

Spandex, el destape cultural de la Transición: Homosexualidad y performance en tiempos de SIDA

Spandex, the cultural uncovering of Transition: homosexuality and performance in AIDS's times

ANDRÉS PETRIC TOBAR

Universidad de Chile

RESUMEN

El presente artículo problematiza la influencia del conocimiento público del VIH/SIDA en las acciones performáticas llevadas a cabo por personas LGBTI en Spandex: una serie de fiestas underground celebradas en Santiago de Chile entre los años 1991 y 1992, las cuales fueron pioneras en generar instancias nocturnas de entretenimiento en donde convergieron múltiples identidades, impulsando un destape cultural capitalino ansiado por quienes sufrieron los estragos de la represión, en todas sus esferas, durante la dictadura militar (1973-1990). Para esto, realizamos entrevistas a cinco hombres homosexuales participantes de las fiestas, ya sea en producción o en asistencia, para así indagar en las motivaciones, dinámicas y efectos que tuvieron las muestras escénicas y su relación con el conocimiento público del virus.

ABSTRACT

The following article problematizes the influence of public knowledge about AIDS on Spandex's performances: underground parties celebrated in Santiago de Chile between 1991 and 1992, which were

pioneer manifestations of entertainment that brought together many identities, especially LGBTI people, boosting a metropolitan cultural uncovering longed for who suffered sociopolitical violence during military dictatorship (1973-1990). For this, we interview to five gay men which produced or just were to the parties for to know about motivations, dynamics and effects of performances and its relationship with public knowledge about AIDS.

Palabras Clave: *Homosexualidad, VIH/SIDA, performance, cultura.*

Keywords: *Homosexuality, AIDS, performance, culture.*

Introducción

Al no adecuarse a las normas sexoafectivas convencionales, las vivencias de las personas LGBTI (sigla para Lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersex.) han estado atravesadas por experiencias de rechazo y violencia. Durante la década de los ochenta, dicha discriminación se potenció con el conocimiento público del SIDA, un extraño síndrome del cual poca información se disponía además de su carácter letal y de afectar, principalmente, a hombres homosexuales, razón por la cual se asoció con prácticas “inmorales”.

Fueron estos mismos, en primera instancia, quienes se organizaron para prevenir lo que en aquel entonces se conocía como una enfermedad. El repertorio de su activismo abarcó desde la creación de corporaciones comunitarias hasta acciones artísticas como las *performances*: puestas en escena con contenido crítico llevadas a cabo a través de la expresión corporal, las cuales contribuyeron a la visibilización de conflictos sociales tales como la heteronormatividad y la represión social.

En Chile, la transición democrática no solamente intensificó la asociatividad político-comunitaria entre homosexuales, sino además las instancias de entretención y creación artística. Ocurrió un “destape” cultural que impulsó la creación de performances en

fiestas, manifestaciones públicas y/o actividades a beneficio, las cuales experimentaban con “el cuestionamiento a la heteronormatividad, el desorden de la estética convencional, el espectáculo y la exposición de la problemática del SIDA” (Opazo 2017 52).

Al ser fenómenos que ocurrieron simultáneamente, el presente artículo problematiza la influencia del conocimiento público del SIDA en las acciones performáticas llevadas a cabo por personas LGBTI en Spandex: una serie de fiestas *underground* celebradas en Santiago de Chile entre 1991 y 1992. Para esto, describiremos las principales performances y puestas en escena presentadas en las fiestas Spandex, para finalmente, mediante entrevistas a asistentes y/o productores, relacionar el contenido de éstas con la estigmatización hacia los homosexuales a raíz de la expansión del VIH/SIDA.

La conceptualización del sujeto homosexual y sus acciones performáticas las enmarcamos en la Teoría Torcida (queer). Relacionado con prácticas perversas que denotaban exceso sexual e inmoralidad, el homosexual es reducido a sus impulsos corporales y se le despoja de cualidades racionales, fenómeno que el sociólogo Ricardo Llamas (1995) explica mediante el concepto de hipercorporalización, ya que “si su existencia sólo queda confirmada por la práctica sexual, esta pasa a ser tan definitoria que preside toda su vida. El homosexual es presa de la bulimia sexual” (Llamas 68). En otras palabras, se representa solamente como un cuerpo vicioso y contaminado.

