caracol 25 Infierno

Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano Americana, FFLCH-USP

Don Quijote se dice y se hace paladín de la justicia. La justicia fue el origen del Infierno, según nos dicen las oscuras palabras grabadas en su puerta, las que leyó Dante, cuyo testimonio no es de dudar. La Justicia movió al Divino Poder, a la Suprema Sabiduría, al Primer Amor, para que se hiciera el "Tiembla el misterio" de esa Última Verdad Divina cuando pronunciamos su nombre. Don Quijote murió "a manos de la melancolía", como bueno, como cristiano; renunciando a su quijotismo, que le hubiese llevado, tal vez, a tenerse que encarar, en el otro mundo, con las mismas puertas abiertas siempre del Infierno, como con aquellas que se le abrieron, por su voluntad, a la jaula de los leones. En el declive de su admirable vida quijotesca le hemos recordado otras veces encarándose con su soledad; cuando, abandonado de mucho, *Don Quijote sintió su soledad*, nos dice Cervantes, contándonos cómo, al ir a acostarse aquella noche, que iba a serle tristísima, vio que se le deshacía una media, yéndosele "hasta dos docenas de puntos... que quedó hecha celosía". // En la imagen hay mayor creación poética que en la **metáfora**. En la primera interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación. La metáfora seduce pronto al lector español, y en ella se basaban sobre todos los lectores y críticos para discernir preeminencia a los poetas nuevos de 1925; la metáfora estaba de moda, tanto que Ortega y Gasset, con su rara ignorancia en cuestiones poéticas, definió por entonces la poesía como "el álgebra superior de las metáforas". Es de uso difícil, si no peligroso, a menos que se posea imaginación noble y lenguaje magnífico; cuando Góngora escribe: "Entre espinas crepúsculos pisando" o "En campos de zafiro pace estrellas", nadie podría negar que sus metáforas son las más deslumbrantes que hay en nuestra poesía; pero cuando el ya citado Ortega y Gasset escribe: "La nube que cabalga con un alfanje al flanco" (creo que el alfanje en cuestión es el rayo), nos muestra entonces el riesgo que se corre, al usarla sin ángel, de quedar en ridículo. // Los siglos XIX y XX, de 1808 a nuestros días, tienen una evidente continuidad. Este siglo y medio está, en España, bajo el signo de las **guerras civiles**. En este aspecto, como siempre, España tiene una historia distinta a las demás naciones europeas; mientras Francia, cuya influencia es predominante en esta época, lleva a cabo sus revoluciones de 1789 y 1848; mientras Italia y Alemania logran su unidad e Inglaterra forja su imperio colonial, España pierde el suyo y no logra reformar sus instituciones ni su organización social. La guerra de independencia iniciada el 2 de mayo de 1808 mueve y remueve todo el ámbito de la península sin lograr forjar un Estado; no existe una burguesía — clase vencedora en Europa — capaz de hacerlo.

caracol 25

caracol 25

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Capa: *Fronteras infernales de la poesía*, 1959. José Bergamín

USP – Universidade de São Paulo
Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretor: Paulo Martins
Vice-diretora: Ana Paula T. Megiani

Departamento de Letras Modernas
Chefe de departamento: Adrián Pablo Fanjul

Editora
Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê
Prof. Dr. Antón Castro Míguez, Universidade Federal de São Carlos
Prof. Dr. Facundo Saxe, Universidad Nacional de La Plata
Prof. Dr. Juan Pablo Sutherland, Universidad de Chile

Comitê Editorial
Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson, Universidade de São Paulo, Brasil
Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho, Universidade de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, España
Prof. Dr. Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dra. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha
Prof. Dra. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos
Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dra. Rosa Yokota, Universidade de São Carlos, Brasil

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha

Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil
Juana Liceras, University of Otawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil
Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil
Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitores
Aryanna dos Santos Oliveira, Universidade de São Paulo
Bruno Souza de Oliveira, Universidade de São Paulo

Endereço para correspondência
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP: 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil
Tel.: (55 11) 3091-4503
e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol
www.facebook.com/caracolrev
www.instagram.com/revistacaracol
www.twitter.com/revista_caracol

SUMARIO

PRÓLOGO

23 Contribuciones del pensamiento queer-cuir-kuir y las disidencias sexo-genéricas a la producción de conocimiento situada en un aquí y ahora multidireccional e interdisciplinario desde el Sur-Sur
Antón Castro Míguez
Facundo Saxe
Juan Pablo Sutherland

DOSSIER: CONTRIBUCIONES SITUADAS Y MULTIDIRECCIONALES DEL PENSAMIENTO QUEER (CUIR/KUIR) Y LAS DISIDENCIAS SEXO-GENÉRICAS EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS

I. CUERPOS LOCALES Y DEVENIRES

44 Cuerpo travesti en *Las malas* de Camila Sosa Villada
Richard Leonardo-Loayza

75 "Devenir-travesti" o la resistencia de las "locas": la prototeoría queer de Néstor Perlongher ante el advenir de las identidades LGBT+
Samy Reyes García

107 Resistencia desde el margen: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig
Martin Villagarcia

SUMMARY

PROLOGUE

23 Contributions of queer-cuir-kuir thought and gender-sex dissidences to the production of knowledge located in a multidirectional and interdisciplinary here and now from the South-South
Antón Castro Míguez
Facundo Saxe
Juan Pablo Sutherland

DOSSIER: LOCATED AND MULTIDIRECTIONAL CONTRIBUTIONS OF QUEER (CUIR/KUIR) THOUGHT AND GENDER-SEX DISSIDENCES IN HISPANIC STUDIES

I. LOCAL BODIES AND CHANGES

44 Transvestite body in *Las malas* de Camila Sosa Villada
Richard Leonardo-Loayza

75 "Devenir-travesti" or the resistance of the "locas": Néstor Perlongher's queer proto-theory in the face of the advent of LGBT+ identities
Samy Reyes García

107 Resistance from the margins: *El beso de la mujer araña* by Manuel Puig
Martin Villagarcia

135 Identidades inestables en la obra de Copi
Ignacio Lucia

161 La transición de los géneros sexuales y artísticos en las obras de Mara Rita y Lorenza Böttner
Nataly Lemus
Jorge Cid

II. DISCURSOS CRÍTICOS, NARRATIVAS Y POÉTICAS SITUADAS

189 Apariciones, insistencias, silencios: cuirizar una escritura, enrarecer el formato
Carli Prado

205 Las posibilidades del movimiento: dinámicas narrativas en la obra de Mariana Docampo
María José Punte

235 El *barroco maravilloso* de *Las malas:* nuevas aproximaciones a la tradición desde la literatura del presente
Ana Marina Gamba

264 "La casa de la compasión": apuntes sobre lo fantástico, la tradición y el mundo trans en un cuento de Camila Sosa Villada
Micaela Moya

296 Narrar la deriva derivando
Javier Gasparri

135 Unstable identities in the works of Copi
Ignacio Lucia

161 The transition of sexual and artistic genres in the works of Mara Rita and Lorenza Böttner
Nataly Lemus
Jorge Cid

II. CRITICAL SPEECHES, NARRATIVES AND LOCATED POETICS

189 Appearances, insistences, silences: cuirizar a writing, rarify the format
Carli Prado

205 The possibilities of motion: dynamics of storytelling in Mariana Docampo's narrative
María José Punte

235 The *Marvellous Baroque* of *Las malas:* new approaches to tradition from present-day literature
Ana Marina Gamba

264 "La casa de la compasión": notes on the fantastic, tradition and the trans world in a story by Camila Sosa Villada
Micaela Moya

296 To narrate the drift drifting
Javier Gasparri

352 O discurso heterossexista no “romance homossexual” latino-americano
Darío Gómez Sánchez

383 Precariedad enunciativa y fracaso marica en la literatura argentina reciente
Atilio Rubino

414 La fuerza de juntarnos. La villa como fiesta *queer* en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara
Silvina Sánchez

III. ENUNCIAR DESDE LOS MÁRGENES

447 Enunciar desde los márgenes. Sentidos de la palabra *voz* en discursos *desde* la prostitución y el trabajo sexual en Argentina (2007-2021)
Felipa Mabel Caballero

475 Usos de poppers y homoerotismo: hacia una genealogía queer del régimen fármacosexual
Mauricio Sepúlveda Galeas
Jorge Lucero Díaz

512 Cuirizar a educação linguística em espanhol: estranhando famílias
Daniel Mazzaro
Luciana Maria Almeida de Freitas

352 Heterosexist discourse in Latin-American "homosexual romance"
Darío Gómez Sánchez

383 Enunciative precariousness and gay failure in recent Argentine literature
Atilio Rubino

414 The strength of coming together. The slum as a *queer* party in *La Virgen Cabeza* by Gabriela Cabezón Cámara
Silvina Sánchez

III. ENUNCIATING FROM THE MARGINS

447 Enunciating from the margins. Meanings of the word *voice* in discourses *since* prostitution and sex work in Argentina (2007-2021)
Felipa Mabel Caballero

475 Poppers uses and homoeroticism: towards a queer genealogy of the pharmacosexual regime
Mauricio Sepúlveda Galeas
Jorge Lucero Díaz

512 Cuiring linguistic education in Spanish: stranging families
Daniel Mazzaro
Luciana Maria Almeida de Freitas

543 Morfología lingüística, saberes metalingüísticos y formación discursiva: desafíos del lenguaje inclusivo en la Argentina actual
Mara Glozman

575 A regulação da linguagem neutra: uma análise discursiva de leis e projetos do Brasil e da Argentina
Raquel Noronha

ENTREVISTAS

604 Néstor Perlongher y el caleidoscopio Perlongher. Entrevista con Javier Gasparri
Facundo Saxe

620 Néstor Perlongher y el frenesí del afuera. Entrevista con Roberto Echavarren
Juan Pablo Sutherland

628 Devenir Perlongher: cinco miradas a la obra y al pensamiento de Néstor Perlongher. Entrevista con Adrián Cangi, Pablo Gasparini, Helder Thiago Maia, Richard Miskolci y Jorge Schwartz
Antón Castro Míguez

VARIA

705 *"Vencidos, vencemos".* Confrontaciones de la memoria de la Generación de la *Gran Cosa:* Max Aub versus Cecilio Benítez de Castro
Javier Lluch-Prats

543 Linguistic morphology, Metalinguistic knowledge and discursive formation: challenges for inclusive language in Argentina today
Mara Glozman

575 The regulation of neutral language: a discursive analysis of laws and projects in Brazil and in Argentina
Raquel Noronha

INTERVIEWS

604 Néstor Perlongher and the Perlongher kaleidoscope. Interview with Javier Gasparri
Facundo Saxe

620 Néstor Perlongher and the frenzy outside. Interview with Roberto Echavarren
Juan Pablo Sutherland

628 Devenir Perlongher: five looks at the work and thought of Néstor Perlongher. Interview with Adrián Cangi, Pablo Gasparini, Helder Thiago Maia, Richard Miskolci and Jorge Schwartz
Antón Castro Míguez

VARIA

705 *"Vencidos, vencemos".* Confrontations of the Memory of the Generation of *Gran Cosa*: Max Aub versus Cecilio Benítez de Castro
Javier Lluch-Prats

746 El libro imposible de Mario Bellatin: *un vacío poblado de nada*
Juan Pablo Cuartas

771 Entre Moreno y Arlt: Ada María Elflein en la Patagonia
Pilar María Cimadevilla

803 De "ornitólogo nacional" a "escritor universal": William Henry Hudson en la revista *El hornero*
Carolina Maranguello

831 Fardo civilizador e visões da barbárie: *Mariluán*, de Alberto Blest Gana, em seu tempo
Bruno Verneck

860 Mirar de cerca el horror. *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Laberinto* de Eduardo Antonio Parra
Felipe Oliver

878 Roberto Bolaño e o lumpenismo intelectual
Talita Jordina Rodrigues

904 Transitando pela cidade narrada: a cidade de Cali no romance *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo
Andrés Palencia
Gabriel Vidinha Corrêa

746 The impossible book by Mario Bellatin: *a void populated by nothing*
Juan Pablo Cuartas

771 Between Moreno and Arlt: Ada María Elflein in Patagonia
Pilar María Cimadevilla

803 From "national ornithologist" to "universal writer": William Henry Hudson in *El hornero* magazine
Carolina Maranguello

831 Civilizing burden and visions of barbarism: *Mariluán,* by Alberto Blest Gana, in its time
Bruno Verneck

860 Look closely at the horror. *Los ejércitos* by Evelio Rosero and *Laberinto* by Eduardo Antonio Parra
Felipe Oliver

878 Roberto Bolaño and the intelectual lumpenism
Talita Jordina Rodrigues

904 Traveling through the narrated city: the city of Cali in the novel *¡Que viva la música!,* by Andrés Caicedo
Andrés Palencia
Gabriel Vidinha Corrêa

RESEÑAS

937 Con-texto e insaturabilidad del archivo en la crítica activista de *Nación marica* (2022), de Juan Pablo Sutherland. Una reseña a su segunda edición
Débora Fernández Cárcamo

946 Exhumar la nación: *Golpe* (Ediciones del Lirio, 2022), Fabio Weintraub. Traducción de Rodolfo Mata
Jesús Alexander Montoya Omaña

954 "Quiero trastornar los signos de los tiempos": a propósito de los últimos poemarios de María Rosa Lojo
Enzo Cárcano

963 As travessias de Ana Pizarro
Felipe de Moraes

974 *La misa ha terminado ("Ite missa est"). Gustavo Álvarez Gardeazábal. Madrid: Pigmalión, 2022, 238 pp.*
Pedro Mármol Ávila

BOOK REVIEWS

937 Con-text and unsaturability of the archive in the activist critique of Juan Pablo Sutherland's *Nación marica* (2022). A review of its second edition
Débora Fernández Cárcamo

946 Exhumar la nación: *Golpe* (Ediciones del Lirio, 2022), Fabio Weintraub. Translation by Rodolfo Mata
Jesús Alexander Montoya Omaña

954 *"Quiero trastornar los signos de los tiempos":* about the latest poems by María Rosa Lojo
Enzo Cárcano

963 *As travessias de Ana Pizarro*
Felipe de Moraes

974 *La misa ha terminado ("Ite missa est").* Gustavo Álvarez Gardeazábal. Madrid: Pigmalión, 2022, 238 pp.
Pedro Mármol Ávila

Prólogo

Contribuciones del pensamiento queer-cuir-kuir y las disidencias sexo-genéricas a la producción de conocimiento situada en un aquí y ahora multidireccional e interdisciplinario desde el Sur-Sur

Contributions of queer-cuir-kuir thought and gender-sex dissidences to the production of knowledge located in a multidirectional and interdisciplinary here and now from the South-South

Introducción

Esa palabra tan compleja, que genera tensiones y estallidos, discusiones y "contaminaciones": queer. Una palabra que nos suena, por momentos, ajena, y nos sitúa, inicialmente, en la conformación de este dossier. Queer, un término que, sabemos, no tiene traducción en nuestra lengua; aparece como un espectro en el activismo y la academia en distintos momentos y espacios de nuestra región desde su emergencia en un pensamiento queer anglosajón hacia fines de los ochenta y principios de los noventa en Estados Unidos, con nombres tan reconocidos en distintas disciplinas y espacios geopolíticos como Judith Butler o Eve Kosofsky Sedgwick.

Ahora, mucho tiempo pasó de ese momento queer que, creemos, no inicia nada, sino que forma parte de un gran sistema de pensamiento enunciado por fuera de la cisheteronorma patriarcal y que tiene una genealogía compleja, contradictoria, invisibilizada, incompleta, caótica y multiforme. Ese momento queer es simplemente un eslabón más de esa historia y esa producción de conocimiento, una historia que muchas veces se encuentra silenciada por los mecanismos de producción de conocimiento de la ciencia cisheteropatriarcal. Y cuando hablamos de nuestra región, atravesada por "siglos de saqueo y aniquilación de la lengua" (flores, 2018), queer aparece como una tensión entre diversos espacios y posibilidades, y, en muchos casos, ya no estamos ante ese queer anglosajón, pues este se convierte en otra cosa, en algo que se enuncia con acento latinoamericano, que deviene otro término y otra palabra y que contamina la lengua del cisheteropatriarcado. En esas otras apariciones

del término queer en nuestra región, se vuelve cuir o kuir u otras posibilidades, que ya no enuncian desde una direccionalidad ni piensan simplemente el queer en inglés. La unidireccionalidad se vuelve multidireccionalidad en un cuir-kuir sexo-disidente producido con múltiples acentos latinoamericanos que no debe obediencia ni rinde culto al queer producido en otros continentes. Como ha señalado val flores, en su enunciación lesbiana no binaria situada en el Cono Sur de nuestro continente:

> Contra cualquier purismo epistemológico y desde un posicionamiento anticolonial, entonces queer y disidencia sexual conviven de forma infecta, en tensión y contradicción, de forma incoherente, incluso absurda y ambigua y ambigua, sin síntesis dialéctica que se resuelva bajo la exigencia del repudio de uno de los términos, en pos de un ideal de avanzada o superación. (flores, 2018, 156).

En estas tensiones, las teorías queer aparecen como parte de un sistema de pensamiento que enuncia y se retroalimenta en la subversión sexo-genérica desde nuestras geografías en posibilidades momentáneas dentro de las genealogías sexo-disidentes locales y regionales. Un ejemplo de esta cuestión aparece en el recorrido asociado a Néstor Perlongher en varias de las textualidades presentes en este dossier.

Por supuesto que no objetamos a la teoría queer; la pensamos como un momento indiscutible de emergencia del pensamiento sexo-disidente que entra en diálogo y retroalimentación con otros momentos y espacios de forma multidireccional y multiforme.

Tensiones cómplices

Ya desde los años ochenta lxs llamadxs teóricxs feministas y queer-cuir-kuir contribuyeron, desde perspectivas vinculadas, por ejemplo, a los estudios de género o a Michel Foucault, a pensar que las prácticas discursivas no solo producen las "verdades" de los objetos de los que hablan, sino también los instituyen. Y en ese sentido nos interesa desarmar las verdades y desnaturalizar la idea de un único y direccionado pensamiento vinculado a las disidencias sexo-genéricas y producido únicamente en el Norte en relación con el término queer enunciado en lengua inglesa. Eso no quiere decir que nos dejen de interesar los aportes de Judith Butler y tantes otres que leemos y son cómplices de la producción de conocimiento que subvierte las ficciones de normalidad en nuestra región. El género se vuelve una categoría desde la que re-pensamos y re-leemos los disciplinamientos y opresiones culturales. Como postula Butler en *Gender Trouble* (1990), la marca de género puede ser el primer elemento a subjetivar el cuerpo, dándole inteligibilidad dentro de la matriz cisheteronormativa. Siendo el género construido y significado por medio de tecnologías producidas en el ámbito cultural, histórico, social y político, el sexo (y también el cuerpo) sería instituido por las prácticas discursivas producidas desde la disputa de saberes que marca la historia de la modernidad. De ahí que las interpelaciones de personas que han producido y producen conocimiento por fuera de la cisheteronorma (lxs, a veces, llamadxs teóricxs queer, o, en nuestro contexto, podríamos aventurarnos a decir: teóriques cuir-kuir y sexo-disidentes, entre múltiples posibilidades)

en las últimas décadas han contribuido a la emergencia de nuevos saberes y entendimientos sobre los géneros, las sexualidades y los deseos, interpelando las políticas de normalización de cuerpos e identidades.

Quizás, en todo este recorrido textual, están las razones y fundamentos de este dossier que tienen con ustedes, que contiene dieciocho artículos de investigadoras e investigadores de diversos espacios de nuestra región y múltiples disciplinas, así como tres entrevistas vinculadas a reflexionar sobre Perlongher en el registro de treinta años de su muerte.

No nos interesa en este dossier cerrar sentidos ni ofrecer definiciones únicas y unidireccionales. Más bien pensamos en los modos de producción de conocimiento por fuera de la cisheteronorma, los interrogantes, el fracaso, las preguntas que estallan en el terror anal del cisheteropatriarcado (Preciado, 2009); nos moviliza la subversión sexo-genérica como posibilidad vital para la producción de conocimiento más allá de las barreras de lengua, tiempo y espacio. De ahí que pensemos estas contribuciones como situadas y multidireccionales. Nuestro recorte tiene que ver con los estudios hispánicos en múltiples apariciones disciplinares vinculadas a las disidencias sexo-genéricas, las teorizaciones queer-cuir-kuir, las perspectivas transfeministas, las vidas LGBTQIAPN+, los aportes de las teorías trans-travestis, entre muchas etiquetas vinculadas a cómo producimos conocimiento que busca la emancipación sexo-genérica por fuera de un sistema cisbinario heterosexual compulsivo, compulsorio…

Eso también nos llevó a pensar estas tres grandes secciones del dossier vinculadas a algunos nudos de producción y zonas de interés entre las

contribuciones recibidas: **Cuerpos locales y devenires**; **Discursos críticos, narrativas y poéticas situadas**; y **Enunciar desde los márgenes**.

En estas secciones y sus títulos siempre coyunturales, se encuentran algunas de las líneas y derivas que atraviesan el dossier, pero también atraviesan la producción de conocimiento y nos interpelan como actores de un sistema de pensamiento que sigue oprimiendo, normalizando y silenciando a las disidencias sexo-genéricas. En ese sentido, los cuerpos sexo-disidentes en los estudios hispánicos se vuelven parte de un devenir situado local que piensa qué ocurre con la categoría de cuerpo en nuestra región, su teoría y su literatura situada. Los discursos críticos que se producen desde las enunciaciones sexo-disidentes, así como la aparición de narrativas y poéticas situadas, contribuyen a que la producción de conocimiento, cuando la "contaminación" queer-cuir-kuir y sexo-disidente entra en juego, subvierta las normas disciplinares y desnaturalice la ficción de normalidad dentro de los estudios científicos y culturales. Asimismo, enunciar desde los márgenes se vuelve una urgencia vital para producir conocimiento emancipador desde las disidencias sexo-genéricas. Porque si pensamos un espacio de resistencia o refugio o desobediencia, el pensamiento queer-cuir-kuir y sexo-disidente aparece en los márgenes para, tal vez, hacer estallar un sistema de opresión cisheteropatriarcal. O al menos intentarlo.

La deriva caótica de los artículos

La primera sección de este dossier, **Cuerpos locales y devenires**, reúne cinco artículos. En el primer artículo, Richard Leonardo-Loayza analiza los

diferentes significados que, en la obra *Las malas*, de Camila Sosa Villada, se le otorga al cuerpo travesti: de cuerpo abyecto y, por lo tanto, repudiado, proscrito, violentado, a un cuerpo al cual se le otorga agencia y cierta autonomía, convirtiéndose en un objeto que incomoda y perturba las bases del sistema sexo-género que intenta disciplinarlo. "En ese sentido, el cuerpo travesti se erige como un simulacro (…) y se manifiesta como algo inédito, único", concluye el autor.

En el artículo de Samy Reyes García, se moviliza el pensamiento de Perlongher para comprender cómo las identidades sexuales (especialmente la travesti o "la loca", como sujetos específicos) son un riesgo totalitarista, y cuáles serían las alternativas para escapar a esa situación. Según Reyes García, "no se trata de un devenir-latinoamericano, filosofía de la liberación, sino de un devenir-barroso-nómada desde nuestras marginalidades que las propias naciones americanas niegan: devenir-indígenas, devenir-negras, devenir-locas, devenir-infancias que rompan con la civilización hegemónica en agencias nómadas de resistencia antihumanistas, pero no inhumanas, como ha sido todo el sistema capitalista actual".

En el artículo siguiente, Martín Villagarcía analiza la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, como manifiesto de resistencia de un autor proscrito en su país natal. Según Villagarcía, "a pesar de la distancia impuesta con su lectorado, *El beso de la mujer araña* estaba claramente dirigida al público argentino a manera de un ajuste de cuentas y, al mismo tiempo, resistencia".

En el penúltimo artículo de esta sección, Ignacio Lucia analiza cómo los procedimientos ficcionales empleados en la obra de Copi muestran el carácter inestable de la subjetividad y de las identidades sexuales, desestabilizándose tanto la heterosexualidad como la homosexualidad.

Ya en el último artículo de esta sección, Nataly Lemus y Jorge Ignacio Cid Alarcón analizan cómo las artistas Lorenza Böttner y Mara Rita utilizan sus cuerpos transgéneros como objeto artístico o soporte para sus obras, amplificando la "diferencia sexo-genérica fuera de los límites de la heteronorma" e interpelando a la persona lectora o espectadora a replantearse tanto las definiciones corporales del género binario como el canon artístico.

La segunda sección, **Discursos críticos, narrativas y poéticas situadas**, reúne, a su vez, ocho artículos. Abre esta sección el artículo de Carli Prado en el que se propone un recorrido que no solo busca problematizar las derivas que tensionan el problema de lo queer-cuir, sino también cuirizar su propia escritura.

En el segundo artículo, María José Punte analiza cómo la "noción de movimiento" atraviesa las obras de Mariana Docampo, resultando una "reflexión sobre los modos de estar en el mundo desde una mirada oblicua, que trabaja contra una noción centrada y unívoca de la subjetividad". Para Punte, "mirar al universo desde una perspectiva oblicua, desde un nuevo ángulo, es el primer paso para reorientarnos y seguir imaginando trayectos".

En el artículo siguiente, Ana Marina Gamba analiza cómo en la novela *Las malas*, de la autora argentina Camila Sosa Villada, se articula un discurso sobre los marcos político-culturales de inteligibilidad contemporáneos

que impiden el reconocimiento de las vidas trans en tanto "duelables". En sus análisis, muestra cómo el uso de la tradición configura el gesto crítico de la autora, el cual le permite problematizar los límites del lenguaje (por medio de modalizaciones y actualizaciones del barroco americano y lo real maravilloso) y su capacidad para "representar" al otro.

La obra de Camila Sosa Villada también es objeto de análisis en otro artículo de este dossier. Micaela Moya analiza el cuento "La casa de la compasión" con el objetivo de evaluar cómo el mundo trans puede articularse también con otros géneros literarios (como el fantástico, por ejemplo) y ubicarse en series literarias y culturales de distintos tipos, desmontando la falsa y difundida idea de que la literatura trans siempre debe tener un carácter testimonial (aun reconociendo la producción de la autora argentina como una "trans-escritura").

En "Narrar la deriva derivando", Javier Gasparri se centra en una serie de registros, mayormente literarios (conformado por pasajes de Néstor Perlongher, Pedro Lemebel, Edgardo Cozarinsky y Claudio Zeiger), con el objetivo de entender cómo el registro de ciertas derivas nocturnas de carácter deseante (como el callejeo erótico o *cruising*) no solo se configuran como representaciones, sino también como artefactos con cierta dimensión performativa, cuyas huellas son parte del horizonte crítico, desafiando tanto la normatividad urbana y política (muchas de ellas ligadas al trabajo sexual masculino), como las formas narrativas. Para Gasparri, narrar y derivar mantienen cierta reciprocidad y afectan performativamente no solo lo que "les sujetes hacedores" producen en sus registros, sino también a sí mismos,

lo que puede ser pensado como "un rastro y un rasgo" de lo que ciertos agenciamientos sexodisidentes les hacen a las instituciones culturales y a sus propias disputas políticas.

Ya en el artículo de Darío Gómez Sánchez, se analizan comparativamente un conjunto de novelas latinoamericanas del siglo XX protagonizadas por personajes homosexuales con el objetivo de demostrar cómo esas novelas reproducen la dicotomía heterosexualidad-homosexualidad y el discurso que reitera las relaciones sexuales intermasculinas como inferiores o anormales. Para Gómez Sánchez, la recurrencia de los estereotipos de masculinidad y femineidad, el egocentrismo de los personajes homosexuales y la ausencia de cuestionamientos de la discriminación institucional, observados en las novelas analizadas, refuerzan el heterosexismo y la homofobia.

En el penúltimo artículo de esta sección, Atilio Rubino aborda algunas líneas en común de lo que se puede considerar la emergencia de una literatura marica argentina reciente. En su artículo, analiza dos textos de publicación reciente: *Diario de una marica mala* (2019), de Ulises Rojas, y *El cuerpo marica* (2021), de Facundo Saxe. El autor moviliza el concepto de heterocapitalismo y cómo a este se articulan el éxito y el fracaso en las referidas obras y observa que es a partir de la negatividad enunciativa que las tensiones y contradicciones de la identidad marica se abren como una zona de enorme potencia transformadora.

Cierra esta sección el artículo de Silvina Sánchez en el que se analiza *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara. En sus análisis, aborda especialmente la transformación de los cuerpos y las subjetividades, bien

como la configuración de los afectos, la familia y las maternidades. Postula que las vidas de las protagonistas se afirman como "políticas del cruce" (Preciado) y hacen del tránsito (al mudar sus identidades y sus cuerpos) un modo de subjetivación, de volverse disidentes del sistema sexo-género y de la ficción de normalidad. Para Sánchez, "La villa se configura como una comunidad queer, que propicia el flujo de sujetos en posiciones móviles y cambiantes, donde es posible inventar con otros una nueva organización de las formas de vida, en disputa con la hegemonía del mercado y con la gestión individualizada (Butler; Lorey)".

La última sección de este dossier, **Enunciar desde los márgenes**, reúne, a su vez, los cinco últimos artículos. En el primero, Felipa Mabel Caballero moviliza la teoría materialista del discurso para analizar los sentidos de la palabra voz en discursos producidos por quienes transitan o han transitado por la prostitución y el trabajo sexual. Para Caballero, "la comprensión de la experiencia (Trebisacce, 2016) y de las propias voces (Caballero, 2022) marcan en estos discursos una delimitación de la palabra propia y un lugar enunciativo legítimo en el decir".

En el segundo artículo, Mauricio Alejandro Sepúlveda Galeas y Jorge Lucero Díaz, desde un posicionamiento crítico y transdisciplinario, problematizan el uso de poppers en prácticas sexoafectivas homoeróticas. Para ellos, "el popper actúa como artefacto tecnológico que asiste no solo a la desnaturalización de los límites corporales, sino también a una contraficción farmacopolítica como espacio transitivo desde el cual es posible impugnar el régimen farmacosexual moderno". La clave del texto presentado por los

autores fue realizar una mirada estratégica respecto a las culturas sexuales sexo-disidentes que agencian productivamente nuevos saberes corporales y que exceden las definiciones metodológicas del saber médico ya impugnadas por el activismo crítico marica. En ese horizonte, el texto es una caja de herramientas que escanea y rescata críticamente las prácticas/experiencias sexuales que incorporan al popper como fuente de posibilidades contra-normativas al episteme médico global.

Daniel Mazzaro y Luciana Freitas, en el tercer artículo de esta sección, presentan una propuesta de actividad didáctica para la enseñanza secundaria que problematiza cuestiones relacionadas a la familia. Para Mazzaro y Freitas, a partir de la concepción de que "la educación lingüística es un proceso formativo que articula la ampliación de la competencia lingüístico-discursiva de estudiantes y el desarrollo del pensamiento crítico", proponen una educación lingüística cuir (Mazzaro) como estrategia de combate a la invisibilización de identidades disidentes en la escuela, principalmente las queer-cuir (y su interseccionalidad con otras categorías, como raza, etnia, clase social, entre otras).

Los dos últimos artículos de esta sección tratan del lenguaje inclusivo. En el artículo de Mara Glozman, se analizan dimensiones y desafíos del lenguaje inclusivo en la coyuntura argentina actual, a partir de dos dimensiones: el estudio de discursos y saberes metalingüísticos movilizados en las guías producidas por organismos estatales argentinos, y el tratamiento de las prácticas lingüísticas y discursivas en la perspectiva del concepto pecheutiano de formación discursiva.

Ya en el artículo de Raquel Noronha, se analizan proyectos de leyes propuestos en Brasil y en Argentina que objetivan regular el uso de lo que se viene llamando lenguaje neutro o inclusivo. En su artículo, se ocupa de los efectos, especialmente los derivados de procesos de interdicción, de una enunciación ya en uso. Para Noronha, incluso al prohibirse su uso ya se está reconociendo su existencia.

También componen este dossier, como dicho anteriormente, tres entrevistas vinculadas tanto a reflexionar sobre la obra poética y ensayística de Néstor Perlongher como a traer un registro sobre los treinta años de su muerte. En "Néstor Perlongher y el caleidoscopio Perlongher", Facundo Saxe entrevista a Javier Gasparri, investigador, académico, ensayista y especialista en estudios de género y sexualidades en la literatura argentina y latinoamericana y autor de *Néstor Perlongher. Por una política sexual*, publicada en 2017. En "Néstor Perlongher y el frenesí del afuera…", Juan Pablo Sutherland entrevista a Roberto Echavarren, poeta uruguayo, editor, ensayista, académico, personaje relevante de la poesía latinoamericana y fundamental gestor de uno de las proyectos de edición más destacables por su huella poética de alcance continental: *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, publicado en 1996. Ya en "Devenir Perlongher: cinco miradas a la obra y al pensamiento de Néstor Perlongher…", Antón Castro Míguez entrevista (caleidoscópico y cartográficamente) a cinco investigadores que, de perspectivas distintas, se acercaron a la obra del pensador argentino radicado en Brasil: el ensayista, filósofo, curador y editor argentino Adrián Cangi; el profesor de literatura hispanoamericana de la Universidad de São Paulo, Pablo Gasparini, quien

viene ocupándose, en los últimos años, de los efectos lingüísticos y literarios de la migración y del exilio; el profesor del Programa de Posgrado en Estudios Comparados de Literaturas de Lengua Portuguesa, de la Universidad de São Paulo, e investigador del Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCus), de la Universidad Federal de Bahia, Helder Thiago Maia; el profesor de Sociología del Departamento de Medicina Preventiva de la Universidad Federal de São Paulo, investigador del CNPq y coordinador del Núcleo de Pesquisa em Diferenças, Direitos Humanos e Saúde (Quereres), Richard Miskolci; y el profesor e investigador de la Universidad de São Paulo, con importantes trabajos sobre las vanguardias y el modernismo, Jorge Schwartz.

Además de los artículos que conforman el Dossier, componen esta edición de la revista Caracol ocho artículos reunidos en la sección **Varia**. 1) Javier Lluch-Prats, en el primer artículo de esta sección, examina y confronta las novelas *Campo cerrado*, de Max Aub, escrita en 1939, y *Se ha ocupado el kilómetro 6 (Contestación a Remarque)*, de Cecilio Benítez de Castro, también escrita en 1939, ambas ambientadas en la Guerra Civil española. 2) En el artículo de Juan Pablo Cuartas, se busca sondear el vacío de la literatura de Mario Bellatin, "tanto como noción presente en las reflexiones del autor, como instancia que funciona de límite y condición de posibilidad de sus prácticas escriturales". 3) Pilar María Cimadevilla analiza, en su artículo, cómo las crónicas de la escritora y periodista Ada María Elflein se vinculan a un género casi exclusivamente producido por varones: el relato de viajes. 4) En el artículo de Carolina Vanesa Maranguello, se analiza la obra del

escritor y naturalista W. H. Hudson para entender cómo su vinculación a la revista ornitológica *El horneo* resultó un mayor interés sobre su vida y obra en la escena literaria argentina. 5) Bruno Verneck, en su análisis de la novela *Mariluán*, de Albert Blest Gana, busca indagar sobre los sentidos de la novela en un doble movimiento comparativo: las relaciones entre la novela y las polémicas sobre las campañas militares en la región de la Araucanía; y su aproximación a las novelas contemporáneas a su publicación que tratan de la cuestión indígena. 6) Felipe Oliver analiza la presentación de la violencia en las novelas *Los ejércitos*, del colombiano Evelio Rosero, y *Laberinto*, del mexicano Eduardo Antonio Parra, publicadas, respectivamente en 2007 y 2019, ambas sobre la devastación de toda una comunidad a manos de grupos armados vinculados con el crimen organizado. 7) En el artículo de Talita Jordina Rodrigues, se discute la categoría del intelectual lumpen o del lumpenismo intelectual en la cual se inscriben algunos personajes de Roberto Bolaño, entre ellos, Arturo Belano, Ulisses Lima, Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture y Benno von Archimboldi. 8) Finaliza esta sección el artículo de Andrés Eloy Palencia Sampayo y Gabriel Vidinha Corrêa analizan la representación de la ciudad de Cali en la novela *¡Que viva la música!* (1977), del escritor colombiano Andrés Caicedo, a partir de las expresiones, sensaciones y socialización de los personajes en relación con cada uno de los espacios de la ciudad.

Finaliza el número 25 de Caracol la sección **Reseñas**, con cinco colaboraciones. 1) En la primera reseña, Débora Fernández Cárcamo cumple la difícil tarea de comentar la publicación de la segunda edición

de *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana*, de Juan Pablo Sutherland, publicada en 2022. Para Fernández Cárcamo, una de las virtudes de *Nación Marica* es que "aloja la permuta de un antes temporal que abre el campo de libertad de las políticas sexodisidentes a partir de la intraducibilidad de las lenguas minorizadas, contaminando la crítica de la economía de las políticas del conocimiento y del valor diferencial de la identidad latinoamericana con los ejercicios escriturales de esa 'ciudad letrada marica' que pavonea el sexo de su imaginario, sus espaciamientos de tiempo y sus formas de nombrar frente los códigos de la cisheteronormatividad patriarcolonial, con la potencia de la sobrevida de las subjetividades marginadas". 2) Jesús Alexander Montoya Omaña, a su vez, se ocupa de presentarnos *Golpe*, traducción al español de *Baque*, obra poética de Fabio Weintraub, publicada en 2022. Entre las muchas cualidades de esta traducción, Montoya destaca "las estrategias para la economía del lenguaje y la problematización presentadas por ciertas jergas del portugués brasileño, que de forma perspicaz soluciona Rodolfo Mata en sus versiones, las cuales pueden ser leídas desde la multiplicidad del español de América Latina. De allí que esta obra contenga una fuerza a la hora de convertirse en el reflejo de contrariedades políticas, sociales y económicas que también son parte de otras regiones del continente". 3) Enzo Cárcamo, en su texto, se ocupa de los últimos poemarios de María Rosa Lojo: *Historias del Cielo/ Heaven Stories* y *Los brotes de esta tierra*, ambos publicados en 2022. Para Cárcamo, "toda la obra de María Rosa Lojo (Buenos Aires, 1954) está atravesada por la mirada poética: en sus textos, muchas veces esquivos a

las tranquilizadoras clasificaciones, vibra esa sensibilidad, ese hacer con la palabra, ese crear y recrear en el lenguaje". 4) En la penúltima reseña, Felipe de Moraes analiza el libro *Travesías*, de Ana Pizarro, publicado en Chile, en 2021, y aún sin traducción al portugués. Para Moraes, se trata de un libro que "necesita constantemente de una posición activa de quien lo lee, para que de él se le pueda extraer lo humano". 5) Pedro Mármol Ávila colabora en este número con la última reseña, en la que se ocupa de *La misa ha terminado*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 2022, en cuya narrativa están presentes duras críticas a la iglesia católica.

A modo de cierre/inicio

Este dossier se conforma simplemente en un aquí y ahora fugaz que nos muestra un momento, una instantánea, una huella de nuestro presente en la producción de conocimiento en el marco de las humanidades y las ciencias sociales en función de múltiples contribuciones que rompen con la unidireccionalidad Norte-Sur. De ahí que estemos ante un dossier complejo, multiforme, multidireccional y situado en un aquí y ahora que tal vez se esfume, pero nos abre interrogantes para pensar nuestro presente en la región y algunas posibilidades de la producción de conocimiento en torno al pensamiento fuera de la cisheteronorma patriarcal, más allá de la etiqueta que usemos: queer, cuir, kuir, disidencia sexo-genérica, diversidad sexual, divergencia sexual, desobediencia sexual, transfeminismos etc. Se trata de un conjunto de formas de repensar el pensamiento que subvierte las normas de la producción de conocimiento y las metodologías del

cisheteropatriarcado. Y más allá de la etiqueta situada para referir a nuestra forma de enunciar y construir conocimiento por fuera de las ficciones de cisheteronormalidad, creemos que se trata de una búsqueda (o tal vez una fuga) hacia la posibilidad de construir una lengua con la que formular una producción de conocimiento desde las disidencias sexo-genéricas. Seguramente fracasaremos, pero el fracaso (Halberstam, 2011) puede ser mucho más potente que las políticas disciplinadoras y normalizadoras del éxito "normal" de una sociedad cisheteropatriarcal.

Antón Castro Míguez (Universidade Federal de São Carlos)
Facundo Saxe (Universidad Nacional de La Plata)
Juan Pablo Sutherland (Universidad de Chile)

Referencias bibliográficas

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.

flores, val. El tiempo corporal de la confianza. En: fanzine colectivo *El tiempo corporal de la confianza*. La Plata, septiembre, 2018.

flores, val. Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer. En: vv. aa., *Pedagogías transgresoras II*. Sauce Viejo: Bocavulvaria, 2018, 139-208.

Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.

Preciado, Paul B. Terror anal. Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. En: Hocquenghem, Guy, *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009, 135-174.

Dossier

Contribuciones situadas y multidireccionales del pensamiento queer (cuir/kuir) y las disidencias sexo-genéricas en los estudios hispánicos

Located and multidirectional contributions of queer (cuir/kuir) thought and gender-sex dissidences in hispanic studies

Cuerpos locales y devenires

Local bodies and changes

Cuerpo travesti en *Las malas* de Camila Sosa Villada

Transvestite body in Las malas *de Camila Sosa Villada*

Richard Leonardo-Loayza

Recebido em: 17 de setembro de 2022
Aceito em: 17 de outubro de 2022

Investigador y docente universitario en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Actualmente, analiza la representación de las identidades sexuales disidentes en la literatura y el cine latinoamericanos.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6867-2127>
Contato: pchurile@upc.edu.pe
Perú

PALABRAS CLAVE: Camila Sosa Villada; Las malas; Disidencias sexuales; Travesti; Cuerpo abyecto

Resumen: El artículo estudia *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada y se propone analizar los diferentes significados que en dicha novela se le otorga al cuerpo travesti. En la diégesis dicho cuerpo es considerado como un cuerpo abyecto y, por lo tanto, es repudiado, proscrito, violentado. Pero, también, se trata de un cuerpo que permite agencia, cierta autonomía, a la vez que se convierte en un objeto que incomoda, perturba, las bases del sistema sexo-género, por eso es sometido a diversas violencias que intentan disciplinarlo, silenciarlo, normalizarlo. En este sentido, el cuerpo travesti se erige como un simulacro, pero que, asimismo, se manifiesta como algo inédito, único.

KEYWORDS: Camila Sosa Villada; Las malas; Sexual dissidence; Transvestite; Abject body

Abstract: The article analyzes *Las malas* (2019), by Camila Sosa Villada, and aims to analyze the different meanings that the transvestite body is given in said novel. In the diegesis, said body is considered as an abject body and, therefore, it is repudiated, proscribed, violated. But, also, it is a body that allows agency, a certain autonomy, at the same time that it becomes an object that bothers, disturbs, the bases of the sex-gender system, that is why it is subjected to various forms of violence that try to discipline it, silence it, normalize it. In this sense, the transvestite body stands as a simulacrum, but which, in a significant way, manifests itself as something unprecedented, unique.

Introducción

La narrativa latinoamericana de los primeros veinte años del siglo XXI presenta una serie de cambios respecto a la que se produjo durante el siglo XX. Uno de los más importantes es que se aborda las problemáticas referidas a las identidades sexuales disidentes o minoritarias, como las llama Daniel Balderston (2015). Puede afirmarse, incluso, que se está ante la aparición de un tipo de literatura que ya no considera las diferentes manifestaciones de esta disidencia en términos de homosexualidad, como un bloque monolítico y monocorde, sino que se realiza un despliegue estético que desarrolla las distintas posibilidades de este abanico de manifestaciones. De esa manera, el canon literario latinoamericano se está redimensionando y ahora se empieza a reconocer las producciones de una literatura gay, lesbiana, bisexual y travesti, por mencionar algunas de estas identidades. Un añadido fundamental a este rasgo es que, a diferencia de los textos publicados en siglos precedentes, los cuales eran escritos en su mayor parte por autores heterosexuales, o disidentes no declarados, lo cierto es que ahora se puede hablar de una literatura escrita por autores que se identifican plena y abiertamente como parte de esta disidencia sexual. Son ejemplos de lo dicho, los chilenos Pedro Lemebel y Alberto Fuget; los peruanos Jaime Bayly, Mario Bellatin y Juan Carlos Cortázar; la argentina Gabriela Cabezón Cámara o los colombianos Fernando Vallejo y Giuseppe Caputo, tan solo por citar algunos nombres.

Este es el caso de Camila Sosa Villada (La Falda, Argentina, 1982-), quien es autora de *Las malas* (2019), uno de los textos más interesantes que se han

escrito en la última época en la región. Dicha novela es importante, porque pone en escena los espacios en los que se desenvuelve la comunidad travesti de Córdoba, Argentina, lo que le permite a su autora exhibir la realidad hostil que experimentan a diario las integrantes de dicha comunidad. Lo novedoso de *Las malas* es que ya no se trata de un texto que presenta una mirada externa sobre el mundo travesti, en la que usualmente se ejercitaba una condena a los actos protagonizados por los miembros de esta comunidad, mirada que estereotipaba sus identidades, o, en las que también se las representaba como sujetos de piedad, seres sin agencia y víctimas irremediables del sistema heteropatriarcal. Fredric Jameson afirma que las relaciones intergrupales siempre son estereotipadas, "en la medida en que siempre implican realizar una abstracción colectiva del otro grupo, por más cuidado o respeto que se tenga, o censura que se ejerza" (2016, 57). Sin embargo, por lo general cuando se representaba al disidente sexual estos estereotipos lo jerarquizaban hasta el punto de deshumanizarlos. *Las malas* es una novela escrita por una travesti, en la que se documenta un mundo que usualmente se presentaba esquivo y tergiversado, porque era representado casi siempre apelando a una serie de imágenes que contribuían a estigmatizar negativamente a las travestis, un mundo sobre el cual se ha ejercido violencia simbólica y discriminación desde tiempos inmemoriales mediante los regímenes de visibilidad constituidos desde lo heteronormativo.

El presente artículo estudia *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada y se propone analizar los diferentes significados que en dicha novela se le otorga al cuerpo travesti. En la diégesis dicho cuerpo es considerado como

un cuerpo abyecto y, por lo tanto, es repudiado, proscrito, violentado. Pero, también, se trata de un cuerpo que permite agencia, cierta autonomía, a la vez que se convierte en un objeto que incomoda, perturba, las bases del sistema sexo-género, por eso es sometido a diversas violencias que intentan disciplinarlo, silenciarlo, normalizarlo. En este sentido, el cuerpo travesti se erige como un simulacro, pero que, asimismo, se manifiesta como algo inédito, único.

El cuerpo travesti

Las malas presenta la historia de Camila, una joven travesti de origen provinciano, que llega a Parque Sarmiento, en Córdoba Capital, en donde es acogida por la comunidad travesti de prostitutas que trabajan allí. En ese lugar, conoce a La Tía Encarnación, quien es la que regentea la comunidad y recibe cordialmente a Camila. La Tía Encarna, como también se la conoce, no solo les da cobijo en su casa a las travestis, sino que las protege y les enseña todo lo que hay que saber para sobrevivir en un ambiente hostil como lo es la ciudad. En ese contexto, una noche las travestis escuchan un sonido inusual en el Parque. La Tía Encarnación se percata del hecho y busca el origen del ruido. Entonces descubre que se trata un bebé abandonado en una zanja. La Tía Encarnación lo rescata y se lo lleva a su casa, lugar en el que se dedica a criarlo con la ayuda de las travestis a las que ella cobija. El brillo de los ojos, como es bautizado el niño, crece rápidamente, pero a medida que transcurre el tiempo le es más difícil a La Tía Encarnación poder apartarlo de la mirada de la gente, la cual no consiente que una travesti crie

a un niño. El barrio se alborota y algunos de los vecinos hostigan a La Tía Encarnación: realizan pintas con mensajes ofensivos en las paredes de su casa, apedrean las ventanas, envían anónimos amenazantes. Es tal la presión social que experimenta La Tía Encarnación que para poder llevar al colegio a El brillo de los ojos debe vestirse de hombre: se deja crecer el bigote y se viste con ropa masculina. Pese a lo anterior, las agresiones continúan haciéndose cada vez más recurrentes y extremas (por ejemplo, los compañeros de escuela de El brillo de los ojos lo han sometido a una serie de vejámenes). Un día La Tía Encarnación y su niño aparecen muertos, víctimas de una llave de gas abierta a propósito. Ahora bien, a medida que se cuenta la historia anterior, la narradora-personaje, Camila, también relata una serie de hechos que corresponden a su vida anterior al encuentro con La Tía Encarnación. La novela pone en escena una serie de hechos referidos a su infancia y adolescencia, etapas que están marcadas por la incomprensión y el dolor de sentirse rechazada por su entorno social y, sobre todo, por sus padres debido a la orientación sexual que no termina de asumir. Así, Camila no solo es obligada a llevar una doble vida, sino que, desde temprano, entiende que solo le queda la prostitución como camino para convertirse en lo que realmente anhela ser: una mujer.

La disidencia sexual es una figura de lo abyecto, tal como lo entiende Julia Kristeva, es decir, aquello que es "un polo de atracción y repulsión" (2006, 7). Aquel que practica dicha disidencia encarna lo abyecto, "me atrae hacia allí donde el sentido se desploma" (Kristeva, 2006, 8). El disidente sexual, como abyecto: "Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego

parece no reconocer" (2006, Kristeva, 8), perturba el orden, el sistema, la razón. Pero a pesar de todo, el disidente, en este caso la travesti, fascina, atrae, seduce. En la diégesis de la novela, Camila asegura: "Eso logramos las travestis: atraer todas las miradas del mundo. Nadie puede sustraerse al hechizo de un hombre vestido de mujer, esos maricones que van demasiado lejos, esos degenerados que acaparan las miradas" (Sosa, 2019, 107). Como explica Ginés Navarro, el cuerpo abyecto es objeto de horror y repugnancia, pero también objeto de deseo exigente e igualmente innegable, pues la animalidad, el horror, atrae" (2002, 199). Pero el deseo no solo se queda en la mirada, sino que busca el contacto sexual, siempre clandestino, jamás declarado. Camila explica:

> Y yo veía el sillón donde desplomaban sus cuerpos agotados, el cajón donde guardaban los billetes que pagarían los colegios privados de sus hijos y las vacaciones en la playa y las joyas de sus esposas. Pero también los veía llegar al Parque en sus coches último modelo, igual de dispuestos a pagar por una mujer con pene. Nada los desquiciaba más: "Me vuelve loco verte dormir con ese cuchillo entre las piernas". (Sosa, 2019, 80).

La sociedad rechaza a la travesti, pero no puede, a su vez, evadirse de su encanto, de su deseo. Como dice Lohana Berkins, el cuerpo travesti surge como modo de deseo, pero también como desestabilizador de la normalización y el disciplinamiento de las corporalidades (2010, 92). Incluso los policías buscan tener trato carnal con ellas. En la diégesis Camila cuenta que se inició sexualmente con dos policías y un civil, que al parecer también era policía.

Camila cuenta: "Fue sencillo, rápido, económico y sin daños a terceros. Se turnaban. Fue en el asiento de atrás, para que hubiera espacio, y mientras uno lo hacía, los otros se fumaban un cigarro esperando su turno" (Sosa, 2019, 43). El cuerpo travesti transgrede y cautiva.

En la diégesis de *Las malas* las travestis son presencias que incomodan, que ponen en duda el orden establecido, porque "desmantelan la oposición masculino-femenino" (Guerrero, 2014, 20); son la encarnación de lo abyecto, de lo sucio, de lo prohibido. La relación de lo travesti con lo abyecto en el texto de Camila Sosa Villada se muestra en la siguiente escena:

> Un día me desmayé en la calle, no supe por qué. Desde la adolescencia tenía desvanecimientos ocasionales. Esta vez me desperté con el brazo aterido, confusa y dolorida. Me había caído sobre mierda de perro y nadie me había levantado; la gente esquivaba el cuerpo de la travesti sin atreverse a mirarla. Me puse de pie, untada en mierda, y caminé hasta mi casa con la certeza de que lo peor había pasado: el padre estaba lejos, el padre ya no incidía, no había motivo para tener miedo. La desidia de la gente ese día me ofreció una revelación: estaba sola, este cuerpo era mi responsabilidad. Ninguna distracción, ningún amor, ningún argumento, por irrefutable que fuese, podían quitarme la responsabilidad de mi cuerpo. Entonces me olvidé del miedo. (Sosa, 2019, 36- 37).

Por un lado, se tiene la actitud de la gente que observa a la travesti caída. Nadie está dispuesto a socorrerla, solo la evaden, sin siquiera prestarle atención. Se trata de un cuerpo que no importa, una presencia abyecta que, como tal, mancha, percude, contamina, produce asco. El asco jerarquiza.

Aquel que lo experimenta se posiciona sobre aquello que lo produce (Miller, 1998). Como afirma Rocío Silva Santisteban, el asco: "organiza y jerarquiza los límites entre 'nosotros´ y los 'otros'" (2009). Por eso resulta necesario mantenerlo lejos, ignorarlo, porque es materia que corroe y degrada. El añadido de caer en la mierda de perro y untarse con ella no es un dato más, sino que revela el valor que tiene el cuerpo de la travesti para la sociedad, es igual a excremento de perro, un resto incómodo, repugnante.

Por otra parte, también se desprende de la cita la relación especial que la travesti desarrolla con su cuerpo. David Le Breton dice que "el cuerpo funciona como límite vivo que delimita frente a los demás la soberanía de la persona" (2008, 32). Camila pasa del rechazo de su cuerpo a la convicción de que se trata de un instrumento que no solo sujeciona, sino que libera. Entiende que su cuerpo es suyo y que tiene una responsabilidad con este. De tal modo, Camila ha asumido convertirse en un sujeto del cuidado (Foucault, 1994), del cuidado de sí misma. En ese sentido, como explica Boris Groys: "practicar el cuidado de sí significa convertirse a un mismo en un objeto de cuidado" (2022, 17). Esta presunción se reafirma más adelante cuando Camila expresa: "Pero en el fondo de las cosas, en el sótano de esta historia, no hay nada que sea para mí. Apenas mi cuerpo, que vendo para poder vivir como mujer" (Sosa, 2019, 127). De esta manera, el cuerpo es lo más sagrado para la travesti, un artefacto que le pertenece y que le procura independencia. Camila lo refiere en los siguientes términos: "Es cierto, pero siempre podemos partir. Y nuestro cuerpo va con nosotras. Nuestro

cuerpo es nuestra patria" (Sosa, 2019, 90). De esta manera, el cuerpo es reivindicado, reconocido como parte de lo sagrado.

El cuerpo es el que precisamente permitirá a la travesti tomar conciencia del lugar que ocupa en el entramado social. El cuerpo de la travesti se define como una cosa, una mercancía. Por ejemplo, Camila recuerda cuando era una adolescente:

> Me iba en bicicleta hasta las afueras del pueblo, a la ruta por donde pasaban los camiones. Sobre el lomo de mi bicicleta, que parecía una dragona de cromo cortando el aire de la mañana, paseaba mi juventud, exhibía ese cuerpo que nunca más volveré a tener, convirtiéndome en objeto, en carne preciada, para poder vivir la vida que hay que vivir a esa edad, la vida entera en exceso de sensualidad clandestina. (Sosa, 2019, 78).

El cuerpo es una relación con otro cuerpo —o una relación consigo mismo" (Nancy, 2016, 92). Camila considera su cuerpo como carne, un objeto que posibilita la relación material con el mundo; es un cuerpo fenomenológico, tal como lo entiende Merleau-Ponty: "mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación" (1996, 248); por eso también se lo asume como instrumento de trabajo y de goce. Más adelante Camila explica: "Lo de ser prostituta respondía a una lógica: si necesitaba dinero, ahí tenía a mi cuerpo, dispuesto a ganárselo. Si tenía para poner pan en mi mesa, entonces me quedaba en casa tranquila durmiendo, como un angelito barbudo" (Sosa, 2019, 78). El cuerpo es un instrumento. Esta

peculiaridad permite que la travesti se libere, llegue a poseer cierto control sobre su vida:

> Pero el cuerpo se adapta como un líquido capaz de adaptarse a cualquier forma. […] Llega una noche en que se vuelve fácil. Es tan sencillo como eso. El cuerpo produce el dinero. Una decide el dinero y el tiempo. Y después se gasta el dinero como se quiera: se despilfarra, tan simple es la mecánica para conseguirlo. Ya hemos tomado las riendas. Ya nos hemos hecho cargo de nuestra historia, de la decisión que han tomado todos y cada uno: que seamos prostitutas. No importa nuestra edad. No importa si María es sordomuda, si La Tía Encarna tiene ciento setenta y ocho años. No importa si somos menores, si somos analfabetas, si tenemos familia o no. Lo único que importaba es la vidriera. El mundo es una vidriera. Nos prostituimos para comprar en cuotas todo lo que ofrecen los escaparates. (Sosa, 2019, 75).

La venta del cuerpo de la travesti la empodera; le posibilita independencia y autonomía. Sin embargo, Camila desliza una crítica hacia esa supuesta libertad, debido a que no termina dándole un beneficio real a la travesti, sino que resulta solo una forma de vida superficial que está direccionada por el sistema, en la cual la propia travesti es una mercancía, un objeto de compra-venta. Lo explica Walter Benjamin: "El amor por la prostituta es la apoteosis de la empatía por la mercancía" (2005, 511). Así, la travesti prostituta se convierte en una resonancia alegórica de la circulación de la mercancía en el paradigma capitalista. Su objetivo final, su destino es el consumo.

Ahora bien, la travesti también es un objeto en el sentido original del término del verbo latino "obicere", "arrojar contra", "reprochar" o "recriminar". Como dice Byung- Chul Han: "el objeto es, antes que nada, algo contrario que se vuelve contra mí, que se me arroja y se me contrapone, que me contradice, que es reacio a mí y me ofrece resistencia" (2017, 67). El objeto es mercancía, dominada, usufructuada, vendida, pero también, en el caso del cuerpo de la travesti, es oposición, cuestionamiento, reparo. El cuerpo de la travesti cuestiona el sistema de género, "desestabiliza la norma" (Guerrero, 2015, 20); la pone en entredicho, por eso es repudiado, estigmatizado, violentado.

