

Riscrivere il soggetto latinoamericano nell'era globale: i *boleros queer* di Alejandra Gherzi/Arca

Giulio MUSSO
Università di Padova

Riassunto

Il contributo indaga il portato teorico della produzione musicale della venezuelana Alejandra Gherzi in arte Arca, ovvero una delle artiste *queer* più influenti degli anni Dieci del Duemila. La prima parte della ricerca vuole mettere in relazione gli elementi multimediali e performativi del percorso artistico di Arca con alcune figurazioni teorizzate dal pensiero femminista e postumanista contemporaneo (Haraway, Braidotti). La seconda parte analizza diffusamente i testi e i videoclip dell'album *Arca* (2017) in cui l'autrice, attraverso il dispositivo *queer*, opera una risemantizzazione di alcune formule musicali nazional-popolari latinoamericane, aprendo uno spazio controdiscorsivo che permette di decostruire il concetto di 'identità' latinoamericana e di riflettere sulla possibilità di ridefinizione del 'soggetto' latinoamericano nell'epoca della globalizzazione.

Parole chiave: Alejandra Gherzi, *queer*, postumanismo, *bolero*, identità latinoamericana.

Abstract

This article investigates the theoretical background of the musical production of the Venezuelan Alejandra Gherzi *alias* Arca, one of the most influential queer artists of 2010s. The first part of the research aims to relate the multimedial and performative elements of Arca's artistic career with some figurations theorized by contemporary feminist and posthumanist thinkers (Haraway, Braidotti). The second part of the research analyzes the lyrics and the videos from the 2017 album *Arca*, in which the author, thanks to the queer device, re-memorises some traditional Latin American music formulas, opening a counter-discursive space that allows to deconstruct the Latin American 'identity' concept and to reflect on the possibility of re-defining the Latin American 'subject' in the globalization era.

Keywords: Alejandra Gherzi, *queer*, posthumanism, *bolero*, Latin American identity.

Alla nascita l'uomo è molle e debole,
 Alla morte è duro e forte.
 Tutte le creature, l'erbe e le piante
 Quando vivono son molli e tenere
 Quando muoiono son aride e secche.
 Durezza e forza sono compagne della morte,
 Mollezza e debolezza sono compagne della vita.
 (Tao Te Ching)

Per quanto risulti complesso inquadrare delle coordinate critiche per muoversi lungo lo sfaccettato ed interdisciplinare percorso di un'artista come Arca, è forse possibile e necessario, da un lato, individuarne alcune costanti e basi teoriche, dall'altro, soffermarsi su alcuni momenti specifici, al fine non solo di illuminarlo complessivamente (a fronte di una ricezione non sempre agevole), ma anche di dedicarvi un posto speciale tra gli autori extraletterari e letterari contemporanei protagonisti di un ripensamento della 'latinoamericanità' a partire da una *performance* identitaria precaria e sessualmente transizionale.

Questa breve ricerca, infatti, percorre le più importanti tappe discografiche della carriera di Alejandr@ Ghersi, circoscrivendo un primo aspetto che potremmo definire 'multimediale-performativo', inteso come esito audiovisivo di un'estetica *queer* e postumanista caratterizzante sia la sua produzione, sia la sua 'vita pubblica, e un secondo relativo alla composizione dei testi, in cui si prova a vedere come l'autrice, all'interno di tale estetica, abbia elaborato una tanto fertile quanto provocatoria risemantizzazione delle formule e dei temi di alcuni generi musicali popolari latinoamericani. Contemporaneamente si proverà a proiettare uno sguardo trasversale al versante *live* e performativo.

L'ARTISTA *QUEER* TRA CYBORG E NOMADISMO

Prendendo in prestito da Rosi Braidotti (1995) un'espressione che tornerà utile anche più avanti, chiunque abbia frequentato l'universo artistico di Arca sa bene come questo sia fortemente connotato dal "non avere un punto fisso", unica vera e propria linea guida lungo cui sviluppare una poetica della metamorfosi, della fluidità, della performatività e dell'ambiguità sessuale. Di punto fisso sono infatti privi i suoi album e le sue composizioni, consacrati dalla critica come tra i più importanti degli ultimi dieci anni del panorama che –solo a costo di banali riduzioni– chiameremmo musica elettronica sperimentale¹, e sempre contestualizzati all'interno di progetti multimediali ben più ampi rispetto alla semplice dimensione discografica. Di punto fisso sono privi anche soggetti e *performance* dei suoi video musicali, nonché gli spettacoli dal vivo, spesso improvvisati e caratterizzati da un forte contatto con il pubblico. Di punto fisso è

¹ Adam Harper ha recentemente suggerito l'esistenza nella discografia ad alta tecnologia degli anni '10 del Duemila di una temperie *accelerazionista*, e cioè riflettente modi e sentimenti del neo capitalismo, entro cui ha inserito, oltre ad Arca, artisti come FKA Twigs, Fatima Al Qadiri, Oneohtrix Point Never, James Ferraro ecc. (Berlin Music Week, settembre 2015).

soprattutto priva la sua storia personale: nata a Caracas nel 1989, figlia di una famiglia agiata (il padre lavora nel mondo della finanza), si trasferisce presto in Connecticut per poi ritornare preadolescente in un Venezuela già divenuto Repubblica Bolivariana, dove –pur nell’ovatta degli agi familiari che la separano dallo sfondo dei tumulti sociopolitici– inizierà a vivere i problemi legati alle continue separazioni dei genitori e all’autorepressione della propria omosessualità, sviluppando una personalità ribelle, rifugiandosi nello studio musicale (pianoforte classico e strumenti tradizionali venezuelani), nei videogiochi, e nelle assidue frequentazioni di comunità virtuali in rete. A 17 anni si trasferisce a New York per frequentare il Clive Davis Institute of Recorded Music per poi cominciare una folgorante carriera da compositrice e *producer* che la vedrà inizialmente collaborare con superstar del calibro di Bjork, Kanye West, FKA Twigs. Le tappe della carriera solista (gli Ep *Scratch 1* e *2*, 2012, gli album *Xen*, 2014, *Mutant*, 2015, *Arca*, 2017, vari singoli e *mixtape*) saranno poi scandite da continui spostamenti geografici, da New York a Londra a Barcellona.

Uno degli aspetti più evidenti di questa tensione dinamica ha riguardato nel corso del tempo un intenso ed avanguardistico lavoro estetico attorno al proprio aspetto fisico, in linea con l’evoluzione del proprio orientamento sessuale e di genere che l’ha vista passare dall’identificazione nel maschio omosessuale alla fase attuale del *non binary gender*, lungo quello che potremmo definire un percorso di transessualità mobile, segnatamente orientato verso l’accentuazione di tratti ascrivibili al femminile (soprattutto nel periodo più recente). Un processo di maturazione personale e sperimentazione che ha trovato chiara espressione, da un lato, lungo le varie tappe del percorso artistico ufficiale; dall’altro, attraverso quella che a tutti gli effetti si articola come una *performance* parallela ‘in tempo reale’ al servizio dell’*audience* e degli ammiratori (una parrocchia virtuale di fedeli *freak* che hanno trovato in Alejandr@ un punto di riferimento, un polo comunitario, una musa della trasgressione). Sotto i riflettori pubblici e dei *social* Arca esibisce con disinvoltura le tante sfaccettature di un carattere vulcanico ed ironico e i vari passaggi delle sue trasformazioni *in fieri*. Ma non solo: accanto a *live streaming* di sessioni creative, *tutorial* di chirurgia estetica domestica e video-chat a tema, attraverso l’account Instagram si dispiega un variopinto immaginario di associazioni schizofreniche che alternano scenette di vita quotidiana e mondana a feticci iconografici: *manga* giapponesi, cuccioli deformi, mostri, videogiochi gdr, icone trans o *drag*, *selfie* improbabili e tanto altro materiale *nerdy* e *weirdy*. Il risultato è un assottigliamento progressivo della già sfumata linea tra vita privata e spettacolo.

La reiterata messa in campo del tema della fluidità di genere e del non binarismo, l’incorporazione performativa di differenti pose identitarie e sessuate assunte tramite determinate strategie che vedremo più dettagliatamente, rimandano con evidenza allo specifico –pur nell’ampiezza del suo raggio d’azione– riferimento culturale della teoria *queer*, la cui rilevanza, sin dagli anni Novanta, si fa sempre maggiore, tanto nel panorama mediatico ed artistico internazionale, quanto nel *corpus* letterario (ultra) contemporaneo (specialmente sudamericano, come accenneremo più avanti). Ben distanti dalle semplici rivendicazioni su scala internazionale di diritti civili per le comunità LGBT, le istanze politiche *queer* di trasgressione di ogni discorso normativo, volte sia a mettere in

discussione l'assunto filosofico di identità individuali *fixe* fondate sulla creazione culturale del dualismo di genere, che alla rivendicazione affermativa di ogni differenza non conforme ai modelli identitari occidentali (umanisti, vitruviani, patriarcali, colonialisti ecc.) e ai relativi spazi di tolleranza², poggiano com'è noto sulle posizioni più avanzate del poststrutturalismo, del femminismo radicale contemporaneo e del più recente xenofemminismo. In tal senso come punto di partenza mi rifarei a Judith Butler, che in saggi fondamentali quali *Gender Trouble* (1990) e *Bodies That Matter* (1993) ha messo in luce la necessità della performatività del genere, discutendo alla radice l'immutabile dicotomia delle categorie sessuali, la cui presunta coerenza si dimostra un costrutto culturale concretizzatosi nell'iterazione di atti fisici formalizzati. Il soggetto sessuato, i dualismi e la norma eterosessuale si presentano come assunti naturali solo a partire dal discorso: decostruire il sesso in quanto elemento discorsivo viene proposto come unica opzione possibile per contrastare gli scompensi imposti sul terreno della biopolitica dominante.

