

PINK FLAMINGOS Y LO ABYECTO. ENTRE PERFORMATIVIDAD PARÓDICA Y PASTICHE*

PINK FLAMINGOS AND THE ABJECT. BETWEEN
PARODIC PERFORMATIVITY AND PASTICHE

ALEJANDRO DONAIRE PALMA**

RESUMEN

Lo abyecto atravesó la experimentación estética durante el pasado siglo buscando visibilizar grietas en la constitución normativo-disciplinaria del sujeto moderno. En este sentido, la cinta *Pink Flamingos* de John Waters, y particularmente la figura *drag* de Divine, constituyen ejes paradigmáticos para comprender lo abyecto como ejercicio de performatividad paródica, en los términos planteados por la filósofa *queer* Judith Butler. Esto implica situarla en el contexto de las manifestaciones contraculturales que emergieron en el seno de la crisis de los modelos disciplinarios durante las décadas del 60-70. A partir de esto, el artículo analiza los efectos de neutralización en las estéticas transgresoras durante la rearticulación del capitalismo posterior a la crisis de los modelos disciplinarios, intentando comprender el paso desde la parodia al pastiche.

Palabras clave: Abyecto, norma, performatividad, parodia, pastiche.

ABSTRACT

The abject has traversed aesthetic experimentation during the last century, seeking to make visible the fissures in the normative-disciplinary constitution of the modern sub-

* Escrito a partir de una ponencia presentada en el marco de la 3ª Semana de la Disidencia Sexual, en la Escuela de Psicología de la Universidad de Valparaíso, durante octubre de 2009, posterior a la exhibición del filme mencionado.

** Sociólogo. Instituto de Sociología, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile. Correo: alejandro.donairep@alumnos.uv.cl

ject. In this sense, the film *Pink Flamingos* by John Waters and particularly the drag figure of Divine, are paradigmatic axes to understand the abject as a performative parody exercise in terms proposed by the queer philosopher Judith Butler. This means placing it in the context of the countercultural experiences that emerged in the heart of the disciplinary models crisis during the '60s and '70s. From this, the article analyzes the neutralization effects on the transgressive aesthetic during the subsequent rearticulation of capitalism after the disciplinary models crisis, trying to understand the passage from parody to pastiche.

Keywords: Abject, norm, performativity, parody, pastiche.

Recibido: 10.09.13. Aceptado: 05.12.13.

INTRODUCCIÓN

LA ÚLTIMA ESCENA DE *Pink Flamingos* plantea un juego inquietante. La *drag queen* Divine entrega a la cámara una mirada seductoramente perversa mientras se embetuna los labios con excremento de perro, como increpando a los espectadores a comprobar que aquello no se trata de un burdo truco de utilería. John Waters, director de la cinta, nos enfrenta al horror de presenciar el exceso de cuerpo transpirando a través de una densa capa de maquillaje. No obstante, esta provocación no parece desplegarse solo a partir del acto —simulado o no— de cropofagia, o el que éste sea llevado a cabo por un obeso travestido; la desviación perversa parece radicar en que aquello luce irremediabilmente próximo, posible, invitándonos a penetrar los territorios difusos de lo abyecto.

Las expresiones más radicalizadas del arte durante el pasado siglo tendieron a generar puntos de choque con aquella realidad traumática, presentada como un estado en que las nociones desde las que el sujeto se reconoce como tal son puestas en crisis. Tanto en las pinturas de Francis Bacon como en las experiencias del *Wiener Aktionismus* y la post-pornografía de Annie Sprinkle, el cuerpo, como sistema ordenado y coherente a partir del cual se establece la experiencia que permite la enunciación subjetiva, es intervenido, mutilado, desorganizado, exhibiéndose su configuración por parte de las redes de poder como algo históricamente constituido y en conflicto, haciendo manifiestas las aplicaciones de las tecnologías normativas, como bien puede ser cuerpos presos entre flamencos plásticos color rosa y unos femeninos labios pintados de rojo intenso.