Por otra parte, esta relación con el cuerpo es ambivalente, porque si bien permite relacionarse con el mundo y obtener cierto poder de decisión, también se presenta como algo que debe doblegarse constantemente. Así se torna una manifestación de lo real. Por eso la narradora-personaje reflexiona:

> la lucha por la belleza nos había dejado a todas en los puros huesos, pero sabíamos que, si nos descuidábamos, no sobreviviríamos ahí en el Parque. Cada día había que tapar la barba, sacarse los bigotes con cera, pasarse horas planchándose el pelo con la plancha de la ropa, caminar sobre esos zapatos imposibles. (Sosa, 2019, 102).

El cuerpo se resiste, lucha. La Machi, la travesti que funge de sacerdotisa en el entorno de La tía Encarnación, le dice a Camila: "el cuerpo del hombre siempre reclama. Nunca va a dejarnos tranquilas, está resentido por lo que hacemos" (Sosa, 2019, 121). En el texto se aprecia una batalla continua

con este cuerpo, al cual se le somete a una serie de operaciones cosméticas que puedan asegurar que están performando perfectamente el papel de mujeres. Patricia Soley-Beltrán explica que: "La vigilancia colectiva en el espacio público es notable dada la ubicuidad del género en la interacción social" (2012, 70). Es la mirada del otro quien reconocerá si se forma parte de un grupo o no. Como añade Scheff: "Esta vigilancia social tiene siempre un componente evaluador y, por lo tanto, da lugar o bien al orgullo o a la vergüenza" (Scheff como se citó en Soley-Beltrán 2012, 79). Las travestis se cuidan de esta vigilancia colectiva en el espacio público, porque saben que es el otro quien les otorgará el reconocimiento de formar parte de la feminidad o no. Por eso, las travestis salen de noche.

> En realidad somos nocturnas, para qué negarlo. No salimos de día. Los rayos del sol nos debilitan, revelan las indiscreciones de nuestra piel, la sombra de la barba, los rasgos indomables del varón que no somos. No nos gusta salir de día porque las masas se sublevan ante esas revelaciones, nos corren con sus insultos, nos quieren maniatar y colgarnos en las plazas. El desprecio manifiesto, la desfachatez de mirarnos y no avergonzarse por ello. (Sosa, 2019, 102).

El cuerpo travesti, entonces, se convierte en cuerpo traidor, delator, que no debe ser expuesto de día, porque revela lo que no se es, o no se quiere ser. El ojo público está atento ante estas anatomías indeseables que "amenazan el bienestar social, la salud pública, y que deben ser exterminados, material

y simbólicamente" (Guerrero, 2014, 22). El cuerpo travesti es estigma, el cual hay que ocultar si no se desea ser agredido.

Un aspecto relacionado al anterior es que en *Las malas* se propone el cuerpo de la travesti como una metáfora de la nación. La narradora-personaje refiere:

> Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por la que hemos jurado morir en cada himno cantado en los patios de la escuela, esta patria que se ha llevado vidas jóvenes en sus guerras, esta patria que ha enterrado gente en campos de concentración, si alguien quisiera un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de la Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. La huella dejada en determinados cuerpos de manera injusta, azarosa y evitable, esa huella de odio. (Sosa, 2019, 77-28).

El cuerpo de la travesti es considerado un cuerpo doliente, un mapa donde se inscriben y se pueden cartografiar los pesares de la patria. Hay aquí una reivindicación de dicho cuerpo, el cual deja de ser percibido como un objeto anormal, asociado a la vergüenza y la ignominia (tal como lo hace el sistema heteropatriarcal), para ser considerado como algo que puede definir y explicar una de las cuestiones más sagradas de la sociedad: la nación. Por eso no se equivoca Carlos A. Jauregui cuando afirma: "El cuerpo constituye un depósito de metáforas. En su economía con el mundo, sus límites, fragilidad y destrucción, el cuerpo sirve para dramatizar y, de alguna manera, escribir el texto social" (2008, 13).

Ahora bien, en la diégesis de la novela se plantea que los travestis son cosificados, convertidos en objetos de placer. Esta reducción de la identidad

travesti al cuerpo tiene como correlato que no se le reconozca por sus nombres, sino que como cosas dichos nombren no importen. Así, en una parte del texto la personaje-narradora recuerda la anécdota de la primera vez que habló con La Tía Encarnación.

> Me preguntó el nombre varias veces esa noche, parecía olvidarlo al instante de escucharlo, algo que es habitual. A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos. Somos los manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombacha con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los Osvaldo cuando mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos. El olvido de mi nombre por parte de La Tía Encarna era una muestra más de esa amnesia general a los nombres propios de las travestis, aunque ella lo adjudicara a los golpes recibidos en la cabeza. Yo le repetía una y otra vez, Camila, Camila, y ella sonreía y decía que era un nombre muy bonito, muy de mujer, aunque yo sabía lo que significaba mi nombre: la que ofrece sacrificios. (Sosa, 2019, 79).

Como se aprecia, el sistema heteropatriarcal evita tratar con los travestis, individualizarlos; por eso los llama de diferentes modos. No identificarlos implica una forma de violencia simbólica. De otro lado, se los agrede verbalmente. Bataille afirma que "el lenguaje soez expresa el odio" (2020, 145). La sociedad detesta a los disidentes sexuales, los desprecia, porque encarnan "sexualidades problemáticas" (Guerrero, 2014, 22); los considera desviados, porque "ha[n] perdido el camino hacia el otro sexo" (Ahmed, 2019). De otra parte, resulta significativo que los apelativos mencionen

una sexualidad degradante. Se objetualiza a las travestis, pero también se las sexualiza o hipersexualiza. Solo se puede pensar en ellas desde una sexualidad desbordada, precaria o prohibida. Lo irónico del caso es que estas expresiones permiten existir a las travestis, les permiten preservar el lugar que ocupan en la sociedad. Como explica Judith Butler, "el lenguaje preserva el cuerpo, pero no de una manera literal trayéndolo a la vida o alimentándolo, más bien una cierta existencia social del cuerpo se hace posible gracias a su interpelación en términos de lenguaje" (2004, 20).

Violencias sobre el cuerpo travesti

Un contenido que recorre íntegramente el texto es la manifestación de la violencia en contra del cuerpo de las travestis. Una violencia que no solo se remite al contexto social, sino que involucra el medio familiar. La violencia, como enseña el filósofo Byun-Chul Han, no es una expresión relacional como pudiera pensarse, sino que "aniquila al otro". (2016, 104), destruye la otredad. Quizá de los disidentes sexuales el más proclive a esta violencia sea el transexual, porque se atreve a realizar un movimiento más osado y que, como explica Luis Alegre "los guardianes de las esencias consideran más estrafalario e imperdonable" (2017, 173). El transexual, la travesti en este caso, quiere performar como una mujer cisgenérica, lo que ante los ojos de la sociedad constituye un exabrupto que debe ser castigado. Ahora, esta violencia no solo es física, sino emocional. Por ejemplo, Camila narra acerca de escalada de ataques que sufren las travestis en el Parque Sarmiento:

> Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen "los travestis", "el travesti", todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a piedrazos. A otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo ahí afuera, un monstruo que se alimenta de travestis. (Sosa, 2019, 131).

En primer lugar, la agresión es simbólica, porque sabiendo que se trata de mujeres transgénero, los medios insisten en llamarlas por sus nombres masculinos. De esta manera, se niega su condición de género adoptada, la identidad elegida. En segundo lugar, la violencia también es física y asume ribetes de terror y crueldad; las asesinan a pedradas, las queman inmisericordemente. Debe explicarse que estas acciones no son originadas por voluntades individuales, sino que corresponden a una postura política, al ejercicio de la soberanía por parte del estado. Como explica Achille Mbembe, "la soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como despliegue y la manifestación del poder" (2011, 20). Son los agentes del Estado los que ponen en práctica esta política sobre los cuerpos travestis, los cuales son considerados peligrosos, nocivos. Siguiendo esta lógica, el monstruo al que se refiere la cita no es una persona real, de carne y hueso, sino que se trata de la sociedad heteropatriarcal que se presenta como intolerante y transfóbica, en la que no puede perdonarse la irrupción de un sujeto disidente, que ponga en peligro la estabilidad social y

las buenas costumbres. De otra parte, esta agresión es llevada a cabo por los operadores del estado, como la policía o los servicios de salud. Por ejemplo, Camila relata:

> Muchos golpes ha padecido La Tía Encarna, botines de policías y de clientes han jugado al fútbol con su cabeza y también con sus riñones. Los golpes en los riñones la hacen orinar sangre. De manera que nadie se inquieta cuando se va, cuando las deja, cuando responde a la sirena de su destino. (Sosa, 2019, 12).

Los policías no solo buscan que se cumpla la ley, sino que han desarrollado una especie de placer perverso con el trato que se les brinda a los disidentes sexuales, a los cuales golpean, torturan y masacran. Breton explica que "La imposición del dolor y de la humillación persigue una lógica de anulación de la víctima. El dominio sobre el cuerpo es el dominio sobre el hombre, su condición, sus valores más queridos"(2019, 204). En la diégesis de la novela se dice, por ejemplo, que La Machi, la travesti paraguaya, "le había arrancado la mitad del pene a un policía, con los dientes, porque había querido violarla" (Sosa, 2019, 52). Más adelante, que la policía "andaba reclutando putas para llevar a sus calabozos y ejercer su crueldad" (Sosa, 2019, 67). También que otro policía había orinado en la cara de María la Muda "a punta de pistola, diciéndole que si no podía decir bien su nombre le iba a descargar todo el cargador en la cabeza" (Sosa, 2019, 95). El cuerpo de la travesti es una "vida desnuda", en términos de Agamben, es decir, "la vida que se puede matar" (2018, 25). Su presencia se hace intolerable, por

eso hay que acabar con él. Como añade José Ovejero: "Todo lo que viene de fuera y puede amenazarnos debe ser destruido —de fuera de nuestras fronteras, de fuera de nuestro planeta, de fuera de nuestra clase social o de nuestro sistema de creencias—." (2012, 50). En este sentido, el cuerpo travesti es otro.

La violencia no solo viene de la calle, sino de la familia misma, la cual se resiste a aceptar la condición sexual de la travesti. La madre de Camila no la entiende y se debate entre la indiferencia y la aceptación soterrada de la condición del hijo, pero su padre ejerce violencia continua en contra suya, ya que la atormenta, la golpea ante cualquier provocación. Camila dice acerca de su padre: "El miedo lo teñía todo en mi casa. No dependía del clima o de una circunstancia en particular: el miedo era el padre. No hubo policías ni clientes ni crueldades que me hicieran temer del modo en que temía a mi papá" (Sosa, 2019, 36). Es el padre el que instaura el miedo, la vergüenza, el dolor en la travesti. Resulta importante hacer notar que, en la novela, es el padre el que augura un destino trágico para el hijo afeminado. El padre le advierte a Camila:

> – ¿Sabe usté lo que tiene que hacer un hombre para ser un hombre de bien? Tiene que rezar todas las noches, formar una familia, tener un trabajo. Difícil va a ser que consiga usté trabajo con la pollerita corta, la cara pintada y el pelito largo. Sáquese esa pollerita. Sáquese la pintura de la cara. A azotes se la tendría que sacar. ¿Sabe de qué puede trabajar usté así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a

> saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día. Piénselo bien, use la cabeza: a usté, siendo así, nadie lo va a querer. (Sosa, 2019, 39).

El padre no puede entender que exista una manera alterna de ser hombre que la tradicional. Para convertirse en tal, se debe constituir una familia (reproducirse) y conseguir un trabajo (producir). El padre piensa que el destino obligado que le aguarda a un transexual es vender su cuerpo, la prostitución, lo que inevitablemente derivará en enfermedades y muerte. Debe aclararse que esta idea no es privativa del padre de Camila, más bien obedece a un pensamiento enraizado en el imaginario de la sociedad. Por eso, Lohana Berkins afirma que en la sociedad existe una asociación perversa entre la prostitución y el travestismo (Berkins y Korol, 2007, 18). No se acepta que la vida de la travesti pueda tomar otro rumbo, que logre algún tipo de felicidad. De otra parte, el padre también le dice: "nadie lo va a querer", como si el disidente sexual no tuviera derecho al afecto, al cariño. De este modo, se asume que las travestis son individuos que solo pueden acceder a un placer degenerado, impuro, relacionado básicamente al cuerpo.

El abyecto también es un monstruo, por eso las disidencias sexuales son consideradas manifestaciones de esta monstruosidad, aberraciones de la naturaleza. En *Las malas* este asunto se presenta literalmente en los casos de María, la muda, la personaje que en la diégesis de la novela sufre una transformación en pájaro, y de Natalí, que, por las noches, se convierte en una loba. Así en el texto:

> [María] Lentamente se había convertido en una pájara de plumaje plata oscuro. Al comienzo, sus quejidos de sordomuda tenían una potencia desoladora, era posible escucharla desde la mitad de la cuadra tratando de comunicarse con alguien. Después eligió callarse para no asustar al niño, porque su idioma tenía la bravura del grito de guerra del pavo real. En las noches de luna llena iba a acompañar el encierro voluntario de Natalí, y las dos bestias se hacían compañía mutua, en un lenguaje incomprensible, suntuoso, amargo, lleno de expresividad, a escondidas del mundo. (Sosa, 2019, 98).

¿Cómo puede asumirse estas dos transformaciones? Se está ante otra de las peculiaridades del texto de Camila Sosa Villada, porque si bien puede tomarse a *Las malas* como una novela realista, porque emplea varios referentes que recuerdan el mundo real efectivo, lo cierto es que hay escenas en las que la diégesis rompe con la lógica realista y ofrece una suerte de texto fantástico, ya que rompe con las reglas de la cotidianidad. Sin embargo, estas licencias que se permite la narradora-personaje están relacionadas con la idea de que las travestis son consideradas como monstruos, porque son disidentes sexuales, rebeldes al género que supuestamente les tiene asignado la sociedad heteropatriarcal. Esta idea se corrobora porque la propia narradora-personaje se denomina de este modo y al resto de sus compañeras. En un pasaje de la novela, Camila dice: "la mujer más amada sobre la tierra, la bien querida, la inolvidable Tía Encarna, madre de todos los monstruos" (Sosa, 2019, 29). O también llama a La Tía Encarna en los siguientes términos: "En esas noches que estaba con nosotras, cuando La Tía Encarna se dormía y empezaba a roncar como un minotauro" (Sosa,

2019, 25). María Esther Maciel explica que el hecho de acceder al mundo animal guarda relación con la idea de repensar "el concepto de lo humano" (2010, 19). En efecto, en *Las malas* no es gratuito estas comparaciones que se producen entre los animales y las travestis. Ya que no solo obedecen a la costumbre de alterizar al otro (al disidente sexual en este caso) como un otro diferente, sino jerárquico, inferior, deshumanizado. Ahora bien, el hecho de que la narradora represente esta situación puede entenderse como el deseo de poner en escena esta estrategia del poder, llevarla al extremo y asumir que lo travesti es una forma de existencia diferente, que no encaja necesariamente en los protocolos que dicta la heterosexualidad.

Simulacro y prótesis

El cuerpo travesti es un simulacro, porque intenta imitar a la mujer. Esta situación es llevada al extremo en la diégesis de la novela con la conducta que asume el personaje de La tía Encarnación, ya que no solo pretende parecerse a una mujer, sino que performa el grado más alto a la que puede aspirar esta última en la sociedad heteropatriarcal: La tía Encarna asume el papel de madre. Por una parte, esta tarea la desempeña con las diferentes travestis que acoge en su casa, a las cuales cuida y alimenta. Camila dice lo siguiente sobre este personaje:

> Y era como una madre, como una tía, y todas nosotras estábamos de pie ahí, en su casa, mirando al niño robado al Parque, en parte porque ella nos había enseñado a resistir, a defendernos, a fingir que éramos amorosas

> personas castigadas por el sistema, a sonreír en la cola del supermercado, a decir siempre gracias y por favor, todo el tiempo. Y perdón también, mucho perdón, que es lo que a la gente le gusta escuchar de las putas como nosotras. (Sosa, 2019, 20).

La Tía Encarnación enseña a las travestis a enfrentar el mundo que las repudia y las estigmatiza; les enseña cómo lidiar con su entorno. Así, aconseja a Camila:

> –No te dejes pegar en los riñones, poné las piernas, el culo, los brazos, pero no te dejes pegar en los riñones –me dijo. Ella orinaba sangre desde hacía mucho tiempo. No iba al doctor porque decía que los doctores siempre trataban mal a las travestis, las hacían sentir culpables de todos los males que las aquejaban. Inmediatamente noté que todas estaban a sus pies y que, en caso de peligro, ella era quien se ponía delante de los golpes. Me arrebujé bajo su ala, bajo sus plumas iridiscentes. Aquella pájara multicolor nos protegía de la muerte. (Sosa, 2019, 49).

La Tía Encarnación cumple con los mandatos sociales que la sociedad heteropatriarcal impone a las mujeres que son madres. Ella cuida, protege y se sacrifica por las travestis que trabajan en Parque Sarmiento. Por eso se puede afirmar que La Tía Encarna es una madre protésica, es decir, una entidad, humana o no, que sin ser la madre biológica del hijo funge como tal (Leonardo-Loayza, 2021a, 152). Debe notarse que esta relación no se funda en una cuestión biológica, sino que pertenece al orden de lo cultural. No se basa en una imposición, sino que es una decisión voluntaria. Este

gesto implica una rebelión en contra del sistema heteropatriarcal que define las relaciones de la maternidad desde una perspectiva biológica, natural. Pero, ahora, la simulación llega a un grado mayor cuando decide criar a El brillo de los ojos. Desde el inicio de esta relación materno filial el simulacro el simulacro no solo se produce a nivel simbólico, sino que intenta ser físico, material. La Tía Encarnación, una vez que llega a su casa con el bebé encontrado, ante la imposibilidad de calmarlo le ofrece el pecho falso al recién nacido. Así:

> La tía Encarna desnuda su pecho ensiliconado y lleva al bebé hacia él. El niño olfatea la teta dura y gigante y se prende con tranquilidad. No podrá extraer de ese pezón ni una sola gota de leche, pero la mujer travesti que lo lleva en brazos finge amamantarlo y le canta una canción de cuna. (Sosa, 2019, 16-17).

El bebé acepta la impostura y se prende del pecho, del cual no obtiene el alimento; sin embargo, se calma. La tía Encarna realiza así un acto de simulación. Como explica Jean Baudrillard: "Simular es fingir tener lo que no se tiene" (2022, 12). Y este personaje simula el acto materno por excelencia: dar el pecho. Massimo Recalcati sostiene que la madre patriarcal es la del pecho, la que alimenta y cría a sus hijos como inevitable destino de la mujer. Por eso, "el pecho es el símbolo de la madre de los cuidados (2018, 50). La Tía Encarnación asume el papel de madre, a pesar de que biológicamente está impedida:

> Con los dedos unidos en montoncito, María le pregunta qué hace. Encarna contesta que no sabe qué es lo que está haciendo, que el niño se le ha prendido a la teta y ella no tuvo el coraje para quitársela de la boca. María, la Muda, se cruza los dedos sobre el pecho, le da a entender que no puede amamantar, que no tiene leche.
>
> –No importa –responde La Tía Encarna–. Es un gesto nada más –le dice. (Sosa, 2019, 16).

Esta escena revela el nexo que establece el recién nacido con la madre mediante la succión del pecho. No está en juego la satisfacción de las necesidades físicas, sino otra clase de satisfacción que pasa por el afecto y la seguridad. Como explica Recalcati, el niño quiere sentir la presencia del Otro y transfigura el seno-objeto en el signo de esa presencia (2018, 51). Poco o nada importa si es que de ese seno no sale leche, sino aceite de avión o cualquier otro líquido. Por eso, el amamantamiento es el vínculo mayor entre madre e hijo. Y La Tía Encarnación ha establecido dicho vínculo con este bebé. La travesti ha devenido en madre protésica. La simulación se ha erigido en un acto que ha desbordado el original, pues no se somete a las reglas de lo biológico (de la madre natural), sino que yergue como un acto nuevo, inédito, diferente. La Tía Encarnación es madre a pesar de no ser mujer, de no poseer leche para amamantar.

Ahora bien, como se indica en el propio texto esto resulta intolerable que una travesti crie a un niño, por eso no descansará hasta acabar con esta relación espuria y abyecta, que desafía el orden establecido. Camila dice:

> La policía va a hacer rugir sus sirenas, va a usar sus armas contra las travestis, van a gritar los noticieros, van a prenderse fuego las redacciones, va a clamar la sociedad, siempre dispuesta al linchamiento. La infancia y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza. Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse un ser humano. A pesar de saber todo eso, las travestis están ahí acompañando el delirio de La Tía Encarna. Eso que sucede en esa casa es complicidad de huérfanas. (Sosa, 2019, 15).

En efecto, en la diégesis de la novela las travestis experimentan una violencia inusitada por parte de la sociedad, no solo por desarrollar una "sexualidad problemática", sino porque se han atrevido a desnaturalizar una de las instituciones más sagradas del mundo social: la maternidad. Al final del relato se sabe que esa misma sociedad se impone y que, de tanto acosar a La Tía Encarna y a El brillo de los ojos, logra destruir dicho vínculo. La tía Encarna ha dejado abierta la llave del gas y ella y su hijo perecen. La conclusión de la historia parecería ser que las travestis no tienen derecho a ninguna clase de amor. Asimismo, el hecho de que no prospere esta familia protésica puede leerse en la línea que ha marcado gran parte de la literatura argentina que aborda el tema de la disidencia sexual. Como explica Adrián Melo, el disidente ha sido visto como "una metáfora del sexo anómalo y peligroso, del sexo improductivo que no produce generación y por lo tanto viene asociado a la idea del fin de una comunidad, de la degeneración de la especie y de la imposibilidad de hacer prosperar una nación" (2011, 15). En *Las malas* es inevitable asociar la familia que constituyen La Tía Encarnación

y El brillo de los ojos como una metonimia de la nación argentina; una nación condenada al fracaso, a la desaparición.

La novela de Camila Sosa es pesimista, porque su autora no puede pensar una realidad en la que lo travesti puede ser feliz, sino que termina cediendo ante los controles y los abusos del sistema heteropatriarcal. Se cumple lo que afirma Didier Eribon cuando explica que el discurso dominado, que es sostenido por los propios dominados (en este caso, las travestis), tiende, en mucho casos, a reubicar a los "culpables" en la norma, en la normalidad. Así: "el discurso minoritario suele ser muy normativo, acepta las categorías que degradan y estigmatizan a los dominados con la esperanza vana de rescatarlos o salvarlos frente a quienes los condenan" (Eribon, 2017, 71). El texto de Sosa reitera el lugar común de que los disidentes sexuales no pueden alcanzar la felicidad, que cualquier proyecto que inicien no logrará concretarse. De esa manera se ratifica la mirada del sistema heteropatriarcal, que los estigmatiza, petrifica sus identidades y los victimiza.

Conclusiones

Las malas es un texto que reflexiona sobre los diferentes significados que adopta el cuerpo travesti. Se trata de un cuerpo abyecto, el cual no solo causa rechazo, aversión, horror, sino que atrae, fascina y seduce. El cuerpo travesti es lo prohibido, lo contaminado, lo sucio, pero a la par genera el deseo. El cuerpo de la travesti se erige como una "vida desnuda", por lo que es violentado, torturado y desaparecido; es un cuerpo que soporta "una vida que no merece ser vivida", es un cuerpo que no tiene valor para el orden social;

sin embargo, también es un objeto que perturba, desestabiliza, subvierte dicho orden. Por eso, es un cuerpo que debe ser borrado, destruido.

El cuerpo travesti también es definido como lo monstruoso, porque no encaja en el binarismo masculino femenino. Así se lo considera como lo no humano, lo animalesco. En el texto de Camila Sosa este hecho se materializa principalmente en la figura de dos de sus personajes: María, la muda, y Natalí, quienes se transforman en un ave y una loba, respectivamente. Así, el cuerpo de la travesti es inscrito en lo liminar, lo anormal.

El cuerpo travesti es un simulacro de lo femenino, pero tal es su performance que logra trascender el objeto imitado y se erige como algo auténtico, nuevo, único. Esta situación se percibe en La tía Encarnación que no solo se convierte en la madre protésica de las travestis que trabajan en Parque Sarmiento, sino que decide criar a El brillo de los ojos, en contra de lo que la sociedad heteropatriarcal pueda pensar sobre la adopción de un niño por parte de un transexual. La simulación desafía el original, muestra que no solo se puede ser mujer, sino madre.

Por último, *Las malas* es una novela pesimista, porque los esfuerzos de los cuerpos travestis por imponerse a la vigilancia y control del sistema heteropatriarcal fracasan. Su mayor transgresora, La Tía Encarna, es doblegada y obligada a renunciar al vínculo que ha establecido con su hijo protésico. El suicidio es la constatación de la derrota de la travesti, de la expulsión y destrucción del cuerpo travesti de la sociedad normativa. De esta manera, *Las malas* se presenta como un texto que acepta que los disidentes sexuales no pueden triunfar en el mundo heteropatriarcal. Se pone en escena nuevamente

el discurso del fracaso (Leonardo-Loayza, 2020, 12; 2021b, 38; 2022a, 206; 2022b, 167) tan presente en la literatura latinoamericana, que asume que los disidentes sexuales no pueden llegar a ser felices en la sociedad heteropatriarcal, quedándoles como única alternativa el vivir encerradas en un closet o desaparecer.

Referências Bibliográficas

Agamben, Giorgio. *El homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Hidalgo Editores, 2018.

Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones*. Barcelona: Bellaterra, 2019.

Alegre, Luis. *Elogio de la homosexualidad*. Barcelona: Arpa y Alfil editores, 2017.

Balderston, Daniel. *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2015.

Bataille. Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2020.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Berkins, Lohana y Korol, Claudia (Comp.). *Diálogo: "prostitución / trabajo sexual: las protagonistas hablan"*. Buenos Aires: Feminaria editora, 2007.

Berkins, Lohana. "Travestismo, transsexualidad y transgeneridad". En J. Raíces (ed.). *Un cuerpo, mil sexos: intersexualidades*. Buenos Aires: Topía Editorial, 2015, 91-102.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2022.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.

Eribon, Didier. *Teorías de la literatura. Sistema de género y veredictos sexuales*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2017.

Foucault, Michel. La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. En *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999, 393-415.

Groys, Boris. *Filosofía del cuidado*. Buenos Aires: Caja negra, 2022.

Guerrero, Javier. *Tecnologías del cuerpo. Exhibición y visualidad en América Latina*. Madrid-Vervuert: Iberoamericana Vervuert, 2014.

Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016.

Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.

Jameson, Fredric. *Los estudios culturales*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2016.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid-Vervuert: Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2006.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires. Nueva Visión, 2008.

Le Breton, David. *Antropología del dolor*. Santiago: Metales pasados, 2019.

Leonardo-Loayza, Richard. "Identidades sexuales disidentes en Cartas de un seductor de Hilda Hilst". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 61, Brasilia, 2020,1-13.

Leonardo-Loayza, Richard. "Transfobia, maternidad protésica e identidades no heteronormativas en Loxoro (2011) de Claudia Llosa". In: *Letras*, 92-13; Lima, 2021a, 146-159.

Leonardo-Loayza, Richard. "'El amor nunca es incorrecto'. El cuento infantil LGTBQ en el Perú: los casos de Verónica Ferrari y Lakita (Blanca Canessa)". In: *Literatura, teoría, historia y crítica*, 23, Bogotá: 2021b, 109-140.

Leonardo-Loayza, Richard. "El mundo del deseo no es todo lo luminoso que se cree". Abyección, cuerpo y agencia travesti en *Las malas* de Camila Sosa Villada. In: *Whatever*, 5, Pisa, 2022a, 189-208.

Leonardo-Loayza, Richard. La expulsión de lo distinto. Disciplinamiento, higienización y enfermedad en "Lorenzita" de Manuel Atanasio Fuentes. In: *Literatura y Lingüística*, 45, Santiago de Chile: 2022b, 149-169.

Maciel, María Esther "Zoopoéticas contemporâneas", *Remate de males*, 27, 2, Campinas, 2007, 197-206.

Melo, Adrián. *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria.* Buenos Aires: Editorial Lea, 2011.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1996.

Miller, William *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus, 1998.

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. México: Melusina, 2011.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2016.

Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthropos, 2002.

Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Recalcati, Massimo. *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama, 2018.

Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2009.

Soley-Beltrán, Patricia. "No-body is perfect". Transexualidad y performatividad de género. En: P. Soley-Beltrán y L. Sabsay (eds.). *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*. Madrid: Editorial Egales, 2012, 59-100.

Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Buenos Aires; Tusquets, 2019.

“Devenir-travesti” o la resistencia de las “locas”: la prototeoría queer de Néstor Perlongher ante el advenir de las identidades LGBT+

“Devenir-travesti” or the resistance of the “locas”: Néstor Perlongher’s queer proto-theory in the face of the advent of LGBT+ identities

Samy Reyes García

Estudiante de Lengua y Literatura Hispánica y egresado de Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Me dedico a la investigación de temas relacionados con la ética, la ontología, la literatura LGBT y las teorías queer latinoamericanas y francesas.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2825-7222>
Contato: samyzacarias@hotmail.com
México

Recebido em: 14 de agosto de 2022
Aceito em: 05 de outubro de 2022

PALABRAS CLAVE: Teoría queer; Movimientos LGBT; Filosofía francesa; Literatura iberoamericana

Resumen: Partiendo de la lectura de Néstor Perlongher de los exponentes de la filosofía nacida de Mayo del 68, trataremos de dar cuenta cómo su pensamiento teórico propone postulados posidentitarios de la sexualidad, siendo el travesti o "la loca" los sujetos específicos para expresar esta postura. Bajo este análisis seremos capaces de mostrar cómo los análisis de Perlongher pueden ser considerados "prototeoría queer" latinoamericana. De tal suerte, el pensamiento de Perlongher se inserta en los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes proponen el *devenir* como la alternativa necesaria ante cualquier totalitarismo identitario que las sexualidades y *los regímenes de signos* producen. Nuestro objetivo es recuperar el pensamiento de Perlongher como un pivote olvidado de las teorías queer latinoamericanas que nos permite comprender el modo en que las identidades sexuales son un riesgo totalitarista, así como alternativas para escapar a esta situación.

KEYWORDS: Queer theory; LGBT movements; French philosophy; Ibero-American literature

Abstract: Starting from Néstor Perlongher's interpretation of the exponents of May '68 French philosophy, we will try to account for how his theoretical thought proposes post-identitarian postulates of sexuality, the travesti or "loca" ("fairy") being the specific subject to express this position. Under this viewpoint, we will be able to show how Perlongher's analysis can be considered a Latin American "queer proto-theory". In this way, Perlongher's thought is inserted in the postulates of Gilles Deleuze and Félix Guattari, who propose the *becoming* as the necessary alternative to any identity totalitarianism that sexualities and *regimes of signs* produce. Our aim is to recover Perlongher's thought as a forgotten pivot of Latin American queer theories, that allows us to understand the way in which sexual identities are a totalitarian risk, as well as alternatives to escape this situation.

Introducción. Perlongher y los indicios de la teoría queer

Néstor Perlongher fue uno de los primeros lectores latinoamericanos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, René Schérer y Guy Hocquenghem, siendo estos precursores de lo que se puede llamar prototeoría queer[1]. Perlongher manifiesta que "llegamos a Guattari /Deleuze vía Hocquenheim [sic], vía *scientia* sexuales: vía FLH" (Perlongher, 2004, 156). La prototeoría queer de estos autores coloca al deseo como productor y no como carencia; el deseo entra en una red semiótica del poder que puede reproducir la mismidad o crear devenires en espacios vitales (Perlongher, 2004, 208). Como aclara Lorenzo Bernini:

> Deleuze y Guattari contraponen la idea de que el deseo no gira alrededor de un vacío estructural del sujeto, sino que es una máquina productiva esquizofrénica, de fondos ilimitados, que llenaría el mundo de contenidos imprevisibles si el capitalismo no la explotara para sus propios fines. (2018, 128).

Es en este último sentido que Perlongher se interesará por revelar cómo el poder es una maquinaria que moldea al deseo, siendo la resistencia y producción de otros poderes, el modo de liberarlo. Para este autor, como para Hocquenghem, la liberación del siglo XX será la del deseo homosexual.

1 No los nombramos directamente "teoría queer", puesto que ni Perlongher ni Deleuze y Guattari ni Schérer y Hocquenghem utilizaron este concepto. Sin embargo, debido a que sus teorías postulan semejanzas con las teorías queer (posidentidad, deconstrucción del binario sexual, destrucción del heteropatriarcado, etc.), consideramos que tales entramados conceptuales se adelantan a las teorías queer del 90.

"Un fantasma corroe nuestras instituciones: la homosexualidad" (Perlongher, 1997, 29) que vendría a ser una línea de fuga ante el sistema heterosexista.

Mas como sabe Perlongher, cualquier deseo puede ser utilizado por el capital. Un ejemplo clave y satírico de ello se da en *El informe Grossman.* Ahí Perlongher recuerda que Ramón Alcalde decía que los soldados "no cogen con los soldados del otro [bando], sino que lo hacen entre sí" (Perlongher, 2004, 87). El deseo ahí está estratificado por un código de signos valorativos que impiden que los soldados de bandos contrarios se atraigan. Sin embargo, Perlongher hace de esta "verdad" un juego literario para hacer notar que las identidades buscan violentar a las otras, hacerlas objetos de sus deseos del modo más grotesco y violento; esto quiere decir que los soldados sí desean al otro bando, pero no de modo amoroso. "En las Malvinas jugábamos al 'inglés', o sea, como siempre estábamos fanfarroneando que nos íbamos a coger a un inglés, anticipábamos la fiesta" (Perlongher, 2004, 89) y esta fiesta consistía en hacer que el supuesto "inglés", un compañero que simulaba ser del otro bando, fuese violado por todos los demás soldados: "El flaco se las chupaba a todos, y si no adivinaba de quién era el porongo, lo cogíamos; por cada error, otros dos lo cogían" (Perlongher, 2004, 89). Las identidades nunca están ensimismadas; al contrario, guardan relaciones de poder donde el otro es el enemigo que, al erradicarlo y humillarlo, enaltece a un bando como la identidad poderosa, real.

Retomando el ejemplo pasado, es necesario rescatar que muchos de los soldados no se consideraban homosexuales, sino que veían aquellos actos sexuales como humillaciones y formas de valorar su propia virilidad violenta;

hay que matar al marica, y el marica es siempre el otro, el bando enemigo, cuestión que también sucede en Osvaldo Lamborghini en "El niño proletario" (1988). La guerra de las Malvinas sirvió para alimentar el imaginario bélico donde los actos sexuales de humillación eran parte de la táctica. La violación a los otros es una forma de "dárselas de hombre" (Perlongher, 2004, 91) y no de una forma de homosexualidad dignificada en procesos de devenir-mujer. En la guerra, la homosexualidad es rechazada en prácticas abusivas, proceso de higienismo que busca la "desaparición de la homosexualidad" (Martinelli, 2019, 49). Los soldados deben unirse *contra* la homosexualidad *ejerciéndola* para humillarla, para hacerla inferior, sucia. Si esto es así, podemos afirmar que la política es siempre sexual, puesto que utiliza las sexualidades como herramientas de control y legitimación. No hay política viril heterosexual sin homosexualidad denigrada.

Desde esta tensión identitaria entre virilidad violenta y el devenir-homosexual, nos proponemos revisar el conflicto entre liberación del deseo e identidad, partiendo, en primera instancia, en el modo en que Perlongher entiende el lenguaje como problema social; luego, las identidades sexuales como resistencias y, por último, particularmente de cómo estas se cristalizan al punto de impedir devenires y modos inéditos de existencia. Por tanto, sabiendo que Perlongher no solamente hizo ensayo, sino también literatura, tendremos en cuenta su producción literaria como una especie de máquina contracultural con la que fue capaz de pensar, previo a toda teoría queer estadounidense de los 90 (de Lauretis, 2015), una prototeoría queer que desterritorializa las identidades a través de un lenguaje llamado *neobarroso*

o, como nos gusta llamarlo, *plebeyismo insumiso*. Así, Perlongher da cuentas de que toda resistencia puede caer en identidades rígidas, perdiendo así su potencial de liberación y de devenires, cayendo en el campo de las identidades cerradas o, por el contrario, hacer frente, a través del lenguaje y la acción, a tal cristalización.

De lo mayor a lo minoritario: el lenguaje como régimen de signos

La identidad está constituida por relaciones de repulsión hacia otras o de amor entre iguales; "logo-ego-centrismo", como la define Perlongher (2016, 139). Las identidades se cristalizan en lenguajes cerrados que imposibilitan crear nuevos enunciados y modos de existencia. De esto resulta la separación entre identidades donde A nunca puede devenir B; el otro siempre es sospecha y persecución. Perlongher, en cambio, encontrará en la filosofía de Mayo del 68 una maquinaria contra las identidades cristalizadas. Como refiere Adrián Cangi "Perlongher valora la paradoja y la metamorfosis en lugar de la cristalización de las identidades, el espacio de la errancia antes que el circuito programado de los usuarios terminales y el poder constituyente como emancipación de las formas del poder instituido" (2004, 7).

Si el lesbianismo de Monique Wittig (2006) había cuestionado al "sujeto del feminismo" como un hecho ahistórico; del mismo modo, en medio de Mayo del 68, Guy Hocquenghem (2009) puso en jaque, desde la homosexualidad masculina, al sistema heterosexual y las identidades sexuales como obturadoras del deseo. Perlongher beberá de estos pensadores para fundamentar su propia teoría del desorden social o del nuevo orden perverso, donde mostrará que

toda identidad es siempre subjetivación, como aprendió de la filosofía de Deleuze y Guattari. De tal suerte, partiendo de la consideración de los homosexuales, las travestis y los prostitutos como marginados, Perlongher buscó una revaloración de estos en la producción de nuevos enunciados que resistan a la exclusión. Él muestra que los marginados construyen cartografías del deseo, "derivas" que no alcanzarán una forma estable, sino que erigen una ética-estética de los placeres (Hocquenghem, 2021, 249) en constante deformidad. Sin embargo en su viaje a Francia en 1989, Perlongher descubre que Deleuze ha sido marginado debido a su pensamiento radical y disruptivo:

> Eso es lo que nos pasa, nuestro error: nos fascinamos por personajes que en Francia son absolutamente marginales, los tienen cagando a palos. Los que a nosotros nos gustan, en Francia, son los reventados, los que ellos han acabado, perseguido, apaleado hasta la crucifixión, haciéndoles la vida imposible. (1999, 54).

Toda crítica posidentitaria y deformante produce un devenir-repulsivo. ¿Y no fue eso lo que ha pasado con Perlongher en el campo de la filosofía, la literatura, la política y la sexualidad? La marginación de Perlongher, para tomar las palabras de Schérer, consiste en un vagabundeo donde se demuestra que el progreso, el orden civilizatorio, es ante todo expulsión de los nómadas. No obstante, el nómada que anda sin morada puede producir bandas deseantes de resistencia "para desviar el curso de esta energía [capitalista] hacia una actividad no obligada, ni servil, sino societaria y entusiasta" (Schérer, 2011, 207). De tal manera, el vagabundeo permite que Perlongher pueda

crear alianza con otros marginales deseantes, no solo homosexuales, sino también ladrones, prostitutas, travestis y demás minorías que construyen lenguajes más allá del hegemónico. De ahí el interés de Perlongher de rescatar la jerga de los *michês* y los entendidos.

Como refiere Paul Preciado al analizar la teoría Hocquenghem, la potencia de esta revolución sexual es la posibilidad de que los "anormales" construyan un saber sobre sí mismos, una historia y sus devenires, es decir, una máquina semiótica contracultural. De ahí que puedan unirse "reapropiándose de las tecnologías de poder que les constituyen como abyectos" (Preciado, 2009, 158). En este proceso, Hocquenghem y Wittig exigirán nuevos modos de escritura marginales que, siguiendo a Jean Genet, se pueden nombrar como "lenguaje de las flores" o "literatura menor", según la terminología de Deleuze y Guattari (1975). Sin embargo, esto no es simplemente "estético", sino que se presupone que el lenguaje es vital, transformador de la realidad, perspectiva que se constata también en Judith Butler. Pero antes de que Butler (1997) reconstruyera bajo la perspectiva de la producción del género los actos de habla de John Austin, Wittig había afirmado que con la palabra *interlocusión*, rara vez usada en lingüística, se refería a

> todo lo que ocurre entre las personas cuando hablan. Esto implica el fenómeno en su totalidad, algo que va más allá del propio discurso. Y dado que el sentido de esta palabra viene de *interrumpir,* de *cortar a alguien de golpe*, algo que no sólo designa un mero acto de habla, ampliaré el sentido a cualquier acción vinculada con el uso del habla; los accidentes del

> discurso (pausas, excesos, carencias, tonalidad, entonación) y los efectos relacionados con ellos (tropismos, gestos). (2006, 117).

De tal modo, el lenguaje en su producción (modo de presentarse), afecta directamente a los cuerpos humanos y "los corta de golpe", es decir, los hace reaccionar de ciertos modos particulares; los moldea. Los discursos subjetivan la espontaneidad del cuerpo redirigiéndola y comprendiéndola por la red discursiva de la cultura. Para contrarrestar esto, se debe producir una *inscritura* que libere al deseo a través de la escritura corporeizada hacia nuevos territorios inéditos en flujos constantes. "Ese fluir como nebulosa afectiva —espacio de vivencia emocional y plano de experiencia sensible— pasa en y por el cuerpo y se dirige hacia la abolición de lo individual, aspirando a un sentimiento de fusión o éxtasis colectivo" (Cangi, 2004, 17). Así, Perlongher ve en el lenguaje poético un puente entre escritor y lectores; lengua y cuerpo: orgía del lenguaje con los cuerpos (Perlongher, 2004, 353).

Empero a lo anterior, en *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, una de las obras más leídas y citadas por Perlongher, se afirma que "el lenguaje ni siquiera está hecho para que se crea en él, sino para obedecer y hacer que se obedezca" (2020, 103). El lenguaje es una herramienta de poder. Deleuze y Guattari señalan que, principalmente, el Estado y las instituciones de control son los que utilizan la palabra como imperativa. El lenguaje puede volverse regímenes de signos totalitarios. Para estos autores *los regímenes de signos* son

> toda formalización de expresión específica, al menos en el caso en que la expresión sea lingüística. Un régimen de signos constituye una semiótica.

> Ahora bien, no es fácil considerar las semióticas en sí mismas: en efecto, siempre hay una forma de contenido, a la vez inseparable e independiente de la forma de expresión; y las dos formas remiten a agenciamientos que no son fundamentalmente lingüísticos. (2020, 149).

Es así como el lenguaje es pragmático, es a la vez "transformador" en el sentido de que un régimen ordena y puede también desordenar si se producen agencias extralingüísticas de resistencia; no hay lenguaje *a priori*, sino siempre aceptado o rechazado. Esto quiere decir que nuestras abstracciones modifican a los cuerpos, los estratifican y les producen temores, exclusiones, en resumidas cuentas, identidades vivibles e invivibles. Empero, Perlongher encontrará en la subversión de los regímenes capitalistas y binaritas, el espacio para construir una literatura y un pensamiento menor donde la lengua mayor, "centralizada, estandarizada, lengua de poder" (Deleuze y Guattari, 2020, 131), devenga desde sí misma más allá de sí misma: "Diríase que la explosión de la escritura hace explotar también la semántica de la sexualidad" (Perlongher, 2004, 187) a través de hacer del lenguaje de los marginados, una fuerza emancipadora. Así, el *neobarroso plebeyista* construye "otra realidad, más radicalmente" donde "inaugura otra época" (Perlongher, 2004, 343). De tal manera, si el deseo "se encuentra con formas de individuación, es decir, de alienación" (Guattari, 2017, 55), lo que importa es llevar al deseo "hipersolitario" a un estado agenciativo, siendo el lenguaje de la inscritura un medio posible para ello. Asimismo, este nuevo lenguaje menor es "éxtasis", pues "el éxtasis es una salida de sí, de los límites del yo, de la mónada individual" (Perlongher, 2004, 344). La inscritura de Perlongher destruye al escritor y a los lectores

de sí mismos, derivándolos a agencias no identitarias y desnaturalizadas de la cultura hegemónica.

Resulta que la obra de Perlongher, comprendida como *neobarrosa*, es una máquina-de-guerra que busca liberar el deseo y el lenguaje de su red identitaria naturalizada. Ella es una teoría-praxis (Guattari, 2013, 93) en constante experimentación y borradura de sí. Es por ello por lo que Perlongher rescata lo real minoritario para crear devenires inéditos y situados. Las travestis como otras disidencias son para él "un germen" que permite potencializar, a través de las revoluciones moleculares (Guattari, 2017), un más allá de las identidades.

Devenir-travesti: "la loca" insumisa de Néstor Perlongher

> La propia idea de "ser" es boba. Estoy siendo,
> acontezco, devengo.
> Perlongher

Como señala Roberto Echavarren, la revolución del deseo homosexual era "el fin de la 'normalidad'" (2004, 466). Para Perlongher, como para Hocquenghem y Mario Mieli, el movimiento gay debía ser "radical"; esto significa que la homosexualidad, antes que una identidad, era una máquina de guerra contra el sistema heterosexual; era un hacer, no un ser. En este punto, Mieli como Hocquenghem verán, especialmente en el travestimos y en la transexualidad, una posibilidad de polimorfismo que permita las derivas.

Teresa de Lauretis, sin considerar a estos autores como queer, manifiesta que ambos habían revalorizado al "perverso polimorfo de Freud" (2015, 110). No hay, en este sentido, una lectura binaria de las sexualidades travestis, sino una deformadora y disruptiva. Como indica Mieli

> he definido *transexual* nuestra disponibilidad erótica potencial, constreñida por la represión a la latencia y sujeta a un rechazo más o menos severo, y, por consiguiente, he indicado la *transexualidad* el *telos* (y *telos* precisamente en tanto que fin *interno*) de la lucha por la liberación del Eros. (1979, 9).

Asimismo, Hocquenghem, cuando habla del deseo homosexual, lo define así:

> Deseo homosexual: estos términos no son evidentes de por sí. No hay subdivisión del deseo entre homosexualidad y heterosexualidad. No hay tampoco ni deseo homosexual ni deseo heterosexual en sentido propio. El deseo emerge bajo una forma múltiple, cuyos componentes sólo son separables *a posteriori,* en función de las manipulaciones a las que le sometemos. El deseo homosexual, al igual que el deseo heterosexual, es un recorte arbitrario en un flujo ininterrumpido y polívoco. (2009, 22).

Y más adelante señalará que la liberación del deseo homosexual no se da en una identidad, sino en la aceptación de que todo ser humano es polimorfo, "es la pendiente hacia la trans-sexualidad a través de la desaparición de los objetos y los sujetos, el deslizamiento hacia el descubrimiento de que, en sexo, todo comunica" (2009, 131). ¿Y no es esto a lo que se dirige Perlongher con el éxtasis? Así, Perlongher verá en la travesti la posibilidad de un cuerpo que

no puede ser leído como hombre o como mujer, sino que desterritorializa los signos a través de un juego colectivo donde la travesti se vuelve objeto del deseo. La travesti, según Perlongher, muestra que

> no hay algo así como una 'naturaleza' femenina o masculina: se trataría de 'construcciones' […] La actitud del travesti —y del marica afeminado en general— implicaría un distanciamiento, una ruptura con los prototipos de comportamiento y gestualidad masculinos, evidenciando una especie de 'devenir mujer'. (1999, 19).

Así, la travesti que desterritorializa su sexo/género rechaza cualquier "naturaleza" verdadera a través de un "devenir-mujer". Sin embargo: ¿quiere la travesti ser una mujer real?, ¿qué significa devenir-mujer? Perlongher analiza el devenir-mujer como una potencialización que no significa *ser* una mujer, es decir que rompe con el binario hombre/mujer:

> Devenir mujer no pasa por imitar a la mujer en tanto entidad dual, identitaria, ni tampoco por transformarse en ella. Sin embargo, advierten Deleuze y Guattari, «no se negará la importancia de la imitación o de momentos de imitación, entre ciertos homosexuales masculinos; menos aún, la prodigiosa tentativa de transformación real de ciertos travestis». Pero, más que de imitar o de tomar la forma femenina, de lo que se trata es de «emitir partículas que entren en relación de movimiento o de reposo, o en la zona de vecindad de una micro femineidad». (2016, 131-132).

Una micro femineidad o una femineidad desterritorializada; esto significa llevar a la feminidad más allá de su red identitaria y binaria. Es producir el

devenir-mujer de la mujer misma como del hombre, heterosexual o gay. Del mismo modo, Perlongher explica que cierto feminismo inaugura el *devenir mujer* "lo consolida y asienta, más que radicalizarlo, y limando sus aristas puntiagudas" (2016, 119). Pero aquí hay que tener cuidado, el feminismo "consolida y asienta", es decir, *cristaliza* una forma de ser mujer. ¿Y no ha sido ese el proceso de cierto feminismo trans-excluyente actual que afirma a las mujeres como seres biológicos y ontológicos cristalizados sin plasticidad (Malabou, 2021) o posibilidad de devenir?

Perlongher estaría más cerca de un "feminismo lesbiano" de corte wittiniano donde el devenir-lesbiano de la mujer es remarcar que "las lesbianas no son mujeres" y, desde el lado de Perlongher, decir que "las locas no son hombres ni gays ni mujeres". Así, el devenir-mujer "es el único modo de salir del sistema de oposiciones binarias que oponen varón / mujer" (Perlongher, 2005, 148) que estaría en sintonía con Malabou cuando sostiene que "la única manera de soportar el falocentrismo filosófico es afirmar la no binariedad de la filosofía, lo cual tampoco significa, digámoslo una vez más, inferir su neutralidad" (2021, 115). Esto último imposibilita una androginia que sería la síntesis de ambos sexos: hombre y mujer; lo que se busca es una especie de hermafroditismo donde ya no se es ni hombre ni mujer (Mieli, 1979) y no por ello neutro, asexuado. La sexualidad no-binaria del devenir-mujer-loca vendría a ser activa, crítica, desterritorializante. Así, si el lesbianismo de Wittig cuestiona "«la-mujer»" (2006, 32) como un dato real y ahistórico, el devenir-mujer de las locas cuestiona también la homosexualidad y al hombre como identidad inquebrantable.

De tal suerte, si las lesbianas fugan del binario, y la travesti "no es ni hombre ni mujer" (Deleuze y Guattari, 2020, 232), debido a que no puede ser leído binariamente, estas "nuevas subjetivaciones" aparecen como líneas de fuga al sistema heterosexual; de ahí que a las travestis se les suela llamar *locas*, como también a las feministas, las prostitutas y otras formas abyectas de sexualidad. La locura de estos cuerpos es lo impensable y no asimilable del sistema heterosexual, mas no lo imposible en lo real; la insumisión de las locas es la subversión radical (Davis, 2013). Sin embargo, que puedan producir líneas de fuga no significa que automáticamente la loca las realice. Como indica Perlongher: "El hecho de formar parte de una minoría, en el sentido sociológico del término, si bien crea las condiciones, no desencadena automáticamente un devenir" (2016, 133). Al contrario, las minorías pueden producir identidades asfixiantes que en un afán de resistencia, se cristalizan en "deber ser", como se constata en la discusión entre *queer* y transgéneros binarios (FTM y MTF) o lesbianas trans-excluyentes y travestis (Halberstam, 1998) o en las separaciones entre movimientos LGBT+ y feminismos. Así, minoría no es igual a devenir, pero toda minoría puede crear devenires. Según Susana Souilla:

> el manierismo [del neobarroco] sería un arte de la crisis que en su simulación es análoga al travestismo por la desmesura de los afeites que no imita a la mujer sino que va más allá de ella, sobrepasa el límite, más allá del camuflaje y de la parodia en una actitud de torsión que no cesa. (2009, 2).

Por consiguiente, si Perlongher se inscribe en un neobarroso (Perlongher, 2004, 291) es también porque en la práctica neobarrosista no discursiva, sería el travestismo la curvación del cuerpo en maneras inéditas de existir, construyendo así una "pasión por la abolición" que los devenires necesitan en el lenguaje como en la carne (Perlongher, 2004, 300). Deleuze, en ese sentido, ha sido preciso cuando refiere que es imposible devenir-hombre, puesto que esto significaría replicar lo real y no, como piensa Perlongher, curvar hacia lo inédito:

> El devenir no funciona en el otro sentido, y no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización. (Deleuze, 2016, 11).

Así, la travesti-loca insumisa, consciente de sus devenires, puede trazar líneas más allá de lo real y transformar el mundo: hacerlo alucinar en la locura de lo poliforme. Así pues,

> devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes […]. El devenir siempre está «entre». (Deleuze, 2016, 12).

Los devenires son el no-lugar posible donde el individuo pierde forma e individualidad y deviene imperceptibilidad e imprevisión agencial desde la curvación del mundo; de ahí la insistencia de una literatura menor (Deleuze y Guattari, 1975) que hemos nombrado *inscritura* de existencias marginales en Perlongher. Perlongher reconoce que todo devenir es una cuestión que "afecta el conjunto del *socius*" (2016, 135) y, siguiendo a Deleuze, trataría de hacer acontecer "una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo" (Deleuze, 2016, 12). En los devenires "abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí" (Perlongher, 2016, 120) y construimos una experimentación conjunta. Por eso "el deseo homosexual grupalizado supera este enfrentamiento entre lo individual y lo social donde lo moral asegura su dominio sobre lo molecular" (Hocquenghem, 2009, 131).

Así, la loca-travesti, como la lesbiana de Wittig, el homosexual de Hocquenghem o la transexual de Mieli, son subjetivaciones del devenir, nuevas maneras de habitar el mundo más allá de las identidades. En este punto uno puede preguntar: ¿por qué Perlongher no habla de los gays, sino de las travestis y de las locas? Principalmente porque, como indica Preciado (2009), la revolución sexual no se hizo desde los homosexuales "normados", sino por "las chicas, los maricas, las lesbianas, las travestis y los transexuales" (142). Como percibe Perlongher, hay una homosexualidad al servicio del Estado blanco, despotencializada; en jerga hocquenghemiana: con el ano cerrado. Los gays crean una sexualidad limpia, heteronormada, aunque homosexual (casarse, tener hijos, ser monógamos, no tener ITS), y una sucia, promiscua y perseguible, loca. "Esa promiscuidad que el sida

deja como marginalidad total, como zona de exclusión, puede convertirse en un nuevo punto de resistencia" (Perlongher, 2004, 278). Este tipo de movimiento gay blanqueado ya no buscaría

> la creación expansión de territorios que vuelvan vivible la existencia, sino que se resignarían a ocupar un lugar adocenado en el concierto de las personalidades toleradas y quedarse «musa» en su rincón […] (como la industria de la perversión en los paraísos concentracionarios del gueto gay). (2016, 136).

Los gays capitalizados han construido una "personología" del buen homosexual que produce una repulsión hacia las locas y sus prácticas polimorfas, como las orgías y la prostitución. Ya en el *Negocio del deseo* (1999), Perlongher indica cómo *los michês* se hipermasculinizan al punto de rechazar cualquier feminidad, cuestión que se ha extendido actualmente en la homosexualidad normada. La loca-travesti de Perlongher sería ese cuerpo con una femineidad micropolítica que puede resistir a su destrucción a través de agenciamientos nómadas. Pero esto es así porque el territorio de signos donde la loca se encuentra a sí misma le ha permitido leerse como un "ni esto ni aquello", pudiendo problematizar las identidades prestablecidas. Así pues, volvemos al problema del régimen de signos en el que Perlongher se ubicaría. Si la travesti se lee de ese modo, depende del lugar donde se encuentre:

> Estas sucesivas superposiciones dan una idea de la complejidad e inestabilidad del conjunto. Además, las nominaciones varías según el

> lugar. El mismo sujeto, considerado *gay* en la Marquês de Itu, podría ser llamado 'loca' o 'mona' en la Ipiranga. No se trata sólo de una variación en los nombres: el sujeto mismo puede cambiar de "género" según sus objetivos y expectativas: por ejemplo, el mismo joven considerado "*oko*" en la Ipiranga, podría eventualmente manifestarse como "michê-gay" en la Marquês de Itu. (Perlongher, 1999, 130).

De tal suerte, una identidad no es autorreferencial, sino que se interpreta en una red de signos territoriales. De nada importa su autopercepción, importa el modo en que colectivamente es leída. Esto nos hace entender que para Perlongher el individualismo es un imaginario; lo que interesa es construir agencias de curvación subversiva del régimen interlocusional, para seguir a Wittig. Así, el yo autorregulador es una construcción neoliberal. Por consiguiente, creer que basta la autodefinición para que toda la sociedad cambie su régimen de signos, es no comprender el devenir imperceptible de toda minoría, es caer en un logo-ego-centrismo donde el Yo autoidentitario (grupal o personal) es superior a las agencias. Esto no significa, por otro lado, que las luchas individuales no sean necesarias, sino que toda lucha individual es siempre *en situación,* es decir, *contra* un territorio de signos donde otros cuerpos son afectos. Toda lucha minoritaria es resistencia e identificación de un lenguaje opresivo, lo cual significa, a la par, percibir que hay cuerpos con los que podemos agenciarnos para curvar.

Lo sorprendente será que sabiendo que toda identidad hegemónica es totalitaria, los discursos emancipatorios terminen exigiendo una especie de "inversión del poder", donde los oprimidos tengan derecho a una

identidad opresiva autopercibida, donde el devenir pase a ser obstruido por su cristalización aceptada. Como dice Wittig: "el matriarcado no es menos heterosexual que el patriarcado: sólo cambia el sexo del opresor" (2006, 33), lo cual podríamos traducir, en este texto, del siguiente modo: "el régimen homosexual/queer no es menos totalitario que el heterosexual: sólo cambia la sexualidad del opresor". Desde esta perspectiva, podemos comenzar a criticar, con Perlongher, no la liberación del deseo homosexual en todos los cuerpos que advendría en un polimorfismo, sino en la cristalización de una Alteridad pura que se incorpora al régimen identitario que impediría y perseguiría, como sucede con los gays contra las locas, formas de la sexualidad y corporalidad no categorizables. "No obstante […] ese esfuerzo de homogeneización y aplastamiento de las singularidades no consigue detener, anular, tales procesos moleculares, microscópicos; lo que consigue, quizás, es bloquear sus canales de expresión". (Perlongher, 2016, 140-141).