L'orizzonte poetico di Arca prende certo vita da tali premesse, ma come abbiamo intravisto e vedremo si è spinto ben oltre, aprendosi ad un immaginario variegato ed inglobando diverse suggestioni, in virtù di notevoli doti creative che hanno permesso all'autrice di rielaborare artisticamente la sua storia personale e le varie versioni di sé, ora proiettandole nello spazio grafico e digitale, modellando a piacere figure virtuali ibridate da elementi non-umani, ora intervenendo sul proprio corpo come teatro-contenitore nei contesti più diversi. In una recente intervista³ Arca ha in proposito parlato della propria musica in termini di 'speculazione' –ispirandosi ai romanzi dell'autrice di fantascienza Octavia Butler⁴–, fantasia di un altro mondo possibile caratterizzato, nella fattispecie, da assoluta libertà di trasmutazione. Prendendo spunto da questa dichiarazione, e passando per una rapida analisi delle sue opere più importanti, mi interessa per il momento provare ad inserire operativamente queste ultime in una prospettiva di aggiornamento ed attualizzazione artistica di due delle più creative *figurazioni* teorizzate dal femminismo postumanista degli anni Novanta, quali il cyborg di Donna Haraway e il soggetto nomade di Rosi Braidotti: proponendo obiettivi finali

² Pasolini parla della tolleranza come di una delle più grande ipocrisie borghesi, sottile forme di condanna sociale da parte di chi aderisce alla norma difendendola, in quanto ratifica la percezione della differenza come valore negativo. Nelle *Lettere luterane* scrive: "La tolleranza, sappilo, è solo e sempre puramente nominale. Non conosco un solo esempio o caso di tolleranza reale. E questo perché una 'tolleranza reale' sarebbe una contraddizione in termini. Il fatto che si 'tollerati' qualcuno è lo stesso che lo si 'condanni'. La tolleranza è anzi una forma di condanna più raffinata. Infatti al 'tollerato' [...] si dice di far quello che vuole, che egli ha il pieno diritto di seguire la propria natura, che il suo appartenere a una minoranza non significa affatto inferiorità eccetera eccetera. Ma la sua 'diversità' –o meglio la sua 'colpa di essere diverso'– resta identica sia davanti a chi abbia deciso di tollerarla, sia davanti a chi abbia deciso di condannarla" (Pasolini, 2009: 35-36).

³ https://garage.vice.com/en_us/article/bvgp75/arca-angel.

⁴ La *speculative fiction*, di cui la fantascienza è considerata ora macro ora sottogenere, è un genere letterario che esplora intenzionalmente mondi diversi dal reale. Si gioca sostanzialmente sugli esiti possibili di una sostituzione delle cause che determinano la realtà con altre condizioni. La direzione distopica di Butler è funzionale ad una critica della società statunitense e alla riflessione sulle scelte individuali. Arca d'altra parte propone una speculazione utopica per quanto provocatoria.

differenti ma dialoganti, entrambe le immagini risultano espressione di quella tradizione materialista che ridiscute la soggettività a partire dalle radici del *corpo*, inteso come campo di iscrizioni di codici socioculturali e come materialità di un soggetto da ridefinirsi in rapporto con la tecnologia e con l'alterità. Con il termine figurazione intendiamo “un'immagine del pensiero” (Braidotti, 1995: 3-4), cioè “una forma di rappresentazione dell'atto di pensare” a nuove strategie politiche e culturali (Haraway, 2018: 40-41). Possiamo provare a vedere il lavoro di Arca in termini di *rappresentazione* audiovisiva di questi e degli altri modelli citati.

1) *Xen* è un disco che, scomodando tanto l'ascoltatore quanto il critico, scoraggiando entrambi a posizionarlo nell'uno o l'altro scaffale, sublima invece una *sensibilità* estetico musicale che indaga le possibilità sensuali dell'*hi-tech* musicale e nuove forme acustiche di *between states*: consta di 15 brani mediamente brevi costituiti da sovrapposizioni stranianti di sezioni ritmiche in continuo sfaldamento e suoni che sembrano provenire da altre dimensioni, freddi, vetrosi, isterici, futuristici ma *noir*, à la *Blade Runner*, che pure aprono diversi spiragli melodici ma dal respiro sostanzialmente *dark*. Il risultato pare avvicinarsi ad una serie di messaggi–codificabili per un destinatario che viene sfidato a relativizzarsi e contaminarsi– emessi da un soggetto ibridato da elementi non umani che descrive la propria metamorfosi nel medesimo istante in cui questa accade⁵. Il mondo grafico e 3D costruito da Jesse Kanda⁶ restituisce in modo straordinario questa sensazione d'ascolto: la creatura virtuale dal nome *Xen* protagonista di tutti i video (*Sad Bitch*, *Thievery*, *Xen*) e del corredo fisico del CD, rappresenta infatti l'alter ego androgino di Alejandra, che, mai uguale a se stessa e situata in oscuri limbo digitali, reagisce ed interagisce coi suoni (o i suoi gesti ne sono la fonte?) muovendosi in modo indisciplinato e malleabile: testa di feto, seno pronunciato, spalle larghe, pelle lucida ed irritabile, glutei procaci, organo genitale poco definibile, deviazioni teriomorfiche.

2) La stessa creatura sembra evolversi in ‘mutante’ –effettiva parola chiave di tutto l'immaginario della nostra– sulla copertina del LP successivo del 2015 (*Mutant*) che, a differenza del precedente spezzettato in vari gioielli di anarchia, scorre più come un unico grande movimento: gli organi interni di *Xen*, che sembravano muoversi indiscriminatamente, hanno ora rotto la fragile copertura epidermica, per organizzarsi in nuove forme e significanti attorno alla vaga struttura antropomorfa⁷.

⁵Una musica come “antefatto del processo ibridativo, quando i sensi dismettono il loro valore mappale e trasformano il corpo nel luogo dove sta per svolgersi la rappresentazione più intima, quella che prefigura e annuncia il significato-predicato-a-venire” (Marchesini, 2019: 13).

⁶Sodale e collaboratore di lunga data della nostra con cui è entrato in contatto proprio entro una comunità diasporica virtuale (deviantART.com), nato in Giappone cresciuto in Canada, è principalmente grafico, animatore, regista e compositore. Oltre che con alcuni degli altri musicisti citati, ha collaborato ai video e alle immagini dei lavori di Arca dal 2013 al 2017.

⁷Il tema delle interiora, sulla chiara scia della tradizione estetica postumanista, è ricorrente nelle creazioni di Kanda e nell'immaginario di Arca (che ha intitolato proprio *Entrañas* un *mixtape* del 2016) come espressione plastica del rapporto tra fascino e disgusto provocati dalla visione di quello che si trova ‘nascosto’ dentro di noi e che fa sostanzialmente parte di quella corporalità che viene messa al centro del discorso artistico. Le figure create da Kanda, e la stessa Alejandra nei videoclip del 2017, nella “funzione”

3) Nell'ultimo progetto del 2017 (*Arca*) per la prima volta ascoltiamo Alejandra intitolare e cantare –nella sua lingua nativa, lo spagnolo– dei brani dall'intensità melodrammatica che apparentemente raccontano di travagliate pene amorose, attraverso una scrittura oscura, i cui possibili riferimenti proveremo a ipotizzare. Ora, nei videoclip, i molteplici e contraddittori significati veicolati dal messaggio musicale vengono tradotti sul corpo in carne ed ossa di Alejandra con l'aiuto di protesi meccaniche, travestimenti, effetti speciali e coreografie che, coinvolgendo l'ambito dell'animalità, della violenza fisica, del BDSM ecc., direi si rifacciano alle pratiche artistiche postumaniste⁸ che verranno riproposte anche durante i 'concerti' (vedi *infra*).

Suggerita dagli scenari di *Xen*, la possibilità utopica del non-luogo (il nessun luogo della soggettività) entro cui montare i pezzi di un corpo ideale pronto a modificare le dimensioni dei propri attributi, i materiali le forme e i colori delle proprie componenti organiche (nel frattempo reattive agli stimoli esterni in quanto aperte e disponibili, oltre che in uno stato di dinamismo costante), risponde perfettamente all'idea di *ricostruzione* del corpo proposta dal cyberfemminismo: un corpo/soggetto che dalla nascita si è andata formando sotto l'influsso dei discorsi di potere e familiari, nel riconoscere la propria condizione postmoderna in un mondo dominato dalla fluidità e dalla molteplicità, si sbriciola, in quanto fondato su assunti fragili ed anacronistici; va dunque composto e ricomposto come e quando il soggetto voglia, sfruttando le possibilità dell'innesto tecnologico al fine di esaltare la propria inclassificabile singolarità e le affinità con l'altro –corrodendo dall'interno il paradigma di potere che fa della tecnologia strumento di dominio.

A questo proposito, l'immaginario del cyborg nella sua più canonica versione dell'organismo morfofunzionalmente modificato da protesi elettroniche, declinato in infiniti modi dalla letteratura fantascientifica (che abbiamo visto essere un dichiarato riferimento culturale), viene incorporato da Arca in alcuni momenti precisi, come nel caso delle installazioni robotiche e cibernetiche quali occhi-laser, macchine di intubazione e altre protesi futuristiche disegnate per spettacoli live come *Tormenta* (2018) e *Mutant;faith* (2019); fino ad arrivare al piovoso e desertico *visual* postapocalittico del recentissimo singolo da sessantadue minuti @@@@@⁹: una cyborg-Alejandra si palesa distesa ed intubata su di un'automobile-computer tramite tre paia di mammelle, davanti a un grande schermo digitale che trasmette il *loop* di un'Alejandra in carne ed ossa che gesticola in *latex*, metà *anime* metà *drag queen*, maliziosa ed isterica. In pieno concerto con

postumanista “rischiano la carne” presupponendo “il callo, l'irsutismo, la lordura, l'estro, l'oralità” (Marchesini, 2019: 38).

⁸ Tanto i lavori digitali che le *performance* recuperano in modo proficuo la lezione postumanista di artisti multimediali come Matthew Barney, Paul McCarthy, Cindy Sherman, esponenti di una temperie artistica sviluppatasi proprio a partire dalla fine degli anni Ottanta. Basterà sfogliare il catalogo della fondamentale mostra “Post Human” del 1992 inaugurata da Jeffrey Deitch al FAE Musée d'Art Contemporain di Pully-Losanna per avere un saggio di tutte le coordinate di tale temperie, che ha ridiscusso pionieristicamente attraverso l'arte il tema della corporeità, della sessualità, dell'ibridazione, dell'innesto tecnologico, della parodia del linguaggio mediatico.