Cuando en el mundo se conocieron los primeros casos de personas afectadas por el SIDA, éstos coincidían por presentarse, aparentemente en su totalidad, en hombres homosexuales, por lo que la enfermedad moral se manifestó físicamente en los pervertidos: una relación de crimen-castigo entre sus prácticas sexuales “contra natura” y su descomposición progresiva a causa del síndrome (Sontag 2003). Por ende, quienes no se adecuaban a las prácticas heteronormadas se tornaban abyectos, perversos y desviados.

En este sentido, el término *queer*, traducido como “anormal, marica, torcido o raro” (Llamas 1998 374) propone una reapropiación de dichos adjetivos como estrategia para visibilizar formas

diferentes de expresar deseos, placeres e identidades. En palabras de Judith Butler, “[el concepto] emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupan la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad” (2002 318). Así, ocurre una apropiación queer de la performatividad (repetición de actos e ideas) mediante la acción crítica o performance, exponiendo así la posibilidad de expropiar el poder de coerción del sistema sexo/género.

Si bien existen múltiples y variadas nociones en torno al concepto de performance (Taylor y Fuentes 2011), lo comprendemos para efectos prácticos del presente artículo como una acción corporal realizada a través de elementos tales como la teatralización, la parodia y/o el espectáculo, con lo que se evidencia que la interiorización y sociabilización de las representaciones se lleva a cabo mediante actos repetitivos (o performativos) constituidos socioculturalmente, desafiando su invariabilidad a través de un mensaje crítico y transmitiendo otras alternativas de acción.

Si nos adentramos en el contexto latinoamericano, existen otros aspectos que se pueden considerar: hay una tensión entre el centro del saber y sus articulaciones periféricas, la cual el escritor Juan Pablo Sutherland interpreta como el problema de la traducción, ya que “...hizo que se tensionaran otras líneas de constitución o tráfico de saberes (...) [en donde impulsó a] la operación discursiva del “yo” maricón como gesto político de desplazamiento, [proponiendo] la fuga de la estabilidad homonormativa” (2009 17), cuestionando así las políticas de identidad que se consolidaron en el contexto primermundista.

Por su parte, el escritor Pedro Lemebel expresa esta tensión luego de su visita al bar Stonewall en Nueva York: “cómo [los homosexuales estadounidenses] 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” (2009 94).

Capítulo I: Los colipato(logizados)

El 22 de abril de 1973 se habría llevado a cabo la primera manifestación homosexual pública en Chile. Con lugar en la Plaza de Armas de Santiago, y como protagonistas a un grupo de trabajadoras sexuales travestis hartas del maltrato policial y del desprecio social. La reacción de los transeúntes fue de impacto y violencia: pedían a gritos que el “repugnante” espectáculo acabara, que la policía las aprisionara y que, incluso, les quemaran vivos para que no cundiera el “mal ejemplo” en la sociedad.

El diario *El Clarín* señaló en portada “COLIPATOS PIDEN CHICHA Y CHANCHO”, haciendo alusión a lo inconcebible que parecían las demandas de un grupo de travestis que reclamaban su derecho básico a la existencia. Esta situación se intensificó durante el golpe cívico-militar encabezado por Augusto Pinochet, comenzado siete meses después y rigiendo, oficialmente, hasta 1990.

En este escenario, un hecho puntual remeció los cimientos de la clandestinidad homosexual. Se conocían en Chile los primeros casos de SIDA: el 31 de julio de 1984 la prensa informó sobre la notificación del primer sujeto diagnosticado con SIDA en Chile. Al respecto, las autoridades sanitarias locales aseguraron que “esto es un caso aislado, somos un país decente, eso no va a llegar aquí” (cit. en Donoso y Robles 2015 13), evidenciando la carga inmoral con la cual ya se trataba la enfermedad.

Aquel primer caso diagnosticado se trataba de Edmundo Rodríguez, homosexual de 38 años que falleció en el hospital clínico de la Universidad Católica el 22 de agosto, menos de un mes después. Al día siguiente, la prensa (diarios *Las últimas Noticias* y *La Tercera* de la época) se refirió a él con conceptos tales como sodomita, además de anunciar la primera víctima del cáncer gay, o la enfermedad rara— Los estigmas fueron en aumento al conocerse los próximos dos casos diagnosticados: al igual que Edmundo, fueron dos hombres homosexuales.