Curvación barrosa contra el neoliberalismo identitario

> Pero es acaso la curvación lo que crispa?: lo curvado?
> Perlongher, *Michê.*

Ya Perlongher había propuesto la curvación barrosa, que proviene del neobarroco de los 60-70, presentada en escritores como José Lezama Lima, Severo Sarduy y Lamborghini, como una forma de entender ese pensamiento de las errancias o derivas sexuales y corporales antes de su conceptualización

como teorías queer en Estados Unidos en los 90. ¿Pero en qué consiste este barrosismo y qué implicaciones tiene contra las identidades LGBT+ en el discurso perlongheriano? ¿Por qué nos interesa una teoría literaria leída como teoría crítica de la sexualidad? ¿Es posible leer el barroso como una alternativa a la teoría queer hegemónica que ha devenido identitaria, a pesar de nacer contra toda identidad sexual?

Perlongher afirma que Lamborghini había producido una especie de escritura grotesca, neobarroca, donde se "abandonan las 'normas de seguridad' [del orden del mundo] y revelan sus nombres 'verdaderos' —una mutación más, que juega al despacho de la 'identidad' (batíase Lamborghini contra el insistente, cargoso fantasma o fantoche de la 'monosexualidad)" (2004, 202). Esto significa que Lamborghini llegará, de tajo, al hueso del sistema cruel y heterosexual, como sucede en "El niño proletario" (1988). Asimismo agrega Perlongher que el barroso crea parodia, es decir, "para-odiar":

> Festín del odio, de la crueldad: no se escribe sobre los cuerpos, sino que se inscribe *en* los cuerpos. Recurrencia el tajeo como procedimiento estético, que insta a rememorar el papel de la inscripción de la letra, por el recurso a la crueldad ritual, en el cuerpo primitivo (2004, 204).

El barroso es una política de la crueldad: esta instaura un odio al régimen de signos hegemónico al desplegar su violencia en expresiones artísticas grotescas y repulsivas que muestren la naturalización social de actos despreciables, como el de la violación a homosexuales. El barroso expone, a través de la parodia cruel, la necesidad de curvar la realidad. Si el barroso pervierte la

lengua, como demuestra Teresa Celada (2010) al estudiar el devenir del español con el portugués, portuñol, en la poesía de Perlongher, también quiere crear alternativas ante tanta crueldad naturalizada; hacer posible lo imposible. Sin embargo, esta teoría barrosa está "entre las vanguardias trans y *cis*-platinas" (Perlongher, 2004, 226) que, traducido en una teoría queer, se colocan más allá de los cuerpos trans o cis, de lo natural y de lo artificial, de lo material y del suplemento. El barroso desborda a las teorías queer como teorías trans, porque ya no habría una dicotomía "cis / trans" ni "humana / animal".

El barroso es una escritura que *inscribe* a los cuerpos en un antihumanismo posidentitario y anticapitalista (inscritura). El barroso es alucinación y terrorismo (Perlongher, 2004, 204) contra las "verdades" humanistas. La teoría queer actual ha perdido fuerza al aceptar a las identidades como algo personal y necesario, hasta meramente estético, maniquí vendible por el capital, como se observó en el 2020 con el aparecer de Paul Preciado en una campaña de Gucci. A las locas insumisas el capital ha sabido domesticarlas, cortando así los devenires:

> Por un lado, en el plano de las acciones y las pasiones cotidianas, una multiplicidad de insurrecciones deseantes; por el otro, en el nivel de los discursos circulantes, ciertos endurecimientos compensatorios que tienden a cortar los lazos con las experimentaciones mutantes y pasa a girar sobre sí mismo, en el confort de los enunciados oficiales u oficiosos. Doble fenómeno: salvajismo del desorden cotidiano; asepsia del orden discursivo. (Perlongher, 2016, 141-142).

Hay en la teoría queer "cierta literatura psicosocial, que aspira a retirar la homosexualidad del cerco condenatorio que la marginaliza y la oculta" (Perlongher, 2004, 195) a través de identidades "marginales" asimiladas al capitalismo. "Lo que el *gay liberation* hizo fue procesar desde la izquierda cierta integración al sistema" (Perlongher, 2004, 275). Ya no se es una loca insumisa, curvada, no binaria que vagabundea por las calles vendiendo el deseo, transmutando a heteros en sus devenires minoritarios, como sucedía en la novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, si no un gay asimilado al sistema que se integra a la política del consumismo individualista, como se observa con un capitalismo rosa que se conforma con los derechos otorgados sin producir nuevas formas de existencia (Vidarte, 2010). Perlongher quiere destruir esa monosexualidad homosexual del *gay liberation* neoliberal que hoy una *queer liberation* replica. Al analizar a Puig como literatura menor, dice Perlongher que "si se entiende por homosexualidad a la relación entre dos hombres, ¿qué pasa cuando uno de los sujetos "masculinos" se reclama mujer?" (2014, 193-194). El gay del neoliberal no deviene mujer, al contrario, es capaz de defender su masculinidad, de enraizarse en ella y de no producir ninguna práctica subversiva, ningún barrosismo, ninguna "corpografía deseante" (Perlongher, 2004, 264).

Ya vimos que el devenir-mujer no es *ser* una mujer, sino *hacer* aparecer otra femineidad. ¿Qué femineidad irrumpe con un barroso que inscribe los cuerpos en un odio al humanismo binario, heterosexista y consumista? ¿No es esta la femineidad animal de la araña con su red de trampas-devenires que realiza Puig? La aracneidad femenina que sigue Perlongher al leer a Puig,

nada tiene que ver con el humanismo y está más cerca del devenir-animal que devora a su víctima (al hetero) transmutándola en la relación deseante para enloquecerla, crear su devenir. Sin embargo, esto no ha sucedido en la teoría queer blanqueada por el capital. Hoy vemos, como el mismo Perlongher señala, que nadie se espanta de que un hombre use vestido y siga siendo un macho que utiliza todo lo que las locas marginadas usaron. Así, lo queer es una androginia exigida, de tienda de ropa y programas de Netflix: apariencia sin subversión profunda; neutralidad sin radicalidad:

> He dispersado las concentraciones paranoicas en torno de la identidad sexual, trayendo la remanida [sic] discusión sobre la identidad a los salones de ver TV, hasta que todos se dieran cuenta de su idiotez de base; al hacerlo, ha acabado favoreciendo cierto modelo de androginia que no pasa necesariamente por la práctica sexual. Dicho de otra manera: las locas fueron las primeras en usar arito; ahora se puede usar arito sin dejar de ser macho. Aunque ser macho ya no signifique mucho. (Perlongher, 2016, 118).

Lo queer paradójicamente acepta a los guetos y a sus identidades personales como reales y consumibles (Gundermann, 2003). Hoy en el discurso público se defiende la no-binariedad como una realidad de todos los tiempos a través del lema "las identidades no-binarias siempre han existido", olvidando las luchas colectivas y las exclusiones situadas, haciendo una identidad ahistórica y personal: ontología de la diferencia. La misma Butler ha dicho que

> se trata de desarrollar un nuevo léxico legitimador para la complejidad de género que siempre hemos estado viviendo, un nuevo léxico dentro de la ley, dentro de la psiquiatría, dentro de la teoría social y literaria. Dado que las normas que rigen la realidad no han admitido estas formas de ser real, por fuerza tendremos que llamarlas nuevas. Pero espero que cuando lo hagamos, si lo hacemos, nos riamos porque sabremos que esto no es así. (2021, 309).

Sin embargo, ¿no dice Perlongher que el barroso no escribe *sobre* los cuerpos reales, sino que *inscribe* sobre los cuerpos sus devenires inéditos, sus posibles? ¿Por qué la teoría queer, por lo menos la butleriana que se registra en este fragmento, se estanca en lo real dado y no en la posibilidad? Entiéndase bien, no se trata de perseguir a los gays, a las lesbianas, a las trans y a toda "las diferencias sexuales" como algo a "erradicar", sino de mostrar cómo se han estancado en una "verdad del sexo", para tomar la expresión de Foucault (1991), donde las líneas de fuga han sido obstruidas en las normalizaciones capitalistas de las identidades como algo ontológico y personal. La defensa de la identidad es el estancamiento del devenir como mutación constante. Teresa de Lauretis llegó a formular esto del siguiente modo: "¿Por qué el género se ha convertido en marca privilegiada de la identidad? ¿Por qué las políticas de género han reemplazado las políticas sexuales?" (2015, 110). Las prácticas sexuales, al contrario que las políticas identitarias del género, buscaban una teoría-práctica mutante, es decir, un desplazamiento de toda identidad a través de la praxis, éxtasis de lo real.

El barroso crea nuevos léxicos, pero también fuga de las identidades literarias (los géneros) y sexuales (el monosexualismo) en prácticas imaginativas (la poesía) como reales (la inscripción de la teoría en el cuerpo: corpografías). Si esto es así, si la prototeoría queer de Perlongher no hace una defensa a las identidades de género, sino que cartografía los modos de vidas marginales en constante desterritorialización de la norma y no en una búsqueda de asimilación al sistema regulador, habría que preguntar: ¿podemos seguir hablando de teoría queer latinoamericana? ¿No será necesario fugar, como Perlongher hacía constantemente, de toda especie de "escuela filosófica" y de todo grupo cristalizado para resistir al blanqueamiento asimilacionista? Perlongher da una respuesta a esta cuestión:

> Para poner esta máquina en movimiento, es preciso alimentarla con enunciados eficientes, conceptos no «fijos» sino «nómades», capaces de indicar esa diversidad de derivas deseantes. Deseo no pensado aquí como algo indiferenciado y *flou,* a la espera de una sobrecodificación que lo «simbolice» (operando, al decir de Lyotard, la conversión de «signos intensivos» en «signos inteligentes»). Deseo, antes bien, directamente conectado a lo social, en tanto producción, articulación, montaje. (2016, 146).

Montar una nueva cartografía que no se encierre en guetos, que no se conforme con los bares, los barrios y las fiestas queer; montar nuevas corpografía nómadas que fuguen de lo queer blanco y que sigan rompiendo los binarios, que recuperen a la loca, a la travesti, en su carácter subversivo y posidentitario, es decir, un devenir-loca del sujeto queer; un devenir-

barroso de su teoría. Es por ello por lo que Perlongher deja de concentrarse en las marginadas sexuales, pues estas han devenido identidades de género, personalogías. Lo que le gustaba a Perlongher de los movimientos LGBT era su extranjería intempestiva; como diría Hocquenghem: "Puede ser que yo no sea homosexual más que como una manera de estar en el extranjero" (1979, 11). Nómada y enemiga declarada del binarismo y androginia del capitalismo identitario, he aquí la extranjería del devenir-loca. ¿De qué sirven tantas identidades, si seguimos sumidos en grupos y yoes cerrados en sí mismos, replicando la idea de "ser" sin hacer? Guattari daba un ejemplo contundente sobre esto:

> Para ilustrar este proceso, tomemos la imagen de los vendedores de automóvil. Éstos tienen una gama de modelos accesibles de acuerdo con diferentes presupuestos, que corresponden con diferentes categorías sociales. Esa gama de modelos se cruza con el hecho de que, como dicen ellos, usted puede «personalizar»: usted puede preferir el tapizado del asiento en cuero, napa o paño, puede también escoger el color de su preferencia. (2016, 150).

Por consiguiente, hemos llegado a un punto donde el capital vende identidades como coches "diferentes" que sólo replican el mismo sistema hegemónico, egoísta, personalista. Ya no se inventa nada, sino que todo es igual en apariencias diferentes; lo queer es solamente una forma más del capital. No hemos sabido derivar; lo único que hemos hecho es replicar a las identidades corporeizadas que borran la subversión. Si el cartógrafo

deseante buscaba "intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que se les recorre" (Perlongher, 2016, 122), lo que hemos hecho es calcar a la identidad como algo personal y consumible; hemos perdido potencias.

Hacia una resistencia enloquecida: conclusiones

En Perlongher hay "una antropoesía —disciplina salida de sí— que lee en los himnarios del Santo Daime el libro de poemas que vendrá. La tradición literaria aporta un género —el auto de fe— pero la fe en la antropología —estudios de campo— aporta una escucha al alcance de la mano" (Kamenszain, 2004, 472) que nos obligaría a derivar de nuestras identidades LGBTQ+ en devenires barrosianos, plebeyistas en resistencia y mutación perpetua. De lo que se trata no es de preguntar qué es una identidad, sino de lo que puede construir, de lo que puede devenir desde sus potencias y agencias: producir efectos que curven al Yo y al Ser.

Hoy nuestras locas del sur global resisten a una estetización capitalista y construyen, al margen de toda teoría queer, otros devenires, no solo sexuales, sino comunitarios, extasiados. Como sentencia Paola Arboleda, a la teoría queer "le hace falta raza, clase, le falta realidad social y política" (2011, 121). En resumidas cuentas, le hace falta *cuerpo situado e histórico*, superación del ser por el hacerse aquí y ahora. La teoría queer se ha abstraído y ha olvidado que toda teoría queer es, sobre todo, lucha de los márgenes para sobrevivir no en la asimilación, sino en la construcción de otros mundos posibles (antropoesía). Al capitalizarse, se ha vuelto un manual estético y moral del

deber ser (personología). En cambio, la antropoesía de Perlongher parte de lo real situado hacia sus devenires posibles. Sin embargo, no se trata de un devenir-latinoamericano, filosofía de la liberación, sino en un devenir-barroso-nómada desde nuestras marginalidades que las propias naciones americanas niegan: devenir-indígenas, devenir-negras, devenir-locas, devenir-infancias que rompan con la civilización hegemónica en agencias nómadas de resistencia antihumanistas, pero no inhumanas, como ha sido todo el sistema capitalista actual.

Cabría preguntar: ¿por qué no hemos sabido hacer del pensar de Perlongher un proceso de desterritorialización nómada de las sexualidades, pero también de otras identidades, como la de nacionalidad? Ya Bolívar Echeverría contra lo queer, sin por ello ver en Perlongher lo que nosotros hemos expuesto, le señalaba a Martha Lamas la posibilidad del barroco como actitud de curvar, es decir, derivar del mundo "normal" (1997) realidades alucinantes, inesperadas, pero posibles, que construyan otros modelos de significación. Habrá que ir hacia esos espacios del éxtasis y salvarlos del olvido intencional que el capitalismo identitario produce, y desplazar desde ahí el ordenamiento de este mundo en múltiples formas de existencias menores. Aprender a vagabundear con Perlongher para alcanzar, como la loca prostituta, el encuentro con el/lo desconocido.

Referencias bibliográficas

Arboleda Ríos, Paola. "¿Ser o estar 'queer' en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas". En: *Íconos,* 39, 2011, 111-121.

Bernini, Lorenzo. *Las teorías queer. Una introducción,* trad. Albert Tola. España: EGALES, 2018.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, trad. Javier Sáez y [Paul] Beatriz Preciado. Madrid: SÍNTESIS, 1997.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.

Butler, Judith. *Deshacer el género,* trad. Patrícia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2021.

Cangi, Adrián. "Papeles Insumisos. Imagen de un pensamiento". En: Perlongher, Néstor. *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Parabellum, 2004, 7-32.

Celada, María Teresa. "Entremeio español/português — errar, desejo, devenir". En: *Caracol,* 1, 2010, 110-150.

Davis, Fernando. "Loca / Devenir Loca". En: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013, 181-185.

de Lauretis, Teresa. "Género y teoría *queer*". En: *Mora*, 21, 2015, 107-118.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica,* trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2016.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor,* trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1975.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2020.

Echavarren, Roberto. "La osadía de los flujos". En: Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Parabellum, 2014, 463-467.

Echeverría, Bolívar. "Queer, manierista, bizarre, barroco". En: *Debate Feminista,* 16, 1997, 3-10.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad (1): La voluntad de saber.* México: Siglo XXI, 1991.

Guattari, Félix. *Micropolíticas del deseo. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Guattari, Félix. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Guattari, Félix. *La revolución molecular,* trad. Guillermo de Eugenio Pérez. Madrid: Errata Naturae, 2017.

Gundermann, Christian. "Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 29, 58, 2003, 131-156.

Hocquenghem, Guy. *La beuté du métis.* París: Albin Michel, 1979.

Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*, trad. Geoffroy Huard de la Marre. España: Melusina, 2009.

Hocquenghem, Guy. *Diario de un sueño. Artículos de prensa (1970-1987)*, trad. Ezequiel Martínez Kolodens. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2021.

Judith/Jack Halberstam. "Transgender butch: butch/FTM border wars and the masculine continuum". En: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies,* 4, 2, 1998, 287-310.

Kamenszain, Tamara. "Tres Huérfanos momentos". En: *Papeles insumisos.* Buenos Aires: Parabellum, 2014, 468-473.

Lamborghini, Osvaldo. "El niño proletario". En: *Novelas y cuentos*. España: Ediciones del Serval, 1988.

Malabou, Catherine. *El placer borrado. Clítoris y pensamiento,* trad. Horacio Pons. Santiago de Chile: Palinodia, 2021.

Martinelli, Lucas Sebastián. "El revés del testimonio y la potencia sádica en 'El informe Grossman' de Néstor Perlongher". En: Visconti, Marcela y Mariano Veliz (eds.), *Relatos sobre Malvinas. Guerra, memoria y archivo.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Facultad de Filosofía y Letras, 2019, 47-62.

Mieli, Mario. *Elementos de crítica homosexual,* trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1979.

Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya,* recopilación y presentación de Osvaldo Baigorria y Christian Ferrerer. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Perlongher, Néstor. *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo,* trad. Moira Irigoyen. Argentina: Paidós, 1999.

Perlongher, Néstor. "Nueve meses en París". En: *Hispanoamérica,* 28, 84, 1999, 53-57.

Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos,* edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Parabellum, 2004.

Perlongher, Néstor. *Los devenires minoritarios.* Barcelona: Diaclasa, 2016.

Preciado, [Paul] Beatriz. "Terror anal" en *El deseo homosexual*. España: Melusina, 2009. 133-174.

Schérer, René. *Utopías nómadas*, trad. José Ignacio Benito Climent y Laura Vidal Català. España: Tirant lo Blanch, 2011.

Souilla, Susana. "Dos cronistas y de poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel". En: *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, 2009, 1-11.

Vidarte, Paco. *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGBTQ.* España: EGALES, 2010.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual*, trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte. España: EGALES, 2006.

Resistencia desde el margen: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig

Resistance from the margins: El beso de la mujer araña *by Manuel Puig*

Martin Villagarcia

Recebido em: 14 de setembro de 2022
Aceito em: 12 de outubro de 2022

Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Actualmente se encuentra cursando el doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata sobre el archivo de Manuel Puig con una beca de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2391-8300>
Contacto: martinvillagarcia@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Puig; Resistencia; Margen; Sexo; Género

Resumen: En 1976 Manuel Puig publicó *El beso de la mujer araña*, su cuarta novela. El contexto en la Argentina era sumamente peligroso, las turbulencias del tercer peronismo habían dado lugar al autodenominado Proceso de reorganización nacional, la dictadura más dura y violenta que experimentó el país. Sin embargo, Puig ya se encontraba exiliado en México, luego de haber sido perseguido por su libro *The Buenos Aires Affair,* que le valió una amenaza de muerte de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1974. Era la primera vez que Puig publicaba la primera edición de uno de sus libros fuera de Argentina, donde la Junta Militar había renovado la prohibición que pesaba sobre su nombre. A pesar de la distancia impuesta con su lectorado, *El beso de la mujer araña* estaba claramente dirigida al público argentino a manera de un ajuste de cuentas y, al mismo tiempo, resistencia.

KEYWORDS: Puig; Resistance; Margin; Sex; Gender

Abstract: In 1976 Manuel Puig published *El beso de la mujer araña*, his fourth novel. The context in Argentina was extremely dangerous, the turmoil of the third Peronism had given way to the self-proclaimed Proceso de Reorganización Nacional, the toughest and most violent dictatorship that the country has experienced. However, Puig was exiled in Mexico, after being persecuted for his book *The Buenos Aires Affair,* which resulted in a death threat by the Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) in 1974. It was the first time that Puig published the first edition of one of his books out of Argentina, where the Junta Militar had renewed the prohibition that weighed on his name. Despite the distance imposed with his readers, *El beso de la mujer araña* was clearly addressed to the Argentine public as a score settling and, at the same time, resistance.

En 1976 Manuel Puig publicó *El beso de la mujer araña*, su cuarta novela. El contexto en la Argentina era sumamente peligroso, las turbulencias del tercer peronismo habían dado lugar al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, la dictadura más dura y violenta que experimentó el país. Sin embargo, Puig ya se encontraba exiliado en México, luego de haber sido perseguido por su libro *The Buenos Aires Affair*, que le valió una amenaza de muerte de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1974. Era la primera vez que Puig publicaba la primera edición de uno de sus libros fuera de Argentina, donde la Junta Militar había renovado la prohibición que pesaba sobre su nombre. A pesar de la distancia impuesta con su lectorado, *El beso de la mujer araña* estaba claramente dirigida al público argentino a manera de un ajuste de cuentas y, al mismo tiempo, resistencia.

Desde muy temprano en su carrera literaria Manuel Puig detectó en parte de la crítica y la comunidad intelectual un signo de homofobia en el desprecio que muchas veces expresaban hacia su literatura, la cual consideraban peligrosamente frívola para la época. Esa sensación lo llevó a participar en agosto de 1971 de la fundación del FLH (Frente de Liberación Homosexual), una agrupación cuyo fin, entre otros, era hacer entender a la izquierda que la revolución debía ser sexual o de lo contrario seguirían reproduciendo el esquema de explotación capitalista en las relaciones sociales. El esfuerzo fue en vano y, a pesar de que a todas las luces marxismo y revolución sexual iban de la mano, el FLH recibió un rechazo unánime de todos los sectores políticos y, tras una feroz persecución durante el tercer peronismo, que

incluyó un llamado a su exterminio, terminó por disolverse al poco tiempo del golpe militar del 24 de marzo de 1976.

Ubicando al militante de izquierda Valentín y al homosexual Molina en el espacio acotado de una celda en una prisión argentina durante 1974, Puig intentó dar con *El beso de la mujer araña* una resolución utópica al conflicto que enfrentaban las minorías sexuales en el albor (e inmediato ocaso) de las revoluciones sociales latinoamericanas. Desde el margen de su exilio, Puig enfrentó a sus personajes en un diálogo donde ambos ponen en duda sus representaciones de sexo-género y sufren transformaciones. Al mismo que dio voz y subjetividad a la disidencia sexual y su vida precaria, intervino el texto con una serie de notas al pie sobre la homosexualidad para informar al público lector acerca de un fenómeno que en ese entonces todavía era una incógnita.

1971-1973: Manuel Puig y el FLH

En agosto de 1971 se llevó a cabo la reunión fundacional del Frente de Liberación Homosexual (FLH) en el departamento del escritor y abogado Blas Matamoro, en el barrio de Once, en Buenos Aires. El Frente surgió de la convergencia de dos grupos: por un lado, "Nuestro mundo", fundado en 1967 por los militantes sindicalistas de izquierda Héctor Anabitarte y Luis Troitiño con el objetivo de derogar los edictos policiales anti-homosexuales; por el otro, el grupo "Profesionales", conformado por intelectuales como Juan José Sebreli y José "Pepe" Bianco con el objetivo de intercambiar lecturas literarias y teóricas con respecto a la homosexualidad. El escritor tucumano

Juan José Hernández, pareja de Bianco y vinculado con "Nuestro mundo", fue el nexo entre ambas partes y quien llevó a ese encuentro inicial a su amigo Manuel Puig. Al respecto de su participación y compromiso en las actividades del Frente, todo lo que se sabe es que asistió a un par de reuniones más, dejó algunos contactos, dio dinero para homosexuales detenidos en el penal de Villa Devoto y colaboró económicamente para la impresión del periódico *Homosexuales*. No obstante, la experiencia en el FLH tuvo una influencia fundamental en su obra por venir.

A comienzos de los 70 Puig se encontraba en la cresta de la ola en Argentina. Su novela *Boquitas pintadas* (1969) era un *bestseller* y lo había convertido en una celebridad intelectual y popular. Mientras revisaba las traducciones a otros idiomas de sus dos primeros libros, se encontraba redactando *The Buenos Aires Affair*. En esta ocasión, como señala Juan Pablo Canala, las voces que repiten banalidades de las dos primeras novelas dan lugar a diálogos donde intervienen "discursos sobre la sexualidad, la política y el psicoanálisis" (Canala, 2021, s/n), discursos que coinciden con lo que se debatía al interior del FLH y que impregnaron las intervenciones de Puig en los diálogos sostenidos con la prensa durante la presentación del libro. En una entrevista realizada en 1973 por Ovidio Lagos Rueda para el periódico *La Capital* de Rosario, Santa Fe, el periodista afirma que la novela "gira alrededor de la imposición de una moral sexual, de la explotación de un sexo por el otro. Puig, utilizando un neologismo, ha bautizado a esta característica que aliena a los protagonistas de su novela: sexismo" (Romero, 2006, 67). Acerca del origen de la novela, allí Puig afirma: "llegué a la conclusión que el origen de

la explotación era la represión sexual" (Ibíd.). En otra entrevista concedida también en 1973, Puig recalcaba: "La represión sexual es una de las armas principales del capitalismo. Para mí está clarísimo. Reducir a una mujer a objeto de modo que el hombre no solo tenga el techo y la comida sino la tercera gran necesidad, que es el sexo" (Romero, 2006, 91). El sexismo y la represión sexual como arma del capitalismo eran preciamente lo que denunciaba el Frente de Liberación Homosexual. En términos muy similares a los de Puig, el FLH expresa en su manifiesto *Sexo y revolución* el modo en que la mujer se convierte en objeto:

> El coito deviene una institución estructurada culturalmente para la satisfacción del varón, que detenta toda la iniciativa, y que posee el derecho legítimo a gozar. Esta dominación en el coito es en última instancia, en el terreno ideológico, la manifestación objetiva de la dominación de la mujer por el varón en la vida cotidiana. Así la mujer deviene un objeto de placer y de re-producción. (FLH, 1974, 4).

Hacia el final de la última entrevista mencionada, se le pregunta a Puig: "¿Por qué te parece que los movimientos de liberación social se ponen tan reaccionarios cada vez que se trata el punto sexual, inclusive que lleguen a defender una posición de puritanismo similar al de la Iglesia católica y al del partido comunista?" (Romero, 2006, 93). A lo que Puig responde:

> Al endurecimiento, creo. La gente que lucha (esto es muy feo, no sé si tendría que decírtelo) y que está decidida a morir, en cierto modo niega la posibilidad del goce. El goce viene a ser una cosa que estorba porque lo que

> importa en este momento es dar la vida por cambiar el régimen, tal vez sea el único modo; una actitud así casi suicida. (Ibíd.).

Ante ese desdén por la dimensión sexual de la experiencia, *Sexo y revolución* propone darle un lugar central en la agenda política, en tanto "Lo real es que en la sexualidad, en la multiplicidad y riqueza de sus potencialidades está inscripto el primer atisbo de libertad que encontramos en la naturaleza, y es este enorme caudal de energía potencial de la libido lo que debe ser desviado hacia la meta social del trabajo enajenado" (FLH, 1974, 5). Y advierte:

> [...] en la medida en que estas necesidades de libertad no son integradas a un planteo revolucionario explícito, es el mismo sistema el único que les da respuesta, manteniendo las mismas bases de la opresión sexual pero brindando satisfacciones ilusorias o sustitutivas. (FLH, 1974, 6)

Los destinatarios del manifiesto, además de los homosexuales, eran los militantes de izquierda, cuyas ideas conservadoras acerca de la sexualidad el FLH deseaba cambiar. La estrategia tenía una pretensión tautológicamente convincente: la revolución será sexual o no será. Las últimas palabras de Puig en aquella entrevista son:

> Ahora, una vez que se establece un régimen socialista, no veo por qué insistir en la represión. Personalmente, yo creo más que nada en la bisexualidad. La liberación sexual es la posibilidad de goce con una persona, con una mesa, con cualquier cosa, porque el sexo es el elemento de juego que se tiene para alegrar la vida. No veo conflicto entre marxismo y liberación sexual. (Romero, 2006, 93).

El conflicto, por más que Puig no lo veía, era real y constituía uno de los grandes obstáculos que enfrentaba el FLH a la hora de consolidarse como una fuerza política. A comienzos de los años 70 el peronismo, como indica Julia Romero, había "invadido el imaginario popular con la significación de un proceso de liberación como forma de luchar contra la represión y el capitalismo" (Romero, 1999, 314). En varias oportunidades el Frente intentó sumarse a las filas del peronismo de izquierda, pero fueron discriminados al ritmo del cántico: "No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros". La liberación sexual, y en especial la homosexual, perseguida por el FLH, no tenía lugar en la revolución popular que el peronismo y la izquierda esperaban que estallara en cualquier momento, y esto derivó en una abrupta ruptura. Puig propondría una resolución utópica a este conflicto entre el Frente de Liberación Homosexual y la izquierda en *El beso de la mujer araña.*

A diferencia de *Boquitas pintadas*, que había sido un éxito de crítica y de ventas, la publicación de *The Buenos Aires Affair* en abril de 1973 resultó sumamente problemática. A pesar de agotar 15 mil ejemplares en sus primeras tres semanas a la venta, el libro recibió mayormente reseñas negativas y los medios le dieron la espalda. En marzo del mismo año el candidato peronista Héctor Cámpora había ganado las elecciones presidenciales y, en medio de la euforia justicialista, las aluciones en la novela a a la censura y represión ejercidos durante el primer gobierno de Perón no fueron bien recibidas, como tampoco su contenido más sexual, que rápidamente fue tildado de "obsceno" en un contexto político cada vez más conservador. Las esperanzas

de una revolución popular terminaron de venirse abajo tras la Masacre de Ezeiza, ocurrida en junio de 1973. La inestabilidad política, sumada a la renuncia de Cámpora para que Perón volviera a ser electo presidente en septiembre y una amenaza telefónica de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), hicieron que Puig, temeroso, saliera del país rumbo a Nueva York primero y luego a México.

En enero de 1974 la División Moralidad de la Policía Federal secuestró de las librerías de Buenos Aires todas las copias de *The Buenos Aires Affair* para devolverlas con todos los pasajes que incluían referencias a la represión durante el primer peronismo y detalles tildados de "obscenos" censurados con corrector blanco. A continuación, el libro fue prohibido como pornografía tras una denuncia presentada por la Liga de Madres de Familia de la Parroquia de la Merced, pasando a formar parte de una lista negra. En diciembre del mismo año, mientras Puig permanecía en México, su familia recibió otra amenaza telefónica de la Triple A que selló su destino de exilio definitivo.

1974-1976: La preparación de la novela

En medio del derrotero de *The Buenos Aires Affair*, a un mes de su lanzamiento en mayo de 1973, Puig se entrevistó con varios presos políticos liberados por la amnistía de Cámpora[1] como parte de su proceso de

1 Una de las propuestas más populares de la campaña de Cámpora había sido la inmediata liberación de los presos políticos. El mismo día de su asunción, el 25 de mayo de 1973, una masiva movilización se desplazó hacia la cárcel de Devoto para exigir que se cumpla la promesa de campaña. Tras varios incidentes, a las 9 de la noche se ordenó la liberación.

investigación para *El beso de la mujer araña*. A comienzos de 1974, la idea de Puig era continuar explorando la fascinación de una mujer débil por un hombre fuerte. Sin embargo, los debates feministas que estaban teniendo lugar en ese momento lo hicieron darse cuenta de que esa atracción ya era poco creíble y decidió cambiar a la mujer por Molina, un homosexual con "fijación femenina", una marica anticuada todavía enamorada de los viejos estereotipos de género de mujer sometida, que los movimientos de liberación sexual estaban derrumbando. En contraposición a Molina, Puig eligió a Valentín, un militante de izquierda, y ubicó a ambos personajes en una celda argentina en 1974, durante el gobierno de Isabel Perón.[2] Privados de su libertad (Molina por "corrupción de menores" [3] y Valentín, por promover disturbios en una huelga) y sin más compañía que el uno para el otro, ambos conversan y sostienen un diálogo que se extiende por casi la totalidad de la novela. En principio el contacto se da a través de las películas que Molina

2 Tal como puede comprobarse en los manuscritos de la novela, conservados en el Archivo Puig, en las primeras campañas de escritura la temporalidad de *El beso de la mujer araña* era los años 1971 y 1972, durante la autodenominada "Revolución Argentina". A último momento, antes de que el libro entrara en imprenta, Puig cambia las fechas por 1974 y 1975. Como indica Graciela Goldchluk: "La decisón de ubicar la novela en una contemporaneidad simultánea con el momento de su escritura implica, por un lado, una toma de posición con respecto al avance de la represión dentro de un gobierno que había comenzado su ciclo liberando a todos los presos políticos. Por otra parte, tiene consecuencias en la situación de los personajes: con las nuevas fechas, el futuro de Valentín se vuelve incierto". (Goldchluk, 2002, LXXI).

3 Si bien no hay rastros en su arhivo, es posible plantear la hipótesis de que el vínculo de Puig con los homosexuales presos en la cárcel de Devoto a través del FLH sirvió también como inspiración para el personaje de Molina. La carátula "corrupción de menores", que aparece en la ficha carcelaria incluida en la novela, era un popular eufemismo para la arbitrariedad con que se aplicaban los edictos policiales a los homosexuales por el simple hecho de su orientación sexual.

narra a Valentín para entretenerse y así matar el tiempo. Sin embargo, esas conversaciones rápidamente dan lugar a un debate en torno al género tomando como punto de partida el choque entre la ideología desplegada en los films narrados y la lectura que hace Valentín desde su formación en la militancia de izquierda. Si bien Molina ignora de buena gana el sistema de explotación que sostiene la trama de sus películas favoritas, y parece que es Valentín quien tiene más para enseñar, los tantos terminan por invertirse y la transformación se da en ambos sentidos.

Un vistazo a los manuscritos de la fase prerredaccional de *El beso de la mujer araña* permite comprobar la importancia que tenía el estudio de los roles de género para Puig a la hora de encarar este proyecto. En esos papeles los personajes, aún sin nombres asignados, aparecen identificados como "He" (Valentín), "Folle" ("loca", término en francés que refiere a los homosexuales, para Molina)[4] y "She" para las distintas iteraciones de lo femenino que aparecen en los diálogos y, sobre todo, en los argumentos de las películas narradas. Esta distribución básica de identidades de género se traslada rápidamente al diálogo de los dos protagonistas una vez que empiezan a desplegar sus ideas sobre los roles, especialmente el masculino. El capítulo 2 comienza con Valentín gozando de la generosidad de Molina, que decide compartir con él la comida que le trae la madre durante sus visitas. Si bien Valentín en principio está agradecido, enseguida muestra

4 Si bien originalmente se trató de un término peyorativo, los movimientos de revolución homosexual se reapropiaron de esa palabra, cambiando su signo de insulto a un estandarte de orgullo, como ocurrió también con la voz "queer" en inglés.

reservas con respecto a la posibilidad de mal acostumbrarse a ese tipo de lujos. Molina se ofende y Valentín le echa en cara que es demasiado sensible, como una mujer:

> -¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?
> -No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar. (Puig, 2010, 33).

De esta manera, inaugura una dialéctica que recorre todo el libro acerca de los roles de género. El estorbo del que habla Valentín se refiere, además de al exceso de emoción, al carácter decadente, burgués y contrarrevolucionario que la izquierda asignaba a la homosexualidad. Ese mismo diálogo continúa una línea que establece un puente directo entre masculinidad y fascismo:

> -¿Para qué [estorba]?, ¿para torturar?
> -No, para acabar con los torturadores.
> -Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores.
> -¿Y vos qué harías sin hombres?
> -Tenés razón. Son unos brutos pero me gustan. (ibídem).

Tras el cuestionamiento, que Valentín reconoce luego como un "planteo" (en términos de ideología política), Molina regresa a su lugar tradicional de mujer sumisa enamorada de un hombre fuerte, producto de su propia educación afectiva. Lejos de los movimientos de liberación sexual que estaban convirtiendo la disidencia en una identidad política, Molina encarna

el antiguo modelo de "loca" (contrapuesto al "chongo"), que absorbía las características hegemónicamente aceptadas de mujer sumisa.

Una de las preguntas que más se repite a lo largo de la novela es ¿qué es ser hombre? La respuesta de Molina aparece en tercera persona: "Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada" (Puig, 2010, 65). Por otro lado, Valentín contesta, refiriéndose a su propia experiencia:

> no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal. (Puig, 2010, 66).

Si bien Valentín escapa del discurso hegemónico sobre una masculinidad fuerte y autoritaria basada en el dominio de los unos sobre los otros, e incluso contrapone un modelo opuesto e igualitario, no deja de estar preso del discurso y la educación afectiva de la izquierda, y continuamente da la impresión de estar siendo hablado por su ideología, en lugar del sentido contrario. Por ejemplo cuando establece al comienzo de la novela su orden de prioridades:

> Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi

> vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, ¿te das cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es...bueno... todas mis ideas... (Puig, 2010, 31-32)[5]

Si bien lo mismo podría decirse de Molina, que es hablado por su ideología y no parece no darse cuenta de su "craso error" al seguir venerando ideas viejas sobre los roles de género, al punto que llega a afirmar con resignación que "la gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo" (Puig, 2010, p.233), ese desfasaje lo coloca en un lugar precisamente "excéntrico" y esto se extiende a su idea de sexualidad.

Sin ningún tipo de ingenuidad, Puig coloca en el discurso de Molina todos los lugares comunes que la izquierda despreciaba de los homosexuales. Frente al progresismo "normalizado" de Valentín, que no cree en el matrimonio ni la monogamia, Molina afirma los valores más conservadores:

> -Pero qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida.
> -¿A vos te gustaría eso?
> -Es mi sueño.
> -¿Y por qué te gustan los hombres entonces?
> -Qué tiene que ver... yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.
> -¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?
> -Una señora burguesa. (Puig, 2010, p.47).

5 Más adelante el mismo Valentín se encargará de desmentir ese orden de prioridades cuando reconoce cuánto anhela el reencuentro con su antigua novia burguesa y no su actual compañera de militancia: "yo ha...hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me me.. me... sigue gustando es... otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que mataron a mi compañero... Soy como ellos, soy igualito". (Puig, 2010, p.141).

Molina es un sujeto problemático por donde se lo mire. Además de portar todos los signos para irritar a la izquierda revolucionaria, también propone un modelo anticuado de identidad y sexualidad para gran parte de los homosexuales que llamaban a la liberación. Una de las luchas internas más fuertes del FLH era la disputa por el lugar de la "loca", que muchos consideraban perjudicial e incluso humillante para el movimiento. Sin embargo, otro sector, como el representado por el grupo Eros, entendía que en su falta de adecuación radica su carácter más revolucionario. Frente al modelo gay norteamericano, integrado y adaptado a la sociedad, la loca ofrecía una libertad sexual e identitaria y esto se relaciona con el concepto de masculinidad y homosexualidad que manejan los dos personajes. Desde muy temprano Molina anuncia: "Yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre" (Puig, 2010, 64). Lejos de representar un signo de identidad femenina, lo que Molina desarma en este tipo de afirmaciones es la noción de una identidad estable, algo que Valentín tiene serias dificultades para comprender. Cuando Molina afirma que es una señora burguesa, Valentín le retruca:

> -¿Pero no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.
> -Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida.
> -Y como eso es imposible, porque si él es hombre querrá a una mujer, bueno, nunca te podrás desengañar. (Puig, 2010, 47).

El desengaño en realidad se lo termina llevando Valentín, pero antes falla en cada intento por clasificar a Molina y conseguir que coincida con su idea hegemónica de masculinidad y sexualidad, reforzada por su formación en la militancia de izquierda. Más allá de sus ideas progresivas y mentalidad abierta con respecto a la pareja, como cuando dice "yo no creo en el matrimonio, en la monogamia más precisamente" (Puig, 2010, 47) su noción de identidad sigue siendo rígida, como cuando le dice a Molina: "No hables como una señora de antes, porque no sos ni señora... ni de antes" (Puig, 2010, 79). Se podría decir que se trata de un problema de literalidad, en la medida en que Valentín interpreta literalmente cada una de las afirmaciones de Molina con respecto a su identidad. En ese sentido, considera que él se autopercibe mujer y juzga eso como un engaño que no puede sino producir más engaño, ya que no es una "mujer de verdad" y entonces un "hombre de verdad" jamás lo deseará precisamente por eso, pecando así del esencialismo contra el cual Puig escribe. Algo similar ocurre cuando Valentín le pregunta "¿y todos los homosexuales son así?" (Puig, 2010, 196), a lo que Molina contesta: "No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres" (ibídem).

En su artículo "Molina y Valentín: el sexo de la araña", Perlongher lee este gesto de Molina como un "devenir mujer" que "pone en duda la propia noción de homosexualidad. Si se entiende por homosexualidad la relación entre dos hombres, ¿qué pasa cuando uno de esos sujetos 'masculinos' se reclama mujer?" (Perlongher, 2004, 193-194). La identificación femenina

de Molina no se cristaliza, sino que más bien relampaguea para poner en cuestión cualquier idea de una identidad estable, como también lo hace con respecto a su orientación sexual. Molina se desmarca de la categoría homosexual y en esa resistencia puede leerse una disidencia en dos sentidos. Por un lado, con respecto al modelo gay/gay, que se opone al antiguo esquema de loca/chongo[6] y trae aparejada la posibilidad de formar un vínculo entre dos varones homosexuales en un pie de igualdad sin necesidad de que uno cumpla el rol masculino y otro, el femenino. Si bien ese modelo podía resultar atractivo, también fue percibido como una manera conformista de adaptación al medio, en lugar de cambiar el medio para adaptarse a uno. Por el otro, la negación de Molina también puede pensarse con respecto a la idea misma de la existencia de la homosexualidad como categoría ontológica y orientación sexual que preexiste al sujeto de manera esencial y lo distingue. Tal como la heterosexualidad (y la masculinidad), se trataría de otro "producto histórico-cultural", incapaz de definir una identidad y que no hace más que limitar el libre flujo del deseo.[7] Por el contrario, lo que

6 Al respecto de la subjetividad homosexual antes de los movimientos de liberación, Javier Fernández Galeano explica se articulaba cómo ésta se articulaba en torno a dos modelos contrapuestos sobre la base de clase social y expresión de género: "el del 'entendido' u 'homosexual', individuo de clase media o alta que a través de las políticas culturales del decoro, inspiradas en parte en la literatura homófila francesa, buscaba explorar la posibilidad de una homosexualidad respetable, y el del 'puto', 'loca' o 'marica', asociado con las clases trabajadoras y una performance sexualizada de la feminidad como forma de atraer a hombres masculinos, llamados 'machos' o 'chongos'". (Fernández Galeano, 2019, p. 609).

7 Puig desarrolla esta hipótesis en varias de sus intervenciones de los años 80, especialmente en la conferencia titulada "La pérdida de un lectorado" (1984) y, de manera póstuma, en el artículo "El error gay" (1990), publicado también en italiano con el título "L'omossessualita non esiste".

Puig propugnaba era la defensa de una "sexualidad total" que desarmara cualquier tipo de paradigma y la encarna en la relación sexual que se produce entre Molina y Valentín.

A la literalidad con la que Valentín lee el discurso de su compañero de celda, Molina opone una inestabilidad revolucionaria. Si la revolución es el cambio, Molina entonces es quien mejor la encarna en su permanente mutación, que se traduce en su ambivalencia como confidente de Valentín y, al mismo tiempo, soplón de las autoridades carcelarias a fin de ser liberado para regresar a cuidar de su madre. Una vez que acuerda su salida de la celda con la policía, le comunica esta noticia a Valentín con el argumento de que eso lo hará acercarse a él y, con suerte, confesarle alguna información relevante. Si bien para ese entonces Molina ya claramente rompió el pacto con la policía y simplemente los está manipulando para poder lograr su cometido, sí acierta al predecir el impacto que puede tener su pronta libertad en la relación con Valentín. Con sus propias habilidades para lograr que el otro actúe a su voluntad y la excusa de que no puede quedarse solo, Valentín enseguida intenta convencer a Molina de agruparse con la intención de conseguir enlazarlo con su propio grupo. Molina resiste cuanto puede: "Estás loco, no me van a tener confianza por puto" (Puig, 2010, 206), frase en la que se vuelve a leer el rechazo que sentía la izquierda por los homosexuales. Pero de la palabra enseguida se pasa al cuerpo y tras quejarse del dolor que le provoca la angustia en el pecho, Valentín enseguida se acerca para tratar de remediar su malestar con sus propias manos. El contacto enseguida produce placer en ambas partes y Valentín enseguida intenta encontrar su

causa: "Debe ser porque pienso en que me necesitás, y puedo hacer algo por vos" (Puig, 2010, 208), a lo que Molina contesta: "Valentín... a todo le buscás explicación... qué loco sos..." (Puig, 2010, 209). La relación sexual se produce y durante el acto Molina enuncia: "Por un minuto solo, me pareció que yo no estaba acá,... ni acá, ni afuera... Me pareció que yo no estaba... que estabas vos solo... O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos" (Puig, 2010, 210-211). En ese gesto de unión, tanto Molina como Valentín se disuelven y, aunque sea por ese breve lapso de tiempo, alcanzan un estado de "desidentidad" en el que ambos salen de sí. Caen los sistemas clasificatorios y con ellos caen también el sentido único de sus respectivas orientaciones sexuales.

Al otro día, lejos de arrepentirse o avergonzarse de lo que ocurrió durante la noche, Valentín llega a una conclusión: "Cada vez me convenzo más de que el sexo es la inocencia misma" (Puig, 2010, 213), un gesto que lo acerca a la que utópicamente debería haber sido la actitud de la izquierda con respecto a las minorías. Si bien esa afirmación no se desarrolla en el cuerpo de la novela, funciona como enlace para la teoría sobre la sexualidad que Puig manejaba y siguió desarrollando durante los años siguientes a la publicación de *El beso de la mujer araña* y hasta su muerte en 1990. La expresión "la inocencia misma" es una referencia a la tesis de Freud acerca del niño como "perverso polimorfo" (comentada en la sexta nota al pie de la novela), cuyo objeto de deseo puede ser de cualquier naturaleza sin importar categorías. Esa sexualidad sin marcas es la que Puig y el FLH señalan como una utopía a recuperar con el derrumbe del machismo y su normativa hegemónica y

heterosexual. La revolución sexual sería esa: la caída del sistema clasificatorio en pos de liberar el deseo de cualquier orientación, a fin de dejarlo fluir, fiel a su infinita capacidad de goce. El "triunfo" de Molina sería entonces haber liberado la sexualidad de Valentín, haber conseguido aquello que pregona Néstor Perlongher al final de su artículo "El sexo de las locas": "no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen" (Perlongher, 2008, 34).

Las notas al pie: un tratado sobre la disidencia sexual

Además del texto principal que ocupa la mayor parte de la novela, *El beso de la mujer araña* está compuesta por una serie de notas al pie que forman lo que a primera vista podría considerarse un "segundo cuerpo" del libro, un apéndice. Sin embargo, no se trata de meras aclaraciones y apenas pueden pensarse como citas de autoridad; más bien sirven para pensar la originalidad y creatividad de Puig para aprovechar otros órdenes del discurso (y espacios de la hoja) y hacer allí también literatura.

En total la novela incluye nueve notas al pie. A excepción de la segunda, que completa la trama de una de las películas que Molina narra a Valentín, las ocho restantes son relativas a distintas teorías acerca de la homosexualidad. Como afirma Daniel Balderston, "configuran un breve tratado sobre la sexualidad, que enfoca sobre todo la relación entre la liberación sexual y el cambio social general" (Balderston, 2002, 564). Es decir, brindan un marco

teórico al cambio de paradigma con respecto al sexo, que era también uno de los objetivos principales del FLH al momento de su fundación.

En una entrevista publicada en la revista estadounidense *Christopher Street* en 1979, a propósito de la edición en inglés de *El beso de la mujer araña*, Ronald Christ le pregunta a Puig por la recepción de las notas al pie, comentando que la información que traían ya tenían amplia difusión en Estados Unidos. A lo que Puig contesta:

> tú debes recordar que mi novela estaba destinada, primero que todo, a un lector hispanoparlante. Entonces me dije a mí mismo: "Bueno, la información ha sido violentamente negada, entonces yo la incorporará violentamente en la narración, esrará ahí como una explicación, una nota a pie de página", no teniendo nada que ver con el texto; el texto literario, quiero decir. (Romero, 2006, 182).

En su respuesta se puede leer una doble resistencia. Por un lado, al momento de redacción de la novela, Puig ya se encontraba exiliado en México y prohibido en Argentina. Si bien se refiere al "lector hispanohablante", que efectivamente lo leía porque Puig gozaba de amplia difusión en el mercado internacional, no puede dejarse de lado que una parte de ese lectorado estaba "perdida" desde su inclusión en una lista negra en su propio país natal. A pesar de que el diálogo estaba interrumpido, Puig no dejó de dirigirse a su público argentino. Por otro lado, está la resistencia a la violencia homofóbica imperante en Latinoamérica: "En esos países la gente tiene muy poca información sobre los orígenes de la homosexualidad. O ninguna del todo"

(Ibidem) y "el rechazo [hacia la homosexualidad] es universal. Universal" (Ibidem). Ante esa desinformación, Puig decidió intervenir el cuerpo principal del texto de *El beso de la mujer araña* con una serie de notas al pie que informaran acerca de un fenómeno que en ese entonces todavía para muchos era una incógnita.

Tal como lo afirma Daniel Balderston, Puig glosa y resume la mayor parte del contenido de las notas de los libros "*Homosexuality* del psicólogo inglés D. J. West y *Homosexual oppresion and liberation* del politólogo australiano Dennis Altman" (Balderston, 2002, 566). Al mismo tiempo, las tesis allí sostenidas se corresponden casi punto por punto con *Sexo y revolución*, el manifiesto del FLH, lo que permite pensar que Puig podría haber accedido a ese material gracias a su vínculo con el Frente. De cualquier manera, el diálogo es evidente, ya que en ambos casos se critica la represión ejercida por la sociedad sobre la libertad sexualidad y el deseo a fin de controlar y crear sujetos que reproduzcan un orden conservador y capitalista. La novena y última nota es quizás la más interesante porque es donde Puig introduce su propio punto de vista, enmascarado en la voz de una supuesta doctora danesa llamada Anneli Taube, autora de *Sexualidad y revolución*, un libro cuyo título es casi el mismo del manifiesto del FLH. La Dra. Taube recupera el aspecto consciente de la resistencia del niño a identificarse con los valores agresivos de la masculinidad (y los de la niña con la sumisión femenina) e incluso le otorga características revolucionarias, en tanto se trata de una rebelión contra el sistema. Sin embargo, advierte que los homosexuales son "recapturados" por los modelos propuestos por la burguesía heterosexual al identificarse

con el valor contrario al supuesto, "aburguesando" la homosexualidad al trasladarse la misma dinámica binaria, pero invertida. Y concluye:

> Este prejuicio, u observación justa, sobre los homosexuales, hizo que se los marginara en movimientos de liberación de clases y en general en toda acción política. Es notorio la desconfianza de los países socialistas por los homosexuales. Mucho de esto -afortunadamente, acota la doctora Taube-, empezó a cambiar en la década de los sesenta, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles «hombre fuerte» y «mujer débil» desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados. La posterior formación de frentes de liberación homosexual sería una prueba de ello. (Puig, 2010, 201).

El cierre de esta última nota al pie funciona como umbral entre la literatura de Puig y el FLH, pero también como límite. Si bien los puntos de contacto están claros y el diálogo es profuso, hay una diferencia que es fundamental y tiene que ver con el modo de pensar la identidad y su inmanencia. Puig reconocía su admiración y respeto por los movimientos de liberación homosexual, pero veía allí también el riesgo de forjar una identidad con características esenciales que volviera a capturar el deseo sexual. Por el contrario, lo que él proponía "una posición más radical, si bien utópica: abolir inclusive las dos categorías, hetero y homo, para poder finalmente entrar en el ámbito de la sexualidad libre" (Romero, 2006, 404).

La bisexualidad representa para Puig una tercera posición que desarma el binomio heterosexualidad/homosexualidad, desmarcando el deseo de una

dirección única y devolviéndole su libre circulación. A lo largo de los años 80 y en distintas publicaciones, Puig sostuvo esta postura en pos de una "sexualidad total" con los mismos argumentos. Estas hipótesis encontraron un sustento más fuerte en 1984, durante una conferencia pronunciada en un encuentro de escritores censurados organizado por la revista *Index of Censorship*. Allí, establece que el sexo no tiene peso moral y que una actividad así de insignificante no debería definir nada, mucho menos una identidad:

> No debería existir ni la heterosexualidad ni la homosexualidad. Los homosexuales no existen, hay personas que tienen prácticas homosexuales, pero el aspecto banal de sus vidas no debería definir su personalidad o establecer su identidad. La homosexualidad no existe, es el producto de la mente reaccionaria. (Romero, 2006, 332).

Esta misma afirmación aparece al comienzo del artículo "El error gay", que publicó en Argentina la revista *El Porteño* en septiembre de 1990, dos meses después de la muerte de Puig en julio de ese año. Allí retoma mayormente los argumentos de la conferencia de 1984 (y los desarrollados desde la década del 70 en adelante), como su admiración por los grupos de liberación homosexual, pero vuelve a advertir:

> pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad homosexual como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual. La formación de un ghetto más no creo que sea la solución, cuando lo que se busca es la integración. (Romero, 2006, 404).

Y finalmente propone:

> me parece necesaria una posición más radical, si bien utópica: abolir inclusive las dos categorías, hetero y homo, para poder finalmente entrar en el ámbito de la sexualidad libre. Pero esto requerirá mucho tiempo. Los daños han sido demasiados. Sexualmente hablando, el mundo es una *disaster area*. En el próximo siglo muy probablemente nos verán como un rebaño tragicómico de reprimidos: un montón de curas y de monjas sin el hábito, pero disfrazados de grandes pecadores, todos víctimas de nuestras represiones. (íbid)

1976 - ∞: El fin del FLH y el legado de *El beso de la mujer araña*

La dictadura establecida en Argentina a partir del 24 de marzo de 1976 marcó un nuevo punto de inflexión tanto para Puig como para el FLH. Ambos habían ganado la antipatía del sector más conservador del gobierno peronista. En el caso de Puig eso se había traducido en una amenaza de muerte de la Triple A que no le dejó más remedio que exiliarse, y para el FLH había significado un paso más en su progresivo aislamiento de la esfera política. Desde afuera, Puig resistió y escribió *El beso de la mujer araña*, una novela que incluyó fuertes críticas hacia la homofobia reinante en todos los sectores del poder. Desde adentro, el FLH editó la revista *Somos*, que llegó a tener 8 números y sirvió como respuesta a la creciente política represora del tercer peronismo. Tras la muerte de Perón en julio de 1974, la tensión

siguió creciendo al punto que la revista *El caudillo*,[8] ligada a José López Rega (por entonces Ministro de Bienestar social de la Nación), publicó en febrero de 1975 un artículo titulado "acabar con los homosexuales" que proponía "encerrarlos o matarlos" (González, 2017 y Simonetto, 2014). A partir de entonces el FLH comenzó a replegarse hasta que el golpe del 24 de marzo de 1976 terminó de pulverizar cualquier posibilidad de existir para el FLH, que acabó por disolverse en junio del mismo año.

En tanto la prohibición que había caído sobre él provenía del gobierno peronista, Puig creyó que una vez en el poder la Junta Militar la levantaría. Sin embargo, su prohibición fue renovada. Si bien Puig sabía que *El beso de la mujer araña* no se editaría en Argentina, al momento de su salida cabía la remota posibilidad de que se distribuyera de todos modos mediante la importación. A sabiendas del siniestro momento que estaba atravesando su país, toda clase de temores lo aquejaron en los meses previos a su publicación, llevándolo al extremo de rogar a la editorial que demorara la salida por miedo a que su familia, que seguía viviendo en la Argentina, sufriera alguna consecuencia. El camino de la novela tampoco fue muy auspicioso en otros lados tampoco, y la mezcla de liberación sexual y revolución social también encontró resistencia en Italia y Francia.

En 1983 y con el retorno de la democracia, *El beso de la mujer araña* finalmente ingresó a la Argentina, pero la novela fue recibida con absoluta

8 El Semanario *El Caudillo. La tercera posición*, fue una revista de tendencia conservadora y de ultraderecha dirigida por Felipe Romeo y financiada por José López Rega que se editó entre noviembre de 1973 y diciembre de 1975.

indiferencia. Los términos cambiaron en 1985 con el estreno de la adaptación cinematográfica a cargo de Héctor Babenco y protagonizada por William Hurt (que recibió el Oscar a mejor actor), Raúl Juliá y Sônia Braga. La novela ya había sido adaptada por el propio Puig a una versión teatral[9] (luego de varias adaptaciones realizadas por terceros) que venía cosechando éxito en el mundo y lo seguiría haciendo después de su muerte en 1990, sumada a la versión musical en Broadway en 1993, que llegaría a la Argentina en el mismo año. Con el correr de los años, *El beso de la mujer araña* terminó por convertirse en la obra más famosa de Puig. La resistencia rindió sus frutos y, partiendo desde el margen, consiguió ubicarse en un lugar central.

Referencias bibliográficas

Balderston, Daniel. "'Sexualidad y revolución': en torno a las notas al pie de *El beso de la mujer araña*". In: Amícola, José y Panesi, Jorge (coords.). *El beso de la mujer araña edición crítica*. Madrid: Colección Archivos, 2002, 564-573.

