della politica, esercitava un influsso sulla scienza e decideva quali erano le vittime innocenti e quali le colpevoli che meritavano di morire, su quali patologie investire nella ricerca scientifica, quali categorie tutelare e quali no. Ad esempio, ricorda

⁴⁴⁰ M. Foucault, *Antologia*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 258.

⁴⁴¹ J. Butler, *op. cit.*, p. 24.

Llamas, tra il 1983 e il 1985 in Spagna vennero stabiliti degli indennizzi a chi aveva contratto il virus del H.I.V. esclusivamente per mezzo di trasfusioni. Il silenzio di queste persone e le loro vite, costarono comunque poco ai vari governi nazionali. Lo stesso Llamas riassume così tale sistema di cose:

Los derechos fundamentales y las libertades civiles; los principios en que se basan los ordenamientos de las sociedades democráticas, los conceptos de ciudadanía e incluso de salud pública, camuflan, bajo una apariencia honrosamente respetable y difícil de cuestionar en términos morales, un sistema tanatocrático, en el que el poder se expresa a través de la regulación, la gestión, la administración, la dosificación y la asignación de la muerte. Entre la defensa del derecho a la vida y la ejecución sumaria existe un espacio muy amplio en el que la actuación institucional es posible. Más aún: ese espacio permite no solo diversos grados de intervención sino, lo que es mucho más decisivo en este caso, niveles variables de inacción institucional, desidia administrativa, despreocupación partidista, ignorancia personal, “prudencia política”... Investigar, sacar a la luz, denunciar los insidiosos mecanismos que permiten que bajo una apariencia benévola se practique o se consienta la muerte masiva, constituye entonces, no solo una exigencia ética sino, sobre todo, un imperativo de supervivencia⁴⁴².

L'unico mezzo per arginare l'azione del potere era, ed è tuttora, la riorganizzazione delle comunità LGBTIQ e minoritarie, in senso inclusivo, in modo che esse si tramutino in reali poli di resistenza e di sopravvivenza, come auspicato dagli studi qui riportati.

⁴⁴² R. Llamas, “El estado no es inocente”, in R. Llamas (cur.), *Reconstuyendo sidentidades*, cit. p. 88.

5.2.2 Le comunità LGBTIQ come mezzo di resistenza e sopravvivenza alla pandemia

La maggior parte della popolazione eterosessuale, negli anni Novanta del secolo scorso, esattamente come oggi, ragionava in termini di contrapposizione tra una realtà “normale” che allude all’eterosessualità monogamica, o apparentemente tale, e un’alterità GAY in cui si faceva rientrare qualunque soggettività non eterosessuale, senza porre in atto alcun tipo di differenziazione, come invece era ben evidente dall’acronimo che caratterizza queste identità plurime: LGBTIQ. Già da questo primo elemento si potrebbe desumere che esistano perlomeno sette comunità e invece no; ne esistono molte di più! tante quanti sono i modi di vivere l’esperienza omosessuale, lesbica, trans, *queer*, asessuale e bisessuale.

Esistono, ed esistevano già sul finire del secolo scorso, quando scrissero e operarono Arenas, Lemebel e Zenil, una serie di categorie all’interno delle varie comunità che rivelavano l’ampiezza e la molteplicità di coloro che per i “possessori di normalità esclusiva” erano in maniera indifferenziata i diversi, gli appetati. C'erano i *bear* e le *queen*, i patiti di certo *bds*m ultra *macho* e i travestiti, le persone transgender e transessuali attiviste e quelle che una volta completata la transizione si sentivano parte del mondo eterosessuale, c'erano le lesbiche considerate *butch* e quelle *femme*. C’era un mondo composto di persone asessuali e intersessuali che ancora faceva fatica a emergere.

Questo elenco, assolutamente non esaustivo né rappresentativo, era composto di persone, che come tali, nella loro complessità non potrebbero essere ridotte a schemi restrittivi.

Da queste basi si dovette partire per costruire una convivenza che fosse fruttuosa al fine di combattere il nemico comune, che in quegli anni a cavallo tra Ottanta e Novanta, stava mietendo vittime oramai ovunque. Si trattava di portare

avanti una battaglia e di costruire, sulla base delle esperienze del ventennio precedente, un mondo che si basasse sul principio della NON esclusione, dell'inclusività a tutto tondo. Come ricordano Arenas o Lemebel, non sempre ci si riuscì, anzi.

Questo processo avveniva quasi contemporaneamente a livello globale come a livello locale, con tempi e modi del tutto differenti. Paula A. Treichler, arrivò a sostenere che il più grande impatto che ebbe l'AIDS fu quello sulle identità.⁴⁴³

Il progetto di "Umanesimo radicale", così come lo definisce Jeffrey Weeks⁴⁴⁴, implicava una *perspectiva que rechaza el esencialismo y las limitaciones del humanesimo tradicional, y que reconoce la contingencia de los sistemas de creencias que se declaran portadores de la verdad.*⁴⁴⁵

Gli studi e le istanze femministe, transfemministe, gay e lesbiche che si stavano sempre più affermando in quella *fin de siècle*, alimentavano la convinzione che non esistesse un unico modo inviolabile di percepire le questioni di genere, e che quest'ultimo, per essere compreso efficacemente necessitava di un approccio decostruzionista e quanto mai pluralista, che tenesse conto del contesto storico e culturale locali.

Le identità intese come costrutti fittizi, se analizzate in ambito essenzialista, possono essere utili per conseguire determinati obiettivi politici comuni, ma certamente, non sono esaustive di una realtà ben più complessa. Gayatri Chakravorty Spivak⁴⁴⁶ parlava a riguardo di "essenzialismo strategico" o "errore necessario" utile per ottenere, appunto, determinati scopi sociali attraverso un'immagine semplificata dei soggetti in lotta, ma da abbandonare una volta che gli obiettivi stessi fossero stati ottenuti.

⁴⁴³ P. A. Treichler, "Aids, Homophobia and Biomedical Discourse", in D. Crimp (cur.), *Aids, Cultural analysis, cultural activism*, Cambridge, Mit Press, 1991.

⁴⁴⁴ J. Weeks, "Valores en una era de incertidumbre", in R. Llamas (cur.), *Construyendo sidentidades*, cit., p. 203.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ Si veda: D. Landry; G. McLean (eds), *The Spivak Reader*, London/New York, Routledge, 1996.

Come sostenuto da Foucault, l'identità e la sessualità possono essere lette su questi presupposti, come possibilità di una vita creativa, e non necessitano, pertanto, né di frontiere né di barriere per essere pienamente espresse. I soggetti svilupperanno in tal modo identità relazionali, non chiuse alla differenza, tenendo conto della complessità insita in ogni persona e in ogni società, partendo dal principio fondamentale che:

The priority of the self over its ends means that i am not merely the passive receptacle of the accumulated aims, attributes, and purposes thrown up by experience, not simply a product of the vagaries of circumstances, but always, irreducibly, an active, willing agent, distinguishable from my surroundings, and capable of choice.⁴⁴⁷

Each person possesses an inviolability founded on justice that even the welfare of society as a whole cannot override. For this reason justice denies that the loss of freedom for some is made right by a greater good shared by others. It does not allow that the sacrifices imposed on a few are outweighed by the larger sum of advantages enjoyed by many. Therefore in a just society, the liberties of equal citizens are taken as settled. The rights secured by justice are not subject to political bargaining or to the calculus of social interest.⁴⁴⁸

Secondo Sandel una società giusta richiederebbe che i diritti dei cittadini e delle cittadine non siano soggetti a contrattazioni politiche o a calcoli sociali ma vengano dati per certi. Il cittadino libero è pertanto colui che può essere un agente attivo di cambiamento. Per raggiungere tali obiettivi occorrerà evitare di perdersi in un'infinità di particolarismi, senza coltivare un sistema di valori e degli obiettivi comuni. In tal modo qualsiasi movimento si sfalderebbe ancor prima di iniziare un processo di rinnovamento da proporre all'intera società. A tal proposito Paul Gilroy, autore di un'opera omnia come *The Black Atlantic*,⁴⁴⁹ scritto proprio nel periodo da

⁴⁴⁷ M.J. Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice*, Cambridge, Cambridge Press, 1982, p. 9.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴⁹ P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso eds., 1993.

noi preso in esame, esattamente nel 1993, denunciò l'emergere di una «proliferazione di una varietà di pseudo pluralismi (all'interno della comunità *Black*), in cui la differenza aveva sostituito qualsiasi strategia morale più ampia, e l'emergenza di una "politica di categorie" che preferiva il particolarismo militante all'inquietudine per la costruzione di un linguaggio comune aveva prevalso.

La sfida, pare suggerire il cattedratico, consiste nel non rifugiarsi nel proprio orticello in cerca di protezione, ma opporre al concetto di categoria assoluta, quello di identità rizomatica che implichi la relazione delle diverse radici, presenti sia all'interno dell'individuo sia della comunità, così come asserito da Glissant.⁴⁵⁰ Una poetica di relazione, insomma, frutto di una pratica discorsiva che tenga in considerazione sia la questione dell'*agency* sia quella politica, attraverso un mobilitazione, frutto anche, di quella instabilità e difficoltà insita in ogni politica identitaria.⁴⁵¹

In mancanza di un discorso e di un sistema di valori condiviso, Weeks evidenziò la presenza di due ragionamenti di differente indole che vennero portati avanti dalle comunità maggiormente colpite dalla pandemia dell'AIDS e delle minoranze: il primo riguarda la "richiesta di diritti" che costituisce *la fuerza motriz, más poderosa en el ambito de la politica y de la etica, alrededor del cual se aglutinan la mayoría de las luchas entorno a la sexualidad*.⁴⁵² Il secondo riguarda il "discorso dell'emancipazione" che passa attraverso la liberazione nella differenza.