⁹ In *Arca* il paratesto ha valore tematico. In questo la chiocciolina sintetizza graficamente la poetica dell'inclusività totale e dell'assenza di ogni dualismo.

quanto detto sulla portata resistenziale della speculazione cyborg, ecco l'incipit immaginario di quest'ultimo viaggio musicale fantascientifico:

@@@@ is a transmission broadcasted into this world from a speculative fictional universe in which the fundamentally analogue format of FM pirate radio remains one of few means to escape authoritarian surveillance powered by a hostage sentience gestated by a post-singularity AI. The host of the show, known as DIVA EXPERIMENTAL¹⁰ lives across multiple bodies in space in virtue of her persecution –in order to kill her, one would first have to find all of her bodies. The bodies that host her carry fetishes for paralinguistics, breaking the fourth wall and nurturing a mutant faith in love in the face of fear.¹¹

Il criterio del montaggio lo ritroviamo isolando alcuni aspetti musicali. Per un verso viene esaltata la logica combinatoria della composizione postmodernista: sul campionamento si fondano molti capolavori dell'elettronica dagli Ottanta in poi, incluso ovviamente la quasi totalità dell'hip-hop¹², genere a cui si ispirano ampiamente per l'appunto i due EP del 2012, l'EP *Sheep* (2015), e brani come *Thievery*¹³; per non parlare del lavoro intertestuale presente nei testi di *Arca* (vedi *infra*). Per altro verso, tale estetica del frammento¹⁴ e delle molteplici parzialità, esaltata dalla fluidità dei suoni, si combina in modo molto fertile con la distorsione dell'elemento corporeo (la voce) la cui potenzialità viene manipolata all'infinito grazie ai prodigi di Ableton: in *Xen* e *Mutant* tanto brevissime frasi quanto i respiri della stessa Alejandra o la registrazione di versi di animali vengono trasformati e diluiti fino alla nausea in potentissimi *pattern* che ricordano ora il rombo di una piccola astronave, ora sottofondi alieni per riti di passaggio postumani (cfr. brani come *Faggot*, *Umbilical*, *Ashland*, *En*).

¹⁰ Mentre scrivo (aprile 2020) Arca ha aperto un profilo sul canale di streaming Twitch dove trasmettere dirette di sessioni creative e d'ascolto che si propongono come nuovi episodi della programmazione della stazione immaginaria *Diva Experimental FM*.

¹¹ <https://pitchfork.com/news/arca-shares-new-62-minute-song-listen/>.

¹² Il *sampling* ha avuto enorme impatto sulla pratica compositiva di molti generi musicali e artisti d'avanguardia. L'hip-hop nasce storicamente a partire dalla pratica di isolare le sezioni ritmiche di brani funk, jazz, r'n'b. Le nuove sperimentazioni di musica pop, elettronica e hip hop basate sui campionamenti, dalla fine degli anni '70 in poi, hanno dato vita a veri e proprie metafore musicali della postmodernità, partendo da *Journey Through the Secret Life of Plants* di Stevie Wonder del 1979, passando per il pionieristico *My Life in the Bush of Ghosts* del 1981 di David Byrne e Brian Eno, fino al primo album strumentale esclusivamente composto da *samples...* *Endtroducing* di DJ Shadow del 1996 –solo per citare alcuni luoghi fondamentali di una mappa ancora oggi ricchissima.

¹³ Sia il brano che il video rubano –ecco una probabile interpretazione del titolo– a piene mani dal mondo *urban* e *reggaeton*, avvicinandosi più che mai a qualcosa che assomiglia ad un singolo. Arca e Kanda nella fattispecie gonfiano *Xen* nei punti giusti, facendola effettivamente *twerkare* su un beat gelido, creando in altri termini un cortocircuito ironico tra l'estetica pop erotizzante della musica *urban black* e caraibica e la freddezza *genderless* del limbo ipertecnologico.

¹⁴ Una delle caratteristiche dell'estetica neobarocca (cioè il postmodernismo fine anni '70-anni '90) così come teorizzata dal semiologo Omar Calabrese nel fortunato saggio *L'età neobarocca* (1987) è proprio quella della tendenza all'autonomizzazione del dettaglio e del frammento ovvero, rispettivamente, la tendenza a rimettere in luce di porzioni di opere per trarne significati nuovi e straniati e la contemplazione del frammento come oggetto autonomo dall'insieme di appartenenza per creare forme e significati nuovi.

Ritornando però al tema della postidentitarietà, vediamo in definitiva come l'immaginario ad alta tecnologia del cyborg inauguri a tutti gli effetti

un nuovo modo di pensare l'identità sessuata superando la maniera dualistica di contrapporre maschile e femminile. La rivalorizzazione della diversità e delle differenze molteplici a favore di una corporalità virtuale serve innanzitutto a criticare la dicotomia del maschile e del femminile che, essendo alla base del pensiero metafisico occidentale funziona come un codice dominante [...]. Il cyborg è aldilà della differenza intesa come opposizione del maschile e del femminile; rispetta in questo modo l'esigenza storica tipica della modernità di disfare la presunta unità del soggetto. Il soggetto cyborg è diventato una figurazione per le molteplici identità sessuale trasgressive e minoritarie, che non si riconoscono nell'eterosessualità come ghetto socio culturale. In questo senso la critica al dualismo sessuale e sessuato [...] fa eco alle proposte dei *sexual radicals* che propongono un soggetto *queer*. Il cyberfemminismo diventa quindi il modello per una eterodossia che autorizza modi e forme di soggettività e di desiderio che si sottraggono a dualismi dominanti. (Braidotti in Haraway, 2018: 23)

Da parte sua, la stessa Braidotti contrappone alla fantasia del terzo sesso (in cui legge in potenza una deleteria omologazione verso il modello universale maschile) la figurazione di un soggetto postmetafisico 'incarnato' che ponga in rilievo i temi relativi al desiderio, all'immaginario erotico e al corpo, affermando così una politica della *differenza* sessuale (sulla lezione di Irigaray) e del divenire (Deleuze) che valorizzi le centrifughe stratificazioni socioculturali presenti in ogni individuo senza cadere nel relativismo.

Per quanto naturalmente l'immaginario nomade si rivolga segnatamente al soggetto donna nell'atto di ripensarsi, è chiaro che il femminismo rimane una delle poche alternative concrete a tutto il pensiero fallogocentrico della modernità. E paradossalmente penso che la parabola artistica di Arca, che voglio già svincolare dai limiti di una lettura troppo cyborg, possa trovare il suo posto privilegiato anche in una cartografia nomade aggiornata (o quantomeno dialogarvi) proprio in virtù della sua molteplicità, del suo essere un uomo omosessuale → transessuale → non binario (uomo < donna) – e della sua storia errante. Rubando a piene mani da *Soggetto nomade*: Arca utilizza senz'altro il corpo come “superficie di significazione situata all'intersezione della presunta attualità dell'anatomia con la dimensione simbolica del linguaggio” e lo presenta come “nozione sfaccettata che copre un ampio spettro di piani di esperienza e contesti di nunciazione” (Braidotti, 1995: 57). Da un lato, per quanto ambigui ed androgini, i corpi digitali danzanti di *Xen* si caratterizzano per una ironia erotica molto accentuata in direzione femminile. Dall'altro, tutti gli interventi estetici e i travestimenti e l'immagine pubblica d'oggi di Alejandra si connotano per una decisa preferenza per il segno sessuato: la posa da diva viene potenziata e diventa gesto corrosivo¹⁵; il feticismo

¹⁵ Gli spettacoli degli ultimi anni seguono un canovaccio: divisi in atti o giornate, propongono il racconto di una storia per simboli lungo una scaletta musicale e performativa esile e soggetta alle continue e dichiarate improvvisazioni di Arca che, facendosi guidare dall'istinto e dal rapporto con un pubblico senza barriere, assembla su di sé i più vertiginosi travestimenti in presa diretta, interagendo con installazioni mobili e talvolta con altri attori. Il risultato è ovviamente una grande idiosincrasia policentrica: l'esasperazione grottesca del costume e dell'*applique*, del *maquillage*, della danza da *club* esaltano e al

dei tacchi come protesi costante diventa dichiarazione di poetica, estensione visibile della propria polarità femminile; la *mise en tailleur* e perle, nell'imperfezione straniante del travestimento, risulta un'operazione di iperfemminilizzazione; la focalizzazione sulle labbra e sulla risata rimandano al sistema simbolico proposto dalla stessa Irigaray (Braidotti, 1995: 92-93).

Il valore del tempo del divenire difeso da Braidotti viene esaltato di anno in anno: tanto le varie 'figure' incarnate, quanto le lunghe *silhouette* musicali dei suoi dischi e progetti, lo abbiamo già accennato, non sono che il diario di bordo di varie trasformazioni, legate anche ai diversi luoghi geografici in cui vengono composti. La soggettività di Arca è "nomade", in quanto "mappa di luoghi, serie di tracce da percorrere retrospettivamente. [...] Diversità in movimento. [...] Desiderio"; in quanto abita diverse lingue performativamente, facendo "affidamento sul livello emotivo quale punto di sosta" (Braidotti, 1995: 18); in quanto rielabora costantemente le proprie origini, fedele alle "molte vite vissute e i sentieri incrociati delle molte vite virtuali" (Braidotti, 2006), capace di ricostruire ovunque non solo il corpo ma anche la propria dimora, e di occupare intervalli ed intersezioni inaspettate. Un soggetto di questo tipo non può che rifiutare ogni "comunicazione perfetta" (Braidotti, 1995: 20) e razionale: barbagli sonori svoltano infatti lungo lo spartito di Ableton proprio quando l'ascoltatore pensa di poterli afferrare, così come le mosse di *Xen* sullo schermo, il passo istintuale degli show dal vivo, gli ermetici passaggi di vaste porzioni testuali in *Arca*.

