

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**Silencios, Puntos y Contrapuntos.
Lecturas sobre *Manifiesto* y *Guevara Muerto* en
VERBOAMERICA**

Hierro, Fernando Francisco

López, Mara Sofía

Procopio, Nicola

Segundo Cuatrimestre de 2017

Título: Silencios, Puntos y Contrapuntos. Lecturas sobre *Manifiesto* y *Guevara*

Muerto en VERBOAMÉRICA

Palabras clave: obediencia política- disidencia sexual- Caso Padilla- heteronormatividad- cuerpos

Abstract: Este trabajo se centra en el estudio de las obras *Guevara Muerto* de Claudio Tozzi (Brasil, 1967) y *Manifiesto* de Pedro Lemebel (Chile, 1990), entendidas como caras antagónicas e irreconciliables del discurso comunista latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX.

La obra de Tozzi parte de la revisión de la fotografía *postmortem* del Che, figura emblemática de la revolución, para depurar sus rasgos y presentarlo enmarcado por la simbología cristiana del sacrificio. En consonancia con el patrón de identidad patriarcal comunista, el nuevo mesías interpela al espectador, buscando por medio de la empatía, la identificación con la causa pero también con el régimen cubano. De la vereda de enfrente, la actitud de Lemebel pretende la ruptura del discurso comunista oficial. Por medio de una *performance* y una fotografía que apelan a lo paródico, el artista hace visible la exclusión y el castigo sistemático de homosexuales, al interior del Partido Comunista.

A partir de un análisis relacional de los rasgos estéticos e históricos en cada caso, se busca entender la construcción heteronormativa operada al interior del Partido Comunista desde la fetichización de la imagen del Che Guevara y su relación con manifestaciones de sexualidades disidentes. En este sentido, el Caso Padilla constituye un hecho histórico de censura y castigo adoctrinante a la homosexualidad por parte del gobierno revolucionario cubano y se vuelve un fundamental articulador entre ambos posicionamientos. Lo ocurrido

en torno a este tema suscitó diversas voces a lo largo del globo, que en su mayoría terminaron apoyando al régimen y, por ende, legitimando la construcción heteronormada del héroe comunista al que debían suscribir las masas obreras.

Introducción

El presente ensayo parte de la lectura comparativa de dos obras, *Guevara Muerto* (Claudio Tozzi, 1967) y *Manifiesto* (Pedro Lemebel, 1990), piezas que forman parte del guión de la colección permanente del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, titulada VERBOAMÉRICA, bajo la curaduría de Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio. La problemática a identificar en ambas imágenes es la visualización de posturas antagónicas al interior de los movimientos obreros latinoamericanos desde los años sesenta hasta fines del siglo XX, en cuanto a disidencias en términos de identidad sexual. En este marco se inserta la construcción de masculinidad y heroísmo revolucionario encarnado en la figura del Che Guevara y sus proyecciones en la región, propugnada inicialmente por las filas del Partido Comunista de Cuba y la objeción a esta lógica planteada por Lemebel en la etapa previa de apertura del proceso democrático chileno hacia 1988.

No debe dejar de mencionarse que la característica distintiva de este proceso de construcción normativa radica en el acelerado devenir en ícono y fetiche de la figura del Che Guevara, líder emblemático de la Revolución Cubana cuya imagen, a diferencia de la de sus pares, traspasó sus confines regionales y alcanzó una popularidad global, con la notable circulación de su fotografía *post mortem*. Esto contribuyó a la construcción idearia del héroe mesiánico que da la vida por la causa revolucionaria y pasó a conformar un relato moral ejemplificador y adoctrinante, expresado en formas de militancia política y de radicalización de las organizaciones armadas. La obra de Tozzi da cuenta de esto al

presentar un plano detalle del rostro del joven revolucionario ya muerto, rodeado de un grueso marco de hierro con una suerte de incrustaciones de pequeños puntos rojos.

