

ADAM KRUK

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0002-2831-8403>

„Somos travestis!”. Różnorodność i dysydencja seksualna w Chile

“Somos travestis!” Sexual Diversity and Sexual Dissidence in Chile

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

Drawing on Diego Céspedes' film *The Mysterious Gaze of the Flamingo*, which focuses on Chilean *travestis* during the AIDS crisis, the author of the article seeks to rethink the status of queer culture in Chile and to shed light on *travesti* identity as both an individual and political category specific to Latin America. The article raises questions about the role sexual diversity played in Chile's socio-political transformation and its relationship to sexual dissidence. Can the emancipation of psychosexual minorities be seen as a success story? Can it serve as a source of pride and a showcase for the country?

Keywords: Chile; queer; queer studies; travesti

Abstrakt

Wychodząc od filmu Diega Céspedes *Tajemnicze spojrzenie flaminga* poświęconego chilijskim *travestis* w dobie kryzysu AIDS, autor artykułu stara się przemyśleć status kultury queerowej w Chile oraz przybliżyć właściwą Ameryce Łacińskiej indywidualną i polityczną tożsamość *travesti*. Stawia przy tym pytania o to, jaką rolę odegrała różnorodność seksualna w transformacji społeczno-politycznej w Chile i jak ma się ona do dysydencji seksualnej. Czy da się spojrzeć na emancypację mniejszości psychoseksualnych jak na historię sukcesu? Czy może ona stanowić wizytówkę kraju i jego dumę?

Słowa kluczowe: Chile; Queer; queer studies; travesti

O autorze

Adam Kruk – absolwent filmoznawstwa na UAM. Przygotowuje pracę doktorską w Instytucie Kulturoznawstwa UWr. Jego teksty ukazywały się w periodykach naukowych („Kwartalnik Filmowy”, „Studia Filmoznawcze”, „Hybris”) i popularnych („Ekrany”, „Kino”, „Dwutygodnik”, Filmweb.pl), za działalność publicystyczną wyróżniony Nagrodą im. Krzysztofa Mętraka i nominacją do Nagrody Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Wiceprezes Stowarzyszenia Dante Alighieri we Wrocławiu, członek Europejskiej Akademii Filmowej, kolegium elektorów Złotych Globów, Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych FIPRESCI, Koła Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz rady programowej Wrocławskiej Fundacji Filmowej.

„Somos travestis!”. Różnorodność i dysydencja seksualna w Chile

W niniejszym artykule chciałbym przybliżyć charakterystykę chilijskiej kultury queerowej, ukazać jej drogę z podziemia do odważnego manifestowania się w przestrzeni publicznej, rolę, jaką odegrała ona w czasie transformacji społeczno-politycznej, oraz pozycję, jaką zajmuje obecnie. Namysłowi nad różnorodnością i dysydencją seksualną w Chile towarzyszyć będą pytania o to, czy da się spojrzeć na emancypację mniejszości psychoseksualnych jak na historię sukcesu oraz o to, jakie znaczenie ma w niej specyficznie latynoska tożsamość *travesti*. Pretekstem do tych rozważań stanie się film *Tajemnicze spojrzenie flaminga* w reżyserii Diega Céspedes, który zwyciężył sekcję Un Certain Regard na festiwalu w Cannes w 2025 roku i został chilijskim kandydatem do Oscara. Obraz, wpisujący się zarówno w tendencje queerowego kina Ameryki Łacińskiej ostatnich lat, jak i w dowartościowanie kultury queerowej w samym Chile, posłuży tu jako punkt wyjścia do ukazania znaczenia queeru we współczesnym chilijskim pejzażu kulturowym oraz jego międzynarodowego rozpoznania.

(U)wi(e)dzenie

Mimo festiwalowych sukcesów *Tajemnicze spojrzenie flaminga* nie trafiło do polskich kin, pokazano je jednak na trzech rodzimych przeglądach filmowych, w tym jednym skierowanym do młodych widzów¹. Centralną bohaterką jest tu bowiem jedenastoletnia dziewczynka imieniem Lidia i to jej oczami poznajemy środowisko, w którym się wychowuje: chilijskich *travestis*, *transgeneros*, *transformistas*. Albo po prostu kolorowych ptaków i różowych flamingów, których nienormatywna ekspresja jest dla dziewczynki równie naturalna jak suche powietrze, którym oddycha na pustynnej północy Chile, gdzie uwiły one swoje gniazdo – kolonię nazwaną Alaska House. Mamy początek lat 80. XX wieku, a niezwykła aura zasiedlanej przez nie utopii (a może raczej uchronii) rozpostarta jest gdzieś pomiędzy realizmem magicznym latynoamerykańskiego boomeru lat 70. (w Chile wpisała się w niego twórczość Isabel Allende) w duchu marquezowskiego Macondo a kontestującą go w latach 90. estetyką McOndo. Postulowany przez Chilijczyków Alberta Fugueta i Sergia Gomeza zwrot² stawiał na wyrwanie wizerunku Ameryki Łacińskiej z okowów folkloru i politycznych represji oraz włączanie do jej opisu queerowych tożsamości oraz doświadczeń bardziej współczesnych, a zatem globalnych.

Tak jak globalnym fenomenem stało się od lat 80. MTV, do którego Fuguet porównywał McOndo³, oraz tak jak globalna okazała się w tym samym czasie pandemia AIDS. To ona bowiem – choć nazwa choroby nie pada w filmie – jest jednym z najważniejszych tematów *Tajemniczego spojrzenia flaminga*.

Plaga, początkowo zwana w Chile różową zarazą (*la peste rosa*⁴), ukazana jest tu z dystansu czterech dekad, pozwalającego na zdjęcie z niej niegdysiejszego tabu i odium strachu. Bez rumieńców, ale i bez dosłowności; seks i przemoc są wprawdzie w filmie obecne, ale straszniejsza wydaje się wisząca nad osadą atmosfera pogromowa⁵, napędzana strachem lokalnej społeczności przed odmiennością sąsiadów oraz przypisywaną im nową, śmiertelną chorobą. *Tajemnicze spojrzenie flaminga* unika rewiktylizacji jej ofiar, wzorem historycznych fantazji Quentina Tarantino (*Bękart wojny*, 2008; *Pewnego razu w Hollywood*, 2019), znajdując miejsce na ich krwawą – nawet jeśli jedynie wyobrażoną – zemstę, rozegraną w baśniowej, na poły magicznej aurze. Dzięki temu osobom niegdyś wykluczonym i dręczonym przywrócona zostaje sprawczość, dostają własną legendę, stają się bohaterami, zarówno w sensie centralnych postaci opowieści, jak i zaopatrzonych w supermoce antycznych herosów.