Canala, Juan Pablo. "*The Buenos Aires Affair*: el comienzo de la obra por venir". In: *Orbis Tertius*, vol. XXV, nº 32, e173: noviembre 2020-abril 2021. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe173/13123>. Acesso em 14 sept. 2022.

Fernández Galeano, Javier. "Cartas desde Buenos Aires: El movimiento homosexual argentino desde una perspectiva transnacional". In: *Latin American Research Review*, Volume 54, Issue 3, 17 September 2019, pp. 608 – 622. Disponível em: <https://doi.org/10.25222/larr.109>. Acesso em 14 sept. 2022.

9 Poco tiempo antes del retorno de la democracia, se había estrenado en Argentina esta adaptación teatral, que había provocado un escándalo por la trama homosexual, los desnudos y, especialmente la escena de sexo entre los dos protagonistas.

Frente de Liberación Homosexual. Sexo y revolución. In *Somos* nº5. Buenos Aires, Dic. 1974. Disponível em: <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/SEXO-Y-REVOLUCION.pdf>. Acesso em 14 sept. 2022.

Goldchluk, Graciela. "Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional" en Amícola, José y Panesi, Jorge. (Coords.). *El beso de la mujer araña*/Manuel Puig, edición crítica. Colección Archivos, 2002.

González, Miguel. "Sexo y Revolución. El Frente de Liberación Homosexual y la moral burguesa*"*. In: *XVI Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017.

Perlongher, Néstor. "Molina y Valentín: el sexo de la araña" en *Papeles insumisos*. Santiago Arcos, 2004.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

Romero, Julia. "Manuel Puig: del delito de la escritura al error gay". In: *Revista Iberoamericana*, LXV (187), 305-3025, 1999. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6074/6250>. Acesso em 14 sept. 2022.

Romero, Julia. *Puig por Puig*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Simonetto, Patricio. "El caudillo de la tercera posición: aproximaciones a la cultura de la derecha peronista". In: *Sociedad y Discurso*, Número 26, 2014, p. 126-154. Disponível em: <https://journals.aau.dk/index.php/sd/article/view/1096/925>. Acesso em 14 sept. 2022.

Identidades inestables en la obra de Copi[1]

Unstable identities in the works of Copi

Ignacio Lucia

Profesor y doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Su tesis doctoral fue sobre la obra de Copi. Actualmente es docente e investigador en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la mencionada universidad.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2344-0095>
Contato: ignaciolucia@hotmail.com
Argentina

Recebido em: 10 de setembro de 2022
Aceito em: 23 de setembro de 2022

1 Este artículo forma parte de la investigación que desarrollé para mi tesis de doctorado, cuyo título fue: *Fronteras de la teatralidad en la obra de Copi. Identidades, cuerpos, géneros.* Esta fue defendida en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en diciembre de 2020, y puede consultarse aquí: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1952/te.1952.pdf>.

PALABRAS CLAVE: Inestabilidad; Identidades; Género; Copi; Cuerpo

Resumen: Las obras literarias de Copi parecen haber encontrado una más amplia recepción crítica en las últimas décadas, y esto quizá se deba a recientes cambios culturales en relación con las cuestiones de género sexual. En sus obras teatrales y narrativas, usa procedimientos ficcionales que muestran el carácter inestable de la subjetividad y de las identidades sexuales. En ese camino estético, son desestabilizadas tanto la heterosexualidad como la homosexualidad. Sus personajes parecen ser *trans* (mucho antes de que esa denominación se popularizara) que representan modos de existencia que ponen en entredicho la posibilidad de hablar de una esencia interior y natural, así como de su expresión exterior correlativa.

KEYWORDS: Instability; Identities; Gender; Copi; Body

Abstract: Copi's literary works seem to have found a much wider critical reception in the past few decades and this is probably due to the fact of recent cultural changes regarding matters of gender. In his plays and his narrative fictions, he uses fictional procedures that show the unstable status of both subjectivity and sexual identities. During this aesthetical path, both heterosexuality and homosexuality are destabilized. His characters seem to be *trans* (way before that designation was popularized) which represent ways of existence that put in conflict the possibility of speaking of an interior and natural essence, as well as its exterior correlative expresion.

Si bien la obra teatral, narrativa y gráfica de Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) era bastante conocida en Francia, que es a donde este autor argentino se exilió desde el año 1962 (y cuyo idioma adoptó a la hora de realizar la mayoría de sus producciones escritas entre los años 60 y fines de los 80) recién ha tenido la adecuada recepción crítica en su país de origen en las últimas décadas, que es cuando comenzó a traducirse su producción al español "porteño", por considerar que se trataría de una lengua más idónea para el estilo de este autor; hasta el año 2000, en español eran conocidas solamente sus novelas y libros de cuentos, traducidos por editoriales españolas, en un español más peninsular. Sus obras de teatro, por otra parte, no habían sido traducidas aún. En este momento, ya todas cuentan con versiones en español rioplatense.

El propósito de "repatriación" que orienta esos proyectos de traducción de sus obras a su idioma natal se relaciona en parte, probablemente, con los cambios que ha habido en Argentina en cuanto a la consideración de las identidades de sexo-género. Los personajes que recorren sus ficciones son aquellos que en ese momento se consideraban "marginales": como dice Eduardo Muslip, son "alternativos" con respecto a lo que la sociedad burguesa considera aceptable (Muslip, 2009, 6). La poética de este autor encuentra en el ambiente argentino actual una situación de recepción más adecuada, quizá por la mirada que los estudios *queer* han aportado a la sociedad, por más que en la época de Copi ni siquiera existía esa utilización del término. La identidad en su obra no aparece como algo "natural" ni "estable", sino que

muestra su carácter de "construcción"[1]. Las figuraciones representadas por sus subjetividades son "disidentes"[2], se salen de las conformaciones binarias que tienden a la normalización de las identidades sexuales y de género. El otro aspecto que puede movernos a considerar a Copi desde la mirada *queer* se encuentra en la gran presencia de lo corporal en sus ficciones. Según el punto de vista *queer*, el cuerpo es un espacio politizado y problemático, a diferencia de los primeros enfoques feministas que tendían a dar por sentado la dicotomía sexo/género (Loyden Sosa y Sánchez Bringas, 2007, 74).

Pero las identidades no son lo único que se presenta como inestable, sino también el mundo ficcional que sirve de escenario a sus ficciones: ese mundo aparece siempre al borde de la catástrofe, en estado permanente de mutación. Esto es así especialmente en su obra dramática y narrativa, donde se pueden ver giros inesperados de las acciones, destrucciones, catástrofes. Así, ese inestable mundo representado es correlativo de la inestabilidad en los personajes.

En un trabajo de 2008, Marco Pustianaz habla de sujetos "fuera de sí" en la obra de Copi, sujetos "desequilibrados", mientras que Isabelle Barbéris observa en la obra del autor, un despliegue de los estados afectivos propios

1 En Copi, "[…] lo que denominamos *naturaleza* es una construcción" (Lozano, 2013, 810).

2 En un artículo de 2019, Atilio Rubino explica que, actualmente, "[…] el sintagma 'disidencia sexual' parece estar ocupando cada vez mayor lugar e, incluso, haber reemplazado en parte al uso de '*queer*' que se había popularizado de forma transnacional desde fines de los noventa" (Rubino, 2019, 62). Además, "[…] 'disidencia', a diferencia de 'diversidad', es relacional, pues no remite a una suma de identidades sexuales (normativas y no normativas) sino que hace referencia siempre a una norma sexual: ciertas prácticas resultan disidentes respecto a una norma siempre variable […]" (Rubino, 2019, 63).

de nuestra era actual, que son, según ella "estados de saturación" ("estados *borderline*, bipolares y otros *burn out*", Barbéris, 2014, 15, mi traducción[3]): es en ese sentido que Pustianaz hablaba de sujetos "fuera de sí", excesivos, irracionales.

Ahora bien, esa "inestabilidad" y ese "desequilibrio" no están representados solamente en la dimensión sexo-genérica, sino que también se extienden a otras dimensiones, ocupadas por otros sujetos que, en el proceso de conformación de la subjetividad moderna, fueron dejados de lado como "lo Otro". Mientras se conformaba el sujeto de la Modernidad, emergió, acompañándolo, un conjunto de "contrasubjetividades", que, en la posmodernidad, se reposicionaron, diciendo algo en contra de esa misma Modernidad, como sugiere Rosi Braidotti:

> La posmodernidad está marcada por el regreso de los "otros" de la modernidad: la mujer, el Otro sexual del hombre, el Otro étnico o nativo del sujeto eurocéntrico y el Otro natural o terrestre de la tecnocultura emergen como contrasubjetividades. Dada la importancia estructural de estos "otros" como atrezos que confirman a lo "mismo" en su posición de sujeto dominante, su "regreso" coincide con una crisis de las estructuras y de las fronteras de la subjetividad clásica, lo cual desafía sus propios fundamentos (Braidotti, 2005, 148).

Los Otros vuelven en la obra de Copi, en la forma de, por ejemplo, aquellos que son considerados "Otros" desde el discurso eurocentrista:

3 Las traducciones son mías, salvo en las obras de Copi, donde tomo las traducciones ya editadas.

podemos ver en varias de sus obras dramáticas y narrativas a personajes de inmigrantes (de los países africanos, muchas veces de los que antes eran colonias francesas), quienes en general practican la homosexualidad, y que siempre se llaman, como un estereotipo, "Ahmed". También encontramos animales, esos "Otros" de la Razón, y estos muchas veces son ratas: esto se ve especialmente en la novela *La cité des rats* (1979), donde estos roedores pueden hablar, son buenos y simpáticos, mientras que los hombres son en su mayoría malos y despreciables. Esas "contrasubjetividades" se alinean junto con las ya mencionadas identidades de sexo-género, que en general son las que en épocas más actuales se comenzó a denominar como *trans*: por ejemplo travestis, transexuales, intersexuales, entre otras configuraciones no binarias.

Todo este espectro de personajes viene acompañado, como decíamos más atrás, por una serie de acciones *borderline* (según el término, ya citado, de Isabelle Barbéris): no solo una sexualidad desenfrenada, sino también acciones violentas (por ejemplo asesinatos o canibalismo). Sus obras suelen caracterizarse por la velocidad en la presentación de las acciones, que se manifiestan como una serie de *sketches*, según lo conceptualiza la ya citada Barbéris en otro trabajo (2008).

La imposible identidad homosexual

Estos sujetos "marginales", que en la obra de Copi se manifiestan, en muchos casos, como figuras *trans*, parecen estar acompañados, a su vez, por una posición que ridiculiza, a partir de hechos de la ficción, la posibilidad de conformación de grupos reivindicativos de las identidades sexuales,

en especial de la identidad "homosexual", con sus grupos de pertenencia específicos. José Amícola es uno de los críticos que observa esto, pero no sin antes advertir que Copi surge de la subcultura homosexual, aunque luego explica que su proyecto estético termina yendo más allá que esa subcultura de origen. Para Amícola, ese "ir más allá" estará vehiculizado por la estética *camp*, que este crítico utiliza en un sentido parecido al que se le da en "Notas sobre lo *camp*" de Susan Sontag (1961): un "[…] amor a lo no natural: al artificio y la exageración" (Sontag, 1996, 355): aunque emerja de la misma comunidad gay, lo que hace esta estética, de manera similar a como lo hace el llamado *humour folle* (Amícola, 2000, 60), es satirizar los propios códigos de internos de la comunidad, reutilizando los géneros artísticos de la cultura de masas, tomando sus mismos términos pero de forma crítica: se trata de una "percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad […]" (Amícola, 2000, 52-53), y así, podría considerarse a esta "sensibilidad estética" particular como una posible salida de la homofobia que ya dentro de las mismas agrupaciones homosexuales se había tornado endocéntrica (Amícola, 2000, 60).

Ese discurso de la homofobia interiorizada podría relacionarse con el impulso que anima al movimiento que se puede calificar como "integracionista" en la homosexualidad, o también "normalizador", y que se puede encontrar en los grupos como "Arcadie", que había tenido su fundación en Francia en 1954, y en el que, bajo ese ánimo "homófilo" se agrupaban los homosexuales buscando el respeto social, bajo una apariencia de discreción que ellos no encontrarían en otras personas más afeminadas, y por lo tanto, desde

la mirada de la sociedad, patológicas y susceptibles de ser cuestionadas. Desde el punto de vista político, Arcadie es conservador, ya que apunta a la tolerancia[4], mientras que "[…] en el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX (y los pocos que hay mueren en *La guerra de los putos*), sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio", dice Daniel Link (2009, 385). Como nos recuerda esta sugerencia de Link, el término "homosexual" fue una etiqueta propuesta en el siglo XIX, específicamente en los escritos del húngaro Karl Mária Kertbeny (Eribon, 1999, 409). En cuanto a esos homosexuales que mueren en la novela *La guerre des pédés*[5], es probable que se trate de una alusión que está haciendo Link a un conjunto de escenas donde se puede ver la aparición de figuras de la militancia homosexual que en la década de 1970 eran muy conocidas, y que mueren asesinadas en algunas escenas específicas de la novela. Así, cada vez que en Copi vemos aparecer personajes relacionados con la comunidad gay, estos son ridiculizados o, como en estos casos extremos, eliminados.

4 Así describe Michael Sibalis este movimiento "homófilo": "El movimiento homófilo –al que no le gustaba la palabra 'homosexual' por enfatizar más el sexo que el amor– era predominantemente de clase media, conformista y política y socialmente conservador. Argüía que la hostilidad pública hacia los homosexuales era resultado de su comportamiento vergonzoso y promiscuo; los homófilos ganarían la buena opinión del público y de las autoridades mostrándose como discretos, dignos, virtuosos y respetables" (Sibalis, 2005, 267).

5 Link la menciona como *La guerra de los putos*, porque esa es una de las traducciones (realizada por Margarita Martínez) en que la novela circuló en Argentina a través de Internet, para luego ser editada como *La guerra de las mariconas* en la editorial El Cuenco de Plata en 2010. Anteriormente, en 1983 había sido traducida como *La guerra de las mariquitas* (por Alberto Cardín) en la editorial Laertes de España.

En ese contexto de principios de la década de 1970 surge un nuevo activismo homosexual en Francia, y aparece el libro *Le désir homosexuel* (1972) de Guy Hocquenghem. Uno de los blancos principales del libro de Hocquenghem se encuentra en las estructuras patriarcales que ordenan la sociedad, y entre esas estructuras se hallan el psicoanálisis y el capitalismo, junto a las que corre la visión patologizante de la homosexualidad[6]. Según Hocquenghem, tanto el sistema capitalista como el discurso psicoanalítico lacaniano intentan controlar la "polivocidad del deseo" (Hocquenghem, 2009, 23). Décadas después, el filósofo Paul B. Preciado escribe un epílogo al libro de Hocquenghem en el que sugiere que este conformará un precedente sumamente importante para el movimiento *queer* que llegará muchos años después (Preciado, 2009, 150). El texto de Hocquenghem fue realizado desde el seno del FHAR (*Front homosexuel d'action révolutionnaire*), y de algún modo constituye una reacción ante la propia homofobia de la izquierda revolucionaria relacionada con mayo de 1968:

> El FHAR surge de las cenizas homófobas y lesbófobas de Mayo del 68 y del movimiento feminista. Tendrá por objetivo hacer visible la disidencia sexual en el seno de la extrema izquierda; pero también politizar la sexualidad distanciándose del movimiento Arcadie, que hacía de la homosexualidad masculina una tendencia natural (a menudo secreta, privada y vergonzosa)

6 Rodrigo López contextualiza este surgimiento: "Mayo del 68 y como parte del mismo contexto, pero un año después, la revuelta de Stonewall, explican la emergencia de una nueva camada de activismo homosexual, que representó una ruptura con las estrategias de las organizaciones que la precedieron. Luego del '68, la homosexualidad emerge como una cuestión política y la liberación sexual como parte de una pelea más general contra el capitalismo y su orden moral y sexual" (López, 2018, 26).

> frente a la que el sujeto homosexual no tiene opción y que sólo demanda ser respetada socialmente (Preciado, 2009, 144).

Pero el Copi que describe la matanza en la novela *La guerre des pédés* es un Copi de años después (en el año 1982), y que mira la época de la militancia con cierto grado de ironía. Refiriéndose a la militancia sexual, Ezequiel Lozano comenta la pieza *La tour de la Défense*, la cual es de 1978, es decir, de un momento cercano a *La guerre des pédés*, y nos dice:

> [*La tour de la Défense*] está más allá de esas discusiones, porque ya las transitó; sus personajes ya las transitaron. Copi está más allá de las *locas burguesas*, las convierte en juguetes para armar su teatro mediante escenas que se proponen desarmar aquello mismo que identitariamente, en los 70, recién se está reivindicando. Estocada *queer*. Copi deconstruye los ideales integracionistas comunitarios y resquebraja las narraciones identitarias estables del género. En abierto cuestionamiento a sus contemporáneos, critica las manifestaciones de la disidencia sexual normativizada en su época. O sea, desestabiliza radicalmente la heteronormatividad dominante y, al mismo tiempo, su contracara: la homonormatividad (Lozano, 2015, 212).

Copi rechaza esa "homonormatividad" en sus ficciones, ya que el "homosexual", como una persona en particular (categorizada desde un enfoque patologizante, y que debe ser "tolerada" socialmente), junto con la "comunidad gay", depende de una configuración identitaria esencialista. En una semblanza de Copi realizada por Nick Rees Roberts, este dirá que, para nuestro autor, la identidad gay basada en la elección de objeto sexual

era secundaria, ya que su interés estaba siempre puesto en las desviaciones de género (Rees Roberts, 2005, 299). Lo que predomina en Copi es, entonces, la desviación de género casi como un motor de sus ficciones o un principio constructivo de muchos de sus personajes, que se evaden, así, de las identidades fijas, esenciales y que han sido construidas a partir de la ontologización de los actos sexuales, tal como lo explica Gabriela Castellanos a partir de las propuestas de Foucault[7]. Ese movimiento de "ontologización" lleva a la confusión entre "identidad de género" y "orientación sexual" (homosexual, heterosexual, bisexual) (Castellanos, 2006, 31).

En una pieza de Copi del año 1971, titulada *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, Copi extrema ese proceso de "desviación de género". La acción se desarrolla en una casa ubicada en la estepa de Siberia: dentro de esa casa vemos dos personajes dialogando: Irina y su madre; hay otros personajes, como la profesora de piano, el esposo de esta, y un médico (que, en realidad, nunca aparece, pero es nombrado); estos personajes dialogan rápida y ferozmente, y en el transcurso de este diálogo van trayendo a la luz las identidades pasadas de los personajes de Irina y su madre, remedando, de algún modo, las réplicas propias del subgénero farsesco (y, de hecho, el

7 Cito a Castellanos: "Como nos plantea Foucault en el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, hoy se han 'ontologizado' estos términos; es decir, se piensa que un/a homosexual o un/a bisexual es un ser diferente, como si perteneciera a otra especie distinta a la de los heterosexuales, estamos ante lo que se ha llamado la hegemonía heterosexual, que si bien en la cultura occidental siempre ha existido, presenta hoy una forma específica que es producto de la era moderna. Efectivamente, en la premodernidad se concebía la homosexualidad como un acto, no como una entidad; no se la pensaba como algo que imprimiera carácter y convirtiera a quien la ejercía en un ser diferente" (Castellanos, 2006, 31).

personaje del médico se llama Feydeau, como el autor francés de farsas y piezas vodevilescas de las postrimerías del siglo XIX) (Wetsel, 1994, 117). El tema de esas réplicas cubre, al igual que en los diálogos de vodevil, los desenmascaramientos relacionados con las confusiones identitarias, pero en esta pieza de Copi estos giran alrededor de la identidad sexual –y esto es lo novedoso. Mientras dialogan, vamos viendo que a la madre (en el pasado) se le había injertado un pene; después veremos que anteriormente (unos meses atrás), ella había embarazado a Irina (su propia hija); luego nos enteraremos de que Irina, en realidad, era originalmente un hombre, y que había sido obligado por su madre a cambiar al sexo femenino, y esta operación se había llevado a cabo en Marruecos. La profesora de piano suma confusión a todo esto, porque ella forma un triángulo amoroso con Irina y la madre. Si a todo esto le sumamos el hecho de que en la puesta en escena de Jorge Lavelli, los personajes fueron representados por hombres disfrazados de mujeres (Tcherkaski, 1983, 62), la confusión es extrema. Así, en este entrecruzamiento de elecciones de objeto sexual y de operaciones de cambio de sexo sucesivas y de disfraces asumidos por los personajes, el género pierde su vínculo con el sexo biológico; también se pierde el vínculo con la orientación sexual (homosexual, heterosexual, bisexual). Así, en conclusión, estos tres vectores del género y de la sexualidad son desmantelados, quedando sin efecto a través de esa ridiculización que se produce cuando las leyes bajo las cuales funcionan son llevadas al vértigo del propio vacío ontológico que ocultan.

Esta obra se estrenó en 1971, es decir que es contemporánea del momento en que se publicaba el libro de Hocquenghem. Para este pensador, el

capitalismo pretende canalizar el deseo sexual hacia un objetivo únicamente reproductivo (es decir, heterosexual), mientras que, al mismo tiempo, el psicoanálisis pretende inventar un origen "natural" para el deseo, neutralizando su polivocidad al categorizarlo en homosexual o heterosexual, y haciendo del Edipo una estructura universal. Así, "[e]n el mundo de la sexualidad edipizada ya no hay conexión libre de los órganos entre sí, de relación de goce directo" (Hocquenghem, 2009, 71). Por eso, la sociedad ve la condición homosexual como "desgraciada", y esto es "porque su dispersión maquinal se traduce en términos de falta y de sustitución" (Hocquenghem, 2009, 110). Contra esto, Hocquenghem verá en los amores homosexuales una "superioridad", ya que en ellos, al igual que en la pieza *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, "todo es posible en cada momento, porque los órganos se buscan y se conectan sin conocer la ley de la disyunción exclusiva" (Hocquenghem, 2009, 110).

En una entrevista publicada en 1979, realizada por Jerry Bauer en inglés (pero traducida luego al italiano), Copi dice sobre la pieza:

> La escribí en un momento en el cual el movimiento homosexual de París había dado importantes pasos hacia adelante. ¡La fiesta de los gays! Madre e hija cambian de sexo en Casablanca y viven en Siberia. Son actuadas por actores travestis. La hija toma lecciones de piano con una mujer que la ama locamente, pero la hija se entrega a unos cosacos en un ímpetu de pasión. La considero una comedia muy moralista sobre el abuso de la libertad sexual (Bauer, 2008, 184-185).

No podemos evitar preguntarnos qué es algo "moralista" para Copi. Puede haber una ironía en su comentario. Lo interesante es que permite hacernos una idea de cómo, a través de la ficción, Copi escenifica el problema de la identidad y de las liberaciones sexuales defendidas por la militancia de la época, además de poner en escena un deseo "polívoco" que destruye la estabilidad de las identidades fijas. Por otra parte, su actitud distanciada e irrisoria ante el tema muestra una constancia a lo largo de la década del 70, ya que la misma intención de burla que tiene aquí a principios de la década, la mantendrá, como ya vimos, hacia principios de la década siguiente con *La guerre des pédés*.

En otra entrevista, realizada por José Tcherkaski, Copi es interrogado acerca de su "mundo imaginario"; él responde que no tiene "mundo imaginario", y que ese "mundo" no es un "mundo homosexual":

> […] no es un mundo homosexual; vos habrás leído, conocerás de mí; son las cosas que tienen más o menos sexualidad, pero si vos leés *La vida es un tango*, es la historia de un heterosexual más macho que no se puede hablar arriba de la tierra. Yo no me ocupo sólo de los homosexuales, y una novela de antes, que escribí, no es más que de animales; no es de homosexuales ni heterosexuales; para mí son como personajes de Arlequín; si hay dos homosexuales hay dos homosexuales; si los actores pueden actuar de homosexual también pueden hacer de heterosexual, pueden actuar de rata, pueden actuar de mujer también (Tcherkaski, 1998, 51-52).

Es decir que no hay identidades "homosexuales" o "heterosexuales", o, si las hay, para él son como "personajes de Arlequín"; de manera similar

lo expresaba el ya citado Ezequiel Lozano cuando sugería que las "locas burguesas" son "juguetes" en el juego dramatúrgico. Lo mismo sucede con los heterosexuales: como dice en el fragmento de la entrevista citada, el protagonista de la novela *La vie est un tango* (1979), es un heterosexual "bien macho", pero por eso mismo, bien podría pensarse que es un tanto ridículo, del mismo modo en que sucede con el personaje de Wenceslao de la obra teatral *La sombra de Wenceslao* (1977), cuyo machismo aparece exagerado hasta la sátira: los heterosexuales serán, ellos también, "personajes de Arlequín".

Aira explica que en el título *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* aparecen vinculadas dos palabras que Copi, según él, no usa en otros lugares de su obra: "homosexual" y "expresarse" (Aira, 1991, 110). En realidad, sabemos que Copi usa esa palabra en varias obras más (por ejemplo en *Le bal des folles*, de 1977, o en la citada *La guerre des pédés*); lo que importa de su señalamiento es lo que sugiere con respecto a lo que significan en el contexto de la obra de Copi: "El homosexual, es el ser del pasado, de la formación, de la *Bildungsroman*: nada más ajeno al sistema de Copi. Lo mismo puede decirse de la 'expresión' personal" (Aira, 1991, 110). El "homosexual" es el "ser del pasado", es decir, y como ya lo hemos visto a partir de Link, "del siglo XIX", como el resultado de la visión patologizante que pretendería definir al personaje que está en el centro de la pieza, Irina: a medida que se va llevando a cabo el interrogatorio tendiente a dilucidar su identidad de sexo-género (que aparece, como ya vimos, perdida en el vértigo de las operaciones de cambio de sexo y las elecciones cruzadas de

objeto sexual), pareciera que ella fuera perdiendo entidad, o, al menos, se iría perdiendo la capacidad de "expresión"; finalmente, esto ocurre de modo literal, en la escena en que ella se corta su propia lengua. La "expresión" no es posible, toda vez que el modelo "expresivo" de la identidad sexual y de género supone una esencia interna, que se expresa en una identidad exterior y, como vimos, Copi atenta permanentemente contra la estabilización. Así, cuando Aira se refiere a Irina, la definirá como "transexual" (Aira, 1991, 110). Se puede concluir parcialmente en que no habría en Copi, tal y como él mismo lo expresa, un "mundo homosexual", y en todo caso, si lo hubo, él lo desmantela, inaugurando un mundo distinto, habitado por identidades que, como ya lo adelantábamos en el principio de este trabajo, se orientan más bien hacia lo *trans*.

La salida hacia lo *trans*

Además de designar a Irina como "transexual", Aira emplea el término "transexualidad" en un pasaje en que habla de la obra *Eva Perón* (1970), que, como sabemos, es una pieza teatral relacionada con los cambios de identidad y el travestismo, no solo porque en su estreno el papel de Eva fue actuado por un varón disfrazado de mujer, sino también porque la lógica del travestismo atraviesa gran parte de las acciones que mueven la trama, como dice su traductor al español, Jorge Monteleone (2000, 14). Aira se detiene en el personaje de la enfermera, y dice: "es la clase de personaje que parece haber dado la vuelta completa de la transexualidad y salir por el otro lado…. Como una mujer, simplemente" (Aira, 1991, 106). Unos párrafos

antes, Aira ha mencionado a la transexualidad como un tema "totalizador" (Aira, 1991, 105), como si en esta obra de Copi asistiéramos a un continuo de transformaciones sexuales; páginas atrás, Aira había hecho mención a Pietro Gentiluomo, personaje de *Le bal des folles* que durante gran parte de esta novela atraviesa un proceso de transformación corporal a partir de intervenciones cosméticas y quirúrgicas. Lo que se puede inferir de este comentario de Aira es que en *Eva Perón*, luego de esa "vuelta completa" del tránsito mutador, se llegaría a un punto de donde emergería una mujer, como una figura más dentro de las posibilidades de la mutación.

Aquí es donde el concepto utilizado por Aira podría matizarse, ya que en la época en que Copi realizó su obra, "transexualidad" era el término que se utilizaba para designar aquellos cambios basados estrictamente en el cambio de sexo a partir de una operación, como la que, en el pasado, había llevado a cabo el personaje principal de *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*.

En el imaginario de Copi es común la aparición de la intervención quirúrgica del sexo. Por ejemplo, en el cuento "Le travesti et le corbeau" (1983), al personaje de María José se lo nombra como "travesti", pero en realidad, según avanza el relato, vemos que ella había nacido varón, y que en un momento es operada y cambia de sexo; es decir que ella es, de acuerdo a los términos utilizados en la época de Copi, una "transexual", o sea que, aunque se la llame "travesti", responde al paradigma de la transexualidad. Los dos paradigmas, que durante mucho tiempo fueron considerados opuestos (Cabral, 2007, 325), aparecen aquí confundidos, es decir que Copi no es demasiado sistemático en su utilización de los términos.

El modelo de la transexualidad, según explica Josefina Fernández, apunta al reforzamiento de "la construcción dual de los géneros impuesta socialmente" (Fernández, 2007, 324-325), es decir: "hombre/mujer", "masculino/femenino". Lo que busca es la adaptación del cuerpo a la identidad con la que la persona se alinea (la que la persona considera que es su verdadera "identidad de género"). Desde ciertos sectores, dentro de las mismas comunidades transexuales, comenzará a verse con desconfianza el rasgo coercitivo que esa "construcción dual de los géneros" impone a la medicina (Fernández, 2007, 324).

Según Fernández, el "travestismo" había sido el término predominante para hablar de las personas que deseaban "asumir comportamientos socialmente asignados al otro sexo" (Fernández, 2007, 322): esto fue así hasta que se produjeron las primeras operaciones de cambio de sexo, en el siglo XX (Fernández, 2007, 322). Es en el año 1949 en que por primera vez el término "transexualismo" aparece, utilizado por David Cauldwell (Fernández, 2007, 322), para establecer la diferencia entre el transexualismo y el travestismo como distintos síndromes clínicos[8]. Así, mientras que en el travestismo habría un problema de tipo social, relacionado con el "rol de género", ya que la práctica consistiría en la utilización de ropas del sexo opuesto, en la transexualidad habría un problema relacionado con la "identidad de género", la cual estaría desalineada con respecto al sexo. Por lo tanto, como dice Isabel

8 Por su parte, el término "travestismo" en referencia a una identidad sexual había aparecido por primera vez en los escritos de Magnus Hirschfeld, en la primera parte del siglo XX (Fernández, 2004, 39).

Balza, esto la convertiría en un "desarreglo médico" frente al travestismo, que no requiere intervención quirúrgica (Balza, 2009, 245-246).

Frente a estos dos paradigmas, que parecen designar dos extremos, aparece el término "transgénero", que empezó a tener más fuerza en la década del 90 (aunque, como veremos, existía antes), y que de algún modo apuntó a criticar ese sesgo genérico que sostenía la narrativa de la transexualidad.

En realidad, resulta difícil llevar a cabo una clasificación de las diversas identidades y corporalidades desplegadas por Copi, especialmente apelando a un vocabulario del que Copi seguramente carecía o en todo caso no le importaría demasiado, ya que, como vimos al comentar el cuento "Le travesti et le corbeau", él no es muy sistemático en la aplicación de los términos. Sin embargo, estas recapitulaciones terminológicas apuntan a jugar con los aspectos observados por Aira. A partir de ellos, podemos reflexionar sobre algunas de las figuras ficcionales de Copi, y medir el alcance que sobre su observación podrían tener las concepciones actuales del género y las identidades sexuales, a través de las cuales lo estamos leyendo ahora, décadas después de su muerte.

Se cree que el término "transgénero" se utilizó por primera vez en 1969, en un texto de Virginia Prince publicado en la revista *Transvestia*, según lo explican Richard Ekins y Dave King (2006, 13). Prince volverá a usar el término en 1978, y allí delimita tres tipos de "personas *trans*": "travestis, transgéneros y transexuales" (*transvestites*, *transgenderists and transsexuals*) (Ekins y King, 2006, 13): los "transgéneros" son definidos como un grupo de personas que, si bien adoptan los elementos exteriores del sexo opuesto,

no pasan, sin embargo, por intervenciones quirúrgicas. Al mismo tiempo que esta clasificación de Prince, va a ir delineándose un sentido distinto de "transgénero"; a este sentido, Ekins y King le dicen "término paraguas", porque abarca no solo a los transgéneros en el sentido más estricto que designa un tipo particular de personas, sino también a los/las travestis y los/las transexuales (Ekins y King, 2006, 14). En la primera formulación, se privilegiaba el sentido de *trans* como "transformación", pero también como "atravesamiento", "tránsito", y esto fue así hasta principios de los 90: a lo largo de este tiempo, llegó incluso a utilizarse el término para reemplazar el de "transexual" (Ekins y King, 2006, 14). Entrados los 90, el sentido privilegiado será el de "ir más allá" (Ekins y King, 2006, 14). Entonces, el transgenerismo implicaría un "ir más allá" del binarismo de los genitales; no se buscaría, como en la transexualidad, la corrección de los genitales para adaptar el cuerpo a la identidad "interna", sino que, para estos sujetos transgénero bastaría con otro tipo de modificaciones del cuerpo, como podría ser la inyección de hormonas. La novela *Le bal des folles* está ocupada, en gran medida, en describir la transformación del personaje de Pietro en mujer; ahora bien, antes de que la operación final suceda, su cuerpo es sometido a terapia hormonal, se le aplica maquillaje, se lo viste con ropas femeninas. Es decir que, en la mayor parte de la novela, es un transgénero en el sentido estricto y original del término. Pero, en realidad, una gran parte de los personajes de Copi podrían pensarse como transgéneros en el sentido amplio o "paraguas", porque en muchos casos son travestis, transexuales, o, también, intersexuales (como es el caso del personaje de Conceiçao do

Mundo, en *La guerre des pédés*): se trata de un "tránsito", un "atravesamiento", pero también un "ir más allá"[9].

En la entrevista con José Tcherkaski ya citada, nuestro autor dice que en esa época (la época en que fue realizada la entrevista, fines de los 80), las mujeres ya no se vestían de mujer, y que esto solo a las travestis se les ocurría hacerlo. Y luego agrega que, para él, "ser mujer" es "solamente eso, es vestirse de mujer" (Tcherkaski, 1998, 50). El entrevistador parece verse descolocado por ese comentario, y le responde que "también [es] tener un par de tetas y una concha", entonces Copi retruca: "¡Ah! Una concha también tengo yo. Si realmente todo se reduce a eso […]" (Tcherkaski, 1998, 50). En esta ocurrencia de Copi, los órganos sexuales aparecen como un aspecto del que se puede prescindir, que es intercambiable, al mismo nivel que el "vestirse".

Es bien conocido un diálogo de *La tour de la Défense* donde una travesti le pregunta a un personaje masculino si la prefiere "como hombre o como mujer", a lo que el personaje masculino responde: "Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer" (Copi, 2011, 128). Por eso, hablando de este pasaje, Daniel Link dirá que la identidad "[es] solo una cuestión de accesorios" (Link, 2009, 383). El vestido y los elementos de disfraz, así como los maquillajes, no tienen en el universo de Copi menor peso que los genitales, que parecen ser un "accesorio" como cualquier otro. No se puede negar que lo corporal, así como aquello que podríamos denominar el "imaginario quirúrgico" está sumamente presente en Copi, pero esto no

9 De todos modos, y ya desde hace un tiempo (aproximadamente dos décadas), el prefijo *trans* por sí sólo ha adquirido autonomía como "denominación inclusora" (Cabral, 2007, 325).

quiere decir que el cambio de identidad de sexo-género tenga una base física determinante situada en los órganos "naturales", además de que la *naturaleza* es algo que, en rigor, es una *construcción*, como sugería el citado Lozano en un comentario al que hicimos alusión en una nota al pie al principio de este trabajo. Como puede ver cualquier lector que recorra algunas de sus ficciones, Copi se hace cargo continuamente de ese carácter "construido", lo deja al descubierto, mostrando su materialidad en la forma de disfraces, prótesis y otros "accesorios" que determinan los cambios de identidad como procesos que se sustentan en aspectos superficiales, referidos a su apariencia o exterior más visible (Muslip, 2007, 63).

Al referirse a las personas "transgénero", Jordi Mas Grau nos dice que los recursos y y estrategias de transformación corporal que ellas ponen en juego, "no son exclusivas de las personas trans", sino que en realidad nos muestran, de un modo paradigmático, "las estrategias que todos nosotros ponemos en marcha para lograr una identidad reconocible" (Mas Grau, 2015, 491). Exagerando un poco este punto de vista, podríamos decir que todos los hombres y todas las mujeres son, en cierta medida, sujetos *trans*, ya que siempre están en construcción, en tránsito, siempre más allá de su propio binarismo "natural". Podría sugerirse que la noción de "transexualidad", que Aira propone como un tema totalizador, podría ser rebautizada, a la luz de las concepciones y la terminología actuales (así como del resto de la literatura de Copi) como "transgeneridad"; el personaje de la enfermera "da la vuelta completa", decía Aira, hasta salir "del otro lado", "como una mujer, simplemente", es decir, como una figura *trans* entre otras.

El hecho de que en los últimos tiempos Copi haya encontrado una más amplia recepción crítica y que se lo considere desde una mirada *queer* o bien "disidente", responde al hecho de que, como vimos, en su obra hay una escenificación manifiesta del problema identitario, que precede en varias décadas al pensamiento *queer* y disidente actual; sus figuras errantes, desclasificadas, se desmarcan tanto de la identidad heterosexual, como de otras posiciones fijas de identidad. En cuanto a los paradigmas relacionados con lo *trans*, en sus historias se sutura la distancia que, durante mucho tiempo, pareció mediar entre travestismo y transexualidad, como si, a través de la ficción, se hiciera un camino que va del disfraz y la superficie hacia la carne y lo interno, de lo cosmético hacia lo quirúrgico, rompiendo las fronteras entre ambas y desmontando la posibilidad de creer en una "esencia" o en su "expresión" correlativa. Lo llamativo de esto es que, en Copi, ese recorrido "desclasificador", lejos de seguir un propósito reivindicatorio de la diferencia o de la diversidad (ya que su humor muchas veces impide saber si hay una intención semejante por detrás), se convierte más bien en un motor de su arte.

Referencias bibliográficas

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Balza, Isabel. "Bioética de los cuerpos sexuados: transexualidad, intersexualidad y transgenerismo". En: *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 40, enero-junio, 2009, 245-258. Disponible en: <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/658/660>. Acceso el 8 sep. 2022.

Barbéris, Isabelle. "Lo sketch, unità elementare del teatro di Copi 1964-1968". En: Stefano Casi (comp.). *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa: Titivillus, 2008, 69-81.

Barbéris, Isabelle. *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. París: Orizons, 2014.

Bauer, Jerry. "Conversazione sensa complessi con un grande artista della provocazione". En: Stefano Casi (comp.). *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa: Titivillus, 2008, 179-191.

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.

Cabral, Mauro. "Transgénero". En: Susana Beatriz Gamba (coord.). *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2007, 325-327.

Castellanos, Gabriela. *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna*. Cali: Universidad del Valle, 2006.

Copi. *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

Copi. *Teatro 1. El día de una soñadora. La torre de la Defensa. La noche de Madame Lucienne. Una visita inoportuna.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Copi. *Obras (Tomo II). El baile de las locas, Las viejas travestís*, *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Copi. *Teatro 3. Eva Perón. El homosexual o la dificultad de expresarse. Las cuatro gemelas.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

Ekins, Richard y Dave King. *The Transgender Phenomenon*. Londres: SAGE Publications, 2006.

Eribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. París: Fayard, 1999.

Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Fernández, Josefina. "Transexualidad". En: Susana Beatriz Gamba (coord.), *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*, Buenos Aires, Biblos, 2007, 322-324.

Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009.

Link, Daniel. *Fantasmas*. *Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

López, Rodrigo. "Mayo francés: de las barricadas a la revolución sexual". En: *Ideas de Izquierda. Revista de Política y Cultura*, 42, abril-mayo, 2018, 26-28. Disponible en: <https://ideasdeizquierda.laizquierdadiario.com/mayo-frances-de-las-barricadas-a-la-revolucion-sexual/>. Acceso el 9 sep. 2022.

Loyden Sosa, Humbelina y Sánchez Bringas, Ángeles. "Cuerpo". En: Susana Beatriz Gamba (coord.), *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2007, 74-76.

Lozano, Ezequiel. "Performatividad de Género y Travestismo a través de Escenificaciones de *Las Criadas* de Genet". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, número 3, septiembre/diciembre, 2013, 805-818. Disponible en: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acceso el 25 nov. 2013.

Lozano, Ezequiel. *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Mas Grau, Jordi. "Transexualidad y transgenerismo. Una aproximación teórica y etnográfica a dos paradigmas enfrentados". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXX, nº 2, julio-diciembre, 2015, 485-501. Disponible en: <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/492/495>. Acceso el 9 sep. 2022.

Monteleone, Jorge. "Nota sobre la traducción". En: Copi. *Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, 14.

Muslip, Eduardo. *La producción narrativa, dramática y gráfica de Copi: las metamorfosis de la identidad*. Tesis de doctorado. Arizona State University, Arizona: 2007.

Muslip, Eduardo. "Prólogo". En: Copi. *La ciudad de las ratas.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009, 5-13.

Preciado, Beatriz. "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". En: Guy Hocquenghem. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009, 135-174.

Pustianaz, Marco. "Il soggetto 'fuore di sé'. *Ovvero, il godimento di essere isteriche*". En: Stefano Casi (comp.). *Il teatro innoportuno di Copi*. Pisa: Titivillus, 2008, 34-46.

Rees Roberts, Nick. "Copi (Raoul Damonte) (1939-1987)". En: Bill Marshall (ed.). *France and The Americas. Culture, Politics, and History. A Multidisciplinary Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, volumen 1, 2005, 299-300.

Rubino, Atilio. "Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura". *LUTHOR*, 39, Vol. IX, febrero, 2019, 62-80. Disponible en: http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article211. Acceso el 10 sep. 2022.

Sibalis, Michael. "Gay Liberation Comes to France: The *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR)". *French History and Civilization*, vol. 1, 2005, 267-276.

Sontag, Susan (1996). "Notas sobre lo *camp*". En: *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 355-376.

Tcherkaski, José. *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, 1983.

Tcherkaski, José. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.

Wetsel, David. "Copi". En: David W. Foster, *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: a Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1994, 116-121.

La transición de los géneros sexuales y artísticos en las obras de Mara Rita y Lorenza Böttner[1]

The transition of sexual and artistic genres in the works of Mara Rita and Lorenza Böttner

Nataly Lemus

Jorge Cid

Nataly Lemus es Magíster en Literatura Comparada de la Universidad Adolfo Ibáñez.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8597-475X>
Contato: natalylemusavila@gmail.com

Jorge Cid es académico de la Universidad Adolfo Ibáñez y Docteur en Littérature por la Université de Poitiers. Publicó Derivas y Tránsitos del Neobarroco (Ril editores); Una lengua en trance (Cuarto propio); y coeditado Contrarreforma Católica, implicancias sociales y culturales (Cuarto Propio).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9220-9957>
Contato: jorge.cid@uai.cl
Chile

Recebido em: 15 de agosto de 2022
Aceito em: 19 de setembro de 2022

1 Este artículo ha sido desarrollado en el marco del proyecto ANID/FONDECYT Iniciación n°11180374 titulado "Crear/se y publicar/se en la periferia: un estudio comparado de colectivos poético-culturales actuales de Brasil, Argentina y Chile" del que el Doctor Jorge Cid y la Magíster Nataly Lemus son parte.

PALABRAS CLAVE: Mara Rita; Lorenza Böttner; Transgénero; Heteronorma; Poesía.

Resumen: El presente artículo analiza las obras de dos artistas trans chilenas Mara Rita Villarroel y Lorenza Böttner, poeta y artista visual, respectivamente. Este artículo analiza comparativamente las consonancias temáticas y estéticas de sus propuestas desde una perspectiva *queer* y *creep*, iluminando el estrecho vínculo entre la producción artística y la voz disidente de las artistas. Tal experiencia relata cómo es vivir fuera de la norma de los roles sexo genéricos definidos por una sociedad hegemónica, en la que se privilegia la normatividad por sobre la identidad de género, entendida como la percepción subjetiva de cada uno respecto de su género.

KEYWORDS: Mara Rita; Lorenza Böttner; Transgender; Heteronorm; Poetry.

Abstract: This article analyzes the works of two Chilean trans artists Mara Rita Villarroel and Lorenza Böttner, poet and visual artist, respectively. This article comparatively analyzes the thematic and aesthetic consonances of their proposals from a queer and creep perspective, illuminating the close link between artistic production and the dissenting voice of the artists. Such an experience relates what it is like to live outside the norm of generic sex roles defined by a hegemonic society, in which normativity is privileged over gender identity, understood as the subjective perception of each one regarding their gender.

1. Mara Rita y Lorenza Böttner: Cuestionar la heteronorma desde lo *queer* y lo *creep*.

Este artículo analiza cómo estas artistas trans representan sus respectivas transiciones de género en el soporte poético y visual, respectivamente, dando cuenta del arte trans como un modo de cuestionamiento de la heteronorma. Con este fin hemos considerado pertinente situar la presente discusión en un marco teórico *queer* y *creep*. Respecto de los estudios *queer*, nos interesa su concepción de la diversidad sexual como un espacio en donde la autodeterminación no radica necesariamente en la diferencia sexo genérica, sino que cuestiona la normatividad, desestabiliza el género, en la medida en que "Construir un discurso *queer* implica […] situarse en un espacio extraño que nos constituye como sujetos extraños de un conocimiento extraño, inapropiado, malsonante" (Córdoba, 2005, 14).

En el caso de los estudios *creep* resulta relevante las reflexiones contenidas en el volumen *Sex and disability,* coeditado por Robert McRuer y Anna Mellow, en la que se amplía el análisis del concepto de diversidad funcional, considerando a las personas en situación de discapacidad como sujetos cuyos derechos sexuales son invisibilizados por las políticas públicas. La diversidad funcional como la sexual han sido tratadas por el discurso médico como condiciones patológicas sujetas a ser reorganizadas con el fin de hacer funcionales a los individuos en favor de la normalización y productividad, conceptos provenientes del modelo económico capitalista, tendientes a considerar que: "People with disabilities share with gay men and lesbians the suspicion by majority populations that they cannot, will not, or should

not contribute to the future of the human race" (Siebers, 2012, 41). La intersección entre diversidad funcional y la sexualidad vinculan la discusión entre lo sexo genérico con la situación de discapacidad, poniendo de relieve cómo ambas realidades pertenecen a los asuntos que deben ser abordados desde un enfoque político y no como una vivencia netamente individual, puesto que la actividad sexual de las personas con diversidades físicas o sexuales es considerada como improductiva, marginándolos de políticas públicas que garanticen sus derechos sexuales, por tanto, negándoles el acceso a una vida sexual plena.

El corpus que analizaremos en este artículo está constituido por el poemario *Trópico Mío* de Mara Rita Villarroel Oñate y la performance "Venus de Milo" de Lorenza Böttner. El poemario *Trópico Mío* se publica el año 2015, siendo éste su primer libro. La obra tematiza la mutación de un cuerpo en un espacio con características cósmicas, pasando por diversos estados: larva, huevo y cría, dando origen al nacimiento de un nuevo ser.

La performance de Lorenza Böttner se lleva a cabo en New York en el año 1982 en un evento de arte corporal, cuya propuesta consiste en que la artista pinta su cuerpo y rostro de blanco, exhibiéndose sobre un pedestal con el torso desnudo, inmóvil, emulando una escultura. Los asistentes la observan desconociendo que se trata de una persona real, y que su falta de extremidades superiores es parte de su corporalidad. La artista fue amputada a los 8 años a causa de un accidente que involucró una descarga eléctrica.

2

El análisis por desarrollar permite referirse a la concepción de las obras de las artistas trans como una filiación que hermana la expresión artística con el devenir transgénero. Mara Rita y Lorenza Böttner, extienden hacia sus obras la voz y expresión disidente proveniente de mujeres que se encuentran al

2 *Fuente: Documental Lorenza: Portrait of an Artist: Docu-Short,* de Michael Stahlberg. Este registro es capturado del documental mencionado y corresponde a la *performance* analizada en el presente artículo. La artista posa inmóvil pintada de blanco emulando la escultura clásica Venus de Milo para, momentos después, entrar en acción dando cuenta de que su ese cuerpo mutilado es en realidad su cuerpo e interpelando al público con la pregunta: "¿Qué pensarían ustedes si el arte cobrara vida propia?".

margen de la normatividad, ya que su espacio en la sociedad no se encuentra garantizado por el Estado a causa de la negación de estatus civil para su expresión de género. El carácter performativo de las obras evidencia el ánimo de desinstitucionalizar el arte como espacio reservado para lo disciplinar. A través de sus producciones las autoras desacralizan la identidad de género como un compendio de costumbres inamovibles, y la corporalidad como una representación íntegra de actividades funcionales. La performance como acto de transferencia de saberes sociales aporta a replantear la identidad vinculada a la normatividad, visibilizando la diversidad sexual y corporal, traspasando los límites de lo institucionalizado.

2. La representación de la chica trans como instancia de autotransformación artístico-biográfica

La primera perspectiva de análisis se encuentra relacionada con la figura del cuerpo transgénero como elemento discursivo toda vez que este posee en sí mismo una historia interceptada por un régimen médico y político, ya que reconocen en su anatomía un claro desafío a la institucionalidad, por tanto, es considerado un cuerpo que conlleva un discurso. En este apartado nos valemos del análisis realizado por Josefina Alcázar en que analiza la figura del cuerpo en la performance como agente de un discurso político: "En los años setenta y ochenta fue central para el feminismo, la distinción entre sexo y género. El cuerpo biológico es rechazado a favor de un cuerpo discursivo, un cuerpo que está atado al orden del deseo, al poder y el significado" (Alcázar, 2014, 132). Hablamos por ello de cuerpos atravesados críticamente por una

estructura social en la que prima la funcionalidad por sobre la identidad, es así como lo experimentan las artistas en cuestión y lo desarrollan en las obras que producen.

Trópico Mío de Mara Rita da cuenta de un proceso de transición, o transformación según veremos, que experimenta la voz poética a nivel corporal, y que mientras ejecuta su tránsito atraviesa diversos estados, que son el estado larvario, el estado del huevo y el estado de la cría. Si bien la transformación atañe al cuerpo físico, es a nivel de la conciencia en que ocurre el primer paso hacia la búsqueda de su identidad, como se observa en los primeros versos:

> I
> Al abrir los ojos encandilada quedo
> Arrojada sola me encuentro
> Una lengua impuesta tengo que aprender
> III
> Las líneas de mi cuerpo son sólo una muy enredada
> Entrampada en un juego de palabras me quedo
> Mi cuerpo no es mi cuerpo (17)

En los versos señalados reconocemos que la voz poética experimenta la sensación de cuestionamiento y confusión respecto de sí misma, especialmente contrariada respecto de su corporalidad. Expresa la conciencia de vivir bajo imposiciones, movilizadas por el lenguaje provenientes de un sistema guiado por la normatividad, al expresar "una lengua impuesta tengo que aprender" permitiendo asumir que el hablante se posiciona en un lugar de enunciación

como un individuo extraño cuyas coordenadas de exclusión están dadas por el lenguaje con consecuencias negativas respecto de su diferencia corporal. El cuerpo como anomalía aparece ahí donde el idioma le limita las condiciones de posibilidad. Dicho lugar de enunciación es consonante con la voz trans al margen de una sociedad heteronormada en la que priman las leyes sexo genéricas hegemónicas, y que marginan al individuo por no alinearse a las mismas.

Luego de realizar el autorreconocimiento de su diferencia, en el tercero XXXV al XL comienza una minuciosa descripción de su transformación o tránsito.

> XXXV
> En un círculo la piedra rueda alrededor de mi
> La piedra se rompe y es polvo
> De entre mis piernas cae un huevo (23)
> XL
> Muchas larvas salen de mi huevo que salió de mi sexo
> Una larva come a la otra quedando sólo una
> La última larva creció rápido y me jura amor (24)
> XLII
> La larva es muy violenta y me golpea
> Me tumba al suelo y me abre las piernas
> De entre sus piernas cae un huevo en mi entrepierna (25)

Las figuras que se enuncian en estos versos son el huevo y la larva, cuyo orden permite reconocer que cronológicamente estos dos estados no

responden al ciclo vital de un ser ovíparo. Sin embargo, se expone así su tránsito, en oposición a lo que el esencialismo llamaría "el ciclo natural de una especie". La voz poética de desmarca del orden natural del desarrollo de un ser, vinculado a la eugenesia, y por ende al capacitismo. Por el contrario, se sitúa en un espacio propio, sin normas de desarrollo físico, ni evolutivas prefijadas. Siebers señala la relación que se establece entre las sexualidades normativas y la supremacía atribuida a ellas, denunciando la concepción de incapacidad en las sexualidades no normativas, devaluando la sexualidad de las personas transgénero.

> Because a sex life depends on ability, any departure from sexual norms reads as a disability, disease, or defect. Moreover, the equation runs in the other direction as well: disability signifies sexual limitation, regardless of whether the physical and mental features of a given impairment affect the ability to have sex. (Siebers 42).

Es del todo relevante la idea de que la sexualidad no normativa inhabilita al sujeto al considerarse su diferencia como un elemento limitante, señalando el desarrollo sexual divergente, como un acontecimiento anómalo. Al amparo de dicho análisis es posible observar como en los versos mencionados el proceso de develamiento de la identidad de la voz poética pone en jaque su sexualidad, pues su deseo es puesto en tela de juicio desde la óptica biologicista sostenida por el discurso médico, respecto del desarrollo humano. La voz poética expone la necesidad de buscar su identidad sobreponiéndose a lo que propone la supremacía biologicista para dar paso a su propia construcción.

Los versos analizados describen un proceso que inicia cuando la voz poética sufre un evento inesperado que es la aparición de un huevo que proviene de su propio cuerpo, específicamente de su sexo, lo que establece la idea de dar a luz. El contenido de este huevo son múltiples larvas, de las que prevalece una comiéndose a las demás para luego luchar violentamente con la voz poética, quien termina dándole muerte, habiendo recibido anteriormente entre sus piernas otro huevo proveniente de la larva ya muerta, volviendo a la escena del nacimiento. En esta imagen caótica se encuentra encriptado el proceso de transición de la voz poética como ser transgénero. Los versos develan la idea de un proceso de nacimiento y muerte de especies cuyo desarrollo no coincide con el ciclo de estas, extendiendo la idea de la sexualidad no normativa, pues ésta desobedece al mandato del desarrollo sexual eugenésico, expuesto en la imagen del huevo y la larva. En la figura del huevo que sale del cuerpo se plantea la idea del devenir transgénero como un sujeto dotado de capacidad de nacer de sí mismo. Es así como a partir del huevo, que simboliza la gestación o inicio de la vida se construye la imagen de la transformación corporal como un acto vehicular que conducirá a la exploración de su identidad de género.

En el caso de la performance de Lorenza Böttner, es evidente cómo su cuerpo es protagonista de su acción de arte, no obstante, es pertinente desglosar los aspectos que dicen relación con su corporalidad diversa o diversidad funcional. Lorenza nace en Chile donde se le asigna el género masculino, y recibe el nombre de Ernst. Pedro Lemebel lo describe en su crónica: "Lorenza":

> Hasta los diez años, Ernst Böttner vivía en Punta Arenas como cualquier hijo de inmigrantes. Era un niño rubio y delicado que perseguía los pájaros, tratando de agarrarse al vuelo escarchado de sus alas. Pero las aves eran huidizas y el pequeño Ernst se quedaba con las manos vacías sin alcanzar las plumas grises que tiznaban el cielo austral. (Lemebel, 2015, 145).

Luego, a la edad de 8 años al intentar alcanzar un nido de pájaros que se encuentra en un cable de alta tensión, recibe una descarga eléctrica, cuyas consecuencias son graves quemaduras en sus manos y brazos, lo que termina con la amputación de sus extremidades superiores. Al igual que en la transición del hablante del poemario *Trópico Mío*, nos hallamos con el huevo como un elemento que marca un inicio en la transformación física en el plano de lo real, en la vida de Lorenza Böttner. El huevo en la historia de la artista adquiere una connotación de nacimiento, ya que a partir del evento en que pretende alcanzarlos pierde sus brazos. Este acontecimiento da origen a una transformación de las facultades físicas, replanteando el cuerpo y la existencia humana desde una óptica en que no prima necesariamente la rehabilitación médica, sino la refundación de una nueva corporalidad.

El niño Ernst pasa parte de su infancia y adolescencia en Alemania en diversos tratamientos de rehabilitación, y a los 14 años comienza a vestirse con prendas de mujer, pero no es hasta luego de su aparición como Petra en los juegos Paralímpicos en el año 1992, que comienza a autodeterminarse como Lorenza. Cabe señalar que Petra es un corpóreo de una niña sin sus extremidades superiores, categorizada como la mascota de los juegos Paralímpicos.

Böttner realiza una serie de pinturas y performance en las que conjuga la pintura y la danza, más para fines de este artículo nos centraremos en su performance "Venus de Milo". En dicho acto Lorenza se exhibe pintada completamente de blanco, con senos femeninos y el peinado elegante de la figura griega. Se posiciona en un pedestal cual Afrodita ante la mirada de los asistentes y luego baja del pedestal y comienza a increpar al público con la pregunta ¿Qué pensarían ustedes si el arte cobrara vida propia?

Böttner utiliza su cuerpo como materialidad de su performance dándole una nueva vida a la obra griega, símbolo de la belleza y perfección de la historia del arte. La performance se basa en la artista pintada de blanco, simulando el yeso y dándole al torso la forma de los senos femeninos, además del peinado símbolo de distinción. La artista se trasviste para personificar el canon de perfección y belleza sostenido por la tradición artística en la figura de Afrodita. Es necesario señalar que la artista no oculta en la performance su vello corporal, vinculado a la masculinidad, pues su transición no se encuentra singularizado por el reemplazo de algún carácter físico por otro, sino por el ensamblaje de las características atribuidas al género masculino o femenino, resignificando el género o más bien desencializándolo.

