

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

RESEÑAS

Cristián Opazo. *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under.*

Ediciones Metales Pesados, 2024, 350 pp. ISBN: 978-956-6203-73-5.

Ignacio Sánchez-Osores

University of Notre Dame

isanche2@nd.edu

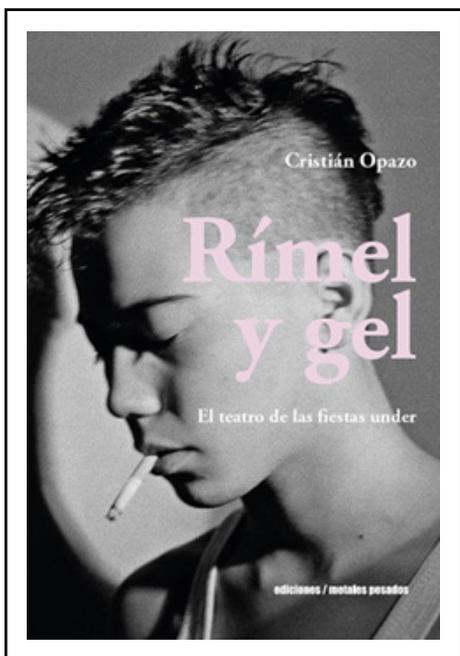
<https://orcid.org/0009-0007-5149-5364>

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 250-255

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.250-255

ISSN: 2735-6825

RESEÑAS



Rímel y gel.
El teatro de las fiestas under.

Cristián Opazo.
Ediciones Metales Pesados, 2024.
ISBN: 978-956-6203-73-5.
350 pp.

Reseña por Ignacio Sánchez-Osores

isanche2@nd.edu

*

Entre las “cucas, guanacos, loros soplonés” de los ochenta y “la democracia de pelito corto” entronizada en los noventa de Santiago de Chile —como diría la poeta Carmen Berenguer—, *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under* (2024) de Cristián Opazo convoca una díscola pandilla de jovencitos y jovencitas que, fustigados por la represión, se guarecen en galpones abandonados —luego mutados en discotecas piratas— para contestar a los regímenes opresivos de la dictadura y los fallidos simulacros de la mentada Transición a la democracia.

Despojado de jerigonzas de moda, su autor emprende en *Rímel y gel* una extraña, desviada o desautomatizada práctica crítica que enrarece la escritura más convencional, expandiendo, por tanto, sus límites. Digo que Opazo instala en el campo literario chileno —y, por supuesto, latinoamericano— una crítica desviada o, si se

quiere, *queer*, toda vez que desobedece las programaciones discursivas maniqueas y digeribles del mercado. Su ejercicio crítico heredero, entre otros, de Sylvia Molloy (y sus sofisticados *close readings*), inquiera una re-flexión genérica (sexual y textual) que, en su indefinición y creatividad, desarma las matrices dicotómicas que sostienen los trayectos academicistas más convencionales: crítica-ficción, vida-obra, literatura-teoría, yo-comunidad. *Rímel y gel*, ante todo, constituye una rara máquina de lectura —tan rara como los asiduos parroquianos del *under* santiaguino—, o es lo que podríamos denominar, una *ficción crítica*, esto es, una práctica escritural promiscua que, a contrapelo de los manuales disciplinarios, desordena catálogos y géneros con-fundiendo la crítica con la ficción, la biografía con la autobiografía, el ensayo con la novela de aprendizaje generacional, la crónica con el ensayo o el ensayo con el testimonio.

Por desviados, como constata, asimismo, esta crítica desviada, las producciones literarias y artísticas de estos raros y raras *boys and girls* han sido, cuando menos, miradas con recelo por los agentes culturales (reseñistas, académicos, periodistas). He aquí la potencia de esta desviación crítica de Opazo, toda vez que *Rímel y gel* expone y exhibe cuerpos y prácticas disidentes que serán claves para las entender no solo los repertorios y archivos que despliegan las dramaturgias chilenas posteriores, sino también la poesía, la narrativa y el *performance* de fines del siglo XX y principios del XXI. Así las cosas, esta ficción crítica es, además, de una reconstitución genealógica, una contribución insoslayable para quienes se interesan en estudios literarios, estudios culturales, estudios de *performance*, estudios de género y sexualidades. La intervención del ensayista nos dona a los formalistas viscerales como él una valiosa lección: en la forma se encarna una política y, por tanto, el discurso crítico debe ser una cámara de eco de los sentidos desplegados a nivel formal.