Queerowe życiorysy drugiej połowy XX wieku były – nie tylko w Chile – dramatyczne, często łamane przez przemoc, przekreślane przez chorobę czy społeczną stygmatyzację. Nie oznacza to przecież, że nie mogły być jednocześnie piękne, zabawne i ekscytujące. Wieloaspektowość każdego pojedynczego istnienia (ale też charakteryzująca społeczność nieustannie wydłużającego się akronimu LGBTQIA+) wyrażana jest w *Tajemniczym spojrzeniu flaminga* poprzez oryginalne łączenie gatunków i stylów filmowych. Reżyser sięga więc do tych wysokich, najbardziej adekwatnych dla obrazowania tragedii ofiar AIDS⁶, pozostającej „wielkim tematem” queerowej pamięci; elementy dramatu obyczajowego przeplata z konwencją ballady filmowej⁷, opowiadającej o dawnych dziejach i legendarnych czynach. Jest to o tyle zrozumiałe, że pisząc scenariusz, Céspedes (ur. 1995) opierał się na wspomnieniach z dzieciństwa, kiedy to odium śmiertelnej choroby wciąż infekowało strachem nie tylko osoby aktywne seksualnie, ale i te dopiero uczące się rozumieć świat. Kryzys AIDS stał się zatem wydarzeniem formującym nie dla jednego, lecz dla kilku pokoleń gejów⁸ i do

dzis pozostaje wątkiem mocno obecnym w kinie latynoamerykańskim⁹.

Nie trywializując tematu, *Tajemnicze spojrzenie flaminga* korzysta jednocześnie z dorobku gatunków i konwencji tradycyjnie służących przyjemności widza. Wyraźnie obecna jest tu chociażby westernowa ikonografia, elementy melodramatu, wspomnianych wcześniej filmów o zemście (*revenge story*) czy opowieści o dojrzewaniu (*coming-of-age*). Pojawiają się nawet sceny wręcz musicalowe, stanowiące rodzaj hołdu dla chilijskiego *transformismo* – sztuki scenicznej metamorfozy, która na przestrzeni dekad wytworzyła własny styl i obrodziła w lokalne ikony o tak barwnych pseudonimach jak Candy Dubois, Mona Montecarlo, Francis Françoise, Katiuska Molotov czy La Botota¹⁰. Kategoria spektaklu i uleganie mu są tutaj niezwykle istotne, podobnie jak natura tytułowego spojrzenia, dla sztuk bazujących na wizualności będącego aktem kluczowym¹¹. Kiedy bowiem w górniczej osadzie nieopodal Alaski wybuchła tajemnicza plaga, mieszkańcy oskarżają o nią przyszywaną rodzinę Lidii – mówi się, że nieszczęście sprowadziło właśnie spojrzenie jednej z bohatererek nazywanej Flamenco, które miało zgubić pocztowego młodzieńca. Metafora widzenia funkcjonuje tu na kilka sposobów. Po pierwsze, odnosi do walki o społeczną widzialność marginalizowanych grup takich jak *travestis*, które funkcjonują pomiędzy binarnie – kulturowo i biologicznie – definiowanymi płciami. Nawet jeśli ukrywają się na pustyni, reżyser widzi je i także nam nie pozwala odwrócić od nich wzroku, osławiając z ich nienormatywnymi ciałami i barwnym *palabreo*, jak w Chile określa się specyficzny żargon osób queerowych¹². Po drugie, pyta o możliwość odzyskania przez nie władzy nad spojrzeniem – zaczarowania go i przejęcia.

W tym kontekście szczególnie wymowna jest scena, w której bohaterki, broniąc się przed nękańcami je wyrostkami, grożą swym dotykiem, albo co gorsze, spojrzeniem. To właśnie ono najbardziej zagraża dręczącym „królowe pustyni” mieszkańcom, bo spojrzenie potrafi uwieść, a więc niejako opętać cudzy zmysł – zarażać. Można jednak spytać, na ile bohaterki, poprzez rozmaite zabiegi kształtujące swe ciała, same ulepione są z utrwalonych wcześniej w kulturze cudzych spojrzeń? Wszak nawet jeśli przełamują binarne opozycje, to korzystają przy tym z utrwalonych wcześniej kanonów kobiecości i konkretnych wyobrażeń na jej temat. Chociażby tych stworzonych przez klasyczne kino hollywoodzkie (i w dużej mierze naśladujące je estetycznie inne kinematografie amerykańskie), będących przedłużeniem, jak ujmowała to Laura Mulvey, męskiego spojrzenia¹³. Liczne na przestrzeni lat polemiki z teorią *male gaze* i jej rozwinięcia¹⁴ zaowocowały chociażby cennymi spostrzeżeniami Camille Paglii, widzącej kobiety w tej optyce nie jako uprzedmiotowione i w niej uwięzione, lecz jako wywyższone, ukazywane jako pogańskie boginie¹⁵. Czy to właśnie nie taki rodzaj rozumienia kobiecości, być może nieosiągalnej, stał się inspiracją dla rzeszy *drag queens* i *travestis* obu Ame-

ryk – także tych chilijskich¹⁶? Tym ważniejszą, im częściej model ten był parodiowany i trawestowany (sic!).

Meandry tożsamości

W sztuce *transformismo* nie chodzi bowiem o dorównanie nierealistycznym kanonom piękna przypisanym nieprzypisanej biologicznie płci, ale często o ich podważenie i negocjowanie. Bardziej niż o trwałe bycie – o pozostanie w pozie, o sam proces przemiany, którego bolesność często bywa tematyzowana potokiem *palabreo* – to wieczna batalia estetyczna z szalejącymi wektorami, ale i kabaret. Inaczej bowiem niż w przypadku osób transpłciowych, mających silną potrzebę przeżywania i pełnego doświadczenia odczuwanej płci, ważniejsze jest tu jej performowanie sceniczne (dla *transformistas*) i pozasceniczne w przypadku *travestis*, często odkrywających szwy binarności i konstruowania płci kulturowej, jak ujmowała to Judith Butler¹⁷ i kontynuatorzy jej myśli. Stąd zresztą wynikają konflikty interesów między *travestis* a osobami transpłciowymi, a także, na płaszczyźnie akademickiej, odmienne nastawienie studiów queer i trans. Te pierwsze, jak pisze J. Szpilka:

traktowały przejawy różnicy płciowej jako kolejne argumenty na rzecz niestabilności nowoczesnego podmiotu oraz potencjalne sposoby zbliżania nas do postpłciowej rewolucji. Dla wczesnych krytyków studiów queer piszących z pozycji studiów trans, było to nieakceptowalne uprzedmiotowienie transpłciowości i redukcja jej do niczego więcej, jak tylko znaku transgresji, co bolało tym bardziej, że queerowe marzenia o obaleniu porządku płci nie zawsze musiały być bliskie osobom trans mocno przeżywającym pragnienie tej samej płci¹⁸.