La artista toma características de ambos géneros y los conjuga evocando la belleza y perfección que trae consigo la figura helenística. Lorenza en el uso de su cuerpo a través de esta performance no se define por las características de la diferencia sexual, sino que crea a través de su corporalidad una posibilidad de expansión. Preciado ya se ha referido a este alcance en la corporalidad de la artista, desmarcándola de la mirada excepcionalista que puede despertar

su cuerpo, para ubicarla en un espacio tanto corporal como artístico que no ha sido definido por el canon artístico, ni por el análisis político o el aparato médico.

> Más que de travestismo, convendría hablar de prácticas de transición como técnicas de contra-aprendizaje mediante las cuales el cuerpo y la subjetividad considerados como «discapacitados» o «enfermos»
> reclaman su derecho a representarse y a inventar sus propias prácticas de vida. Por ello no sería adecuado decir que Lorenza traviste los pies y la boca en manos, o que se traviste simplemente en mujer, sino que inventa otro cuerpo, otra práctica artística y de género: ni discapacitada ni normal, ni femenina ni masculina, ni pintura ni danza". (Preciado, Requiem por la norma 2019, 6).

La mirada que ofrece Preciado acerca de la utilización del cuerpo de Lorenza como objeto artístico permite rediscutir el cuerpo humano y sus alcances. La artista utiliza su cuerpo mutilado (en términos médicos) por el tratamiento rehabilitado^{oo}r hospitalario, como una creación bella sin acarrear la rigidez disciplinar de lo médico ni de lo artístico, resignificando lo conceptual.

La figura del cuerpo prevalece en la obra de Mara Rita como en Böttner abriendo la posibilidad de crear desde un espacio en que se indagan los cuerpos no normativos. Las artistas exponen la figura del cuerpo como objeto artístico desestabilizando la diferencia sexual binaria, proponiendo la sexualidad como un acto de autodeterminación y resistencia. Así lo confirma el análisis realizado por Francisco González, Leonora López y Brian Smith

en relación con las acciones de arte con relevancia en la idea del cuerpo como vehículo de experiencias no sólo personales, sino que como en este caso, de connotación política:

> La exploración del propio cuerpo se erige en medio para cuestionar todos los supuestos, al tiempo que critica las normas sociales en torno a estas problemáticas, como por ejemplo la marginalidad de la sexualidad, de este modo, desde su propia condición personal el artista remite el contexto político. (González, López y Smith, 2016, 54).

Aunque la cita anterior refiere al performance y el uso del cuerpo como soporte artístico, es pertinente analizar el poemario de Mara Rita bajo esta mirada crítica, pues el hablante impulsa la figura del cuerpo como un espacio de exploración de identidad, exponiéndolo como un baluarte de resistencia ante un sistema en que prima la biopolítica antes que los derechos humanos.

3. Ruptura de la heteronorma como factor desestabilizador del canon artístico y estético.

Al remitirnos a la obra de Mara Rita, es posible observar en su lenguaje la presencia de elipsis, repetición y con mayor prevalencia del hipérbaton. Si bien los recursos utilizados son propios de la poesía contemporánea, se advierte que en la obra en estudio cobran una especial relevancia, pues es posible determinar en su utilización cómo se genera un vínculo entre la expresión del lenguaje poético y el proceso de transición de género. El recurso literario del hipérbaton se observa con más prevalencia en los momentos de mayor tensión de la obra, es decir, cuando la voz poética a través de su

relato subvierte la norma heterosexual se trastoca de manera evidente la sintaxis del lenguaje. Así se observa en los siguientes versos en los que la voz da cuenta de su dualidad sexual, y además consigna el deseo que posee en cuanto a la expresión de su identidad de género en un intrincado verso: "El plan mío la que está al lado de mí" (18) relevando poéticamente a través del hipérbaton esta idea central.

> VII
> Mi gemela quien yo soy busco
> Voy y vuelvo buscando mi gemela
> No siendo mi gemela sólo me encuentro
> VII
> El plan mío la que está al otro lado de mí
> Del mismo reflejo somos hermanas nacidas el mismo día
> Siempre muriendo somos gemelas juntas no nacemos (18)

Por otro lado, la voz poética presenta la figura de la gemela para establecer la idea de una doble de sí misma en una convivencia que ha existido desde la génesis del hablante. La gemela encarna la contraposición entre el sexo biológico asignado y la identidad de género que demanda el hablante. La gemela constituye lo secreto, lo desconocido ante la sociedad y el miedo que surge al enfrentarla, pues esto significa exponerse a sí misma en concordancia con su identidad de género. Cuando la gemela aparece la gramática convencional trastoca en señal de subversión a la heteronorma, pues es la figura de la gemela la que induce al hablante a explorar y exponer

su identidad de género desde el espacio privado de su habla hacia el espacio público.

> IX
> Con lengua nuestra nos comunicamos mi gemela y yo
> En el lado de la otra mi gemela y yo extranjeras somos
> Peligro somos si juntas estamos
> X
> Somos hermanas que nunca junta somos
> Dos soles en la misma mesa están quemándose
> De mi lado con mi dedo apunto a mi gemela
> XI
> Tengo miedo de mirar el cuerpo de mi gemela
> De mirar la cara de mi gemela tengo miedo
> Tengo miedo de mirar y descubrir que lo mío es de ella
> XVII
> ¿Hay algún culpable?
> ¿Hay culpa alguna?
> Sintiendo siendo soy yo (20-21)

Advertimos en los versos citados cómo la transición de género que subvierte la norma de los géneros sexuales binarios se extiende a la expresión del lenguaje en el poema, manifestándose en el plano poético a través de la subversión de la sintaxis por medio por un trabajo sostenido del hipérbaton. La expresión de género se encuentra sujeta a la inscripción institucional de un género correspondiente a la clasificación binaria que sólo admite el femenino o masculino según rasgos estereotipados. Por tanto, observamos

como en los versos del poema se intercepta, como un acto subversivo, ambas transgresiones a través de la exposición de ideas que expresan el deseo de transitar de género a través del lenguaje alterado sintácticamente.

Las personas trans parecieran estar destinadas a vivir al margen de la ley o castigada por la misma. La voz poética así lo describe en los versos "Peligro somos si juntas estamos", reconociendo la propia existencia como una transgresión y cómo su existencia representa una amenaza. Esta idea toma más fuerza en el terceto XVII cuando a través del auto cuestionamiento se pregunta si hay algún culpable situándose en un lugar de criminalización, idea que se le ha imputado a las personas trans sujetando su identidad a la aprobación médica, o al criterio hospitalario para descartar si lo trans esconde alguna patología psiquiátrica.

La subversión estilística y temática que develan los versos no sólo son una rebeldía gramatical en un gesto de ruptura el lenguaje normativo, sino que deja entrever la insurrección a la norma del género binario. A la luz de los análisis de género de los estudios *queer* podemos establecer la directa relación de la vivencia trans con dicha transgresión "Su carácter contingente, su estabilidad precaria, producto de una posición hegemónica en un marco de relaciones de poder, convierten la heterosexualidad en un sistema amenazado por la posibilidad de ser subvertido" (Córdoba, 2005, 40). La subversión gramatical se devela en la expresión de género, pues la condición trans constituye subversión en la medida en que la heteronorma cerca la posibilidad de vivir según la expresión de género que cada individuo determina para sí mismo.

Bajo los términos anteriormente señalados nos referimos también a la performance de Lorenza Böttner y lo haremos desde la óptica de la ruptura en lo que respecta a lo normativo en el plano sexual y físico. En el caso de Böttner no sólo atañe a la ruptura de la heteronorma como se analiza en la obra de Mara Rita, sino que también se amplía a la ruptura de lo que se considera según la eugenesia como un cuerpo sano o rehabilitado. Hallamos en este encuentro de paradigmas que se levanta una voz discursiva señalando la ruptura a lo normativo en la exhibición de la belleza helénica a través de un cuerpo mutilado, cuestionando el canon con respecto a la estética y el valor. Así lo expresa ella misma refiriéndose a la admiración de un cuerpo diverso en una obra de arte:

> Then later when I studied in New York, I put on my own performance. One of which the Venus del Milo came about because. I wanted to show the beauty of a crippled human body. And then I saw how many statues were admired for their beauty, and through an accident or something, they too have lost their arms, but they have lost nothing of their beauty or their aesthetic appeal. [3]

Cómo se ha descrito en el tópico anterior, Böttner realiza una performance emulando todas las características de la escultura griega "Venus de Milo", en la que la artista personifica la figura de Afrodita en la forma de una representación visual. La escultura que se posiciona como un símbolo de

3 Esta cita es una transcripción de la reflexión de Lorenza Böttner disponible en el documental *Lorenza: Portrait of an artist* del cineasta Michael Stahlbergt.

belleza y perfección se exhibe sin sus extremidades superiores. Sobre este gesto la artista realiza especial relieve, pues cuestiona las ideas contrapuestas de: la admiración de un cuerpo sin brazos (mutilado) versus los procesos médicos de rehabilitación ofrecidos por el aparato médico con el objeto de normativizar el físico.

La artista, usa su cuerpo como testimonio de su mutilación física como quien se exhibe como sobreviviente de una batalla, cual "Venus de Milo" sobrevive a la convulsión de un accidente inesperado que fractura su mármol para, posteriormente, ser exhibida como un objeto de arte. La batalla de la artista está relacionada con el huir de los procedimientos médicos que buscan en ella una "re-habilitación", pues Böttner no considera dentro de su proceder usar prótesis y así habilitarse dentro de la sociedad. Sino que cual escultura griega sobrevive resistente a los embates de la invasión del accidente que lesiona sus brazos y se conserva genuina con la corporalidad que posee sin modificaciones estéticas que buscan normatividad. La idea eugenésica según la cual existen cuerpos capaces y otros inhabilitados en la vida humana, aparece en la reflexión de Siebers: "The ideology of ability represents the able body as the baseline of humanness. Absence of ability or lesser ability, according to this ideology, marks a person as less than human". (2012, 40). Böttner se expone desde un lugar de replanteamiento ante el análisis médico y artístico en relación con los cuerpos y sus funcionalidades. Resignifica lo bello artísticamente poniéndose en comparación con la escultura sin brazos que representa a Afrodita ampliando la posibilidad de contemplar un cuerpo mutilado y admirarlo sin siquiera considerar las prótesis.

La artista interpela a los espectadores con el mensaje implícito que conlleva la exposición de su cuerpo en la performance. La performance denuncia en los espectadores el rechazo a a un cuerpo mutilado, aun cuando este es similar a aún emblema de la belleza clásica, como la escultura de Venus. Al *performarse* como estatua plantea la idea de la belleza por el hecho de ser un objeto inerte de admiración. Sin embargo, la artista se empodera de la similitud que comparte con la escultura griega, que representa el canon de belleza occidental en lo que respecta a las Bellas Artes, para luego interpelar al público (¿Qué pensarían si el arte cobrara vida propia?), dejando en evidencia la protesta de no gozar del prestigio de la belleza a pesar de corporizar a uno de los íconos de la perfección de Occidente.

El cuerpo diverso de Lorenza rompe con las conceptualizaciones que abordan la falta de un miembro físico como una discapacidad o incapacidad, considerando implícitamente que existe una norma que determina la funcionalidad de los cuerpos en virtud de las habilidades que éste posea. La representación de "Venus de Milo" realizada por la artista visibiliza de forma tangible un cuerpo con diversidad funcional que se exhibe sin límites de margen, no sólo como objeto artístico sino también como elemento de interpelación al discurso médico y al público que la contempla.

4. Figura del monstruo: Gestaciones del monstruo político y del monstruo natural.

El tercer punto de análisis dice relación con la figura que subyace en ambas obras, que es la figura del monstruo político. Se analizará este tópico desde la corriente teórica acerca de la figura del monstruo político construido

por Foucault para luego acudir al cuestionamiento de tal postura a través de la inquisitiva interpelación que realiza Paul Preciado, en un congreso de psicoanalistas y que da origen a la obra "Yo soy el monstruo que os habla" publicada a finales del 2020.

En ambas obras, poemario y performance, nos enfrentamos a figuras de representación que posicionan como eje determinador la figura del cuerpo, analizada en el primer tópico. Sin embargo, es de interés de este punto analizar la evolución y comportamiento que sostiene la figura descrita en el desarrollo de ambas obras.

En el poemario la figura del cuerpo posee especial relevancia, pues es en relación con él que se advierte un llamado interior a configurar una nueva identidad y al tránsito que realiza el hablante en torno a la búsqueda de ésta. Es precisamente la figura del cuerpo la que da origen a este punto de análisis, o más bien la evolución física y connotación literaria que proviene de este. Los versos dan cuenta de la presencia de un huevo que proviene del cuerpo del hablante, específicamente de su sexo, y es de este huevo que salen múltiples larvas de las cuales prevalece una comiéndose a las otras. Esta larva se enfrenta con violencia a su "madre" y de tal enfrentamiento a la larva le cae un segundo huevo de la entrepierna que termina en dirección a la entrepierna de su gestora. En un acto de defensa el hablante deja caer su saliva a la larva, lo que finalmente le provoca la muerte al animal. Luego de la muerte de la larva la voz poética sufre una conmoción que se traduce en un comportamiento alterado como lo semana en el terceto XLV: Yo ya no duermo tranquila/ tiemblo y sudo a cada momento/Sólo puedo comer tierra.

La conmoción experimentada por la voz guarda una relación de consonancia entre estos versos y la performance de la autora el día del lanzamiento de su libro, en la medida en que Mara Rita muestra en su rostro una expresión de confusión y sorpresa que deviene en conmoción al salir del huevo como nueva criatura.

Además del aspecto animalesco que se desprende de los versos anteriores, es pertinente señalar que se identifica en el desarrollo de la temática del poemario la figura del monstruo, ya que ésta se vincula a la violación de las leyes de la naturaleza. Tal como lo registran los versos, el fin del proceso del hablante concluye con ella misma adquiriendo un carácter animalesco cuando enuncia que después de la muerte de la larva violenta sólo puede comer tierra, siendo esta pulsión una suerte de transferencia de comportamiento del reptil al humano.

Al acudir al análisis sociológico que realiza Foucault en relación con la figura del monstruo, de quien plantea que "en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza" (Foucault, 2017, 61). En la obra de Mara Rita podemos observar cómo su cuerpo al dar a luz un huevo, del cual proviene una larva violenta, adquiere características animalescas que la configura como una figura monstruosa. La naturaleza humana se desestabiliza en la obra de la autora, pues en ella no hay ciclo natural ni hilo conductor que dé respuesta a una cadena coherente de una misma especie. La obra da lugar para una inesperada ruptura en el desarrollo de una especie, permitiendo que el hablante evolucione como una nueva creación de sí misma. Esta nueva

propuesta de desarrollo de un individuo grafica el transito transgénero, cuyo proceso no responde al proceso del desarrollo sexual esencialista, sino que se vincula a la autodeterminación desobediente de tal suceso.

Se observa cómo después de la violenta lucha en que la larva que ha provenido de la voz poética en un constante vaivén caótico de especies que se gestan y se dan a la luz, es la voz quien vence con su vida. Sin embargo, se aprecia que al finalizar esta sucesión de acontecimientos adquiere la característica animal (reptil) de satisfacerse comiendo tierra. Este gesto devela su naturaleza monstruosa, ensamblando en un mismo organismo lo humano y lo animal, dando origen a la figura del monstruo señalada por Foucault.

Al remitirnos a la obra de Böttner, su interpretación de "Venus de Milo" en su performance también admite señalar que al igual que la obra de Mara Rita prevalece la figura del monstruo. La artista a través de su performance expone su cuerpo, que transgrede la ley en cuanto a la negación de la rehabilitación médica y el uso de prótesis. Exhibe su belleza oponiéndose al canon, así como también se baja del pedestal que la exhibe como escultura para interactuar con el público dejando de ser una figura de arte sólo observable y admirable. Este punto lleva a pensar cómo desestabiliza el paradigma de las Bellas Artes aludido por la referencia a la Venus de Milo, pues Böttner deja de ser estática para interpelar a los asistentes. Este acto se vuelve disruptivo, existe un tercero que las interpreta y les da valor. Lorenza deja de ser exhibición para entablar diálogo con los espectadores cuestionando por qué están ahí, y si están dispuestos a valorar el cuerpo disidente tal como ha sido valorada "Venus de Milo" por siglos, pues ambas comparten una historia corporal.

En el acto que se describe con anterioridad Böttner se desvincula no sólo del discurso médico legal, sino también esquiva el canon artístico admirado con su cuerpo disidente. Esto permite ubicar a la artista en lo que Foucault establece en línea de análisis del sujeto anormal, pues lo define "Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible con lo prohibido" (Foucault, 2017, 61). Lorenza amalgama aquello que aún no ha sido planteado, en vista de la ley médica y política, y lo que ambas posturas han decidido normar para la existencia humana en favor de la funcionalidad. A pesar de esto la artista resiste a la rehabilitación física y a la hormonización, desafía al exepcionalismo, para ubicarse en un espacio de autodeterminación sexual y artística.

Los cuerpos monstruosos, transgresores de la ley, que se observan en las obras de las artistas desafían la diferencia sexual desde un espacio sin márgenes. Dicha afirmación está sustentada en entender el cuerpo trans como un espacio a explorar y no como una oportunidad de reposicionarse de derecha a izquierda o viceversa según el género binario, sino que, por el contrario, crear un cuerpo desencializando el género.

> Ser trans es aceptar la irrupción triunfal de otro futuro en todas las células de mi cuerpo. Hacer una transición es entender que los códigos de la masculinidad y de la feminidad que conocemos en nuestras sociedades modernas son anecdóticos comparados con la infinita variación de las modalidades de existencia de vida. (Preciado, Yo soy el monstruo que os habla 2020, 49).

Como señala Preciado la transición sexual ofrece una nueva lectura del cuerpo y de la identidad humana. De esta forma se conciben tales ideas en el poemario como en la performance de análisis, ya que en ambas producciones artísticas se reconoce el cuerpo transgénero como la autodeterminación de expresarse sexualmente sin adherir necesariamente a las características estereotípicas sociales asociadas a la diferencia sexual.

5. Conclusión: El devenir de la disidencia sexual en disidencia artística.

Ha sido el propósito del presente artículo demostrar cómo se unen íntimamente la voz discursiva de la disidencia trans con la producción artística que se suscita desde este espacio. Las artistas desde su lugar de enunciación visibilizan la posibilidad de rediscutir el cuerpo a la vez que replantear el arte desde un lugar decididamente no hegemónico.

La rediscusión en torno al cuerpo y su forma de expresión fuera del régimen sexual binario constituye el espacio desde donde se impulsan las obras que se han estudiado. En torno a esta idea es posible concluir que el cuerpo transgénero moviliza consigo una historia, pues constituye una existencia atravesada críticamente, es decir, su historia como mujeres trans ha sido analizada por el discurso médico unilateralmente. Históricamente la existencia transgénero ha estado sujeta a las definiciones médicas y políticas con lineamientos sujetos a la productividad antes que que a la identidad. Por tanto, es a través de sus obras que las artistas se desligan de la voz de un tercero institucionalizado para a través de su voz discursiva unívoca crearse a sí mismas. De este modo, la discusión sobre el cuerpo en el presente artículo

permite apartar la existencia trans de la idea de excepcionalidad para ubicarlo en un espacio de libertad institucional.

Por otro lado, el análisis de las obras se posiciona desde una mirada que ofrece no necesariamente politizar el género o la diferencia sexual como se ha hecho, sino que invita a politizar el deseo como un aspecto movilizador en la exploración de la transición de género. Es pertinente en esta línea hacer visible el deseo como aspecto fundamental en la identidad de las personas, reconociéndolo como un aspecto primordial en la realización sexual. Politizar el deseo se vincula con reconocer el placer como un aspecto de la sexualidad y no sólo vincular ésta a la funcionalidad que ofrece la institucionalidad. Lo transgénero se desvincula de la inscripción de la disidencia sexual como una opción a institucionalizar, sino por el contrario se posiciona en un espacio sin definiciones biológicas o institucionales.

Por último, considerar las obras de las artistas como un objeto de trascendencia artística y social, ya que como se menciona con anterioridad las obras de las artistas trans que ha analizado el artículo se han trabajado desde la mirada de desencializar no sólo el género binario, sino que también invita a replantear lo estético en las expresiones artísticas, abriendo espacio a universalizar el arte.

Referencias bibliográficas

Alcázar, Josefina. *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

Ayram, Carlos. "Notas para exhumar un cuerpo, Lorenza Böttner: performance y discapacidad". Nómadas Julio-Diciembre 2020: 16. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502020000100167

Butler, Judith. *El género en disputa*. Santiago: Paidós, 2007.

Córdoba, David. "El contexto sociopolítico del surgimiento de la teoría queer. De la crisis del Sida a Foucault". In: Córdoba, David, Javier Sáenz, Paco Vidarte (org.). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas.* Madrid: Egales, 2005.

Fischer, Carl. "Lorenza Bottner: From chilean exceptionalism to queer inclusion". In: Revista American Quarterly Vol. 66, No. 3, Special Issue: Las Américas Quarterly. September. (September 2014), pp. 749-765. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/43823428

Foucault, Michel. *Los anormales*. México: Fondo de cultura económica, 2017.

González, Francisco, Leonora López y Brian Smith. *Performace Art en Chile. Historias, procesos y discursos.* Santiago: Metales Pesados. 2016.

Lemebel, Pedro. *Loco Afán*. Chile: Editorial Planeta Chilena S.A, Tercera edición año 2015.

Mateo del Pino, Ángeles. "Subjetividad transtullida. El cuerpo/*corpus* de Lorenza Böttner". In: Revista Anclajes, Septiembre-Diciembre 2019: 37-57. Disponible en: http://dx.doi.org/https://doi.org/0000-0001-9259-7120

Preciado, Paul. *Requiem por la Norma*. Centre de la Imatge La Virreina. Barcelona: 2019.

Preciado, Paul B. *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama. 2020. Impreso.

Siebers, Tobin. "A sexual culture for disabled people". In: McRuer, Robert y Mollow, Anna. *Sex and Disability*. Universidad Duke Press, 2012.

Stahlbergt, Michael. Documental *Lorenza: Portrait of an artist*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Sd6bJSSl-sg&t=966s

Villarroel, Mara. *Trópico Mío*. Santiago: Ediciones Mago, 2015.

Discursos críticos, narrativas y poéticas situadas

Critical speeches, narratives and located poetics

Apariciones, insistencias, silencios: cuirizar una escritura, enrarecer el formato

Appearances, insistences, silences: cuirizar a writing, rarify the format

Carli Prado

Recebido em: 15 de setembro de 2022
Aceito em: 23 de setembro de 2022

Carli Prado es docente con licenciatura en filosofía y se encuentra desarrollando una beca doctoral de CONICET en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH) donde intenta abordar la cuestión de la identidad sexo-genérica como tierra transfronteriza.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7438-0147>
Contato: carliprd@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Escritura; Teoría cuir; Filosofía; Narración; Teoría

Resumen: En este trabajo propongo un recorrido que busca insistir en la pregunta acerca de cómo opera lo cuir, tal como lo plantea val flores, a la vez de conjugar una práctica de escritura en la que se interceptan teoría y vida. Para ello, tengo en cuenta la crítica cuy(r) de Diego Falconí Trávez, con la cual juego para componer mi propio paisaje de enunciación, así como otras derivas que tensionan el *problema* de lo queer/cuir respecto de sus usos en el culo del mundo. Ello supone, más que un aporte al desarrollo de estas teorías, una intención de detenimiento que nos permita producir narrativas más afines, retomando también algunas consideraciones de Duen Sacchi acerca de la escritura en tanto que producción colonial.

KEYWORDS: Writing; Queer theory; Philosophy; Narration; Theory

Abstract: In this paper I propose a journey that seeks to insist on the question about how the cuir operates, as val flores puts it, while I try to combine a writing practice in which both, theory and life, intersect themselves. To do this, I take into account Diego Falconí Trávez's cuy(r) critique, with which I play to compose my own enunciation landscape, as well as other drifts that stress the queer/cuir *problem* regarding its uses in the ass of the world. This supposes, more than a contribution to the development of these theories, an intention of detention that allows us to produce more kindred narratives, also taking up some considerations of Duen Sacchi about writing as a colonial production.

Cuirizar[1] como interrupción

Una de las pulsiones que guía este escrito es el trabajo en torno a/por cuirizar las prácticas de escritura (filosófica en mi caso). Y esto no para diseñar una discursividad que actúe *sobre* el cuerpo sino para indagar un modo de hacer, una producción-corporal, una vibración que encuentra resonancia en el ejercicio de hilvanar palabras con imágenes, con sensaciones, con afectos. En este sentido, escribir no aparece aquí asociado a su dimensión letrada ni a su impronta civilizatoria. Más bien se trata de una práctica de escritura que pretende conmover el modo en que la narración nos dice, aún sin pronunciar palabra acerca de nosotr*s. Por la tangente, de formas difractarias.

Para ello considero necesario trazar un plano en el cual esa acción, ese acto de cuirizar una escritura, se pueda desarrollar, ya que "si la *cuirización* **en sí misma** fuera un proyecto anticolonial y antinormativo, los diálogos que estamos planteando serían inútiles" (Pierce *et al.*, 2021, 7, el énfasis sombreado es mío). Es así que inicialmente el título direcciona la lectura hacia la propuesta de val flores (2017[2]) acerca de la *interruqción* como "modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitadx pero de la que se es objeto de su dicción..." (2017, 3) a través de una alteración en el sentido del grafema, la cual acaba por afectar la conformación total de la palabra.

1 Coincidiendo con que: "En una de esas queer no significa lo mismo que cuir, y esa diferencia puede ser una estrategia de inestabilidad fonética y genealógica para habilitar y reconstruir las memorias y la fuerza política de los cruces norte-sur, sus potencias y sus obturaciones." (Gómez y Gutiérrez, 2021, 29).

2 La primera edición del libro es de 2013 por La mondonga dark (Neuquén, Argentina).

De este modo, interrumpir la propia interrupción es una paradoja sobre la cual deambulo como (re)transitando un umbral. Más no tengo la intención de presentar un resumen de ese libro de val, sino de propiciar la dinámica de elegir la propia aventura, alterando ese lugar acostumbrado de la *fuente* teórica por medio de la interlocución, la intertextualidad y la puesta en juego del cuerpo. Que no supone como necesario, en este caso, nombrarlo explícitamente sino, más bien, hacerlo aparecer en un paisaje. En efecto, si esquivando la pregunta acerca de *qué es* cuir pudiésemos detenernos momentáneamente en la pregunta acerca de "cómo operar cuir" (flores, 2017, 55) sería menester comenzar con algunas consideraciones.

Lo primero en lo que pienso es en la recepción y el uso, no tanto en términos teórico-académicos sino en cómo aparece eso/lo cuir en mi mundo circundante. Sin haber hecho etnografía, pero recuperando charlas/mensajes desde la fragilidad de la memoria, creo que es mucho si conozco a una sola persona que se haya invocado a sí misme cuir[3] alguna vez. Y no tanto como una identidad, sino como una especie de ejercicio disruptivo respecto tanto del binomio hetero-homo como de la contraposición gay-lesbiana[4]. Por su

3 Por un lado, fue una conversación oral, así que no podría especificar si estaba pensando en *queer* o cuir cuando lo dijo. Sin embargo, por saber quién es la persona y su vinculación con el inglés, decido transcribirlo así (rozando quizás la experiencia de Rivas (2011) así como también una forma de impasse (Pierce, 2020)). Por otro, si bien conozco gente que podría asociar a los estudios *queer* o que desde su propia producción así lo enmarcan, no me ha resultado tan común que eso aparezca en diálogos personales sin vinculación académica de ningún tipo.

4 En este sentido, me resulta curiosa/pertinente la distinción que hace Vir Cano en su *Ética Tortillera* (2015) acerca de nombrar-se gay "o" lesbiana en Argentina, donde el primer término tiene un carácter ambiguo entre el universal-homosexual y el homosexual-masculino.

parte, relacionado a estas apariciones/prácticas enunciativas cuirs, resulta interesante que la re-edición de *Interruqciones* advierta que, en los cuatro años que separan una edición de otra, aquel libro que había surgido en/del activismo haya sido más retomado para "engrosar la bibliografía de seminarios y cátedras sobre sexualidad y géneros" (2017, 12) que para motorizar a aquel.

En este sentido, la pregunta que nos comparte val flores acerca de *cómo opera* (lo) cuir (algo muy distinto a preguntar qué es) supone una pregunta desafiante, pues implica preguntarse situadamente por dónde y cómo circula; en boca de quién/es suena alentador[5]. No como un ejercicio de señalamiento personal, sino como una (a)puesta crítica de tracción de ese hacer. De este modo, cabe decir que pienso en esto no para desmentir la circulación de *lo cuir* en mis territorios afines, sino para intentar dar cuenta de en qué ámbitos aparece con mayor fuerza y dónde, en cambio, aparecen otras categorías/desplazamientos. Por ejemplo, a partir de mi experiencia, podría decir que resuenan más: puta/o, trolo, travesti. Incluso torta y marica si lo consideramos en contraste con lesbiana y gay. Y mostri[6], aunque más bien en el ámbito trans-no binario y no necesariamente como reapropiación de una injuria, como podría hacerse notar en los usos anteriores. Por lo cual, a

5 Respecto de ello, tanto la clase de Leonor Silvestri, "Go straight 2 da queer", como el capítulo "Escrituras cuir. El texto bastardo" (flores, 2017) ponen en tensión esa luminosidad/transparencia con la que puede llegar a operar como concepto.

6 Es difícil (cuando no indeseable) ofrecer una definición para este concepto/palabra. A los fines de este trabajo, puede entenderse de este modo a personas que no encarnan y/o se desencarnan del binarismo sexo-genérico y las formas clasificatorias convencionales que de allí se derivan.

pesar de tener en cuenta el corrimiento *queer-cuir*, insisto en preguntar-me dónde opera esa transmutación sudaca.

Sería iluso (cuando no elitista-academicista) asumir que los activismos[7] *desconocen* la teoría queer, que todavía *no han llegado* a ella, como si el saber fuese una sumatoria progresista de materiales tendiente a la homogeneización racional de sus efectos. Más bien se me ocurre pensar que —al menos en tanto teoría— no siempre es útil, no siempre afecta, no siempre funciona como arma, no siempre nombra.

Esto, sin embargo, no es una novedad para los propios estudios queer/cuir, sino un intento de re-pensar en qué dimensiones de mi tránsito entre la academia y "la calle"[8] hace eco ese decir: con/tra qué opera, de qué nos defiende; qué interrumpe. Así como también: qué horizontes despliega, qué dinámicas del deseo disputa y cuáles posibilita. Ya que si lo que se le cuestiona es meramente su *carácter foráneo* (flores, 2017, 103), ¿a qué teoría podría no imputarse esta prerrogativa? ¿qué daría cuenta de lo originalmente *propio*

7 En este punto se me ocurre dejar planteada una pregunta, aun cuando no la vaya a desarrollar en este trabajo: ¿cuáles? ¿qué activismos? Porque si bien es cierto que el plural indica (o trata de indicar) una no-homogeneización del activismo como unidad cerrada, quizá sería más propicio indagar a qué le estamos llamando activismo/s y en qué dimensiones opera/n. Por ejemplo: ¿es posible hablar de activismo *virtual*? ¿cuáles son sus implicancias? Sobre este tema, rescato cierta afinidad con algunas interpelaciones que realizó Marlene Wayar en la Conferencia Inaugural de las I Jornadas patagónicas de estudios trans-queer-feministas: <https://www.youtube.com/watch?v=kIEzUPEQATc> acerca de a qué le llamamos activismo.

8 Me valgo de una imagen ya difundida para distinguir el efecto paisajístico del afuera-adentro de lo académico, sin ignorar que no es una oposición absolutamente tajante. Y, a su vez, tengo en cuenta que no todas las luchas son literalmente "en la calle" ya que el acceso o permanencia en esta es también un problema, fundamentalmente en términos de capacitismo.

(y en qué términos)? Sobre todo si tenemos en cuenta que estas preguntas ponen en juego cierto plusvalor presupuesto de "lo autóctono".

Por ende, no se trataría tanto de negar la teoría queer/cuir (y sus disrupciones internas, sus desbordes) alegando un sello de importación, regulación económica del saber a la que estamos por demás acostumbrades en estas latitudes, sino de pensar si/cómo funciona en el espacio-territorio. Por lo mismo, tampoco sería cuestión de vetarla por académica (al menos para mí, que formo parte de esta maquinaria) pero sí de ubicarla (y ubicarse) en el modo en el que el tejido academia-práctica-activismo-vida produce sentido.

¿Es (lo) cuir el área disciplinar para lograr meter un proyecto o conseguir un financiamiento (pensándolo incluso más allá del bien y del mal), es un modo de hacer, una interrupción en/del modo de producir saberes, cuerpos, experiencias? ¿Qué es lo que se interrumpe cuando se *cuiriza*? ¿Lo cuir es sólo un movimiento de oposición, de rechazo, de reacción, o tiene una dimensión afirmativa/activa?

Estas preguntas reverberan en mí sin dejar de atender a que no todes accedemos a la academia de la misma forma, desde las mismas trayectorias, desde familias igualmente universitaria, desde las metrópolis. Y que, aun si se logran superar los escollos del ingreso, luego quedan por sortear la permanencia, el egreso y la inserción laboral para la cual se supone que, en parte, hemos emprendido ese recorrido. Más ello no me imposibilita preguntarme cuál es el dónde de eso cuir.

Entre la cavia porcellus y la microcavia australis

Un álbum familiar conserva la foto en la que estábamos compartiendo palangana con una nutria hace (más o menos) dos décadas. No sé si todavía existe como registro o como prueba, pero la conservo en mi memoria en un doble sentido: como aquello que había que olvidar (por precario, por lábil, por parecer demostrar la verdad oculta de mi primera infancia; por el patio de porlan, por el verano que alivianábamos a fuerza de manguera, por el pueblo en su eco de apellidos) y como aquello que quiero recordar (insisto, paradójicamente: por precario, por lábil, por parecer demostrar una coincidencia oculta en mi primera infancia; por el patio de porlan, por el verano que alivianábamos a fuerza de manguera, por el lugar oculto del apellido de mi madre). Y ambos (en retrospectiva) forman parte del efecto de pertenencia esquiva que intentó provocar la ciudad sobre mi memoria "del campo".

Allá también había cuis, pero no los mismos cuys que los de Diego Falconí Trávez (2021). Más, en esa diferencia, aparece un gesto común: el cuy andino (entiendo: la *cavia porcellus*) se distingue de otros cuis[9], aunque manteniéndose todos dentro de la misma familia (*Caviidae*). ¿Servirá lo

9 *Microcavia australis* es el que me aparece en google como primera opción en Argentina. Y remarco "en google" porque reconozco que es –en general– el primer filtro de búsqueda, aunque insuficiente en sí mismo y paradójicamente al norte.
Al margen de este trabajo, aquí me parece conveniente traer a colación una cita a modo de resonancia: "lo que se oculta, con Google, bajo las apariencias de una inocente interfaz y de un motor de búsqueda con una rara eficacia, es un proyecto explícitamente político." (*Comité invisible*, 2014).

cuir, entonces, en el juego de las trasposiciones, como orden de una familia de especies?[10]

Considero que algunas preguntas no están hechas para ser contestadas, sino para imprimir en el cuerpo la potencia de la turbación. No obstante, volviendo a los cuis, según el Sistema de Información de Biodiversidad en Argentina[11], lo que yo veía corretear al costado de la ruta tampoco era lo que decía google, sino la *cavia aperea*, mejor conocida en mi pueblo como cui'[12]. Animalitos chiquititos y escurridizos. Bastante menos lindos que los conejillos de indias: de pelo más corto y duro, marrón-grisáceo. Y más parecidos al imaginario de una lisa y llana rata (aunque sin cola). De ahí que me pregunto, en el imaginario de *lo lindo* y *lo feo*[13], ¿qué animal cuesta menos comer/matar? ¿qué cui' *sirve* de *mascota* en la distribución global de los afectos-efectos?

Coincidiendo con Falconí Trávez:

10 Esta es una de las apariciones cuya estela forma parte de la propia incomodidad de preguntar, cuando lo que aparece en el texto excede los límites de lo premeditado y pareciera poner en riesgo el desarrollo mismo de la escritura. Por otro lado, si bien se menciona algo sobre "la especie" en el texto de Diego (sobre todo cuando cita a Giorgi) me parece que mi ladrido le torea a otra cosa.

11 <https://sib.gob.ar/>.

12 El apóstrofe responde a un modo local de pronunciar que, en general, omite la *s* final, dando como resultado el sonido cuí.

13 Falconí Trávez menciona la inteligencia de los delfines en una de sus citas, pero aquí quisiera destacar que el color o el pelaje no es un dato menor en los juicios de valor estético-higienista de lo cui'(r), profundamente de-marcados por un régimen visual.

> Me parece, justamente, que entender y desentender lo *queer,* más que parodiarlo mediante lo cuy(r) para lograr ciertos usos críticos, ha sido una interesante forma de apropiación y precaria traslación, la cual, sin desaparecer los rastros coloniales, ha articulado un concepto productivo en lo local, que ha podido generar posiciones críticas que entablan un discreto diálogo internacional más equitativo en el tema de las sexualidades disidentes. Un modo de *loca-lización* prometedor, contradictorio, que no renuncia al intercambio de saberes, pero que está prevenido de las estructuras y dinámicas neocoloniales que atraviesan a la academia, el circuito artístico y al activismo. (2021, 18).

Por eso, quizás, para mí, es tan importante *empezar*[14] a pensar con qué de los lugares resuenan las teorías: con qué modos de hacer, con qué prácticas. Con qué modos de poner (y de sacar) el cuerpo. Con qué registros de utilidad (¿para qué sirve un cui'(r)?). Con qué noción de *política*[15]. Y no sólo pensar: hacer, resonar, mover, activar, sin confiar del todo en la telekinesis.

De modo tal que, si escribir puede ser un modo de cui'rizar, habría que poder producir corrimientos… interrumpir, si se quiere. Pero también recuperar o inventar; sostenerse en medio de la vegetación; cruzar la ruta,

14 Digo "empezar" no sin prurito porque mis consideraciones al respecto son muy recientes, sobre todo en lo referente a cuestiones de raza/procesos de racialización: empezar, por mi parte (que no se limita sólo a "yo"), a desmantelar un cánon de *teoría queer* (y teoría en general) nortecentrada blanca.

15 Viniendo de la disciplina filosófica no puedo dejar de pensar en Aristóteles, pero no sólo en él, sino en la relectura que hace Tomás de Aquino en el S XIII acerca de la naturaleza racional del hombre (y de la esclavitud natural) como insumo de la posterior teorización de la *conquista de América*. Teniendo esto en la mira, dar por sentado que *la política* es sólo lo que sucede mediante el voto es privarnos de muchos otros modos de intervención, más y menos legítimos para/en función/en contra del Estado.

desplazarse en/tre los espacios de peligro. Saber ocultarse, eventualmente, de los depredadores. En este punto me resulta preciso invocar el texto de Duen Sacchi (2021), con el cual coincidido tanto en que "la escritura no bastará. La memoria de nuestras vidas tiene que ser guardada por un lazo que resista a la gramática colonial." (65) como también en que:

> Ampliar el sentido de escritura nos permite legitimar saberes expoliados y maltratados de nuestra historia común, cuya deslegitimación tienen efectos materiales directos sobre la vida de millones de personas. Me interesa también subrayar que la escritura es imagen, no solo hoy, pero especialmente me gustaría subrayarlo en este contexto de pulsión occidental por la imagen. Y que no sólo es imagen, que es trama, es hendidura, hurdimbre, es movimiento. (67).

Y, entonces, insistir nuevamente en preguntar *cómo opera* lo cuir.

Madriguera sin mapa: dónde está el río

El actualmente llamado *litoral argentino* se reconoce fundamentalmente por el río Paraná (aunque también por los ríos Uruguay y Paraguay). A su orilla nací y ahí he decidido retornar, por ahora. Más, el río no es sólo el río. Es orilla, es cauce, es caudal, es vena. Son los peces, los insectos, los pájaros, las plantas, los hongos… las olas, las lanchas, los anzuelos. La basura, el olor, los remansos. Las islas, el ganado, la arena. Los barcos. El trigo, la soja transgénica, el glifosato. Las napas, el sarro, el pie que se hunde en el barro-

líquido. Los cuerpos que se sumergen, se mojan, se humedecen, se doblan, se deforman, se arrastran cuesta abajo o contra la corriente.

Es el cambio gravitatorio del agua, el movimiento. El viento, la temperatura, la gota de sudor que resbala desde la axila huyendo del calor del cielo mientras una mojarrita husmea el sacrificio de lombriz que se le realiza. Los sapos, los carpinchos, los irupés, los timbós. Las serpientes que viajan sobre los camalotes, los hongos de nombre científico impronunciable. Los caranchos, las reinamoras, los pepiteros, los horneros, los tornos, las tacuaritas y sus cantos en la siesta de alguna calle de broza o tierra.

En ese entramado vital, mi pueblo-puerto sabe de cui', pero en líneas generales- ignora lo cui(r). Y quizás por eso es tan difícil para mí redimensionar el despliegue de Falconí, aunque me haya enternecido su aparición; aunque me haya evocado el recuerdo distante, pero poderoso, de mi infancia, ahí donde la reverberación de la pregunta por la traducción[16] es insoslayable.

He tratado (y trato) de pensar, entonces, si la teoría queer/cuir/cuy(r) funciona y cómo lo hace: para quién, contra qué. Porque si una pegatina reza "a tu feminismo le falta Tehuel[17]", capaz es posible preguntarnos si a *nuestra*

16 Me remito aquí a la lectura del texto de Joseph M. Pierce (2020).

17 Tehuel de la Torre es un joven trans oriundo de San Vicente que se encuentra desaparecido desde el 11 de marzo de 2021 cuando iba camino a una entrevista de trabajo en el Barrio La Esperanza, en Alejandro Korn.
La policía/el Estado no sólo se demoró en comenzar la búsqueda, sino que "el caso" pasó a ser caratulado como "homicidio en contexto de odio a la identidad de género" sin siquiera haber encontrado el cuerpo. En distintos puntos del país se iniciaron asambleas autoconvocadas para exigir su búsqueda y aparición con vida, pero prácticamente ninguna tuvo apoyo efectivo de las redes feministas (aunque quizá sí en alguna historia de instagram).

teoría cuir también le falta Tehuel[18]. Y capaz también es posible preguntarnos: qué dimensiones de la teoría hacen cuerpo, qué dimensiones de la teoría se-hacen-con el cuerpo, qué dimensiones del cuerpo se-hacen teoría, qué dimensiones del cuerpo se-hacen-con teoría, qué dimensiones del cuerpo se-hacen-*en* teoría. Qué producen los desgarros textuales en la motricidad de nuestra propiocepción; cómo interrumpir, *cuirizar*, balbucear, tartamudear una teoría supone hacer/haber hecho una práctica del/con cuerpo.

Si *cuirizar* es interrumpir, qué puede que no sea oponerse a la hegemonía de una forma inversamente proporcional. Si cuirizar "ha articulado un concepto productivo en lo local" (como citaba de Falconí) ¿qué modos de su misma producción puede disputar[19]? Y, si la producción es local, ¿qué clase de madriguera conecta nuestros saberes subterráneos, sensibilizados a *ver sin luz*? Insistir, entonces, en preguntar *cómo opera* lo cuir; cómo operar cuirmente.

Detenimientos

No obstante, en pleno éxtasis textual, se abre un silencio que, cuanto mucho, permite releer. Soy yo quien se detiene, son mis dedos. Y tus ojos

18 Y más que posible, necesario. Incluso urgente. En este sentido, no es menor lo que Linda Tuhiwai Smith advierte sobre la relación deconstrucción-descolonización-muerte (2016, 22) aun pensando en otros tipos de comunidades.

19 Recuerdo aquí lo que Emil Keme' menciona con acierto: "No debemos pasar desapercibida aquellas críticas que apuntan a cómo la internalización de los valores europeos en las clases negras e indígenas investidas de cierta autoridad les han llevado a oprimir, a veces de formas aun más crueles y feroces, a sus propias/os hermanas/os." (2018, 24) O como ha sabido decir la jerga argenta, no sin cierta violencia agregada: "Lo puto no te quita lo facho".

que recorren la hoja, quizás buscando una respuesta. Pero se podría decir que este proyecto de escritura no tiene tal cosa, sino más bien una reducción de la velocidad, como cuando el ardiente fervor de un curso de deshielo transita los valles, generando lagunas o riachuelos, hasta volver a retomar la pendiente.

¿Cómo opera, entonces, un silencio, una falta de respuesta, en el orden académico de los saberes? ¿cómo opera una historia personal atravesada por la teoría y la cita, pero también por la vibración y el estremecimiento? ¿Cómo opera *lo cuir* en un dossier, qué teorías/qué prácticas reclama para sí: qué formas de decir y de callar? Interrumpir como modo de hacer supone aquí no dar curso a la mera acumulación de conceptos, no aumentar la velocidad con que las palabras se dispersan y se pierden. No matar los textos. Detenerse, una rareza en tiempos convulsos.

En este sentido, en primer lugar, he tratado de acercarme a los aportes de val flores como una puesta en práctica de que el acto de cuirizar —en tanto interrupción— cobra o puede cobrar sentido en nuestro entorno afectivo, sin dejar de tener en cuenta las dificultades que eso puede suscitar. Como impasse, como opacidad, como intraducibilidad, (lo) cuir despliega una posibilidad: le hace cosas al cuerpo, hace cosas *con* el cuerpo, es operado *por* el cuerpo. Sin embargo, en/a través de esa tarea interruptiva cabe prestar atención a las acciones efectivas que permiten inventar otros mundos en vez de "cambiar todo para que nada cambie".

Eso fue lo que me llevó a recorrer el texto de Diego Falconí Trávez y salir en busca de *mis propios* cui', en medio de tanta flora y fauna teórica de

importación civilizatoria, teniendo en cuenta que, tal como menciona Linda Tuhiwai Smith, no basta *sólo* con deconstruir (o situar nuestros relatos): descolonizar las prácticas es más que un ejercicio teórico. Y es en ese punto en el que creo, confío, pongo a prueba que las prácticas de escritura pueden acompañar ese proceso (sin darlo por hecho) como también lo hacen otras artes.

En efecto: no es lo mismo que haya teoría a que no la haya. Y no da lo mismo qué tipo de teoría, sobre todo si pensamos que esta (en tanto institucionalmente legítima) suele darse bajo cierto modo de la escritura prescripta en el orden actual de saberes académicos. Por tanto, si cuirizar es o puede ser o necesita ser un modo de combate cuerpo a cuerpo, es preciso entrenar su resistencia como se entrena un cuerpo para el combate, donde —además— unx no se salva solx.

Por lo tanto, más que teorizar sobre la escritura, he escrito intentando cuirizar un formato, insistir en su modificación, en su punto de fuga. Más que un recuento de teorías, una articulación endeble de sensaciones efímeras, pero cuyos efectos se sostienen en la piel. Más que un Canon *Queer*, una insistencia en la materialidad de los discursos. Discursos que nosotres mismes hacemos, siempre en compañía.

Referencias bibliográficas

Cano, Virginia. *Ética tortillera*. Buenos Aires: Muchas nueces, 2015.

Comité invisible. *A nuestros amigos.* s/l, 2014.

Falconí Trávez, D. "La Heteromaricageneidad Contradictoria Como Herramienta crítica cuy(r) En Las Literaturas Andinas". En: *Revista Interdisciplinaria De Estudios De Género De El Colegio De México*, vol. 7, n.º 1, julio de 2021, 1-39. Disponible en: <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/587/418>. Acceso el 26 sep. 2022.

flores, val. *Interruqciones.* Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2017.

Gómez, Juan Ariel y Laura Gutiérrez, "La opacidad (in)traducible. Desobediencias sexuales y prácticas estético-políticas desde el sur". En: *El lugar sin límites,* Vol. 3 Núm. 5 (2021): 21-45. Disponible en: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/939/835>. Acceso el 26 sep. 2022.

Keme', Emil. "Para que Abiayala viva, las Américas deben morir: hacia una Indigeneidad transhemisférica". En: *Native American and Indigenous Studies,* Volume 5, Issue 1, Spring 2018. 21-41.

Pierce, Joseph M. "El impasse deseante: Traducciones, malentendidos y racismo en Chile". En: *post(s),* vol. 6, n.º 1, diciembre de 2020. Disponible en: <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1884/2112>. Acceso el 26 sep. 2022.

Pierce, Joseph M. *et al.* "Queer/Cuir de las Américas: Traducción, decolonialidad y lo inconmensurable". En: *El lugar sin límites,* Vol. 3 Núm. 5 (2021): 21-45. Disponible en: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1030/834>. Acceso el 26 sep. 2022.

Rivas, Felipe. "Diga 'queer' con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano". En: CUDS (coord.. y ed.), *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago, Territorios Sexuales Ediciones, 2011, 59-75.

Sacchi, Duen. "Frutece - breves historias contra el pánico de la filosofía occidental colonial". En: *Revista Periódicus,* vol. 1, nº 15, junho de 2021, 63-74. Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/43909/24706>. Acceso el 26 sep. 2022.

Smith, Linda Tuhiwai. *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas.* Trans. Kathryn Lehman. Santiago: LOM, 2016.

Las posibilidades del movimiento: dinámicas narrativas en la obra de Mariana Docampo

The possibilities of motion: dynamics of storytelling in Mariana Docampo's narrative

María José Punte

Recebido em: 08 de agosto de 2022
Aceito em: 28 de agosto de 2022

Licenciada y Doctora en Letras. Enseña Teoría y Estudios Literarios Feministas en la Universidad de Buenos Aires; también es docente en la UCA y en la UNTREF. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura A. Arnés en la edición de una Historia Feminista de la Literatura Argentina.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2425-6129>
Contato: majo.punte@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Mariana Docampo; Teoría Queer; Feminismos; Literatura Argentina; Tango

Resumen: En su libro *Tango Queer* (2018), Mariana Docampo detalla sus vínculos con esta danza a la que imprimió un giro fundamental: es una de les fundadores de la Milonga Queer. El libro es un ensayo que narra la nueva vida queer del tango, pero también incluye un manifiesto que explica en qué consiste esa modificación que se ofrece como propuesta para las epistemologías feministas. En la idea de que "bailar tango constituye por sí mismo una performance de género" (2018, 103) radica su posible cambio de orientación, al intervenir en aquello que se ubica en el centro nodal del tango, para subvertirlo: la comprensión binaria de los roles. Este artículo analiza cómo la noción de movimiento atraviesa la obra troncal publicada hasta la fecha por Docampo (un libro de cuentos, cinco novelas, el mencionado ensayo) y que se presenta como una reflexión sobre los modos de estar en el mundo desde una mirada oblicua, que trabaja contra una noción centrada y unívoca de la subjetividad. Se tendrán en cuenta para los marcos teóricos a las pensadoras feministas y *queer* Teresa de Lauretis y Sara Ahmed.

KEYWORDS: Mariana Docampo; Queer Theory; Feminisms; Argentine Literature; Tango

Abstract: In Tango Queer, an essay published in 2018, Mariana Docampo explains vividly her attachment to tango, a dance she learned during many years before she began to teach, and she promote a transcendent change in the way tango is danced: she is one of the founders of a Milonga Queer. In this book Docampo tells the story of how she queerized tango. She includes, also, a "manifesto" to explain the fundaments of this change, a text that can be also useful for feminist epistemologies. Starting point is the idea of tango as a "gender performance" itself. There she sees the possibility for a change of orientation, by subverting one of the pivotal knots of tango: the binary understanding of gender roles. Motion constitutes a keynote in all her novels written between 2007 and 2021, and in her earlier texts as well. There is in all of them a queer perspective, working against a centered and univocal idea of subjectivity. This approach to Docampo's work will consider the theorization of Teresa de Lauretis and Sara Ahmed.

Todo lo que no baila no tiene lugar acá.
Mariana Docampo, *Estrella negra* (2021)

Introducción: una trayectoria inquieta

En un cuento del libro *La fe* (2011) de Mariana Docampo que se llama "La Pampa", una narradora identificada como femenina cuenta la transición de su novie, Eugenio, que va teniendo lugar a medida que avanza el texto. Eugenio empieza su transformación vistiéndose de varón y haciendo tratamientos hormonales, hasta que se decide por concretar la operación de cambio de sexo. Pero hasta llegar a ese momento, somos testigos a través de la mirada de su novia de las oscilaciones que lo movilizan y que el texto logra traducir mediante el uso fluctuante de las inflexiones de género de adjetivos y pronombres: "Eugenio estuvo un rato mirándome mientras yo preparaba el té. Yo estaba de espaldas: no hablaba. Ella había apoyado su espalda contra el marco de la puerta, con las manos en los bolsillos. Me di vuelta y miré su bigote" (2011, 27). Eugenio pone voz de hombre, se crea un bigote, se viste de varón, usa faja para disimular los senos. La voz narradora describe otros tanteos: "Cuando Eugenio es mujer se deja crecer el pelo. A veces pasa una larga temporada así. Usa vestidos" (30). La narración deja constancia de un movimiento que adopta la forma del vaivén y que se aplica a la fluctuación entre los dos polos del binarismo sexual.

El cuento "La Pampa" logra recrear eso que Judith Butler define como la performance, la idea de que las posiciones sexuadas son prácticas citacionales, que adquirimos a través de la repetición, así como resultado de normativas

que nos preexisten. En *Cuerpos que importan* (1993), Butler recurre a una imagen sumamente poética para hacer visible la manera en que la ley antecede a los sujetos y que define su adscripción sexogenérica: "Debe de haber un cuerpo tembloroso anterior a la ley, un cuerpo cuyo temor puede inculcarse mediante la ley, una ley que produce el cuerpo tembloroso preparado para su inscripción, una ley que marca el cuerpo *primero* con el temor y luego vuelve a marcarlo con el sello simbólico del sexo" (2008, 153-154; cursivas en el original). Ese cuerpo tembloroso y oscilante puede ser, también, uno que se desmarca de una ley que lo precede y que puede moverse en otras direcciones. Como Eugenio, quien al principio no logra orientarse en esa ciudad que no es la propia (viene de Inglaterra y está en Buenos Aires), pero finalmente encontrará su lugar bajo cierto ombú, un árbol que parece acoger a esta pareja al otorgarles algo así como un marco frente al cual situarse. Eugenio da visibilidad a ese cuerpo tembloroso.

La narración, a su vez, zigzaguea entre varios relatos. La voz narradora va contando el martirio de dos santas, Perpetua y Felicitas, que tuvo lugar en el año 205 d. C. durante el dominio romano en la ciudad africana de Cartago. En esta versión de la leyenda, Perpetua, a la que se define como "Santa Vibia Perpetua. La varona", es travestida de guerrero para luchar contra los gladiadores que terminarán martirizándola en la arena del circo: "Perpetua tenía las piernas vendadas y la túnica de los gladiadores" (2011, 27). Perpetua vence a su oponente, un guerrero egipcio, en uno de los primeros enfrentamientos, aun debiendo luchar sin espada. Pero esta victoria termina siendo simplemente una visión, un fragmento textual presente en el

relato original que la narradora busca a través de páginas de internet. Como narra la historiografía, Perpetua morirá decapitada luego de pasar por varias torturas. Esta línea narrativa parecer funcionar como espejo de algunas de las ansiedades de la narradora-protagonista del cuento ante los cambios que ella deberá también enfrentar a partir de la transición de su pareja. La vacilación es, entonces, constitutiva tanto de la enunciación como del enunciado. Y es una característica que bien le cabe al modo en el que nos informamos hoy en la "red". El cruce de discursos médicos, científicos, míticos, legendarios, religiosos, psicológicos que se percibe en este breve cuento de Docampo, es una de sus marcas registradas y reaparece a lo largo de su escritura.

La idea de oscilación o de búsqueda de orientación, que se introdujo mediante el comentario del cuento "La Pampa", va a servirnos de guía para pensar los textos más recientes de Mariana Docampo. El movimiento es un tópico de su obra; está presente en el título de una de sus novelas, *Tratado del movimiento* (2014). Constituye, también, una dinámica que de manera explícita da forma a sus otras novelas que, más que contar historias, adoptan el formato de narrar trayectos. La clave de su poética parece haberse hecho explícita en un ensayo, que se tradujo al inglés, y que narra su experiencia como organizadora de una Milonga Queer y del Festival anual de Tango Queer. Allí nos explica el derrotero que la condujo a provocar un cambio radical para el tango, para su modo de ser bailado así como para su sistema de representaciones. En este artículo, entonces, vamos a colocar en el centro de la escena a este ensayo, *Tango Queer* (2018), para pensar en cómo Docampo

cruza la danza con la literatura en formas que son productivas para reflexionar sobre la potencia crítica de los feminismos y para sus epistemologías.

Mariana Docampo, además de escritora y bailarina de tango, trabaja como profesora de escritura y es editora. Se licenció en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Dirige desde el año 2011 la colección *Las Antiguas. Primeras escritoras argentinas* de la editorial independiente Buena Vista, dedicada al rescate de las obras de las autoras argentinas del siglo XIX y de siglos anteriores, idea que concibió junto con Daniela Mac Auliffe.[1] Escribió el guion para la película *Marilyn* 2018) junto con Mara Pescio y Martín Rodríguez Redondo, quien también dirige el film. Es co-autora junto con Guillermo Gasió del libro de entrevistas *Sara Facio. La foto como pasión* (2016). Esta trayectoria trasluce intereses que no se dejan encasillar y un compromiso sostenido con temáticas que atraviesan a los cuerpos de distintas maneras, pero que se inclina en sus búsquedas en dirección a "desarmar esa maquinaria", como dice en su presentación de *Las Antiguas*. Allí, como remate, sostiene que "Recuperar las voces de nuestra literatura en su coexistencia desnivelada, propiciar su despliegue y multiplicación, puede significar también la composición de un mapa más fecundo donde

1 Cada uno de los libros tiene un prólogo redactado por una escritora contemporánea, de manera de establecer un diálogo con el presente. Las lista de autoras publicadas incluyen nombres como los de Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla, muy reconocidas, pero también recupera textos que tenían nula circulación y autoras de las que ya casi ni se hablaba. Se sumaron Emma de la Barra, Rosa Guerra, Agustina Palacio, Elvira Aldao, Lola Larrosa, Salvadora Medina Onrubia. El acento de la colección está puesto en la manera en que cada una de estas obras supone un aporte para el campo literario en cada momento, enriqueciendo de esa manera nuestra imagen del pasado. Véase Docampo (2013).

reconocernos y pensar nuestro presente" (Docampo, 2013, 161). Su obra, que incluye tanto novelas y cuentos como intervenciones feministas, corporiza ese mapeado que hace emerger cartografías psíquicas antes invisibilizadas. El recorrido que haremos a continuación espera seguir el hilo conductor que nos ofrece la noción de "movimiento", a través de algunos nudos que van armando esta trama y van dibujando una figura contorneada y evasiva, una que se deleita con las líneas oblicuas y con las tangentes.

