

“Yo no sé si nos merecíamos a un puto como Klemm”. Destapes gays, historia del arte y televisión en Argentina¹

Lucía Álvarez

<https://doi.org/10.51897/interalia/BCBE2294>

abstract

This paper proposes an analysis of the critical reception of Czech-Argentine artist, collector, and television host Federico Klemm within art historiography and the local history of sex-gender dissidences, followed by a discussion of recent interpretations of his figure through a queer lens. To this end, it examines an article published in the Argentine newspaper *Página/12* and a segment from the television program *Intrusos en el espectáculo*, focusing on how these media operated as technologies aimed at revealing Klemm’s “true” sexuality. The argument advanced here is that, around the ideological unveiling explicitly stated as the article’s purpose, other cultural, moral, and sexual anxieties were articulated, shaping perceptions of Klemm’s body, sexuality, artistic work, and role as a cultural agent. Furthermore, the analysis of the television program suggests that Klemm rejected both the rhetoric of pride and the strategy of publicly coming out—approaches that were beginning to gain traction at the time. In this sense, his refusal to be “outed,” far from foreclosing the possibility of a queer historiographical interpretation, compels us to interrogate how to engage with experiences and lives that resist the politics of gay liberation. From these considerations arises the proposal to revisit the operativity of certain definitional and temporal categories employed by queer theory and art history to interpret Klemm’s cultural and artistic production.

keywords

queer historiography, sex-gender dissidences, Federico Klemm, backwardness, gay unveilings

Introducción

Federico J. Klemm (Liberec, Checoslovaquia, 1942 – Buenos Aires, Argentina, 2002) fue un artista, conductor de televisión y coleccionista checo-argentino, cuya inscripción en la historia del arte argentino solo recientemente comenzó a ser objeto de interés y trabajo crítico. A finales de la década del sesenta, participó en algunas experiencias teatrales y performáticas realizadas en el Instituto Torcuato Di Tella, cuyo Centro de Artes Visuales dirigía Jorge Romero Brest, crítico e historiador del arte argentino. Durante la posdictadura, Klemm formó parte de algunas *performances* realizadas en espacios contraculturales de la ciudad de Buenos Aires. En 1990, realizó su primera exposición individual en la galería Centoira. Dos años después inauguró una galería de arte en el subsuelo de una galería comercial localizada entre las calles Marcelo T. de Alvear y Florida, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En 1995 la galería Klemm se convirtió en Fundación Federico

Jorge Klemm², a partir de la colección particular del artista. Además de producir *El banquete telemático*³, la FFJK organizó exposiciones de arte nacionales e internacionales de acceso gratuito y creó, en el año 1997, el Premio Klemm a las Artes Visuales, junto con otras distinciones que otorgaron estímulos económicos a la actividad artística y crítica argentina.

Si bien el programa conducido por Klemm se pronunció como un espacio televisivo consagrado a la historia del arte nacional e internacional, en mi investigación insisto en la posibilidad de interpretarlo como un material que exige posicionarse desde los estudios queer/cuir, sus discusiones y sus herramientas teórico-conceptuales. En mi proyecto, concedo especial atención a los fallos que el programa provocó en una historia del arte entendida como una “tecnología de productivización heteronormada de cuerpos y deseos” (Grupo “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte”, 2014: 4) y a las formas de imaginación queer/cuir que permitió elaborar, al tiempo que reservo atención crítica a los modos en que aquel dio continuidad a una historia del arte lineal, enciclopedista, modelada por presupuestos cis-heterocentros y dirigida a entendidxs. No obstante, *El banquete telemático* se constituyó en un programa de culto y la figura de Klemm, en una presencia recurrente, cuyo asedio se inscribe de manera singular en la historia cultural argentina.

En la primera parte de este artículo propongo interpretar una escena organizada por un *exposé* publicado en el Suplemento *Radar* del diario argentino *Página/12*, escrito a instancias de la entrega a Klemm del Premio al Merecimiento Artístico por decisión del Poder Ejecutivo, en julio de 1998. En la segunda parte, analizo una entrevista que el programa de televisión argentino, *Intrusos en el espectáculo*, le realizó a Klemm en el año 2001, en el contexto de una sucedánea de destapes gais tematizados y amplificadas por la televisión argentina de la época. Si bien propongo que dichas escenas fueron organizadas con la finalidad de destapar la “verdadera” sexualidad de Klemm, entiendo que, al mismo tiempo, estos pretendidos destapes resultan significativos en la medida en que permiten reconstruir la fortuna crítica que algunos medios escritos y televisivos del período produjeron de Klemm. Propongo que dichas versiones modelaron, a su vez, la inscripción del conductor en la historiografía del arte, la historia de las disidencias sexogenéricas y la historia cultural argentina. A propósito de estas, también me interesa indagar en los recientes intentos de reformular dicha suerte a partir de la canonización de Klemm como un “pionero del arte queer en la Argentina” (Duarte, 2022: 12), posición que también procuro problematizar a la vez que me pregunto por las posibilidades de leer a Klemm desde lo queer como apelativo. Tales revisiones responden al propósito de proporcionar un Klemm – el que merecemos y necesitamos – cuya inscripción compleja en la historia del

arte y de las disidencias sexo genéricas pueda traducirse en un enfoque crítico para el análisis de su producción cultural y artística.

Los “putos”⁴ que nos merecemos⁵

“Una vez en un programa de TV, él dijo: ‘Cada país tiene los putos que se merece’. Y yo no sé si nos merecíamos a un puto como Klemm” (Xil Buffone en Duarte, 2022: 313). El testimonio que la artista, docente y periodista cultural Xil Buffone (n. 1966) aportó para la biografía de Federico Klemm (Duarte, 2022) –“yo no sé si nos merecíamos a un puto como Klemm”– elabora una pregunta potente, cuyo eco recupero para iniciar este artículo, convencida de que las memorias orales producen insumos críticos para dar cauce a una interpretación que nos entregue al Klemm que merecemos.

El título de este artículo rescata la memoria de Buffone al tiempo que recupera el potencial crítico de un ensayo de Douglas Crimp que profundiza en una interpretación capaz de elaborar al Andy Warhol que “merecían y necesitaban” la teoría y el activismo queer norteamericanos de la década del noventa desde la perspectiva de los estudios culturales. Me refiero a “Getting the Warhol we deserve” (Crimp, 2005 [1999]) que el crítico cultural y activista de Act Up⁶ escribió para el número 59 de la revista *Social Text*⁷. El texto se abre con una reflexión sobre los entonces recientes intentos de fijar a Warhol en una genealogía de la historia del arte cuyos métodos y baterías teóricas eludieron sistemáticamente pronunciarse sobre su sexualidad al momento de interpretar su producción cultural.

En ese sentido, del título de este artículo se desprende la pregunta por cómo inscribir a Federico Klemm en la historia del arte argentino, por una parte, y cómo elaborar una interpretación de su producción cultural que tensiona y problematice las versiones que de él elaboraron tanto la prensa comercial durante la década de los noventa y los primeros años del dos mil como los recientes intentos historiográficos de fijar su condición de “pionero del arte queer” en la Argentina. A su vez, y como parte de esta misma pregunta, propongo construir una interpretación que profundice sobre qué sentido de lo queer/cuir⁸ podemos reclamar para Klemm hoy.

En su ensayo, Crimp (2005: 174) recurre a la autorreflexividad de los estudios culturales para pronunciarse sobre el Warhol que necesita y merece:

uno de los motivos por el que quiero convertirlo en el arte que necesito y el arte que me merezco; no porque refleje o se refiera a una identidad histórica gay y porque así me sirva para confirmar la mía propia, sino porque desprecia y desafía la coherencia y la estabilidad de toda identidad sexual.⁹

Propongo elaborar la pregunta por el “Klemm que merecemos” no con la expectativa de ratificar una identidad sexual que la historia del arte pueda decodificar e incorporar como un anexo consagrado al arte gay o queer/cuir (Grupo “Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte”, 2014) ni con la intención de que lo queer/cuir, despojado de su localización geohistórica, se sincronice sencillamente con su figura y lo redima de otras formas de fortuna crítica. El Klemm que necesito no es asimilable como una identidad queer/cuir o gay transparente para la historia del arte. “Convertirlo en el arte que necesito” implica sostener un trabajo crítico que localice, en las relaciones que aquel trabó entre arte y vida, interrupciones en la coherencia y la estabilidad que constituyen la identidad sexual como una ficción reguladora (Butler, 2007) y desajustes dirigidos a los marcos temporales y a los sistemas de inteligibilidad y clasificación cultural de la historia del arte.

Es por esa razón que recurro al testimonio en el que Buffone afirma –“yo no sé si nos merecíamos a un puto como Klemm”– con el propósito de poner en contacto las distintas escenas que interpreto en este artículo y el sentido que doy a esa interpretación. Dicha memoria ofrece, por otra parte, un punto de fuga respecto del axioma que Klemm pronunció en el programa de televisión argentino *Intrusos* en agosto de 2001: “Cada país tiene los putos que se merece” (*Clarín*, 2001: 16). La afirmación de Klemm constituye, a su vez, una reelaboración de la frase atribuida al político y filósofo francés, Joseph de Maistre (1853: 281-282, traducción mía): “cada nación tiene el gobierno que merece”.¹⁰

Como mencioné antes, la memoria de Buffone traba relación con el título del ensayo “El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer” (Crimp, 2005), que, a su vez, parafrasea un comentario que el crítico e historiador del arte, Hal Foster (1996), realizó sobre la obra de Andy Warhol en *El retorno de lo real*¹¹. Crimp (2005) escribe desde la intersección de la escritura académica y el activismo, y reclama una lectura que no desexualice la obra de Warhol, proyecto desde el que estimula el reconocimiento del “deseo que impulsa toda interpretación” (168). En ese sentido, dirige una crítica a la matriz de inteligibilidad heterosexual (Butler, 2007) de la historia del arte, crítica que posteriormente también rescatará Paul B. Preciado (2011) en “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”. En este texto Preciado evalúa como problemática la asimilación de Ocaña¹² por la historiografía del arte español como artista queer o su ratificación como la versión camp española de la Divine de John Waters¹³ e inclusive alerta sobre los peligros de leer su travestismo “como un signo de la sensibilidad gay” (74). Así, si Crimp (2005: 169) denuncia que tras “casi treinta años de silencio [...] la sexualidad de Warhol es ‘algo más que una simple ausencia’”, Preciado insiste en que la imposición deslocalizada de nociones y genealogías opacas oculta los contextos de producción discursiva, artística, política y

contracultural de Ocaña, al tiempo que esencializa las prácticas minoritarias y neutraliza su potencia crítica.