Lo studioso sostenne con fermezza che ciò possa compiersi nel migliore dei modi se si aderisce alla tradizione dell'umanesimo radicale che egli definisce:

Una tradición como cualquier otra. Sus raíces y sus puntos de partida apuntan a los principios de la revolución democrática, a las luchas populares emprendidas en defensa de los derechos y de la autonomía y, en definitiva, al humanismo.

⁴⁵⁰ E. Glissant, *La poetica del diverso*, Milano, Meltemi, 1998.

⁴⁵¹ S.Hall, *Questions of Cultural Identity*, London, Sage eds., 1996.

⁴⁵² J. Weeks, *op. cit.*, p. 217.

Es una tradición que aun continua evolucionando, que lo erige como portadora de la “verdad”⁴⁵³.

A portare avanti questo progetto sarebbero dovute essere quelle comunità che escluse dai piani egemonici, condividevano una sorta di reciprocità, di senso di appartenenza a un gruppo di simili, basato sull'appoggio mutuo, quelle che Ann Ferguson chiama *sentimental family*.⁴⁵⁴

Queste comunità, sorte o rafforzatesi, sul finire del secolo scorso, in seno all'emergenza terribile del *SIDA* hanno avuto il merito fondamentale di porre in essere degli efficaci “esperimenti vitali”, per dirla con Stuart Mill,⁴⁵⁵ e hanno escogitato nuove modi di interpretazione della vita quotidiana, e soprattutto, di esaltazione della vita in totale, in fiera opposizione ai sistemi tanatocratici ancora esistenti. Solo attraverso un'azione collettiva di questo tipo, forse, è possibile trovare delle risposte alle tante domande che ancora avvolgono l'AIDS

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁵⁴ A. Ferguson, *Blood at the Root: Motherhood, Sexuality and Male Dominance*, London, Pandora edts, 1989.

⁴⁵⁵ J. Stuar Mill, *On Liberty*, London, John W. Parker & Son, 1860. Consultabile all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=AjpGAAAacAAJ&dq=editions:HMraC_Owoi8C&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true

5.3 Tanatografie latinoamericane: la scrittura della fine?

L'atto di parola ha la capacità di tenere lontana la morte

Michel Foucault, *Scritti letterari*

Il secolo scorso si concluse dopo un ventennio di morti dovute all'epidemia di AIDS: dal cinema alla letteratura, dalla pittura al teatro, sino alla *performance*, le arti hanno iniziato a trattare l'argomento, soprattutto all'apice dell'emergenza sanitaria in ambito euro-americano, tra la metà degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta del secolo scorso.

In ambito internazionale assunsero notorietà assoluta varie opere sul tema: da *Philadelphia* di Jonathan Demme del 1993, al musical teatrale *Rent* del 1996, da *Angels in America* di Tony Kushner, vincitore del Pulitzer come miglior drammaturgia nel 1993, agli europei *Les nuits sauvages* di Cyrill Collard e *Blue* di Derek Jarman usciti entrambi lo stesso anno.

Loco Afán e *Antes que anochezca* vennero pubblicati in questo contesto, con l'aggravante, per giunta, di una forte criminalizzazione dei due autori da parte dei governi dei loro paesi, anche e soprattutto per motivi politici. Tale avversione da parte dei poteri egemoni finì col conferire a questi testi un carattere e uno spessore del tutto unici, dovuto alla loro forte carica eversiva. Si tratta di opere che non si prestano a essere "normalizzate" dalla critica letteraria convenzionale, in cui la malattia e le infermità a essa correlate contagiano il testo, pervertendolo, contaminandolo con quel percorso di lotta nei confronti della morte, la disperazione, *el desperdicio*, subiti dagli autori.

Le caratteristiche appena citate portarono Julia Epstein a definirli *Textos contaminados* (*tainted texts*), perché sfuggenti a ogni categorizzazione e indissolubilmente relazionati con la malattia che sta divorando gli autori nel momento della scrittura. La visione drammatica proposta dalla studiosa, è figlia del periodo storico in cui venne elaborata. Il testo di Epstein, infatti, risale al 1995, ed

esprime la percezione di “fine imminente” che attanagliava le persone colpite dal virus letale.⁴⁵⁶ A rendere più stretto il legame tra vita e arte vi è il fatto che gran parte delle opere scritte o prodotte sull’AIDS in quegli anni sono di carattere confessionale o autobiografico. Il campo medico-scientifico entra quindi prepotentemente nelle narrazioni, minandole dall’interno e conferendo loro quel carattere di molteplicità, complessità e varietà stilistica che le contraddistingue.

In un frammento di *Notti selvagge* di Cyril Collard si legge:

I medici mi hanno diminuito le dosi d’AZT: sei al giorno; tre al mattino, tre alla sera. È meno penoso. Sorrido, rido, ma tutto in superficie, a fior di labbra, a volte con gli occhi. [...] Un mattino, alle sette e mezzo, entro all’ospedale Tarnier per un prelievo di sangue. Ho l’impressione vaghissima di conoscere l’individuo che mi sta di fronte, seduto su una sedia in skai granata, un laccio di gomma intorno al braccio sinistro, un ago in vena alla piegatura del gomito. Ha il viso enfiato, deformato dalle lesioni del sarcoma di Kaposi; riesce appena ad aprire gli occhi.⁴⁵⁷

La malattia contamina il testo con la sua dose di medicine, controlli, ospedali, odori e dolori che sono disseminati nel camino tra la Bios-grafia, la scrittura della vita di cui abbiamo parlato nel primo capitolo, e la tanathos-grafia, la scrittura della morte annunciata. Questo *sendero* che connette le due mete, all’interno della narrazione, così come avviene in ogni vita sulla terra, non è mai coerente né tantomeno unitario. A marcarne il passo è, infatti, l’eros con i suoi alti e bassi, le sue ondate portentose seguite da risacche. L’erotografia che alimenta questi testi, come ricorda Angvik in molti suoi scritti, è un *tejido de constelaciones textuales que alternan entre la amenaza de descomposición y desperdicio, por una parte, y la esperanza de poder frenar el proceso de disolución y de aniquilación total, por la*

⁴⁵⁶ La prima cura degna di questo nome, venne messa in commercio soltanto l’anno seguente, nel 1996. A distanza di vent’anni oggi tale diagnosi, pur nella sua drammaticità, è lontana dall’essere una condanna a morte rapida.

⁴⁵⁷ C. Collard, *Le notti selvagge*, Milano, Edizione Club, 1993, p. 193.

otra.⁴⁵⁸ Lo stesso studioso evidenzia il valore, il coraggio e la sfacciataggine che sono alla base di queste scritture e delle rotture che le antepongono alle norme imposte dalla tradizione letteraria. Questa pulsione verso il piacere illimitato conduce gli autori a commettere consapevoli “eresie” dal punto di vista etico, estetico, della narrazione, della scrittura e della *testura*.⁴⁵⁹

Soprattutto nel caso di Reinaldo Arenas l’opposizione alle norme canoniche del genere autobiografico avviene mediante la messa in discussione del patto tra chi legge e chi scrive, teorizzato da Lejeune e da allora considerato come un dogma da molti critici a seguire. La dispersione dell’io in tanti frammenti, fa dell’ego-grafia dello scrittore cubano un testo non tradizionale, pieno com’è di crocicchi, contrasti, contraddizioni e salti nel vuoto. Esattamente come avviene in *Loco Afán* di Pedro Lemebel.

5.3.2 Requiem per una morte annunciata

A conferire un certo carattere polifonico alle opere di Arenas e Lemebel qui trattate è la presenza di preziosi autoritratti dedicati a personaggi appartenenti alle arti o alle lettere che, come i due autori, sono caduti in una catena di perdite, che li hanno portati a morti spesso premature, al margine del riconoscimento ufficiale, (per via della causa del decesso, l’AIDS appunto, o ai poco idilliaci rapporti con il governo che deteneva il potere).

L’artista cileno tinge di nero il *glamour* di personaggi leggendari come Freddy Mercury e Rock Hudson, ponendo in evidenza la spettacolarizzazione della malattia operata dai media in quel particolare periodo storico. I numerosi decessi avvenuti tra le celebrità della musica portò lo scrittore a evidenziare una relazione privilegiata tra il rock (spesso associato nell’immaginario comune a uno stile di vita sregolato) e la malattia:

⁴⁵⁸ B. Angvik, “Arenas, Sarduy: sida y tanatografía”, in D. Ingenschay (cur.), *Desde aceras opuestas*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006, p. 39.