Sin embargo, ¿tienen estas imágenes el mismo efecto de *shock* que cuando fueron presentadas hace ya varias décadas? ¿Provocan, acaso, la apertura

a espacios reflexivos críticos respecto a las condiciones de producción de cierto sujeto hegemónico? Baudrillard (1991), dando cuenta de una visión milenarista respecto al nuevo escenario global en que había entrado el proyecto moderno a fines del siglo pasado, plantea que nos encontramos en el momento posterior a la orgía, cuando ya todo ha sido llevado a cabo, y no queda más que su permanente simulación. No obstante, lejos de plantear un sombrío escenario donde solo resta la posibilidad de mantener una mueca cínica como estrategia de sobrevivencia, esto se puede entender como un punto de fuga desde el cual analizar los procesos de transformación involucrados en la captura de aquello que, habiendo supuesto en algún momento la emergencia de fisuras en los regímenes de subjetivación hegemónicas, devenga capturado por las propias redes de poder que pretendía transgredir.

I. LO ABYECTO COMO PROBLEMATIZACIÓN DEL SUJETO

No hay cuerpo como tal si no cuando operan las redes de significación que lo hacen coherente, diferenciado e identificable, entendiéndolo como una realización performativa: no como una identidad en sí, ni como mera facticidad, si no como una materialidad con significado, una materialización constante de posibilidades (Butler, 1997). Foucault (2002) ha dado cuenta de cómo el cuerpo se encuentra inmerso en un campo de relaciones de saber-poder que lo cercan, explorándolo, desarticulándolo y recomponiéndolo con el fin de volverlo productivo, desplegándose una serie de ejercicios disciplinarios que éste identifica en términos de una anatomía-política. La disciplina se enfoca en la producción de sujetos individuales integrados a los circuitos productivos bajo la mirada minuciosa de diversos dispositivos institucionales por el cual el cuerpo-humano transita —es hecho transitar— durante su vida, ya sea la escuela, la milicia, la fábrica, así como las instituciones penitenciarias y psiquiátricas.

El carácter performativo del disciplinamiento del cuerpo se lleva a cabo como proceso de repetición regularizada y obligada de normas (Butler, 2002). El entramado anatomopolítico interpela al cuerpo en tanto sujeto normalizado, lo compone en correspondencia a las relaciones productivas desplegadas en el marco institucional disciplinario, permitiendo que ciertas redes de inteligibilidad emerjan como efecto de los dispositivos de poder, provocando reacciones sobre los cuerpos para registrar sus límites, los puntos en que entran en colapso, dando cuenta de aquellos cuerpos que

son posibles bajo ciertas condiciones materiales de subjetivación y aquellos que no. *Sujeto normalizado*, ya que la norma rige la inteligibilidad social de la acción permitiendo que ciertas prácticas sean posibles de reconocer como tales, imponiendo una red de legibilidad que define, como señala Butler (2006), “los parámetros de lo que aparecerá y lo que no aparecerá en la esfera de lo social” (p. 69).

En este sentido es posible entender la abyección como un primer ejercicio disciplinario vinculado a la producción subjetiva, correspondiente –según Kristeva (1989)– a una condición necesaria para la formación de la identidad individual en la definición del *yo*. Correspondería al momento del desapego del niño del cuerpo materno, proceso a través de lo cual se va inscribiendo en éste el rechazo de sustancias consideradas socioculturalmente como sucias, conformando un cuerpo adaptado a la vida pulcra, productiva: aprender que la caca, la orina y el vómito, entre otros, no pueden formar parte de su vida más que en sentido de deshecho. La construcción del *no-yo* como lo abyecto “determina los límites del cuerpo, que también son los primeros contornos del sujeto” (Butler, 2007: 261), permitiendo los ejercicios de inscripción disciplinaria relativos a un determinado régimen normativo.