Es frente a los peligros de una inscripción simplificada en la historiografía del arte que ambos autores ofrecen la pregunta por el Warhol y el Ocaña que merecemos, donde “merecer” equivale a elaborar interpretaciones que problematicen la presunción de autoevidencia con que algunas categorías como queer/cuir, camp y gay designan y etiquetan experiencias disidentes de la norma social y sexual. En esta línea, hacen un llamado a evaluar la operatividad de esas nociones e instan a trabajarlas como verdaderos “conflictos historiográficos” (Preciado, 2011: 2), propuesta que recupero y operativizo en este artículo.

Primera parte: La “verdadera” historia de Federico Klemm

Fig.1: Fotografía publicada en la nota periodística “Banquete telemático de Klemm en una velada cultural en la Rosada” (28 de julio de 1998), *Página/12*, año XII: 8. En el centro Federico Klemm recibiendo del presidente, Carlos Saúl Menem, el Premio al Merecimiento Artístico.



La primera parte de este artículo se focaliza en la repercusión que provocó un acontecimiento que tuvo a Klemm como protagonista. El 28 de julio del año 1998 recibió, de manos del entonces presidente argentino, Carlos Saúl Menem,¹⁴ el Reconocimiento al Mérito Artístico en el Salón Colón de la Casa Rosada, donde inauguró una exposición de sus foto-pinturas

(Calderaro, 1998). Las repercusiones críticas no demoraron y, desde distintos medios, artistas, críticxs y coleccionistas, entre otrxs agentes del medio cultural, exhibieron su indignación ante la presunta falta de mérito y, por añadidura, insinuaron unas relaciones demasiado estrechas entre el mandatario y el conductor de *El banquete telemático*. Si algunos de los reclamos giraron en torno a la arbitrariedad de la selección y la probada existencia de candidatxs mejor calificadxs, otros comentarios ejecutaron una descalificación que posicionó a Klemm como una figura ostensiblemente exenta de valor artístico, hacedor de contenidos livianos, tolerables para la televisión pero indiscutidamente ultrajantes de la actividad artística: “Es simpático, pero el contenido de su programa de TV es light”¹⁵ (Libedinsky, 1998), afirmó Jorge Helf, coleccionista y entonces Presidente de la Fundación San Telmo. Dos días después de la entrega del reconocimiento, la curadora e historiadora del arte, Laura Batkis (1998), escribía a propósito de aquella:

Klemm representa los tópicos más sintomáticos de la agonía del pensamiento en Occidente. Cada uno es libre de inventar la máscara que quiera: él optó por una imitación degradada de un Warhol subdesarrollado, copiando lo más superficial del

norteamericano, como el peluquín platinado y los pantalones de cuero negro, pero sin el talento del ídolo pop.

El título de este texto, publicado en el diario *Perfil*, se tituló “La obra de un artista que nunca existió” y recurrió a la imagen del subdesarrollo para convertir a Klemm en una imitación degradada de Warhol. Es en el contexto de esa urticante crítica que Juan Forn, el escritor y editor del suplemento *Radar* del diario *Página/12*, recibió la propuesta de publicar un *exposé* de Klemm (Forn en Duarte, 2022: 183). El artículo se tituló “La verdadera historia de Federico Klemm. El hombre la burbuja de plástico” (Nardi, 1998) y fue firmado con un seudónimo, Sebastián Nardi, por el investigador y ensayista Ernesto Montequin, entonces excolaborador de *El banquete telemático*, quien fuera encargado de transcribir y “dar el estilo” a los guiones del programa¹⁶ y cuyo nombre figuró en los créditos finales a cargo de la “Investigación”. El artículo, publicado en el suplemento *Radar* de *Página/12*, procuró “destapar” al Klemm del que, presuntamente, sería merecedora la década de los noventa a expensas de un premio que el destapado no merecía, pero que funcionó como punta de lanza para extraer de él una verdad ideológica, moral, artística y sexual.

Desde su titular, el texto vociferó la promesa de revelar “la verdadera historia de Federico Klemm”: al desenmascaramiento de la estrechez de relaciones entre Klemm y el menemismo se añadió el despliegue de una serie de insinuaciones dirigidas a destapar la sexualidad del conductor de *El banquete telemático*, que circulaba como un secreto a voces. Con el impulso de ese destape, aquella maquinaria sensacionalista se propuso delatar, también, la calidad defectuosa, liviana y rezagada de sus producciones artísticas y culturales, por lo que la nota articuló y amplificó lo que Sylvia Molloy (2012) conceptualizó como ansiedades culturales y sexuales.

No obstante, fue frente a la incautación neoliberal de Klemm que, recientemente, se elaboró una forma de redención de su figura basada en la proclama de su condición queer. En la biografía dedicada a reconstruir una memoria coral de Klemm, Duarte (2022: 12) reclama la condición de representante del arte queer en la Argentina para un Klemm devenido “de manera accidental en un ícono del menemismo”. Me interesa recuperar esta operación, donde el guante de la interpretación de un Klemm neoliberal se invierte para pronunciar su condición queer como el revés reparador de la fortuna crítica que aquella lectura neoliberal elaboró. En ese sentido, propongo que estas dos afirmaciones no resultan mutuamente excluyentes, lo cual me permite problematizar la vocación redentora que esta inscripción queer elabora como contrapeso de la versión neoliberal de Klemm.

El retrato de Federico Klemm

No casualmente, la nota publicada en el suplemento *Radar* se abre con la exploración de imágenes corporales como territorio de germinación de una verdad¹⁷ sepultada bajo capas de maquillaje, retrato que sugiere el tipo de estrategia que el texto explota para construir la verosimilitud del “engaño” adjudicado a Klemm:

Contemplar de cerca a Federico Klemm es una experiencia estética infinitamente más impactante que la contemplación de cualquiera de los cuadros que lo han consagrado como uno de los “grandes artistas” en el mundo según Menem. La mirada del incauto resbala por la espesa capa de maquillaje panqueque, que no alcanza a borrar un delta de arrugas y cicatrices, buscando afincarse en algún poro no colonizado por el artificio. Por debajo de la peluca rubia, casi platinada, emergen, en la nuca, algunos mechones canosos y ralos, como de pelo púbico. Los ojos celestes huérfanos de pestañas contrastan con el bronceado pastoso y la porcelana resplandeciente de una tercera dentición. Sobre una de las cejas (bosquejos capilares que parecen obras de Hans Hartung en miniatura) un pedazo de curita magnetiza nuestra mirada con el hiperrealismo de un detalle que no alcanza a disolver la pasmosa irrealidad del conjunto. (Nardi, 1998)

El “hiperrealismo de un detalle”¹⁸—la curita que cubre una llaga, síntoma de la infección por VIH— no llega a disolver, según Montequin, la “irrealidad del conjunto”, es decir, que la irrupción de un cuerpo seropositivo en la escena es insuficiente y no logra ocluir el artificio que el autor de la nota raspa de cada folículo y aditamento cosmético que recubre a Klemm, como si de esos desprendimientos se volviera inteligible una verdad moral, artística y sexual del personaje auscultado con mirada clínica. El artículo periodístico elabora, así, una geografía corporal que escenifica las ansiedades desatadas por un cuerpo cuyo desbordado artificio representaría un obstáculo al conocimiento de esa verdad interior que los discursos modernos distinguen de la apariencia. Este retrato de Federico Klemm sirve al propósito de construir una acusación fácilmente visualizable donde la irrealidad de una “espesa capa de maquillaje panqueque” por la que se desliza “la mirada del incauto” metaforice otros revestimientos a ser desocultados por esta voz autorizada. La pluma de Montequin diagnostica el exceso, a la vez que produce una forma de visibilidad acrecentada (Molloy, 2012: 44) de ese cuerpo en infracción contra el sistema de sexo-género y escenifica así, el destape involuntario de Klemm, que el autor del artículo insinúa mediante comentarios entrelazados con otras imputaciones y juicios.

Si bien el propósito inicial de la nota parece dirigirse a desvelar las relaciones de Klemm con el menemismo, Montequin insiste en montar una instantánea que “deschave” la farsa que, según él, Klemm representa más allá de sus afinidades ideológicas y, en tal sentido, recurre al montaje de una genealogía

desde la que insiste en la materialidad como punta de lanza de un engaño a descollar: “Su legendaria participación en el Di Tella se reduce a barro, un traje de vinilo blanco y unos almohadones” (Nardi, 1998). De esta manera resume, respectivamente, la participación de Klemm en la performance *Meat Joy* (1966),¹⁹ la obra teatral que el conductor de *El banquete telemático* protagonizó junto a Chela Barbosa, *Oh sólida carne* (1968),²⁰ y el local de almohadones, *Zen Tate*.²¹ Las ruinas que quedan del paso de Klemm por el Instituto Di Tella parecieran configurar una imagen similar a aquella en la que la materialidad prostética de su cuerpo denuncia una vida marcada por la irrealidad. Dicho engaño es adjudicado, en este caso, al derrotero de una trayectoria artística cuyos despojos no hacen sino refrendar “lo accesorio de esa presencia” e impulsar la idea de que, contemporáneamente, Klemm acreditaba una ostensible falta de mérito al momento de recibir el Reconocimiento al Mérito Artístico.