Del tango, de lo inevitable de su abrazo y de sus posibles torceduras

En el 2018 Mariana Docampo publica el libro *Tango Queer: Buenos Aires*. Es una crónica de su caída bajo la fascinación de esta danza, así como de la torsión y nueva dirección que ella supo darle como referente protagónico de una milonga queer en Buenos Aires. La narración va entrelazando sus experiencias de los acercamientos paulatinos hacia el tango y su movida, tanto nacional como internacional, junto con una descripción de una escena que configura un componente ineludible de la cultura argentina. Porque el tango es un emergente de una historia local, consecuencia de las políticas migratorias que alentó la república incipiente, con un entramado de historias individuales, que incluye los relatos familiares de la autora como los de tantos/as porteños/as. A eso se suma la constatación de que bailar tango es mucho más que un entretenimiento o una destreza corporal: es un encuentro físico y emocional. El componente afectivo del tango reaparecerá a través de las anécdotas que cuenta Docampo en sus avances como aprendiz, primero, y como profesora, después. Por eso es que, para abrir y para cerrar la zona

ensayística del texto, ella prioriza una imagen que define icónicamente al tango: el abrazo. La breve historia emocional y queerizada del tango, a la que ella define como una "crónica de fundación", empieza describiendo el significado de ese abrazo para una danza que la considera una condición tan necesaria como excluyente. Sostiene Docampo: "Es en el abrazo que se inicia el baile" (15), ni antes, ni después. Es un momento de entrega del cuerpo, íntima y honda. Y así comienza también el libro. Lo cierra reforzando la idea: los asistentes a la milonga, sean quienes fueren ("gente común, anónima, despojada de sus profesiones u oficios", 111), llegan "para unirse en un abrazo, olvidando por un rato las preocupaciones del afuera, la violencia en la que el mundo se convirtió" (111). Vienen para "ensayar trazos con sus pies", el mero aspecto corpóreo y material de este ritual que ya se asume predeterminado por un arsenal bien definido de normas y de saberes, de los que la autora no abjura. En consecuencia, para comprender al tango *queer*, se trata de entender siempre primero al tango a secas.

En el tango anida una contradicción fuerte, enajenante para quien no ha logrado entrar dentro de su dinámica. Por un lado, el tango es una casa, nos dice Docampo. Es una danza que invita sugestivamente a quienes se sienten desencajades del resto de la sociedad: solitarios y marginales. Produce comunidad (la "comunidad tanguera"), vale decir que congrega, reúne en torno de un escenario que se presenta como un espacio de juego: un lugar acotado con sus propias reglas, con una temporalidad escindida del tráfago habitual, que ofrece la posibilidad de igualdad de condiciones para quienes

participan de él y se avienen a cumplir con lo pactado.[2] Es una danza cuyo componente central consiste en ser espectáculo, lo que subraya que la mirada también juega un rol fundamental: el tango es teatral. De ahí, la importancia que adquieren la pose, la vestimenta, la gestualidad y el respeto por las reglas. Esto estimula, a su vez, lo que Docampo define como su elemento "militar": los códigos resultan hiperbolizados por quienes se erigen – más rápidos que lentos – en los "policías" de las milongas. Ocurre que el espacio de la pista se torna sagrado en vistas a una buena circulación, y esto da pie para que las reglas lógicas (algunas más tácitas que otras) sean defendidas con fervor y una alta cuota de intolerancia por los/as milongueros/as. Hay códigos de comportamiento y de vestimenta; se juegan una serie de reglas que involucran a los cuerpos y a los modos en que estos cuerpos se relacionan y entran en contacto con otros cuerpos. El desafío del tango *queer* implicó subvertir algunos de estos códigos, así como ciertos principios básicos del tango histórico, no sólo con el objetivo de adaptarlo a los tiempos actuales, sino también de hacerlo más habitable, de ampliar los límites de esa comunidad.

Mariana Docampo nos va narrando su derrotero que la lleva desde entrar con algo de inocencia al mundo tanguero, a convertirse en una promotora reconocida del tango *queer* en la Argentina y en el exterior. Esta historia

2 Aquí Docampo hace una referencia a lo distinta que es una milonga de una peña folclórica en donde no hay ni código de vestimenta, ni pista de baile, ni luces escenográficas. El espacio tanguero tiene una disposición muy precisa, con la centralidad de la pista sobre la que confluyen todas las miradas y alrededor de la que se disponen los demás elementos. El tango, en ese juego de mirar y ser mirado, está puesto al servicio de la composición de una imagen que es a la vez íntima y pública.

personal da cuenta de ciertos desvíos que fueron trazando una senda personal y novedosa, un camino que se fue haciendo al ritmo de los cortes y las boleadas, de numerosos abrazos (y algunos traspiés). El texto incluye al final el "Manifiesto Tango *Queer*" escrito en el año 2005 como una forma de dejar asentado este giro, de delimitar sus propósitos y alcances, de clarificar sus vínculos con otras movidas internacionales que se desarrollaron en paralelo – y en contacto cruzado – con lo que estaba adquiriendo cuerpo en Argentina, y de hacer explícitos sus lazos con los Estudios *Queer*. El tango *queer*, resulta importante aclarar, no es el resultado de una teorización que se aplica a una actividad practicada de manera más amateur o profesional. Es el resultado de la observación y de la experiencia. Como deja bien en claro la autora, el tango es más que un baile: es un elemento identitario central y un emergente de la cultura nacional que se solidifica como resultado de una historia. Parte de esa historicidad es lo que la confiere uno de sus rasgos principales: el cosmopolitismo. Esto le ha permitido al tango migrar, traspasar fronteras, hacer pie en otras culturas, ser adoptado y apropiado por contextos bien distintos al argentino. Sin embargo, el tango no puede desprenderse por completo de esta historia, aunque se lo hable en otras lenguas y se lo someta a nuevas torsiones (como el "no tango" o el *contact improvisation* que la autora vio en milongas extranjeras). "El tango es cultura" (33), nos recuerda Docampo. Los cuerpos del tango, por lo tanto, no son del todo libres, sino que están atravesados por las marcas dejadas por esa cultura. De ahí ciertos hábitos que se manifiestan, para empezar, en la vestimenta (resulta encantadora la aclaración de cómo la imagen tanguera termina

de componerse al calzar los zapatos), y que se expresan en su matriz de indudable sesgo heterosexual.

Hay mucho de tautología en la conclusión de que el tango es lo que es. La voz predominante que se escucha en los "templos" del tango sigue siendo la de un varón. Las letras de las canciones clásicas ni por error expresan a las mujeres cis contemporáneas, ni mucho menos al colectivo lgtb+. Se produce, entonces, una tensión entre el deseo de llenarlo de nuevos contenidos para que no sea una mera cáscara vacía, lo que entraña una cuota de rebeldía, además de aceptar su historia con todos los sentidos que se fueron superponiendo. Porque, como sostiene la autora, "rechazar el origen o ignorarlo es tan negativo como sofocar sus brotes nuevos" (103). Mariana Docampo la ve como una realidad compleja a la que hay que abrazar, aplicando esta forma de principio constructivo. Por eso es que termina diciendo que el tango es todo: machista y feminista, nacionalista, marginal, militar y subversivo, xenófobo y extranjero, conservador y *queer*. Y, sin embargo, hay en el mismísimo tango un punto en el que ella encontró su apoyo para producir esa torsión que le permitió llevarlo hacia otros derroteros: la idea de que el tango constituye por sí mismo una performance de género (103): ¿en qué otro lugar se puede ver mejor el funcionamiento de la pareja heterosexual para poder deconstruirla? En consecuencia, es allí, en la noción misma de performance, desde donde resulta posible obligar al tango a ser a la vez lo mismo y otra cosa.

La clave para Docampo fue la apropiación de una de sus dinámicas constitutivas: el derecho a conducir la danza. El primer obstáculo que

encuentra al comenzar a bailar es el de someterse al "cabeceo", una prerrogativa siempre masculina. ¿Cómo manejarse con esta regla, siendo lesbiana?, se pregunta. Las disposiciones jerárquicas no solo distinguen en la pista entre aquelles que bailan bien y quienes no tanto, sino también en los roles claramente definidos entre el varón y la mujer. El estudio sobre la cuestión de los roles la lleva a certificar una vez más que el poder radica en el saber. Quien conduce es quien posee una mayor cantidad de información, de conocimientos, lo que le permite tener más posibilidades de desplegar la creatividad en la danza. En la pista de tango, esto supone una clara división entre un rol activo, el conductor, y uno pasivo, que son diagramados desde una matriz heterosexual: el conductor es siempre masculinizado y, por ende, el de conducido es un rol feminizado. El conducido se limita a dejarse llevar. La tarea consistió en apropiarse del rol de guía, lo que fue provocando las torsiones de los cuerpos que terminaron abriendo nuevas posibilidades de representación para el tango y sublevando, de ese modo, la imagen icónica del abrazo entre el varón y la mujer. Esta modificación la llevó a deconstruir un andamiaje cultural. Lo rupturista consistió en alentar que las mujeres hicieran uso de la práctica del rol de conductoras, sea con hombres o con mujeres. No se trataba solamente de adoptar una máscara, sino de atentar contra el símbolo, contra aquellos pilares sobre los que se sostenía el tango tradicional.

Nuevas orientaciones

Mi práctica me llevó a lugares impensables.
Mariana Docampo, *Tratado del movimiento* (2014)

El tango, como probablemente muchas otras danzas de salón, responde a lo que Teresa De Lauretis define como las "tecnologías de género" (1987). Diagrama al universo como sexualmente binario en lo que se organiza a partir del esquema de un juego de opuestos complementarios. El caso del tango en particular lo estetiza hasta hacer de esa estética un elemento esencial de las negociaciones que hacen los cuerpos al ponerse en contacto, al buscar comunicar de alguna manera que no sea mediante el lenguaje, sino con esa otra lengua hecha de la gestualidad. No deja de ser una lengua mediatizada, construida sobre un número limitado de convenciones que parecen haberse naturalizado hasta lo irrevocable; hasta el punto de que cambiar un elemento de lugar podría dejar pulverizada a la forma en sí. De ahí que para Docampo no haya sido suficiente la tarea de generar un espacio tanguero únicamente para mujeres.[3] Este constituyó un paso necesario en su búsqueda, pero no llegó a ser el punto de llegada. Había que ofrecer otras imágenes posibles, sobre todo teniendo en cuenta que el hecho de que el tango fuera bailado

3 Al quinto año de aprender a bailar tango, se da cuenta de que necesita aprender el rol de conductora. Junto con una amiga se buscaron una profesora que les enseñara a un grupo de chicas a bailar en un centro cultural gay llamado *Bla Bla up-Arte*. A los dos años, armó su propio curso en *La casa del Encuentro*, un centro cultural dirigido por lesbianas feministas, al que llamó "Tango entre señoritas". En el 2004 organizó la primera milonga para mujeres de Buenos Aires, en la que intervinieron cien mujeres. Narrado en el capítulo "Aprender a guiar" (50-52).

por mujeres formaba parte de su historia misma; una zona invisibilizada pero existente que Docampo descubrió a partir de los relatos de su abuela. Esta mujer, que pertenecía por cierto al terreno de aquellas consideradas "decentes" para los criterios de la época, sólo bailaba tango con su marido o con sus hermanas. Bailar con otras mujeres era la opción que quedaba disponible y era, en consecuencia, aceptada.

La operación de ir contra un núcleo duro, es decir, el sistema de roles sexualizados y generizados, implica dirigirse a ese "potencial epistemológico radical" que Teresa De Lauretis encuentra en el pensamiento feminista. Esta autora entiende que se trata de concebir de otra manera las relaciones de subjetividad con respecto a la sociabilidad. O, dicho de otro modo, al sujeto social. Esa subjetividad, constituida a través del lenguaje y de las representaciones culturales, debería ser pensada más allá del binarismo: como múltiple (no unificada), como contradictoria (no como dividida). Para poder deslindar al género de la diferencia sexual, De Lauretis recurre a la noción acuñada por Michel Foucault de las "tecnologías del yo" (2008) y la aplica al género al darle una vuelta de tuerca, profundizando de ese modo una matriz cultural que no termina de asumirse como tal, sino que tiende a naturalizarse. El sistema de sexo-género es tanto un constructo sociocultural como un aparato semiótico. De Lauretis amplía la idea del género en tanto que producto diciendo que son numerosas las tecnologías sociales que contribuyen a su reproducción: incluye tanto a los discursos y a las epistemologías, a las prácticas críticas institucionalizadas, al cine y al arte en general, a las prácticas de la vida cotidiana. Si el género puede ser

entendido como una representación, es allí en donde radica su dinámica de construcción. Así es como sostiene que todo el arte occidental no ha sido otra cosa que una fijación de cómo se despliega la historia de esa construcción. Esta se continúa en las instituciones, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas; incluso en el feminismo (uno que no se ve a sí mismo como ideológico cuando no reconoce que no existe "la" mujer, sino las mujeres). Finaliza diciendo que la construcción de género puede verse afectada por su deconstrucción, en la medida en que supone también su exceso. Valora, por lo tanto, las posibilidades que se abren cuando se piensa en todo aquello que la representación deja afuera, pero que es posible inferir (para esto recurre al cine y a la idea de *space-off*, es decir, de lo que está más allá del marco). El movimiento hacia adentro o afuera del género como representación ideológica que ella propone en tanto que caracterizador del sujeto del feminismo, es un movimiento de avance y retroceso entre la representación de género (en su marco de referencia centrado en lo masculino) y lo que la representación deja afuera o hace no representable.

Por otro lado, para pensar lo que sucede a partir del tango *queer* resulta extremadamente útil la teorización de la pensadora Sara Ahmed, que hace su análisis desde la fenomenología, es decir, a partir de la manera en que los cuerpos se colocan y se mueven en el espacio, y en relación con otros objetos. Para ella será clave el término "orientación" que sugiere además de la elección con respecto a determinados objetos, el impulso que da cuenta de trayectorias espaciales, de movimientos en torno de las cosas, de perspectivas para entender cómo se constituye nuestro espacio habitado.

De modo que Ahmed comienza su reflexión haciéndose la pregunta acerca de qué significa "estar orientado", lo que se entiende como el dirigirse hacia aquellos objetos que nos ayudan a encontrar nuestro camino. Esos objetos – que reconocemos – funcionan como puntos de referencia o puntos de anclaje. Armar disposiciones diferentes de objetos puede suponer crear diferentes terrenos. Cuando la pregunta se aplica a la sexualidad, implica prestar atención a lo que decimos cuando nos referimos a la "orientación sexual". Y aclara, por si hace falta, que "Si la orientación es una cuestión de cómo habitamos el espacio, entonces la orientación sexual también podría ser una cuestión de residencia: de cómo habitamos los espacios, así como 'con quién' o 'con qué' habitamos los espacios" (2019, 11). El espacio no es un vacío que nos rodea, mero escenario de nuestros discurrires, sino que viene de suyo sexualizado porque es inseparable de la experiencia vivida de habitar un cuerpo. Para Ahmed, la orientación trata de cómo se articulan la corporalidad, lo espacial y lo social:

> Si presuponemos que la sexualidad es crucial para la orientación corporal, para la forma de habitar los espacios, entonces las diferencias entre cómo estamos orientados sexualmente no son solo una cuestión de hacia "qué" objetos estamos orientados, sino también de cómo nos desplegamos por medio de nuestros cuerpos en el mundo. (98).

En el caso del tango, el objeto organizador podría ser la pista de baile, que da sustento para los movimientos de los cuerpos con sus arrastres, taconeos, saltos y evoluciones. Pero también que pone coto a lo que es o no factible

hacer, vale decir, que organiza sexualmente a quienes tienen la iniciativa de dar comienzo al baile y quienes deberán quedarse esperando a ser invitadas. Configura un teatro de miradas, con un poderoso dinamismo centrífugo, jerarquizante y generizado. Es (al igual que la "mesa" de la que se sirve la reflexión de Ahmed) un dispositivo que organiza.[4] Así como Ahmed se pone como tarea queerizar la fenomenología al proponer un punto de vista diferente para el concepto mismo de orientación (16), Docampo queeriza al tango al propiciar una reorientación que supone modificar el modo en que ciertos cuerpos pueden realizar determinadas acciones. La torcedura de hacer girar el rol de conducir en la danza se convierte, así, en un giro copernicano.

Como describe Ahmed, el momento previo a toda re-orientación es la experiencia de la des-orientación. Algo de eso hay también en esa búsqueda que va desde representar primero al tango bailado por mujeres, que tiene lugar en Lugar de Mujeres; o de ciertas operaciones de travestimiento, que no resultan suficientes. Asumir la performance tanguera como asentada sobre el binarismo sexual no significó una claudicación, aun siendo el tango una tecnología modelada por más de un siglo al calor de los dispositivos

4 Sara Ahmed elige otro dispositivo organizador del espacio que es la mesa y que viene con un extensa prosapia filosófica en su texto *Fenomenología Queer* (2019 [2006]). Resulta sorprendente comprobar que no solo desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, punto de partida del desarrollo teórico de Ahmed, la mesa ocupa un lugar inspirador de ideas. Ahmed construye una serie que va desde este autor, pasa por Husserl, Marx y Heidegger, incluye a Derrida, también a Virginia Woolf y a Adrienne Rich. La mesa, a la que en primera instancia se concibe como el mueble para escribir, por lo tanto esencial para el sujeto "filósofo", se convierte en el mueble sobre el que se escribe filosofía en otro sentido, no solo material sino figurado. Es el objeto que está más a manos para escribir, de modo que resulta el "lugar" mismo de la filosofía. Se traduce en figura del "punto de vista" desde el cual la filosofía existe como condición de posibilidad sobre el mundo circundante.

visuales y musicales que se desarrollaron y masificaron con enorme rapidez a lo largo del siglo XX. Se trató de apoyarse ahí para mover el eje sobre el cual se asienta la condición de posibilidad del tango mismo. Este movimiento de reorientación sirvió para abrir el abrazo tanguero e incluir a nuevas generaciones que ya no ven como habitable un mundo cortado a la medida de la heterosexualidad obligatoria. Responde, también, a un impulso más amplio orientado a desorganizar las relaciones binarizadas de poder que masculinizan o feminizan ciertos roles.

Mariana Docampo llega al tango para encontrarse con que hay cuerpos que ya vienen moldeados por formas establecidas y que definen las figuras, sus contoneos, sus posibilidades. El abrazo, esencial al tango, no es el problema en sí. Lo que ella cuestiona, en sintonía con lo que piensa Ahmed, es el tipo de familiaridad que crea ese efecto de vivir al cuerpo en un cierto espacio dirigido a determinados objetos (y no a otros). La familiaridad, nos dice Ahmed, no es algo que venga dado, sino que "es configurado por acciones que llegan a entrar en contacto con objetos que ya están a nuestro alcance" (21).[5] Nuestra familiaridad está de por sí determinada por las formas sociales. Habitar los espacios implica una negociación dinámica entre lo que nos es

5 No resulta tampoco casual que las reflexiones de Ahmed suelan tener como horizonte la temática de las migraciones, algo que se vincula con su propia biografía en tanto que hija de una mujer inglesa y un hombre paquistaní (es decir, con la historia del colonialismo como escenario). Para ella, pensar sobre la migración ayuda a estudiar cómo llegan los cuerpos y cómo son dirigidos en una dirección como condición de llegada, lo que determina el modo en que esos cuerpos se establecen en el lugar (2019, 24). Docampo, por su parte, va a enmarcar la historia del tango en el contexto de las migraciones hacia la Argentina y de las subsiguientes transmigraciones del tango en otras direcciones.

familiar y lo desconocido. De esto depende que podamos ampliar el alcance de nuestros cuerpos. Resulta muy significativa una de las imágenes que Ahmed utiliza para pensar en estas re-orientaciones: "Dependiendo de la forma en que uno gire, diferentes mundos podrían incluso aparecer a la vista" (31).

Si bien se podría pensar que la práctica que lleva a Docampo a esos "lugares impensables" se vincula con la exploración por las zonas tramadas desde las líneas oblicuas – por aquello que no desea ser "alineado", en términos de Sara Ahmed –, en realidad la autora concluye que ella obtiene la clave de la queerización del tango en aquello que (se supone) constituye su elemento más heteronormativo. Se trata de la definición tan clara de los roles que separa no sólo en términos de vestimenta al varón de la mujer, sino que determina que el manejo de los conocimientos para conducir el movimiento a partir de las figuras prefijadas y de sus posibles combinaciones sea el varón. Adquirir esta clave que le da acceso a la máquina es una herramienta que se vuelve política y que politiza al tango. Visibilizar identidades no normativas en la escena tanguera abre, sin dudas, nuevas expectativas estéticas de representación. Pero su acción más contundente tuvo lugar cuando dio vuelta los roles de conducida a conductora, cuando pudo propiciar que las mujeres se vieran alentadas a conducir y a ejercitar esa práctica que no apunta solo a invertir los roles, sino a ejercitar la fluidez en su intercambio. Supuso tomar el rol de guía para vaciarlo, redefinirlo y, de ese modo, poder ocuparlo. Porque, como deberá admitir, la pareja tanguera seguirá funcionando a partir de esa articulación de llevar y ser llevade; pero ahora esa posibilidad se abre a nuevas figuraciones. Lo revulsivo consiste en desbaratar la estructura

interna del tango al provocar una torsión, un corrimiento de la norma, lo que habilita transitar y hacer transitable otra posible línea. De aquí, de esta aplicación particular de la torsión sobre un hábito ya extendido social y culturalmente, se puede extraer una enseñanza útil para las epistemologías feministas en general.

Una urdimbre hecha de trayectos

La obra de Mariana Docampo se encuentra atravesada por movimientos que adoptan diversas formas: caídas, giros, traslaciones más allá de la materia, circunvalaciones, viajes, excursiones e incursiones. La idea de trayecto reaparece de numerosas maneras como si fuera el pespunteado de una narración más amplia, ese "tapiz" que da título a su primer libro de cuentos: *Al borde del tapiz* (2001). Se trata de un volumen armado a partir de anotaciones: algunos textos responden mejor al formato del cuento; otros al del microrrelato. En todos hay una subjetividad atenta al espacio, midiendo las distancias con respecto a los objetos y a las otras personas, a los roces y a las sustancias, a lo atmosférico. Las vemos en ese gesto de trazar las líneas que definen las orientaciones, en los términos planteados por Sara Ahmed.

En su siguiente publicación, la novela *El molino* (2007), seguimos los pasos de una familia en sus caminatas domingueras por el campo, en las afueras de la localidad de Zárate en donde viven durante unos años. El padre actúa como guía; la madre cierra la caravana con les hijes más pequeños de esa familia numerosa. El grupo alineado atraviesa los pajonales en dirección al claro en donde harán su picnic, junto al estanque. El objeto que funciona

como mojón o como elemento de orientación es el molino del título, situado a dos o tres kilómetros de la casa. Como la narración está puesta en boca de una de las hijas, Juana (que tiene unos siete años para esa época), el paisaje se encuentra tamizado por la distancia rememorativa. Lo llamativo es que no tiene mucho de romántico, sino que hay algo amenazante en esa naturaleza pampeana, asediada por las tormentas o – imaginariamente – por esos animales a los que se refiere el padre para asustar a les niñes (los urúes). Por lo pronto, los pastizales a los que van de excursión funcionan como un exterior constitutivo del ámbito más protegido y ameno de la casa con su jardín, pileta y huerta. Cuando la narradora adulta, que es quien ordena estos recuerdos y los fija en la escritura, intente sintetizar en una imagen la experiencia de esa infancia transcurrida en Zárate, recurrirá a un croquis para diagramar una topografía que se erige, de ese modo, como un paisaje de infancia:

> Dibujo un pequeño molino. Aliso la superficie con la mano abierta. Trazo una línea recta hacia la derecha. El árbol del ahorcado. Otra línea en vertical. El estanque. Del otro lado de la página: la laguna de las ocas. Más abajo, el pantano. Trazo una flecha desde allí. Escribo «urúes»» con letra de imprenta. Dibujo el cruce de los caminos. Saco una flecha desde el pantano hacia el borde de la hoja: "Atajo hacia el molino". (Docampo, 2007, 89).

Este dibujo traduce un mapa de los afectos que tramaron en parte esa infancia y da cuenta de una serie de trayectos que reactivan esas emociones,

no necesariamente agradables. Se cruzan allí el deseo de aventura (el pantano) y los terrores (los urúes, el árbol del ahorcado), los momentos de juego (las ocas que en la novela es una referencia remite también al conocido juego de mesa) y las pequeñas utopías infantes (el estanque, el molino). El paseo habitual de los domingos adquiere para esta subjetividad narradora la función de un esquema que subyace como un trazado psíquico y al que vuelve como figura para orientar sus pasos narrativos.[6]

Un texto posterior, *Tratado del movimiento* (2014), aparece anunciado como novela, aunque su lectura descoloca. El efecto desorientador es el tipo de discursividad mediante el que se nos narra la historia. Docampo lleva a cierto extremo un recurso que ya se veía en algunos cuentos del volumen *La fe* (2011), por ejemplo, en "La raíz". Allí el lenguaje médico se cruza con el psicológico, con el de los libros de autoayuda y con el religioso. Estas referencias son utilizadas de manera paródica en la medida en que es a través de estos discursos científicos que las subjetividades contemporáneas buscan adquirir certezas frente a todo lo que desubica o descentra. La preocupación en torno a la cuestión de la enfermedad y de la locura apunta a pensar en la temporalidad en su estructura multiforme y diversa, algo que es posible representar en nuestro lenguaje acotado más que nada a partir de una exacerbación de lo perceptivo. El tiempo de la vida familiar se caracteriza por la figura de lo cíclico: los años pasan en una repetición que otorga seguridad y confianza, pero también puede producir agobio, como ejemplifica la

6 Para un análisis más pormenorizado de esta novela, véase el artículo de Punte, "Cartografías para la fuga: derivas subjetivas en la escritura de Mariana Docampo" (2021).

narradora de "La raíz". Por otro lado, ese tiempo de círculos concéntricos muestra fisuras por las que se abren otras posibles temporalidades. Son líneas de fuga de ese "sistema de significado", el de la genealogía, que suele ser codificado como un árbol: con raíces y ramificaciones.[7]

El primer capítulo de *Tratado del movimiento* (2014) no puede ser más explícito con respecto a una búsqueda teórica (incluso metafísica) que recurre a una metodología propia de la fenomenología. El libro abre con "La Danza". La voz narradora presenta su primera hipótesis, una a la que formula estando frente a la laguna de Lobos (provincia de Buenos Aires) y "a partir de la observación del movimiento de los pájaros" (2014, 9). La danza puede prescindir, en principio, de la música; lo que equivale a decir que todo movimiento del universo es danza. O que la danza, en definitiva, replica las pulsaciones y los trayectos de lo existente. Las aves observadas no se mueven de manera rectilínea, sino que dibujan trayectorias circulares. De ahí se deriva la primera conclusión: "A raíz de esta observación, comprendí que la progresión del movimiento puede surgir del movimiento mismo (diferencia entre velocidades), o de las distintas posibilidades de dirección de los objetos móviles" (2014, 9). Esta observación sobre los movimientos

7 Elizabeth Freeman, en su libro *Time Binds* (2010), carga contra el tiempo de lo familiar y de lo genealógico como uno que se construye desde el detenimiento, bajo el formato de lo familiar o doméstico, pero que también configura una narrativa que se proyecta sobre la temporalidad histórica. Vale decir, un doble tiempo generado de manera heterosexual de "*stasis*" y a la vez de progreso, de intimidad y de genealogía. Desde un feminismo *queer*, ella propone otra temporalidad que se metaforiza a partir de las olas y de las corrientes submarinas, una que piensa al tiempo bajo la forma de la arritmia o de elementos que permanecen o que obligan al tiempo a arrastrarse (habla de "*temporal drag*"). Freeman discute, sobre todo, con las ideas de genealogía, continuidad e historicidad para pensar otras formas de temporalidad no heteronormadas.

de los seres se encuentra vinculada con el funcionamiento del ecosistema, así como con la preocupación por las dinámicas entrópicas de la materia. La destrucción que tanto nos angustia, que en el texto aparece aludido como la "evacuación planetaria", es inherente al (re)nacimiento. Este texto se suma, una vez más, a la propuesta docampiana de pensar en la instancia del pasaje. Se trata de una noción temporal y espacial; constituye, quizás, el modo de concebir a estas dos dimensiones no como separadas, sino como intrínsecamente conectadas.

Su siguiente novela es *V* (2017), que porta ese título escueto en referencia a lo que constituye su reflexión principal: la disolución de una idea centrada y unívoca de sujeto. La protagonista de la novela es Verónica quien va perdiendo jirones de su persona al caer en un periplo que no solo termina resultando trans-subjetivo, sino que la lleva más allá de las dimensiones del tiempo y del espacio hacia diversas formas de la transmaterialidad.[8] V es una viajera espaciotemporal que le da una vuelta de tuerca al personaje del Eternauta, de la historieta de H.G. Oesterheld: además de moverse entre tiempos y espacios, transita a través de otras especies y de la materia misma. Y no lo hace a partir de la dinámica de la metamorfosis, sino de los pasajes. El proceso comienza en su infancia, en donde la vemos multiplicarse como si fuera posible percibir al tiempo en su simultaneidad, no en la deriva lineal: "A veces, si sale al jardín y camina por un sendero que está marcado recto en

8 Vanesa Guerra (2020) dedica un texto a esta novela, publicado en el volumen *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, para pensar justamente en lo que significa para la literatura contemporánea esta exploración de la subjetividad como no centrada, ni unívoca, en donde pierde pie o significación el nombre propio.

la tierra hacia el árbol, varias V se desunen y andan separadas. Algunas trepan al árbol, otras caminan. Algunas, incluso, interrumpen su lazo con la materia y atraviesan el muro" (41). V se descompone como sujeta, pero en realidad, lo que sucede es que la vemos en un presente absoluto, como de Aleph. Su condición de viajera transmaterial se le hace consciente en un momento preciso en el que se encuentra en la ciudad suiza de Lucerna y eso que en principio parece ser una caída, porque el cuerpo se abandona en dirección hacia un abajo (se sienta en el piso al descomponerse), adopta la forma de una elevación: "Allí estaba, depositada en lo alto, por la inercia del movimiento ascendente que no pudo frenar" (12). Todo el movimiento empieza como una percepción exacerbada con respecto a la constitución material del mundo, pero esta le exige algo de entrenamiento: "Cuando algunas opciones del yo de V aprehendieron las nuevas coordenadas, mostraron curiosidad o voluntad lúdica, y pudieron adiestrarse en el control de los pasajes" (26). Su condición de sujeta capaz de expandir la conciencia del yo no le resulta ni fácil, ni evidente; le lleva años de padecer lo que define como una "larga agonía". Finalmente advierte que se ha producido "una variación en su clave ontológica" (27). Toda su persona confluye hacia un punto 0 hacia el cual se orientan las diversas "secuencias" de su identidad que son múltiples, aunque no infinitas. V es mujer y es hombre, es adulte y es niñe, es rata y es gato, es androide, es un pulpo gigante, es una y es triple: "La mujer tenía tres cuerpos, uno de ellos nítido, los otros tenues. Parecían estar unidos desde

el centro. En un momento, los tres estaban superpuestos, y los seis brazos se movían diferentemente" (92).[9]

Su libro más reciente, *Estrella negra* (2021), continúa con esta búsqueda que se mueve entre la reflexión teórica, casi ensayística, y la ficcionalización de una experiencia que es, a todas luces, mística: "De la experiencia llego sin pruebas" (57). Reaparecen algunos de los temas frecuentes de la autora: la familia y nuestra ubicación dentro de esa institución, la ampliación de nuestras posibilidades de percepción, los límites del mundo en el que habitamos y su posible destrucción. En todos los casos, se expresa una clara ambición de correr las fronteras, de ir moviendo aquello que delimita, o de explorar lo fronterizo en sí: "Pierdo el pie, es decir, el lenguaje, es decir, el cuerpo. Sin cuerpo, avanzo. Puedo traducir la Zona" (25). Es una narración de la experiencia que sucede cuando se abren las puertas de la percepción y se derrumba el lenguaje. De ahí que la guía sean las imágenes. Esto produce momentos de intensa belleza, de una luminosidad en donde se funden todos los colores del espectro, pero en la que también está presente la violencia extrema de los elementos. A través de una voz narradora que se reconoce como femenina y que se define como una mujer guerrera (una especie de Juana de Arco), el texto reflexiona sobre el sentido de la existencia del mal, de aquello destructivo que termina siendo identificado con el fin de la energía. No es un punto de llegada, sino un estado permanente que convive con nuestra idea de sistema. Esos momentos negativos suceden cuando se

9 Para un análisis más detallado de la novela *V*, véase "Una narración de las fisuras: lo *queer* de la infancia en la novela *V*, de Mariana Docampo" (Punte, 2020).

produce "el privilegio de la distracción", mientras que la energía es lo que llamamos "Amor" (17), y es una forma de tránsito. A su vez, la voz narradora nos dice que "El verdadero entendimiento entre los seres [las personas, los animales, las plantas] sucede muy pocas veces, se llama compasión" (3). La estrella negra es ese ojo a través del cual se puede ver el funcionamiento de la materia, nuestro lugar en ese entramado, las direcciones múltiples a través de las cuales nos movemos o por las que somos atravesades, como un complejo efecto de líneas. Así es como la voz narradora concluye que: "Comprendí las relaciones entre la escritura y la materia. Veo todo lo que existe y todo lo que no existe adentro de la estrella negra" (69). Una estrella, además negra, que funciona como la contracara de lo existente, es ese hueco por el que se escapa el sentido, pero que, al devolvernos una mirada astillada de la realidad, la hace más clara.

Si bien esta voz narrativa no da precisiones sobre el personaje construido que la sostiene, la identificación con "Juana" nos remite a la novela *El molino*. También emergen cada tanto algunas menciones que hacen pensar en una infancia de esa voz, vivida en el marco de una familia numerosa y en una niñez pasada en el campo, cerca del mencionado molino: "En mi infancia solía treparme a estos árboles, construíamos con mis hermanos casitas en miniatura con tablas que incrustábamos entre las ramas. Arriba planeábamos viajes más allá de las tranqueras. Queríamos llegar al molino" (2021, 76). Y la idea de una subjetividad que se parece a un objeto fractal, también está presente y evoca la novela *V*: "Me dijo que lo que yo veía ahí no eran recuerdos de mi vida sino fragmentos de realidad. En esos fragmentos yo

vivo todas las veces. Me dice que los mire de frente para reconocerme en ellos" (98). El relato biográfico, entonces, no es descartado por completo, sino que refuerza la idea de una subjetividad construida como un abanico, que despliega sus varillas desde un punto de articulación. Las posibilidades están, pero se mantienen en suspensión para ser desarrolladas en otro sitio.

"Paisajes fascinantes, promesas de aventuras"

La narrativa de Docampo, a través de esta serie de textos breves que se despliegan como una serpentina de postales, dibuja una trama pensada a partir de la imagen de la gota de agua que cae y genera vibraciones concéntricas en la superficie: se abre en círculos, que a su vez están incluidos en otros círculos. Los tiempos se funden en una amalgama, gesto que permite las fugas hacia otros espacios posibles. Es un movimiento que se percibe desde otras dinámicas no lineales, otras figuras imaginables. Los tópicos de sus textos son recurrentes y es posible ir reconociendo variaciones del mismo tema, como en la música, aún en paisajes muy diversos entre sí y con formas enunciativas divergentes: de la novela familiar a la ciencia ficción; del ensayo literal a un discurso que parodia el lenguaje científico; de una aventura transhistórica y transespacial a un viaje que es puramente interior, pero que también atraviesa textos reconocibles y arcaicos. La desorientación que producen estos registros discursivos está acorde con el deseo que los alienta de movernos de los lugares habituales, que nos moldearon y que dieron forma a nuestras subjetividades. Se trata, como plantea Sara Ahmed, de "desplegar los cuerpos en los espacios que crean nuevos pliegues, o nuevos

contornos de lo que podríamos llamar un espacio vivible o habitable" (25). La pregunta por la habitabilidad responde a preocupaciones de los feminismos contemporáneos que apuntan a mover las fronteras de lo inteligible y de lo representable para los cuerpos, sin dejar de reclamar por un cuidado que empiece por esa gran casa en la que vivimos y que compartimos con tantas otras especies. Mirar al universo desde una perspectiva oblicua, desde un nuevo ángulo, es el primer paso para reorientarnos y seguir imaginando trayectos.

Referencias bibliográficas:

Ahmed, Sara. *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Traducción de Javier Sáenz del Álamo. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2019 [2006].

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2008 [1993].

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Docampo, Mariana. *Al borde del tapiz*. Buenos Aires: Simurg, 2001.

Docampo, Mariana. *El molino*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2007.

Docampo, Mariana. *La fe*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2011.

Docampo, Mariana. "Las Antiguas en el Presente". En: *Gramma*, XXIV, 51, 2013, 159-165.

Docampo, Mariana. *Tratado del movimiento*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2014.

Docampo, Mariana. *V*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2017.

Docampo, Mariana. *Tango Queer*. Buenos Aires: Madreselva, 2018.

Docampo, Mariana. *Estrella negra*. Buenos Aires: Leteo, 2021.

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Traducción de Mercedes Allende. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Freeman, Elizabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

Guerra, Vane. "Nube Loca mata al Buda –formas de vencer la fuerza de gravedad del nombre–". En: Arnés, Laura A., Lucía de Leone y María José Punte (coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: EDUVIM, 2020, 99-103.

Punte, María José. "Cartografías para la fuga: derivas subjetivas en la escritura de Mariana Docampo". En: Ostrov, Andrea (coord.). *Espacios del género. Literatura y artes visuales en América Latina*. Córdoba: Alción Editora, 2021, 273-290.

Punte, María José. "Una narración de las fisuras: lo *queer* de la infancia en la novela *V*, de Mariana Docampo". En: *Descentradas. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), 2020, 4 (2), septiembre. Disponible en: https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/535. Acceso: 5 ago. 2022.

El *barroco maravilloso* de *Las malas:* nuevas aproximaciones a la tradición desde la literatura del presente

The Marvellous Baroque *of* Las malas: *new approaches to tradition from present-day literature*

Ana Marina Gamba

Recebido em: 15 de agosto de 2022
Aceito em: 05 de outubro de 2022

Ana Marina Gamba es Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Lovaina (Bélgica) y doctoranda en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Lausana (Suiza). Su tesis estudia los discursos y las estéticas de la vulnerabilidad en la literatura latinoamericana contemporánea.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7571-142X>
Contato: anamarina.gamba@unil.ch
Suiça

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana; Neobarroco; Real maravilloso; Transfeminismo; Feminismo latinoamericano

Resumen: En su novela *Las malas* (2019), la autora argentina Camila Sosa Villada propone una compleja inscripción en la tradición literaria latinoamericana, haciendo de esta el *lugar* de enunciación de una palabra transgresora y disidente. En este artículo pretendemos mostrar cómo este uso de la tradición configura el gesto crítico de la autora, el cual le permite problematizar los límites del lenguaje y su capacidad para "representar" al otro. En sus modalizaciones y actualizaciones críticas del barroco americano y lo real maravilloso, sostenemos, la novela articula un discurso sobre los marcos políticos-culturales de inteligibilidad contemporáneos que impiden el reconocimiento de las vidas trans en tanto *duelables*.

KEYWORDS: Latin American literature; Neo-Baroque; Marvelous real; Transfeminism; Latin American feminism

Abstract: In her novel *Las malas* (2019), the Argentinean author Camila Sosa Villada proposes a complex inscription in the Latin American literary tradition, making it the *place* of enunciation of a transgressive and dissident word. In our article we intend to show how this use of tradition sets the author's critical gesture, which allows her to question the limits of language and its capacity to "represent" the other. In its modalisations and critical reclame of the American baroque and the marvelous real, we argue, the novel articulates a discourse on the contemporary political-cultural frames of intelligibility that inhibits the recognition of trans lives as *grievable*.

Introducción

En el prólogo a la edición en español de la novela *Las malas* (2019), Juan Forn repite una frase de la autora, la argentina Camila Sosa Villada: "¿Alguna vez pensaron que la poesía podía tener una forma tan concreta?". Esa cita, que cierra las palabras preliminares, aparece como clave de lectura para la narración que comienza en la página siguiente. La propuesta literaria de la autora, en su relato de las vivencias de un grupo de travestis[1] que trabajan en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba, no es un intento por *representar* vidas, deseos y experiencias empíricas sino más bien el intento de hacer resonar las huellas de los cuerpos en la palabra poética (De Certeau, 2000). Como parte de ese gesto, que engendra también su propuesta política, la novela desestabiliza estructuras y sensibilidades. Su transgresión, sin embargo, exhibe plena conciencia de las tradiciones que moviliza, apropiándose de las contradicciones y haciendo emerger de su fractura el material con el que construye su historia. En ese delicado movimiento, que la narradora hilvana de forma brutal, la novela de Sosa Villada impone una distancia, una cierta opacidad, configurando una estética de la precariedad de los cuerpos a partir de la cual nacen formas de resistencia, de comunidad.

En el siguiente artículo buscaremos estudiar la presencia en la novela de Camila Sosa Villada de dos tradiciones de gran peso en la literatura latinoamericana del siglo XX: el *realismo maravilloso y el barroco y neobarroco*.

1 Privilegiaremos el uso de los términos con los que la novela nombra la identidad de género de sus personajes.

Retomando la propuesta de lectura de las académicas Laura Cabezas y Constanza Penacini (2020)[2], buscaremos mostrar cómo la autora de *Las malas* construye un *barroco maravilloso*, que en la novela toma la forma tanto de propuesta estética como política, en un gesto literario que busca, al tiempo que inscribirse en la historia literaria regional, conformar nuevas poéticas que permitan narrar experiencias que desbordan la matriz hetero-cis patriarcal moderna. Nuestra lectura de la novela busca echar luz sobre los diferentes procedimientos narrativos —en muchos casos vinculados con fenómenos culturales que exceden lo textual— que abren una falla, configuran una no correspondencia y explicitan la inefabilidad de la experiencia del otro. La textualidad de la novela, en su tratamiento específico de la sensibilidad barroca, neobarroca y real maravillosa, reafirma de modos heterogéneos su condición de "artificialización" (Chiampi, 1994, 6). Es justamente a través de la creación, de la exploración de las posibilidades de la palabra literaria, de los juegos con tradiciones divergentes y la conformación de genealogías disidentes, que la novela construye espacios —aunque en su gran mayoría efímeros— donde una forma de ser en común se presenta como posible al poner en tensión los marcos de inteligibilidad vigentes.

Nuestro interés principal no se vincula necesariamente con la construcción de una genealogía exhaustiva, o una delimitación de las diferentes influencias y referencias que se pueden encontrar de modo más o menos explícito en

2 "Pero si el 'realismo mágico' fue alimentado por el 'barroco americano', como afirma Horacio González (2000: 413), en el 'realismo marabrilloso' de las *Las malas* subyace el 'neobarroso' de Néstor Perlongher". (2020, 379).

la novela *Las malas3*. Lo que nos interesa en este caso es pensar un cierto vínculo entre el texto de Sosa Villada y las tradiciones mencionadas a partir del modo en el que conforman una relación con el presente, o dicho de otro modo y siguiendo la propuesta de Florencia Garramuño (2008), en términos de la construcción de una obra literaria heterónoma. Esta lectura implica la puesta en escena de anudaciones, muchas de ellas inestables, alrededor de sensibilidades, ritmos, imaginarios y figuraciones. Sin embargo, el hilo conductor que ordena este diálogo se configura principalmente alrededor de un gesto crítico que la autora recupera, trastoca y actualiza en términos de una problematización sobre los límites del lenguaje y su capacidad para "representar" al otro. Sostenemos que la articulación crítica de esas tradiciones por parte de la narrativa de Sosa Villada se despliega en términos de una búsqueda común por la construcción de un discurso poético de la opacidad de la experiencia de la alteridad. En sus tratamientos específicos de la sensibilidad maravillosa, barroca y neobarroca, *Las malas* propone una narración que no es un acceso sin mediación a la experiencia de una mujer pobre, prostituta, travesti. No es una "novela testimonio" ni una crónica. Su singular vínculo con estas tradiciones latinoamericanas permite a la autora, en cambio, inscribir en el lenguaje literario del ahora experiencias de la

3 Para un estudio de este tipo ver por ejemplo el artículo de Ignacio Sánchez Osores, "Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en *Las malas* de Camila Sosa Villada" (2021), donde el autor articula el vínculo entre *Las malas* y autoras neofantásticas como Ana Clavel y Cecilia Eudave, así como con el archivo latinoamericano trans*travesti, citando como referencias por ejemplo a José Donoso, Pedro Lemebel y Yosa Vidal, y con lo que él llama la literatura trans*travesti sudaca, con autoras como Susy Shock y Naty Menstrual.

precariedad, corporalidades vulnerables y declinaciones del presente que permitan pensar futuros disidentes. En la materialidad de la palabra poética, en la exploración de sus límites, *Las malas* conforma un espacio que corroe las normas inteligibilidad. En un gesto que podríamos llamar *carpenteriano*, la pulsión del texto va rompiendo sus propios márgenes (Carpentier, 1991, 173), y en ese movimiento reafirma el valor de esas experiencias, la posibilidad de aprehender esas vidas y de llorarlas.

Una de las formas que adopta esta problematización de los modos de acercamiento, en términos de estructuras de conocimiento, del otro en la historia de la literatura latinoamericana se vincula con una crítica a los discursos modernos sobre la región. Es en ese sentido que podemos pensar una posible genealogía de las diversas formas literarias que emergen en estas geografías como discursos poéticos del lugar enigmático de lo otro; una idea, como argumenta el crítico colombiano Francisco Ortega, "avizorada por Carpentier cuando propuso que el barroco realizaba su potencia en la conciencia de ser alteridad" (2013, 34). El poeta y crítico martiniqués, Édouard Glissant, habla de un "*détournement*" barroco que nace frente a la pretensión racionalista de penetrar de manera uniforme y decisiva todo lo que se propone conocer ([1990] 2012, 91). El arte barroco, en ese régimen epistémico, es una "forma de ser en el mundo" (Glissant, [1990] 2012, 93) que afirma la proliferación, que se burla de "la unidad pretendida de un conocedor y un conocido" (Glissant, [1990] 2012, 92). La resistencia —que no debe ser leída como reacción— a ser aprehendido, uniformizado, o esencializado por el pensamiento moderno es la propia fibra que configura

las numerosas y heterogéneas expresiones de lo barroco. Es por eso que el barroco y neobarroco en estos contextos se conciben menos como estructura unificada y más como un gesto, un juego, que busca "montar la parodia, la carnavalización, la derrisión (…) sobre (o a partir de) cualquier estilo" (Perlongher, [1988] 2008, 115). De la mano de poetas como el cubano Severo Sarduy y el argentino Néstor Perlongher, el neobarroco de finales de siglo se asienta sobre suelos literarios heterogéneos, pero su preocupación común es la ruptura con un lenguaje "comunicativo", con una idea de obra cuyo sentido se sostenga en sí mismo, para conformar en cambio una poética siempre extraña a sí misma, siempre abierta en su afectación[4]. En el mismo sentido, nos interesa pensar el realismo maravilloso en tanto propone un juego con lo incompatible, una estabilización de lo imposible, como respuesta abierta a la pregunta sobre los modos de narrar la *realidad* latinoamericana, su historia y su presente. En su desarrollo y circulación como estilo que, al menos en su expresión regional, nació en una búsqueda por nuevas sensibilidades y nuevas estructuras que pudieran acercarse a la heterogeneidad latinoamericana, lo real maravilloso siempre tuvo como problemática central al vínculo entre lenguaje literario y otredad. Desde esa perspectiva, la irrupción de lo maravilloso, junto a una experimentación con la palabra y la forma literaria, explicita las limitaciones en la comunicación de una experiencia *otra* del mundo (Simpkins, 1995, 154).

4 Ver, por ejemplo, *El barroco y el neobarroco,* y *Ensayos generales sobre el barroco* (1987) de Severo Sarduy, y *Caribe trasplatino* (1991) y *La barroquización* (1988) de Néstor Perlongher, ambos textos incluidos en *Prosa plebeya* (2008).

Son las pulsiones barrocas, sus rupturas de normas y estructuras, y la *coincidentia oppositorum*[5] de lo real maravilloso, aquello que la autora argentina hilvana en su particular apropiación de dichas tradiciones. La resistencia a los modos de inteligibilidad de las estructuras heterocispatriarcales de la Argentina contemporánea fisura, en el relato, las nociones de tiempo, de espacio, así como los términos de oposiciones fundantes para el orden moderno como naturaleza y cultura. Volviendo a la idea de Glissant, la narración de Sosa Villada es un relato de la proliferación, que propone una poética de *formas de ser en el mundo* en las que se traslapan violencias, deseos e historias divergentes. El recurso a figuras, imaginarios y formas narrativas de las tradiciones nombradas le permite a la autora de la novela configurar un escenario literario reconocible para poder proponer lecturas disidentes. En el mismo movimiento, *Las malas* inaugura una nueva página en la historia literaria de la región, transgrediendo esa tradición, pero sin dejar de inscribirse allí. Desde esa perspectiva, su barroco maravilloso evoca una no-contemporaneidad del instante, velando el acceso a lo narrado y construyendo de esa forma una crítica los discursos que construyeron los

5 Lois Parkinson Zamora rescata la reflexión de Octavio Paz, quien propone a la *coincidentia oppositorum* como la gran contribución del periodo barroco, y la define como "el enlace de opuestos en estructuras estéticas que ni homogenizan ni destruyen la diferencia, sino que mantienen abiertas las oposiciones para generar una energía expresiva" (2011, 176). Para la crítica norteamericana, este tratamiento específico de la contradicción es indispensable para la idea de lo real maravilloso: "'Lo real maravilloso' es en sí mismo una *coincidentia oppositorum barroca:* lo maravilloso se opone a lo real y también reside en él" (Parkinson Zamora, 2011, 177). Estas oposiciones construyen su significado a partir del contacto, continúan oponiéndose en tanto son desplazadas y reorganizadas.

términos de legibilidad de las subjetividades trans en el pasado y aquellos que se mantienen vigentes hoy.

Un monstruo que se alimenta de travestis: verosimilización y transgresión

Si consideramos al realismo maravilloso como un estilo que exhibe elementos de la literatura fantástica[6], a sabiendas que esta caracterización no dejaría satisfechos a sus grandes precursores[7], podríamos decir que el tratamiento del vínculo entre el plano "realista" del relato y las irrupciones de los elementos "sobrenaturales" es fundamental para caracterizarlo. Es justamente en la trasgresión de la relación entre esas dos dimensiones donde reside la propuesta específica de lo real maravilloso de *Las malas*.

6 Davis Roas sostiene que en el realismo maravilloso se encuentra a medio camino entre la literatura fantástica, la maravillosa, y modos de expresión realista, sin, a su vez, poder establecer su plena pertenencia a ninguna de estas formas literarias. Siguiendo la famosa tesis de Irlemar Chiampi, argumenta que el realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental, la de "desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito" (2001, 12-13).

7 Es conocida la reflexión de Alejo Carpentier en la que sostiene que lo real maravilloso no es un género literario sino una condición de la realidad latinoamericana, y que "solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo". Es interesante ver cómo la propia Sosa Villada se inserta en esa tradición, en la que también podemos incluir intervenciones como la de García Márquez al recibir el premio Nobel. En una entrevista del ciclo Caja Negra, emitida por Youtube, la autora reflexionó sobre los elementos "maravillosos" de su novela y sostuvo que no tenían nada de sobrenatural, que ella no hacía más que contar lo que había visto: "Todo eso que la gente advierte como realismo mágico, como magia, como espiritualidad en *Las malas*, no es más que lo que yo vi siendo pendeja, teniendo 18 años. La imagen más importante que tengo de ver a una travesti trepándose por un álamo con los tacos puestos porque venía la policía, como una pantera, como un gato, fue en un segundo. Se subió y se escondió entre las ramas. Eso vi con 18 años".

En su ensayo fundante sobre la literatura fantástica, el crítico búlgaro Tzvetan Todorov argumenta que, para que pueda tener lugar el "efecto de lo fantástico", el relato debería primero presentar una construcción de un "mundo real" reconocible, una descripción de un escenario -y una experiencia- de lo ordinario identificable en el que tiene lugar "un acontecimiento que no puede ser explicado mediante las leyes de ese mismo mundo familiar" (Todorov, 2001, 48). La construcción de ese mundo reconocible como condición de todo texto fantástico es retomada por el realismo maravilloso, que así puede marcar la irrupción de lo sobrenatural, aunque la naturalidad con la que narra esas irrupciones provoca un efecto distintivo de extrañamiento. La autora de *Las malas*, sin embargo, lo que hace es invertir estos términos, y no simplemente difuminarlos o enrarecerlos. En su novela, lo reconocible es lo sobrenatural, fácilmente identificable por un lector o lectora que inevitablemente, por su devenir histórico, está familiarizado o familiarizada con la estética y el imaginario del realismo maravilloso. En cambio, lo "ordinario" del relato de Sosa Villada, una cotidianeidad que incluye perder la virginidad al ser violada por grupo de policías en un coche a los 13 años, o inyectarse aceite de avión en el cuerpo, difícilmente pueda ser reconocido por esa misma comunidad de lectores, que no pueden identificarse con esa experiencia de lo cotidiano.

De esta manera, *Las malas* enrarece, enturbia, la posibilidad de identificación y reconocimiento, pero sin anularla completamente. Sosa Villada retoma el gesto fundante del realismo maravilloso, y activa ese gesto no solo desde lo diegético, es decir, en la "normalidad" con la que los hechos maravillosos

son narrados, sino desde el vínculo con el propio realismo maravilloso como modalidad, con su canonización en la región y su circulación histórica. La familiaridad con los códigos y el imaginario de esa tradición introduce la posibilidad de una cierta legibilidad y de ese modo no anula completamente la instancia de intercambio con el lector. Es decir, el gesto fantástico de *Las malas* se asienta sobre el realismo maravilloso como "lugar común" de la literatura latinoamericana, como universo narrativo conocido, reconocible, y compartido por la comunidad lectora. La sedimentación de las sensibilidades e imaginarios que la producción y circulación del realismo maravilloso, que no puede ser pensada por fuera del gran éxito editorial con el que contó a nivel regional y global, es, en este caso, condición de posibilidad para la emergencia de una nueva forma política a partir de la actualización transgresora de sus procedimientos narrativos y la de-generación de sus figuras.

Especialistas en los estudios de la literatura no mimética identifican en el presente numerosos procedimientos de actualización crítica de estos movimientos y tradiciones históricas. Sin embargo, el uso que hace *Las malas* de los códigos de lo real maravilloso toma, a su vez, distancia de las numerosas expresiones contemporáneas que se caracterizan por la creación de atmósferas ambiguas que desconciertan a sus lectores y que configuran realidades ficcionales cuyos límites son porosos y huidizos. En su estudio sobre las formas que asume lo no mimético en la literatura del presente, académicas como Carmen Alemany Bay describen la preponderancia de ciertos gestos, de géneros y estéticas híbridas, que conforman "mundos inusuales": "No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica [...] al fin y al

cabo, se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta" (Alemany Bay, 2019, 311). No pareciera ser este el caso de la novela de Sosa Villada, donde la sensibilidad maravillosa se gesta desde el centro de la narración, apelando, provocativamente, a sus pactos de lecturas, a su historia literaria y sus imaginarios. Las irrupciones de lo sobrenatural en *Las malas* se enmarcan en una puesta en escena de una experiencia del mundo gobernada por la violencia y la precariedad extrema, y el tratamiento de esos fenómenos se constituye como una crítica a los marcos políticos culturales contemporáneos que no permiten aprehender las vidas trans en tanto tales. La participación de la novela de Sosa Villada en la sensibilidad real maravillosa, entonces, conforma una crítica cuyo foco no está en la crisis de la subjetividad moderna o en la fluidez de las identidades, sino en los marcos de inteligibilidad propios de un sistema heterocispatriarcal y neoliberal que rigen las existencias contemporáneas, que operan sobre cuerpos, sujetos y vidas.

La experiencia de los personajes de *Las malas* está impregnada de precariedad, de vulnerabilidad extrema, porque esa forma de ser en el mundo no puede ser aprehendida por las normas de reconocimiento del presente. Dicho de otro modo, esas estructuras están conformadas para establecer las condiciones, el "campo", en el que "los sujetos se vuelven posibles o cómo se vuelven imposibles" (Butler, 2010, 225). Esos marcos condicionan la existencia pública de esos cuerpos en la novela, constituyendo los términos en los cuales se vinculan a otros sujetos, instituciones y discursos. La economía

de lo real puesta en cuestión a través de los recursos narrativos de lo real maravilloso se vincula a esos regímenes de visibilidad que recortan cuáles son las vidas que deben ser lloradas, reconocidas como valiosas, y cuáles no. Pero la "vuelta de tuerca" que enrarece los términos de la familiaridad, que entorpece —sin impedir totalmente— la identificación, es un modo de visibilizar ese gesto, de evitar cualquier posibilidad de lectura escapista o formalizada, y de exponer las contradicciones que habitan y forman los marcos a desestabilizar. En términos de la propuesta de Judith Butler, las estructuras a través de las cuales aprehendemos, o no logramos aprehender, las vidas de los otros como perdidas o dañadas —o susceptibles de serlo— están políticamente saturadas, esto es, esos marcos son en sí mismos operaciones de poder. En el contexto contemporáneo, la vida de las mujeres trans, y en particular de aquellas de clase baja, y racializadas, como las que protagonizan la novela de Sosa Villada, no puede ser aprehendida dentro de los marcos normativos vigentes. En los términos de la filósofa, son vidas que no sólo no son reconocidas sino siquiera reconocibles en tanto susceptibles a ser "*dueladas*". La ubicuidad de la violencia en la narración de *Las malas* en el plano realista, la imposibilidad de esos sujetos de vincularse con cualquier institución estatal —universidad, hospitales, policía— o cultural —familia, parejas— de otro modo que no sea a través de la violencia, y en particular el hecho de que sus vidas son "desechables", pone en primer plano esos marcos y sus consecuencias materiales.