Sin embargo, la abyección sería una “diferenciación violenta y torpe, siempre acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante” (Kristeva, 1989: 11). Lo exterior / *no-yo* problematiza al sujeto desde la experiencia cotidiana, instalando un campo de lo no-aprehensible con lo que necesariamente se debe interactuar, abriéndose intersticios en los discursos de verdad que subyacen los efectos disciplinarios de la norma: la realidad deriva ambigua frente a la presencia inquietante de lo imposible, que si bien aún coexiste con el cuerpo, no debe/no puede entablar relación con el sujeto si éste pretende permanecer como tal.

Es en torno a esta tensión que podemos comprender la emergencia de una estética de las experiencias normativamente incorrectas, desde lo cual se proceda a un asalto sobre el cuerpo llevado a cabo como un *détournement*¹ orgánico. Así, cuando Artaud (1975) plantea que su propuesta de teatro cruel correspondería a un acto dirigido a la transformación orgánica

¹ Greil Marcus (1993), explicando las propuestas situacionistas, define la práctica del *détournement* como el “arrancar artefactos estéticos del contexto que les es propio y desviarlos hacia contextos de creación propia” (p. 182). Debord (1995) señala que el “*détournement* devuelve a la subversión las conclusiones críticas pasadas que han sido fijadas en verdades respetables, es decir transformadas en mentiras” (p. 123).

y física del cuerpo a través del “aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas” (p. 81), inaugura las líneas de acción de una propuesta estética que al experimentar con el cuerpo a partir de la incitación sensual de lo repugnante, del desenfoque y mutilación de la carne, pone en escena las grietas del sujeto coherente. Foster (2001) señala que, al plantearse subjetividades problemáticas en que el significado se derrumba, se busca perturbar los ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad.

Pareciera que el cuerpo normado, para exceder las experiencias que instalan los dispositivos coercitivos al sujeto, debe reconocerse en aquello que no puede ser. Los devenires de la experiencia, restringidos en los procesos de exclusión normativa que operan sobre el cuerpo, y a través de éste, exceden el marco de lo decible, de lo performativamente posible. Bataille (2000), en un pasaje certero, señala que el *hombre normal* sabe que su conciencia tiene que abrirse a aquello que más violentamente lo había sublevado: “lo que más violentamente nos subleva está dentro de nosotros” (p. 203). Las imágenes de lo abyecto en el arte apelan a aquello sobre lo que el *hombre-normal*, en tanto que subjetividad hegemónica y principal figura del discurso político occidental –heterosexual, blanco, adulto, etc.– no puede declarar, está fuera de su alcance de realidad al constituirse al margen, irreductible a una posición específica. El horror de lo propio al verse rebasado por sí mismo, la muerte del sujeto como suicidio por exceso.

Al respecto, es posible considerar al *Wiener Aktionismus* (accionismo vienés). Éste nunca constituyó un grupo formal, más bien consistió en diversos artistas creando en sintonía, exponiendo las vísceras de la estabilidad democrática austríaca posterior a la II Guerra Mundial. Esto puede apreciarse en la obra *Kunst+Revolution* (1968) de Günter Brus, a causa de la cual éste resultó arrestado bajo el argumento de degradación de los símbolos patrios, a partir de la exposición de cuerpos colonizados por los símbolos instituidos como verdad de Estado. Los emblemas se confunden con la carne y los fluidos que pretenden encauzarse dentro de la norma, en una Austria (Europa) que –como señala Soláns (2000)– ha conocido tanto el horror del nazismo y la II Guerra Mundial, así como la posterior represión y el silencio de los supervivientes. El *accionismo*, en un sentido abiertamente político, emplaza al sujeto parido por aquella historia que busca naturalizarse como verdad de Estado en el cuerpo individualizado.

Lo abyecto, al ser visibilizado, se erige como corolario de una verdad enfrentada a su propia arbitrariedad.