Por otra parte, la presunta recepción crítica de *Oh sólida carne* —“tuvo la particularidad de ser uno de los pocos espectáculos realizados en el Di Tella que no tuvo éxito alguno” (Nardi, 1998)— articula la presunción del rezago que haría de Klemm un impostor o, al menos, un improvisado en esa escena de avanzada: “Klemm, que ya se había resignado a ser uno de los primeros en llegar último al Di Tella, volvió a convertirse en un extra dentro de un mundo superpoblado de protagonistas” (Nardi, 1998). Me interesa cómo esta imagen del primero en llegar último añade complejidad a la revelación de “El hombre de la burbuja de plástico” que, si en principio encuentra asidero en el artificio de un cuerpo sobreactuado y desbordado de aditamentos prostéticos, también halla curso en el extrañamiento de quien no llega a tiempo y se rezaga. El rezago, según Heather Love (2025: 27), da cuenta del modo en que la homosexualidad fue marcada “como uno de los niños rezagados de la modernidad”. La exégesis de Montequin ubica a Klemm no solo fuera de lugar sino también fuera de tiempo, por lo que la producción de esa posición “atrasada” puede ser leída en relación con los marcos temporales de la modernidad y la vanguardia, expresados en posiciones pioneras, viriles y de avanzada, apelativos que acompañan a ciertas trayectorias artísticas y que precisan del atraso para su afirmación.²²

El copete de la nota estipula que solo a fuerza de inversión de su fortuna familiar pudo Klemm pavimentar “su ascenso al parnaso artístico, que alcanzó el cenit cuando Menem lo consagró oficialmente como uno de los grandes artistas que nuestro país ha ofrendado al mundo” (Nardi, 1998). Montequin recurre a la imagen de un “ascenso al parnaso artístico” facilitado por la fortuna familiar, que Klemm heredó al morir su padre, para afirmar la condición impostada de esa posición adelantada. A propósito de esto último, la impostura corporal adjudicada al artista se anuda con lo que el texto estima como una posición engñosamente obtenida en aquel parnaso artístico, por lo que el rezago vuelve

a insinuarse como una cualidad que se adhiere al conductor de *El banquete telemático*. Es interesante, por otra parte, recordar que la falsificación de esa posición aparece asociada a las representaciones de la cultura menemista como un campo estéticamente minado por la imitación o la impostación *kitsch*, “patología del gusto” (Preciado, 2011) a su vez señera, en los discursos modernos, de las desviaciones morales, es decir, del sistema de sexo-género.

En ese sentido, el autor insiste en reconocer que “Klemm fue poniendo en práctica una sagaz estrategia que sólo podría resultar exitosa en medio de la confusión cultural propiciada por el menemismo” (Nardi, 1998) por lo que aquel “no podía ser otra cosa que la encarnación del *Zeitgeist* menemista en su punto de mayor esplendor” (Nardi, 1998). Así, si frente a la vanguardia de los años sesenta Klemm aparece representado como un rezagado, protagonizando a destiempo una escena a la que acude demasiado tarde, en la Argentina de Menem asume una sincronidad desconflictuada y obligada. Montequin, en consecuencia, conjura la “confusión menemista” como aquello que

le permitió a Klemm crear un contexto que legitimó sus irrisorios intentos pictóricos por medio de muestras en su propia galería o en espacios oficiales que se enorgullecían de albergar las obras de un artista “de avanzada”. (Nardi, 1998)

En la retórica del artículo, “de avanzada” vuelve a consignarse como un adjetivo puesto en entredicho –entrecomillado– insinuando que tal posición corresponde a una impostura.

Pánico homosexual: “no te pares cerca de mí”

En el ejercicio por desmembrar esa verdad absoluta, al propósito de revelar la presunta proximidad entre Klemm y las políticas culturales del menemismo, y a la obstinación por probar su rezago artístico y su asimilación a una genealogía de la historia del arte neoliberal, se añade el imperativo de liberar una “verdad sexual” que el texto procura desenmascarar desde el momento en que compromete la imagen de un “cuerpo engañoso”, cuya marquesina oculta una “verdad interior” y cuyo desacato opera una transgresión a la norma de sexo-género y al régimen político de la heterosexualidad (Wittig, 2006). En ese sentido, como relación de saber-poder (Foucault, 2002), el artículo se vuelca a rectificar esta verdad, aun cuando esto signifique sacar involuntariamente a Klemm del armario. En *San Foucault. Sobre una hagiografía gay*, David Halperin (2007: 31) se posiciona en relación con “la política de escribir una vida gay y el efecto de escribir sobre una vida gay” y sugiere que las biografías y las escrituras sobre las vidas queer moderan relaciones de poder independientes de la voluntad de lxs biografiadx:

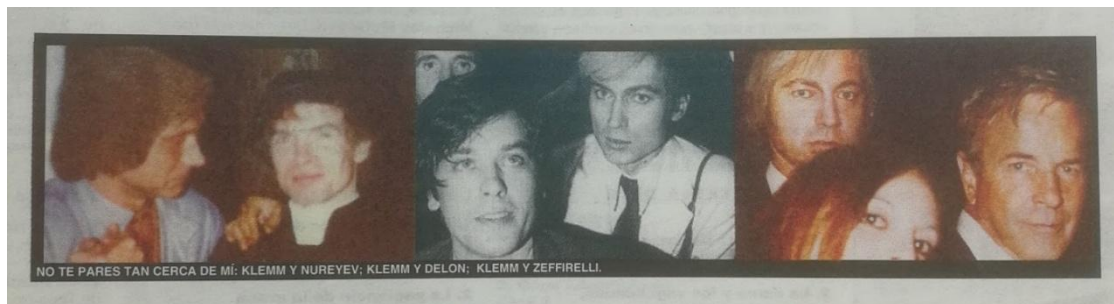
Tal vez esa escritura aún funcione como un procedimiento de heroización en el caso de algunas vidas; algunos hombres públicos *straight*, al menos, todavía viven y mueren, como los héroes homéricos, con la esperanza de que la obra de sus vidas sea completada por el relato biográfico. Pero ése no es el efecto habitual de la escritura sobre las vidas de los gays –como lo podrá decir cualquiera que alguna vez se haya identificado públicamente como gay– en un artículo de diario. Por el contrario, la amenaza perenne de descrédito mediante la descripción biográfica se agudiza y la necesidad de resistirlo se vuelve más urgente cuando el biografiado es gay. La lucha por la autoridad interpretativa y por el control de la representación, elementos intrínsecos a la situación biográfica en general, adquiere una especificidad política irreductible cuando se trata de una vida gay. (159)

Esa “especificidad política irreductible” se vuelve palpable en la manera en que el artículo de *Página/12* (Nardi, 1998) se arroga la autoridad hermenéutica sobre la vida de Klemm. En el argumento que elabora Montequin, el enjuiciamiento por la presunta afinidad neoliberal no se distingue claramente de la acusación de ser un engaño para el campo artístico ni de las insinuaciones a partir de las cuales el autor encubierto insiste en ofrecer la verdad sexual de Klemm. Siguiendo esta línea, Montequin plasma, como antesala de la confusión cultural del menemismo, a la década de los ochenta como una temporalidad en la que Klemm continuó

sus performances operísticas y diseñando muebles “neogrecorromanos y postegipcios”²³ (*sic*), pero para ese entonces ya se le había adherido un artículo a la vez consagratorio y acusativo: “la” Klemm ya emitía luz propia dentro del mundo gay que se agolpaba en discotecas como Área o Bunker. (Nardi, 1998)

La adherencia del artículo femenino que designa a Klemm como “la Klemm” y que Montequin reviste de una cualidad a la vez “consagratoria y acusativa” remueve una lengua camp cuyo uso de los pronombres femeninos malcita los códigos sociales mayoritarios, desmontando la ficción de un género estable y coherente. La doble imputación que pesa sobre esta versión de Klemm, más acusado que consagrado, encaja cómodamente en el propósito de elaborar la versión de aquel que el autor de la nota necesitaba. Se trata de una versión expuesta o destapada, que transite entre la insinuación de unas relaciones demasiado estrechas entre Klemm y el menemismo y la vociferación de otras formas de proxemia mediante las que Montequin construye su propia acusación y la confesión involuntaria del artista.

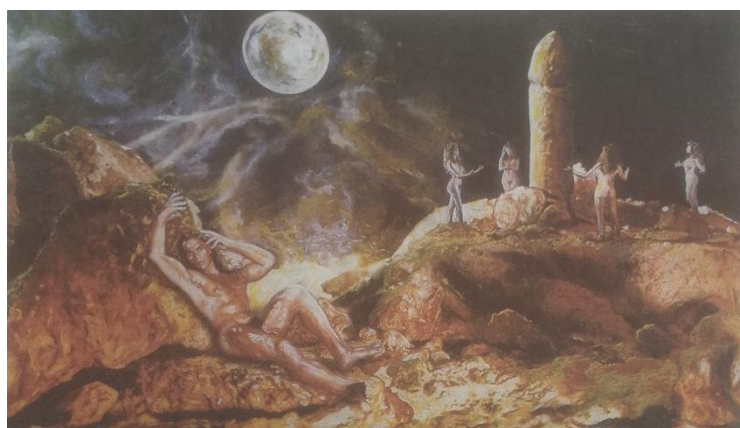
Fig. 2: Fotografías publicadas en la nota “La verdadera historia de Federico Klemm. El hombre de la burbuja de plástico”, (9 de agosto de 1998), *Página/12*, año XII: 11-13. De derecha a izquierda: Klemm retratado junto al bailarín ruso Rudolf Nuréyev, el actor francés, Alain Delon, y Gian Franco Corsi Zeffirelli.