⁴⁵⁹ *Ibidem*

Seguramente la relación rock y homosexualidad es evidente cuando vemos los videoclips donde Freddy Mercury aparece a todo gas, a toda voz cantando «We are the champions». Lástima que sólo es una canción, una balada hermosa que intenta configurar un espacio gay en el pesado y agreste mundo rockero. Entonces a Freddy ya se le notaba cierta aureola de fracaso, ya nunca sería campeón, porque la cinta de su voz estaba cortada a medio show, a medio concert la noticia de la estrella sidada remeció los estadios donde la banda gorgoreaba su espectáculo. Había que reconocer entonces que rock, homosexualidad y sida se daban la mano. De allí en adelante el grupo Queen pasaría a la enciclopedia rockera, manchando sus páginas con la saliva amarga de la epidemia. No era el primero, tampoco el último, pero su famosa muerte abriría la cortina sodomita del rock concert.⁴⁶⁰

Y así fue que Latinoamérica recibió la plaga como una premier cinematográfica, porque hasta ese momento el sida era para los grupos de riesgo, como catalogaban a negros, drogadictos, chicanos y homosexuales que morían en manos de la epidemia. Entonces, cuando cayó el telón granate y oro de la última escena para Rock Hudson, recién nos enteramos que la enfermedad también mataba ídolos. También echaba por tierra los mitos dorados de pasadas juventudes. Recién supimos que el bicho, el misterio, la polla gol, la lotería o la sombra, como le llama al sida la homosexualidad local, podía tocarle a cualquiera. Si era capaz de derribar a un dios de la pantalla. Al más guapo, al más seductor, al inolvidable Rock Hudson, que se fue deteriorando tan flaco, tan huesudo, tan pálido, tan cadavérico, tan ceroso, como la vieja foto de un amor adolescente esfumada bajo un podrido sol⁴⁶¹.

Se da un lato, come dimostrano questi estratti del testo, vi è un riaffermarsi del binomio vita spericolata–trasmissione del virus, dall’altro c’è il tentativo di sottolineare come esso si stia propagando ben al di là delle “categorie a rischio”. Con la morte di celebrità apparentemente integerrime ed emblematiche della virilità eterosessuale, come l’attore hollywoodiano, anche i soggetti egemoni si sentono vulnerabili. Si mette in discussione il “privilegio” di essere esenti dal male, (non

⁴⁶⁰ P. Lemebel, *Loco Afán: crónicas de sidario*, cit. , p. 95.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 134.

senza notevoli occultamenti o mancanza di controlli da parte di coloro che appartenevano a categorie “non a rischio” e che produsse in realtà un aumento dei contagi).

Ma la malattia è anche business: è mercificata, svenduta, resa accattivante attraverso le immagini pubblicitarie o attraverso le campagne estemporanee a cui prestano il volto *starlette* in cerca di celebrità. Riguardo a quest'aspetto la penna di Lemebel diviene cinica, spietata, nel descrivere le bassezze umane, e la cupidigia che non si arresta neppure davanti alla tragedia di milioni di persone e alla loro morte:

La propaganda de prevención dirigida a los homosexuales pareciera estar resuelta en el abanico publicitario que multiplica la enfermedad a través de sus diferentes versiones. Así el sida se espeja entre los productos del mercado, travestido como un fetiche más en el tráfico gitano de la plaga. El sida vende y se consume en la oferta de la chapita, el póster, el desfile de modas a beneficio, la adhesión de las estrellas, los números de la rifa, y el superconcert de homenaje post mortem, donde el rockero se viste por un rato de niño bueno, luciendo la polerita estampada con el logo fatal. El tema da para instalar un supermall, donde las producciones sidáticas se vendan como pan caliente. Los miles de libros (incluyendo éste), las biografías, teleseries, fotonovelas y cómics de las stars muertas, incluyendo sus cartas, sus ropajes, sus condones usados: musicales, de piel de lagarto, de gusano de seda, a lunares pop, extra large, circuncidados con la estrella judía con el triángulo rosanazi, con el símbolo de la paz, con la hoz separada del martillo, verdes, vegetarianos y macrobióticos para complementar la dieta vegetal de la cocina sidosa⁴⁶².

L'autore percepisce un sotto testo sessuale, nelle campagne pubblicitarie che si propongono di fare prevenzione. Si viene a creare l'effetto opposto, l'attrattiva del rischio davanti alla possibilità (indotta) di fare sesso con una persona simile a quella delle foto esposte, perfetta nel suo corpo (presumibilmente) malato:

⁴⁶² P. Lemebel, *op. cit.*, p. 68.

Quizás este supermarket acentúa su perversa prevención cuando está dirigido a los homosexuales. Pareciera incentivar la enfermedad con su pornografía visual, con sus folletos, cartillas y afiches que lucen fotografías de cuerpos sublimes que hipnotizan con su «bella publicidad». Nadie se fija entonces en la precaución escrita. Ninguna loca se detiene a leer esas minúsculas letras, su ojo vaselina hurga los pliegues de la foto y chupa ese resplandor muscular. Entonces el placer calentón de estas imágenes funciona como detonante sexual. M igual que ciertas instrucciones de cómo usar el preservativo; cómo ponerlo, cómo resbalarlo con los labios por el tronco, cómo moverse para que no se salga, cómo hacer cálida su piel látex, cómo olvidarse de la funda plástica. En Fin, son verdaderas clases porno que se usan para hacer más atractiva la prevención, pero terminan invirtiendo el objetivo. «Si me encuentro en la calle con este dios que aparece en la foto, ni me pregunten por el condón⁴⁶³».

Il testo non si limita alle recriminazioni, ma in maniera insolita cerca di trovare un nesso tra la malattia e la vita in tutti i suoi aspetti: quelli più sinistri, come la solitudine, o quelli che spostano il punto di vista comune su questi temi, e finisce col destabilizzare chi legge, alludendo ironicamente al fatto che l'essere sieropositivo possa implicare anche un approccio ottimista nei confronti della vita.

-Tú dices Darling, I must die, y no lo sientes, no sientes lo que dices, no te duele, repites la propaganda gringa. A ellos les duele.

-¿Y a ti?

-Casi nada, hay muchas cosas por las que vivir. El mismo sida es una razón para vivir. Yo tengo sida y eso es una razón para amar la vida. La gente sana no tiene por qué amar la vida, y cada minuto se les escapa como una cañería rota.

-¿Es un privilegio?

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 69.

-Completamente, me hace especial, seductoramente especial. Además tengo todas las garantías.

-¿Cómo así?

-Mira, como portador, tengo médico, sicólogo, dentista, gratis. Estudio gratis. A quien le cuento el drama se compadece y me dice al tiro que sí a lo que pido. -Menos al amor.

-Bueno, a la gente le gusta que tú te mueras, se sienten más vivos, más seguros. Pero los portadores estamos más allá del amor. Sabemos más de la vida, pero por descuentos. Este mismo minuto yo soy más feliz porque no habrá otro.

-Nunca hay otro para nadie⁴⁶⁴.

Reinaldo Arenas decide invece di affidare il racconto della propria fine a poche parole e all'immagine forte ed evocativa del bicchiere d'acqua che senza una ragione plausibile va in frantumi.

Le frasi dedicate allo scopo sono brevi, concitate, quasi sibilline. Eccole riunite qui di seguito:

Emir murió de un cáncer fulminante; Jorge murió del SIDA; la plaga que, haya ese momento, tenía solamente para mi connotaciones remotas por una especie de rumor insoslayable, se convertía ahora en algo cierto, palpable, evidente; el cadáver de mi amigo era la muestra de que muy pronto yo también podía estar en esa misma situación⁴⁶⁵.

Algo muy extraño había ocurrido dentro del cuarto: el vaso de agua sobre la mesa de noche, sin que yo lo hubiese tocado, había hecho explosión; se había pulverizado. [...] Al cabo de una semana comprendí que aquello era un aviso, una premonición, un mensaje de los dioses infernales, una nueva noticia terrible que me anunciaba que algo realmente novedoso estaba por ocurrirme; que ya en ese momento me estaba ocurriendo. [...] El estallido del vaso era el símbolo de mi absoluta perdición. Perdición: así lo interpreté unas

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁶⁵ R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 334.

semanas más tarde y, al parecer, desafortunadamente, con toda razón⁴⁶⁶.

Questo silenzio, trattenuto, compresso, esploderà proprio come il bicchiere, nel grido liberatorio contenuto nell'ultima lettera da lui scritta: quella sorta di testamento - *j'accuse* ormai divenuto celebre:

Queridos amigos: debido al estado de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria [...] Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país. [...] Mo mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza⁴⁶⁷.

La carica di speranza davanti alla morte, contenuta nelle ultime frasi che chiudono la missiva è sintomatica della maniera di vedere l'esistenza, e quindi, inevitabilmente, la dipartita da parte dello scrittore cubano.

Un caso esplicativo di ciò, è rappresentato dal modo in cui il personaggio di Reinaldo si relaziona nel testo con la morte di Virgilio Piñera, suo amico e mentore:

Abrí la puerta y Coco me dijo: «murió Virgilio Piñera; su cadáver está en la funeraria Rivero». [...] Pero en aquellos funerales faltaba lo principal: el cadáver de Virgilio Piñera. El cadáver había sido retirado por la Seguridad del Estado, con el pretexto de que tenían que hacerle una atopsia, cosa ésta completamente insólita, ya que la autopsia se le hace al cadáver antes de llevarlo alla funeraria.

Las autoridades cubanas informaron que había muerto de un infarto. Aunque yo tengo mis dudas acerca de esa muerte [...] sospeché que aquella muerte repentina podía haber sido un

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 338-339.

⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 343.

asesinato. [...] Representaba el eterno disidente, al inconforme constante, al rebelde incesante (p.293-295). [...] Hasta última hora, parecieron temer que Virgilio se les escapase o lanzase su última carcajada irónica contra el régimen. Cuando llegué a mi cuarto, me esperaba mi propio cadáver mirándome desde el espejo. [...] Ahora, nadie podía creer la patraña de que yo estaba rehabilitado, y creció la vigilancia sobre mi casa

Anche dinanzi alla morte, Arenas non perde la sua carica ribelle, e la lucidità utile a leggere i fatti appena avvenuti, riuscendo a prevedere le mosse che seguiranno da parte dei suoi nemici. Nei confronti di Piñera, inoltre, si viene a creare un rapporto di immedesimazione notevole e al contempo di venerazione laica nel momento in cui lo scrittore, ormai malato, chiede alla foto del mentore di dargli tre anni di tempo per completare la sua opera:

Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento, ma arrestré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979 y le hablé de este modo: «Oyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano». Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado ya casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante⁴⁶⁸.

Questo breve stralcio del testo dice moltissimo sulla visione spirituale e ideologica dell'autore. Egli combatté la dittatura di Batista, così come quella di Castro, dopo una prima adesione, e oltre a questo non faceva parte di nessuna chiesa, né fratellanza spirituale-religiosa. Era ciò che alcuni definirebbero un anarchico e altri un pazzo. La sua "non appartenenza" e il suo individualismo umanitario furono probabilmente la causa di molte delle sue disgrazie. Esattamente come lo furono per Lemebel cacciato dal partito comunista, di cui faceva parte, e che dovette subire in aggiunta l'ostracismo dalla dittatura.

⁴⁶⁸ R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 16.

Questo senso di solitudine rappresenta per entrambi il sentimento più vicino alla morte. Lo conferma Arenas quando, nello stesso anno, dovette affrontare la dipartita dell'amata nonna e del Maestro José Lezama Lima. Due avvenimenti che lo portarono sull'orlo del baratro:

«¿No te has enterado? Ayer se murió Lezama Lima». Entonces me mostró una pequeña nota que, entre varias noticias insignificantes anunciaba en términos muy breves esta noticia: «Efectuado el sepelio de José Lezama Lima».

No anunciaron su muerte sino su sepelio. Lo hicieron para evitar que sus tantos admiradores se reunieran en la funeraria. [...] La muerte de Lezama y la de mi abuela en el mismo año me sumieron en el mayor desamparo que puede padecer un ser humano. A partir de entonces, la realidad se hacia cada vez más evidente. [...] después de aquellas muertes yo no volvería a ser jamás la misma persona⁴⁶⁹.

Cuando murió mi abuela, murió para mí todo un universo; con ella desaparecía toda posibilidad de contar con alguien que en medio de un simple conversación se detuviese y empezase a invocar a Dios. Desaparecería una sabiduría, una manera de mirar la vida, completamente diferente. Yo hubiese querido llorar mirando aquel rostro con el cual se iba todo un pasado de brujas, fantasmas y duendes; con el que se iba toda mi infancia, que había sido la mejor de mi vida, pero no pude.⁴⁷⁰

Davanti all'eminenza della morte, l'unico rifugio, seppur precario, rimane il sogno o il ricordo, entrambi così simili ad essa e non a caso, componenti fondamentali di ogni autobiografia.

Così scrive Lemebel:

Yo tengo sida, y el sexo puede ser una gota amarga que nos una y nos separe para siempre, cariño. Mejor soñar que lo hacemos princesa, mejor acurrúcate en mi pecho y duerme y sueña y déjate llevar por el tumbar de mi corazón que te

⁴⁶⁹ *Ibid.* pp. 254-255.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 253.

pertenece, que me ganaste en la apuesta de enamorarnos esta noche⁴⁷¹.

5.3.2 L'eredità di Derrida (parlando di auto-bio-tanato-hetero-grafie)

Il concetto di tanatografia elaborato da Bergen Angvik e qui ripreso, affonda le sue radici nella Francia di Derrida e oltrepassa l'oceano per raggiungere gli Stati Uniti d'America e ibridarsi con le teorie femministe e *Queer* promosse, tra le altre, da Judith Butler e Teresa de Lauretis.

Oltre al legame teorico-filosofico con il pensatore di origine algerina, esistono vari elementi extra testuali che connettono il discorso sinora riportato, inerente Arenas e Lemebel, e la terra che rese giustizia al motto: *Liberté!Egalité! Fraternité!* Nel 1984 moriva di AIDS Michel Foucault, uno dei padri del pensiero moderno e degli studi sulla sessualità. Nel 1975 Roland Barthes dà uno scossone ai canoni autobiografici scrivendo la propria autobiografia. Fatti come questi, apparentemente lontani da quanto sinora esaminato, ebbero probabilmente un enorme eco in ambito letterario, soprattutto per Arenas che guardava culturalmente al mondo francofono e aveva contatti diretti con tale cultura.

Certamente a tale contesto, dicevamo, si deve la nascita del termine tanatografia grazie alle opere di Paul de Man e Derrida.

Quest'ultimo scrisse la propria autobiografia proprio nello stesso periodo degli autori qui analizzati, nel 1991. Per essa scelse un titolo originalissimo che rimandava sin da subito a quella componente erotica indispensabile per bilanciare la pulsione di morte insita in ogni narrazione del sé: si chiamava *Circonfession*⁴⁷². Dall'analisi di quest'opera svolta da Jorge Panesi, è possibile derivare alcuni punti-chiave inerenti la visione derridiana sulla scrittura del sé:

⁴⁷¹ P. Lemebel, *Loco Afán: crónicas de sidario*, cit., p. 157.

⁴⁷² J. Derrida, *Circonfessione*, Roma, Lithos, 2008.

1. L'autobiografia ha sempre un prezzo. Questo prezzo è la morte (e la teoria).
2. Tutta la letteratura è autobiografica.
3. L'economia dei testi autobiografici è un'economia del prezzo e dell'illustrazione.
4. Questo genere di testi si basa sul "fantasma degli uomini illustri."
5. Lo scritto biografico (e autobiografico) è per Derrida "desfamiliarizzante."
6. L'autobiografia si basa su un circolo virtuale: viene dall'altro e va all'altro.
7. L'autobiografia più di altri generi svela le regole del gioco: non esiste in essa nessuna scrittura privata.

Se applicassimo tali punti agli scritti autobiografici qui trattati, o agli autoritratti di Zenil, scopriremmo ulteriori spunti di riflessione rispetto a quelli forniti dalla rilettura degli stessi basandosi soltanto su Bergen Angvik. A essa sommeremo l'analisi che il filosofo francese fece di alcune opere di Freud, allo scopo di evidenziare le relazioni tra il "divenir soggetto" e la pulsione di morte, nonché tra quest'ultima e la auto-tanatografia, intesa come "edificazione/destituzione" del soggetto.

Iniziamo col dire che ogni autobiografia nasce all'interno di una tradizione letteraria e personale ben delineata. Come giustamente viene ribadito nell'analisi di Panesi, essa implica che a monte vi sia un'opera che la giustifichi. Questo comporta la presenza di un autore che abbia maturato una certa abilità nell'uso dei mezzi espressivi e dei codici letterari. Quest'utilizzo presumibilmente ottimale del mezzo artistico, unito al fatto che questo genere coinvolga sin dai suoi primi vagiti, un pubblico di lettori o *un tribunal más o menos imaginario*,⁴⁷³ pone in dubbio il concetto di verità che gli si vuole spesso attribuire perché *lo público, la publicidad y*

⁴⁷³ J. Panesi, "El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso", *Orbis Tertius*, 1996, p. 1. Consultabile al seguente indirizzo: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

*la publicación están desde siempre como un murmullo de voces, [...] que al formar parte del teatro autobiográfico exigirá, demandará, reclamará una respuesta singular.*⁴⁷⁴

In ballo vi è inoltre una soggettività che influisce sul resoconto dei fatti e una teoria, che deve rimanere nascosta se si vuole creare una buona opera letteraria:

El pensar deconstructivo, diría Derrida, supone y reivindica un acto performativo fundamental; la afirmación. [...]Una obra en la que hay teorías es como un objeto al que se le ha dejado la etiqueta con el precio [la marque du prix]⁴⁷⁵.

Lo svincolarsi dalle regole, arginarle o inglobarle perché scompaiano e non inficino questa “invenzione moderna” che è la letteratura autobiografica, è secondo gli autori qui trattati, intrinseco all’autobiografia. Essa si basa, infatti, sulla possibilità di dire tutto, anche di pagare il prezzo che si accolga come *la ficción de decirlo todo*.⁴⁷⁶

In Derrida la lettura e la scrittura di questo tipo di testi è legata a una forma di ribellione nei confronti della famiglia, così come avviene in Arenas e Lemebel, in cui giunge a essere una lotta contro l’intero sistema patriarcale di cui la famiglia tradizionale è il fulcro. Tale proposta “desfamiliarizzante” può essere intesa in quest’ottica come una scrittura contro il sistema, contro i dogmi e contro ogni forma di fascismo.

Nel caso dello scrittore francese come di Arenas e Lemebel, assume un ruolo fondamentale, la figura della madre, che rappresenta un legame con la vita, a differenza del padre, assente o volontariamente escluso, che rappresenta invece un legame con la morte.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.2.

⁴⁷⁵ *Ibidem*

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁷⁷ Come abbiamo già avuto modo di osservare nel capitolo sul corpo, il padre può essere sia quello biologico (che Arenas non conosce e Lemebel rinnega) che quello mitico, inteso come padre della patria (o il dittatore, a volte) che semina morte.