II. PERFORMATIVIDAD PARÓDICA: EL ACTO CROPÓFAGO DE DIVINE COMO GESTO POLÍTICO

Desde su estreno a inicios de la década del 70 en los circuitos *underground* estadounidenses, *Pink Flamingos* se ha convertido en un referente cultural ligado a movimientos de reivindicación LGTB². Esto, particularmente a partir del giro analítico llevado a cabo desde los estudios y el activismo *queer* durante la década del 90, que al enfatizar la producción performativa de la identidad sexual ha planteado nuevas grietas de problematización en torno a la relación cuerpo-sujeto, volviendo a Divine, una de sus figuras iconográficas. A través del exceso de cuerpo, la femineidad obscena de ella/él invoca una materialización excesiva de la norma, estableciendo una concreción imposible de la posición subjetiva verdadera, una copia fallida. Aquello que debería ser verdadero, al ser intervenido por rasgos abyectos, se presenta como su parodia.

Butler plantea las prácticas *drag* como una instancia de experimentación sobre el proceso performativo que constituye al cuerpo heteronormado, donde la evocación abyecta de una relación normativa imposible expone las anatomías paradójicas del sistema sexo-género. El actor (*performer*)³ despliega la disonancia entre sexo-género-actuación, ya que al producir una imagen unificada de la *mujer*, también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual (Butler, 2007). El *drag*, y mucho más que éste el transgénero, ingresan en el campo político no solo cuestionando aquello real/verdadero, sino también develando “cómo las nociones contemporáneas de realidad pueden ser cuestionadas y cómo nuevos modos de realidad pueden ser instituidos” (Butler, 2006: 306). Aquellas experiencias abyectas que constituyen el *no-yo* instalado por los dispositivos normativos del género se vuelven elementos para resignificar el cuerpo a partir de la performatividad paródica que propone el *drag*, conjurando la precariedad sobre la que se sostiene el sujeto heteronormado.

Sin embargo no se puede reducir el ejercicio paródico montado por Waters a un mero efecto de escenificación heteronormativa. *Pink Flamingos*

² Sigla correspondiente a “Lesbian, Gay, Transexual/Transgender & Bisexual”.

³ Se considera esta desambiguación con el propósito de mantener la idea de performance en el sentido llevado a cabo por Butler en su lectura a los actos performativos en Austin, diferenciándolo del actor/actriz *drag*, a la manera que lo señala la propia autora.



parece estar conjurando la transgresión de un sujeto histórica y espacialmente localizable, donde la dimensión antes mencionada se conjuga con otros regímenes normativos que atraviesan los cuerpos. El *hombre-normal*, parodiado por Divine, es el resultado ideal de la aplicación eficiente de las condiciones de producción capitalista y su materialización a través del cuerpo-sano-productivo. El sujeto del *american dream*, propagado globalmente por las políticas de cooperación internacional poscoloniales, se presenta constituido performativamente a partir del consumo en masa de productos estandarizados, siendo sus efectos el punto de inicio de la película. Ésta gira en torno a una competencia / guerra declarada por establecer quién es la persona más guarra viva, *the filthiest person alive*, a partir de lo cual se desenvuelve una sucesión de situaciones grotescas que hacen de lo abyecto motivo de reivindicación festiva.

El acto cropófago de la última escena instala una tensión que, a partir de lo abyecto como acto performativo, desarticula los márgenes de la ficcionalidad del filme, permitiendo –en parte– que el Baltimore de Waters se vuelva patrimonio de una realidad abyecta respecto a las promesas de progreso invocadas por el *New Deal*. La imagen del excremento de perro entre los dientes de Divine nos ubica frente a la inversión de los valores sociales concedidos a la materia fecal, estableciéndose una desorganización del sistema cuerpo-humano-sano. Así, aun cuando la pulcritud es una de las manifestaciones de la modernización capitalista a escala global, pareciera que al interior del *american dream* estas expectativas de limpieza son imposibles de cumplir. El recurso paródico llevado a cabo por Divine da cuenta de una verdad, la del *hombre-normal*, que es incapaz de ser satisfecha: su cuerpo, coherente y productivo, jamás puede materializarse plenamente, salvo como contraste de la exuberancia de los desechos de consumo que son los mismos productos estandarizados que permiten su realización performativa.