Al reforzar una tradición discursiva que ya representaba al homosexual como un sujeto enfermo y contaminado debido a

prácticas que transgredían los límites sociosexuales de la heteronorma, el SIDA se interpreta como una enfermedad punitiva y amonestadora (Llamas 1995), una consecuencia por desafiar los límites conductuales que resguardan el comportamiento social “sano”. La relación causal entre contaminación moral y contaminación física comienza a ser determinante en las representaciones e imaginarios colectivos en torno a los homosexuales.

Este contexto hostil de discriminaciones punitivas, afectaciones y/o muertes por el SIDA impulsó a los homosexuales a enfrentar dicha situación a través de una incipiente asociación comunitaria que buscó frenar la expansión y los estragos que el síndrome estaba provocando. La primera de ellas fue la Corporación Chilena de Prevención del SIDA, la cual nace en 1987 en medio de una sociedad azotada por la represión dictatorial y la expansión del virus.

Al respecto, uno de sus fundadores, Tim Frasca, recuerda: “es importante recordar que los primeros esfuerzos de las organizaciones coincidían casi a la perfección con el fin de las dictaduras [...] Creo que esto fue clave, porque dio la sensación de que el SIDA (y el tema gay) fueran asuntos que una sociedad democrática tendría que asumir” (cit. en Donoso y Robles 2015 38).

Por su parte, el colectivo de arte-performance las Yeguas del Apocalipsis, conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel, denunciaron los estragos del SIDA, la represión política y sexual desde la marginalidad y la disidencia. En palabras del escritor Juan Pablo Sutherland, “la fuerte marca social y política de las acciones de las Yeguas del Apocalipsis respondió al ejercicio crítico de alejarse del discurso militante clásico de izquierda y generó un corte que expuso el cuerpo homosexual desde la hiper-identidad de sujetos subalternos” (2009 29).

A comienzos de la década de los noventa, con el retorno a la democracia, la articulación y asociación política proliferó en la ciudadanía y los homosexuales no se quedaron atrás: comenzaron una lucha por socializar sus deseos e identidades. A partir de la Corporación de prevención del SIDA nació el Movimiento de Liberación Homosexual (MOVILH) el 28 de junio de 1991,

organizando las primeras manifestaciones homosexuales de carácter público.

En el plano gubernamental, se creó la Comisión Nacional del SIDA (CONASIDA) en 1990, convirtiéndose en la primera propuesta estatal que abordó la prevención y expansión del síndrome en Chile (Donoso y Robles 2015). Paralelamente, la Corporación creada en 1987 adquiere personalidad jurídica en 1991, por lo tanto, el trabajo en torno a la prevención y los tratamientos se retroalimentaron e intensificaron, fomentando la incidencia de personas homo y bisexuales en el modelo de trabajo de CONASIDA.

Al mismo tiempo que estos sucesos acontecían, ocurría un incipiente “destape cultural” en ciertos sectores de la sociedad (principalmente la población juvenil) el cual se llevó a cabo no sin rechazo por parte de los medios de comunicación y las autoridades, después de todo, existían aprehensiones respecto al “exceso” de libertad, fenómeno que aún se trataba con cautela. No obstante, se generaron eventos, espectáculos y actividades en donde las puestas en escena y la diversidad sexual formaron parte importante, elementos que podemos identificar en nuestro caso de estudio: las fiestas Spandex.

Las Spandex consistieron en una serie de fiestas *underground* celebradas en el Teatro Esmeralda de Santiago, entre mayo y junio de 1991, y otras más durante el año 1992 en el Teatro Carrera. Fueron gestionadas por el escenógrafo Daniel Palma y el director dramaturgo Andrés Pérez para financiar los proyectos del Gran Circo Teatro, su compañía teatral (Opazo 2017). Las fiestas se caracterizaron por proyectar espectáculos cuya teatralidad estaba inspirada en clubes europeos: música de vanguardia, *acid-house* que Palma traía desde Manchester o Nueva York durante las giras de la compañía teatral.

Los espectáculos de los *Gogó dancers*, los montajes teatrales, las performances y los stand-up comedies fueron habituales en la gran mayoría de las versiones de Spandex, las cuales abarcan temáticas relacionadas con la liberación sexual y la expansión del SIDA. Entre los participantes, performers y productores

destacan Candy Dubois, Carlos Franco (Divina Extravazanga), Ramón Griffero, Herbert Jonkers y Germán Bobe.