Así, las fotografías que completan la narración de “La verdadera historia de Federico Klemm”, funcionan también como recodos donde nombrar y “deschavar” su sexualidad. El epígrafe que acompaña las imágenes que lo retratan, de perfil junto al bailarín ruso Rudolf Nuréyev, posando detrás del actor francés Alain Delon, y una tercera que lo localiza en segundo plano respecto de Gian Franco Corsi Zeffirelli²⁴ y reza “No te pares tan cerca de mí”.²⁵ Eve Kosofsky Sedgwick (1998: 244) acuñó el concepto de “pánico homosexual” para designar las ansiedades por las que muchos hombres occidentales “experimentan su vulnerabilidad a la presión social del chantaje homofóbico”. En la bajada de estas fotografías la proxemia corporal se incorpora como una forma de chantaje que regula las relaciones entre los cuerpos masculinos y normativiza su distancia como imperativo heterosexual, volviendo a Klemm una presencia acechante y transgresiva de dicha norma.

Fig. 3: Fotografía de la foto-pintura de Federico Klemm “El dolor de Priapo” (1995) publicada en la nota “La verdadera historia de Federico Klemm. El hombre de la burbuja de plástico”, (9 de agosto de 1998), *Página/12*, año XII: 11-13.

Por otra parte, la reproducción de la foto-pintura, “El dolor de Priapo” (1995), agrega la mención “Viagra forever”, obra que Montequin aproxima a la visualidad de un afiche de película [sic] *sexplotation*²⁶ “de un anacrónico cine de barrio” y sobre la que advierte:



“De cerca sólo incitan a una rápida huida, sin mirar atrás, a riesgo de convertirnos en estatuas de sal” (Nardi, 1998), invocando la urgencia por trazar una distancia sanitaria respecto de imágenes que el autor representa como amenazas de las que es preciso huir. La “rápida huida, sin mirar hacia atrás” que Montequin exige como actitud frente a estas imágenes constituye una referencia bíblica a la destrucción de Sodoma y Gomorra y al destino de la esposa de Lot, convertida en estatua de sal por mirar hacia atrás. En la introducción de su libro *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*²⁷ Heather Love (2007)

Fig. 4: Fotografía del happening *Meat Joy* (1966) publicada en la nota "La verdadera historia de Federico Klemm. El hombre de la burbuja de plástico", (9 de agosto de 1998), *Página/12*, año XII: 11-13.

establece el "sentirse para atrás" como tropos: la esposa de Lot volteándose hacia la destrucción de Sodoma y Gomorra y otras figuras que se dan vuelta le permiten problematizar y tratar el rezago como parte de las representaciones y la experiencia histórica queer. De esta manera, las imágenes de las que es preciso apartarse –las foto-pinturas de Klemm– conjuran, en la metáfora utilizada por Montequin, el territorio "de la violencia perpetrada contra aquellos acusados del grave pecado de la homosexualidad" (Love, 2025: 22) y la condena que pesa sobre quienes insisten en darse vuelta y mirarlas.

Me interesa cómo aquí se articula el asedio de una sexualidad díscola y el higienismo social moderno que, prescrito para esos cuerpos perversos alecciona, a su vez, a las imágenes elaboradas por aquellos y respecto de las cuales pesa la demanda de producir cordones sanitarios que impidan el contacto y el contagio. Por último, "ensuciar" el nombre de Klemm adquiere un sentido dirigido a revisitar imágenes donde la homosexualidad sea leída desde la retórica de la suciedad, como, por ejemplo, en el paratexto que comenta el registro de la performance *Meat Joy* se pronuncia: "En el happening *Meat Joy* del Di Tella: a la izquierda (sucios) Roberto Jacoby y Oscar Masotta; al fondo (sucio) Klemm".



La ansiedad por extraer a Klemm del engaño que presumiblemente creó en torno de sí alcanza también al programa del que fuera conductor y en el que Montequin colaboró. Si, en principio, es la apariencia del conductor la que el autor de la nota juzga engañosa, este embuste migra también hacia los juicios que decretan la baja teoría (Halberstam, 2018) que nutre los contenidos de *El banquete telemático*, "con un conocimiento del arte obtenido por medio de fascículos coleccionables que nunca llegan a formar una colección completa, con sus balbuceos y sus exabruptos" (Nardi, 1998). Me interesa el modo en que esta representación de la historia del arte como una verdad enciclopédica desprecia los saberes obtenidos por colecciones fasciculares y construye una versión epistemológicamente degradada de *El banquete telemático*, que juzga la intromisión de una "freakness emblemática" y de "un dominio de la retórica que sólo envidiaría el pastor Giménez"²⁸ (Nardi, 1998) como formas incorrectas de administrar corporal y visualmente la divulgación de la disciplina.

Mediante la ponderación de esos excesos gestuales y corporales, Montequin sugiere la proximidad de Klemm con las retóricas visuales y culturales del cantante Władziu Valentino Liberace, al tiempo que lo aparta de “la ataraxia creativa” (Nardi, 1998) y el “silencio monosilábico” de Andy Warhol. Respecto de este último, construye una distancia argumentalmente sólida al momento en que nota que el “Andy Warhol argentino,”²⁹ “con sus raptos de misticismo grandilocuente, con sus torpes divinizaciones del arte, [...] intenta reinstaurar un modelo de artista ya exorcizado por Warhol” (Nardi, 1998). Liberace aparece representado, en cambio, como un “producto insuperable del kitsch capitalista” y como especialista en “transformar fragmentos de la ‘alta cultura’ en fulgurantes baratijas para un consumo masivo” (Nardi, 1998), dictamen que el texto transfiere a Klemm y a su programa.

Si el neoliberalismo de la década del noventa saturó las interpretaciones que se hicieron en nombre del artista, esto fue acompañado por otras ansiedades que intentaron destapar al “verdadero” Klemm en términos artísticos, morales y sexogenéricos. El Klemm elaborado por esa temporalidad es uno tironeado por la expectativa de una exposición aumentada capaz de mostrarlo íntegramente en su irrealidad y su impostura. Teniendo esto en cuenta, los actuales intentos de vindicarlo como un “pionero del arte queer”, es decir, como revés de su inscripción neoliberal, pasan por alto los modos en que esta acusación delimitó no exclusivamente una ansiedad política o ideológica sino un conjunto de ansiedades culturales, morales y sexuales que adquirieron expresión en los “excesos” atribuidos a Klemm. La condición abyecta respecto de la norma sexogenérica que el texto reconoce exige, al mismo tiempo, medidas de distancia sanitaria, como las que reclama Montequin en los paratextos de las fotografías que forman parte de la nota. Cabría entonces revisar hasta qué punto esta acusación no revistió la forma de un “destape” en el que las investiduras neoliberales y la presunción de ciertos desarreglos sexuales se nutrieron mutuamente, tal como se desprende de la correspondencia que el texto construye entre Klemm y Liberace.

Por otra parte, el rezago que la nota adjudica a los itinerarios de Klemm por el Instituto Di Tella podría interpretarse como una de las formas en que históricamente fue representada la cultura queer/cuir a partir del atraso respecto de la línea temporal progresiva y teleológica del modernismo y la vanguardia. Me interesa interpretar, por lo tanto, la sobrecondición neoliberal de Klemm como una lectura asediada por otras ansiedades que conceden complejidad a esa versión. De allí despunta la posibilidad de reclamar lo queer/cuir en Klemm a partir del carácter abyecto que elaboró este *exposé* en términos corporales, sexogenéricos, artísticos y morales, es decir, desde las

representaciones negativas que construyó entrelazadas con su inscripción neoliberal.

Reconstruir al Klemm que este artículo elaboró permite, a su vez, interrogar la condición de “pionero del arte queer” que recientemente emergió como un modo de fijarlo en la historia del arte argentino y preguntarse en qué medida esta forma de inscripción borrona un sentido de lo queer/cuir asociado a la incomodidad de esa enunciación, redimiendo a la expresión de su historia negativa y volviéndola, en cambio, una suerte de voz reparadora, que incorpora sin preguntar por las implicaciones de esa asimilación. Si el destape operó, contemporáneamente, como una posibilidad de inscripción en la historia del arte, quizás volver a destaparlo no constituya una vía para obtener al Klemm que necesitamos. Tal vez no se trate de insistir en extirpar una “verdad” subterránea, incrustada bajo capas de apariencia, sino de volver sobre lo que se juzgó como accesorio, excesivo y mistificante, como un nudo de posibles significados queer/cuir.

Segunda parte: Cada país tiene los putos que se merece

En su testimonio para la biografía de Klemm ya citada, Franco Torchia³⁰ recuerda: “A mí me enamoró mucho esa definición de Klemm en *Intrusos*,³¹ de que su sexualidad era ‘nada’. *Me parece proto-queer esa idea*” (en Ansalas, 2022: 264, subrayado mío). La sección *Espectáculos* del diario *Clarín* reprodujo, a propósito de la transmisión de *Intrusos* que menciona Torchia:

Después de acuñar una máxima antológica, a propósito del ultrapromocionado destape gay de los últimos días (Cada país tiene los putos que se merece), el colorido artista plástico Federico Klemm fue sometido a un imperdible ping-pong de preguntas y respuestas. Su entrevistadora fue Viviana Canosa en la mesa de *Intrusos* en el espectáculo (América, lunes a viernes a las 14). Pregunta: ¿Usted se considera bello? Respuesta: No. ¿Es gay? No. ¿Es bisexual? No. ¿Y qué es? *Nada*. (*Clarín*, 2001: 16, subrayado mío)



Fig. 5: Recorte de diario (30 de agosto de 2001), “No somos nada”, *Clarín*, año LVII. Número 19975: 16.