ARCA E L'INTERTESTUALITÀ NAZIONAL-POPOLARE

Dove si trova l'elemento unitario di questa soggettività nomade? Quali sono i *punti-non-fissi* da cui partire o da ripercorrere per contestualizzare una poetica tanto originale?

A partire dagli esiti illuminanti di una ricerca in continuo aggiornamento – sintetizzati per esempio in un recente articolo che indaga alcuni testi dei cileni Bolaño, Eltit e soprattutto Lemebel– Gabriele Bizzarri (2018) ha individuato in opere letterarie differenti per genere e forme del panorama ispanoamericano una cruciale ricorsività tematica legata ai motivi *queer*, la cui presenza nei testi spesso fungerebbe da dispositivo strategico per un ripensamento della rappresentazione della identità latinoamericana contemporanea (individuale e collettiva) attraverso una decostruzione trasgressiva di immagini identitarie letterariamente fossilizzate nel Novecento. Ne emerge una densa simbologia della vulnerabilità, dell'esilio, del ritorno, della resistenza trasgressiva e del travestimento, che ci tornerà presto utile come rosa di immagini chiave.

Rifiutando le barriere imposte dall'accademia in difesa dell'elitarismo del testo letterario a scapito di altre forme come quelle del testo per musica, considero i testi composti da Arca per il suo album del 2017 il saggio di un'autorialità potente.

contempo decostruiscono la *performance* pop femminile; gli innesti zoo/teriomorfici (code, ali, animali meccanici) implicano la contaminazione con il non-umano discutendo canoni estetici morali e filosofici (Marchesini); velati riferimenti autobiografici rimandano al percorso di scoperta sessuale e autodecostruzione identitaria (vedi *infra*).

Può (vuole?) dunque dirci qualcosa la produzione di una delle artiste *queer* più influenti e carismatiche di questa generazione (trapiantata in Europa e negli Stati Uniti) su cosa significhi oggi l'identità latinoamericana, ammesso che significhi qualcosa, al di là del mero dato biografico? Innanzitutto piccoli indizi sparsi, tra spettacoli ed interviste, possono fungere da breve introduzione per rilevare la presenza di questo sottotesto nell'impianto artistico complessivo.

Se ci soffermiamo su un momento straordinariamente icastico dello spettacolo newyorkese *Mutant;faith*, in cui molti dei brani di *Arca* vengono eseguiti, vedremo ad esempio Alejandra che, in vistosi tacchi e parrucca, avvolta in una bandiera venezuelana appositamente adibita a vestitino, si libera da una morsa di cinghie e catene per poi procedere con una *poledance* e con la cavalcata di un toro meccanico, ricreando così l'atmosfera del più tipico dei *night club*, e convertendo il tricolore nazionale da simbolo sacro ad accessorio lascivo per uno show mondano dalle tinte *drag* e pop¹⁶. Anche il primo 'atto' di *Tormenta*, il grande spettacolo dell'anno precedente tenutosi presso il centro Ssense di Montreal, ha riproposto in una chiave differente la dinamica della gabbia e dell'evasione: in un ambiente freddo e scuro, l'inizio dello spettacolo vede Arca fare il suo ingresso in scena trascinata contro la sua volontà verso una grande cella da una coppia borghese, "one man and one woman" che l'artista ha precisamente voluto fossero "around the age of [her] parents", in modo da creare un riferimento implicito alla dimensione domestico-familiare¹⁷. Arca avrà la meglio sugli attori-genitori solo dopo un'alacre lotta fisica che si conclude con un tragico omicidio; dopo aver mostrato rimorso nei confronti dei cadaveri, e dopo un breve transito volontario nella gabbia con fare meditabondo ed isterico, passerà però a nuovi travestimenti e ai successivi *livelli* che, con le loro luci variopinte e complicate scenografie, paiono raccontare una vera e propria catarsi sessuale ed emotiva, un percorso di liberazione ed evoluzione. Se consideriamo la dichiarata¹⁸ natura narrativa, simbolica e subconscia delle sue rappresentazioni, le suggestioni illustrate già ci mostrano rispettivamente un atteggiamento di trasgressione ironica rispetto ai simboli culturali della 'nazione' (come vedremo meglio più avanti), e una sottesa presenza della componente autobiografica. Soprattutto, lo scenario di *Tormenta* sembra ricollegarsi abbastanza chiaramente alle difficoltà legate alle complesse relazioni familiari e sociali della sua vita in Venezuela dovute all'emergenza della propria non conformità sessuale che, solo dopo l'approdo da giovane adulta a New York, ha potuto trovare libertà di espressione –difficoltà di cui Alejandra in diverse conversazioni¹⁹ non ha fatto mistero.

¹⁶ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=KtOn3UOcXqQ> e <https://www.vogue.com/vogueworld/article/arca-mutant-faith-shed-performance-style-natacha-voranger>.

¹⁷ <https://www.ssense.com/en-us/editorial/music/introducing-arcas-tormenta>.

¹⁸ Vedi nota precedente.

¹⁹ In realtà anche abbastanza esplicitamente, a proposito del disprezzo e delle meschinità di alcuni membri della sua famiglia (<https://www.dazeddigital.com/music/article/29639/1/shayne-oliver-arca-feeling-themselves>).

Nella mia ipotesi, partendo da questa traccia che a tratti evoca il *topos* latinoamericano del *sexilio*²⁰, triangolando interviste, luoghi artistici e strategie musicali che indagheremo più nel dettaglio, vedremo come l'autrice restituisca una rappresentazione allusiva della lontana *'patria querida'*²¹ come luogo dell'anima in conflitto, tesa tra nostalgia e volontà di superamento, tra l'evocazione di un bagaglio culturale funzionale all'elaborazione di una sensibilità artistica futura e un certo senso di oppressione²², luogo della solitaria scoperta di sé e dello scontro con la realtà. Se teniamo conto di alcune dichiarazioni (certo non prive di una certa enigmatica) relative all'opera che guarderemo più diffusamente, emergono infatti direttrici compositive e tematiche piuttosto interessanti.

Quando ero più giovane dicevo sempre che non facevo musica, ma che vivevo momenti di *catarsi*. Per me la vulnerabilità è un atto rivelatorio; è l'idea di togliersi l'armatura e permettere al dolore di entrare. In questo disco [*Arca*] mi sono lasciato avvicinare dall'oceano di tristezza che mi porto dentro in quanto essere umano. Odio essere freudiano, ma forse ciò che ci definisce quando siamo alle soglie dell'età adulta può essere capito solo quando, come individui, ci separiamo dai nostri genitori. Sembra esserci molta tristezza nel mondo, e mi sento obbligato a trasformarla in qualcosa di bello. Devo farlo per la mia musica e per me stessa²³.

Acquisisce a mio avviso significatività, sotto tale luce, la scelta di intitolare e cantare dei testi in spagnolo per la pubblicazione di un album che, non casualmente *self-titled* ('Arca', ricordiamolo, significa nelle intenzioni dell'artista 'contenitore/portagioie'), vede un'inedita esposizione della propria immagine accanto all'inedita necessità di

²⁰ Termine coniato da Manuel Guzmán, a cui molti individui LGBTQ latinoamericani fanno riferimento per dar conto del loro trasferimento a New York a seguito di un allontanamento dall'ambiente familiare o da un ambiente sociale 'intollerante'. Se confrontiamo le esperienze infantili private di un artista di origini borghesi come Jorge Merced, raccontate p.es. in una conversazione con Lawrence La Fontaine-Strokes (cfr. Op. cit.), con quelle riportate da Alejandra a proposito delle prime manifestazioni domestiche di *mariconería* e delle reazioni di disprezzo da parte di alcuni familiari (cfr. nota precedente), riscontreremo la notevole similarità della dinamica o, come scrive 'freudianamente' lo stesso La Fountain-Strokes "una experiencia común [...] central en la constitución del niño cifrado en la diferencia".

²¹ "venezuela mi patria querida 🇻🇪 me duele extrañarte tanto 🌸 que la violencia no sea en vano sino por la verdad y la paz VE" è quanto recita la didascalia dell'Instagram post col fotogramma relativo alla scena di Mutant;faith appena descritta. Da cui trapela quella sorta di ironia melodrammatica che come vedremo caratterizzerà molto luoghi di *Arca*.

²² Da un'intervista rilasciata a PAPER Magazine in Aprile 2020: "Growing up in Venezuela, she recalls that 'Hugo Chavez would do these cadenas, [or] chains, that would force all television networks into his live feed. It's a fitting name because basically it would tie everyone up to watching the same thing –him talking. Some people were watching their favorite telenovela –the fucking telenovela they were looking forward to watching all week– and bam! There goes Chavez for hours. It was insufferable'. As a form of protest, people would hang out their windows and bang on pots and pans in what is known in South America as a *cacerolazo* until the entire neighborhood became one massive metallic cacophony. 'It happened so often that I'm sure it left some unconscious mark on me of what it means to protest through sonics', she says" (<https://www.papermag.com/arca-transformation-2645630264.html?rebellitem=1#rebellitem1>).

²³ Da una conversazione con il fotografo Wolfgang Tillmans (<https://i.d.vice.com/it/article/wjdxq/arca-by-wolfgang-tillmans>).

un'aggiunta verbale alla comunicazione musicale. L'orizzonte di tale necessità –a prescindere dai singoli episodi autobiografici che ci interessano relativamente– è forse quello di una più ampia e generale negoziazione con quella parte di identità biografica e culturale, legata strettamente al passato, che riemerge irrisolta nella distanza geografica e temporale, imponendosi come elemento costitutivo dell'unità attorno a cui le trasformazioni che abbiamo raccontato si articolano. Negoziazione tutta artistica naturalmente, tradotta in un laboratorio musicale che metterà in campo una decostruzione di elementi culturali (trans)nazional-popolari che pure, scopriamo, formano parte consistente del suo immaginario privato. Nell'album di 'canzoni' del 2017, giocando con il proprio armamentario pop pieno di insidie, malizie e frivolezze, Arca chiamerà in causa un sottile riciclo risemantizzante di alcuni *totem* culturali, a loro volta modellati per assecondare progetti politico-culturali di costruzione della grande identità nazionale: parlo dei più influenti generi di musica popolare latinoamericani quali la tonada, la salsa, e specialmente il bolero.