Pink Flamingos se inscribe en el marco de la experimentación contracultural que emergió en vastas zonas del capitalismo industrial avanzado durante las décadas del 60-70, en momentos que las dinámicas disciplinarias a partir de las cuales se desarrollaban los procesos de subjetivación entran en crisis (Negri y Hardt, 2005). La experimentación es a la vez visibilización de fisuras en las estructuras de subjetivación, así como la posibilidad de desplegar líneas de fuga que permitan la articulación de autonomía, entendida como búsqueda de formas de vida en que la experiencia del cuerpo exceda las relaciones disciplinarias productivas. En estos términos, Berardi (2007) entiende en dichas formas de acción social, al margen y en contra de





la disciplina impuesta por la productividad laboral, uno de los elementos centrales en torno a los cuales se movieron las manifestaciones de crítica contra la sociedad disciplinaria, en tanto implicó una acción cotidiana de sustracción a la explotación, de rechazo de la obligación de producir plusvalor y de aumentar el valor del capital reduciendo el de la vida. Una *vida* que insiste en exceder las instituciones normalizadoras, encuentra en los efectos de poder de aquellas normas sobre la materialidad de la vida humana, lo abyecto, algunos puntos de inflexión desde los cuales situar la materialización de su potencia como cuerpo no-productivo.

Divine no busca su integración normativa ni su reconocimiento en el marco de las instituciones disciplinarias, sino que se sitúa desde lo residual, a la vez exceso y negación, para conjurar experiencias no-inteligibles como productividad: Divine es *queer*. Este término, cuya traducción más común tiende a ser *marica*, operó como una práctica lingüística con la finalidad de avergonzar al sujeto que nombra o, más bien, produciendo un sujeto *a través de* dicha interpelación humillante, adquiriendo su fuerza de su invocación repetida (Butler, 2002). Sin embargo, como señala Eve Kosofsky Sedwick (2002), cuando esta expresión es usada en primera persona abre un espacio para actos performativos experimentales de autopercepción y filiación, develándose como una amplia masa de posibilidades, huecos, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado que se hallan cuando los elementos constituyentes del género o la sexualidad no se encuentran hechos para significar de manera monolítica.

Divine es parodia de la familia nuclear consumista como exceso y negación de una familia. Lo abyecto abre un espacio para el despliegue creativo de la experimentación corporal al margen, y potencialmente en contra, del entramado normativo-disciplinario, planteando su puesta en crisis al desnaturalizar las relaciones reiterativas de docilización y ejercitación en que es desplegada la interpelación institucional heteronormativa, pero también industrial, militar, etc.

III. DIVINE, DE PARODIA A PASTICHE

A partir de esto, la evocación de lo abyecto podría asociarse a un acto de sabotaje al proceso de producción de sujetos: Divine, como gesto paródico, acorralla y cuestiona al sujeto hegemónico por medio de ser su propio exceso. Sin embargo, ¿podría pensarse lo abyecto como antiproductivo *per se*, considerando que éste se define como tal a partir de un ejercicio de aplicación normativa?

Lo abyecto es tan contingente como el sujeto al que refiere, entendiéndose que la parodia se realiza performativamente a partir de una verdad históricamente constituida, localizable espacio-temporalmente. En el caso de *Pink Flamingos*, de la obra de Waters en general, la contingencia de la transgresión abyecta puede apreciarse nítidamente, dado que ésta ha pasado de una posición marginal en relación a los circuitos de producción cultural hegemónicos a ser una de las *vedette* de la explosiva colonización mercantil *hip* de las expresiones contraculturales llevada a cabo en la década del noventa (Frank, 1998).

Butler (2002) señala que si lo *queer* ha de ser el sitio de una oposición colectiva, punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, deberá continuar siendo un término que nunca puede ser poseído plenamente, sino “que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se ‘desvía’ de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos” (p. 320). Esto implica reconocer que el acto performativo acusatorio y patologizante inscrito en el término *queer-marica* posee una historicidad constitutiva que se relaciona con el marco normativo en el cual está entramado. Por lo tanto, la incitación reactiva de posicionarse inmoral, sucio, raro, etc., encuentra la posibilidad de desestabilizar el orden de inteligibilidad del sujeto normado en la medida que reconoce aquella historia acumulada, pervirtiéndola.