La prensa conservadora no tardó en registrar estos sucesos como “una crisis moral” producto de un exceso de libertad evidenciado en los atuendos, maquillajes, la desestabilización de las normas sexo/genéricas y el uso de drogas entre los asistentes. Dicha postura no tardó en llegar a las autoridades gubernamentales de Patricio Aylwin y así, en medio de una crisis de censura, las fiestas no encontraron ni el espacio ni el financiamiento para poder seguir.

La educación sexual y la visibilización de sujetos que no se ajustaban a identidades convencionales (tales como los homosexuales, punkis y travestis) aún causaban impacto en la conservadora sociedad chilena: las autoridades temían que un destape a la española, como ocurriera en la postdictadura de Francisco Franco, sucediera en Chile.

Capítulo II: Luz, cámara, prevención: la rebelión de los raros

A medida que se masificaba el conocimiento público del SIDA en Chile, comenzaron a surgir las primeras organizaciones comunitarias en torno a la problemática. Protagonistas y testigos de la época coinciden en que el SIDA fue un puntapié que impulsó la organización homosexual en Chile. Marco Becerra, uno de los fundadores de la corporación chilena de lucha contra el SIDA (actual Acción Gay) en 1987 y activista de la organización hasta el día de hoy, destaca: “No olvidar que estábamos en dictadura y por lo tanto no había, no se hablaba sobre la homosexualidad ni sobre la sexualidad en general y por lo tanto fue un gran mérito, la motivación inicial de este grupo de seis homosexuales que dan origen a la corporación, actualmente Acción Gay” (2019).

En la transición democrática es posible observar diferencias fundamentales en comparación a la década anterior. Germán Bobe, artista multidisciplinario que ha incursionado en cine, diseño y artes visuales, formó parte de este proceso creativo. Al

respecto, recuerda: “A principio de los noventa se produjo una explosión artística, vanguardista y de libre pensamiento, liderada por artistas homosexuales organizados. Lo importante era crear un espacio libre, alejado del contexto religioso y represivo que se vivía en Chile por esos años” (2019).

En cuanto a las diferencias con lo que se vivió en la década anterior, marcada por la dictadura cívico-militar, Bobe reflexiona en torno a un cambio en el discurso de fondo, ya que “en los ochenta, Pinochet y la represión tanto política como de género está presente en las obras. En los noventa, estamos en una búsqueda de esclarecimientos personales, de liberación homosexual a través de la expresión artística” (2019).

Con la finalidad de reunir dinero para la compañía Gran Circo Teatro, el escenógrafo Dany Palma y el dramaturgo Andrés Pérez crearon, en 1991, las fiestas Spandex. Entre sus muchas particularidades, fueron instancias que se caracterizaron por concentrar a un público diverso, en el cual interactuaban personas heterosexuales y LGBTI. Situación singular, dado que éstas últimas acostumbraban a frecuentar espacios exclusivos o *ghettos* como las discotecas y/o bares para reunirse y/o entretenerse. Al respecto, Dany Palma describe lo ocurrido:

Hicimos seis fiestas en el Teatro Esmeralda, las fiestas íconos, donde llegaba la gente del Estado, los ministros, la gente de la tele, los famosos. La comunidad homosexual completa: desde el rusio al marica negro, chico, feo, ¿cachai? ¡Todos! Esa fue la gracia y ese fue el boom, donde pudiste ver a chicos de la mano, chicas de la mano (...), se hizo con toda la intención de otorgarle a la comunidad santiaguina el experimentar de salir a carretear a todo trapo. Hubo diversidad, todos somos iguales (2019).

Esta coexistencia marcó un punto de inflexión en torno a la sociabilización homosexual: se abre el espacio y se desdibujan los límites que acostumbraban a reunirlos por separado. Si bien la principal finalidad de las Spandex fue la entretención de los asistentes, a diferencia de lo ocurrido en espacios más politizados como el Trolley, las fiestas noventeras llevadas a cabo en Chile se

desarrollaron a través de espectáculos, performances, y stand-up comedies que transmitían mensajes en torno a ciertas inquietudes sociales, dentro de las cuales la libertad de expresión y la expansión del VIH/SIDA fueron recurrentes.