Da un lato, come scrive Héctor Domínguez Ruvalcaba (2006: 108),

gender connotations are central to collective cultural definitions in the majority of popular music genres that represent nationalistic concepts: ranchera films and corridos in Mexico, tango in Argentina, llaneras in Venezuela, boleros in the Caribbean, saudades in Brasil, and valsecitos criollos in Peru. In these genres, the virile figure is privileged as the national model of male gender, and gayness²⁴ has to find a way to be inserted into the nationalistic framework or accept the stigma of the outsider and the marginalized other.

Dall'altro (intuizione che credo valga ancor di più per una compositrice), come osserva Lawrence La Fontaine-Strokes (2005: 902), nel contesto "emigratorio" latinoamericano la musica rappresenterebbe invero uno spazio o una forma privilegiata per la costruzione di una identità diasporica, per cui prescindendo da sovradeterminazioni o menzioni autobiografiche esplicite, il *reenactment* musicale assumerebbe una finalità sociale intrinseca e sarebbe automaticamente in grado di interpellare un pubblico 'affine', cioè disposto a ricevere il suo significato sociale, come interpellato nella condivisione di una storia 'migratoria' comune.

Segnatamente, il talento di Arca consiste nella sua capacità di filtrare l'esperienza attraverso il linguaggio di modelli culturali evocati più o meno scopertamente e trasgressivamente, lavorando con una intertestualità privata che, messa al servizio della profondità autobiografica, dà certo vita a motivi di complessità tematico-formale, e tuttavia è in grado di toccare corde universali e di parlare a un pubblico ampio. Vediamo Arca più nel dettaglio.

Mentre la componente strumentale viene ridotta a una versione minimale dei freddi *pattern* sperimentali dei lavori precedenti e messa al servizio dei testi, è proprio all'interno di questi ultimi che si intesse la presenza delle formule caratteristiche dei generi sopracitati. Salta subito all'occhio come il principale argomento dei brani sia rappresentato dalla sofferenza amorosa alternata all'erotismo, per estensione

²⁴ Che noi intenderemo più in generale come minoranza sessuale.

probabilmente le marche principali dei generi popolari. Il tono è dunque ora tragico e melodrammatico, ora lascivo, in un altissimo tasso di teatralità che naturalmente viene potenziato dagli scenografici videoclip.

Alla citazione di alcuni luoghi esemplificatori è importante premettere che si proverà ad ipotizzare una parziale interpretazione di passaggi *difficili*²⁵, laddove è una deliberata *oscurità* dei versi a farla da padrona, frutto di un manierismo in cui spesso i significati vengono demandati alla potenza fonomorfológica dei significanti, di una sintassi frammentata, di un versoliberismo immaneggiabile, e soprattutto di un simbolismo quasi inestricabile. Ciò dipenderebbe da una pratica compositiva basata, sempre prestando fede a quanto dichiarato dall'autrice²⁶, su una parziale improvvisazione dei testi stessi in fase di registrazione; in virtù di quanto accennato potrebbe trattarsi di una componente non secondaria, a patto naturalmente di non dimenticarci che abbiamo a che fare con una scaltra 'pop star' che (per/in quanto 'post human') fa dell'artificio la sua cifra.

Vediamo dunque alcuni esempi, partendo dal brano *Reverie*:

Cuando el amor llega así de esta manera
El Carutal reverdece
 Y no sabe llorar
 (Ábreme)

Cuando el amor llega así
De esta manera
 No, no, no
 No sabe llorar
 Ámame otra vez
 Si te atreves²⁷.

L'incipit della prima e della seconda strofa del brano (in corsivo) è una citazione testuale della tonada *Caballo viejo* di Simón Díaz, ovvero uno dei più importanti successi del massimo esponente della musica *llanera*. Mista di elementi africani e spagnoli, legata originariamente al lavoro agricolo e pastorale dei *campesinos*, la musica *llanera* e specialmente la tonada si sono talmente legate al concetto di identità nazionale che nel continente gli stessi venezuelani vengono soprannominati *llaneros*. In un'occasione Arca ha parlato di "Tío Simón" come di enorme fonte di ispirazione, nella cui versatilità artistica ha potuto proiettare da bambin@ (data la capillare presenza mediatica di Díaz con programmi televisivi per il pubblico giovanile e non) l'immagine di un artista dalle

²⁵ Prendo in prestito la categoria fortiniana di 'difficile', relativa testo dal significato apparentemente oscuro che può essere sciolto solo se il lettore è in possesso di una chiave ermeneutica, vs 'oscuro', relativa al testo ermetico che, affidandosi al simbolo e spesso violando le regole sintattiche, si chiude in se stesso lasciando margini interpretativi minimi.

²⁶ Vedi nota 23.

²⁷ Tutti i testi sono estrapolati dal sito genius.com, il più grande database on-line di testi di canzoni al mondo, in cui le trascrizioni sono spesso certificate dagli artisti medesimi.

“molte personalità” che avrebbe demandato l’espressione di un sopito “dolore interiore” alla *performance* canora della tonada²⁸.

Caballo viejo, nella fattispecie, è una canzone dalle venature marcatamente ironiche che, attraverso metafore vegetali ed animali, riprende il *topos* comico del *senex amator* il quale, pur trovandosi al tramonto della propria esistenza, si ritrova sottomesso alla forza irrefrenabile dell’amore e dell’erotismo, in un momento di massima catarsi e di attaccamento alla vita. Di tali pulsioni fa bottino il testo di *Reverie*, che va meglio analizzato dando uno sguardo al relativo videoclip: infatti, mentre Alejandra comincia il suo canto in un complicato costume a metà fra toro e torero (un omaggio all’immaginario almodovariano?)²⁹, incorporando simultaneamente l’immagine della compresenza tra dolore e piacere nella sottomissione, nonché dell’animalità insita in ogni atto sessuale, a un certo punto ne vediamo il ventre –luogo di congiunzione delle due parti del costume– perforato da un corno/elemento fallico, che capiamo presto aver violentemente penetrato la cavità anale; è in questa scena che, come nello sconvolgimento di un prolungato ed allucinante orgasmo, l’*ábreme* del v. 4 viene pronunciato, andando così ad attivare l’ironia erotica del primo verso interpolato: capiamo come *esta manera* alluda ora alla penetrante trasgressività sessuale dell’*amor* che *llega*, e come la suggestiva metafora del rinverdimento del *carutal* venga potenziata. Se *no sabe llorar* rimane espressione non del tutto decifrabile (qual è il soggetto?), forse si può dire qualcosa degli ultimi due versi, che vengono sì gridati con trasporto all’ormai lontano ed immaginario amante protagonista del disco, ma inevitabilmente anche all’ascoltatore di passaggio che in quanto tale vi si sovrappone, venendo letteralmente sfidato ad una contaminazione relativizzante.

Comincia così a delinarsi una sorta di schema: l’innesto del modello ‘tradizionale’ nella mitopoiesi lirica del brano crea una tensione ambigua in termini di distorsione dei significati e dei referenti, che vengono più o meno esplicitamente omoerotizzati, considerando che a parlare è un soggetto dichiaratamente *queer*; i videoclip Alejandra-centrici rappresentano plasticamente tale ambiguità e amplificano la risemantizzazione in atto esplicitandola, creando un ulteriore gioco ironico e contrastivo tra il testo interpolato e l’immagine, nella quale, inoltre, si sovrappongono in modo straniante ed iperestetizzante modelli performativi attinti sia dalla lezione postumanista (cfr. nota 8) che dall’universo pop *mainstream* (vedi *infra*).

Riscontriamo alcune di queste dinamiche anche nel caso di *Desafío*, brano sorprendentemente *friendly* dalle sonorità ambient pop, dove la provocazione suggerita dal finale di *Reverie* viene ripresa già nel titolo.

Tócame de primera vez

²⁸ <https://crackmagazine.net/article/long-reads/arca-look-within/>.

²⁹ La figura del *matador* e della tauromachia sono elementi molto presenti nel cinema di Pedro Almodóvar, quasi sempre come luogo e “spettacolo di revisione sul genere”, per citare un articolo del 1995 di Leora Lev. Oltre che nel più famoso *Hable con ella* del 2002, la tauromachia è figura centrale nel film *Matador* del 1986, dove i due protagonisti (un torero decaduto e una donna fatale) rovesciano continuamente i ruoli di cacciatore/preda e di genere fino alla fusione finale nella loro morte simultanea.

Mátame una y otra vez
 Ámame y átame y dególlame
 Búscame y penétrame y devórame

Yo te siento por dentro
 Mira que reviento por dentro

Listo o no
 Hay un *abismo* dentro de mí

Yo derramaré todo mi amor
 Sólo *búscame*
 Y dame tu *calor*.

Possiamo notare il fortissimo richiamo alla salsa più famosa e rappresentativa del sottogenere cosiddetto *erótico*, *Ven, devórame otra vez* che ha fatto la fortuna del portoricano Lalo Rodríguez negli anni Ottanta. Oltre alla reiterazione degli imperativi e alle evidenti riprese testuali delle frasi centrali del ritornello, è proprio con il tema del desiderio della sottomissione sessuale rivolto all'amante assente che il testo gioca: entro una nuova atmosfera nostalgica e desiderante, gli espliciti *devórame* e *castígame* vengono moltiplicati ed intensificati come in *Mátame, dególlame*; la dinamica della sottomissione è sottolineata dallo scambio impari, descritto negli ultimi tre versi riportati, in cui l'amante offre all'amat@ totale devozione senza pretendere in cambio altro se non un *calor* sessuale. Ma il rovesciamento 'trasgressivo' è immediatamente dichiarato dal *penétrame* del v. 4 che omoerotizza i successivi, caricando di valenza ironica l'*abismo* del ritornello, ora metafora simultanea del sentimento di disperazione e solitudine causato dalle pene amorose (termine per altro tipico delle liriche boleristiche, così come *calor*)³⁰ e dell'orifizio anale desiderante. L'ironia melodrammatica di questa totale disponibilità libidinosa trova appunto perfetta risonanza nel rispettivo video: come sempre fissando magneticamente lo sguardo alla telecamera/spettatore, qui Arca si lascia trascinare in estasi lungo una foresta da quattro uomini, molto diversi fra loro per etnia, età, stazza ed atteggiamento, costretta in una sorta di camicia di forza palesemente ispirata all'estetica BDSM, e con il volto tumefatto; ed alterna movenze animalesche (con cui vengono messi in risalto quei glutei scoperti che caratterizzano ossessivamente ogni singolo travestimento), alle sue inconfondibili pose lascive da popstar anni Novanta. A tal proposito, in termini di costumi e coreografia la presenza quintessenziale di Madonna sembra davvero forte, soprattutto se consideriamo alcuni momenti precisi come i videoclip a tema di *Justify my love*, *Human nature* ed *Erotica*³¹, ma non solo: anche in *Sin*

³⁰ Cfr. ad esempio *Maldito abismo* o *Morir soñando* di Pedro Infante.