Así como en el testimonio de Xil Buffone resuena la voz de Crimp, que a su vez se encadena a la afirmación de Foster, la memoria de Torchia hace resonar la lectura que el crítico y curador Justo Pastor Mellado elaboró en torno a las Yeguas del Apocalipsis³² (2009), designando a sus prácticas como proto-queer. Fernanda Carvajal (2010: 20) discute el uso de esa noción que, a su juicio,

buscaría designar prácticas que, según Mellado, no habían estado articuladas ni con una militancia homosexual explícita, ni con un discurso teórico-conceptual sistematizado y que habían sostenido “de manera implícita en su diagrama elementos que serán posteriormente reivindicados como teoría queer”.

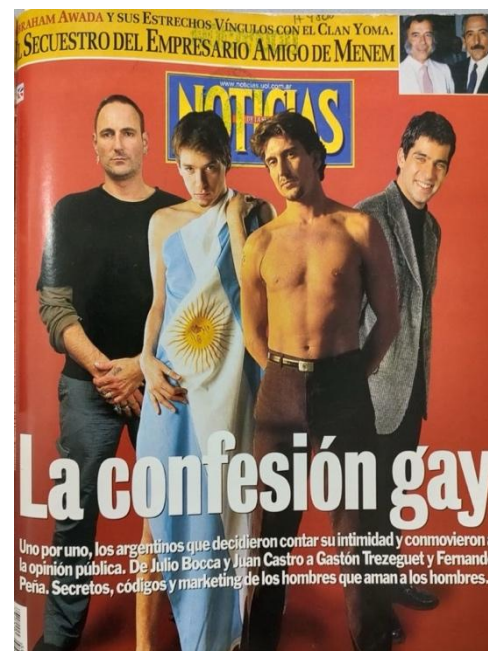
La autora sostiene que la categoría traza una relación apriorística y unilateral entre teoría y prácticas queer metropolitanas y prácticas que reclaman su especificidad histórica y geopolítica, es decir, “una necesidad crítica de localización estratégica frente al peligro de una inclusión demasiado sencilla y rápida dentro de ‘lo queer en América Latina’” (Rivas, 2023: 53).

El llamado a hacer del pronunciamiento de Klemm un gesto proto-queer posiblemente encuentre asidero en la escalada de destapes gays televisados entre los años 2000 y 2001. A fines de agosto de 2001, la televisión argentina fue el territorio privilegiado de una serie de confesiones que sacaron del armario a varias personalidades públicas. El programa *La Luna*, conducido por Jorge Lanata, obtuvo la confesión de Julio Bocca, quien, al ser interrogado sobre si era gay, respondió: “Todavía no, soy de los dos” (*Todo para ver*, 2022: 00h 11m 34s) a lo que el conductor retrucó “¿Sos bisexual?” y recibió la respuesta afirmativa del bailarín.

Por su parte, el periodista y conductor de televisión, Juan Castro, confirmó que era gay en *Sábado Bus*, conducido por Nicolás Repetto “casi a la misma hora que Bocca abría la boca” (Bazán, 2001). En el transcurso de esos días, el participante de la primera edición argentina de *Gran Hermano*³³, Gastón Trezeguet, confesó ser gay ante sus compañerxs del *reality* y frente a los elevados niveles de audiencia que registraba el programa de Telefé, confesión sobre la que el escritor y periodista, Osvaldo Bazán, comentó: “hizo saltar las pelotas por el aire” (Bazán, 2001). Bazán agregó, en una entrevista titulada “Hoy es un negocio prometedor ser un gay mediático en la Argentina”: “Meses antes el actor Fernando Peña confesaba en el programa de Susana Giménez ser ‘un puto triste’” (Bazzoni, 2001).

Bazán, autor de *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (2006), se sumó a la sucedánea de confesiones y reconoció su propia homosexualidad en el programa de Mauro Viale, *Impacto a las 12*. Haciéndose eco de la oleada de destapes gays, Bazán (2001: 84) escribió una nota, que fue tapa de la revista *Noticias* titulada “La confesión gay”, en cuyas primeras líneas comentaba:

Fig. 6: Tapa de la revista *Noticias*, 25 de agosto de 2001 con el titular “La confesión gay”.



Con la homosexualidad suele ser así. Todos saben que todos saben, pero nadie dice lo que todos saben que todos saben. [...] Este círculo hipócrita está crujiendo. Lo cual, en esta Argentina que cada vez parece atrasar más, resulta toda una novedad.

El escrito se constituyó como una especie de crónica que recogió los testimonios de Peña y Trezeguet –Juan Castro se negó a participar– y el suyo propio, al tiempo que intentó construir un marco explicativo para esas confesiones a partir de la obra de Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario*, cuya versión traducida existía desde 1998, pero que Bazán citó en inglés [*Epistemology of the Closet*]. Por otra parte, introdujo la palabra de César Cigliutti, titular de la CHA, organización que por entonces acababa de presentar el proyecto de Ley de Unión Civil en la Comisión de Derechos Humanos de la Legislatura Porteña³⁴ (Alarcón, 2001). El artículo concluyó con la siguiente reflexión:

Hoy es un negocio prometedo ser un gay mediático [...] Sin embargo, siguiendo una tendencia que los famosos apuntan, parece ser que, en cualquier momento, en cualquier lado, para que de verdad sepan lo que todos saben, alguien anunciará su condición gay. Como el autor de esta nota. (Bazán, 2001: 91)

Transcurridos unos pocos días desde la publicación de “La confesión gay”, Klemm asistió al panel de la primera temporada del programa de televisión *Intrusos*. En ese contexto, su evasiva a identificarse públicamente –no ser “nada”– podría leerse, en principio, como un gesto de insubordinación frente a la voracidad mediática-televisiva de principios de la década de los dos mil por obtener una confesión gay, a lo que cabría agregar que la salida del armario no se constituyó necesariamente como una política de inteligibilidad uniforme ni deseable para todo el mundo durante el período estudiado. De esta manera, no encolumnarse tras esa oleada de destapes podría interpretarse como una negativa a identificarse con el imperativo del *coming out* que, desde la década del sesenta, se estableció como una política sexual basada en el reconocimiento público de una sexualidad no normativa. En el contexto de estos destapes televisados, el silencio de Klemm o su abstención se produjo no por intermedio de “un silencio concreto, sino [de] un silencio que va adquiriendo su particularidad, a trancas y barrancas, en relación con el discurso que lo envuelve y lo constituye de forma diferencial” (Sedgwick, 1998: 14).

¿Cómo se produce, entonces, la particularidad del silencio sostenido por Klemm en relación con los discursos –las confesiones– que rodearon ese escenario de extracción obligatoria del armario? En principio, la insistencia de Canosa –“¿Y qué es?”–, la proclama de Klemm –“no ser nada”– toma lugar en el contexto de ese aluvión de salidas del armario que modelaron la posibilidad del silencio como respuesta o, en este caso, la evasiva por la que Klemm llega a identificarse con la “nada”. Dicha indeterminación podría llegar a recuperarse, desde nuestras

coordinadas actuales, como la evasiva de lo queer a ser absorbido en términos identitarios. No obstante, el pronunciamiento de Klemm como “nada” parece adquirir otro sentido calibrado por la temperatura de esas jornadas de destapes en serie. Retomando la cualidad de insumos críticos que pueden suministrar las fuentes orales, recupero una memoria sobre el programa en la que el artista Nicolás Martella afirma:

Me acuerdo que se decía eso: que le habían sacado la peluca en un boliche y que Rial³⁵ se la devolvió en vivo en el programa y Federico dijo esa frase. De él diciendo la frase me acuerdo. De la devolución de la peluca no. Por lo que es una leyenda urbana. Porque deberían haber vídeos [sic].³⁶

La escena que narra Martella elabora un paisaje confesional donde el imperativo de la identificación sexual se combina con una estrategia de chantaje que empuja al dueño del cabello a reclamar su prótesis,³⁷ al tiempo que el panel de *Intrusos* reclama una respuesta firme que “destape” lo que ya circula como secreto a voces. De esta manera, la afirmación que Klemm pronunció de manera contundente – “cada país tiene los putos que se merece” – se engarza con su abstención – “no ser nada” –, de modo tal que la primera sugiere que los putos que se merece Argentina serían precisamente aquellos involucrados en esa sucedánea de confesiones gais. El parafraseo de Joseph Maistre se vuelve una forma de marcar negativamente esos destapes o, más precisamente, a los destapados de los que Klemm se exceptúa y con los que marca distancia. Precisamente, la resistencia de Klemm a “destaparse” como un gay mediático modela la posibilidad de interrogar esta escena desde la historiografía queer/cuir, no con el propósito de obtener una confesión retroactiva, sino de enfrentarnos a un escenario histórico donde la expectativa de encontrar liberación gay tropieza con un testimonio que reniega de ese horizonte y le da la espalda.

La escena que narra Martella elabora un paisaje confesional donde el imperativo de la identificación sexual se combina con una estrategia de chantaje que empuja al dueño del cabello a reclamar su prótesis,³⁸ al tiempo que el panel de *Intrusos* reclama una respuesta firme que “destape” lo que ya circula como secreto a voces. De esta manera, la afirmación que Klemm pronunció de manera contundente – “cada país tiene los putos que se merece” – se engarza con su abstención – “no ser nada” –, de modo tal que la primera sugiere que los putos que se merece Argentina serían precisamente aquellos involucrados en esa sucedánea de confesiones gais. El parafraseo de Joseph Maistre se vuelve una forma de marcar negativamente esos destapes o, más precisamente, a los destapados de los que Klemm se exceptúa y con los que marca distancia. Precisamente, la resistencia de Klemm a “destaparse” como un gay mediático modela la posibilidad de interrogar esta escena desde la historiografía queer/cuir, no con el propósito de obtener una confesión retroactiva, sino de enfrentarnos a un escenario histórico donde la

expectativa de encontrar liberación gay tropieza con un testimonio que reniega de ese horizonte y le da la espalda.