Ocurrió una simultaneidad, la cual rescata Juan Pablo Sutherland, de la libertad ansiada en la promesa democrática y la expansión del VIH/SIDA, por lo cual los eventos con producción artística y estética surgieron desde ambas dimensiones y se intersecaron entre sí (2019).

La expresión de la diversidad sexual, si bien nunca fue una temática propiamente tal, estuvo presente tanto en la creación y producción artística de los espectáculos ofrecidos a lo largo de la noche, como en los asistentes. Jordi Castell, como uno de los bailarines gogó consolidados de las fiestas, relata: “la situación que más recuerdo, sin duda, fue cuando hice de Madonna. Quisimos hacerlo lo más parecido posible. Y lo otro que quise hacer es no esconder mi figura de hombre, es decir, no me escondí el paquete, no me afeité, soy yo haciendo de Madonna” (*Yo amo los '90* 2014).

Así, la transgresión al binarismo de género se constituye como una constante en las expresiones artísticas y performáticas de Spandex. En palabras de Butler, “si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces esta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación” (2007 268), fenómeno que contribuiría a desarticular el carácter esencialista y naturalizado de las identidades hombre/masculino y mujer/femenina.

Sin embargo, es necesario mencionar que este fenómeno respondía más a un deseo de libertad de expresión que a una necesidad de crear nuevas formas de concebir el género (Palma 2019). Tal como señala Castell, “estábamos todos experimentando y no sabíamos qué es lo que era ser rupturista o ser vanguardista” (2014). Ramón Griffero, en su calidad de director artístico de algunas de las fiestas, destaca que es necesario “...tener un lenguaje artístico que permita que eso entre, para que la gente

diga “que emotivo el gay, tiene la misma emoción que yo (...) si no la veían ahí, no la veían en ninguna parte, porque tenían un peso artístico y un factor creativo” (2019). Respecto a la receptividad de su obra, responde que “la gente está en un estado de aceptar lo que se muestra. Y, además, lo vas a apropiar. Lo empiezas a asimilar como normalidad. Todos los gays no asumidos (...) veían que podía ser público. Si puede estar en un escenario frente a mil personas, ¿por qué me estoy reprimiendo?” (2019).

La desestabilización de los preceptos patriarcales del sistema sexo/género se observó en instancias como las que recuerda Palma, en el contexto de una redada policial:

Uno de los pacos dijo: ya, para identificarse, hombres a la derecha, mujeres a la izquierda. En eso, Nikito, un italiano, muy cola, con muchos otros colas más que habíamos adentro, dijo ¿y nosotras? La mujer chilena, ¿dónde nos formamos? Porque yo soy homosexual, no soy ni hombre ni mujer. Y el paco así todo trabado. Empezaron a armar espontáneamente una fila al medio, fue como un acto político, fue una performance espontánea. Ante la represión, se formaron en una fila al medio con actitud de cola, parada de cola y fumando pucho como cola. Aquí estamos todas las colas, y todos ¡buaah! [aplausos] (2019).

Identificaciones tales como mujer y homosexual, si bien obedecen a categorías establecidas por la ciencia sexual (Foucault 2007), se utilizaron de una manera reivindicativa para situarse en un espacio intermedio. La nueva identidad que surge de dicho intermedio inclasificable según los parámetros convencionales del género binario toma sentido y forma a través de lo *cola*, funcionando, así como un punto de fuga a dichos parámetros (Sutherland 2019) y reafirmando que la estética siempre jugó un papel fundamental en este fenómeno.

En palabras de Butler, ocurre un aprovechamiento de la debilidad de la norma: se pone en evidencia su ineficacia (Butler 2010 333) y, por ende, se resignifica en función de actos que traspasan sus límites, como un hombre maquillado y ejecutando acciones que permeabilicen el comportamiento masculino. Al ocupar un espacio marginal en la cultura hegemónica, las representaciones

sociales de los homosexuales estarían construidas desde el imperativo heterosexual y, por ende, tenderían a relacionarse con la anormalidad.

En –muy acertadas– palabras de Ricardo Llamas, el homosexual se constituye como un ejemplo de falsa alteridad: una falsificación de la mujer y, peor aún, una traición del hombre (1995 169), características que se naturalizan mediante la ciencia (anti reproductivo) y se justifican en las normas y valores nucleares de la sociedad: pervertido, anormal, inmoral, entre otras.