Respecto a esto, la obsolescencia de la transgresión performativa de *Divine*, al punto de formar parte de las imágenes de los circuitos *mainstream* globales, es preciso comprenderla en el contexto de las transformaciones que se dan en las dinámicas productivas capitalistas a partir de la crisis de los regímenes normativo-disciplinarios. En este sentido es relevante el análisis llevado a cabo por Jameson (1991) respecto a las formas culturales del capitalismo tardío, particularmente en la relación que establece entre parodia y pastiche.

La parodia constituye, para este autor, la desviación de cierta norma mediante la imitación sistemática de sus deliberadas excentricidades. Por su parte, el pastiche, si bien se basa en la imitación como la parodia, se constituye como una práctica neutral, carente de los motivos ulteriores de ésta. El pastiche se presenta como una parodia vacía que no genera fisura con el entramado normativo. No obstante, esto no se explica solo como una no-observación de la norma por parte de quien articula el ejercicio imitativo, sino que, en el marco de la producción cultural propia del capitalismo tardío, entendiéndose en relación a la propia flexibilidad normativa.

La norma no ha desaparecido, si no que se ha desregularizado, dejando de ser un marco de inteligibilidad cerrado frente a la cual la transgresión



J. Waters

paródica pueda referir. Esto es posible de entender a partir del impacto que las experimentaciones contraculturales de los '60-'70 tuvieron en la rearticulación de las dinámicas normativo-productivas capitalistas. Berardi (2007) ha planteado como la palabra desregulación hace su aparición en la escena ideológica a finales de los '60 como parte del espíritu desestructurante que desciende del pensamiento libertario y antiautoritario de décadas precedentes, dando cuenta de una amplia tradición de desregulación que corre a través de las filigranas de los diversos nodos de resistencia y experimentación social frente a los regímenes normativo-disciplinarios.

Como señala Berardi, el liberalismo recoge el impulso de estas culturas y lo convierte en fanatismo por la economía, haciendo de la desregulación uno de los discursos fundantes del emergente entramado capitalista que se materializará en las décadas siguientes. Esto permite identificar el oximorón constituyente del capitalismo tardío: lo abyecto es la norma. Quien gana los mercados es quien puede identificar lo abyecto, lo que supera los márgenes normativos contigentes. Es en estos términos que encontramos libros como *Funky Bussines*, así como la efervescencia de la especulación en torno a la producción inmaterial-creativa que presenta en la *dotcommania* de la década del 90 su máxima expresión como apologización del componente emancipador de la llamada *new economy*.

“La precariedad no es más una característica marginal”, dice Berardi (2007: 91). El término precario no solo refiere acá a la relación jurídica que ordena los marcos productivos, respecto a lo cual se movilizan actualmente los últimos estertores del sindicalismo obrerista-industrializado, ya sea frente a la indeterminabilidad de los regímenes salariales, etc. Esto significa, más bien, una disolución de la persona como agente de la acción productiva, en la cual el *hombre-normal* de matriz sujeto-cuerpo individual característico de los regímenes disciplinarios da paso a subjetividades híbridas que no se entienden sino en relación a flujos que atraviesan, y por las cuales, a la vez, son atravesadas. Si antes la norma se materializaba performativamente respecto a cierto espacio-momento disciplinario integrado en determinado marco institucional (la familia, la escuela, la fábrica, etc.), poco a poco esta dinámica tiende a hacerse difusa e inestable. La experimentación contracultural y su expresión en la transgresión abyecta pueden apreciarse como triunfantes en este aspecto. La visibilización de fracturas en el entramado normativo pretende desnaturalizar el campo de inteligibilidad conjurado por éste. Lo *queer*, pero también el *dadá* y el *punk*, emergen como una provocación reactiva ante los determinismos históricos inscritos en el “*sé alguien, haz algo*” de la sociedad disciplinaria. No obstante, la rearticulación

de las dinámicas productivas en el contexto del capitalismo tardío ha incidido en la relación historia-norma, encontrando su punto de problematización en aquello que Jameson (1991) establece como “historicismo”. Este concepto debe leerse en el sentido que el autor reconoce en los historiadores de la arquitectura como “la canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística” (p. 37).