³¹ Da una dichiarazione rilasciata al magazine Pitchfork.com: "I don't know if I can overstate how major Madonna's music and persona were in my household. I would play her music around the house and dance in front of my family putting on shows, licking my armpits like a cat in heat to *Erotica*. My older brother Henrique was in Madge's pre-internet fan club and would get the packages in the mail, I would lean over his shoulder and gasp, in the *Bedtime stories* era. This song in particular and its video hit me hard and then stroked me soft, presented an infrastructure of widescreen unapologeticness so empowering that to this day, when the song starts, I smile from ear to ear and want to lick my own skin" (<https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/50-songs-that-define-the-last-50-years-of-lgbtq-pride/>). Il tic di leccare la propria pelle è per altro mossa frequente negli spettacoli che abbiamo citato.

Rumbo e *Anoche* i primi piani e le pose della nostra paiono davvero riprendere alcuni fotogrammi di video come quello di *Vogue*, così come i vari corpetti, calze, calzature e abiti paiono debitori, oltre che dei vari videoclip, di alcune delle più famose versioni dal vivo dei brani citati³². Ma torneremo sulla questione più avanti.

In questa unica lunga sequenza vengono dunque integrati gli aspetti tematici presenti nel testo: da un lato, il desiderio di ‘trasgressiva’ sottomissione viene reso in una sofisticata estetica di erotismo sadomasochista³³ e di animalità ‘postumanista’³⁴; dall’altro, l’immagine della ferita si converte a mio avviso in espressione particolare del tema-chiave della *vulnerabilità*, quale conseguenza inevitabile –ma rivendicata come atto ribelle da quell’Altro marginale e sotterraneo che Arca stessa rappresenta, oggettivandolo– nel momento dell’aperta e disponibile contaminazione con la pluralità del reale, rinnovando la sfida relativizzante di cui sopra, ed estendendola tanto alle fallocentriche categorie filosofiche e politiche occidentali, quanto agli essenzialismi conservatori della Nazione periferica ‘di provenienza’ che impongono la violenza delle classificazioni identitarie. La figura ad amplissima valenza tematica e semantica della ferita, in particolare, matrice etimologica della stessa parola ‘vulnerabilità’, risulta non a caso la costante più presente nella videografia di Arca, soprattutto se guardiamo (oltre alla stessa *Desafío* o alla già citata *Reverie*) al lungo primo piano del volto tumefatto di Alejandra in *Sin Rumbo*, o all’insistita esibizione dei tagli sulla carne in *Anoche*. Dal punto di vista dell’artista *posthuman*, questi, secondo Marchesini, “non fa mostra del proprio corpo ancorché martoriato o annichilito”, come nella semplice *body art*, “ma lo trasforma in uno spazio ecumenico capace di permettere continue scansioni dialettiche tra alterità, in una progressione di ruoli ed interpretazioni”, aprendo “quanti più accessi possibili sulla propria pelle” (Marchesini, 2019: 162, 191). Come infatti scrive Judith Butler, nel momento in cui si viene feriti si scopre la propria fragilità, la propria consegna agli altri in modi imprevedibili e incontrollabili, l’esposizione all’irruzione dell’altro di cui bisogna farsi carico (Butler, 2004: 64-66). Nella fattispecie del corpo/soggetto *queer*, come infine scrive Bizzarri (2018: 63), inclassificabilità e vulnerabilità rappresentano due caratteristiche interdipendenti, “la *intemperie* a la que se expone quien tergiversa las categorías y *escamotea* las demarcaciones que nos construyen sujetos para el sistema”.

³² Come la performance agli Mtv Awards del 1990, o svariati momenti di tournée più recenti come *Sticky & Sweet*, o *Re Invention*, giusto per fare qualche esempio tra gli innumerevoli possibili.

³³ Secondo alcuni teorici il tema sadomaso aprirebbe in chiave *queer* uno spazio entro cui discutere la presunta datità e naturalità delle gerarchie sociali e delle dicotomie di genere, dato che nel rapporto BDSM queste vengono sistematicamente rovesciate. Da molte femministe questa lettura sarebbe criticata, in quanto considerano la situazione sadomaso una metafora di oppressione. Cfr. Pat Califia (2000: 68-174).

³⁴ La tensione verso l’animalità, che comporta anche una “implicazione con la contaminazione tellurica”, rappresenta una “tensione a tutto tondo per rimarcare il significato coitale e produttivo dell’ibridazione come fomite stesso dei predicati. Il teriomorfismo è il partner con cui l’uomo varca la soglia dell’antropocentrismo interpretando il suo viaggio contro la camicia di forza dell’identità” (Marchesini, 2019: 158-159).

LA RISEMANTIZZAZIONE DEL BOLERO

Néstor García Canclini, in un capitolo del suo saggio *Culturas híbridas* (1990), ha rilevato come la manifestazione, tramite riti o prodotti artistici, del ‘popolare’ –nozione per altro assai obliqua e dalla definizione non condivisa, in quanto implica differentemente dimensioni politiche, mediatiche ed antropologiche– sia segnata specialmente in America Latina da una continua tensione tra la conservazione tradizionale e la violazione temporanea della norma:

Lo popular no es vivo por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones. Muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo transgreden humorísticamente. Quizá una antología de la documentación dispersa sobre humor ritual en América Latina volvería evidente que los pueblos recurren a la risa para tener un trato menos agobiante con su pasado. [...] La ruptura de la fiesta no liquida las jerarquías ni las desigualdades, pero su irreverencia abre una relación más libre, menos fatalista, con las convenciones heredadas. (Canclini, 1990: 205-206)

Come abbiamo intravisto con l'ironia della *tonada* di Díaz e con il più esplicito erotismo della salsa, e in parte vedremo anche con il prossimo esempio del bolero, i testi e le performance di Arca sembrano sapientemente giocare con tale tensione contraddittoria. Alludendo alla forma ipertradizionale del bolero e convertendola in un controdiscorso, vediamo infatti come venga estrapolata, scoperchiata e sfruttata la componente trasgressiva di cui la musica popolare e questo particolare genere (che autofagocitano la rigida normatività di cui essi sono fisiologicamente saturi e si muovono molto allusivamente lungo le soglie del proibito) sono intrinsecamente portatori.

Anche il bolero segnala dunque l'inizio di una voce che riappare dal passato per sedurre l'ascoltatore nuovamente in un meta-spazio transnazionale, a partire dal dialogo che proveremo a individuare con alcune forme e temi classici del genere: identitario per eccellenza, di origine caraibica, evolutosi in bandiera culturale dalla metà degli anni Trenta, quando la sua fioritura coincise con l'affermazione delle dittature (che ne promossero l'alienazione romantica a scapito delle tematiche politiche), con la diffusione degli apparecchi radiofonici e con il declino del tango. Sublimando nelle proprie liriche l'argomento del *desamor*, la stessa impostazione romantico-melodrammatica ne configura la normatività conservatrice e patriarcale, in quanto nelle formule più ‘classiche’ i nostalgici patimenti cantati dal *macho* innamorato suggeriscono una colpevolizzazione della donna insensibile che inoltre, tramite una idealizzazione da amor cortese e la frammentazione del corpo femminile, subisce una reificazione desoggettivante (De Maeseneer, 2004: 62). Ma, tra le altre componenti, soprattutto una misteriosa carica seduttiva delle liriche, le sue formule rigide ma ricche di potenziali spazi di ambiguità ed astrazione, nonché la sua natura teatrale, hanno reso il bolero uno dei

generi più presenti nella letteratura *queer* e ne hanno esteso l'influenza culturale sino alla contemporaneità, anche a livello globale³⁵.

Nelle liriche di *Arca* i rimandi alle formule boleristiche paiono numerosi. Possiamo innanzitutto notare l'onnipresenza delle tipiche strutture anaforiche (cfr. *Miel* e *Anoche*), in qualche occasione costruite con la reiterazione dell'imperativo (cfr. *Piel*), così come l'ampio uso di un lessico ricercato, dal sapore modernista³⁶ (“*tu ojos de luto*”; “*que negro este abismo*”; “*una sombra de destellos ...*” ecc.). In un caso rileviamo anche la ripresa del classico modello della *carta*, come nell'incipit di *Coraje*, i cui primi due versi “*Amor de mis amores / me da dolor escribirte así*”, oltre a citare testualmente un successo di Agustín Lara (*Amor de mis amores*), simulano appunto la più tradizionale delle scritture ‘epistolari’ (cfr. *Carta fatal* interpretata dal trio Los Jaibos, *Mi carta* di M. Clavel o *Abandono cruel* interpretata da A. Soel). Con l'abbondanza delle parole chiave (*amor*, *distancia*, *dolor*, *desilusión*, *melancolía*, *traición*, *silencio*, *amargura* ecc.) viene accuratamente impostata l'atmosfera nostalgica e melodrammatica entro cui l'autrice elabora la propria strategia di risemantizzazione. Se accostiamo per esempio la seconda strofa di *Sin rumbo* con i primi versi di un brano come *Angustia* di Lucho Gatica noteremo una notevole specularità semantica e sintattica, nonché una suggestiva prossimità nell'impostazione vocale:

[*Sin Rumbo*]

No hubo advertencia esta vez
Y que *dolor*
Que *amargura*
No Saber ... no poder
Sentirte
Besarte

[*Angustia*]

Angustia de no tenerte a ti,
Tormento de no tener tu amor;
Angustia de no *besarte* más,
Nostalgia de no *escuchar* tu voz

Infine, la dimensione onirica di brani come *Anoche* si rifà puntualmente al tema del sogno (cfr. ad esempio *Morir soñando* di Pedro Infante) e all'immagine del referente immaginario, attraverso il quale il bolero intreccia la propria musica con il profondo desiderio per l'impossibile, con il sentimento della mancanza e il doloroso riconoscimento di quanto è fuori dalla nostra portata (Zavala, 2000: 197-ss.):

Anoche te soñé [...]
Te añoré [...]
Aunque no te he conocido aún [...]
Aunque tú seas real o imaginario [...]
Anoche yo sonreía
Al pensar que eras posible
Me basta con saber.