La declaración que consiste en declarar “no ser nada” difícilmente podría inscribirse en una narración queer de desidentificación (Muñoz, 1999) ni en la negativa frente al llamado a incorporarse en las tecnologías de representación mediáticas basadas en la extracción compulsiva del armario que consisten, según Bazán (2001: 91), en “ser un gay mediático”. Siguiendo esto último, la promesa de leer a este como “un gesto proto-queer”, tal como sugiere el testimonio de Torchia citado más arriba, tambalea al momento de inscribir esta proclama en su contexto. Por su parte, la frase con la que Klemm remata, “cada país tiene los putos que se merece”, tienta más puntos de contacto con un comentario especialmente ácido sobre esos destapes, por lo que, pareciera tejer afinidad con el lenguaje del *reading*, práctica que implica

una lectura incisiva [...] que una loca realiza de otra, observando con un microscopio hasta el último detalle del aspecto y las maneras de la persona leída, con la intención de destacar algún defecto que va a ser aislado, amplificado y transformado en principio de injuria y objeto de burla. (López Seoane, 2023: 186)

Si bien el comentario no delimita un detalle personal, en la medida en que se dirige al conjunto de los gais destapados, se obstina en producir una suerte malograda conectada al destino nacional, donde la palabra “merece” traza una relación de necesidad entre ambos. Por lo tanto, su estrategia consiste en desplazar la atención de sí y, mediante una generalización, exceptuarse de ser singularizado y alcanzado por su propio comentario. El conductor de *El banquete telemático* va a alternar, en su propio programa, los contenidos delimitados por la historia del arte con momentos dedicados a producir *readings* de actores de cine, operadores culturales y artistas, por lo que esta práctica penetra y modula el tono de su producción cultural.

Provocar el destape de Klemm en el contexto de una oleada de destapes gais mediáticos no constituye un gesto menos hostil que el exhibido por la nota escrita por Montequin para el suplemento *Radar de Página/12*. A contramano de la voluntad de *Intrusos* por obtener un destape exitoso, Klemm se niega a ser extraído del clóset. De esta manera, si no resulta posible hacerlo hablar, es preciso hacer hablar su evasiva a identificarse, no precisamente como un gesto proto-queer, sino como una forma de descalce de su propia contemporaneidad, tironeada por un modelo de identidad gay, devenido mayoritario, y por la obligatoriedad de vivir esa identidad de manera pública. La posición de Klemm coincide, en parte, con la experiencia histórica que el sociólogo Ernesto Meccia (2011: 48) describe a partir de la expresión “los últimos homosexuales” y que designa a “todas aquellas personas que se hayan visto envueltas en estos

trastocamientos de la percepción del mundo, o que hayan sentido en la era gay que han vivido disyuntivamente un tiempo homosexual". Esta disyunción del tiempo mayoritario y lineal del orgullo gay elabora un sentido sobre el Klemm que merecemos, que no implica vindicar una identidad anclada en un presente de liberación y destape, sino, más bien, un mirar hacia atrás o un "sentirse para atrás" (Love, 2025) que vuelve equívoca la narración de la historiografía queer a través de marcadores temporales enfocados en un progreso asociado a "la retórica del orgullo" (Cuello, 2025: 9).

¿Pionero, precursor y proto-queer?

El derrotero de la pregunta por "el Klemm que merecemos y que necesitamos" elabora una crítica dirigida no solo a "los dispositivos de productivización heteronormados de la historia del arte" (Grupo "Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte", 2014) sino también a los marcos temporales que permiten "pensar en el tiempo en tanto que horizonte normativo" (Dahbar, 2021: 96), normas temporales que "regulan a la sexualidad y al género" (Solana, 2017: 47). Es a partir de dicha crítica que prospera la demanda de examinar definiciones que concurren en el mismo presupuesto temporal. La cronología que aloja la página web de la FFJK define a Klemm, entre otra serie de apelativos, como "*Queer* antes del *queer*",³⁹ afirmación que encuentra puntos de contacto con el recuerdo de Franco Torchia, citada antes, la cual saca a relucir la condición proto-queer (Torchia en Ansalas, 2022: 264) del gesto de Klemm –afirmar no ser nada frente a la pregunta compulsiva sobre su sexualidad en el panel de *Intrusos*–. Una operación similar tiene lugar en la invocación de Klemm como "precursor de la cultura queer", que lo describe en la entrada que de él puede consultarse en Wikipedia⁴⁰. Entiendo que la coronación de Klemm como *queer avant la lettre* ignora la propia condición rezagada de la experiencia y la representación de las vidas queer (Love, 2025), además de pasar por alto su propia resistencia a una enunciación sexo-disidente. Si bien dicha resistencia no desaloja sino, más bien, demanda un abordaje desde la historiografía y la teoría queer, propongo que es preciso reformular en qué términos y desde qué presupuestos temporales se producen estos rescates.

Así, la familiaridad que categorías como pionerx o precursor conservan en la escritura y en los marcos interpretativos de la historia del arte puede ser también despojada de su carácter autoevidente para examinar qué tipo de marcos temporales suministran dichas categorías, entendiendo que estas nociones elaboran, como su necesaria contraparte, expresiones de lo atrasado, lo tardío o lo rezagado. Cabe añadir que las descripciones históricas del *kitsch*, del *camp* y de lo cursi sirvieron, a su vez, para "construir por oposición, las nociones de vanguardia y modernismo" (Preciado, 2011: 3), es decir, fueron taxonómicamente

declaradas como parte del rezago que explica y vigoriza los relatos viriles y cis-heterosexuados del estar a la vanguardia, presupuestos que Montequin retoma en su *exposé* al momento de caracterizar la trayectoria artística de Klemm.

El Klemm que necesitamos exige, en parte, redimensionar su y nuestra relación con los marcos temporales de la historia del arte y con las categorías que se desprenden de tales normas. Es desde esa crítica, donde lo pionero no parecería poder asirse de lo queer o, más bien, donde afirmar la cualidad de alguien como pionerx del arte queer resultaría cuanto menos paradójico. Teniendo esto presente, en esta última parte del artículo me interesó poder reclamar una interpretación que examine los discursos que localizaron a Klemm en la retaguardia de la historia del arte argentino, sus presupuestos y formas de elaborar su fortuna crítica, al tiempo que me permití revisar, con este foco crítico, aquellos discursos que aspiraron a reparar esta inscripción mediante la afirmación de Klemm como pionero, precursor o impulsor de una experiencia proto-queer.

En ese sentido, “el Klemm que merecemos” no es aquel que puede ser exitosamente redimido, una vez revocado el apelativo neoliberal e intercambiado por otro cuya carga negativa fue oportunamente borrada –queer–. En lugar de recurrir a una operación que desmienta al Klemm que distintos discursos públicos se encargaron de fijar, me interesa practicar un tipo de reparación que elabore críticamente aspectos de los *exposés* trabajados en este artículo, y que los vuelva recuperables como conflictos historiográficos. No se trata, entonces, de la promesa de devolver una fortuna crítica cicatrizada, sino de practicar interpretaciones históricas que interroguen la manera de escribir el pasado queer/cuir y las experiencias que se niegan a encajar cómodamente en las narraciones de ese pasado como una línea recta motorizada por el orgullo y la visibilidad. Obtener al Klemm que merecemos puede significar, entonces, asumir una escritura que nos ponga/lleve/invite a “sentir para atrás”.

notas

- 1 Este trabajo se inscribe en una investigación doctoral de tesis que llevo adelante desde el año 2020, en el marco de una beca interna radicada en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP) de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). En dicha investigación profundizo en la intersección entre historia del arte, sexo-disidencias y televisión a partir de la figura del artista y coleccionista Federico Jorge Klemm y del programa *El banquete telemático*, que protagonizó en la televisión argentina por cable entre 1994 y 2002. El presente artículo constituye una versión preliminar del primer capítulo de mi tesis doctoral.