Retomando la lectura que hace Gabriel Giorgi del concepto de Giorgio Agamben de "vida desnuda", sostenemos que la propuesta literaria de *Las*

malas interroga "qué es lo viviente desprovisto de reconocimiento social, económico, político, qué sucede cuando eso irrumpe en los lenguajes y en las gramáticas de la imaginación pública" (Giorgi, 2008, 4). Una y otra vez, en la novela de Sosa Villada aparecen cuerpos despojados de reconocibilidad política, cuerpos envueltos en bolsas de basura tirados en zanjas, cuerpos que exhiben cicatrices de las violencias del Estado, cuerpos consumidos por el sida, cuerpos sin hogar, y sin nombre. Esa es la materialidad de lo "ordinario" narrado por la protagonista. Hacia el final de la novela, en un período que la narradora describe como "la disolución de la manada", la voz narrativa moviliza todo un imaginario que remite a los fantástico, a los cuentos maravillosos o al género del horror:

> Pero la situación de la Tía Encarna pasó a un segundo plano desde que empezó la temporada de travestis asesinadas[8] (…) El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida con nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a piedrazos, a otra la quemaron viva, como a una bruja, la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo ahí afuera, un monstruo que se alimenta de travestis (Sosa Villada, 2019, 222).

Desapariciones, brujas, y monstruos. Esas son las figuras que se utilizan no para describir irrupciones sobrenaturales o insólitas, si no las vidas,

8 "La temporada de travestis asesinadas" resuena, sin lugar a duda, con el "ametrallamiento de travestis" y la "ola de asesinatos de homosexuales" de las que habla Néstor Perlongher en su texto del año 1988, *Matan a un marica.*

y sobre todo las muertes, de esas mujeres. El hecho de que resulten más perturbadoras, más *ominosas*, las descripciones de la dimensión "ordinaria" o realista del relato, que las escenas propiamente fantásticas enfatiza la propuesta política del texto en su búsqueda por problematizar las gramáticas sociales de reconocimiento, y sus imposibilidades.

Las irrupciones de lo fantástico van trazando el entramado de un discurso que descompone esas estructuras desde el interior (Bessière, 2001, 87), como espectros que corroen las normas del reconocimiento al llevar al límite la precariedad de esas experiencias, la exposición radical de esos cuerpos: cuerpos decapitados que caminan, exiliados de guerras en territorios fuera del mapa; cuerpos centenarios que son cartografías de todas las formas posibles de violencia; cuerpos metamorfoseados que van a la tienda. En esas pieles, cubiertas de cicatrices, moretones, y plumas, se ven los efectos imposibles de la violencia, las huellas materiales de la distribución desigual de la vulnerabilidad. En ese sentido, estas figuras no son metáforas de la identidad travesti, ni símbolos de una lectura política. Lo maravilloso de estos personajes es esquivo a interpretaciones unívocas porque lo que busca es provocar, desencajar, correr los límites para evidenciar la vulnerabilidad extrema de esas existencias, y sus consecuencias materiales. De ese modo, el realismo maravilloso de Sosa Villada propone una poética de la vulnerabilidad porque construye un nuevo reparto de lo visible que en ningún sentido implica una obliteración de la exclusión, de la violencia, de la precariedad (Cabezas y Penacini, 2020, 369), pero que tampoco busca brindar un acceso

irrestricto a esas experiencias de la otredad. Es una literatura que se pregunta "¿Cómo es posible esa vida?" (Sosa Villada, 2019, 186).

En las corporalidades mutantes de los Hombres sin Cabeza, soldados de guerras peleadas en territorio africano que llegan a Córdoba llenos de arena de desiertos atópicos, encontramos la propuesta estética y política del realismo maravilloso de la novela. Esos hombres migrantes son una imposibilidad, una disrupción a la biología, son prueba viviente —o en el límite entre la vida y la muerte— de las violencias globales contemporáneas. No son metáforas sino ausencia que, al mismo tiempo, configuran espacios de contacto, hiatos en la temporalidad neoliberal donde la posibilidad de ser feliz en común encuentra breves momentos de realización. En el reconocimiento de una vulnerabilidad compartida, de un desamparo que los constituye al tiempo que los corroe, los Hombres sin Cabeza construyen una improbable comunidad con las protagonistas de la novela:

> Nosotras no sabíamos por qué nos habían elegido, pero hubo muchas que se casaron y envejecieron junto a sus amados decapitados. Ellos dejaban en claro que se enamoraban de nosotras porque a nuestro lado era más fácil compartir el trauma, dejarlo trepar por las paredes o recluirlo cuando hacía falta (Sosa Villada, 2019, 39).

En la efímera conformación de la "sagrada familia" de la Tía Encarna con el Hombre Sin Cabeza y El brillo de los Ojos, el bebé que "la manada" encuentra abandonado en el parque, Camila y sus amigas comparten un sentido de ser en común, de goce de la cotidianidad, de conforto antes desconocido al

interior del hogar. La excepcionalidad de la existencia imposible del Hombre Sin Cabeza es lo que vuelve posible la constitución de una familiaridad, de un disfrute de lo doméstico, para ese grupo de mujeres travestis.

Una geisha comechingones: expresiones contemporáneas del barroco americano

Las irrupciones maravillosas se recortan contra, al tiempo que se entretejen con una proliferación de personajes y escenarios sumamente heterogéneos en sus tradiciones, sus construcciones estéticas, y sus modulaciones diegéticas. En esa amalgama, el desborde, la explosión y el descentramiento barroco configuran una estética y una temporalidad otra que hace convivir cuerpos, lenguas, trayectorias y modos de ser en el mundo que acechan la heteronormatividad cis moderna. Esa superabundancia y desperdicio no es más, como sostiene Sarduy, que una constatación del fracaso del lenguaje, la confrontación con la presencia objeto no representable. Fracaso que, sin embargo, "no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento" (Sarduy, 1999). Es a partir de la consciencia, y la exploración, de ese fracaso que la novela actualiza la tradición barroca-neobarroca-neobarrosa (Moure y Piña, 2005), a partir de esa tensión entre una interrupción en la inteligibilidad del lenguaje literario y su posibilidad de articular una cierta experiencia del mundo (Garramuño, 2008, 107).

Desde esta perspectiva, creemos que la relación que proponemos entre la novela *Las malas* y las diferentes formas de lo barroco y neobarroco del siglo XX latinoamericano debería buscarse menos en las exploraciones formales que despliegan, que en la puesta en escena de una reflexión crítica sobre su

propio vínculo con la tradición, la transgresión, y con su propio presente. Está claro también que el texto de Sosa Villada comparte una serie de preocupaciones con los autores neobarrocos mencionados en la introducción, como Sarduy y Perlongher, vinculadas al erotismo, las sexualidades disidentes, la identidad travesti, y las formas contemporáneas de represión que operan sobre ciertos sujetos en su existencia pública y privada. *Las malas* se inscribe en esa transgresión que caracteriza al neobarroco como transformación, como mutación, no a partir de la auto-celebración de su propio acto, sino como reconfiguración —en tanto torsión, deformación— que da lugar a lo nuevo a partir de lo que existe. En ese movimiento, se pone en cuestión no solo la estructura en sí, los marcos de inteligibilidad a los que nos referimos en el apartado anterior, sino también un principio de descentramiento, al mostrar que la totalidad no se agota en el centro (Ortega, 2013, 31) y de ese modo hacer emerger, desde los márgenes de la historia literaria, relatos previamente ininteligibles. Sin perder unidad ni coherencia narrativa, la novela se compone de lenguas, perspectivas, y escenarios heterogéneos, reunidos en la palabra de la narradora que se constituye como una especie de guía entre temporalidades multidimensionales, geografías inestables y estéticas disidentes. La obra de Sosa Villada hace emerger de las grietas poéticas de lo reprimido, de lo desechado, la posibilidad de imaginar, por momentos, otros futuros posibles. Esa es su intersección fundacional con el barroco, porque moviliza el mismo deseo "de hacer visible lo invisible" al "articular la memoria – el pathos del pasado – con el reino viviente de la imposibilidad" (Caisso, 2010, 36).

La presentación de los personajes y decorados exuberantes, con la casa de la Tía Encarna como escenario paradigmático[9], hacen eco con la "disposición al disparate" propuesta por Perlongher, con "un gusto por el enmarañamiento que suena *kitsch* o detestable para las pasarelas de las modas clásicas" ([1991] 2008, 95). Por allí desfilan numerosos personajes que van figurando su propia presencia *marabrillosa* (Cabezas y Penacini, 2020), con tacos de acrílico, maquillajes, anteojos de colores, pelucas, y encajes. Conviven vírgenes, la de Guadalupe, la del Valle, con las diosas travestis y con rituales de magia negra realizados en quechua por la Machi Travesti. La lobizona Natalí, que tiene en esa misma casa un cuarto preparado para sufrir su transformación, comparte el espacio con la lenta y progresiva metamorfosis de María en un pequeño pájaro plateado. La voz narradora adquiere una materialidad sumamente plástica al convocar referencias que entretejen genealogías desiguales pero que se entraman finalmente en la construcción de una memoria, de una estética de esa vulnerabilidad compartida que es ser parte de "la manada" de Camila. Las alusiones divergentes y *enmarañadas* inauguran nuevos acercamientos a la palabra para así transformar, volviendo a la reflexión perlonghiana, su lengua en textura.

Esa textura, sin embargo, no se mantiene nunca estática, sino que se ve perturbada por reverberaciones improbables de imaginarios disímiles, figuraciones de una temporalidad incierta, rota y recompuesta. La absurda

9 Esa construcción color rosa, "el rosa más travesti del mundo" (Sosa Villada, 2019,25), que se cubre de plantas hasta casi desaparecer bajo la vegetación: "Es una incongruencia en el barrio, parece una fortaleza hecha de trenzas de ramas y hojas por donde se filtran pájaros y mariposas" (Sosa Villada, 2019, 225).

longevidad de Tía Encarna, exiliada de la guerra civil española que llega a la Argentina durante la dictadura de Onganía y que tiene 178 años, adquiere diversos sentidos en distantes dimensiones. Como configuración crítica de una realidad concreta, es reflexión sobre la esperanza de vida de la población trans en Argentina oscila entre los 35 y 45 años[10]. La ficcionalización de esa cruel realidad se especulariza en una superficie fracturada, fisurada. Por eso la Tía Encarna no es representación ni metáfora de *la experiencia travesti*, sino figuración barroca en la que conviven modos contradictorios de narrar esa multiplicidad de afectos y subjetividades que Sosa Villada busca poner en escena. De este modo, se evidencia una intención clara de la novela, esto es, proponer un relato que sea poética opaca de esa heterogeneidad. Las temporalidades que convergen en la narrativa no linear propuesta por la novela se cristalizan imposibles en el personaje de Encarna, en su historia, y, principalmente en su cuerpo, cartografía de la crueldad histórica -ese cuerpo es, entonces, una historia de la crueldad- que dejó sus huellas como moretones eternos, cicatrices de tortura, heridas de bala. Encarna es pasado y presente de las violencias que construyeron las naciones modernas, violencias coloniales, racistas, patriarcales, estatales, que se transforman en los diferentes períodos pero que se mantienen siempre vigentes como ordenadores de la sociedad, y, por lo tanto, ubicuas pero desigualmente distribuidas. Así, la

10 Informe de la Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans. El término "trans" en el informe se refiere a sujetos que se identifican como travestis, transgénero o transexuales. Es importante remarcar, siguiendo a los propios autores del informe, la falta de precisión en los datos sobre la esperanza de vida muestra de la ausencia de estudios exhaustivos en el campo (2015, 31).

narradora propone leer el cuerpo de su madre/tía/amiga como archivo de esas violencias:

> Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por la que hemos jurado morir en cada himno cantado en los patios de la escuela, esta patria que se ha llevado vidas de jóvenes en sus guerras, esta patria que ha enterrado gente en campos de concentración, si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de La Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. La huella dejada en determinados cuerpos, de manera injusta, azarosa y evitable, esa huella de odio (Sosa Villada, 2019, 28).

La temporalidad de la violencia convive, también, con una temporalidad mítica que el cuerpo de los personajes "toma prestado del infierno" (Sosa Villada, 2019, 18). Es la temporalidad de quienes forjan su propia naturaleza, y por lo tanto moldean sus leyes. En este tiempo, la Tía Encarna es eterna, "invulnerable como un antiguo ídolo de piedra" (Sosa Villada, 2019, 18).

Esas temporalidades disímiles, a su vez, se amalgaman sobre un mapa que se sabe a la intemperie[11]. Si la propuesta del barroco del siglo XX supone al suelo americano como su sustrato diferencial (Cella, 2012, 124), en cambio, creemos que el barroco maravilloso de Camila Sosa Villada no

11 Retomamos aquí la reflexión propuesta por Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte en la introducción al tomo V de la Historia Feminista de la Literatura Argentina, quienes proponen leer la "literatura en femenino" del presente como marcada por la intemperie en términos de distribución desigual de la precariedad, pero también como una certidumbre de que los cuerpos (también los textuales) no son entidades cerradas en sí mismas, y en ese sentido consideran "la intemperie como situación también *vital* de la literatura del presente" (2019, 12).

se construye a partir de una delimitación geográfica, de un terruño, sino que su enracinamiento material se reconoce en los cuerpos de las travestis que protagonizan su novela. Ni jade jadeante tropical ni barro de las aguas lodosas del Plata. El límite de esas corporalidades es también el límite de la narración, que las toma como espacio de la ficción, como lugar de la enunciación y de exploración poética y política. Es una escritura que se inscribe en la tradición propuesta por Perlongher porque "hace cuerpo" ([1988] 2008,140), pero que a su vez está hecha de cuerpos, o al menos de sus ecos. La indagación estética de *Las malas* se pregunta por las historias, las violencias, los afectos y las lenguas que configuran esos cuerpos, las contradicciones que los delimitan, las tensiones que los habitan, y por el modo en el que esas intensidades se constituyen como huellas en el texto.

En la figuración de esas corporalidades, de sus violencias y sus resistencias, en la novela de Sosa Villada vemos a personajes metamorfosearse en animales o en formas híbridas. Esta presencia de figuraciones animales, que se muestra de forma paradigmática en el personaje de María, travesti sordomuda que lentamente deviene en un melancólico pájaro que no puede siquiera volar, adquiere sentido como una crítica sobre la saturación política de la materialidad de las vidas narradas. Siguiendo la propuesta del crítico Gabriel Giorgi, podríamos posicionar a *Las malas* entre las ficciones contemporáneas que exploran al animal en tanto figura que "cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte" (2014, 13). Lo animal, en *Las malas*, no es, desde esta perspectiva, una recuperación

de una naturaleza originaria, sino, por el contrario, aquello que habilita una explicitación de las intervenciones históricas, políticas y culturales en la distinción entre naturaleza y cultura que configuraron "ordenamientos biopolíticos que producen cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social" (Giorgi, 2014, 13). Además de las figuras animales, reverberan en el texto una variedad de metáforas animales para referirse a la cotidianeidad de los personajes[12]. De este modo, la autora radicaliza una vez más su propia propuesta política, al propagar su reflexión a todos los niveles del texto, y configura de esa manera un complejo discurso sobre los cuerpos que se *hacen vivir* y los que son *empujados hacia la muerte*. Su propuesta poética es también ensayo de un tiempo —que en el relato toma por momentos forma presente y por momentos forma de futuro— en el que rigen otras formas de lo viviente, y otras estructuras de visibilización de los cuerpos.

En su vínculo con su presente, la escritura de Sosa Villada se devela portadora de un deseo fracturado que se pone en serie con las fallas históricas de numerosos deseos que la precedieron y cuyo fracaso constituye también la propia materialidad de la novela. Retomando la propuesta de Ortega, vemos cómo "en el itinerario de sus repeticiones, el barroco revela una estructura de deseo que es a la vez portadora de las promesas y violencias

12 La "manada" que protagoniza la novela tiene sentidos que superan los de "cualquier vulgar humano", cuando huelen el miedo en el aire "se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión" (Sosa Villada, 2019, 21). Para describir el momento en el que decide formar parte de ese grupo, bajo la protección de La Tía Encarna, la narradora dice: "Me arrebujé bajo su ala, bajo sus plumas iridiscentes. Aquella pájara multicolor nos protegía de la muerte" (Sosa Villada, 2019, 84). A su vez, cuando La Tía Encarna cuenta su encuentro con María, dice: "Era como un cabrito" (Sosa Villada, 2019, 89).

fundacionales y que estructura nuestra relación colectiva con el pasado" (2013, 33). Las apariciones espectrales, fantasmáticas, de *Las malas*, en forma de figuras talladas en madera, de metamorfosis, de mutaciones, puede ser leídas como re-apariciones de subjetividades que acechan desde los márgenes las estructuras, los marcos, retomando la terminología butleriana, que rigen el presente. En las corporalidades barrocas de la novela de Sosa Villada intersectan las violencias de los Estados modernos (neo)coloniales, en sus dimensiones clasistas, racistas, y heterocispatriarcales. En esa dimensión, la narrativa se vuelve neobarroca, al poner en el centro una estética de la exclusión, al enfatizar el artificio de sus recursos textuales y su capacidad para torsionar las perspectivas hegemónicas, y también en tanto "se revuelve en el magma de la tradición, y no sin conflicto, sino como exploración crítica del pasado y presente literario" (Cella, 2012, 124) . Pero la especificidad que adquiere la *reprise* de Sosa Villada se evidencia justamente en tratamiento de la temporalidad. Su pregunta por el pasado no se interesa por lo que pudo haber sido (Ortega, 2013), o por aquello que habitó los márgenes en simultaneidad con el canon, y que debería ser re-escrito en el centro. Tampoco su discurso literario está "en estallido" (Sarduy, 1987, 41), no es una poética de sus ruinas, de su extenuación, de sus cenizas. Es menos una escritura del devenir, una poética de la "aniquilación del yo" (Perlongher, [1991] 2008, 94), que una afirmación literaria sobre lo que es otramente. Los *suelos literarios* sobre los que se asienta se superponen, contaminándose, en un trazado genealogías disidentes de un presente que no solo puede ser, sino que es, diferente, plurigenético, descentrado, marginal.

Conclusión

Las texturas que la autora de *Las malas* despliega tienen, cada una, un entramado desigual de figuraciones, referencias, ritmos y temporalidades. Su suturación no deviene en una obra homogénea, cerrada sobre sí misma, si no en una tensión permanente que no se resuelve si no que se abre hacia el futuro que pretende avizorar. Aún hacia el final de la novela, que, a pesar del devenir trágico de Tía Encarna y su hijo, no es un cierre en tanto la narración vuelve sobre sí misma como responsabilidad política de mantener el nombre de las anónimas, olvidadas, las únicas guardianas de su propia historia, las cronologías se mantienen diversas e incompatibles. "Vas a terminar tirada en una zanja" (Sosa Villada, 2019, 224), recuerda Camila que vaticinaba su padre; "Tenés derecho a ser feliz" (Sosa Villada, 2019, 224), les decía Tía Encarna a sus amigas travestis en el patio de su casa; "La posibilidad de ser feliz también existe" (Sosa Villada, 2019, 224) se asegura a sí misma la narradora. Las temporalidades asumen intensidades dispares a medida que son atravesadas por afectividades diversas, el deseo de felicidad se resiste a ser extinguido por el acecho de la muerte anunciada. Las bifurcaciones que se abren a medida que la historia avanza en la narración de los diferentes personajes configuran, vistas en su totalidad, una cartografía que es huella de la heterogeneidad del mundo narrado.

En su caos de referencias proliferantes, podemos distinguir un trazo que, lejos de ser sistema, delimita sin embargo un marco de lectura. Si en el neobarroco de Sarduy, "la escritura es el arte de descomponer un orden y

componer un desorden" (1974, 9), en el barroco maravilloso de Sosa Villada, la palabra literaria es metamorfosis de las estructuras, es reconstrucción de una genealogía que tiene forma de constelación. En su última conversación con El Brillo de los Ojos, la protagonista lo encuentra jugando con una serie de figuras de madera que él mismo talló y que no son otra cosa más que las mutaciones de los propios personajes, creando una mitología del ser travesti. Esos regresos que el texto tiene sobre sí mismo no son imágenes especulativas del infinito, sino un re-aparecer que hace convivir modos heteróclitos de aprehender el ahora. Retomando la reflexión de Donna Haraway, el presente que construye Sosa Villada tiene forma de *compost* en tanto se pregunta "cómo vivir en las ruinas que todavía [están] habitadas por fantasmas, como también por sobrevivientes" (Haraway, 2017, 15). Saberse en la intemperie de la historia moderna, por fuera de los marcos de reconocimiento heterocispatriarcales, no es, en el caso de *Las malas,* un empezar de cero, sino transfigurarse en esos fantasmas y acechar las estructuras de la Historia literaria con mayúscula. Como espectros de sujetos literarios que, retomando una vez más las palabras de Lezama Lima, reclaman "su legítimo mundo ancestral" (Lezama Lima, [1959] 1993, 178).

La expansión de significantes y figuraciones en *Las malas*, que a su vez siempre fallan en su nominación, es el exceso —el "divertimento barroco" (Champi, 1994)— que opaca el objeto de la narración. Sin embargo es, al mismo tiempo, lo que mantiene la posibilidad de intercambio en tanto echa luz sobre las disputas por el sentido que nacen de esa falla, de ese oscurecimiento. Es decir, retomando a Butler (2010), la dimensión política

de la estética de la novela no es solo su falla en la representación, sino en la exhibición de esa falla. En la explicitación de ese gesto, que se vuelve legible en su vínculo con las tradiciones barroca y real maravillosa, se afinca su dimensión política. Su recuperación crítica de estéticas y problemas afianzados en el centro mismo de la historia literaria latinoamericana del siglo XX es una revisión de los sujetos e interrogantes que esa historia excluyó, así como una puesta en cuestión de las narrativas y significantes que configuraron los sentidos que circulan sobre esos sujetos. Pero es también una explicitación de la plasticidad de esa historia, del canon como constructo que puede ser distorsionado, transfigurado, un material de la cultura a partir del cual se pueden construir las formas para narrar mapas alternativos de lo sensible.

Referencias bibliográficas

Alemany Bay, Carmen. "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual". En Natalia Álvarez Méndez, Natalia y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324, 2019.

Barisone, José Alberto. "Lecturas críticas sobre el Barroco americano". En *RECIAL* IX, nº 14, 2018.

Bessière, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". En Roas, David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.

Cabezas, Laura, y Constanza Penacini. "Archivo transfeminista, poéticas y experiencias sensibles". En *Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujer, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género*, nº 28, 2020, 365–86.

Caisso, Claudia. "José Lezama Lima y el neo-barroco americano". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 2, 2010.

Carpentier, Alejo. *Conferencias*. 1. ed. Obras completas de Alejo Carpentier, v. 14. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

Cella, Susana. "Neobarroco en tres compases". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 76, 2012, 117–42.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1983.

Chiampi, Irlemar. "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno". En: *Criterios*, nº 32, 1994, 171–83.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.* México, Universidad Iberoamericana, 2000.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Tlalpan/Mexico: Ed. Era, 2013.

Garramuño, Florencia. "Towards A Heteronomous Aesthetic: Poetry and Experience in Ana Cristina Cesar and Néstor Perlongher". En: *Journal of Latin American Cultural Studies* 17, 2008, 95–120.

Giorgi, Gabriel. "Lugares comunes: 'vida desnuda' y ficción". En: *Grumo* 7, 2008.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Glissant, Édouard. *Poétique III: Poétique de la relation*. París: Gallimard, 2012.

González, Horacio. "El *boom:* rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". En: Jitrik, Noé, ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

Haraway, Donna Jeanne. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Lezama Lima, José. "La expresión americana" en Lezama Lima, José. *Obras completas. Tomo II. Ensayos/cuentos*. México: Aguilar, 1977.

Lezama Lima, José. "Sumas críticas del americano". En: Chiampi, Irlemar. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Moure, Clelia y Cristina Piña. *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires, Botella al Mar, 2005.

Ortega, Francisco A. "Regresos del barroco o la historia de una fantasma". En: *Calíope* 18, nº 2, 2013, 16–45.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Roas, David (ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Sánchez Osores, Ignacio. "Desencantos y Maravillas: Comunidad, Fracaso y Utopía Queer En Las Malas De Camila Sosa Villada." En: *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 2021, 133-152.

Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sarduy, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999. 2 vol.

Simpkins, Scott. "Sources of Magic Realism/ Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature". En: Zamora, Lois Parkinson, y Wendy B. Faris, eds. *Magical realism: theory, history, community*. Durham, N.C: Duke University Press, 1995.

Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2020.

Todorov, Tzvetan. "Lo extraño y lo maravilloso". En Roas, David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Zamora, Lois Parkinson. *La mirada exuberante: barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid Frankfurt am Main Mexico D.F. Mexico D.F: Iberoamericana Vervuert Literatura UNAM Bonilla Artigas Editores, 2011.

“La casa de la compasión”: apuntes sobre lo fantástico, la tradición y el mundo trans en un cuento de Camila Sosa Villada

“La casa de la compasión”: notes on the fantastic, tradition and the trans world in a story by Camila Sosa Villada

Micaela Moya

Investigadora predoctoral de la Universidad de Salamanca (ayuda financiada por la USAL y el Banco Santander). Máster en Literatura española y estudios literarios en relación con las artes por la Universidad de Valladolid. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3175-8661>
Contato: m.moya@live.com.ar
Argentina

Recebido em: 19 de agosto de 2022
Aceito em: 05 de setembro de 2022

PALABRAS CLAVE: Camila Sosa Villada; Transexualidad; Fantástico; Tradición; Queer

Resumen: Camila Sosa Villada es una autora que ha ganado mucha repercusión en los últimos años, especialmente por su novela *Las malas* (2019). Toda su producción aborda subjetividades trans porque, como ella misma declara, la suya es una trans-escritura. La crítica que ha estudiado su obra se ha centrado, sobre todo, en evaluar su escritura desde el componente autobiográfico o bien, en destacar su importancia en la creación de una imaginería trans, solidaria con el colectivo LGBTQI+. Sin dejar de lado este último aspecto, este trabajo se propone, a partir del análisis del cuento "La casa de la compasión", evaluar cómo el mundo trans puede, en la obra de Sosa Villada, articularse también con géneros literarios como el fantástico y ubicarse en series literarias y culturales de distintos tipos. De este modo, buscamos desmontar la falsa y difundida idea de que la literatura trans siempre debe tener un carácter testimonial.

KEYWORDS: Camila Sosa Villada; Transsexuality; Fantastic, Tradition; Queer

Abstract: Camila Sosa Villada is an author who has gained a lot of repercussion in recent years, especially for her novel *Las malas* (2019). All her production deals with trans subjectivities because, as she herself declares, hers is a trans-writing. The specialized criticism that has studied her work has focused, above all, on evaluating her writing from the autobiographical component or, on highlighting its importance in the creation of a trans imagery, in solidarity with the LGBTQI+ collective. Without neglecting this last aspect, this work proposes, based on the analysis of the short story "The house of compassion", to evaluate how the trans world can, in the work of Sosa Villada, also articulate with literary genres such as the fantastic and be located in literary and cultural series of different types. In this way, we seek to eliminate the false idea that trans literature should always have a testimonial character.

El nombre de Camila Sosa Villada ya es una referencia obligada al hablar de la última literatura argentina. Sosa Villada es fundamentalmente la autora de *Las malas* (2019), la novela que la llevó al éxito y le valió el reconocimiento del público y de la Academia[1]. Sin embargo, su producción no se limita a ella y también incluye el poemario *La novia de Sandro* (que contó con una primera edición en 2015 y una corregida y aumentada en 2020), el ensayo de corte autobiográfico *El viaje inútil* (2018), la novela *Tesis sobre una domesticación* (2019) y finalmente, el libro del que nos ocuparemos, su último trabajo publicado, el volumen de cuentos *Soy una tonta por quererte* (2021).

Una primera lectura por la producción de Sosa Villada nos muestra lo evidente: el mundo trans cruza toda la producción de la autora y actriz cordobesa. Todos sus libros están atravesados por la construcción de una o varias subjetividad/es trans. En *Las malas* (2019) se narran las vivencias de un grupo de travestis que ejercen la prostitución en el Parque Sarmiento, en la ciudad de Córdoba, desde la mirada de una de ellas, Camila. *La novia de Sandro*[2], por su parte, será un compendio de los poemas y textos en prosa

1 En 2020, la Feria Internacional del libro de Guadalajara otorga a Camila Sosa Villada el premio Sor Juana Inés de la Cruz, galardón que la FIL otorga a la literatura escrita por mujeres. El veredicto apunta respecto a *Las malas,* novela que con la que Sosa Villada se postula a este premio: "Su texto es rudo y a la vez hermoso, este extraño equilibrio lo convierte en una obra sobresaliente, cargada de lirismo, rabia y redención". (Centenera, 2020, s/p).

2 Para ahondar más en *La novia de Sandro,* se recomienda acudir al trabajo de Javier Mercado: Mercado, Javier. "Transescritura, cuerpo e identidad en La novia de Sandro de Camila Sosa Villada". En Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, N 82, 2020, 80-95 [en línea]. Disponible online en : <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/3515>.

que lograron recuperarse del antiguo de blog de Camila Sosa Villada. Una parte mayoritaria de los textos incluidos en este volumen abordan también problemáticas del mundo trans: las vivencias, sufrimientos y dolores del colectivo. *El viaje inútil* (2018) es un ensayo autobiográfico en donde Sosa Villada cuenta, según ella misma señala en numerosas entrevistas, esencialmente su camino para convertirse escritora, por lo que se trata de una autobiografía más bien literaria o intelectual. Sin embargo, al ser autorreferencial, el ensayo está plagado, asimismo, de experiencias personales de la autora vinculadas a sus propias experiencias como mujer trans. *Tesis sobre una domesticación* (2019) narrará cómo una actriz trans adopta junto a su marido, un abogado gay, a un niño que viene de una realidad familiar adversa. Por último, en *Soy una tonta por quererte* (2021), como veremos a continuación, una buena parte de los personajes que circulan en los cuentos también son trans.

La recurrencia de la temática en la producción de Sosa Villada y la obvia relación entre la condición de mujer trans de la autora y la de los personajes que esta presenta, ha hecho que la crítica especializada se centre principal y casi únicamente en el análisis de este aspecto[3]. Consultada en numerosas ocasiones en entrevistas sobre esta relación entre vida y obra que la crítica no deja de buscarle a su producción, Sosa Villada ha declarado:

3 En numerosas ocasiones, Sosa Villada ha declarado que cree que una de las razones que llevaron a la lectura de *Las malas* como un texto autobiográfico tuvo que ver con el prólogo que le hizo a la novela Juan Forn. En este, el autor argentino cuenta una serie de vivencias de la vida de Camila para introducir el libro.

> Cuando la gente insiste tanto en verlo como autobiográfico, yo lo que entiendo es que hay una pizca de transfobia detrás, que es la de no reconocer que una travesti puede inventar, y puede mentir, y puede jugar con el lenguaje a su antojo como se le dé la regalada gana. Yo inventé a esos personajes, inventé muchísimas situaciones del libro; otras, por supuesto, me pasaron. Yo lo que veo es: no le vamos a permitir a ella que se llame escritora, esto es una crónica de lo que ella vivió. Eso me molesta muchísimo, me siento agredida. (Morales, 2020, s/p).

La crítica se ha dedicado, sobre todo, a explorar los límites de la autobiografía en la producción de Sosa Villada y ha enlazado la producción de la autora con géneros afines como la autoficción. Esto sucedió especialmente con *Las malas* (2019), texto al que se dedica casi exclusivamente la crítica especializada[4]. Un ejemplo de este enfoque lo proporciona el trabajo de Maravillas Moreno Amor, "Los límites entre la ficción y la escritura autobiográfica en la narrativa Queer "Las malas" de Camila Sosa", quien, como el título de su trabajo indica, indaga, aunque sin profundizar en ningún aspecto en concreto, en algunos motivos que alejan a la novela de la autobiografía y propone incluirla dentro de la categoría de autoficción. La investigadora de la Universidad de Murcia sostiene que la real intención de Sosa Villada parece ser no dar cuenta de su propia vida, sino colaborar con la hermandad trans en torno a la creación de una identidad colectiva.

4 Más allá de los trabajos que se citarán a continuación, cabe destacar los trabajos de Ignacio Sánchez Azores y Agustina Gálligo Wétzel que abordan otras líneas dentro de la novela. La referencia completa se encuentra en la bibliografía.

Por su parte, y en esta misma línea, el artículo de Moszczyńska-Dürst, ya desde su título, plantea a *Las malas* como una autoficción. Aunque cabe destacar que el trabajo de Moszczyńska-Dürst ofrece un análisis muy sólido, nutrido de numerosas referencias bibliográficas que combinan la noción de espacio autobiográfico de Arfuch, con los aportes de Judith Butler en relación con el cuerpo y el género y los estudios de Ana Casas sobre los simulacros del yo en la narrativa contemporánea, entre muchas otras referencias bibliográficas. Además, la autora indaga en la noción de fracaso queer (aspecto que también estudia en *Las malas* Ignacio Sánchez Azores) y argumenta por qué la novela de Sosa Villada, a su modo de ver, puede instituirse como una crítica al pensamiento falologocéntrico. Volviendo al aspecto que nos atañe, la inscripción del texto en el terreno de la autoficción, Moszczyńska-Dürst señala:

> Dicho esto, conviene destacar que el texto literario analizado es travestido no solo al nivel de contenido, sino que también en los aspectos formales, o sea, deviene "transgenérico" también en el ámbito textual. Si bien las partes confesionales relativas a la violencia padecida por la narradora se inscriben en el "espacio biográfico" al proporcionarnos un relato de vida que se corresponde con la narración autobiográfica ofrecida por la autora para TEDx, la historia de la comunidad rompe la ilusión de una representación realista al nutrirse de la tradición de realismo mágico, enriquecida por el pensamiento posthumano de carácter ecocrítico. La narradora subvierte así las reglas de una autobiografía trans clásica, creando un universo travesti en el cruce de lo mítico y lo animal, habitado por seres maravillosos y monstruosos que "parecen parte de un mismo organismo, células de un

> mismo animal", "trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe para devolver la primavera al mundo" (2019: 17) o llegan a parecerse a "una invasión de zombies" (2019: 21). Podríamos, por lo tanto, concebir la novela en términos de una autoficción crítica trans(fuga) que reescribe los regímenes de representación realista tradicionales propios de autobiografías tránsfugas en general, y de trans life- writing en particular, convirtiéndose en un texto singular (Montes 2021). (Moszczyńska-Dürst, 2021, 313-314).

También Javier Mercado apunta, refiriéndose especialmente a *La novia de Sandro,* que: "En el caso de Camila Sosa Villada, tanto en su poesía como en su narrativa, se produce una mezcla- por un decir una con-fusión- entre el trabajo poético con el lenguaje y la ficcionalización autobiográfica" (Mercado, 2020, 85). Aunque, más adelante, el propio Mercado matiza y suaviza la afirmación y llega a conclusiones que son, a nuestro punto de vista, mucho más productivas y permiten pensar, ahora sí, no solo el libro que analiza concretamente Mercado, sino toda la producción de Sosa Villada:

> Al respecto, vale remarcar que esta forma de pensar la identidad a través de la escritura no remite a un fondo puramente personal. En la edición actualizada de *La novia de Sandro* (2020) tanto los poemas como las prosas poéticas, e incluso los textos de incierta clasificación, remiten a un fondo común de experiencias, sufrimientos y dolores que ha atravesado el colectivo en su totalidad, no solamente una persona. Y es aquí donde lo autobiográfico- aspecto tan discutido en los estudios literarios- deja de tener relevancia como mera historia personal para devenir, en cierto sentido, arquetípico. No es en la curiosidad anecdótica donde reside el

> valor de este aspecto, sino porque se construye toda una identidad trans-travesti desde allí. (Mercado, 2020, 85-86).

En este sentido, toda la crítica coincide en que uno de los aportes más destacados de la producción de Camila Sosa Villada consiste en visibilizar las experiencias y problemáticas del colectivo trans, especialmente en el ámbito latinoamericano. La autora argentina parece ser una de las mayores exponentes del discurso trans, aspecto que estudia acabadamente Pardini[5]. Porque, como señalara Javier Mercado, la escritura se constituye "como herramienta de lucha política del colectivo trans- travesti. La transescritura pone en primer plano un lugar de enunciación que defiende una posición política crítica frente a los procesos de exclusión y marginalización que genera la clausura identitaria hegemónica" (Mercado, 2020, 84).

Adherimos plenamente con este postulado y consideramos que la producción de Sosa Villada es especialmente productiva y rica en este sentido y que en todos los textos de Camila subyace la intención política de visibilizar al colectivo trans-travesti. Sin embargo, creemos la publicación de un libro como *Soy una tonta por quererte* (2021) en el que Sosa Villada construye una serie de personajes que son más o menos ajenos a su propia biografía, nos brinda la posibilidad de alejarnos de las tendencias del autobiograficismo y analizar otros aspectos del texto literario. Por lo tanto,

5 Pardini, Matías. "Avatares de lo trans: Génesis de un discurso disidente en El viaje inútil (2017) y Las Malas (2019) de Camila Sosa Villada". En Zur, vol 3, N 1, 2021 en línea]. Disponible online en: <https://revistazur.ufro.cl/volumenes/volumen-3-numero-1/avatares-de-lo-trans-genesis-de-un-discurso-disidente-en-el-viaje-inutil-y-las-malas-de-camila-sosa-villada-por-matias-pardini/>.

luego de haber vislumbrado cómo Sosa Villada configura el mundo trans en sus libros anteriores, nos proponemos repasar su relevancia en el libro de cuentos de la argentina y para, luego, concentrarnos en uno de ellos, "La casa de la compasión", no ya para tender puentes entre vida y obra, ni para apuntar su evidente intencionalidad política, sino para estudiarlo desde una vertiente más literaria. Por tanto, nos proponemos rastrear ecos y diálogos con otros elementos de la cultura y la literatura, poner de manifiesto los procedimientos más salientes en la construcción del texto literario y reparar en la inscripción genérica del texto.

Soy una tonta por quererte (2021): una bisagra en la producción de Sosa Villada

El último libro publicado por Camila Sosa Villada *Soy una tonta por quererte* (2021) resulta, a nuestro parecer, la mejor muestra de que mundo trans, en la obra de escritora argentina, no se agota en absoluto en la experiencia autobiográfica. De entre toda su producción, este es el libro en el que Sosa Villada muestra, quizás a raíz del propio género del cuento que permite variaciones, de manera más acabada su versatilidad. Aquí la argentina explora tanto el realismo como el fantástico y presenta una serie de personajes y realidades diversas, aunque el hilo conductor entre todos sus protagonistas es, sin dudas, la fragilidad[6]. Compuesto de nueve cuentos,

6 Sosa Villada refiere a este hilo conductor en *Soy una tonta por quererte* en una entrevista a Demian Orosz: "Cambian los escenarios, pero es siempre el mismo "paisaje", dice la escritora, actriz y cantante cordobesa. "Guadales, espinas, animales al acecho, soledad, los rituales de una vida muy precaria", describe a esa región existencial que hace latir las historias en una frecuencia similar,

el único indudablemente autobiográfico es el primero "Gracias, Difunta Correa". Este cuento, por un lado, refiere a datos ya conocidos por los lectores de Sosa Villada: se centra en el pedido que los padres de la autora hacen a la Difunta Correa para que esta deje la prostitución y pueda encontrar un trabajo (aspecto que ya había sido abordado en el ensayo autobiográfico *El viaje inútil),* narra el estreno de *Carnes Tolendas* que sabemos es la obra bisagra en la vida de autora (ya que le abre las puertas como actriz) y además, incluye los nombres de sus padres (al padre se lo nombra como don Sosa, lo que no da lugar a dudas). Pero, sobre todo, su carácter autobiográfico es puesto en evidencia en el cambio, abrupto y meditado, de persona gramatical en la narración: "Tres meses después, la hija travesti de Don Sosa y La Grace, o sea yo —en la escritura es inútil disfrazar una primera persona porque los escritos comienzan a enfermarse a los tres o cuatro párrafos—, estrenaba Carnes Tolendas. Porque además de gustarme ser puta, me gustaba el teatro" (Sosa Villada, 2022, 13).

En el segundo cuento "No te quedes mucho rato en el guadal" el protagonista es un niño, Martincito, y el cuento muestra, a partir de la anécdota de la adopción de un perro, una infancia atravesada por la violencia. El tercer cuento, al igual que los primeros dos, es claramente realista. Así, en "La noche no permitirá que amanezca" la protagonista vuelve a ser, como en buena parte de la producción de Sosa Villada, una mujer trans. Aquí, al igual que en *Las malas* y como ocurrirá en otros cuentos del volumen,

aunque los cuentos salten de un fumadero de Harlem al santuario de una entidad pagana en San Juan o a una estación de servicio en el sur cordobés.". (Orosz, 2022, s/p).

nuestra protagonista es trabajadora sexual y tiene un conflicto con un grupo de rugbiers que quiere pagarle menos de lo estipulado.

"Soy una tonta por quererte" es uno de los cuentos más extensos del volumen y el que da título al libro. En él, dos travestis en Nueva York se vuelven amigas de Billie Holiday. El cuento, narrado desde la perspectiva de una de estas mujeres, se centra esencialmente en algunos hechos de la vida de la cantante norteamericana en los que participan sus amigas y muestra otra cara de la marginalidad, alejada temporal y especialmente de los contextos que suele transitar Sosa Villada. En "La merienda", una niña pregunta a su abuela por qué son marrones, lo que abrirá un cuento con un fuerte predominio del diálogo en el que se hablará de diversidad y discriminación, pero luego de la merienda, la trama se pondrá inquietante. "Mujer pantalla" narra cómo una joven se alquila como novia, al comienzo para favorecer a un amigo suyo y luego ya como una suerte de trabajo, a chicos homosexuales que deben fingir su heterosexualidad frente a sus círculos familiares.

Por su parte, en "La casa de la compasión", cuento del que nos ocuparemos con mayor profundidad en lo sucesivo, Flor de Ceibo, una chica trans que se dedica al trabajo sexual en las rutas argentinas tiene una serie de vivencias sobrenaturales luego de ser acogida en un convento de monjas muy peculiar. Los últimos dos cuentos, "Cotita de Encarnación" y "Seis tetas", abordan momentos de exterminio y persecución a las transexuales. En ambos, una mujer trans es quien lleva a cabo la narración y cuenta las desdichas y el drama por el que deben atravesar. Mientras que "Cotita de Encarnación" tiene un claro resabio precolombino, ya que los españoles son los responsables de la

violencia hacia los homosexuales y transexuales en México, la sociedad de "Seis tetas" no tiene un anclaje tempo-espacial claro. En un tono casi épico, "Seis tetas" muestra el renacer de una sociedad que se hace a sí misma, luego del exilio y el exterminio. La nueva civilización se erige atravesada por una serie elementos sobrenaturales, que beben de distintas tradiciones textuales como, por ejemplo, La Biblia.

El repaso por los argumentos de cada uno de los cuentos de Camila Sosa Villada, aún sin ahondar puntualmente en ellos, nos permite ver que los ecos autobiográficos se han borrado casi por completo. De modo que, el abordaje de la producción de la autora requiere nuevas miradas y análisis por parte de la crítica especializada, que dejen ya de tender puentes entre vida y obra y se concentren en el modo en el que Camila Sosa Villada construye su universo poético. Porque, como bien apuntara Javier Mercado[7], más allá de la clara intencionalidad política que subyace en la producción de Sosa Villada, "a diferencia de Susy Shock, cuya escritura como herramienta de lucha política es palpable en una primera lectura, en Sosa Villada este aspecto es concomitante con una denodada preocupación estética" (Mercado, 2020, 84).

7 Javier Mercado analiza puntualmente el poemario *La novia de Sandro* y apunta, en este mismo sentido: "Leer *La novia de Sandro* es advertir un profundo interés por la sonoridad, por el goce estético con la palabra, por la construcción de una poesía que se piensa como acto lírico. Y en función de esta búsqueda se inserta lo político." (Mercado, 2020, 84).

"La casa de la compasión": análisis de un caso

Como anticipábamos, "La casa de la compasión" es un cuento que tiene como protagonista a una mujer travesti que decide llamarse a sí misma Flor de Ceibo. El cuento, que se dividirá en siete partes, comenzará narrando el encuentro de nuestra protagonista con una niña en la estación de servicio para luego inscribirnos en el contexto diario de esta mujer trans: la convivencia con su tío abusador y el trabajo sexual. También, al comienzo del cuento, Flor de Ceibo verá a un grupo de monjas que despierta su atención y que se convertirá, luego, en parte central del relato. Esa noche, Flor de Ceibo tiene un conflicto con sus clientes y en un intento de huida, caerá rendida en medio del campo. Serán las monjas que ha encontrado esa misma mañana quienes la rescatarán y la llevarán a un convento de lo más extraño: lleno de monjas que salivan y animales sobrenaturales, del que nuestra protagonista no podrá salir.

Resumido ya el argumento, comenzaremos a analizar distintos procedimientos y referencias o diálogos con otros productos culturales, sobre todo literarios, que muestran que en la producción de Sosa Villada hay mucho más que apuntar que el tratamiento de lo trans. Una primera cuestión a destacar es el juego con los puntos de vista del narrador con el que Sosa Villada inicia magistralmente el cuento. En una descripción con claros tintes cinematográficos, de corte eminentemente visual, el cuento abre ubicando al lector tempo-espacialmente:

> Es la pampa cordobesa. Al sur.
>
> Todo es triste y llano. Es decir: el horizonte, las rutas, el dolor a muerte de los venenos con que riegan los sembrados, el largo y hondo cielo que entristece y que nunca termina de ser azul, la crueldad de los camiones a toda velocidad. (Sosa Villada, 2022, 143).

El interés por llevar al máximo esta idea de cámara que enfoca, de pronto, desde un plano general, en donde puede verse el entorno, hacia un plano detalle en el que aparece el coche del que baja la niña que conversa con Flor de Ceibo, se puede ver en la elección de verbos en primera persona del plural: "Pero esto que vemos ahora es la pampa y nada más. Una estación de servicio, el viento que no se ataja con nada, y algunos autos detenidos" (Sosa Villada, 2022, 143). La figura de esta nena que abre el cuento y nos presenta, en su intercambio, a Flor de Ceibo es interesante en tanto propone una vuelta a la infancia, espacio transitado frecuentemente por Camila Sosa Villada y, por el otro, porque propone una mirada de sorpresa e inocencia sobre el mundo travesti, un giro de humor que se permite Sosa Villada y que coloca a nuestra protagonista en el lugar de una estrella: "La voz de la mujer suena metálica, nasal, es típica voz de los travestis ¿Será que…? Es que tal vez sea…Ay…me muero si estoy frente a una travesti de verdad. Me muero me muero me muero, cuando les cuente a las chicas en la escuela" (Sosa Villada, 2022, 145).

El primer diálogo o eco de la tradición que podemos encontrar en este cuento es la elección del nombre del personaje principal: Flor de Ceibo

Argañaraz. La Flor de Ceibo, como la protagonista lo indica a Magda[8], la niña con la que mantiene una breve conversación al comienzo del cuento, es la flor nacional de Argentina[9]. Más allá de su inscripción en la tradición nacional, la flor del Ceibo trae aparejada, también, una leyenda que explica su origen y es ampliamente conocida y difundida en dicho país. Según este texto, recuperado de la tradición oral, Anahí es una aborigen de origen guaraní. Un día su pueblo sufre la invasión de los españoles, que les arrebatan las tierras y la libertad. En este contexto, Anahí es tomada como prisionera. Luego de muchas noches en vela y apenada, la indiecita logra escapar de la prisión, aprovechando que el centinela está dormido. Aunque, cuando está saliendo, este despierta y entonces, Anahí lo mata. Por esto, los guardias salen en su busca y al encontrarla, la castigan a morir en la hoguera. Pero, aquí viene el componente que cifra la leyenda: es calcinada por sus enemigos, pero su cuerpo inerte se transforma el árbol del ceibo. Las flores rojas que dio el árbol se asociaron, entonces, a la valentía y fortaleza de Anahí. La trama del cuento de Camila Sosa Villada nos permite vislumbrar estos dos valores también en nuestra protagonista, quien pasa, al igual que Anahí, por situaciones de sufrimiento y sometimiento (el abuso de su tío y la violencia por parte de los clientes) pero se sobrepone y enfrenta todos los conflictos

8 "-Andá. Acordate, la flor de ceibo es la flor nacional. Por si alguna vez pensás en mí." (Sosa Villada, 2022,147).

9 Para más información sobre la flor del Ceibo y su carácter de flor nacional, puede visitarse la página web del Gobierno argentino: <https://www.argentina.gob.ar/pais/ceibo#:~:text=El%20ceibo%2C%20tambi%C3%A9n%20denominado%20seibo,nacional)%2C%20Brasil%20y%20Paraguay.>.

con vigor y tenacidad. En relación con el último punto y definitorio de la leyenda, esto es, la transformación de Anahí en Ceibo, la protagonista de Sosa Villada también vive una suerte de metamorfosis, aunque esta no se da del mismo modo que en la leyenda. Flor de Ceibo, la protagonista del cuento, permanece en su cuerpo, pero es Nené, una perra con patas de caballo, quien usurpa su identidad: "Cada luna menguante, Flor de Ceibo Argañaraz se ve a sí misma irse del segundo patio entre los cantos de las monjas. Va directamente a la ruta. Quisiera advertir a los clientes que no es ella, que es una perra con patas de caballo que provoca accidentes en la ruta por gusto nomás. Pero no tiene fuerzas de perseguir a Nené, la usurpadora de su apariencia" (Sosa Villada, 2022, 178)[10]. De este modo, a metamorfosis Nené a Flor de Ceibo es, a diferencia de la de Anahí, reversible y, además, permite la coexistencia con la verdadera Flor de Ceibo.

10 Aunque una segunda lectura del cuento nos permite entrever que, en la primera descripción que se hace de Flor de Ceibo desde los ojos de Magda, se señala: "La travesti tiene una mano grande y peluda, como la pata de un perro" (Sosa Villada 2022, 145) y dudar, entonces, si es Nené o la verdadera Flor de Ceibo quien abre el cuento. Con esta idea colabora también la respuesta de la travesti luego de que su cliente la golpeara: "Ella poco a poco estabiliza su cuerpo y en un pestañeo salta sobre el cuerpo del que le pegó y lo muerde en el hombro hasta clavarle los dientes. Dos tipos fortachones no pueden despegarla de la carne" (Sosa Villada, 2022, 161). Sin embargo, las comparaciones entre nuestra protagonista y el mundo animal son numerosas. Otros ejemplos de esto pueden verse en las siguientes citas:
"Y ella, que ya despachó a uno en cuestión de media hora, que se lavó como pudo en el baño de la estación de servicio, acude como una serpiente que en vez de escamas tiene pelos" (Sosa Villada, 2022, 157).
"Trabaja en la ruta, la culpa no es para un animal como ella" (Sosa Villada, 2022, 162).
"Corre más y más por entre los sembrados como una zorra que salió a cometer travesuras" (Sosa Villada, 2022, 163).
Por lo que podemos concluir en que quizás solo se trate solamente de un recurso literario, que ya había sido utilizado por Sosa Villada en *Las malas* (2019).

Otra red que podría tenderse en relación con lo onomástico es el vínculo entre Flor de Ceibo y Flor de la V, un ícono del mundo trans-travesti en Argentina. Florencia de la V es una actriz, comediante, conductora y vedette argentina, conocida porque fue una pionera en lo que refiere a la presencia del mundo travesti en los medios de comunicación argentinos, solo antecedida por Cris Miró. Florencia tiene, desde hace muchos años ya, una presencia sostenida y fuerte en los medios y su rol le ha permitido ser, además, una fuerte activista en causas que comprometen a los derechos de las mujeres y del colectivo LGTBQI+: fue, por ejemplo, una de las grandes impulsoras de la Ley de Identidad de Género y una de las primeras personas en recibir su nuevo DNI en Argentina y además, expuso públicamente y en numerosas ocasiones la necesidad de que el aborto fuese, en Argentina, legal, seguro y gratuito, lo que terminó aprobándose en diciembre de 2020. Por todo esto, no sería extraño que el nombre del personaje fuera una suerte de homenaje por parte de Sosa Villada. Cabe destacar, asimismo, que la relación entre ambas en los medios de comunicación ha sido fluida, productiva y recurrente: Florencia ha invitado a Sosa Villada a su programa[11] y Camila ha hecho montones de declaraciones en entrevistas sobre la importancia de la figura de Florencia e incluso ha escrito para distintos medios notas reivindicando su accionar y la relevancia de su figura para el colectivo trans[12].

11 Camila Sosa Villada fue invitada por Florencia de la V a su programa "Flor de tarde" el 8 de noviembre de 2019 [en línea]. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=pkiZ-TkOlzk&ab_channel=CiudadMagazine>.

12 Nos referimos, por ejemplo, a la nota "Un smoking para una Flor" que publica Sosa Villada en Página 12. Aquí, Camila Sosa Villada señala:

Respecto a la cuestión onomástica y el diálogo con la cultura de masas, aunque es un personaje sin mayor relevancia, no deja de ser llamativo que la autora decida llamar Shakira a una de las monjas del convento que acoge a Flor de Ceibo. La inclusión de este nombre propio trae rápidamente a cualquier lector hispano la referencia a la cantante colombiana que, por otra parte, la misma monja se encarga de confirmar: "-Es mi nombre de verdad. Nací cuando Shakira era un boom. A mi mamá le gustaba mucho. Tenía catorce años cuando me tuvo" (Sosa Villada, 2022, 165). El procedimiento es interesante porque este diálogo se inserta justo en el momento en donde Flor de Ceibo despierta en el convento, desconcertada y asustada, sin saber

"¿Dónde repercute el mensaje de Flor? Ella habla desde hace muchos años, a un público muy paki. Una se pone a investigar en youtube sus primeras apariciones en televisión y ve el maltrato al que se fue sometida una y otra vez, el precio que tuvo que pagar para ser la mediática rutilante que es hoy. Periodistas imbéciles tratándola de la peor manera, preguntándole estupideces para humillarla por ser travesti. Y ella, con más o menos aciertos, respondiendo con educación y hasta con ternura. Yo por muchísimo menos, me hubiera agarrado de las mechas con más de uno, pero ella, con un estilo que recuerda a la querida Cris Miró, respira hondo y continúa. Habrá tenido sus motivos, pero no es asunto mío indagar en ellos, pero sí en su participación constante. Fue de esa manera que produjo una fuga, al mejor estilo Deleuziano. Explicó lo mejor que pudo al gran pueblo argentino salud, qué era ese misterio de ser travesti en épocas donde el código de contravenciones habilitaba a llevar detenida a las trans, sólo por existir. Eran años muy negros para nosotras y ella salía a la luz y hablaba, se hacía visible. Almorzaba con Mirtha Legrand, coqueteaba con David Copperfield, se atrevía a aparecer como varón en el legendario unitario Verdad/Consecuencia, protagonizaba Los Roldan, era tapa de la Rolling Stone, se casaba de blanco like a virgin y demostraba, junto a su compañero, que también las travestis podemos ser amadas. En los círculos del infierno donde ella se movía, estaba sola. Cris Miró había muerto y era la única que hablaba a las masas transfodiantes. Fue una de las primeras travestis en obtener su documento de identidad que acreditaba que era de sexo femenino y fue mucho más lejos cuando decidió ser madre de dos precioses hijes. Todo esto y como dice la querida Violeta Alegre, con templanza trans"
Sosa Villada, Camila. Un smoking para una Flor. En *Página 12*, 28 de abril de 2019[en línea]. Disponible online en: <https://www.pagina12.com.ar/189392-un-smoking-para-una-flor>.

qué le ha pasado. Así, el hecho de que una monja lleve el nombre de la intérprete desdramatiza la escena y quita al lector de la atmósfera de misterio y desconcierto en la que la autora lo había sumido algunas líneas antes, dándole paso al humor.

Pero esta no es la única vinculación con Colombia que tiene el cuento, dado que algunos pasajes del cuento de Sosa Villada dialogan con "Sólo vine a hablar por teléfono" de Gabriel García Márquez. Se dice respecto a Flor de Ceibo:

> Siempre pide hablar con su tío, pero las monjas tienen una evasiva cada vez, excusas que logran convencerla al momento. Y ella que apenas puede andar como borracha de la cama al baño no tiene fuerzas para insistir. Se despierta por la noche dispuesta a encontrar un teléfono, lo ha escuchado sonar, tiene que estar cerca, pero cuando no hay un montón de perros frente a su puerta, su mareo es tal que regresa a la cama y duerme inevitablemente. (Sosa Villada, 2022, 176).

Flor de Ceibo requiere hablar con su tío por teléfono, luego de semanas de una reclusión involuntaria en el convento. De igual modo, María insiste, desde el primer momento y de manera reiterada, en su pedido de hablar por teléfono con su marido, el mago Saturno. Recordemos que el cuento de García Márquez narra cómo una joven llamada María se sube a un bus buscando una alternativa para comunicarse con su marido, luego de que su automóvil sufriera una avería, pero termina en un neuropsiquiátrico en donde interpretan el reiterado pedido de hablar por teléfono como una

patología y no solo no le permiten llamar a su esposo, sino que comienzan a tratarla como a una verdadera enferma mental. También, incluso, en el cuento de García Márquez, María escucha sonar el teléfono en el hospital, pero, a diferencia de Flor de Ceibo, logra atender la llamada y de paso, hacer otra a su marido, aunque esta no es recibida como ella quisiera: "sin saber cómo se encontró sola en una oficina abandonada, y con un teléfono que repicaba sin cesar con un timbre de súplica" (García Márquez, 1992, 120).