Wiele wskazuje na to, że bohaterki *Tajemniczego spojrzenia flaminga*, choć zespolone są w doświadczeniu opresji i wspólnym froncie nieulegania jej, także mają odmienne identyfikacje i pragnienia. W czasie, kiedy rozgrywa się akcja filmu, nie mogą one jeszcze zostać w pełni wyartykułowane – bo choć pod koniec XX wieku znano już pojęcia takie jak „zaburzenia identyfikacji płciowej”, „dysforia”, „transwestytyzm” czy „transseksualność”, wiedza ta różnie rozprzestrzeniała się po globie, w dodatku medyczny punkt widzenia pomijał szerszą kulturową charakterystykę, której próby obserwujemy dopiero obecnie, także w filmie Céspedes. Możliwość samookreślenia i negocjowania pozycji w obrębie społeczności przyszła później i była procesem. Znaczące jest jednak, że impuls do emancypacji środowisk queerowych, symbolicznie rozpoczętej zamieszkami w nowojorskim klubie Stonewall w 1969 roku, kiedy to jego nękanie przez policję bywalcy stawili jej opór, dały właśnie osoby, które dziś zapewne scharakteryzowalibyśmy jako niebinarne, *gender fluid*, trans, *travesti* (wiele z nich było Latinx). Znów: to je same trzeba by było zapytać o identyfikację. Dlatego też, nie zawsze mając taką możliwość, w dalszych partiach tekstu używać będę niekiedy rozpowszechnionej w latynoamerykańskim dyskursie akademickim zbitki *travesti/trans*.



1 i 2. *Tajemnicze spojrzenie flaminga*, 2025. Źródło: Międzynarodowy Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty.

3. Twórcy filmu *Fantastyczna kobieta* z prezydent Michelle Bachelet, 2018. Źródło: Reuters.

4. Miejsce śmierci Daniela Zamudio, Parque San Borja, Santiago. Fot. Adam Kruk, listopad 2025.

Ich odpowiedzi mogłyby przy tym nie tylko różnić się między sobą, ale i być dalekie od dzisiejszego aparatu pojęciowego. Warto pamiętać o tym także w kontekście przywoływanej wcześniej sceny konfrontacji bohaterek *Tajemniczego spojrzenia flaminga* z dręczącymi je wyrostkami, kiedy, strasząc swym spojrzeniem, wykrzykują dumnie: *Somos travestis!* W kulturze latynoamerykańskiej to identyfikacja ważna, odrębna, ale i pojemna, niewykluczająca innych. Niektóre z bohaterek filmu Céspedes występują na kabaretowo-burleskowej scenie, są zatem nie tylko *travestis*, ale i *transformistas*. Inne zaś zdają się w oczywisty sposób transpłciowe, choćby wychodząca za mąż Mama Boa, która wyraźnie nie chce być magicznym tworem „pomiedzy”, kwestionującym różnicę płciową – dąży raczej do wejścia w tradycyjnie kobiecą rolę. Gra ją zresztą transpłciowa aktorka Paula Dinamarca, która w 2013 roku wystąpiła w filmie Nicolása Videli i Camili José Donoso *Naomi Campbell* – jednym z najważniejszych chilijskich obrazów poświęconych doświadczeniu transpłciowości¹⁹. Dzieło Céspedes stara się ukazać maksymalnie szerokie spektrum (i piękno!) *la diversidad sexual* – różnorodności seksualnej, jak mawia się po hiszpańsku, nie zacierając różnic między osobami funkcjonującymi w queerowym sojuszu. Do dziś przecież, a w latach 80. tym bardziej, wymuszany on jest przez z gruntu nieprzyjazny świat, niezastanawiający się szczególnie nad niuansami mniejszościowych tożsamości – w *Tajemniczym spojrzeniu flaminga* górnicy kwitują sąsiadów mianem *maricas* (pedałów) i tyle.

Różnice w identyfikacji zawsze jednak istniały, nawet jeśli brakowało języka, by je nazwać. Ma na nie wpływ oczywiście również kontekst rasowy, klasowy i geograficzny. Dlatego też celowo nie tłumaczę *travesti* na język polski jako „transwestyta” – po pierwsze, termin ten w języku hiszpańskim pozbawiony jest rodzaju (dopuszcza się zarówno formę *el travesti*, jak i *la travesti*), ale też znaczy co innego i waży trochę więcej. W Ameryce Łacińskiej oznacza indywidualną i polityczną tożsamość, mającą własną historię związaną z dynamicznymi relacjami przywileju i ucisku, domagającą się prawa do samookreślenia poza klasyfikacjami narzuconymi w pewnej mierze przez dziedzictwo kolonializmu. Jak pisała Lohana Berkins²⁰: „*travesti* przełamuje binarną logikę zachodnich społeczeństw, która jest hegemoniczna i uciska tych, którzy się jej nie poddają”²¹, podkreślając przy tym różnice warunków, w jakich żyją latynosc *travestis* w porównaniu chociażby do transpłciowych osób z północy globu. Za wspólnotą doświadczeń, związanych często z pracą sceniczną i seksualną, idzie również wysoki poziom identyfikacji z samą kategorią, historycznie używaną w pejoratywnym znaczeniu i subwersywnie przejętą przez społeczność w celu legitymizacji swej publicznej widoczności.

Travesti to termin, w którym się rozpoznajemy i który wybieramy, aby budować naszą tożsamość jako podmioty prawne. To miejsce, z którego możemy zabrać głos

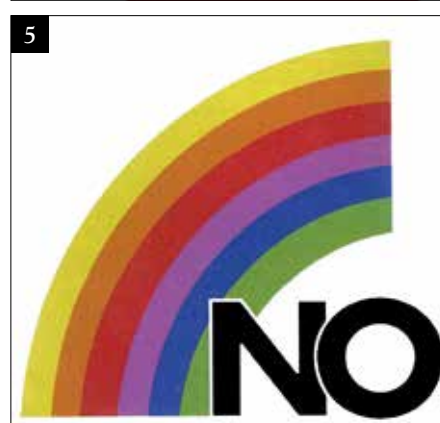
i przedstawić nasze postulaty, oręż polityczny. Poprzez mobilizację i dyskusję z innymi podporządkowanymi podmiotami, tutaj, w Ameryce Łacińskiej, udało nam się wywalczyć własną przestrzeń²².