No es casual que las autoridades gubernamentales se alarmaran respecto a lo que ocurría en las fiestas y amenazaron a Andrés Pérez con quitarle todo apoyo a su compañía teatral si seguía realizándolas. Dany Palma tuvo que elegir entre la compañía teatral y las fiestas. Escogió las Spandex. Asegura que las siguió realizando sin Pérez y se trasladó al Teatro Carrera, marcando el fin de la “primera era Spandex” (2019).

Ya instalados en dicho teatro, las fiestas intensificaron su carácter *underground*: ya no contaban con el respaldo ni la aprobación de las autoridades gubernamentales, así como tampoco con la asistencia de personas vinculadas a la política institucional. Pasaron de ser la fiesta de la democracia a un espacio de trinchera. En este contexto, una de las artistas más reconocidas fue Candy Dubois. Transgénero y contestataria, sus actos performáticos hicieron algo más que entretener: también abarcó problemáticas socioculturales como la liberación sexual y la expansión del VIH/SIDA.

El espectáculo “Ooopz Danze!” fue celebrado el 14 de agosto de 1992 en Spandex y producido por Germán Bobe. Constó de acrobacias, proyección de material audiovisual, diferentes estilos de música y desfiles de moda. En las propias palabras de Bobe, “la idea era presentar un espectáculo que tiene un concepto de continuidad con lo que he hecho anteriormente. Pero ahora queremos que sea una súper fiesta” (2019). En cuanto a los discursos relacionados con el VIH/SIDA, Dubois hizo referencias tanto a la represión del amor y el deseo como a los estigmas consolidados acerca del síndrome. Parte de su discurso, acompañado con una

canción que repetía *maten a todo el mundo hoy* reiteradas veces, recitaba: “eso quiero yo, sexo, sentimientos que me den fuerza. Infectados los quiero, no me importa, es amor (...) Maten a todo el mundo hoy: de amor, de placer (...) Qué importa infectado, te amo igual, que le importa eso a la gente (...) Condón, condón, condón, eso es amor” (Bobe, 1992). Este discurso refleja una postura que se hizo común en los espectáculos de las fiestas: se promovió el uso del condón, pero también la ridiculización de los estigmas que se consolidaron en torno al VIH/SIDA durante la década de los ochenta. Presentado como “el chiste”, se propuso una estrategia de no infundir el pánico colectivo entre los grupos más afectados: que éstos no se convencieran de que estaban destinados a enfermar por desear fuera de los límites heteronormados impuestos por la sociedad.

La intersección entre la visibilización homosexual y la expansión del VIH/SIDA no se articuló al azar. En palabras de Bobe:

Esta fiesta se realizó bajo el código Camp; en referencia a lo homosexual, el transformismo; está presente como estructura de soporte y discurso. El objetivo implícito es el sentirse libre y orgulloso (...) Figura principal la artista transgénero Candy Dubois. Elegimos el momento cúspide de la noche para hablar del VIH, de usar condones, etc. (2019).

Frente a esta situación, hubo colaboraciones entre Spandex e instancias de concientización y prevención del VIH/SIDA. Una de ellas se llevó a cabo en el Parque O’higgins por la Corporación en vísperas del día mundial del SIDA¹. Para esto, Daniel Palma organizó una serie de Spandex a beneficio del evento. En las fiestas se creó el “*show* del condón”, en el que mostraron cómo utilizarlo y promovieron su uso. El evento fue realizado por Dany Palma junto a Carlos Franco y Roberto Moreno, partícipes en la organización y producción de las fiestas.

Si bien el evento tuvo poco eco a nivel mediático y social, en éste hubieron puestos de diferentes organizaciones compartiendo información respecto al VIH/SIDA y sus métodos de prevención, en donde Sutherland destaca que “se yuxtaponen militancias de

un lado y de otro. Una escena de mayor espectacularidad con Andrés Pérez, Palma y Candy Dubois le dan otro enfoque a estos territorios de activismo político y social” (2019). En un intento por reunir fondos para otra colaboración con una feria de educación sexual y prevención de VIH/SIDA, se realizó una actividad dentro de Spandex en la cual enseñaron a colocar condones con la boca. Palma nos explica: “...Nikito con una pecera llena de condones y yo con un dildo gigante negro, les enseñamos a las chiquillas a poner el condón con la boca (...) cómo se abre el condón, no lo muerda, etc. Nos pusimos la camiseta con la prevención” (2019). Promover el uso del condón mediante espectáculos y actividades se transformó en la principal estrategia para abarcar la prevención del VIH/SIDA en las fiestas, especialmente las realizadas durante el año 1992.