Seducido por una *ética del fan* más que por una *ética fetichista* (que padece de *poseurs* que ostentan su “pericia en técnicas de conservación, exhibición y mediación” (366)), su autor se introduce, al decir de Zeb Tortorici, en las vísceras del archivo (casetes, cintas, rumores, fotocopias, fanzines, cintas de VHS) que esquivan la evidencia o la prueba del delito —*dixit* Jean Genet— para adentrarse, más bien, en lo efímero como una política, paradójicamente, de sobrevivencia en tiempos de censura, redadas y persecución. *Rímel y gel* nos instruye, especialmente a los críticos y críticas *queer*, que el rumor para identidades proscritas y minoritarias en sus versiones, ecos y reinterpretaciones se convierte en una herramienta verosímil para narrar las historias de las disidencias sexuales y tramar biografías de subjetividades

minoritarias. Así, pues, Cristián Opazo en el rumor de locas y travestis de Andrés Pérez que pululan en *La huída*, en los chismes que, el entonces, Pedro Mardones intercambia con feministas antidictadura en la casa de Pía Barros o, bien, en los mensajes de a oídas de las alocadas fiestas del mañana que un autoexiliado Jorge Díaz se solaza en escuchar en el marco de la movida española; hace de estas discursividades efímeras una poética creativa y crítica a la que él mismo echa mano en su quehacer ensayístico.

Opazo, barroco de trinchera mediante (Perlongher), nos enseña que en tiempos de toque de queda, censura, lacrimógenas y tortura, la fiesta es una plataforma en la que se dirime una política disensual que discute y contraviene lo que en los estrados no se osa siquiera enunciar. En la ficción crítica del ensayista, el rímel y el gel de la escena *under*, más que tropos sustitutivos, por el contrario, encarcan literalmente, contagios y contigüidades que, en sus desplazamientos y derivas mientan cuerpos, deseos, alianzas y goces proscritos que hallan en los epicentros festivos una lengua común y afectiva. En el Trolley, el Garage Internacional y el Teatro Esmeralda, la pista de baile deviene enclave de resistencia contracultural en que, jóvenes artistas como Vicente Ruiz, Ramón Griffero, Pedro Mardones y Andrés Pérez, aprenden que el *glamour* y el *new wave* sonpreciadas tecnologías de género que, cual prótesis, se adhieren a los cuerpos como declaraciones políticas y culturales en medio de una aterradora dictadura y, luego, en una democracia a medias tintas en el que el arcoíris despunta opaco.

A través de siete capítulos (o pistas de baile, sería mejor precisar), una introducción y un epílogo, *Rímel y gel* o la *ficción crítica* de Opazo plantea cómo ante el desmantelamiento y tutelaje militar de las universidades públicas, una pandilla de retornados (Pablo Lavín, Vicente Ruiz, Ramón Griffero) e incorregibles juventudes locales (Pedro Mardones, Jordi Lloret TV Star, Daniel Palma, Las Cleopatras, feministas comunitarias) truecan las aulas por galpones abandonados y, por tanto, desplazan los “géneros uniformados y las “uniformaciones de géneros” (Richard 65) por géneros disidentes y disidencias de géneros que colorean provisoriamente el lóbrego paisaje santiaguino.

La fiesta política o la política festiva del Trolley (“Entre las putas y la cárcel), promueven una ética DIY que rechaza la doctrina del shock, a través de colectivos residuales que, paradójicamente, como sostiene el ensayista luego, “contribuye(n) a formar una pionera escuela técnica informal . . . que reclaman las incipientes industrias creativas, que luego se consolidan con el advenimiento de la transición demo-

crática” (73). Esta constatación no es nimia, por cuanto, expone cómo las fiestas alojadas en ese galpón no son sino la formación de una escuela contracultural que sustituye la sala de clase teatral, a través del ritmo de Lorenza Aillapán, Cecilia la Incomparable o el *new wave* pirateado.

El desparpajo de la movida española y su frenética juventud de chaperos, homosexuales, *dealers* y *punkies*, seduce a autoexiliado Jorge Díaz (“Un hombre solo en Madriz”) quien construye un repertorio clandestino que le permite escapar de la burocracia taxonómica hasta “reventar la chapa del grotesco armario del absurdo” (149). El ensayista, a través de gesto crítico desviado, nos descubre otro dramaturgo que halla en la España de José Donoso y Mauricio Wacquez una lengua en la que puede traducir sus afectos y masculinidades alternativas que polemizan con la nación.