Walka ta oczywiście w każdym zakątku Ameryk wyglądała nieco inaczej, da się jednak zauważyć zbieżności, szczególnie między krajami tak zwanego Cono Sur, na które składają się Argentyna, Urugwaj i Chile. Historię emancypacji *travesti/trans* Mir Yarfitz i Marce Joan Butterez dzielią na pięć tematycznych i chronologicznie z grubsza pokrywających się okresów: (1) rozwój seksuologii w Ameryce Południowej do połowy XX wieku; (2) pierwsze operacje korekty płci; (3) przemoc i represje pod rządami dyktatur w latach 70. oraz demokracji w latach 90. XX wieku; (4) pojawienie się kulturowej tożsamości *travesti* w latach 70. i 80., na co wpływ miał import technologii hormonalnych i silikonowych z Brazylii do innych krajów regionu; (5) zawiązywanie koalicji aktywistycznych od lat 90., kiedy organizacje zrzeszające osoby *travesti/trans* zaczęły działać wspólnie z ruchami gejowskimi i lesbijskimi, obrońcami praw człowieka, a także kampaniami profilaktyki HIV/AIDS²³. Tak opowiedziana historia ma tę zaletę, że jest optymistyczna – dokumentując krzywdy i dramaty, pokazuje postęp, do którego prowadzi szerokie przymierze osób wykluczanych i prześladowanych. To historia sukcesu, nawet jeżeli ten rozłożony został na pokolenia.

Tęczowe Chile

Można do niej dopisać kolejny rozdział: zwiększenie widoczności różnorodności seksualnej w XXI wieku, czego symbolem jest też *Tajemnicze spojrzenie flaminga* – hołd dla osób wcześniej niewidzialnych i wręcz „niedotykalnych”, podbijający najważniejsze festiwale filmowe. Podobnych tytułów można wskazać więcej. W Chile szczególne znaczenie miała nakręcona cztery lata po wspomnianej *Naomi Campbell Fantastyczna kobieta* Sebastián Lelio²⁴ – portret transpłciowej bohaterki, która po nagłej śmierci partnera musi stanąć do nierównej walki z systemem o własną godność. Obraz nagrodzono Srebrnym Niedźwiedziem oraz Teddy Award na festiwalu w Berlinie w 2017 roku, następnie zaś zdobył pierwszego dla kraju Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego²⁵. Gloria krajowej kinematografii ściśle powiązana została tym samym z widocznością osób *travesti/trans*: występująca w tytułowej roli Daniela Vega przeszła do historii jako pierwsza transpłciowa prezenterka podczas oscarowej gali, w ojczyźnie zaś zyskała status bohaterki narodowej, przyjmowanej z honorami przez ówczesną prezydent Michelle Bachelet. Co więcej, sukces filmu miał też realny wpływ na politykę państwa, przyczyniając się do uchwalenia w 2018 roku tak zwanej ustawy o tożsamości płciowej, istotnie poprawiającej sytuację prawną osób transpłciowych w Chile.

Lelio kontynuował zainteresowanie tematyką queerową w *Nieposłusznych* (2017) i *La Ola* (2025), dzieląc



1. Memorial por la Diversidad, Cementerio General Recoleta. Fot. Adam Kruk, listopad 2025.
2. Tablica w miejscu spalonej dyskoteki Divine w Valparaiso. Fot. Adam Kruk, listopad 2025.
3. Pedro Lemebel, naklejka.
4. Hija de Perra, naklejka.
5. Logo kampanii „NO” podczas plebiscytu z 1988 roku, naklejka.

odtąd czas między pracą w Chile i Stanach Zjednoczonych. Podobnie jak producent *Fantastycznej kobiety*, cieszący się pozycją filmowego sumienia narodu Pablo Larraín²⁶, niestroniący od wątków LGBTQIA+ również w swej twórczości reżyserskiej. Pojawiły się one w poświęconym pedofilii w chilijskim Kościele filmie *Klub* (2015), sylwetce chilijskiego noblisty Pablo Nerudy (*Neruda*, 2016) czy dystrybuowanej i w Polsce *Emie* (2019). W latach 10. XXI wieku na fenomen wyrósł Sebastián Silva, osławiający z ważnymi dla środowiska tematami nie tylko krajową widownię²⁷. Queerową twórczość – zarówno literacką, jak i filmową²⁸ – kontynuował Alberto Fuguet, od trzech dekad będący w Chile gwiazdą literacką i cenionym intelektualistą. Na początku 2019 roku Teddy Award dla najlepszego dokumentu na Berlinale zdobył *Lemebel* Joanny Reposi Garibaldi – portret Pedra Lemebela, najbardziej wpływowego chilijskiego artysty ostatnich dekad²⁹. Sukcesy kultury queerowej nie miały przy tym charakteru wyłącznie symbolicznego i prestiżowego, o jej znaczącej reprezentacji w kinematografii mówią też liczby. Profesor Roberto Doveris z Universidad de Chile w książce *Ficción marica. Diversidad y disidencia sexual en el cine chileno* dowodzi znaczącego wzrostu produkcji LGBTQ+: poczynając od powrotu demokracji w latach 90., z osiemdziesięciu pełnometrażowych produkcji fabularnych o tematyce queerowej, które powstały do roku 2020, aż sześćdziesiąt powstało po 2010 roku. Stanowi to aż czternaście procent produkcji filmowej Chile w tym okresie³⁰.

Wielkie queerowe ożywienie, które Doveris nazywa eksplozją, obejmowało nie tylko film, ale też inne dziedziny sztuki i kultury popularnej³¹. W 1993 roku Radio Tierra zaczęło nadawać pierwszą audycję o homoseksualnej tematyce zatytułowaną *Triángulo Abierto*. Na początku wieku ukazała się antologia *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*³², gdzie znalazło się miejsce dla tak emblematicznych figur czasu transformacji, jak wspomniany wcześniej Lemebel. Redaktor zbioru, Juan Pablo Sutherland, planował uwzględnić w nim również utwory mającej w Chile status „matki narodu” Gabrieli Mistral, na co nie zgodziła się fundacja zarządzająca jej dorobkiem. Tożsamość psychoseksualna noblistki zaczęła odtąd być jednak żywo dyskutowana³³. Wysyp nowych artystów ogarnął scenę muzyczną przejętą przez queerowe diwy, takie jak Javiera Mena czy Mon Laferte, i niezależne grupy w rodzaju Lulú Jam!, QuieroStar, Me Llamo Sebastián czy Teleradio Donoso, której lider Álex Anwandter następnie rozpoczął karierę solową – muzyczną i filmową.