Como en la autobiografía de Nietzsche, el apellido es el nombre de un muerto “en tanto que soy mi padre, estoy muerto y soy la muerte. En tanto que soy mi madre, soy la vida. [...] Superviviente es la madre, supervivencia es el nombre de la madre”. La supervivencia autobiográfica derrideana en *Circonfessions* está regida, como la de Nietzsche, por la madre [...] La madre es ya la teoría misma del texto y la autobiografía está implicada en la teoría: muerta en vida, anticipo de la muerte, incapaz de totalizar o asegurar los hilos de la identidad, muestra el movimiento tantálico de un intento identificatorio que se alza y se desliza, se recombina y se deshace⁴⁷⁸.

L'autobiografía implica automáticamente el problema teórico dell'identità di cui la genitrice rappresenta il fulcro e al contempo il primo “altro” rispetto a ogni essere umano: è parte e al contempo differente dal soggetto. Su questo primo rapporto si basa il principio del piacere, elaborato da Freud e analizzato da Derrida, dell'equilibrio tra la pulsione di vita (Eros) e quella di morte (thanatos). Il piacere a sua volta può essere omeostatico, e quindi legato alla ricerca di un benessere dell'organismo, oppure, assumere un carattere sinistro e alimentare una *fuera maldita* intrisa di pulsioni mortifere. È lì che si colloca l'elemento politico, è dove *estaría el reconocimiento y la reconsideración de lo marginal, de lo olvidado, de lo reprimido, donde podría verse con claridad*⁴⁷⁹, in relazione con il progetto di analisi di Derrida che si basa sul riscatto di queste componenti.

L'elemento politico non rispetta mai il principio di reciprocità e anzi si alimenta di dislocazioni marginali, di abissi alimentati dalla pulsione di morte. È esattamente in quegli abissi che si forma il “divenir soggetto” freudiano attraverso un'appropriazione-disappropriazione della pulsione di morte stessa. Per dirla con Francisco Vega: *esa tanatografía sería esa inscripción de la pulsión de muerte ahí*

⁴⁷⁸ J. Panesi, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷⁹ F. Vega, “Tanatografía y experiencia de lo imposible. Consideraciones entorno a la lectura derridiana de Freud”, *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, Volumen 8, N° 28, Valparaíso (Chile), 2013, pp. 7-14.

donde una presencia o subjetividad parecía establecerse.⁴⁸⁰ In base a questo conclude che:

La tanatografía freudiana, al problematizar toda principalidad, toda jerarquía, toda consignación, toda edificación, se vuelve de suya política, mostrando su situación abismal o agonal, como decíamos. Escritura de la muerte que permitiría la ligazón, pero siempre para diferirla, en rodeos, al fin, rodeos de la muerte. Tanatografía que es el ente del sujeto: su edificación-destitución⁴⁸¹.

Il principio appena espresso è racchiuso in un frammento dell'autobiografia di Arenas in cui la pulsione di vita (e quella di morte) esprime tutti i suoi lati distruttivi e la crudeltà dell'esistenza di chi narra prende il sopravvento:

Yo pensaba morirme en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía fiebres terribles. Como cada día me sentía peor, compré un pasaje para Miami y decidí morir cerca del mar. No en Miami específicamente, sino en la playa. Pero todo lo que uno desea, parece que por un burocratismo diabólico, se demora, aun la muerte. En realidad no voy a decir que quisiera morirme, pero consideré que, cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanzas, la muerte es mil veces mejor. [...] Nadie me había hecho caso, y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven. Allí mismo pensé que lo mejor era la muerte. Siempre he considerado un acto miserable mendigar la vida como un favor. O se vive como uno desea, o es mejor no seguir viviendo. En Cuba había soportado miles de calamidades porque siempre me alentó la esperanza de la fuga y la posibilidad de salvar mis manuscritos. Ahora la única fuga que me quedaba era la muerte⁴⁸².

⁴⁸⁰ *Ibidem*

⁴⁸¹ *Ibidem*

⁴⁸² R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 9.

Quando il ricordo del passato è solo nocivo e il presente è solo un riflesso di quest'ultimo, l'unica cosa che resta è il futuro nella morte.

L'autobiografia è la scrittura di cieco, afferma Derrida, di una memoria che racconta solamente l'inenarrabile, è l'esposizione compiacente di un segreto che tuttavia rimane tale. La scrittura del sé è, in fondo, solamente l'intento fallito di dire l'ultima parola.⁴⁸³ È qualcosa che ha a che fare con la preghiera e le lacrime, con memorie e promesse (forse) disattese.

⁴⁸³ J. Derrida, *Memorie di cieco: autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003.

Ringraziamenti

Alla Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana, in modo particolare a Mayerín Bello Valdés per i preziosi consigli y tu acesoría.

A mi familia cubana, Yolanda y Ale, gracias por el cariño y por apoyarme siempre.

Ai migrabini presenti, passati e futuri: grazie per la vostra amicizia e per avermi aiutato a crescere così tanto in questi quattro anni. A Jonathan, Jasmine, Paolo, Lyas, Danny, Chiara, Aiman, Aziz, Stefano, Yoana, Gabriela, , Silver, Alain, Arta...

A Paolo Giorgi per il suo ausilio tecnico e le parole di conforto.

A Sara e Alex del Centro di Documentazione “Flavia Madaschi”: infinite grazie per la pazienza e per la gentilezza con cui sempre mi avete accolto.

A Francesca per essere una presenza costante nella mia vita.

A Moju e Baba Jaga che con il lavoro e le lotte che portate avanti mi spronate a vedere e a sperare in un mondo migliore.

A Davide, Mattia e Push: senza di voi tutto è più noioso e incolore.

Infine grazie ai miei detrattori che senza volerlo mi hanno aiutato a prendere le scelte giuste e a mettermi in gioco.

Indice delle illustrazioni

- Fig.1** Nahúm B. Zenil, *Viva Libertad* (1986), Allen Memorial Art Museum, Oberlin;
Ritratto di Pedro Lemebel risalente alla metà degli anni Ottanta. Fonte:
<http://artishockrevista.com/2015/01/23/cielo-rojo-homenaje-pedro-lemebel/>
Immagine di Reinaldo Arenas durante l'esilio statunitense con la scritta:
¡Traidor ayer, traidor hoy, traidor siempre! Fonte: www.pinterest.com
- Fig.2** Nahúm B. Zenil, *Hombre con condón (Man with a Condom)* (1994), olio su tavola, 140x50 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 3** Nahúm B. Zenil, *De la Huasteca veracruzana* (1992), Olio su tavola, 70x50 cm. Collezione privata.
- Fig. 4** Frida Kahlo, *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949), pittura ad olio, 70x60 cm.
- Fig. 5** Nahúm B. Zenil, *Niño* (1992)
- Fig. 6** Nahúm B. Zenil, *Santísima cena (Holiest Dinner)* (1991), olio e tecnica mista su masonite, collezione del Phoenix Art Museum, U.S.A.
- Fig. 7-8** Ritratti di Augusto Pinochet, dittatore cileno dal 1973 al 1990 e Benito Mussolini, a capo del regime fascista sino alla sua morte avvenuta nel 1945.
- Fig. 9** Nahúm B. Zenil, *Suicidas* (1987), técnica mista su carta, 51.5x71.2 cm.
- Fig. 10** Nahúm B. Zenil, *Dos personajes (Two persons)* (1984), técnica mista su carta, 23x31 cm, Collection of Estela Elizondo de Santos, Courtesy of Gelria Ramis F. Barquet, Monterrey
- Fig. 11** Uno dei 93 Libri Visuali presentati alla mostra "*Páginas sueltas*" di Nahúm B. Zenil tenutasi il 9 luglio 2014 al CENART di Città del Messico. (Tecnica mista su carta fatta a mano).
- Fig. 12** Nahúm B. Zenil, *Autorretrato como ángel (Self-portrait as an Angel)* (1991) tecnica mista su carta, Throckmorton Fine Art Inc., New York.
- Fig. 13** Nahúm Zenil, *Volando sobre Nueva York (Flying Over New York)* (1991), tecnica mista su carta, collezione dell' artista.

Fig. 14 Abito maschile stile Luigi XVI (1774-92)

Fig. 15 Abiti maschili dei sostenitori della Rivoluzione francese (1793-94)

Fig. 16 Nahúm Zenil, *Tiro de dardos (Dart Game)* (1994), olio su tavola, 70x70 cm, collezione dell'artista.

Fig. 17 Nahúm B. Zenil, *Historia común* [dettaglio] (2005-2006), tecnica acquaforte e acquatinta, 21x14,5 cm.

Fig. 18 Nahúm B. Zenil, *¡Oh Santa Bandera! (a Enrique Guzmán)*[dettaglio], (1996), tecnica mista su carta, tritico, 238x71,5.

Fig. 19 Nahúm Zenil, *Frida en mi Corazon* (1991), olio su tavola, 52x40 cm, collezione dell'artista.

Fig. 20 Fotogramma estratto da *Before Night Falls* di Julian Schnabel, Stati Uniti, 2001, Drammatico. 133 min. Basato su *Antes que anochezca* di Reinaldo Arenas. L'immagine ritrae Johnny Depp nei panni di Bon Bon.