- 2 De aquí en más FKJK. La Fundación continúa actualmente en funcionamiento, desarrollando distintos programas que incluyen exposiciones, programas de formación y un premio a las artes visuales con adquisición que se sostiene desde el año 1997. En dicho año, por voluntad testamentaria de Federico Klemm, la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) fue nombrada como veedora artística y administrativa de la Fundación, tarea que comenzó a desempeñar en el año 2002, cuando se produjo la muerte de Klemm.
- 3 El banquete telemático se transmitió semanalmente por *Arte Canal* –renombrado más tarde *Canal (á)*– y luego por *Plus satelital*; ambas señales formaron parte de la programación de la televisión argentina por cable. El primer programa, titulado “El coleccionista” se emitió el lunes 18 de abril de 1994, formando parte de los pilotos de la señal de *Arte Canal*. El programa 232, titulado “Jeff Koons. Sexo y poder”, se emitió el jueves 17 de octubre de 2002 por *Plus Satelital*. El 27 de noviembre de ese mismo año, Klemm falleció de causas relacionadas con el VIH-sida, por lo que el programa concluyó con un total de 232 emisiones. Sus repeticiones continuaron transmitiéndose en distintos canales. La plataforma *lalulula.tv* obtuvo 16 programas digitalizados cedidos por la FFJK. En agosto de 2023, la FFJK presentó un dominio web cuyo inicio ofrece un catálogo de los programas que fueron digitalizados a partir del financiamiento otorgado por un proyecto de Mecenazgo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y un acuerdo de colaboración con el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”. Dicho material puede consultarse en <https://banquetetelematico.klemm.org.ar/>
- 4 En Argentina, “puto” opera como un insulto que produce performativamente a aquellxs que nombra, designando al varón homosexual, aunque sus usos varían, se multiplican y se tuercen, según el contexto y quien haga uso de la palabra. Como “queer”, la expresión “puto” también fue resignificada a partir de lo que Judith Butler (2002) reconoce como una forma de inversión estratégica de la injuria homofóbica que reclama el insulto y lo politiza.
- 5 Judith Butler utiliza la noción de merecer en el libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010) para referirse a la guerra “como eso que distingue a las poblaciones según sean objeto o no de duelo. Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como vida en realidad” (Butler, 2020: 64). En relación con la regulación biopolítica del duelo, la autora agrega que, durante la crisis del sida, en Estados Unidos, los velatorios públicos y otras formas de activismo “se erigieron contra la vergüenza pública asociada a morir de sida” (Butler, 2020: 65).
- 6 Act Up se constityó en marzo de 1987 como AIDS Coalition to Unleash Power en el Centro para la comunidad lésbica, gay, bisexual y transgénero de Nueva York. Ese mismo año, Crimp se sumó a las reuniones y publicó en la revista *October*, de la cual era editor, un número especial titulado *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*.
- 7 Dicho ensayo fue publicado en español en la compilación *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas del arte y la identidad* (Crimp, 2005).
- 8 Entiendo que, en sus usos situados, lo queer/cuir en América Latina da cuenta de “recorridos distintos, complejos diferentes, tensos, polémicos, tóxicos, teóricos, académicos y activistas” (Saxe, 2022: 6) por lo que no presupone una relación unidireccional ni normativa entre Norte-Sur. En el contexto de este artículo, entiendo que queer/cuir “refiere a la malla abierta de posibilidades, las lagunas, solapamientos, disonancias, resonancias, lapsos y excesos de significado que cuestionan la concepción binaria del género, la heteronormatividad y las identidades

por lo que sus esfuerzos teóricos, analíticos y de acción se dirigen hacia cualquier tipo de normatividad social” (flores, 2017: 36).

- 9 El compromiso de Crimp con un Warhol capaz de “despreciar y desafiar la coherencia y la estabilidad de toda identidad sexual” (Crimp, 2005: 150) responde a un escenario marcado por la crisis del sida en Estados Unidos y un estilo de activismo que desafió la naturalización de la muerte como destino de los cuerpos abyectos respecto de la norma cis-heterosexual.
- 10 En su versión original: “*toute nation a le gouvernement qu'elle mérite*” (Maistre, 1853: 281-282, subrayado original).
- 11 Allí Foster (1996: 132) sostiene, en relación con lo que considera dos explicaciones mayoritarias –la referencial y la simulacral– que la historia del arte realizó sobre el arte de posguerra y, específicamente, en relación con la obra de Warhol: “Ambos bandos construyen el Warhol que necesitan u obtienen el Warhol que merecen: lo mismo sin duda que nos pasa a todos. Y ninguna proyección es errónea. Las encuentro igualmente convincentes. Pero las dos no pueden ser correctas ¿o sí?”.
- 12 Ocaña (1947-1983) frecuentemente referido como “el pintor travesti de las Ramblas” (Preciado, 2011: 1) desplegó sus acciones callejeras y sus producciones durante la llamada transición española, también conocida como “destape”.
- 13 Se refiere a Divine, el actor, cantante, ícono LGBTIQ+ y *drag queen*, quien protagonizó varias de las películas del director de culto John Waters.
- 14 Dicha presidencia se extendió durante dos mandatos (1989-1999). El menemismo implicó, para la Argentina, la profundización de una matriz socioeconómica y cultural neoliberal cuyo proyecto había sido iniciado por la última dictadura cívico-eclesiástica-militar (1976-1983).
- 15 Lo *light* se inscribe de manera particular en la historia del arte argentino de la década de los noventa, desde la reseña mediante la cual el crítico e historiador del arte Jorge López Anaya (1992) introdujo el término para referirse peyorativamente a una exposición realizada en Espacio Giesso, hasta las numerosas voces –*arte débil*, *arte rosa*, *arte guarango*– que fueron sedimentando en torno a lo *light*, como parte de los discursos críticos sobre el arte de ese período. Sobre estos tópicos profundizaron la tesis doctoral de Francisco Lemus (2019) y distintos avances presentados por Natalia Pineau (2015 y 2017). Ambas investigaciones repararon en la genealogía de estas designaciones para el caso de las poéticas y subjetividades identificadas con la Galería del Rojas (1989). Cabe agregar que Ernesto Montequin participó junto a Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik y Roberto Jacoby del debate “Arte rosa light y Arte rosa Luxemburgo” en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires el 12 mayo de 2003 (Garrido et al., 2003). En esa oportunidad, si bien Montequin sentó posición en torno a la inexistencia de una distinción entre “arte comprometido” y “arte formalista” cerró su presentación diciendo: “Por último, ya que de adjetivos se trata, confieso que no puedo dejar de sentir nostalgia por una época en que el arte rosa era *shocking* y no *light*” (Garrido et al., 2003: 63).
- 16 Comunicación personal con la Directora de Patrimonio y Acción cultural de la FFJK, Valeria Fiterman, 08.06.2021.
- 17 Esta operación reaparece en el ensayo “Rubias teñidas” escrito por el crítico de arte argentino Claudio Iglesias (2015). En dicho texto, Iglesias rodea la sexo-disidencia de Klemm mediante un lenguaje ambiguo, en el que resulta posible rastrear una figuración por momentos patologizante, que la vuelve inteligible a partir de una serie de apelativos que van desde la puesta en relieve de su narcisismo (21), a la

sugerencia de que Klemm financió tanto la crítica favorable a su obra como los discursos pronunciados en su programa, así como los servicios sexuales de *strippers* y *taxi boys* (19). En otras apariciones veladas, Klemm es presentado por Iglesias como portador de un subjetivismo heredado de la neovanguardia argentina, cuya raíz el autor define como patológica para, a continuación, afirmar: “eso es Federico Klemm” (29).

- 18** Por hiperrealismo, Montequin se refiere a la condición seropositiva de Klemm, que este eligió no comunicar públicamente. Los primeros casos de VIH en Argentina se conocieron en 1982, mientras que los primeros tratamientos antirretrovirales aparecieron hacia fines de la década de los noventa (Fundación Huésped, 2014; consulta realizada el 17.04.2024). Francisco Lemus (2021) observa que la epidemia de VIH/sida reeditó, en la prensa argentina, imaginarios asociados a la indeseabilidad social de lxs portadorxs, al tiempo que provocó la transformación de la agenda de la militancia gay.
- 19** En 1966, Klemm participó de una versión local del happening *Meat Joy* (1964), que Carolee Schneemann había realizado en Nueva York y París, en el Instituto Di Tella, en el marco del ciclo *Acerca (de): “Happenings”* que organizó Oscar Masotta. Además de Klemm participaron Pedro Albertelli, Chela Barbosa, Ana María Carro, Marcela Defaye, Gioia Fiorentino, Elena Funes, Silvina Funes, Manolo Merino, Roberto Plate y Pablo Suárez. “Durante el happening, los actores y actrices, semidesnudos, se cubrían de pintura, bailaban, se arrastraban sobre papel picado y manipulaban pollos y pescados crudos” (*Inventar a la intemperie*, 2021).
- 20** En noviembre de 1968 Klemm participó como actor y asistente de dirección de una versión pop del texto dramático *Hamlet* de William Shakespeare, dirigida por Chela Barbosa, que fue estrenada en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella. Además de Klemm, quien representó a Hamlet, el elenco estuvo integrado por Eduardo Baldani, Tomás del Cerro, Alicia Maliani y Héctor Sandoval. “El artista Gyula Kosice diseñó las joyas y otros accesorios utilizados por los actores, como la pechera de semiesferas de acrílico que Klemm llevaba en su interpretación de Hamlet” (*Inventar a la intemperie*, 2021).
- 21** El local, que Klemm abrió junto a la artista Silvia Benguria a principios de la década de los setenta, estaba ubicado en la Galería Promenade Alvear, en la que Jorge Romero Brest y Marta Bontempi tuvieron su local de diseño Fuera de Caja S.A.
- 22** La posición rezagada que Montequin produce para Klemm en el Instituto Di Tella, si bien puede ser pensada en relación con una vanguardia que históricamente ofició como una suerte de “control de calidad” a partir de “su ideal viril de modernidad” (Preciado, 2011: 6) no encuentra, sin embargo, razón de ser en el contexto de una institución como el Instituto Di Tella, que habilitó “exploraciones en torno al género y la sexualidad que no se contaran entre sus objetivos iniciales” y en la que fue posible “vivir visiblemente como una loca gracias a una suerte de política de *laissez-faire* impartida por el director del Centro de Artes Visuales Jorge Romero Brest” (Garrido, 2016: 256-257).
- 23** Entre 1981 y 1985, Klemm diseñó sus propios muebles y ambientaciones que nombró como neogrecorromanos y postegipcios que amoblaron un departamento suyo localizado en la calle Viamonte, en la ciudad de Buenos Aires.
- 24** Director de cine, diseñador y productor de óperas, teatro, cine y televisión italiano.