Frente a este proceso normativo de obediencia y amplia eficacia didáctica se opone la obra de Lemebel, autor que a lo largo de sus *performances* y producciones literarias se alzó en pos de una reivindicación sexual al interior de los grupos de izquierda. A su vez, en una de sus piezas más reconocidas, *Hablo por mi diferencia* (1986), leída en un mitin de izquierda en Chile a fines de la dictadura, interpela al público a reflexionar sobre su condición de sujeto político y legitimidad discursiva, al expresar su disidencia sexual. En *Manifiesto* (1990), Pedro Lemebel retoma el ícono de la hoz y el martillo, maquillados entre sus ojos y su boca, para indagar sobre el silencio y la exclusión del colectivo homosexual dentro de las estructuras orgánicas de la izquierda. Desde su posición como miembro no orgánico de la izquierda chilena, el retrato fotográfico de Lemebel opera como la contracara del *Che Muerto* de Tozzi.

Este trabajo tiene como primer objetivo caracterizar el discurso inherente a cada imagen, e indagar sobre aspectos iconográficos e iconológicos, en consonancia con documentos y otras producciones contemporáneas. En el caso de Lemebel contamos con el discurso poético *Hablo por mi diferencia* (1986), que forma parte de la *performance* homónima ya mencionada, como apoyo directo de la imagen fotográfica; en relación a la obra de Tozzi contamos con producciones similares realizadas por el artista para la misma época en torno a la figura del Che. En segundo lugar se tomará el Caso Padilla como eje articulador, a los fines de identificar puntos de encuentro que contribuyan a identificar el diálogo entre ambas obras.

Entre el ready made visual y el arte pop. Guevara Muerto según Claudio Tozzi

Guevara Muerto (1967) se compone de una tela y su marco de chapa de hierro, que muestra el plano detalle de un rostro tomado desde un ángulo casi picado, trabajado en acrílico de manera esquemática a partir de la fotografía tomada en Bolivia por Freddy Alborta. Este rostro no se ve por completo sino solo la porción derecha que va desde el mentón hasta su frente, donde se distingue una porción de cabello. La forma de representación no permite dar cuenta si los ojos están abiertos o cerrados. Por otro lado, el marco de hierro es de color marrón gastado con puntos de lana roja claveteados de manera aleatoria (no hay ningún patrón de distribución).

Si bien la imagen no es completamente clara a simple vista, ya que está trabajada a modo de “mancha” (Medeiros, 2014:6), una vez que conocemos el título, “Guevara muerto”, comprendemos de quién se trata y somos remitidos directamente a la fotografía ya mencionada, mundialmente conocida. En ella se lo veía tendido sobre una especie de camilla, con su cabeza levantada por una almohada o algún sostén similar y, para sorpresa de muchos, con los ojos abiertos. Esta obra retoma un detalle de esta fotografía, su rostro, pero depurado de contingencias, entendiendo por ello todas aquellas circunstancias que remitirían al momento de la fotografía (la postura de su cabeza, el estado de sus ojos, la luz y, con ello, las tonalidades de su rostro). En este caso Tozzi decidió mostrar la impresión neta del último registro de su rostro.

Al mismo tiempo, la elección del marco no puede ser casual: una chapa amarronada con incrustaciones rojas que hunden el material, acentuando junto con su color, la idea de heridas (de bala). Esto no es nuevo en la Historia del Arte occidental y las reminiscencias al cristianismo se pronuncian con su coloración, coincidente con la sangre derramada en un

primer momento por Cristo y ahora por el Che. La obra presenta al líder revolucionario en semejanza con la figura heroica y mesiánica del cristianismo, que ha dado su vida por una causa común y en pos de la redención de la humanidad. A su vez y en relación con esto último, si bien las pupilas de los ojos del Che de Tozzi no están representadas, su rostro está orientado al espectador, interpe­lándolo, tal como las diversas representaciones de Cristo (sobre todo las pertenecientes al período barroco del arte colonial americano, que buscaban una conexión empática de parte del fiel). Juan Alegría Licuime (2007) entiende la admiración y el culto en torno a la figura del Che como el resultado de operaciones simbólicas acumuladas (el viaje por Latinoamérica, la separación de su familia, la renuncia al cargo de alta autoridad en Cuba para luchar en Bolivia, etc.) que plantean una vuelta al héroe romántico valiente y corajudo que se enfrenta el mundo arriesgando su vida, y consigue la inmortalidad: “Al igual que el glorioso Heracles, el Che Guevara se ha transformado en un ser inmortal; pasarán 30, 40, 50 ó 100 años más, y su semblante y figura nos seguirá impresionando...” (Alegría Licuime, 2007:101)