W tej eksplozji ważny udział miały osoby *travesti/trans*. Z jednej strony wiele z nich występowało w transmitowanym na YouTube od 2006 roku *reality show* pod nazwą *Amigas y Rivalas*, ukazującym kulisy corocznego konkursu dla *transformistas* w legendarnym klubie Fausto³⁴, a popularność programu potwierdzała rosnące w kraju zainteresowanie queerową pamięcią oraz umasowienie fenomenu *transformismo*³⁵. Z drugiej strony chilijscy *tra-*

vesti/trans wkraczali na tereny wcześniej im niedostępne – jak w przypadku Danieli Vegi na gali oscarowej czy Ariel Cordero, będącej pierwszą chilijską transkandydatką w konkursie Miss Universe. Jednocześnie uparcie podkreślali swą prominenę kulturową, czego symbolem może być chociażby działalność kabaretu Travesía *Travesti*³⁶, już swą nazwą odwołującego się do zrealizowanej w 1965 roku dekolonizacyjnej przeprawy przez Amerykę (*Travesía*) członków ruchu Amereidy, którzy ostatecznie osiedli w chilijskim Valparaíso, gdzie stworzyli tak zwane Miasto Otwarte³⁷. Kabaret ten zakończył działalność w czasie protestów zwanych *estallido social* w 2019 roku, który często uznaje się za symboliczny koniec transformacji (niezwieńczony jednak do dziś – na co wielu miało nadzieję – nową konstytucją).

Doprawdy nie jest przesadą stwierdzenie, że *la diversidad sexual* w drugiej dekadzie XXI wieku stała się ważnym elementem chilijskiej kultury oraz jedną z jej głównych wizytówek na świecie. Było to rzecz jasna konsekwencją procesów zachodzących już wcześniej i miało potwierdzać, jak chce Doveris, zbiorowe przekonanie, że transformacja polityczna dobiega końca³⁸. Chilijska *La transición* (zainicjowana zresztą pod tęczaową flagą³⁹) od początku związana była z walką queerów o godne miejsce w nowej rzeczywistości. Już podczas ceremonii nominowania Patricii Aylwina na kandydata demokratycznej opozycji na pierwszego demokratycznie wybranego prezydenta Chile od czasów Salvadora Allende (zwycięskiego, jak się później okazało), które odbyło się w sierpniu 1989 roku, artystyczny duet Las Yeguas del Apocalipsis rozwinął transparent z napisem: „Homoseksualiści na rzecz zmian”. Tym samym Klacze Apokalipsy (jak należałoby tłumaczyć nazwę grupy Pedra Lemebela i Francisca Casasa), opowiadając się za nowym porządkiem w Chile, jednocześnie postanowiły „epatować” swoją obecnością nową klasę polityczną i umacniającą się wówczas Kościół katolicki. Ich interwencja, choć tylko na krótko zakłóciła przebieg wydarzenia, spotkała się z szerokim zainteresowaniem mediów i miała zaważyć na widoczności ruchów queerowych⁴⁰.

Ofiary, ikony, dysydenci

To wszystko zaczęło się jednak sporo wcześniej. Las Yeguas del Apocalipsis⁴¹ zawiązały się jeszcze w czasach dyktatury, a historia kulturowej emancypacji jest znacznie starsza i nie pokrywa się w pełni z periodyzacją polityczną. Dla pamięci osób *travesti/trans* duże znaczenie ma chociażby funkcjonujący od 1965 roku w klubie Bim Bam Bum legendarny kabaret *transformistas* Blue Ballet, a pierwszy protest środowisk queerowych zorganizowano już w kwietniu 1973 roku⁴² – zaledwie cztery lata po wydarzeniach w Stonewall (również tu prym wiodły osoby *travesti/trans*). Można się tylko zastanawiać, jaką dynamikę przyjąłby ruch emancypacyjny w Chile, gdyby nie przeprowadzony pięć miesięcy później zamach stanu 11 września, po którym – jak w przypadku innych dyk-

tatur – nienormatywne tożsamości psychoseksualne były represjonowane bądź objęte złą milczeniem. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, gdyż, jak pisała Dorota Wolska, kultury nie ustanawia się dekretem, to dziecina względnie autonomiczna⁴³. Próby samoorganizacji podejmowano jeszcze podczas rządów junty⁴⁴, a czas po jej upadku początkowo wcale nie był dla queerów łaskawy. Można pokusić się wręcz o tezę, że ruch LGBTQIA+ nie zdobyłby w Chile swej dzisiejszej pozycji bez kosztów ofiarnych⁴⁵, ofiar (także śmiertelnych), figur wręcz chrystusowych.

Jednym z najdramatyczniejszych dla społeczności wydarzeń było podpalenie 4 września 1993 roku tęczowej dyskoteki Divine w Valparaíso. W wyniku pożaru, którego sprawców nigdy nie ujęto, zginęło przynajmniej szesnaście osób – obecnie w jej miejscu znajduje się tablica upamiętniająca ofiary homofobicznego ataku⁴⁶. Innym tragicznym zdarzeniem, do dziś obecnym w chilijskiej pamięci, było porwanie w Parque San Borja w Santiago, torturowanie i ostatecznie zamordowanie dwudziesto-czteroletniego geja Daniela Zamudio Very w 2012 roku. Tragedia ta, choć nie zakończyła przemocy motywowanej homofobią i transfobią, do dziś pozostającymi w kraju problemem, wstrząsnęła chilijską opinią publiczną i przyczyniła się do uchwalenia w tym samym roku ustawy antydyskryminacyjnej zwanej potocznie *ley Zamudio*. Dwa lata później przy grobie chłopaka na Cementerio General Recoleta stanął Memorial por Diversidad – pomnik pamięci nie tylko tej, ale i innych zbrodni motywowanych nienawiścią. Wydarzenie to odcisnęło też ważne piętno na kulturze, inspirując filmy takie jak *Jesus* Fernanda Guzzonego i *Nunca vas estar solo* (oba z 2016 roku) w reżyserii wspomnianego wcześniej muzyka Álexa Anwandtera – pokazywane na całym świecie, przybliżały sytuacje osób queerowych w Chile, wiążąc ich los z wizerunkiem kraju.