Fig. 21 Dettagli della facciata della chiesa di San Lorenzo de Carangas (1548) eseguiti da El Indio Kondori che vi inserì elementi della tradizione incaica. Tale opera viene citata da José Lezama Lima nel suo: *La expresión Americana*, come esempio di "indiátide", ovvero come sintesi perfetta tra il preispanico e l' ispanico in America Latina. Immagine tratta dal blog <http://remontando-el-vuelo.blogspot.it/2009/08/potosi.html>

Fig. 22 Antonio Francisco Lisboa detto Aleijadinho (1738-1814), *Santana Maestra*, legno policromo, 95 x 60 x 40 cm, Chiesa di Nossa Senhora do Pilar, depositata presso il Museo dell'oro di Sabará.

Fig. 23 Nahúm Zenil, *En el Zócalo frente al Palacio Nacional" (In the Zócalo Before the National Palace)* (1992), tecnica mista su carta, 1992, collezione dell' artista.

Fig. 24 Nahúm Zenil, *Retrato de boda (Wedding Portrait)* (1988), serigrafía, Polanco Gallery, San Francisco.

Fig. 25 Frida Kahlo, *Dos desnudos en un bosque* (1939) olio su metallo, 25 x 30,5 cm.

Fig. 26 Frida Kahlo, *Lo que me dio el agua* (1938), 91 cm x 70 cm.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La frontera*, Bari, Palomar eds., 2000.
- ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- *El color del verano*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- *El mundo alucinante*, Madrid, Catedra, 2008.
- ARCOS LÉVI, René, *Cuento Aparte*, Santiago de Chile, Editorial planeta, 1994.
- BALLAGAS, Emilio, *Sabor eterno*, La Habana, Ed. Heroe, 1939.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, *El diario de José Toledo*, Mexico, editorial madero, 1964.
- BELLO, Joaquín E., *Criollos en París*, Santiago de Chile, Editora Nacional Quimantú, 1974.
- BLANCO, Guillermo, *Gracia y el forastero*, Santiago, Ed. Zigzag, 1964.
- BLANCO, José Joaquín, *Las púberes canéforas*, México D.F, ed. Océano, 1983.
- BORGES, Jorge Luis, *Historia Universal de la Infamia*, Barcelona, El destino, 2004.
- BÓRQUEZ NÚÑEZ, Victor, *Primeros juegos*, Santiago de Chile, Editorial ALFA ltda, 1988.
- CARBALLIDO, Emilio, *El norte*, México, Club de lectores, 2004.
- CASTREJON, Eduardo, *Los cuarenta y uno*, Ciudad de México, UNAM ed., 2010
- COLLARD, Cyril, *Le notti selvagge*, Milano, Edizione Club, 1993.
- CORTÉS, José Miguel G., *Hombres de mármol*, Barcelona-Madrid, Egales, 2004
- COUVE, Adolfo, *El picadero*, Santiago, Editorial universitaria, 1974.
- DE MARCOS SUÁREZ, Miguel, *Lujuria, cuentos nefandos*, La Habana, Montero ed., 1914.
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso, *El ángel de Sodoma*, Madrid, Verbum, 2016.
- D'HALMAR, Augusto, *Pasión y muerte del Cura Duesto*, Santiago de Chile, Editorial Mago, 2015.
- DONOSO, José, *El lugar sin Límites*, Madrid, Catedra ed., 2005.
- *El obsceno pajarito de la playa*, Madrid, Alfaguera, 2016.

- ESPINOSA MENDOZA, Norge, *Las breves tribulaciones*, La Habana, Capiro ed., 1992.
- ESTÉVEZ, Abilio, *Desnudo frente a la ventana*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- FERRETIS, Jorge, *El coronel que asesinó a un palomo y otros cuentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- FUENTES, Norberto, *Condenados del condado*, Barcelona, Seix barral, 2000.
- GRIFFERO, Ramón, *Soy de la Plaza Italia*, Santiago de Chile, ed. Los Andes, 1994.
- LAMBORGHINI, Osvaldo, “El Fiord”, in *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- LAFOURCADE, Enrique, *Antología de nuevo cuento chileno*, Santiago de Chile, Zigzag ediciones, 1954.
- *Palomita Blanca*, Santiago, Ed. Zigzag, 1971.
- LEMEBEL, Pedro, *La esquina en el corazón*, Santiago de Chile, ediciones Cuarto Propio, 1995.
- *Loco Afan: crónicas de sidario*, Santiago de Chile, Lom ediciones, 1996.
- LEONARDI, Gian Pietro (eds), *L’arte del Desiderio: omosessualità, letteratura, differenza*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- LEZAMA LIMA, José *Oppiano Licario*, Madrid, ed. Catedra, 1989.
- José, *Paradiso*, Torino, Einaudi, 1998.
- LORDE, Audre, *Zami*, Pisa, ETS eds, 2014.
- MATAMOROS, Mercedes, *El ultimo amor de Safo*, Málaga, dip. Prov. de Málaga, 2003.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Amor perdido*, México, Ed. Era, 1977.
- MONTENEGRO, Carlos, *Hombres sin mujeres*, Ciudad de México, Verbum editorial, 2014.
- MARCHANT LAZCANO, Jorge, *Beatriz Ovalle*, Santiago de Chile, Editorial Renacimiento, 1981
- MARCHANT LAZCANO, Jorge, *La noche que nunca ha gestado el día*, Santiago de Chile, Ediciones Cerro Santa Lucia, 1982

- *Matar a la Dama de las Camelias*, Santiago de Chile, Ediciones Cerro Lucia, 1986.
- NOVO, Salvador, *Sátira. El libro ca...*, Ciudad de México, Diana ed., 1978.
- *La estatua de sal*, Madrid, Fondo de Cultura de España, 2009.
- PADURA FUENTES, Leonardo, *El cazador*, La Habana, Ediciones Unión, 1991 (ed. It., “Il cacciatore” in D. Manara (eds), *A labbra nude: Racconti dell’ultima Cuba*, Milano, Feltrinelli, 1995).
- PASOLINI, Pier Paolo, *La divina mimesis*, Massa, Transeuropa edizioni, 2011.
- PIÑERA, Virgilio, *La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- RAMIREZ, Jorge, *El viudo*, Santiago de Chile, Lom ediciones, 1997.
- RODRIGUEZ ACOSTA, Ofelia, *La vida manda*, Cuba, editorial Oriente, 2008.
- SARDUY, Severo, *De donde son los cantantes*, Madrid, ed. Catedra, 2005.
- SIMONETTI, Pablo “Santa Lucia” in *Vidas vulnerables*, Madrid, Alfaguara, 2012.
- TORREGUITART RUIZ, Alejandro, *Vita da Jinetera*, Piombino, Il foglio, 2005.
- URÍAS, Roberto, *¿Porque llora Leslie Caron?*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.
- WILDE, Oscar, “The Disciple” in *Complete Poetry*, Oxford, Oxford University press, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La fiesta del chivo*, Santa Fe, Punto de lectura, 2005.
- ZAPATA, Luis, *El vampiro de la colonia Roma*, México, Grijaldo ed., 1996.
- ZENIL, Nahúm B., *Witness to the Self - Testigo del Ser*, San Francisco, Mexican Museum, 1996.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AHMED, Sarah, *Queer Phenomenology, Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006.
- ALBERTAZZI, Silvia; *Lo sguardo dell’altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- VECCHI, Roberto (eds), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2004.
- *Il nulla, quasi: foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le lettere, 2010.

- ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel, *Desobediencias*, Barcelona-Madrid, Egales Editoriales, 2014.
- ALTHUSSER, Louis, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo, 1976.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis; GONZÁLEZ MAFUD, Ana María, *De José Lezama Lima a Severo Sarduy (Lenguaje y neobarroco en Cuba)*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2013.
- ANGVIK, Berger, «Arenas, Sarduy: sida y tanatografía» in D. Ingenshey (ed.), *Desde aceras opuestas: Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 2006.
- ANTOSA, Silvia, (a cura di), *Queer Crossings : Theories and Bodies*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- ARBOLEDA RIOS, Paola, “¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”, *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*, n. 39, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2011, pp. 111-122.
- AUSTIN, John, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.
- BACCHETTA, Paola, FANTONE, Laura, *Femminismi queer postcoloniali*, Verona, Ombrecorte, 2015.
- BAKER, Paul, *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*, London, Continuum ed., 2002.
- BALLETTA, Edoardo, *Tu svastica en las tripas: retorica del corpo e storia in Néstor Perlongher*, Siena, Gorée, 2009.
- BARTHES, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1998.
- BARTHES, Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- BAUDRILLARD, Jacques, *Dimenticare Foucault*, Bologna, Cappelli, 1977.
- *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- BEACHY, Robert, *Gay Berlin. L'invenzione tedesca dell'omosessualità*, Milano, Bompiani, 2016.
- BELTING, Hans, *Facce: una storia del volto*, Roma, Carocci, 2014.