Claudio Tozzi (1944) es un artista visual paulistano, graduado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo. Asimismo se dedicó al arte gráfico y se valió del arte pop con un fin crítico dentro del marco de lo que dio en llamarse “arte comprometido” en el Brasil de la década del sesenta, período en el que se llevó a cabo el gobierno de facto de João Goulart, vinculado a la extrema derecha y apoyado por el gobierno de EEUU. En este sentido, el arte comprometido fue el resultado de la integración de diversas fuerzas, críticas del orden, vigente e identificadas con la lucha obrera (Medeiros, 2013: 130). Durante estos años, Tozzi produjo una serie de obras en las que, por medio de la unión de diversas imágenes de la vida cotidiana, ya sean titulares de diarios,

fotografías, logos, banderas, etc., ofrecía una lectura con fuerte carga social y política. Un ejemplo de ello es por ejemplo *USA y abUSA* (1966). Por otro lado, durante ese mismo período, Tozzi realizó una serie de obras a partir de la imagen del Che. Precisamente, una de ellas *Guevara vivo o muerto* (1967), fue iniciada al día siguiente de que se conociera la noticia de la muerte del líder revolucionario. Esta constaba de tres paneles ensamblados en los que delimitó siete nichos, de los cuales seis llevaban imágenes provenientes de obras previas (*Lucha y Hambre*) y una fotografía del Che. El séptimo panel, ubicado en el centro, llevaba la inscripción que daba título a la obra.

Lo llamativo en esta obra y en la tomada para este ensayo, es el tratamiento escogido, en parte ligado a su vinculación con las artes gráficas, pero también debido a una búsqueda semántica específica. Tozzi recurre a lo que De Medeiros (2014: 6) llama “*readymade* visual”, es decir la reducción de las imágenes fotográficas a sus elementos básicos, suprimiendo los medios tonos y claroscuros, entendidos como meros accesorios visuales, volviéndolas manchas y, por ende, favoreciendo un impacto más directo en el espectador .

Masculinidades y lealtades. Políticas de Estado en la Cuba Revolucionaria y el Caso Padilla

Un posible eje temático en vistas a una lectura comparativa entre *Guevara Muerto* y *Manifiesto*, es la intervención política del sector intelectual y sus efectos en la conciencia crítica, versados en el caso Padilla. La necesidad de inventar nuevas formas urgentes de expresión de alcance colectivo adquirió una dimensión problemática entre los intelectuales no alineados con un partido o movimiento y los dirigentes políticos en el contexto

revolucionario cubano (Gilman, 2003: 254-255). En este sentido, un suceso temprano que desencantó a la comunidad intelectual extranjera fue la represión estatal a los homosexuales en 1967.

Considerada contraria al espíritu revolucionario, la homosexualidad atentaba contra el interés de asegurar la lealtad de los ciudadanos y homogeneizar el ideal masculino heterosexual de corte militar. Esta tipificación restringida de ciudadanía basada en el sacrificio del cuerpo por la nación, se materializó en políticas de Estado como el establecimiento de campos de reeducación política y sexual (De Ferrari, 2017: 30-31). Es precisamente en esta lógica donde emerge la figura ejemplar del Che Guevara: “una especie de efebo mítico, que como el dios Eros seduce voluptuosas féminas y vigorosos combatientes” (Alegría Licuime, 2007: 96).

La persecución sistemática de los homosexuales, resistida por la intelectualidad internacional en favor de la causa revolucionaria, tuvo su parteaguas con el Caso de Heberto Padilla. Un conocido escritor cuyo libro de poemas *Fuera del juego* ganó el Premio nacional de Poesía de la UNEAC en 1968, pese a que fuera considerado por el gobierno un texto sedicioso.