³⁵ Basti pensare al cinema contemporaneo, p. es. alla predilezione per il bolero e la musica popolare latinoamericana di Wong Kar-wai (*In the Mood for Love*, 2002, e in un certo senso *Happy Together*, 1997), e dello stesso Almodóvar (*Matador*, 1986, *La ley del deseo*, 1987, tra gli altri).

³⁶ Cfr. Rodríguez Puértolas (2004: 158).

Ancora una volta, vediamo innanzitutto in funzione il dispositivo dello straniamento attivato dalla trascrittura *queer* di uno stilema romantico tanto connotato, che ha come effetto immediato la moltiplicazione del desiderio e l'evocazione di un'alterità ipotetica disponibile all'incontro, nella rottura della tenue barriera tra discorso oggettivo e soggettivo, tra *yo* e *tú*. La struttura fissa del parlante-in-prima-persona rivolto ad un referente-assente (seconda persona) è talmente fragile e manipolabile che basta una minima virata del punto di vista per trasformare il bolero da canzone *machista* della dicotomia uomo/donna, a genere per eccellenza dell'indeterminatezza dell'oggetto amoroso, dell'ambiguità e dell'innominabilità del sesso (Zavala, 2000: 65-ss. e, per approfondire, De Maesener, 2004: 60). È dunque evidente come tutti i testi³⁷ degli straniati ed elettronici bolero di *Arca* sfruttino sapientemente tale specifica potenzialità questionante e decostruente. A proposito della quale, vale secondo me la pena citare un precedente letterario di capitale importanza quale il noto romanzo *El beso de la mujer araña* (1976) dell'argentino Manuel Puig, in cui l'apparizione del bolero assume una cruciale funzione metadiegetica. Infatti, nel cap. 7 (non a caso in posizione centrale, tra le due macro fasi del racconto), leggiamo che il *guerrillero latinoamericano*©³⁸ Valentín ha ricevuto una lettera dalla compagna, in cui viene a sapere della tragica morte di un sodale assassinato. A questo punto, il compagno di cella, l'omosessuale Molina, comincia a cantare con apparente innocenza i versi del bolero *Mi carta* di Mario Clavel, modificandone però l'attacco originale "*Querida, vuelvo otra vez a conversar contigo*" in "*Querido, vuelvo otra vez ...*". Giocando con la dimensione 'epistolare' del testo, e con il rovesciamento e la confusione di genere tra 'mittente' e 'destinatario', Molina pronuncia così una sorta di messaggio cifrato che non solo andrà ad impostare l'atmosfera erotica per la strategia seduttiva, che culminerà nel rapporto sessuale tra i due protagonisti, ma inaugurerà inoltre (quasi come un innesto parapsicanalitico) la radicale decostruzione della *performance* macho-marxista del tetragono ed essenzialista Valentín, il quale, proprio a partire dalla riflessione sul testo del bolero, comincia a mostrare i suoi reali e contraddittori sentimenti.

La presenza del bolero coinvolge in sintesi una sorta di spazio delimitato da cultura, genere e *performance* che si presta facilmente alla *performance di qualcos'altro*. Tale dimensione teatrale, attraverso l'utilizzo confusionista e la trasfigurazione omoerotizzante della formula tradizionale, acquisisce una modalità decisamente ribelle poiché viene proiettata nella rappresentazione affermativa di quella voce *queer* normativamente vietata da una cultura 'nazionale' di cui il bolero stesso e la musica

³⁷ Alcune giustapposizioni di versi in brani come *Fugaces* o *Miel* ("Tú me buscaste / Y yo te encontré?"; "Tú sabrás que comer / Tú sabrás dónde hay miel / Y yo no sé cómo encontrar la miel sin ti / Yo solo sin ti?") rendono particolarmente evidente il gioco contrastivo.

³⁸ Riprendo la ironica formula di Jorge Volpi, che nel suo saggio *El insomnio de Bolívar* (2009), disseziona tutte una serie di miti mediatici e immagini fossilizzate legate alla rappresentazione artificiale e conservatrice del continente sudamericano, per dimostrare come il concetto di identità e rappresentazione dell'America Latina sia legato alla debole performatività del segno e della scrittura. Il guerrigliero marxista nella fattispecie è una di quelle figurine divenute modello acriticamente autoreferenziale e feticcio assorbito dalla mercificazione capitalista.

popolare sono parte integrante (Quiroga, 2000: 145-169). La nostalgia tragica espressa dal bolero, inoltre, viene strategicamente impiegata per riprodurre la *nostalgia* che caratterizza fatalmente il soggetto marginale il quale, nell'affermazione della propria (non) identità, fa però costante riferimento a quella che le viene biograficamente e culturalmente prescritta, per evaderne appunto i contorni normativi e, rischiosamente, tendere verso uno spazio *altro* che superi e rifiuti ogni dimensione nazionale o locale, quali destinazioni inservibili, autodefinitesi *per esclusione*.

Con la potenza comunicativa del commiato indulgente che precede una rinascita, *Arca* si apre con la reiterazione di un verso in tal senso significativo: *Quítame la piel de ayer*, come a preannunciare una nuova trasformazione, ma continuando a dialogare con la propria memoria ed il proprio passato.

OLTRE LA *LOCA LOCAL*

Per concludere, al fine di rilevare brevemente una sorta di debito (certo più suggestivo ed ermeneutico che filologico) in termini di strategie controdiscorsive, ma anche delle differenze importanti che ci aiutino a fissare definitivamente l'autonomia di *Arca* nel campo della urgente contemporaneità, potremmo far dialogare a distanza il quadro complessivo che ho provato a illustrare con un paio di luoghi dell'opera del cileno Pedro Lemebel, ovvero della voce latinoamericana più delicata, provocatoria ed originale con cui le minoranze sessuali e sociali hanno potuto riconoscersi entro un arco temporale che va dagli anni della dittatura al passaggio tra i Novanta e i Duemila. Orgogliosamente *marica* e *mapuche*, Lemebel ha infatti messo "in gioco la sua figura, trasgressiva almeno quanto la sua scrittura, in una multiforme varietà di *performance* artistiche, letture radiofoniche, foto, conferenze (sempre dall'alto 'del palco dei suoi tacchi'³⁹ come l'artista ama definirli)" (Vila, 2014) per difendere una fragile autoctonia omosessuale, collettiva e periferica, quale metafora/punto di vista (non) privilegiato di un'identità locale quasi del tutto compromessa dai mutamenti sociopolitici legati al conservatorismo interno e all'omologazione *global*. Nella sua ultima raccolta *Serenata cafiola* (2008), pubblicata quando ormai il consumismo democratico ha neutralizzato le rivendicazioni delle minoranze assorbendole, è segnatamente la filigrana della musica popolare a fungere da accesso emotivo per la memoria individuale, popolare e politica, attivando uno sguardo retrospettivo e paradossalmente nostalgico delle fasi storiche precedenti, nelle quali alla repressione si contrapponeva la volontà affermativa della propria esistenza marginale. In racconti pensati come un canzoniere memoriale, i vari riferimenti del proprio repertorio privato permettono all'autore tanto di ripercorrere esperienze autobiografiche, quanto di tornare a discutere categorie ed immagini locali fossilizzate. In molti casi vengono evocati versi di canzoni e nomi di cantanti la cui presenza, risuonando nel telone di fondo della memoria radiofonica dell'autore, attivano determinati ricordi ricollegabili ad eventi storici di portata collettiva: come nella cronica "La ciudad sin ti", in cui nel freddo dell'odierna Santiago, l'ascolto della famosa *Ciudad*

³⁹ Curiosamente, proprio come *Arca*, che esibisce i tacchi come una protesi-manifesto.

solitaria riporta l'autore ad un ricordo personale che rimanda alla più generale parentesi politica dell'Unità popolare, e al suo clima di relativa libertà e speranza. Ma non solo. In questa raccolta eterogenea, che “se non fosse stata scritta sarebbe stata cantata”, risultano particolarmente interessanti tutta una serie di *scritture musicali*, o meglio di testi che già a partire dal titolo riproducono certe atmosfere musicali di volta in volta funzionali alla forma e alla sostanza della narrazione stessa. In *Tonada pascuera*, per esempio, l'evocata malinconia della *tonada* proietta immediatamente sulla pagina il *pattern* musicale che permette all'autore di trasportarci nel ricordo intimo del Natale passato con la madre, che ha segnato simbolicamente la fine dell'infanzia e l'inizio del proprio destino 'letterario', e che si contrappone bruscamente al presente di solitudine rappresentato dall'indifferenza consumistica del Natale 'neoliberale' della Santiago contemporanea. Oppure, nella caustica ironia de *El tango triste del macho chileno*, l'elemento musicale e culturale del tango, legato alla figura 'paterna' di potere e controllo, contribuisce sì a costruire discorsivamente la mascolinità del perfetto *guapo* 'locale', ma, scopriamo nel finale, quello stesso '*pensamiento triste*' alla fine si 'rivolta contro' il *macho* depresso che, giunto alla vecchiaia, comprende il proprio vuoto esistenziale e l'inservibilità della sua posa –rappresentandone così l'amara solitudine e accompagnandone musicalmente il pianto liberatorio.