- 25** El epígrafe parafrasea la canción de la banda inglesa *The Police*, “Don’t Stand So Close To Me” (1980), la cual tematiza la tensión sexual entre una estudiante y su profesor de secundaria.
- 26** El *sexploitation* es un subgénero del cine *exploitation*, caracterizado por la baja calidad de las producciones y del argumento narrativo en favor de la exhibición de escenas eróticas, desnudos y sexo explícito.
- 27** En su versión traducida al español, el libro se titula *Sentirse para atrás. Pérdida y políticas queer de la historia* (Love, 2025).
- 28** Hace referencia a Héctor Aníbal Giménez (1957), pastor neopentecostal y telepredicador argentino.
- 29** En el programa *Perdona Nuestros Pecados* (1994-2002) Klemm fue nombrado por primera vez, en la televisión, como “el Andy Warhol argentino”, núcleo discursivo que se replicó en distintos medios y alusiones a su figura a lo largo de los años.
- 30** Franco Torchia (1976) es graduado en Letras y periodista. También fue el locutor del programa de televisión de citas a ciegas *Cupido* (2001-2003) originalmente transmitido por el canal de cable argentino *Muchmusic*.
- 31** *Intrusos* comenzó a transmitirse en el canal *América TV* el 1 de enero de 2001 con la conducción de Jorge Rial, integrando lo que popularmente se conoce como “programa de chimentos”, es decir, programas dedicados a comentar chismes y escándalos de personalidades del mundo del espectáculo. Con frecuencia, dichas personalidades eran convocadas al programa para dar su versión de los hechos ante el panel de comentaristas.
- 32** El colectivo artístico Las Yeguas del Apocalipsis, formado por Pedro Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas (n. 1959) surgió en Santiago de Chile en 1987, durante la dictadura de Augusto Pinochet.
- 33** *Gran Hermano* es un programa de telerrealidad cuya versión argentina forma parte de la franquicia de su versión original neerlandesa, *Big Brother*. Se emitió por primera vez en el país el 10 de marzo de 2001.
- 34** Dicho proyecto de Ley fue presentado el 31 de julio de 2001, la Comunidad en la Comisión de Derechos Humanos de la Legislatura Porteña y sancionado (Ley N.º 1.004), finalmente, el 12 de diciembre de 2002.
- 35** Se refiere a Jorge Rial, el primer conductor de *Intrusos*.
- 36** Comunicación personal con el artista Nicolás Martella, 16.01.2024. En relación con dicho testimonio, recientemente localicé un vídeo subido a *YouTube* que registra un fragmento de esa entrevista en el cual no se hace referencia a la presunta devolución en vivo de la peluca (Cánepa, 2019).
- 37** En torno a la peluca de Klemm, distintas memorias explican el episodio por el cual, al haber sido arrastrado varias cuerdas del cabello por la policía durante la última dictadura cívica-ecclesiástica-militar, le habrían arrancado el cuero cabelludo.
- 38** En torno a la peluca de Klemm, distintas memorias explican el episodio por el cual, al haber sido arrastrado varias cuerdas del cabello por la policía durante la última dictadura cívica-ecclesiástica-militar, le habrían arrancado el cuero cabelludo.
- 39** Página web de la FFJK: <https://www.fundacionfjklemm.org/>
- 40** Dicha entrada puede consultarse en el siguiente enlace: https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Jorge_Klemm

referencias bibliográficas

- Alarcón, Cristian (2001), "La legislatura porteña debatirá un proyecto de unión para homosexuales. Pacto de amor", *Página/12*, 26.08.2001, <https://tinyurl.com/2jbt99nt>
- ArchivoDiChiara Canal 2 (2021), "Jorge Lanata entrevista a Julio Bocca – Año 2001 V –02410 DiFilm", *YouTube*, 22.07.2021, <https://tinyurl.com/yc8ynzaz>
- Batkis, Laura (1998), "La obra de un artista que nunca existió – Federico Klemm", *Laura Batkis. Estudio de arte*, 30.07.1998, <https://tinyurl.com/3dz6ut54>
- Bazán, Osvaldo (2001), "La confesión gay. La verdad desnuda", *Noticias*, 25.08.2001: 84-91.
- (2006), *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires, Marea.
- Bazzoni, Carolina (2001), "Osvaldo Bazán: 'Hoy es un negocio prometedor ser un gay mediático en la Argentina'", *La Capital*, 02.09.2001, <https://tinyurl.com/bdz65m5t>
- Butler, Judith (2002), "Críticamente subversiva", *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), María Antònia Oliver-Rotger (trad.), Barcelona, Icaria: 55-71.
- (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Antonia M. Muñoz (trad.), Barcelona, Paidós.
- Calderaro, Romina (1998), "Banquete telemático de Klemm en una velada cultural en la Rosada", *Página/12*, 28.07.1998: 8.
- Cánepa, Matías (2019), "Federico Klemm – La Cicciolina pinta con la concha", *YouTube*, 19.05.2019, <https://tinyurl.com/36f6cr4j>
- Carvajal, Fernanda (2010), "La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis", *ramona*, 99: 19-23.
- Clarín (2001), "No somos nada", 30.08.2001: 16.
- Crimp, Douglas (2005 [1999]), "El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer", *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y de la identidad*, Eduardo García Agustín (trad.), Madrid, Akal.
- Cuello, Nicolás (2018), "Contra la promesa de lo queer", *Mora*, 24: 165-170, <https://doi.org/10.34096/mora.n24.6313>
- (2025), "Prólogo. La historia no cicatriza", Heather Love, *Sentirse para atrás. Pérdida y políticas queer de la historia*, Nicolás Cuello (trad.), Buenos Aires, Omnívora: 7-13.
- Dahbar, María Victoria (2021), "Sobre temporalidad queer: alcance y potencia de una noción emergente", *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*, 1.13: 93-106.
- Duarte, Rodrigo (2022), *Klemm. La extraordinaria vida del ícono pop argentino contada por amigos, amantes, artistas y adversarios*, Buenos Aires, Aguilar.

- flores, valeria (2013), "El pulso de la interrupción", *Interrupciones. Ensayos de poética activista*, Neuquén, La Mondonga Dark: 19-49.
- Foucault, Michel (2002 [1976]), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Ulises Guiñazú (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foster, Hal (1996), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal.
- Garrido, Germán (2016), "Las poses desobedientes de Alfredo Arias y Juan Stoppani en los sesenta argentinos", *Fragmentos de lo queer Arte en América Latina e Iberoamérica*, Lucas Martinelli (comp.), Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras: 251-278.
- Giunta, Andrea, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequin y Magdalena Jitrik (2003), "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo", *ramona*, 33: 52-91.
- Grupo de investigación "Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte" (2014), "¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?", *Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, <https://tinyurl.com/5xyx6sxb>
- Halberstam, Jack (2018), *El arte queer del fracaso*, Javier Sáez (trad.), Barcelona, Madrid, Egales.
- Halperin, David (2007), *San Foucault. Sobre una hagiografía gay*, Mariano Serrichio (trad.), Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Iglesias, Claudio (2015), *Rubias teñidas*, Rosario, Baltasara.
- Inventar a la intemperie* (2021), <https://www.inventaralaintemperie.ar/> [sitio caído, consulta: 15.04.2024].
- Lemus, Francisco (2019), "Guarangos y soñadores. La Galería del Rojas en los años noventa" [Tesis doctoral inédita], Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- (2021), *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el vih en los años 80 y 90*, La Plata, EDULP.
- Libedinsky, Juana (1998), "Controversia por la distinción a Klemm", *La Nación*, 28.07.1998, <https://tinyurl.com/yj824kxj>
- López Anaya, Jorge (1992), "El absurdo y la ficción en una notable muestra", *La Nación*, 01.08.1992: 8.
- López Seoane, Mariano (2023), *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Love, Heather (2007), *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, London, Harvard University Press.
- (2025 [2007]), *Sentirse para atrás. Pérdida y políticas queer de la historia*, Nicolás Cuello (trad.), Buenos Aires, Omnívora.
- Maistre, Joseph, M. (1853), "Cinq lettres sur l'éducation publique en Russie", *Lettres et opuscules inédites*, Paris, A. Vatou: 281-282, <https://tinyurl.com/522ypja4>

- Mellado, Justo Pastor (2009), "El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena", *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Juan Vicente Aliaga (ed.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea: 84-91.
- Meccia, Ernesto (2011), *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Molloy, Sylvia (2012), "La política de la pose", *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna cadencia: 41-53.
- Muñoz, José Esteban (1999), *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Nardi, Sebastián (1998), "La verdadera historia de Federico Klemm. El hombre de la burbuja de plástico", *Página/12*, 09.08.1998: 11-13.
- Pineau, Natalia (2015), "Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años 1990. La emergencia de nuevos sujetos creativos", *Orillas, Rivista D'ispanistica*, 4: 1-10, <https://tinyurl.com/bp5amp62>
- (2017), "Maricas en Buenos Aires. Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 11: 252-260, <https://tinyurl.com/yt82uc4f>
- Preciado, Paul B. (2011), "La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas", AA.VV., *Ocaña.1973-1983: actuaciones, activismo*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona: 72-169.
- Rivas San Martín, Felipe (2023), "Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano", *Caderno Espaço Feminino*, 36.1: 36-54, <http://dx.doi.org/10.14393/CEF-v36n1-2023-4>
- Saxe, Facundo (2022), "Acerca del término queer y sus derivas latinoamericanas. Contra el relato Norte-Sur y la supuesta importación teórica", *Belas Infiéis*, 11.2: 1-17, <https://doi.org/10.26512/belasinfieis.v11.n2.2022.42356>
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1998), *Epistemología del armario*, Raquel Valdés (trad.), Barcelona, Ediciones de La Tempestad.
- Solana, Mariela (2017), "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer", *El Banquete de los Dioses. Revista de Filosofía y Teoría Política Contemporáneas*, 5.7: 37-65, <https://tinyurl.com/3twcf6va>
- Todo para ver* (2022), "Fragmento de 'La Luna'. Jorge Lanata y Julio Bocca – America TV – 2001", 05.06.2022, <https://tinyurl.com/3fdp3dp5>
- Wittig, Monique (2006 [1992]), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte (trads.), Barcelona, Madrid, Egales.