El año anterior, la influencia del conocimiento público del síndrome en las dinámicas de Spandex fue acotada. La experiencia de sus asistentes coincide con que la sociabilización del SIDA no ocurrió a gran escala debido a que no había discursos y/o la suficiente información para abordar el problema. Ramón Griffero relata: “no había discurso para decirle qué hacer (a los afectados). ¿Qué les decís? ¿Qué te vaya bien, ojalá te cuidís? No había discurso, no sabías cómo abordarlo” (2019). En su calidad de espectador y asistente, Sutherland rescata la interseccionalidad del deseo y la identidad mediante la acción corpórea:

Era como un punto de fuga del deseo, veías gente en pelota arriba de los cubos y por primera vez, en un espacio más accesible, se veía una estética drag, y todo muy mezclado con mucha exhibición de cuerpo (...) son las primeras veces que uno ve en espacios más accesibles, fiestas que sean fiesta y espectáculo a la vez. Yo diría que eso fue lo interesante de las Spandex, de alguna manera mezclaron discursos escénicos con dispositivos de baile, fiesta y juego (2019).

Motivados por los deseos de ser y expresarse tal cual querían, la visibilización homosexual en las Spandex respondió más a una necesidad de transgredir los rígidos límites socioculturales

reforzados durante la dictadura cívico- militar que a una urgencia por generar espacios de interacción homosexual para enfrentar la problemática de la expansión del VIH/SIDA.

Palma declara en relación con las performances de Dubois que aludieron al síndrome: “tampoco eran discursos desde el área científica, ¿cachai? Eran weás pa’ la noche (...) no podiai decir más de cuatro palabras, si no la gente no entendía nada” (2019), mientras que Sutherland recuerda las actividades del día del condón, el evento presentado en el Parque O’Higgins, como una instancia más clara y dirigida que abarcó la prevención del VIH/SIDA en un espectáculo al estilo Spandex.

Cabe destacar que los elementos que estuvieron presentes en dichas acciones, al igual que en las performances, fueron los accesorios, los vestuarios y los discursos que apuntaban a tensionar la represión sexual promovida por discursos conservadores, como el enseñar, mediante dildos, el uso del condón e incentivar a los asistentes a practicarlo. Sin embargo, relacionando las reflexiones de los entrevistados, la prevención del VIH/SIDA no convocó al *cola* que conformó y/o asistió a Spandex, sino que al contrario, éste la convocó y la transmitió al resto de los asistentes posteriormente y sin ser un factor clave que haya influido, desde un comienzo, en las puestas en escena, espectáculos y performances de cada una de las jornadas festivas.

Reflexiones finales

Las relaciones de poder perpetuadas por el sistema político-económico responden, primeramente, a un control de nuestras subjetividades. El mapa cultural funciona en calidad de dispositivo que nos dicta lo posible y lo imposible, lo correcto y lo incorrecto. En este sentido, los deseos, la pasión y la creatividad son aspectos fundamentales en la articulación de nuestro comportamiento. Al controlarlos, el poder institucional se torna más plausible. La fuerza bruta no es el único elemento para regular nuestras subjetividades, también lo es el convencernos de un

limitado universo de posibilidades en donde podemos existir. El desbordar este estrecho, patriarcal y heteronormado universo fueron las ansias de los sujetos no-heterosexuales.

La histórica estigmatización a la homosexualidad en tanto práctica sexoafectiva se complementó con la represión cívico-militar de la dictadura. Los deseos y la libertad de expresión se encontraban contenidos bajo una doble –y sangrienta– cerradura. La transición democrática amplió el espectro de aspiraciones sociales. Si antes era la lucha por derrocar a Pinochet, ahora lo era también reclamar el derecho al entretenimiento y a la libertad de expresión sin represalias. Los placeres sexuales y la necesidad recreacional fueron una potente energía movilizadora que pretendió tensionar y desbordar aquellos rígidos límites que enmarcaban el universo sociocultural a comienzos de los años noventa en Chile.