Nie wszystkie tęczowe symbole czasu transformacji konotowane były jednak z przemocą i opresją. Pozycję, jaką zajął w chilijskiej kulturze Pedro Lemebel, trudno porównać z kimkolwiek innym – artysta stał się symbolem sprzeciwu wobec hegemonicznych dyskursów, rezonującym także poza kontekstem queerowym, stając się pośmiertnie twarzą *estallido social*. Świadomej ikonizacji poddał się aktywista i dziennikarz Victor Hugo Robles, który od 1997 roku przybiera publiczną personę El Che de los Gays, mającą na celu, jak sam stwierdził, „przemysłowanie na nowo utopii latynoamerykańskiej lewicy, włączenie w jej obręb podmiotów współczesnych, bezwartościowych, stygmatyzowanych, takich jak mniejszości seksualne, lesbijki, homoseksualiści, *travestis*”⁴⁷. Wśród tych ostatnich największym kultem otoczona pozostaje Hija de Perra – sekspozytywna performerka i aktywistka, której już sam pseudonim, zaczerpnięty ze sposobu, w jaki zwracała się do niej wychowująca ją babka, jest niecenzuralny. Drażniła, prowokowała, nie pozwalała odwrócić od siebie oczu. Jak pisał Jaime Ramírez Cotal, „odważnie wyrażany głos na rzecz praw kobiet i mniejszości seksu-

alnych uczynił z niej jedną z najbardziej zbuntowanych postaci chilijskiego społeczeństwa. Jako rzeczniczka przeciwdziałania nadużyciom władz, chorobom przenoszonym drogą płciową, przemocy domowej czy korupcji politycznej występowała na konferencjach naukowych, festiwalach sztuki i porno. Prawdziwa diwa marginalizowanych i patronka dysydentów”⁴⁸.

Jej fenomen utrwalilo też kino – wystąpiła w *Empañá de pino* (2010) w reżyserii Winciego Oyarce, który poświęcił jej też dokument *Tan inmunda y tan feliz* (2022). Ponad dekadę po śmierci w wyniku AIDS Hija de Perra pozostaje ważną częścią chilijskiej kultury, prawdziwym symbolem *desidencia sexual*. Termin ten zresztą często zastępuje w Chile i innych krajach Ameryki grzeczniejszą *diversidad sexual*, podkreślając znaczenie upolitycznienia mniejszościowych praktyk kulturowych kwestionujących hegemoniczną normę społeczną. Wziął ją na sztandar Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) – ikoniczna w nowym wieku grupa artystyczna, która nie stroniąc od prowokacji⁴⁹, stara się odmieniać oblicze kraju. Jej czołowi przedstawiciele, Felipe Rivas San Martín i Jorge Díaz Fuentes, za cel dysydencji seksualnej stawiali „przerwanie logiki reprezentacji heteronormatywnej i/lub homonormatywnej. W przeciwieństwie do praktyk różnorodności seksualnej, które zadowalały się horyzontalną komunikacją z władzą, dysydencja seksualna rozumie, że żądania i prośby skierowane do państwa, które nadzoruje i karze, nie są strategią zdolną przełamać porządek wykluczenia budowany przez obecny system gospodarczy i seksualny. Dlatego dysydencja seksualna odwołuje się do mikropolitycznych praktyk cyberaktywizmu, postpornografii i parodii drag jako narzędzi destrukcji, oferujących alternatywę dla panującej biopolityki”⁵⁰.

Bez względu na to, czy mowa o Chilijczykach opowiadających się za różnorodnością czy dysydencją seksualną, czy bliższa im jest perspektywa queer czy trans, współczesny wizerunek kraju, ale i jego pamięć, nieustannie aktualizowane są o dokonania nienormatywnych bohaterów, z których niniejszy artykuł przedstawia jedynie wybranych. Dzięki temu Chile ma dziś szansę kojarzyć się na świecie bardziej z Lemebelem niż z Nerudą, bardziej z Javierą Meną⁵¹ niż Violetą Parą, bardziej z ofiarami AIDS niż junty. Nie oznacza to bynajmniej, że spełniła się tam queerowa utopia; nawet okupione krwawymi ofiarami prawa – antydyskryminacyjne, tożsamościowe czy równość małżeńska⁵² – mogą przecież zostać zabrane. W listopadzie 2025 roku w czasie gorączki wyborczej, która wyniosła do władzy ultraprawicowego kandydata Antonia Kasta, chętnie sięgającego w walce politycznej po homofobiczne argumenty, zbezczeszczono Memorial por la Diversidad Daniel Zamudio. Wolalbym jednak zatrzymać się nieco wcześniej, na przykład w momencie przyznania *Tajemniczemu spojrzeniu flaminga* nagrody w Cannes – by utrzymać optymistyczny ton opowieści o triumfie queerowego Chile.