El Pedro Mardones inédito retratado en *Rímel y gel* (“Clandestino incontable”) es aquel que, asediado por el aire irrespirable de la dictadura, transita entre el Taller Soffia de escritura de impronta feminista de Pía Barros y los zigzagueantes andares callejeros con Jaime Lepé y el teatrista Andrés Pavez. En estos tránsitos que mapean otra ciudad se forja, como argumenta Opazo, ni más ni menos la poética lemebeliana que en los años noventa y dos mil subrayará con insistencia que el “cuerpo y la voz debían ser tanto una barricada como herramienta de trabajo artístico o sexual” (160). Este capítulo es, a mi entender, el único estudio hasta la fecha que aborda con enjundia la antesala de la loca del *star system* que, *a posteriori*, Lemebel elevará en la narrativa latinoamericana: un Mardones incontable.

En el Garage Matucana se concibe por hastío, deseo y rebeldía un laboratorio contracultural en el que conviven en gozosa y política promiscuidad (“La pandilla de Matucana”) las *performances* de Vicente Ruiz, el *punk* de los Dadá, las ollas comunes, las proclamas feministas o las décimas de la Batucana. En este espacio residual, bajo permanente amenaza, los casetes piratas modulan una máquina de resistencia disiente que contesta, a través de una serie de poses y movimientos a contracorriente (y esto no es mero tropo) las políticas de masculinidad autoritarias e ideogemas familiaristas de la dictadura. En este escenario de memoria alternativa advertimos cómo se fraguan no solo pedagogías *queer*, sino también actos feministas clave en la historia cultural chilena como lo fue El Matucanazo de las Tres Mil, uno que, de alguna manera, se distancia de eventos más academicistas como el Congreso Internacional de Literatura Femenina acaecido el mismo año 87. Los mentados Pinochet girls and boys que ensayaban sus delicuescentes pasos pasos de

baile y poses afectadas (“A Dead End World” (un rollo de fotos perdidas)) nos instruyen, como indica Opazo, que en un país en el que paulatinamente se introyecta la lógica neoliberal la convivencia se convierte en un arte que, *new wave* mediante, permite imaginar utopías, al compás de políticas corporales.

El Teatro Esmeralda el año 91 deviene en una “contagiosa” (el epíteto no es baladí) discoteca (“Pánico a la discoteca”) que desata los reproches de una democracia aún devota de los marcos morales y sexuales de la dictadura militar. Transexuales (Candy Dubois), *go-go dancers* (Andrés Pérez), actores, modistos, músicos pop y universitarios se congregan para reclamar ese arcoíris que, pese a la transición, todavía palide. El teatrista Andrés Pérez y el diseñador Daniel Palma, asediados por las políticas gubernamentales que temen el contagio masivo y la corrupción de los jóvenes, ven cómo las Spandex -ese magma de afectividades proscritas- se prohíben y, por consiguiente, se desbaratan las “tramas solidarias” que estas alocadas fiestas proveen a universitarios, colas y *punkies* “amparo, educación, financiamiento, memoria, placer” (302). Cuando la “cueca democrática” no provee ni las medicinas ni las políticas públicas que permitan el cese de muertes de locas y travestis con VIH/sida, las Spandex pregonan una ética del cuidado que literalmente sostiene redes de apoyo.

Pupilo devoto de fiestas clandestinas de locas y travestis, el teatrista Andrés Pérez Araya, gestor de las Spandex (“Pedagogía de un bailarín de discoteca”) ensaya en *La huída*, no solo una política memorial rumoreada de aquellos homosexuales lanzados a las aguas del Pacífico que la historia oficial no registra (biografía colectiva), sino también el acto premonitorio de su propia muerte (autobiografía). En la sangre que no coagula una herida histórica, Araya halla el continuum entre la memoria de locas desaparecidas y su propia memoria personal. La fiesta clandestina, por tanto, no es sino un enclave pedagógico en el que se aprehenden nuevas maneras de performar masculinidades alternativas y los insumos que diagraman la poética dramaturgica de un artista que supo de fondeos en literal y burocráticamente.

Rímel y gel no es solo la *ficción crítica* (una biografía polifónica, un *bildungsroman* colectivo) de una generación de indóciles jóvenes, sino también la de Cristián Opazo (una autobiografía imaginada). Con rigor de archivista visceral y ética de conspicuo fan, el ensayista nos enseña que la práctica crítica aséptica y serializada no tiene por qué ser el corsé de todas las escrituras; antes bien, el rímel y el gel pueden manchar con gusto la imaginación crítica. O, dicho de otra manera, su crítica desviada está

orientada a intervenir una máquina cultural presa de recursos que automatizan la palabra y paraliza el *sensorium* analítico.

Obras citadas

Berenguer, Carmen. *Obra Poética*. Cuarto Propio: Santiago, 2018.

Richard, Nelly. “Contorsiones de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti”. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1993, pp. 65-74.

Tortorici, Zeb. “Visceral archives of the body. Consuming the Dead, Digesting the Divine”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 20, no. 4, 2014, pp. 407-437.