- BENADUSI, Lorenzo, *Il nemico dell'uomo nuovo: l'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2006.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.
- BERGER, Peter, *The Sacred Canopy*, Garden City (NY), Doubleday, 1990.
- BHABHA, Homi, *Nazione e Narrazione*, Roma, Meltheni, 1997.
- BLANCO, Fernando, «Homoerotismo en la Literatura Chilena Post Pinochet», *Revista Nuestra América*, n. 7, Agosto-Dicembre 2009.
- BOTTI, Roberto, *Dioniso e l'identità maschile*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- BROOKS, Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- BUTLER, Judith, *Corpi che contano – I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, Milano, Il saggiatore, 2000.
- CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.
- *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Lucca, La Casa Usher, 2013.
- CANETTI, Elias, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981.
- CAPOTE CRUZ, Zaida, *La nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008.
- CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- CLETO, Fabio, (eds.) *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- *PopCamp vol. I-II*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.
- CONNELL, Raewyn, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- CORTÉS, José Miguel, *Hombres de mármol*, Barcelona-Madrid, Egales ed., 2004.
- DE LAURETIS, Teresa, *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Millepiani*, Roma, Castelvecchi, 1996.

- *L’anti Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *Memorie di cieco: autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003.
- *Circonfessione*, Roma, Lithos, 2008.
- D’ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.
- EMERICH, Luis Carlos, *Figuraciones y desfiguros de los 80’s. Pintura mexicana joven*, México D.F., Ed. Diana, 1989.
- ETTE, Ottmar, *La escritura de la memoria*, Madrid-Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992.
- FERGUSON, Ann, *Blood at the Root: Motherhood, Sexuality and Male Dominance*, London, Pandora eds., 1989.
- FOSTER, David W., «El gay como modelo cultural: eminent maricones de Jaime Manrique» in D. Ingenshay, *Desde aceras opuestas: literatura/cultura gay y lesbiana en latinoamerica*, Madrid, Iberoamerica, 2006.
- FOWLER, Victor, *La maldición: una historia del placer como conquista*, La Habana, Editorial letras cubanas, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Antologia: L’impazienza della libertà*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- GARBER, Marjorie, *Interessi Truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Cortina editore, 1994.
- GILROY, Paul, *There Ain’t no Black in the Union Jack*, London, Hutchinson, 1987.
- *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso eds., 1993.
- GLISSANT, Edouard, *La poetica del diverso*, Milano, Meltemi, 1998.
- GIGLIOLI, Daniele, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza-Solaris, 2015.
- GUASCH, Ana María, *Autobiografías visuales*, Madrid, Ciruela eds., 2009.
- GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely, *Micropolitica-cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
- HALL, Stuart, *Questions of Cultural Identity*, London, Sage eds., 1996.
- HILLMAN, James, *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi, 2009.

- HUME, David, *La est\u00e9tica del gusto*, Bari, Laterza, 1986.
- ITURRA, Carlos, *El disc\u00edpulo amado y otros paisajes masculinos*, Santiago de Chile, Catalonia editorial, 2012.
- JUSSIM, Estelle *The Eternal Moment. Essays on the Photographic Image*, New York, Aperture, 1989.
- KINSEY, Alfred, *Sexual Behavior in the Human Male*, U.U.S.S., Indiana University Press, 1998.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Epistemeology of the Closet*, University of California Press, 2008. (trad. it. di F. Zappino, *Stanze private: epistemologia e politica della sessualit\u00e0*, Roma, Carocci, 2011).
- LACAN, Jacques, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- LANDRY, Donna; MCLEAN, Gerard (eds), *The Spivak Reader*, London/New York, Routledge, 1996.
- LEAVITT, David, *La nuova generazione perduta*, Milano, Mondadori, 1998.
- LE GOFF, Jacques, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- LEZAMA LIMA, Jos\u00e9, *La expresi\u00f3n americana*, La Habana, Confluencias, 2012.
- LIBERTELLA, H\u00e9ctor, *Nueva escritura en Hispanoam\u00e9rica*, Caracas, Monte \u00c1vila, 1975.
- LLAMAS, Ricardo, *Construyendo sidentidades: estudios desde el coraz\u00f3n de la pandemia*, M\u00e9xico-Espa\u00f1a, Siglo veintiuno editores, 1995.
- MACHOVER, Jacobo, *La memoria frente al poder*, Valencia, Universitat de Valencia, 2001.
- MONTICELLI, Rita, *The Politics of the Body in Women's Literatures*, Bologna, Emil edizioni, 2012.
- MONSIV\u00c1IS, Carlos, *\u00bfQue se abra esa puerta!*, M\u00e9xico D.F., Paid\u00f3s, 2010.
- MOSSE, George, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'era moderna*, Torino, Einaudi, 1997.
- NEWTON, Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo, *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*, Ciudad de México, Porrúa Editor, 2007.
- O'MURRAY, Stephen, *Latin American Homosexualities*, Albuquerque, University of New Mexico press, 1995.
- ORTIZ, Fernando, *Las rebeliones de los afrocubanos*, La Habana, S/E, 1910.
- PALMER, Susan, *AIDS as an Apocalyptic Metaphor in North America*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Catedra, 2003.
- PÉREZ CRUZ, Felipe, *Homosexualidad, homosexualismo y ética humanista*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1999.
- PERLONGHER, Néstor, *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1997.
- PRECIADO, Paul, *Manifiesto Contra-sessuale*, Milano, Il dito e la luna, 2002.
- RICOUER, Paul, *Sè come un altro*, Milano, Jaca Book, 2011.
- ROMEO, Angelo, (eds.), *Sociologia e filosofia*, Sesto S. Giovanni (MI), Mimesis, 2015.
- SANDEL, Michael, *Liberalism and the Limits of Justice*, Cambridge, Cambridge Press, 1982.
- SARDUY, Severo, "El barroco y el neobarroco" in C. Fernández Moreno, *América Latina en la literatura*, México/ Paris, Siglo XXI/Unesco, 1972.
- *Ensayos generales sobre el Neobarroco*, Madrid, Fondo Económico de Cultura de España, 1987.
- *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuento de plata, 2011.
- SARROCCHI, Augusto, *Erotismo y homosexualidad en la literatura chilena*, Santiago de Chile, Mago editores, 2014.
- SEMERARI, Furio, (eds.), *Etica ed estetica del volto*, Milano-Udine, Mimesis eterotopie, 2013.
- SIERRA MORENO, Abel, *La nación sexuada*, La Habana, Editorial de Ciencia Sociales, 2002.
- *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2006.

- SONTAG, Susan, *AIDS and its Metaphor*, New York, Straus & Giroux, 1989.
- *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004.
- SUTHERLAND, Juan Pablo, *A Corazón Abierto. Geografía Literaria de la Homosexualidad en Chile*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
- *Nación Marica: prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile, Ripio ediciones, 2009.
- RICCIARDI, Caterina; VELLUCCI, Sabrina, (eds.), *I miti americani oggi*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.
- WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Galpe, 1942.

FONTI WEB

Siti:

<https://www.youtube.com/watch?v=12rFRFX1Is> (Intervista rilasciata da Saverio Sarduy a Joaquin Soler Serrano per la trasmissione “A fondo” di TVE).

LettersofNote.com. (lettera di Albert Einstein a Robert S. Marcus, 12 febbraio 1950).

<http://Nahúmzenil.blogspot.it/> (Sito sul lavoro di Nahúm B. Zenil)

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/ (Discorso al ricevimento del Premio Nobel per la Letteratura di Toni Morrison)

<https://www.youtube.com/watch?v=McqVObCOAU> (Registrazione della conferenza tenuta dal prof. Gustavo Guerrero, alla UNAM nel febbraio 2014, dal titolo “Severo Sarduy: teoría y práctica de una estética neobarroca”).

www.visual-studies.com (intervista con Omar Calabrese, “*Neobarocco, semiotica e cultura popolare*” per il *Center for Visual studies*).

www.cubademocraciayvida.org (Lettera di Reinaldo Arenas e Jorge Camacho a Fidel Castro). Consultato il 15.10.2016.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3651.html#documentos> (Archivio di Memoria Chilena su Pedro Lemebel. Sezione cronología.) Consultato il 31 ottobre del 2016.

<https://partners.nytimes.com/library/national/science/AIDS/timeline80-87.html>

(Archivio online del NY times)

<http://www.gob.mx/cultura/prensa/60948> “Presentan Páginas sueltas, dibujo y poesía de Nahúm B. Zenil en el CENART”

Articoli da riviste online:

ALVARADO, Rodrigo, «Tejas verdes: la cuna de la Dina», *The Clinic Online*, Agosto 2013. <http://2014.kaosenlared.net/especiales/66374-chile-tejas-verdes-la-cuna-de-la-direcci%C3%B3n-de-inteligencia-nacional-de-pinochet-dina>

ANGVIK, Berger, «Bio-grafías y tanato-grafías: estrategias teóricas en torno a la presencia del sida en la literatura contemporánea», *ACTAS II*, AIH, Fondo virtual Cervantes, 1995. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_007.pdf

BUSTAMANTE, Gerardo, "Pedro Lemebel y la poética de la agrietada memoria", *La Jornada Semanal*, 22 luglio 2012. Edizione online consultabile al seguente URL: www.jornada.unam.mx/2012/07/22/sem-gerardo.html

CANEDO, Franco, «Roland Barthes la escritura que se bifurca y retuerce», *El ciclo literario*, n.6, dicembre-gennaio-febbraio 2012, consultato nel gennaio 2017.

Consultabile al seguente indirizzo URL:

<http://www.cicloliterario.com/ciclo106diciembreenerofebrero2012/roland.html>

COGLITORE, Roberta, “I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità”, *Between*, IV. 2014, <http://www.Between-journal.it>

COLINA, Carlos, “La homofobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y exclusión de la diversidad sexual”, *Razón y Palabra: Primera revista digital en Iberoamerica especializada en comunicología*, México, Marzo 2017.