Anche in questi brevi esempi vediamo dunque come la semplice citazione di formule e temi musicali culturalmente connotati provochi l'apertura di una multidimensionalità spaziotemporale che triangola esperienza privata e sentimento collettivo e che, maneggiata dal nostalgico ma ben poco innocente soggetto *queer*, attiva un discreto raggio di potenzialità controdiscorsive.

Se dunque la comunicazione artistica dei due autori è accomunata dalla proficua commistione di melodramma, ironia, esperienza privata ed 'intertestualità' musicale/nazional-popolare, va tuttavia precisato come l'opera di Arca, che nel frattempo ha guadagnato il proprio spazio mediatico sia nella rete virtuale che nel mercato del Primo mondo, sia sostanzialmente svincolata dalla riflessione politica e dalla proposizione di una voce a dimensione plurale e collettiva, laddove la scrittura lemebeliana, 'situata' nel centro e nei sobborghi di Santiago, è invece fortemente segnata dall'antagonismo politico, o meglio da una certa militanza poetica e performativa che non si limita alla propria esperienza individuale. La prosa di Lemebel infatti, come sappiamo, trova i suoi momenti più interessanti e cruciali nella riflessione sulla condizione latinoamericana contemporanea e sulle implicazioni del travestimento come categoria epistemica, quando a prendere la parola sono le tragicomiche *locas* del ghetto. In questa 'ventriloquia affettuosa', i personaggi vengono elaborati per provare ad intravedere, come detto, una posizione *collettiva* attraverso azioni altamente simboliche che si svolgono sulla pagina: alla violenza della realtà (dai torturatori di Pinochet alla minaccia omologante del neoliberismo statunitense, passando per la maledizione 'colonizzatrice' dell'AIDS), i travestiti di Santiago oppongono un linguaggio –'tradotto nel tono elegiaco e dalla prosa poetica neobarocca di Lemebel⁴⁰– fatto di *cliché*,

⁴⁰ Per approfondire cfr. Vila (2014).

melodramma, abiezione e intrinseca ribellione provocatoria alle categorizzazioni, che non esita a servirsi indiscriminatamente di una certa estetica pop attinta dal repertorio massmediatico del Centro; materia nella quale l'autore stesso, oltretutto, dà prova di divertita erudizione. Ed ecco che in *Loco afán* (1996), la raccolta di *crónicas* più importante del cileno, riappare proprio il fantasma della 'regina del pop', che abbiamo già incontrato a proposito dei video di *Arca*, e che anche in questo caso funge da modulo per l'imitazione; ma sortendo, forse, un effetto differente: ne *La muerte de Madonna* l'elemento 'locale' del nuovo soggetto postcoloniale –instabile, paradossale, appena dotato di sostanza– emerge nello spazio intersezionale rappresentato dalla ridicola imperfezione del travestimento della *loca* nel modello diva/pop importata dal Primo mondo, e lo fa come effetto resistenziale 'involontario' del personaggio all'interno della finzione letteraria, ma funzionale all'autore per svelare in chiave antiglobalista l'artificialità del modello stesso (Bizzarri, 2018: 65). In *Arca* il procedimento se possibile si complica, in quanto l'effetto di straniamento provocato dall'imperfezione del travestimento del suo 'personaggio' è sostanzialmente telecomandato ed intenzionale, in un risultato sì di inevitabile erosione ironica del modello, ma *anche* di omaggio sincero: io credo che ad *Arca* interessi la posa *à la* Madonna per sfruttarne l'adrenalina *glamour*, per aggiungere e non per smascherare, non per creare scarti ma cortocircuiti, e mostrare le coabitazioni proficue di più forze, per quanto dissonanti (che diano conto della propria storia culturale ibrida, tra bolero, *cacerolazos*, internet, Bjork ed MTV). Se la più riconoscibile *loca local* disobbedisce attraversando categorie intangibili (di genere, politiche, culturali) dando alla luce una diva povera e grottesca, ogni versione di Alejandra vuole risultare come l'effetto di una *tabula rasa* che innanzitutto ingurgiti lo stesso modello *travesti* ed *homosexual*, vi sovrapponga a piacere altre figure e dichiari apertamente la propria costruzione multidimensionale.

Quest'involucro infatti è parte di una identità *già* globalizzata che –nel momento di *dirsi* verbalmente– forse si mostra e (ri)scopre latinoamericana proprio una volta compresa la vertiginosa libertà di cambiare, contenere e trasgredire della propria unità biografica e –forte di una genetica inservibilità a qualsiasi spinta omologante– una volta piegata a piacere la spazialità liquida, mediatica ed ipertecnologica del capitalismo odierno. In altre parole, la persona/artista *Arca* non si autodenuncia certo come sospesa nella condizione di vittima del neocapitalismo globalizzato, ne è semmai una figlia illegittima, compromessa alla nascita e per scelta, tra migrazioni più o meno volontarie e contaminazioni culturali. Ne sfrutta i prodigi, in termini di possibilità artistiche e tecnologiche, per articolare massmediaticamente un gesto decostruttivo pop *queer* refrattario all'idea di una lotta politica contingente e, piuttosto, definitivamente estetico-filosofico. Da un lato, l'efficacia di tale gesto risiede nella capacità di neutralizzare ogni narrazione retorica sul concetto di identità a favore della *soggettività*, e nella capacità di dimostrare come l'unità (biografica e culturale) non sia recuperabile fuori dalla *reverie* di una *performance* che, per sua stessa natura, sarà vera solo per un attimo, solipsistica nella peggiore delle ipotesi, e, in definitiva, inafferrabile. Dall'altro lato, è proprio l'apparizione fugace di questa unità fantasmatica, che ad ogni travestimento si conferma *fattualmente* non-bianca e periferica, a permettere al gesto di *queer* di *Arca* di discutere, al

contempo, la base umanista delle categorie dicotomiche della civiltà occidentale, sfruttando la propria paradossale condizione di intrusione e complicità diretta con il Primo mondo (anche in termini di presenza nel mercato). Infatti, attraverso la messa in campo della vulnerabilità, dell'ibridazione, della contaminazione, di una corporeità indisciplinata, dell'omoerotizzazione e della femminilizzazione del segno (performatività di genere), non solo Arca tenta di squarciare i fragili essenzialismi con cui il soggetto latinoamericano non può più essere rappresentato, ma anche la radice dei dualismi maschio/femmina, giusto/sbagliato, bello/brutto, naturale/culturale con cui il pensiero occidentale culla le proprie ipocrisie fallogocentriche.

Un nuovo *monstrum* del bestiario *queer* latinoamericano contemporaneo ha preso la parola, e la sua essenza risiede nelle contraddizioni fatali del nostro tempo, da ess@/l*i stess@ incarnate per vocazione e per missione.

BIBLIOGRAFIA

- BALDERSTON, Daniel; GONZALEZ, Mike; LOPEZ, Ana M. (eds.) (2000): *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, London: Routledge.
- BIZZARRI, Gabriele (2018): “La ‘alita rota’ del discurso latinoamericanista: estrategias queer en Roberto Bolaño, Diamela Eltit y Pedro Lemebel”, *Anales de literatura chilena*, 29, junio, pp. 53-68.
- BRAIDOTTI, Rosi (1995): *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma: Donzelli editore.
- BRAIDOTTI, Rosi (2006): “Filosofare a zig-zag. Apologia pro opera sua”, *Diotima. Per Amore del Mondo*, 1.
- BUTLER, Judith (2004): *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Milano: Meltemi.
- BUTLER, Judith (2013): *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma: Laterza.
- CALABRESE, Omar (1992): *L'età neobarocca*, Roma: Laterza.
- CALIFIA, Pat (2000): *Public Sex: The Culture of Radical Sex*, San Francisco: Cleis Press.
- DE MAESENEER, Rita (2004): “Cinco reflexiones sobre el bolero aún por melodiarse”, in Rodríguez Carranza, Luis; Nagle, Marlene (eds.): *Reescrituras*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor (2006): *Translating the Queer: Body Politics and Transnational conversations*, London: Zed Books.
- DONNELLY, Ryann (2019): *Justify My Love: Sex, Subversion, and Music Video*, London: Repeater.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona: Grijalbo.
- HARAWAY, Donna J. (2018): *Manifiesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano: Feltrinelli.
- LA FOUNTAINE-STROKES, Lawrence (2005): “Entre boleros, travestismos y migraciones translocale: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y *El Bolero fue mi ruina* del Teatro Pregones del Bronx”, *Revista Iberoamericana*, LXXI, 212, julio-septiembre, pp. 887-907.
- LEMEBEL, Pedro (1996): *Loco afán: crónicas de sidario*, Santiago de Chile: LOM.
- LEMEBEL, Pedro (2008): *Serenata cafiola*, Barcelona: Seix Barral.
- MARCHESINI, Roberto (2019): *Estetica postumanista*, Milano: Meltemi.
- PASOLINI, Pier Paolo (2009): *Lettere luterane*, Milano: Garzanti.
- PENÍN, José; WALTER, Guido (1998): *Enciclopedia de la música en Venezuela*, Caracas: Fundación Bigott.
- PUIG, Manuel (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral.
- QUIROGA, José (2000): *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*, New York: New York University Press.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2004): “El bolero. Historia de un amor y de algo más”, in VV. AA.: *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar ‘in*

- memorian'*: (*Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*), Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 511-528.
- SALAZAR, Rafael (1994): *Simón Díaz, puntero de la tonada*, Caracas: Editores Individuales.
- VILA, Teresa (2014): "Uno sguardo oltre il *camp* in *Loco afán* di Pedro Lemebel", *Orillas*, 3.
- ZAVALA, Iris M. (2000): *El bolero. Historia de un amor*, Madrid: Celeste.

DISCOGRAFIA

- ARCA (2014): *Xen*, Mute records.
- ARCA (2015): *Mutant*, Mute records.
- ARCA (2017): *Arca*, XL.