Przypisy

- ¹ Polska premiera filmu odbyła się w lipcu 2025 roku na festiwalu Nowe Horyzonty (reżyser miał przylecieć do Wrocławia, w ostatniej chwili odwołał jednak wizytę), kolejny seans miał miejsce w Kazimierzu Dolnym podczas festiwalu Dwa Brzegi, a w listopadzie w Poznaniu wyświetlono go na Międzynarodowym Festiwalu Młodej Widowni Ale Kino! O ile film, ze względu na tematykę, a także formę, jest jak najbardziej „nowohoryzontowy”, o tyle – biorąc pod uwagę, że znajdziemy tu nie tylko scenę nienormatywnego seksu, ale też brutalnego mordu – umieszczenie go w programie Ale Kino! wydaje się odważną decyzją.
- ² Zob. Thomas Nulley-Valdés, *McOndo Revisited: The Making of a Generation Defining Anthology in the Latin American Literature-World*, Lexington Books, Lanham 2023.
- ³ „MTV Latino – ten halucynacyjny konsensus, ten strumień, kolonizujący poprzez kabel naszą świadomość, który jest najlepszym przykładem spełnionego boliwariańskiego marzenia. [...] McOndo to MTV Latino, ale w bloku liter na papierze” (tłumaczenie własne). Alberto Fuguet, *McOndo*, Panico.cl, kwiecień 2016; <https://panico.cl/mcondo/>, dostęp: 30.11.2025.
- ⁴ Pierwszy przypadek AIDS w Chile odnotowano w 1984 roku, kiedy zmarł Edmundo Rodríguez Ramírez, homoseksualny nauczyciel z Maipú. Zob. Amelia Donoso, Víctor Hugo Robles, *SIDA en Chile. Historias Fragmentadas*, Fundación Savia, Santiago 2015.
- ⁵ Doświadczyliśmy jej i w Polsce w latach 90., kiedy Marek Kotański próbował otworzyć w Łaskach ośrodek pomocy nosicielom wirusa HIV, do czego nie dopuściły protesty lokalnej społeczności. Czyt. Bartosz Żurawiecki, *Ojczyzna moralnie czysta. Początki HIV w Polsce*, Czarne, Wołowiec 2023.
- ⁶ O tym, jak kino ukazywało kryzys AIDS, pisałem w: Adam Kruk, *Długoletni przyjaciele: kino i AIDS*, Filmweb.pl, 13.06.2014; www.filmweb.pl/article/D%C5%82ugoletni+przyjaciele%3A+kino+i+AIDS-105576, dostęp: 17.12.2025.
- ⁷ Balladowość rozumiem za Markiem Hendrykowskim jako „termin krytycznofilmowy używany w odniesieniu do strategii autorskiej zmierzającej do wyeksponowania epicko-lirycznych walorów opowieści kosztem ich realistycznego przedstawienia. Tak pojęta balladowość służy często eufemizacji” (Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 29). Tu dzięki nasyceniu utworu pierwiastkami balladowymi eufemizacji ulega temat AIDS.
- ⁸ O AIDS jako traumie transgeneracyjnej pisałem w tekście: Adam Kruk, *Piosenka złamie ci serce*, „Dwutygodnik” 2024, nr 379; www.dwutygodnik.com/arttykul/11113-piosenka-zlamie-ci-serce.html, dostęp: 26.11.2025.
- ⁹ Dowody tego odnajdziemy chociażby w *Pomomelancholii* (2022) argentyńskiego reżysera Manuela Abramovicha czy kolumbijskim *Anhell69*, reż. Theo Montoya (2022). Zob. Adam Kruk, *Anhell69*, „Ekrany” 2023, t. 50, nr 3, s. 50.
- ¹⁰ Zob. Jaime Ramírez Cotal, *Trava Diva. Retratos ilustrados de la cultura transformista de espectáculo*, Cuarto Propio, Santiago 2015; Benjamín Pino Bravo, *Chile Travesti: Historias de Transformistas*, Universidad de Chile, Santiago 2023; Nancy Álvarez Rosales i Carmen Pérez Pérez, *Identidad de género en transformistas: un estudio cualitativo-exploratorio*, „Límite. Revista de Filosofía y Psicología” 2009, t. 20, nr 4, s. 123–152.
- ¹¹ Zob. John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997; Mieke Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, t. 17, s. 295–331.
- ¹² Jaime Crisosto-Alarcón, *Pragmática del palabreo LGBTIQ+ en Chile*, „Nueva Revista del Pacífico” 2022, t. 77, s. 139–172.
- ¹³ Zob. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Ha!Art, Kraków 2010, s. 33–47.
- ¹⁴ Zob. Iwona Kościelecka, Mirosław Przyłipiak, *Konstelacja Mulvey*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, t. 130, s. 130–156.
- ¹⁵ Camille Paglia, *Vamps & Tramps: New essays*, Knopf Doubleday, New York 1994.
- ¹⁶ Zob. Roxana Gómez Tapia, *Emergencia y rebase en la pose y puesta en práctica del cuerpo transformista/travesti (trans/trave) en Chile*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago 2013.
- ¹⁷ Judith Butler, *Uwikłani w pleć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- ¹⁸ Zob. J. Szpilka, *Po co nam trans studies?*, Tranzycja.pl, 8.06.2023; <https://tranzycja.pl/publikacje/j-szpilka-po-co-nam-trans-studies/>, dostęp: 27.11.2025.
- ¹⁹ Opowiadał on historię ubogiej transdziejczyny, która chcąc zdobyć pieniądze na tranzyję, decyduje się wziąć udział w telewizyjnym reality show. Zob. Karen Glavic, *Visibilacion, cuerpos y disidencia. Una mirada feminista a las subjetividades trans en el cine chileno*, [w:] Iván Pinto, Carolina Urrutia, *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010–2020*, Metales Pesados, Santiago 2022.
- ²⁰ Berkins (1965–2016) była jedną z czołowych przedstawicielek ruchu walki o prawa osób *travesti/trans* w Ameryce Południowej. W 1994 roku w Buenos Aires założyła pionierską organizację Asociación de Lucha por la Identidad Travesti–Transsexual i aż do śmierci była jej prezeską.
- ²¹ Lohana Berkins, *Travestis: una identidad política*, „Emisférica” 2007, t. 4, nr 2; <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.html>, dostęp: 29.11.2025, tłum. własne.
- ²² Tamże.
- ²³ Mir Yarfitz, Marce Joan Butierrez, *Trans and Travesti Identities in 20th-Century South America*, [w:] Oxford Research Encyclopedia of Latin America, 2024; <https://oxfordre.com/latinamericanhistory/display/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-1174>, dostęp: 12.12.2025.
- ²⁴ Zob. Adam Kruk, *Fantastyczna kobieta. A Natural Woman*, „Ekrany” 2017, t. 37–38, nr 3–4, s. 46.
- ²⁵ Wcześniej Chilijczycy cieszyć się mogli z Oscara dla najlepszej krótkometrażowej animacji, którego w 2015 roku zdobyła *Historia de un oso* Gabriela Osorio, będąca metaforą chilijskiego zamachu stanu i życia w czasach dyktatury.
- ²⁶ Status ten Larraín uzyskał dzięki podejmowaniu najważniejszych dla kraju tematów, wśród których były schyłek prezydentury Salvadora Allende (*Post Mortem*, 2010), referendum, które doprowadziło do zakończenia rządów reżimu Augusta Pinocheta (*Nie*, 2012) czy ostatnio groteskowy portret dyktatora w *Hrabii* (2023).
- ²⁷ Zob. Grace Martin, *Anticuerpos poderosos: desnudez no sexual en el cine de Sebastián Silva*, [w:] *Inusuales. Hogar, sexualidad y política en el cine hispano*, red. Jorge González del Pozo, Inela Selimović, Iberoamericana Vervuert, Madrid 2020, s. 137–163.
- ²⁸ Zob. Adam Kruk, *Między przyjemnością tekstu a obrazu. Przypadek Alberto Fuguet*, „Hybris” 2025, t. 64, s. 26–51.
- ²⁹ Zob. Óscar Contardo, *Loca fuerte. Retrato de Pedro Lemebe*, Universidad Diego Portales, Santiago 2022.