Las parodias devienen pastiche dada la imposibilidad de capturar una norma sino como excedencia de un pasado estereotipado que fagocita de las transgresiones. La pretensión desestabilizadora de lo abyecto se ve reducida a la “obsolescencia del shock inicial” (Sánchez, 2005: 151), quedando el receptor/espectador atascado en la superficie de su propia sensación de repugnancia, sin tejer una complicidad transgresora a la norma, ya que no hay ahí una historia común de disciplinamiento respecto a la cual enfrentarse.

La visibilización y destrucción del entramado normativo-disciplinario promovidos por la crítica a la sociedad disciplinaria como búsqueda de la experimentación de una vida no-productiva, deviene productiva al ser asimilada como la posibilidad de permanente actualización en los flujos capitalistas de innovación.

CONCLUSIÓN

El momento baudrillardiano post-orgía, más que implicar un avanzar en el vacío post-histórico donde cualquier crítica es inefectiva, o simplemente obsoleta, da cuenta que las formas de entender la disidencia y los gérmenes antagónicos han pasado a una nueva etapa. La experiencia crítica sobre la constitución de la relación sujeto-cuerpo, que ha supuesto durante las últimas décadas la rearticulación de las dinámicas disciplinarias que tuvieron en el capitalismo industrial avanzado el apogeo de su desarrollo, vuelve urgente comprender el factor activo que han tenido las sinergias sociales, en sus expresiones fragmentarias y móviles, sobre las dinámicas normativo-disciplinarias.

El elemento creativo-transgresor tiende a ser la principal fuerza motriz de los nuevos regímenes productivos post-disciplinarios, mostrando cómo la creatividad parece haber llegado al poder de la mano del capitalismo tardío. Esto rompe con la manera en que se habían articulado las prácticas emancipadoras en el contexto de las cerradas instituciones normativas, dando la sensación de no escape del postmodernismo. Antes que un cer-

cenamiento y ordenamiento del cuerpo como materialidad inteligible, las nuevas dinámicas subjetivaciones favorecen la hipertrofia y el caos. ¿Cómo entender entonces la transgresión abyecta frente al *yo* hegemónico?

La presente problematización pretende no caer en una apologización impresionista de la transgresión abyecta inscrita en el gesto perturbador de Divine, intentando, más bien, trazar posibles trayectorias que permitan comprender el espacio de su emergencia como expresión de las diversas tensiones que cruzan su materialización como acto performativo paródico. Se ha buscado evadir la trampa del pastiche con el propósito de, más que dar alguna respuesta precisa, contribuir a repensar los espacios desde los que es posible articular críticas efectivas a la actual configuración espectacular del entramado productivo capitalista.

REFERENCIAS

- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el Juicio de Dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caldén.
- Bataille, G. (2000). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Berardi, F. (Bifo) (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Butler, J. (1997). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En *Debate Feminista* 18, 296-314.
- _____. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio.
- Foster, H. (2001). *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frank, Th. (1998). *The conquest of cool: Business culture, counterculture and the rise of hip consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jameson, F. (1991). "El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío". En *Ensayos sobre el posmodernismo* (pp. 14-86). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. México D.F.: Siglo XXI.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

- Negri, A. y Hardt, M. (2005). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, P. (2005). “Arte(s) abyecto(s): el cuerpo en el panorama artístico contemporáneo. En Notario Ruiz, A. (ed.) *Contrapuntos estéticos* (pp. 147-160). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sedwick, E. K. (2002). “(A)Queer y ahora”. En Mérida, R. (ed.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 29-54). Barcelona: Icaria.
- Soláns, P. (2000). *Accionismo vienés*. Madrid: Nerea.