En 1971, Padilla fue forzado a dar una confesión pública televisada, en la que incriminaba y denunciaba a otros amigos supuestamente desafectados del régimen. Este hecho provocó un gran descontento con repercusiones en Cuba y la comunidad internacional, específicamente por las medidas represivas desplegadas y el tratamiento particular del caso. En respuesta a lo sucedido, a fines de abril de 1971 se realizó en la Habana el Primer Congreso Nacional de Cultura, donde se postularon en forma oficial y programática los criterios ideológico-culturales del nuevo contexto cubano, en el que se adoptó una postura anti-intelectualista y homofóbica. Entre sus taxativas manifestaciones,

Fidel Castro se opuso a que el “hombre del futuro”, proviniera de las filas de los intelectuales existentes, a la vez que proclamó la necesidad de mantener “la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo”, combatiendo las “desviaciones homosexuales”, entendidas como extravagantes. El silenciamiento de buen parte de intelectuales latinoamericanos en los años siguientes al Primer Congreso, supuso una adhesión autoimpuesta para no ofrecer debilidad frente a posiciones anticubanas (Gilman: 2003). No obstante, este patrón autoritario del proyecto cultural de la Revolución, sostenido por una visión masculina de la nación y la lealtad incuestionable de sus ciudadanos, provocó también una rápida desilusión de intelectuales locales y extranjeros que con su apoyo habían legitimado en un comienzo el proceso revolucionario.

En este sentido, se entiende que no fue la ideología revolucionaria sino las tradiciones de ética y de género las que aseguraron las adhesiones desde distintos frentes intelectuales al régimen. De esta forma, la construcción heroica y masculina se volvió un factor decisivo en la continuidad y estabilidad del régimen revolucionario cubano (De Ferrari, 2017: 30-31).

Parodiar, un modo de existencia en la transición democrática chilena. Pedro Lemebel en Manifiesto

En el retrato fotográfico de Pedro Lemebel, también en blanco y negro, se aprecia una figura que ocupa los dos tercios izquierdos del cuadro, con la cabeza inclinada y apoyada sobre su mano. Se adivinan una suerte de remera o camiseta de red y una manga con encaje. En su cabeza, una gorra posiblemente usada para ponerse luego una peluca. Su rostro presenta un semicírculo pintado desde su ceja hasta su labio, ambos con unos

apliques de estrellas adheridos, y una especie de martillo (simplificado en sus formas) dispuesto de manera transversal.

Pedro Lemebel (1952-2015) fue un artista chileno que, vinculado mayormente a la literatura, siempre se valió del arte para visibilizar cuestiones de género y más aún, las dificultades de la comunidad homosexual. Cercano al feminismo y a organismos culturales alternativos, fue opositor a la dictadura (1973-1990) y al academicismo oficialista. Asimismo, su paso por la izquierda también se vio dificultado al encontrarse con el prejuicio frente a la homosexualidad.

Esta fotografía de 1990 tomada por Ernesto Muñoz -otro artista de posicionamiento gay-, hace referencia a su intervención pública en una concentración política celebrada en 1986, en la Estación Mapocho en Santiago de Chile. Ocasión en que lee su poema *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, vestido y maquillado en la forma aludida. El título de la pieza tiene íntima consonancia con el formato literario dilecto por los movimientos políticos de izquierda, donde procuran exponer y defender públicamente en forma novedosa sus programas de acción. El siguiente fragmento ilustra cómo a lo largo de su propuesta, Lemebel en tono paródico señala y refuta su exclusión sistemática de la “experiencia política”:

¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo? / ¿Van a dejarnos bordar de pájaros las banderas de la patria libre? / El fusil se lo dejo a usted / Que tiene la sangre fría / Y no es miedo / El miedo se me fue pasando / De atajar cuchillos / En los sótanos sexuales donde anduve / Y no se sienta agredido... (Fragmentos tomados de *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, 1986).

En un contexto previo al proceso de transición democrática en Chile, Lemebel interpela la heteronormatividad del discurso dominante como miembro no orgánico de la izquierda chilena, en el que, desde su condición de marginalidad y exterioridad, se enfrenta

al discurso oficial develando la fractura y la falsedad de este, así como también el devenir particular “del deseo homosexual latinoamericano” (Richard, 1993:65-71 y 84-88).