CONNELL, Raewyn, “Hegemony Masculinity: Rithinking the Concept”, Consultabile al seguente URL:

http://xyonline.net/sites/default/files/Connell,%20Hegemonic%20masculinity_0.pdf

CONRAD, Peter, "Medicalization and Social Control", *Annual Review of Sociology*, Vol.18, Agosto 2012. Consultabile al seguente URL: [vhttp://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.so.18.080192.001233](http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.so.18.080192.001233)

DONOSO, Amelia, ROBLES, Victor Hugo, *Sida en Chile: historias fragmentadas*, Santiago de Chile, Fundacion Savia/SiempreViva Ed., 2015. Parzialmente consultabile al seguente URL: <http://www.eldesconcierto.cl/2016/04/20/la-historia-del-sida-en-chile/>

FELMAN, Shoshanna, "The Literary Speech Act: Don Juan UJith J L.Austin, or Seduction", *TUJO Languages*, 1983.

GARCÍA, Dania V., "Sanatorio de VIH-Sida", *Cuba dentro*, 2017. Consultabile al seguente URL: www.cubadentro.com/2015/07/sanatorio-de-vih-sida.html

GINOCCHIETTI, Marianna, "La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin", *Esercizi Filosofici* n. 7, 2012. Consultabile al <http://www2.units.it/eserfilo/art712/ginocchietti712.pdf>

GONZÁLEZ GALEOTTI, Francisco Rodolfo, "Reseña de El pensamiento mestizo de Serge Gruzinski", *Estudio Digital*, Año 4, No. 8, marzo 2016.

GUAJARDO SOTO, Gabriel, «Introducción a Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista de Juan Pablo Sutherland», *Sexualidad, Salud y Sociedad (SciELO)* no.6, Rio de Janeiro, 2010. Consultabile all'indirizzo: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872010000100009

DE CAMPOS, Haroldo, "Barocco, Neobarocco, Transbarocco", *Hotel Telegrafo*, 2 marzo 2016. Consultabile al seguente URL: <https://hoteltelegrafo.blogspot.it/2016/03/barroco-neobarroco-transbarroco.html>

DEMETRAKIS, Demetriou, D. Demetrakis, "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critic", *Theory and Society*, n. 30, january 2001. Consultabile al seguente URL: https://www.researchgate.net/publication/226973497_Connell's_Concept_of_Hegemonic_Masculinity_A_Critique

LANDAU, Elizabeth, “HIV in the '80s: 'People didn't want to kiss you on the cheek” CNN, 25 maggio 2011. Consultabile al seguente URL:

<http://edition.cnn.com/2011/HEALTH/05/25/edmund.white.hiv.AIDS/>

LAGUARDA, Rodrigo, “El vampiro de la colonia Roma: Literatura e identidad gay en México”. Consultabile al seguente URL:

www.mora.edu.mx/.../RodrigoLaguarda/.../El%20vampiro%20de%20la%20colonia%20. (Consultato novembre 2016).

OJEDA, Rafael, «Reinaldo Arenas y los caminos de Mariel», www.voltairenet.org, Junio 2002.

OLIVARES ZORILLA, Rocío, «Luis Zapata y el vampiro de la colonia Roma, in “Los años ochenta”», in M. Fernández Perera (eds.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta y Universidad Veracruzana, 2008.

ORTEGA, Josefa (eds), “¿Neomexicanismo? Ficciones identitarias en el México de los Ochenta”, Museo de arte Moderno (MAM) de Monterrey (México), febrero-mayo 2012.

PANESI, Jorge, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, *Orbis Tertius*, 1996. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

PÉREZ VERA, Jaime, « Violencia en contra de las minorías sexuales en dictadura: a 40 años del Golpe en Chile», *Revista Intemperie*, Santiago de Chile, 2015. www.revistaintemperie.cl/2013/08/26/violencia-en-contra-de-las-minorias-sexuales-en-dictadura-a-cuarenta-anos-del-golpe-en-chile/

RIZZARELLI, Maria, “La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*”, *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it> .

ROJAS OSORIO, Carlos, «Gilles Deleuze: la maquina social», *Antroposmoderno*, www.antroposmoderno.com Consultato il 27/12/2016.

ROULIN, Jean Marie «Virilité et pouvoir dans l’imaginaire des textes érotiques de la Révolution », *Itinéraires*, n. 1, 2008. Consultabile all’ URL: <https://itineraires.revues.org/2213#notes>.

SALGADO, César A., “El neobarroco y el neobarican: el spanglish como poiesis o signo eficaz”, 80 grados – prensasinprisa, 5 agosto 2016. Consultabile al seguente URL: <http://www.80grados.net/el-neobarroco-y-lo-neoba-ricanel-espanGLISH-como-poiesis-o-signo-eficaz/>

SAUMELL, Rafael E.; “Finca Los Cocos: el primer sanatorio para enfermos de SIDA en Cuba”, *OtroLunes: Revista hispanoamericana de Cultura*, n. 13, julio 2010. Consultabile al siguiente URL: <http://otrolunes.com/archivos/13/php/este-lunes/este-lunes-n13-a07-p01-2010.php> ;

SILVA, María Guadalupe, «El mundo alucinante: construcción de la disidencia», *Anclajes vol. 15* n. 1, Santa Rosa, gennaio-giugno 2011. Consultabile all’indirizzo <http://www.scielo.org.ar/>

STUART MILL, John, *On Liberty*, London, John W. Parker & Son, 1860. Consultabile all’URL:

https://books.google.it/books?id=AjpGAAAACAAJ&dq=editions:HMraC_Owoi8C&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true

TALAVERA, Juan Carlos, «Nahúm B. Zenil explora a través del cuerpo», julio 2014. Consultabile in: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/07/03/968786>

TREICHLER, Paula A., “AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse”, in D. Crimp (eds.), *AIDS, Cultural analysis, cultural activism*, Cambridge, Mit Press, 1991. Consultabile al <http://www.penelopeironstone.com/Treichlersignification.pdf>

VARGAS, Mario, «Las novelas de los contemporáneos como “textos de goce”», *Hispania* vol.69, n. 1 marzo 1986.

VEGA, Francisco, “Tanatografía y experiencia de lo imposible. Consideraciones entorno a la lectura derridiana de Freud”, *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, Volumen 8, N° 28, Valparaiso (Chile), 2013.

VILA, Teresa, “Uno sguardo oltre il Camp in *Loco afán* di Pedro Lemebel”, *Orillas*, n. 3, Università Modena-Reggio. Consultabile al seguente URL:

http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_3/14Vila_arribos.pdf

Illustrazioni



Fig. 1

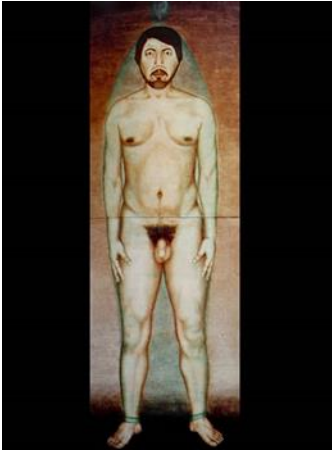


Fig. 2

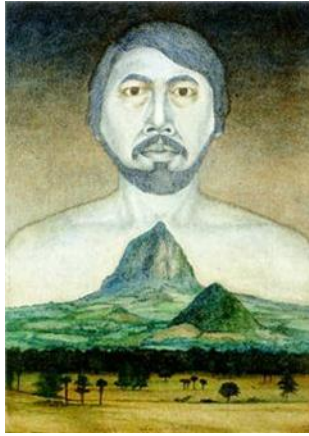


Fig. 3



Fig.4

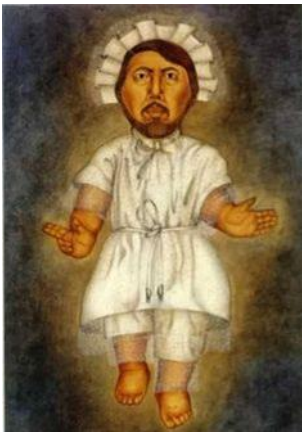


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig.9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

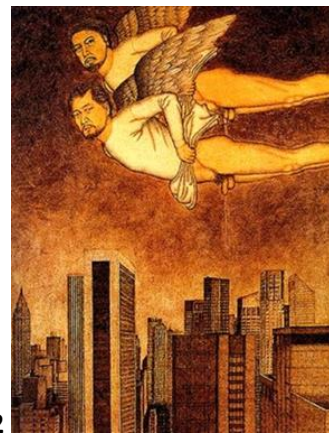


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

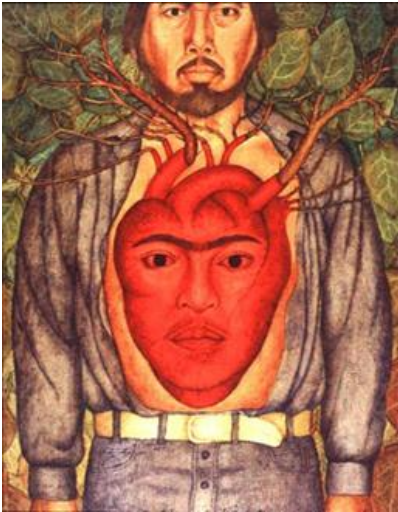


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26