Sin embargo, la expansión del VIH/SIDA tensionó constantemente las ansias de la libertad. Ya estigmatizado como un “cáncer gay”, los homosexuales fueron los primeros que se organizaron para enfrentar los estragos que el síndrome estaba provocando. Los desafíos que impulsó la expansión pandémica del VIH/SIDA en el proceso de liberación homosexual se concentraron, principalmente, en la recolección de información biomédica, la desestigmatización del síndrome propiamente tal y las connotaciones inmorales que se le atribuían a los portadores.

En el caso de Spandex, dichos propósitos se llevaron a cabo mediante las muestras performáticas de carácter teatral y la concientización respecto al uso del condón, práctica impulsada como parte de las dinámicas de las fiestas. La fusión entre arte, cultura y política le otorgó a Spandex las facultades para abarcar problemáticas sociales mediante el espectáculo, razón por la cual fue abordada en el presente artículo: un espacio en donde pudiésemos indagar en los deseos de liberarse de los estigmas y grilletes culturales mediante la creación artística, además de concientizar frente a fenómenos como la expansión del VIH/SIDA, pese a que no tuvo una influencia trascendental.

La reflexión clave a destacar es que la libre expresión de nuestros deseos y placeres podría traducirse en una potente energía creativa capaz de desbordar y poner en crisis la legitimación de sistemas sociales, políticos y culturales basados en la desigualdad, la jerarquía y la represión. La articulación de Spandex como una instancia de entretenimiento, espectáculo y epicentro de creación artística provocó que la libertad de expresión se alzara como una de sus principales consignas. Libertad de creación, de sociabilización y de expresión sexual e identitaria que convulsiona a una cultura cuya producción de sentido se cimenta en la heteronormatividad patriarcal. En base a esto, debemos tener en cuenta que los espacios de entretenimiento también pueden llegar a ser profundamente políticos.

* * *

Nota

- ¹ Declarado y celebrado por primera vez en 1988 por la Organización Mundial de la Salud.

* * *

Obras citadas

- Bobe, Germán. "Candy Dubois en espectáculo "Ooopz Danze", de Germán Bobe, en Spandex". 1992. Youtube.com. Julio 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=WAvnGaeEMPY>
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós Básica, 2017.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Buenos Aires: Paidós Básica, 2007.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós Básica, 2007.
- Canal 13. *Yo amo los '90 - Capítulo 3: el inicio del destape de Canal 13*, 2014. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=LqWxAnCQ-veA&t=72s> el 18/03/2022.

- Donoso, Amelia; Robles, Víctor. *SIDA en Chile. Historias fragmentadas*. Santiago de Chile: Siempreviva, 2015.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*. 1976. México DF: Siglo XXI editores, 2007.
- Lemebel, Pedro. *Loco Afán, crónicas de sidario*. 1996. Santiago: Seix Barral, 2009.
- Llamas, Ricardo. *Construyendo sidentidades: estudios en el corazón de una pandemia*.: Siglo XXI editores, 1995.
- . *Teoría Torcida: prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Barcelona: Siglo XXI editores, 1998.
- Opazo, Cristián. "Pedagogías teatrales en el Chile posautoritario". *A contracorriente*. Vol. 12/Núm. 1 (2014), pp. 125-135.
- . "Pánico a la discoteca: Teatro, transición y underground (Chile, época 1990)". *Cuadernos de Literatura* Vol. 21/Núm. 42 (2017), pp. 49-66.
- "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los maracos en la Plaza de Armas". *El Clarín* el 24 de abril de 1973.
- Robles, Víctor. *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago de Chile: ARCIS, 2009.
- "Síndrome de los homosexuales ya hizo su debut en Chile". *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 31 de julio de 1984, p7.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- Sutherland, Juan Pablo. *Nación marica*. Santiago de Chile: Ripio, 2009.
- Taylor, D., & Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Fuentes primarias

- Entrevistas orales: Marco Becerra (activista Acción Gay), Ramón Griffero (artista y asistente), Daniel Palma (creador de Spandex) y Juan Pablo Sutherland (escritor y asistente).
- Entrevistas escritas: Germán Bobe (artista y asistente).