A los efectos de reivindicar su status como sujeto político, Lemebel se apropia de determinados significantes últimos: por un lado el martillo y la hoz, emblemas del Comunismo, pintados en su cara; por el otro su travestismo, como ejercicio de simulacro que socava el doble ordenamiento de masculinidad y feminidad reglamentarias. (Butler 1999 [2007]: 282- 284). Con una actitud contradiscursiva, Lemebel se alza contra las filas oficiales del comunismo, lanzando su *Manifiesto* de la disidencia sexual. Este gesto se repite en el retrato fotográfico realizado años más tarde, donde el ceño fruncido y el atuendo lujurioso, interpelan al espectador sobre lo políticamente (in)correcto.

Conclusión

Tanto Tozzi como Lemebel proponen desde sus obras, una mirada determinada por su vinculación con hechos políticos: en la primera, la trágica muerte de Guevara y en la segunda, desde la reivindicación de un sujeto político invisibilizado por el discurso hegemónico de la izquierda latinoamericana.

Reflexionar sobre cómo se articulan y desarticulan las subjetividades en producciones simbólicas resulta en el presente caso una pregunta histórica y sexuada. En este sentido, es relevante mencionar el caso Padilla, no sólo por haber logrado la autocensura de su autor, sino por el hecho de haber operado como factor de detención de la circulación de producción cultural crítica en la Cuba Revolucionaria, así como también por haber sido una forma de alinear a la intelectualidad latinoamericana, en vistas de no manifestar debilidad frente a quienes no simpatizaban con la revolución. Este contexto

habría favorecido la circulación de un patrón heteronormativo encarnado en la imagen de Guevara, y su eficacia didáctica en los movimientos obreros.

Ambas obras parten de la apropiación de emblemas comunistas en pos de un mensaje específico y a la vez, contrapuestos, en pos de la visibilización de un relato moral y revolucionario. En el caso de Lemebel, el martillo junto con la hoz son maquillados en el rostro de una figura andrógina quien, desde una vestimenta seductora, opone el ceño fruncido y se muestra crítico frente a la no inclusión de la diversidad sexual en la agenda política. Tozzi, por el contrario, parte de una imagen fetichizada, depurada en el gesto gráfico, del líder revolucionario latinoamericano, como ejemplificación moral y de lucha en el contexto del gobierno de facto de João Goulart.

El eje articulador que establece un diálogo entre las dos obras es la interpenetración política en el arte. Si bien existe una distancia temporal de poco más de dos décadas en su producción, ambas enfrentan dinámicas propias de gobiernos autoritarios. En el caso de Tozzi desde el hecho de trabajar sobre la imagen revolucionaria del Che, en pleno gobierno de facto en Brasil; y en lo que respecta a Lemebel, desde su activismo frente a la marginación de la homosexualidad durante la dictadura chilena.

Bibliografía

Alegría Licuime, Juan

2007 *La imagen del Che Guevara: Un travestismo de la Virgen de Guadalupe*, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Posgrado.

Butler, Judith

1999 [2007] *Género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*, [Trad.: María Antonia Muñoz] Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- De Ferrari, Guillermina

2014 “Socialismo y socialidades”, *Comunidad y cultura en la Cuba post-soviética*, Madrid: Verbum

De Medeiros, Alexandre Pedro

2013 “Fragmentos por um comprometimento político na obra de arte: Claudio Tozzi (1964-1968)”, en *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, Londrina, pág. 124-128.

2014 “Guevara vivo ou morto: obra violentada, artista torturado”, en *Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente*, Florianópolis: UDESC 1-11.

Gilman, Claudia

2003 “Poéticas y políticas de los géneros”, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Giunta, Andrea

2014 “Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia” *CAIANA*, No 4: pág. 1-12, Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vo l=4 [último acceso: 30/10/17]

2016 *Todas las partes del mundo*, Buenos Aires: Fundación Constantini MALBA.

Lemebel, Pedro

2011 *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, Santiago: Revista ANALES

Pérez Rubio, Agustín

2016 *Historia abierta, tiempo múltiple. La colección MALBA desde otro giro*, Buenos Aires: Fundación Constantini MALBA.

Richard, Nelly

1993 *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Chile: Francisco Zegers Editor