- ³⁰ Badacz nie liczy przy tym – również przeciw nagradzanych na światowych festiwalach – dokumentów i krótkich metraży. Zob. Roberto Doveris, *Ficción marica. Diversidad y disidencia sexual en el cine chileno*, Metales Pesados, Santiago 2024, s. 7.
- ³¹ Tamże, s. 19.
- ³² Juan Pablo Sutherland, *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*, Sudamericana, Santiago 2001.
- ³³ Licia Fiol-Matta, *A Queer Mother for the Nation Redux. Gabriela Mistral in the twenty-first century*, „Radical History Review” 2014, t. 120, s. 35–51.
- ³⁴ Działający w Santiago klub był pierwszym tego typu miejscem w Chile i jednym z pierwszych w Ameryce Południowej. Otwarto go już w 1979 roku, a zatem w pełnym rozkwicie dyktatury wojskowej, zaledwie sześć lat od zamachu stanu. Szeroko rozpowszechniona w Santiago legenda miejska, do której przekonywali mnie bywalcy klubu, a także sam Alberto Fuguet, głosi, że stało się to z inspiracji żony dyktatora, Lucíi Hiriart de Pinochet, która chciała, by jej fryzjer miał miejsce, w którym czułby się swobodnie. Zob. Alejandra Matus Acuña, *Doña Lucia: la biografía no autorizada*, Ediciones B Chile, Santiago 2014.
- ³⁵ Zob. Gabriel Herrera Zamora, *Llena eres de gracia*, Universidad de Chile, Santiago 2017.
- ³⁶ Opowiada o nim dokument Nicolása Videli *Travesía Travesti* (2021), pokazywany na festiwalu IDFA w Amsterdamie, w Polsce na Post Pxn Film Festival Warsaw w 2023 roku.
- ³⁷ Zob. Magdalena Barbaruk, *Ruch Amereidy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.
- ³⁸ Roberto Doveris, *Ficción marica*, dz. cyt., s. 64.
- ³⁹ Tęcza była symbolem koalicji opozycyjnych sił, które w czasie referendum 1988 roku prowadziły kampanię na rzecz odsunięcia Pinocheta od władzy. Opowiadał o tym wspomniany wcześniej film *Nie* Pabla Larraína. Czyt. też: Mateusz Mazzini, *Koniec tęczy. Chile po Pinochecie*, Otwarte, Kraków 2023.
- ⁴⁰ Należały do nich między innymi organizacja Acciongay powstała w 1987 roku w celu zapobieganiu AIDS, Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (MOVILH), Movimiento por la Diversidad Sexual (MUMS) czy w ostatnich latach Fundación Iguales. Zob. Óscar Contardo, *Raro. Una historia gay de Chile*, Planeta Chilena, Santiago 2025.
- ⁴¹ Czyt. Fernanda Carvajal, *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987–1997)*, Metales Pesados, Santiago 2023.
- ⁴² Zob. Víctor Hugo Robles, *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile*, Cuarto Propio, Santiago 2008, oraz film dokumentalny *Las Locas del 73* (Carolina Espinoza Cartes, Víctor Hugo Robles, 2023).
- ⁴³ Dorota Wolska, *Wstyd i bezwstyd. Przyczynek do badań nad kulturą i PRL-em*, [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. Stefan Bednarek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 62–73.
- ⁴⁴ Pierwszą organizacją zrzeszającą osoby nieheteronormatywne w Chile było Grupo Integración, działające w latach 1977–1983. Zob. Óscar Contardo, *Loca fuerte*, dz. cyt., s. 404.
- ⁴⁵ Zob. René Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.
- ⁴⁶ Ufundowana przez MOVILH w 2005 roku tablica wymienia nazwiska udokumentowanych ofiar podpalenia, opatrzone frazą Pabla Simonettiego: „Ogień spalił naszego ducha”. Tablica ta była pierwszym w Chile hołdem złożonym ofiarom homofobii i szóstą podobną na świecie po Montevideo, Amsterdamie, Nowym Jorku, San Francisco i Berlinie. Zob. Consejo de Monumentos Nacionales de Chile: *A Las Víctimas del Incendio de La Discoteca Gay Divine*; www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-publicos/las-victimas-del-incendio-de-la-discoteca-gay-divine, dostęp: 12.12.2025.
- ⁴⁷ Víctor Hugo Robles, *Bandera hueca*, dz. cyt., s. 9, tłum. własne.
- ⁴⁸ Jaime Ramírez Cotal, *Trava Diva*, dz. cyt., s. 70, tłum. własne. Zob. też: Manuela Valle, *El Che de los Gays and Hija de Perra: Utopian Queer Performances in Postdictatorship Chile*, [w:] *Performing Utopias in the Contemporary Americas*, red. Kim Beachesne, Alessandra Santos, Palgrave Macmillan, New York 2017, s. 219–238.
- ⁴⁹ Takich chociażby jak słynny performans *Ideologia* (2011), podczas którego Felipe Rivas San Martín masturbował się i ejakulował na zdjęcie Salvadora Allende, co interpretowano jako symboliczne wyrwanie się spod władzy ojca i opresyjnej heteronormy. Zob. Howard Chiang, Anjali Arondekar, Marc Epprecht, Jennifer Evans, Ross Forman, *Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer (LGBTQ) History*, Gale, Farmington Hills 2019, s. 1225.
- ⁵⁰ Felipe Rivas San Martín, Jorge Díaz Fuentes, *No hay cuerpo sin ficción: Hacia una representación de la Disidencia Sexual en Chile*, „E-misférica” 2014, t. 10, nr 2; <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-102/10-2-dossier/e102-dossier-no-hay-cuerpo-sin-ficcion.html>, dostęp: 26.12.2015.
- ⁵¹ Zob. Daniel Party, *El amor en los tiempos del iPod: escuchando a Javiera Mena*, „Taller de letras. Revista de la Facultad de letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile” 2018, t. 63; <https://revistaingenieriaconstruccion.uc.cl/index.php/TL/article/view/3876>, dostęp: 17.03.2026.
- ⁵² Weszła do chilijskiego prawa w 2021 roku i, jak pisze Filip Olszówka, „zmiana pociągnęła za sobą także reformę języka odnoszącego się do małżeństwa, eliminując różnice płciowe między partnerami w małżeństwie, zastępując w ten sposób określenia takie jak «mąż» i «żona» określeniem «małżonek» (conyuge) oraz zastępując «matkę» i «ojca» określeniem «rodzic»”; Filip Olszówka, *Przemiany społeczne w Chile i ich wpływ na chilijski porządek prawny – wybrane zagadnienia*, „Ameryka Łacińska” 2023, t. 119, nr 1, s. 3–32.