También estos personajes se igualan en el estado de debilidad e incapacidad de operar sobre sus propios cuerpos. Mientras que Flor de Ceibo apenas puede andar, en un estado casi de ebriedad constante, la María de García Márquez es constantemente sedada por los médicos del hospital. También coinciden en que ambas se ven impedidas de ejecutar sus deseos de comunicarse con sus seres queridos por algo o alguien que se los impone mediante la fuerza. Mientras que Flor de Ceibo se ve cercada por los perros, a María se lo impide la guardiana de la noche, Herculina, la más temible de todo el psiquiátrico y que, a lo largo del cuento, presionará especialmente a la protagonista. Lo que Sosa Villada no mantiene es el final del hombre al que se espera contactar. En el cuento de García Márquez, el mago Saturno acude al hospital, luego de mucho tiempo, gracias al llamado del director, que se da porque María accede a los pedidos de Herculina. El encuentro entre la pareja se produce, pero el marido de María es engañado por el director del hospital y termina también creyéndola loca. Ella no lo perdona y aunque Saturno la va a ver semana tras semana, el vínculo no logra recomponerse y el mago acaba cansándose y así, cesa las visitas a su mujer. En cambio, en

el cuento de Sosa Villada, el tío también acude al convento (aunque nunca se nos explica cómo) pero su desaparición no se produce por agotamiento o por su propia voluntad, sino que son los perros quienes lo devoran. En la visión de las monjas, esto es una suerte de castigo por los años que ha abusado de Flor: "-Te dije que tu tío no respondía el teléfono. Ahora sabés por qué. Te había hecho mucho daño, Flor de Ceibo, se lo merecía. Los perros no cometen injusticias" (Sosa Villada, 2022, 176)

Por otra parte, y en relación con esto último, una de las cuestiones más interesantes del cuento es la construcción de estas criaturas sobrenaturales. Se trata de perros gigantes, con patas de caballo, que invaden el convento y resultan, a la vez, misteriosos y perturbadores, aunque estas cualidades se van develando al lector a medida que avanza el relato. De este modo, en un comienzo, se los presenta solo como perros corrientes que provocan accidentes[13]. En el ingreso de Flor de Ceibo al convento, estos animales aparecen inicialmente a través de lo sonoro[14] y su extrañeza sigue manteniéndose oculta. Todavía Nené, la perra estrella de este cuento, no fue presentada a

13 "-En serio te digo. Y ahora pa'colmo han agarrado a cruzar la ruta esos perros de mierda. Cada dos por tres hay un accidente". (Sosa Villada, 2022, 156).
"Reina el tráfico imprudente. Los conductores les tienen miedo a esos perros que han agarrado la costumbre de cruzarse delante de los autos y provocar accidentes. Siempre se llevan un alma para el otro barrio". (Sosa Villada, 2022, 156-157).

14 "El oído se va despertando y escucha como si un perro agitado resoplara debajo de su cama. Se agacha como puede para ver, pero no hay nada. Sigue escuchando la respiración" (Sosa Villada, 2022, 164) y luego la travesti escucha "Ladridos, esta vez nítidos". (Sosa Villada, 2022, 165).

Flor de Ceibo. Aunque, según señalan las monjas, es ella quien la encontró y la llevó al convento[15].

El encuentro que Flor de Ceibo tiene con Nené parece anticiparnos ya el final del cuento en el que, como señalamos anteriormente, se hace evidente que Nené toma la apariencia de Flor de Ceibo y va a la ruta, provocando numerosos accidentes. La primera vez que la ve, Flor de Ceibo confunde al animal con una monja[16]. Luego de esto, se produce, al fin, la primera descripción del animal que tanto halo de misterio había portado hasta bien avanzado el cuento. Vemos cómo en la descripción del animal se combinan rasgos plenamente animales con otros que parecen humanos (como la sonrisa). Asimismo, en el primer encuentro con Nené ya se anticipa el carácter feroz y casi diabólico de estos animales[17]:

15 "-Por la perra. La Nené. Nuestra perra. Vino a buscar a la madre superiora con alboroto; era temprano, estábamos rezando el rosario de la aurora. Salimos y vimos a la Nené hociqueándote desesperada y te trajimos en brazos." (Sosa Villada, 2022, 168).

16 "-¿Es una monja?- pregunta la otra un poco atontada por la caminata y esas visiones oníricas que le salieron al paso. Creyó ver a la monja más viejita de todas, la madre superiora, ordeñando una cabra que cantaba entre chisguete y chisguete.
-No, es nuestra perra –responde la hermana Shakira- ¡Nené! ¡Venga, Nené!" (Sosa Villada, 2022, 170).

17 " -La querían matar, la tentamos con comida; tenía un hermano, pero lo mató un gringo (…) La gente ignora lo que le conviene y se han puesto a odiarlos porque dicen que son satánicos. Y digo yo: cómo un animal satánico viviría feliz en un convento. Si a veces hay que cuidar que no nos toe el agua bendita de la iglesia." (Sosa Villada, 2022, 172).
"Es un animal hermoso, pero mal visto. Los gringos son muy supersticiosos, vos debés saber. Los ven en el campo y les disparan porque tienen miedo. Una vez vino un veterinario y nos dijo que no eran domésticos. Me dijo el nombre del animal pero me lo he olvidado. Ya te voy a mostrar que son domésticos" (Sosa Villada, 2022, 173).

> Y ahí se escucha sacudirse entre las matas a un animal de buen tamaño, un quejido de hembra que parece desperezarse de una siesta temprana y las pisadas de un ejemplar pesado. Al rato aparece el hocico entre los yuyos bajos, cuadrado, fuerte y pardo, y la pata que es del tamaño de la pata de un caballo. Es alta y elegante. Flor de Ceibo se asusta al verla y cae de espaldas sobre el pasto mullido. Nené se acerca, la olfatea y, por un segundo, Flor de Ceibo Argañaraz cree verla sonreír.
>
> (…)
>
> Flor de Ceibo no respira, no parpadea, no mueve un dedo. Nené está muy cerca de ella. Tiene el hocico feroz a centímetros de su nariz. La monjita muy liviana de hábitos le dice que es una perra, pero es no es una perra. Eso es otra cosa. Como si leyera sus pensamientos, Nené retrocede y aúlla con un grito de bruja. Estornuda y va a perseguir de lo más divertida a las gallinas en el patio. (Sosa Villada, 2022, 170-171).

Otra cuestión que ya puede evidenciarse en las primeras descripciones es que no se trata de un perro, aunque Nené se comporte como tal. Flor de Ceibo sabe que se trata "de otra cosa". Y otra vez, la humanización de este ser difícil de definir, se hace presente con su respuesta, que parece leer los pensamientos de Flor.

Sin embargo, como sabremos más adelante, Nené no es la única en su especie, ya que en este convento se refugian cientos de estas criaturas tenebrosas que, en un gesto absolutamente desacralizador típico de Sosa Villada, se encuentran bautizadas:

> La madre superiora la abre y delante de los ojos de Flor de Ceibo aparece un patio que no es el patio en el que estuvo por la mañana. Este es aún más grande y tiene menos árboles, pero sí rosales y unos floripondios carnívoros que de un tarascón se comen a los colibríes. A los saltos, retozando por todo el patio, hay cientos de perros como Nené. Cientos de esos perros con patas de caballo. Se meten entre las piernas de Flor de Ceibo amenazando su equilibrio, pero la madre superiora la sostiene con su fuerza de fenómeno.
>
> -Si no los tenemos acá, se van a extinguir (…) Mañana te los presento a todos si querés. Están bautizados. Los bauticé yo en el baptisterio de la capillita. (Sosa Villada, 2022, 173-174).

Aún así, Nené seguirá siendo la más relevante dentro de estos seres ya que parece ser la única que tiene contacto con el mundo exterior: es la que encuentra Flor y la que, luego, sale disfrazada de ella, las noches de luna menguante[18]. Pero, además, parece ser quien reina y toma las decisiones en el convento. Así, es la voluntad de Nené la que hace que Flor de Ceibo no

18 Las noches de luna menguante, las monjas sacan a Flor de Ceibo desnuda al segundo patio, el patio enorme liderado por los perros. La recuestan en una piedra bajo la noche y le dibujan una cruz invertida en la frente, con la sangre de la mano de la madre superiora. No importa la temperatura que haga. Llaman a Nené, que viene al trote. Los perros están echados aúllan mientras las monjas organizan la celebración. (Sosa Villada, 2022, 177).
Luego, entre los aleluya aleluya y el olor de la perra, ve a Nené ponerse de pie y convertirse lentamente en ella misma. En Flor de Ceibo. El mismo pelo, la misma piel, los mismos ojos (…) Cada luna menguante, Flor de Ceibo Argañaraz se ve a sí misma irse del segundo patio entre los cantos de las monjas. Va directamente a la ruta. Quisiera advertir a los clientes que no es ella, que es una perra con patas de caballo que provoca accidentes en la ruta por gusto nomás. Pero no tiene fuerzas para perseguir a Nené, la usurpadora de su apariencia. En algún momento escapará, cuando descubra qué clase de orden es la Compasión y cómo se sale de allí. La cuesta tomar envión porque la comida es muy rica y las sábanas siempre huelen bien. (Sosa Villada, 2022, 178).

pueda salir del convento. Las monjas y los otros animales solo responden a sus órdenes:

> -No podés. Nené nos pidió que te conserváramos. No te podés ir. (…)
>
> Al abrir la puerta están los perros enormes mirando a la hermana Rosa, que ahora se pone de pie entre risas y quejidos.
>
> Flor de Ceibo quiere salir, pero los perros gruñen y se les eriza el pelo del lomo. (Sosa Villada, 2022, 175).

Las criaturas que delinea Sosa Villada, entonces, parecen inscribirse dentro de una serie de perros diabólicos que, aunque no encuentran una coincidencia plena en cuanto a su fisonomía con otros de la tradición, sí pueden establecer diálogos con varios de ellos. La primera referencia que nos resuena es la del Cancerbero, el monstruo con tres cabezas de perro que custodiaba el Hades. También resultarán productivas, en este sentido, las referencias al mundo precolombino y específicamente al dios perro Xólotl quien no solo, como el Cerbero, acompañaba y custodiaba a las almas que iban a la muerte, sino que también era el dios de los gemelos, los monstruos, el infortunio, la enfermedad y las deformidades. Sin dudas, el cuento de Camila Sosa Villada podría, asimismo, inscribirse en una serie literaria de teriantropía, que se entiende como la transformación de un animal en humano o viceversa en un contexto mitológico o espiritual.

Pero no serán estos animales monstruosos los únicos que harán de este convento uno de lo más particular. Las propias monjas presentan una

descripción de lo más atípica que, como la de los perros, va completándose y enrareciéndose a medida que avanza el cuento. Recordemos que el primer encuentro entre Flor de Ceibo y estas monjas se da el mismo día por la mañana y en ese entonces, aunque los rasgos que se potenciarán a lo largo del cuento (la cantidad de pelo y el hecho de que las monjas salivan) aparecen ya, Flor de Ceibo logra darles una explicación razonable ("Tienen unas piernas muy peludas, acaba de notarlo con un golpe de viento; y claro, las monjas no se depilan" (Sosa Villada, 2022, 150)) o, al menos, no parece estar segura haberlos visto ("Flor de Ceibo sonríe apenas con vergüenza por el premolar que le falta y le parece ver que de la sonrisa de la monja chorrea una baba espesa" (Sosa Villada, 2022, 150)). Estos dos rasgos irán potenciándose con el devenir del cuento y apenas Flor de Ceibo ingresa en el convento, las monjas tomarán actitudes de lo más extrañas: "Ahora la hermana Rosa se sienta al borde de su cama (…) Le toma la mando que tiene un raspón en carne viva y comienza a lamerla, le pasa una y otra vez la lengua" (Sosa Villada, 2022, 165). Más adelante, la descripción continúa enrareciéndose y la propia Flor de Ceibo no está segura si se trata de monjas o de sus espectros: "recibe algunas imágenes, borrosas monjas que la alimentan, espectros de monjas que la limpian (…) monjas que tienen las uñas gruesas y sucias como si hubieran cavado en la tierra. La hermana Rosa tumbada en el suelo junto a su cama lamiendo su mano lastimada" (Sosa Villada, 2022, 166). Pero, sin dudas, la descripción que lleva al paroxismo la extrañeza de estas imágenes es la que cierra el cuento: "Una mano la toma del pelo y la obliga a arrodillarse. Cuando mira a contraluz, se encuentra con la madre

superiora completamente desnuda. No tiene un solo lugar del cuerpo sin pelo" (Sosa Villada, 2022, 176).

Podríamos vincular estas imágenes de las monjas con distintas tradiciones. Por un lado, podríamos, por ejemplo, encuadrarlas dentro de una serie de monjas endemoniadas. En este sentido, es ineludible la referencia a las monjas de Loundun, un caso real de posesión diabólica colectiva que se produjo en esta pequeña localidad francesa en 1634. Las monjas habían sido hechizadas, en teoría, por el padre Urbain Grandier. Este caso tuvo una repercusión relevante en la literatura y en el cine[19]. Sin embargo, si analizamos detenidamente las descripciones de las monjas que propone Sosa Villada, veremos que la lectura más pertinente es pensar que también, al igual que la doble de Flor de Ceibo, las monjas son transformaciones o imágenes de estos mismos perros-demonios. Así, el pelo, la salivación, el hecho de que laman heridas y tengan las uñas sucias las acercan a los perros. Incluso, ante la primera aparición de Nené, Flor de Ceibo la confunde con una monja, lo que aboga aún más por esta lectura que, por otra parte, el cuento no cierra del todo, como sí lo hace con la transformación de Flor de Ceibo.

Este aspecto nos permite apuntar el último aspecto por el que consideramos que este cuento muestra una nueva cara de Camila Sosa Villada: la inscripción genérica. "La casa de la compasión" es un cuento fantástico, tal y como los define Todorov. Recordemos que, para el ruso, el fantástico radicaba en la duda

19 Algunos ejemplos de la adaptación de esta historia son el ensayo *Los diablos de Loudun*, publicado en 1952 por el escritor británico Aldous Huxley, la novela *Madre Juana de los Ángeles* que publica Jaroslaw Iwaszkiewicz en 1946 y *La posesión de Loudun* que Michel de Certeau publicó en 1970. La historia también ha tenido dos adaptaciones al cine, una en 1961 y otra en 1971.

o vacilación que se producía conjuntamente en el lector y en el protagonista del texto en relación con la naturaleza de los hechos narrados. Dicho de otro modo, Todorov proponía que el fantástico se produce cuando en un contexto realista sucede un hecho inesperado que no logra ser explicado por las leyes de la razón. Así, la vida de Flor de Ceibo, tal y como se presenta en las primeras partes del cuento, constituiría el contexto realista, que va enrareciéndose medida que avanzan las descripciones de los animales y las monjas y culmina con el hecho sobrenatural de que ella misma, en el marco de los sacrificios, ve cómo la perra Nené toma su cuerpo para partir hacia la ruta. No hay explicación racional ni posible para este suceso que provoca la duda en el lector y en la propia Flor de Ceibo, incapaz de comprender lo que ocurre. El hecho de que luego de la lectura no podamos siquiera discernir la verdadera naturaleza de las monjas, agrega otra vuelta de tuerca al fantástico que plantea Sosa Villada. Destacamos la inscripción genérica dado que, en sus trabajos anteriores, Sosa Villada siempre había preferido trabajar dentro de los límites del realismo. Aunque, cabe destacar, lo había hecho con algunas incursiones en el realismo mágico, como bien puede apreciarse en *Las malas* (2019) con los hombres sin cabeza, el personaje de Natalí que se convierte lobizón, la longevidad de tía Encarna, entre otros ejemplos. El giro hacia el fantástico que elige para su cuento Camila Sosa Villada, lo aleja aún más de la referencialidad y del autobiograficismo, tan transitado por la crítica.

En "La casa de la compasión", entonces, Sosa Villada desarrolla la veta política, ya que pone de manifiesto la marginalidad a la que son sometidas

las travestis argentinas, prácticamente condenadas a la prostitución, actividad que desarrollan, en la mayoría de los casos, en pésimas condiciones. Flor de Ceibo es el perfecto ejemplo de esto: una prostituta que trabaja en la ruta, sin seguridades, vulnerable frente a los clientes y también frente a la cantidad de automóviles que transitan el camino, sometida también a un abuso intrafamiliar reiterado. Sin embargo, como hemos visto, "La casa de la compasión" no es un texto testimonial o solo texto de denuncia: denuncia sí, pero en clave literaria. Así, Sosa Villada inserta la historia de Flor de Ceibo en un universo particular, que dialoga con la serie literaria y la cultura de masas y se inscribe en lo fantástico.

Conclusiones

Para cerrar, nada mejor que acudir a las palabras de la propia Sosa Villada, quien en una entrevista con Clara Morales señala:

> Hay algunas cosas interesantes aquí para charlar. La primera es a qué tipo de personas les pedimos que produzcan verdad, y a qué tipo de personas dejamos que hablen como quieran. Yo tengo la sensación de que a las travestis nos exigen una producción de verdad, de tener que mostrar nuestras cicatrices, sobre todo a las que sobrevivimos, a las que no terminamos atadas con alambres de púas, acuchilladas, partidas en treinta pedazos o prendidas fuego. A nosotras nos están exigiendo que contemos una verdad no sé para qué. Porque nosotras estamos contando nuestra historia desde hace muchísimos años y no cambian tanto las cosas. (Morales, 2020, s/p).

Este peso que Sosa Villada siente sobre su propia literatura es el mismo que hace que la crítica siempre haya abordado su obra tendiendo puentes con la realidad, tanto en su veta autobiográfica como en la intencionalidad política. Este trabajo ha buscado demostrar, a partir del análisis de ciertos mecanismos narrativos, cómo la literatura de Camila Sosa Villada es, ante todo, literatura y en su búsqueda por crear belleza puede también visibilizar, cuestionar y denunciar. No debemos, entonces, reducirla, atarla o ceñirla. Porque, al final, la tranescritura, como ser travesti, es una fiesta: una fiesta de sentidos.

Referencias bibliográficas

Centenera, Mar. La argentina Camila Sosa Villada, premio Sor Juana Inés de la Cruz por 'Las malas'. En *El País,* 02 de noviembre 2020 [en línea]. Disponible online en: <https://elpais.com/cultura/2020-11-02/la-argentina-camila-sosa-villada-premio-sor-juana-ines-de-la-cruz-por-las-malas.html>.

Gálligo Wetzel, Agustina. "Formas de la aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada". En *Revista Landa*, vol 8, N 2, 2020, 51-78 [en línea]. Disponible online en: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209078/3-%20Formas%20de%20la%20aparici%C3%B3n%20en%20Las%20Malas%20de%20Camila%20Sosa%20Villada%20-por%20Agustina%20Wetzel%20%281%29.pdf>.

García Márquez, Gabriel. "Sólo vine a hablar por teléfono". En *Doce cuentos peregrinos.* Madrid: Mondadori, 1992, 103-126.

Mercado, Javier. "Transescritura, cuerpo e identidad en La novia de Sandro de Camila Sosa Villada". En *Letras*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires,

N 82, 2020, 80-95 [en línea]. Disponible online en: <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/3515>.

Morales, Clara. "Para mí, el premio es estar viva, estar haciendo ficción de todo esto" [entrevista a Camila Sosa Villada]. En *Infolibre,* 8 de diciembre de 2020 [en línea]. Disponible online en: <https://www.infolibre.es/cultura/camila-sosa-villada-premio-viva-haciendo-ficcion_1_1190696.html>.

Moreno Amor, Maravillas. *Los límites entre la ficción y la escritura autobiográfica en la narrativa queer: Las malas de Camila Sosa.* XVIII Congreso Internacional del grupo de investigación escritoras y escrituras. Bordes. Escritoras y fronteras geosimbólicas. 20, 21 y 22 de mayo de 2021 [En línea]. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=9IUVWNdh5SA&ab_channel=EscritorasyEscrituras>.

Moreno Amor, Maravillas. *«Esa huella del odio». El cuerpo como eje rector de la trans-literatura en «Las malas» de Camila Sosa Villada.* Congreso Internacional Políticas y Narrativas del Cuerpo. 26, 27 y 28 de mayo de 2021[En línea]. Disponible online en : <https://www.youtube.com/watch?v=lDKSbvbKVJo&ab_channel=Colloquecorps>.

Moszczyńska-Dürst, Katarzyna. "Entre la crisis de lo humano, la autoficción trans(fuga) y el "arte queer del fracaso": *Las malas* de Camila Sosa Villada". En *Pasavento,* Vol 9 N 2, verano 2021, pp 309-322. [en línea]. Disponible en: <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1058>.

Orosz, Demian. Camila Sosa Villada: Quería un libro que no pidiera piedad, ni compasión. En *La Voz,* 28 de mayo de 2022 [en línea]. Disponible online en: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/camila-sosa-villada-queria-un-libro-que-no-pidiera-piedad-ni-compasion/>.

Pardini, Matías. "Avatares de lo trans: Génesis de un discurso disidente en El viaje inútil (2017) y Las Malas (2019) de Camila Sosa Villada". En *Zur,* vol 3, N 1, 2021 en línea]. Disponible online en: <https://revistazur.ufro.cl/volumenes/volumen-3-numero-1/avatares-de-lo-trans-genesis-de-un-discurso-disidente-en-el-viaje-inutil-y-las-malas-de-camila-sosa-villada-por-matias-pardini/>.

Sánchez Osores, Ignacio. "Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía *queer* en *Las malas* de Camila Sosa Villada". En *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol 50 N 1, 2021, pp 133-152.

Sosa Villada, Camila. Un smoking para una Flor. En *Página 12*, 28 de abril de 2019[en línea]. Disponible online en : <https://www.pagina12.com.ar/189392-un-smoking-para-una-flor>.

Sosa Villada, Camila. *Las malas.* Buenos Aires: Tusquets, 2019.

Sosa Villada, Camila. *Soy una tonta por quererte.* Barcelona: Tusquets, 2022.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.

Narrar la deriva derivando[1]

To narrate the drift drifting

Javier Gasparri

Recebido em: 17 de setembro de 2022
Aceito em: 07 de outubro de 2022

Docente e Investigador. Doctor, Magíster y Profesor en Letras por la UNR. Enseña en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Investigador del CONICET en el IECH (Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, UNR-CONICET). Director de la carrera de Letras (FHyA, UNR).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5834-5146>
Contato: jegasparri@gmail.com
Argentina

1 Este artículo es una versión corregida, parcialmente actualizada y reelaborada en sus aspectos medulares de un trabajo inédito escrito hace algunos años. La aclaración obliga a justificar su novedad desde el aporte dado por la serie que elabora y analiza y la vigencia de sus planteos. Pero también requiere advertir sobre los ecos de ciertas discusiones o problematizaciones un tanto apartadas.

PALABRAS CLAVE: Narrativas urbanas; Territorios marginales; *Yire*; Trabajo sexual masculino; Límites de la literatura

Resumen: En este artículo nos centraremos en una serie de registros, mayormente literarios, en torno a ciertas derivas nocturnas de carácter deseante y que ponen en escena cartografías sexodisidentes de interés. Dicho interés se sostiene no solo por el modo en que funcionan como un archivo de agenciamientos de experiencias sexuales desafiantes para la normatividad urbana y política (varias de ellas ligadas al trabajo sexual masculino) a través del callejeo erótico (*yire*) o *cruising*, sino que además afectan a las formas narrativas y, especialmente, a lxs sujetxs narradorxs (sea por su correferencialidad exploratoria o por las decisiones poéticas que, en cualquier caso, configuran un conocimiento de la deriva como acompañando un "estar-ahí"). No se trata, entonces, de unas simples representaciones sino de artefactos con cierta dimensión performativa; sus huellas son parte del horizonte crítico. Los registros están conformados por pasajes de Néstor Perlongher, Pedro Lemebel, Edgardo Cozarinsky y Claudio Zeiger.

KEYWORDS: Urban Narratives; Marginal Territories; Cruising; Male sex work; Boundaries of literature

Abstract: In this article we will focus on a series of registers, mostly literary, around certain nocturnal drifts of a desiring nature and those staged interesting sex dissident cartographies. This interest is sustained not only by the way in which they work as an archive of sexual experiences agencies that challenge urban and political regulations (several of them linked to male sex work) through *callejeo erótico* (*yire*) or cruising, but also affect the narrative forms and, especially, the narrator subjects (either because of their exploratory coreferentiality or because of the poetic decisions that, in any case, configure a knowledge of drift as accompanying a "being-there"). It is not, then, a matter of simple representations but of artifacts with a certain performative dimension; their traces are part of the critical horizon. The records are made up of passages by Néstor Perlongher, Pedro Lemebel, Edgardo Cozarinsky and Claudio Zeiger.

Introducción

Un conjunto de nociones encabalgado entre tiempos y desplazamientos conceptuales va dando el acento y el foco para el abordaje de artefactos sensibles que a la vez, en una relación sinérgica, van ordenando sus intereses. Aquí partiremos de cierto consenso en torno a las narrativas urbanas contemporáneas en América Latina como registro de las transformaciones ocurridas tanto en lo que hace a lo narrativo como en lo que hace a lo urbano. En su dimensión literaria, o si se prefiere, escrituraria, cabe interrogarse acerca de cómo una ciudad se escribe, se narra, se imagina, o incluso, se inventa para encontrarnos, de inmediato, con escrituras que, abandonada la pretensión de totalidad, narran parcialmente una ciudad: narraciones y relatos de fragmentos de ciudades, entonces, que se resisten a abandonar lo real.[2]

La temporalidad de las ciudades a las que nos referiremos será eminentemente contemporánea: el punto de partida se sitúa en la década de 1980 y se mueve hasta la del 2000. Serán, así, casi tres décadas en las cuales intentaremos pensar el modo en que se puede leer y recorrer un eje, que consiste en la escritura de dos términos: marginalidad y homosexualidad. El modo de formularlo —juntos— será un objetivo crítico en sí mismo: la marginalidad homosexual o la homosexualidad marginal. Por eso nuestro

2 En términos de Mónica Bernabé, se trata de "relatos que acechan lo real [y] ponen el acento en su construcción: articulación de nombres, descomposición en fragmentos, focalización de sucesos mínimos, yuxtaposición de historias y detección de fracturas fulguran en el intento de acercarse a las cosas para poder dar sólo con una versión de lo real, es decir, con el recorte de una perspectiva. De este modo, la escritura entra en conflicto con la metafísica de la totalidad apostando a una dialéctica que descompone la narrativa en relatos breves, la identidad en identificaciones parciales, la ciudad en una multiplicidad de calles y pasajes" (2006, 10).

propósito insistirá, concretamente, en la escritura de la relación entre esos términos. En este punto, es preciso señalar que la opción por la categoría de "homosexualidad" privilegia las condensaciones mismas de los registros y sus coyunturas identitarias, aunque no por ello se deja de alternar con otro vocabulario sexual. Por su parte, hablar de lo marginal supone una figuración conceptual compleja: a partir de la toma de distancia de su relación simple (referencial o transparente) como *locus* opuesto a un centro y también de su creciente idealización cultural (como un espacio casi deseable), entenderemos en cambio a lo marginal como aquello que, paradójicamente, antes que situar disloca, y lo hace a través de agenciamientos potencialmente subversivos que cuestionan los territorios dominantes. Néstor Perlongher, uno de los nombres que seguiremos, se encarga de teorizar con precisión la complicada fórmula de "territorios marginales", sobre todo a partir de las enseñanzas de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Pero además de su sentido locativo (y el pasaje nada obvio a su categorización territorial), lo marginal también se puede imbricar con un sentido político ligado a aquello que se excluye: sujetes y vidas marginales tendrán los signos de lo precario, lo improductivo, lo vulnerable, lo pasible de exterminio.

Finalmente, hay otro rasgo central (si no decisivo) en la configuración del escenario: el paisaje es completamente nocturno. La oscuridad (por momentos sórdida) revela los vínculos de/en pedazos de ciudades latinoamericanas (o más precisamente, sudamericanas) que contrastan con los que ocurren a la luz del día en esos mismos sitios: como si la ciudad fuese otra, o mejor, como si en un mismo locus hubiese dos (o incluso más) ciudades determinadas

por los momentos del día, esto es, por las poblaciones y los sujetos que transitan esos momentos y hacen las ciudades.

1. Narrar

Un despliegue casi incontable de escritos de Néstor Perlongher, es decir, desbordantes y desmesurados —cuantitativamente pero también en sus torsiones y repliegues— va dando cuenta (*relatando*) los avances del escritor en su investigación y escritura de la tesis de maestría sobre los prostitutos paulistas durante la primera mitad de la década de 1980. Se trata de cartas personales, de artículos, ensayos y crónicas que iba publicando en revistas de Argentina y Brasil (más algunos inéditos conocidos póstumamente) y por supuesto de unos cuantos poemas (Perlongher, 2003; 2004; 2006). A través de todo este archivo —del que se excluirían momentáneamente los poemas—, con sus debidas inflexiones específicas, las cartas, crónicas y artículos más o menos ensayísticos (que en todos los casos se presentan como un fuerte repertorio vivencial) en los que Perlongher 'cuenta' su investigación, adelanta hipótesis o 'prueba' argumentos funcionan, se sabe, como una suerte de constelación textual de la cual el texto que nos ocupará principalmente aquí, *O negócio do michê* [3], es su punto álgido de imantación —pero no su 'suma'.

3 Preferimos mencionar siempre el título del texto en su original en portugués (tal como fue publicado por primera vez en Brasil en 1987) por su doble sentido y, además, para evitar equívocos ya que existen, en español, dos versiones editadas en Buenos Aires: *La prostitución masculina* (Ediciones de la Urraca, 1993; Madreselva, 2018) y *El negocio del deseo* (Paidós, 1999), que es la que seguimos.

Si llamamos la atención sobre esto es por dos razones: una es destacar el lugar que ocuparía ese texto en la obra de Perlongher y la otra es poner de manifiesto que esos otros escritos —justamente por no ser (por lo menos la mayoría, puesto que algunos sí lo son) una mera reiteración fragmentaria del texto mayor— van configurando el espacio (literario) —y acá recuperamos los poemas— que permite leer narrativamente una tesis de antropología, aún con todos sus requisitos metodológicos disciplinares y sus protocolos académicos.

Lo que narra, entonces, *O negócio do michê*, es el polimorfismo del deseo con resonancias que bien podríamos calificar de rizomáticas[4]. Y, conviene decirlo de inmediato, el deseo es el incesante tema, la permanente pregunta y el incansable *ensayo* (en el doble sentido) que recorre la vida y la escritura de Perlongher. Como señalan Osvaldo Baigorria y Christian Ferrer, "toda la vida de Néstor fue un largo ensayo sobre el deseo" (Perlongher, 1997, 12). Y a propósito, el enunciado final de *O negócio…*, el que cierra el texto, subraya precisamente la primacía concedida al deseo que, de paso, es una cita de Deleuze y Guattari:

> En su singularidad –que está lejos de ser insular– el negocio del *michê* manifiesta una modalidad de funcionamiento del deseo en el campo social, pasible de ser extendida a otros territorios y articulaciones si, *como quieren*

4 Lógicamente, la referencia conceptual de este término es una filtración a la que el mismo Perlongher da lugar. Nos referiremos más adelante al rol central que juegan las ideas de Deleuze y Guattari en este texto y en el pensamiento de Perlongher en general.

> *Deleuze y Guattari, "existe el deseo, lo social y nada más"*. (Perlongher, 1999, 231, la cursiva es nuestra).

Sin embargo, no es un improbable vínculo entre narración y teoría lo que queremos poner de manifiesto. Como acción, solo se trata de presentar el modo de entender conceptualmente la relación que sostiene la práctica empírica. En efecto, hablamos de narración por lo que Perlongher efectivamente *cuenta, relata*, a contrapelo de la evidencia de que esos relatos y narraciones se encuadren en un propósito disciplinar específico —una etnografía[5]— acerca de la prostitución masculina en la ciudad de San Pablo. Se narra, entonces, para dar cuenta de ella, para que la forma acompañe o simule el proceso, *una deriva*: deriva del deseo, deriva de sujetos, derivas territoriales, derivas en/de los márgenes: derivas urbanas en suma. El 'objeto de estudio' mismo se constituye según "cierta predisposición a la nomadización característica de la 'deriva' homosexual en general, exacerbada entre los *michês* callejeros" (Perlongher, 1999, 60).

Narrar esa deriva, entonces, supone contar relatos: el relato del antropólogo que reconstruyó y analizó y también el relato de los otros, es decir, en sus propias voces: y en ambos casos, el acceso a esos relatos (la antropología diría 'la producción de ese conocimiento') pudo ocurrir porque el antropólogo derivó por la ciudad —o en su defecto por los espacios, devenidos territorios, que se propuso abarcar— e interactuó con los 'participantes'. Así, leemos

5 Y no habría que perder de vista la potencia que ese sufijo (*grafía*) como designación de la escritura implica en el marco de las discusiones teóricas y metodológicas en el interior de la antropología. Véase Geertz (1989).

la "historia del gueto gay paulista" reconstruida en las voces de Clovis y Rolando ("*entendidos* veteranos"), las "historias de vida" de algunos *michês* (auténticos *bildungsroman*), y por supuesto, fragmentos de las voces de diversidad de *michês*, entendidos y clientes insertadas estratégicamente aquí y allá para el desarrollo argumentativo y expositivo del texto en tanto tesis.

Pero decir 'tesis' (con la pesada carga académica que supone), a su vez, puede dar lugar al equívoco de suponer que cualquier etnografía, por su propia e inmanente exigencia teórica, constituye (da lugar a) narraciones. Advertimos, entonces, la singularidad de la tesis de Perlongher por sus sutiles corrosiones al género y a la disciplina: tanto la cita de autoridad como el testimonio vienen, en muchos casos (o mejor: siempre que es necesario) de textos pretendidamente literarios y ficcionales: así, encontramos las referencias a Tulio Carella, Osvaldo Lamborghini, Oliverio Girondo, Severo Sarduy, Jean Genet, Pier Paolo Pasolini, citados en el cuerpo del texto y también listados en la bibliografía final, con cierta insolencia, y al mismo nivel que se citan los textos teóricos y disciplinares específicos. En este punto, se podrían considerar no solo exploraciones en torno al poder y los usos de la literatura, sino además, y muy especialmente, los modos en que los archivos literarios funcionan como saber o registro sensible, pero incluso, más que como fuente, como conocimiento situado teórica y críticamente legítimo.[6]

Así, el trabajo se abre con un poema de Roberto Echavarren y la mayoría de los capítulos con otras citas literarias, y, lo que es más sorprendente,

6 Por supuesto, aquí la referencia es Donna Haraway (1995).

el primer capítulo comienza con un poema escrito por un prostituto y publicado en una revista gay, al cual Perlongher analiza "armada de afilado lápiz"[7]: se apresura a rescatar su valor testimonial pero al mismo tiempo se resiste a dejar de lado sus virtudes poéticas: como si la literatura (porque ese texto le viene *desde afuera* aunque haya sido escrito *desde adentro*) tuviese la capacidad o el poder de mostrar o aportar una verdad con la misma eficacia que la ansiada búsqueda empírica rigurosa que exige la disciplina. Más allá de si efectivamente la tiene o no a esa eficacia (y habría que precisar en todo caso cuáles son los alcances de tal exigencia disciplinar en la etnografía) lo que importa es el gesto: esto es, la *confianza* en ese texto literario, lo cual lo lleva a no deslindar los campos[8]. Dice, entonces, Perlongher:

> El texto transcripto (…) suma a sus *virtudes literarias* una cualidad cara al etnógrafo: se trata de una "crónica poética" de las circulaciones homosexuales en el "mundo de la noche" paulista, escrita *desde adentro* de ese mundo. (…)
>
> Funcionando como una *condensación* abrupta, ella nos introduce de lleno en el "ambiente" en que se consuman las prácticas de prostitución que pretendemos abordar. (1999, 39-40, las cursivas nos pertenecen –excepto la segunda)

7 Expresión que escribe a propósito de su lectura de Puig. Véase Perlongher (1997, 127).

8 Adviértase que usamos el término 'campo' con una ambivalencia deliberada, esto es, en el doble sentido de 'campo disciplinar o de saber' (antropología, literatura) pero también en el sentido específico y fuerte que tiene en la antropología: el valor indispensable del 'trabajo de campo'.

Al mismo tiempo, al postular el entramado fuertemente literario de este texto (lo cual lo singulariza dentro de la construcción estrictamente etnográfica, para evitar así generalizaciones banales, como si dijésemos: 'cualquier etnografía puede ser leída como literatura por el solo hecho de desplegar relatos y narraciones'), no se trata de un vano reclamo de 'esferas' como si postuláramos que el texto de Perlongher debe ser leído como un texto literario y no tiene nada que hacer en la antropología. O como si estuviésemos desplegando un juicio (positivo) de valor (literario) para mostrar su inscripción en 'la literatura'. De lo que se trata es de leerlo en esa tensión, en esa intersección, en esa juntura friccionada, para poner fuera de sí ambas esferas, disciplinas, campos y, en consecuencia, sus géneros: para que, en fin, advenga un espacio desconocido. Pero, antes, sucede que es preciso marcar los indicios (o excesos) por los cuales el texto admite una lectura literaria dado su *a priori* de 'monografía académica' y, por esa misma razón, no es necesario exhibir por qué sí es una etnografía.

Cuando reunimos, entonces, ese exceso literario (o "proliferación barroca") de la escritura del investigador académico con los demás textos que organizan la constelación del asunto, se advierte, finalmente, la dirección de nuestro enfoque en relación con las funciones de la narración en *O negócio…*: narraciones en sí mismas dentro del texto pero también narración de su propia obra. En la que quizás sea la lectura más lúcida de este texto (y que

por cierto estuvo resonando en toda nuestra argumentación precedente), Jorge Panesi escribe[9]:

> Pudiéndose leer como una tesis de antropología urbana, con sus protocolos académicos y su explícita metodología, *O negócio do michê* también se lee como el *comentario narrativo a la obra* poética de Néstor Perlongher. (…) Y si la realidad homosexual descripta por el libro pertenece a la ciudad de San Pablo, la circulación y la lectura del texto forman parte, en la Argentina, de la historia reciente de la poesía local. Aquí, en su lectura doméstica, es la obra de un poeta la que sostiene la recepción de un trabajo llamado "de campo".
>
> La literatura o la poesía en el libro de Perlongher es una anterioridad no discutida, ni siquiera controvertida del mismo como se enjuician las teorías sociológicas (…) Un mundo de ficción habla sobre el intercambio de ficciones mejor que los protocolos de la encuesta porque allí, donde hay ficción, seguramente hay secreto. Secreto que no se deja reducir a la verdad del deseo de los agentes, ni a la verdad de la ley, ni a la economía de la pobreza, ni a la interpretación de los datos sociológicos. (2000, 345-347, la cursiva nos pertenece).

El *secreto*, entonces, confirma el exceso (literario), lo irreductible a la 'ciencia social': es el espacio de la ficción. Cabría agregar, solamente, que

9 Y además de tener ese mérito, es un ensayo magistral sobre la compra y venta de ficciones (auténticas colecciones) de los taxiboys, con deriva incluida: "alguien que se ocupa de teoría literaria (uno de los márgenes de la literatura) emprende su propio recorrido nocturno" para terminar preguntándose "qué ficción sin precio tal vez nos venda o nos regale [el taxiboy]; o lo que es lo mismo, qué precio hay que pagar por empecinarse en la literatura" (Panesi, 2000, 339-353).

en este contexto queremos entender 'ficción' como 'relato (literario)' —esa narración que estamos tratando de asir— y no en la trivial acepción que la opone a 'realidad'[10] y la ubica meramente en el plano 'imaginario' —como si lo imaginario, por su parte, no interfiriera en todos los órdenes. Es que justamente, su dimensión ligada a registros reales (sin por eso ser 'realista'), como veremos más adelante, es el otro espesor potente que permite la lectura cultural en torno a las derivas de la marginalidad homosexual y, al mismo tiempo, el enrarecimiento (cuando no la disolución) de los géneros en los cuales se escribe y, correlativamente, las nuevas formas adoptadas o incluso experimentadas. Porque, puestos fuera de sí los géneros, lógicamente la narración no cristaliza en sus formas y modalidades canónicas sino que está dispersa, microscópicamente, adoptando una nueva resolución formal y escrituraria, cuyas señales podrían contextualizarse en aquellas que ya fueron indagadas en ciertas discursividades críticas sobre los límites, expansiones o finales de la literatura.

Por su parte, las crónicas urbanas de Pedro Lemebel presentan, en relación con el arte de narrar, una variación pero dentro del mismo interrogante acerca de los límites de la literatura y sus transfiguraciones. Esa variación es, naturalmente, de género y, por extensión, de forma: si en Perlongher fue necesario argumentar por qué es posible (y por qué nos interesa) una lectura 'ficcional' o al menos narrativa o literaria de una tesis en ciencias sociales, aquí será preciso pensar qué problemas suscita esta escritura en su

10 El trabajo de Ana María Amar Sánchez nos recuerda que el origen etimológico de ficción (*fingere*) es "hacer o dar forma" (1992, 32).

interrogación "por la posibilidad de establecer enlaces entre lo real y el arte de narrar", al decir de Mónica Bernabé, quien indica además que

> (…) más acá o más allá de la literatura, la crónica ha seguido produciendo textos aunque su intento resida sólo en exhibir *una mirada que aspira a captar algo de lo real*. (…)
>
> [Otro] aspecto que distingue a estas formas es el hecho de estar ligadas a un singular proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad de pertenecer al mundo de "lo real". De ahí la permanencia de lo visto y oído o de lo vivido como *forma de legitimación de lo narrado* que instalan al texto en la incierta zona marcada por el hiato entre la experiencia y su simulacro discursivo. (…)
>
> [Estos textos] traman una subjetividad que prefiere imaginarse en medio de un cúmulo de flujos y corrientes que arrastran desechos y despojos de lo real junto con motivos de sus propias vidas. Narran a partir del dato aislado y lo modelan privilegiando *lo inconcluso*. Son *formas sin clausura*, sin el comienzo y el final que distingue al cuento. Accionando con retazos de lo real, pretenden ser signo de otra cosa (…). (2006, 7 y 11-14).

Tres crónicas, entonces, privilegiaremos para el análisis de la narración de la deriva lemebeliana: "Anacondas en el parque" y "Las amapolas también tienen espinas" de *La esquina es mi corazón* y "Solos en la madrugada" de *De perlas y cicatrices*. En ellas, esa "voz en confluencia con una mirada" —para decirlo otra vez con Bernabé— que funda el *estilo* inconfundible y singular de Lemebel —podríamos agregar—, va narrando las aventuras urbanas, nocturnas y marginales del deseo homosexual errante. Como Perlongher,

claro, pero además del desplazamiento obvio de ciudad (de San Pablo a Santiago) y del salto temporal de casi una década (que, como veremos, supone una serie de redefiniciones coyunturales para los términos "homosexualidad" y "marginalidad"), hay una diferencia de perspectiva esencial entre ambos: mientras que Perlongher, aún haciendo un uso 'plebeyo' y corrosivo de los saberes académicos, no puede sustraerse completamente de ellos y entonces enuncia ('narra') desde el lugar del intelectual letrado que analiza, confronta, discute: en suma, 'teoriza' (y no sólo en *O negócio*…, lo cual sería comprensible por su objetivo disciplinar y académico, sino también en muchos de los otros textos), Lemebel, en cambio, escribe desde la "urgencia crónica" de "la crónica en la urgencia periodística de la militancia": es "hacer graffiti en el diario"[11]. Su declarado antiacademicismo[12] y su pretendida imagen de iletrado[13] se van hilando al leer sus textos y perfilan ese lugar de enunciación, esa perspectiva, del marginal que habla como marica y pobre: "Porque ser

11 Estas palabras de Lemebel están expresadas en la entrevista realizada por Fernando Blanco y Juan Gelpí (1997, 93-94). Por otra parte, para un análisis en esta dirección de las "crónicas de urgencia", nos remitimos al ensayo de Mónica Bernabé "Acrílico taiwanés" (2004).

12 "Siempre odié a los profesores de filosofía, en realidad a todos los profesores. Me cargaba su postura doctrinaria sobre el saber, sobre los rotos, los indios, los pobres, las locas" (Lemebel en Blanco y Gelpí, 1997, 94).

13 "Creo que no [soy un buen lector]. Solamente leo algunos textos que me interesan como opciones político-culturales. Cuando pienso que hay tanto libro que no he leído y que no tengo tiempo de leer; cuando miro hacia atrás ese castillo tan elevado de la historia literaria, me dan mareos. Lo siento, creo que mis materiales escriturales están en otra parte" (Lemebel en Blanco y Gelpí, 1997, 96). Por lo demás, obviamente que estamos hablando de una imagen de escritor (tal como la definió María Teresa Gramuglio (1992)) y usándola en su sentido fuerte, esto es: hablar de un Lemebel 'iletrado' no significa que efectivamente lo sea.

pobre y maricón es peor / Hay que ser ácido para soportarlo", dice en su "Manifiesto" (Lemebel, 2000, 93). Y como apunta María Moreno, en sus textos "el resentimiento no habla *en nombre del* pobre sino que se sitúa al lado, *comparte* su posición" (2002). Nada de un Deleuze citado, entonces, sino un Deleuze *hecho carne* en lo real[14], *y recién después*, narrado[15].

Nuevos avatares narrativos nos plantea el guión cinematográfico de Edgardo Cozarinsky, *Ronda nocturna*[16]. Sin entrar en la amplitud de consideraciones y regulaciones teóricas que supone estudiar géneros de puesta en escena, nos interesará, más bien, explorar allí el relato de una ciudad —Buenos Aires—, de noche, y obviamente de sus particulares personajes, siguiendo la

14 "Mientras que, para la Academia, Deleuze es una reliquia mantenida en alcanfor, para mí es una carta de navegación, ojalá repartida, deshilada y deslizada a la calle, al patinaje travesti, a la subsistencia étnica, a las mujeres. De una u otra manera ellos manejan los códigos tránsfugas del devenir, experimentan conceptos (…)" (Lemebel en Blanco y Gelpí, 1997, 97).

15 Este señalamiento de la variación entre Perlongher y Lemebel acaso sea injusta respecto de Perlongher si no se la comprende en su exacta dimensión. Realizamos, entonces, dos precisiones: que Perlongher escriba desde el lugar letrado (y, por poner el ejemplo paradigmático que estamos siguiendo, cite a Deleuze) no significa que efectivamente no lo haya llevado a la propia práctica vital (basta con recorrer algunas anécdotas biográficas para comprobarlo o reparar en su interés por construir su imagen de puto plebeyo o experimentar como loca su "devenir mujer"); y el hecho de que escriba desde ese lugar no significa de ningún modo una impugnación o un juicio de valor negativo para con su lectura, como si esa densidad teórica explícita devaluara la potencia de la escritura o la cargara de solemnidad. Estamos señalando, sencillamente, *dos lugares de escritura diferenciados*. Por lo demás, las constantes o coincidencias entre ambos ya son bien conocidas: dichas rápidamente, la posición homosexual militante y la escritura barroca. En efecto, la filiación que Lemebel establece respecto de Perlongher es manifiesta: el epígrafe de *La esquina es mi corazón*, la dedicatoria en *Loco afán*. Véase además Blanco y Gelpí (1997, 97-98).

16 El guión fue publicado en 2005, un año después del estreno de la película.

motivación o la búsqueda que fue la de su propio autor (y director), quien la define como una "crónica onírica" (2005a, 71) y cuenta que:

> Un sentimiento precedió a la primera escritura del guión de *Ronda nocturna*: mi amor por la noche de Buenos Aires, esa noche que no es la de *night-clubs* o discotecas o clubes privados, sino la de la calle, y no sólo la de la prostitución por un lado y los "cartoneros" por otro: la de los amigos que se quedan hasta la madrugada ante una mesa de café discutiendo de libros, de amores, de política, *cierta posibilidad de imprevisto que llamaría novelesca* (…). (Cozarinsky, 2005a, 63, la cursiva es nuestra).

Un registro de la intensidad, además, asentada en la propia exploración de lo singular: "¿Será privilegio de la prostitución homosexual permitir cierta actitud exploradora, liviana, entre los azares del oficio?" se pregunta Cozarinsky en las "Notas de trabajo…" de la película, no casualmente tituladas con una aposición: "…Notas de *memoria*". Esa exploración inquieta aspira a narrar, entonces, "la noche de Buenos Aires que es como un negativo del día, con personajes, conductas y ritmos diferentes, que ha sobrevivido (…) con una vitalidad animal que no conozco en otra parte" (2005a, 63-64).

La búsqueda de "verdad", por su parte, se torna inminente: Cozarinsky entrevista a "El Guille", un taxiboy de veintitrés años, mientras redacta el guión. El muchacho habla y relata y

> No le revelo que no me convencen los episodios, evidentemente derivados de tiras televisivas recientes, que condimentan sus confidencias; pero *de pronto oigo algo que me suena a verdad*: "¿Vos creés que de mozo de café

> o de repartidor de supermercado hubiese podido conocer a tanta gente interesante como la que conozco: profesionales, hombres de negocios, hasta un diplomático? Y no me hagás hablar porque no quiero deschavar al galán de televisión al que me llevó un intermediario que el otro envía a recorrer el terreno…". (Cozarinsky, 2005a, 64, la cursiva es nuestra).

Finalmente, la riqueza narrativa de esa materia verbal que constituye el guión cinematográfico obviamente no puede analizarse sino en paralelo, tensión o disputa —pero siempre *juntos*— con lo que efectivamente la película haya resultado.

La novela de Claudio Zeiger, *Nombre de guerra*, debido a los límites que estamos manejando aquí, y diferencia de los textos anteriores, no precisa (lo cual no quiere decir que eventualmente no sea interesante darlos), demasiados rodeos en torno a la noción de narración. Y por eso mismo —por no tener que reflexionarla en los límites—, paradójicamente, resulta la más anómala (o dificultosa, incluso forzosa) dentro de la serie, cuando podría haber sido la más cómoda. Se trata, precisamente, de una novela (*el* género moderno de la narración) y de la cual podemos agregar, con bastante ligereza, 'realista'. Y por ende más allá, también, de las discusiones en torno al realismo literario, nos importa rastrear allí de qué manera se deja leer, en un relato que acaso no posee el desafío formal y genérico de los anteriores, la decisión de una poética como respuesta a un mundo que se presenta casi como resto en transición. Si bien no hay, tampoco, experimentación con el 'yo' que escribe (esto es, cómo se resuelve (o no) esa mediación y cómo se construye una subjetividad autofigurada en los umbrales de la 'captura

de lo real'), nos importa allí, en cambio, un registro de época, casi un documento exhumado de un importante archivo. Cómo se escribe, y qué dice, 'qué cuenta' (justamente: qué narra), una novela de finales de la década de 1990 sobre el tema que nos ocupa aquí. Se trataría, como ha sugerido Josefina Ludmer, de leer "como si fuera un tarot, como borra de café, como instrumento para ver el mundo"[17].

2. La deriva

> *Existe un modo de circulación característico de los sujetos involucrados en las transacciones del medio homosexual: el "levante" o la* deriva. *Se trata de personas que salen a la calle en busca de un contacto sexual o simplemente "va al centro para ver si pinta algo", toda una masa que "se nomadiza" y recupera un uso antiguo, arcaico, de la calle. La calle (…) se convierte en algo más que un mero lugar de tránsito dirigido o de fascinación consumista: es, también, un espacio de circulación deseante (…)*
>
> Néstor Perlongher (1999, 140-141)

Con plena conciencia de que nos privamos del precioso estilo de Perlongher, es posible sintetizar la cita del epígrafe: sujetos que, por la noche, derivan por la ciudad impulsados por objetivos sexuales —pero también en algunos casos económicos. Así podría enunciarse, *a priori*, el eje que atraviesa los textos aquí abordados. Un eje que, en tanto tal, presenta una serie de tópicos que

17 Se trata de la entrevista que le realiza Flavia Costa (2007).

ponen de manifiesto sus recurrencias o constantes, pero al mismo tiempo —y esto es quizás lo más interesante— una serie de variaciones que dejan leer sus desplazamientos coyunturales.

Nos centraremos en una serie de problemas o nudos que permitan ver cómo se construye el territorio de/en esa deriva y la singularidad de sus poblaciones. Esa "circulación deseante" de la cual habla Perlongher, en efecto, construye los territorios (marginales)[18] que van a 'ocupar' los sujetos que circulan con su deseo por la ciudad nocturna. Pero la noción de 'territorio', hay que apresurarse a especificar, constituye en el texto de Perlongher una categoría, antes que dada o asumida, problemática, y sometida a una discusión teórica en sí misma. Territorios, en consecuencia, no se reduce a espacios físicos y geográficos urbanos de un modo fijo y privativo. No es fijo: porque si bien "en primer lugar, se procedió a la delimitación de un territorio" (1999, 25), es preciso que esa "exigencia de 'unidad de lugar' o territorio único [deba ser] dejada de lado en beneficio de la plurilocalidad de las 'sociedades complejas', privilegiando los 'espacios intermediarios' de la vida social, los recorridos, trayectorias, devenires de la experiencia

18 Además del carácter decisivo que presenta en *O negócio…*, según comentaremos inmediatamente, y del modo en que aparece en la obra de Perlongher en toda su extensión textual, es importante señalar el abordaje del tema en un artículo en particular, titulado precisamente "Territórios marginais", que Perlongher dio a conocer en Brasil en 1988 y que luego de algunas impresiones como separata universitaria, fue recogido en 2005 por James N. Green y Ronaldo Trindade en el volumen *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*; importa destacarlo no solo por su vínculo central con nuestro tema y por no hallarse en las recopilaciones conocidas de Perlongher, sino porque muestra el impacto que el trabajo de Perlongher tuvo en las Ciencias Sociales en Brasil. Actualmente el texto puede consultarse reproducido en el sitio *Moléculas Malucas*: <https://www.moleculasmalucas.com/post/territorios-marginales-de-n%C3%A9stor-perlongher>.

cotidiana" (1999, 26). Así, Perlongher, aunque procede a una relativa delimitación de un área, dentro de la cual va a prestar particular atención a las nociones de "región moral", "boca de *lixo* / boca de *luxo*" y, dentro de ellas, la constitución de un "gueto gay", termina privilegiando —luego de discutirla— una noción de gueto que, a diferencia de otros estudios en ciencias sociales y de su uso a la manera norteamericana, "va a abarcar, en primera instancia, al área estudiada; no obstante, su campo de resonancia puede extenderse de acuerdo con el desplazamiento de las poblaciones que lo constituyen" (1999, 61). En consecuencia, "esta noción de gueto (…) no podrá tener límites geográficos ni 'étnicos' demasiado precisos. Dicha noción deberá fluctuar y nomadizarse, acompañando así los movimientos reales de las redes relacionales que intenta significar"[19] (1999, 61). Por otra parte, la noción de territorialidad no es privativa de espacios geográficos. Siempre siguiendo a Deleuze y Guattari, Perlongher le dará un "uso categorial" y planteará que

> A la idea de identidad (…) yuxtaponemos la idea de *territorialidad*. De ahí que el "nombre" de los agentes en un sistema clasificatorio – relacional va a revelar el lugar que ocupan en una red más o menos fluida de circulaciones e intercambios. Los sujetos se desplazan intermitentemente en ese *spatium continuum* y son pasibles de permanecer en la misma posición con respecto a los otros, o incluso de mudar de posición. (1999, 133-134).

19 Sobre esta noción de gueto, especifica Pablo Gasparini que "no debe entenderse (…) como un territorio cerrado y establecido. Perlongher, en verdad, desnaturaliza el sentido fuerte del término (…) para brindarle la movilidad y fluidez características del objeto de su disertación o, más bien, la movilidad y fluidez de su lectura –gozosamente– deleuziana" (2007, 288-289).

De esta manera, se configura el "'código – territorio' complejo (Deleuze)" que dará lugar a la "territorialidad entendida no sólo como espacio físico —aunque dicho espacio también sea importante ya que delimita las difusas fronteras del gueto— sino como el propio espacio del código" (Perlongher, 1999, 133).

La no fijeza (o nomadismo) tanto de los sujetos como de las territorialidades que constituyen, en definitiva, se pone de manifiesto en las "sucesivas superposiciones [que] dan una idea de la complejidad e inestabilidad del conjunto". Por ejemplo:

> (…) el mismo sujeto puede recibir nomenclaturas dispares pero que hacen referencia a tensores de diferente plano. Así, el "*garoto*" (término que hace referencia al tensor "edad") puede ser simultáneamente un "*michê*-macho", si se lo clasifica según el tensor "género". (Perlongher, 1999, 130).

O bien: "un *michê* (…) podrá ser macho en un contexto y marica (o *gay*) en otro". Un michê cuenta:

> Llegué a una fiesta con un cliente con el que yo transaba, ahí había *boys* (chongos, *michês*) y maricones. Pero bebí demasiado y comencé a soltarme, a tener gestos femeninos, y me volví marica. Entonces la marica que estaba conmigo se volvió macho y comenzó a disputarme con otros *michês* que me querían coger. (Perlongher, 1999, 22).

Este recorrido casi descriptivo por las territorialidades y poblaciones que se propone asir[20] (que narra) el trabajo de Perlongher tiene como objetivo poner de manifiesto lo que está en la base de las otras derivas y simultáneamente marcar su diferencia. Porque si en *O negócio do michê*, de la década de 1980, asistimos a la tensión entre dos modelos sexuales identitarios que ya están conviviendo[21], en las derivas escritas por Lemebel, Cozarinsky y Zeiger, todas ancladas entre la década de 1990 y la del 2000, puede verse, al tiempo que la preeminencia victoriosa de uno de esos modelos por sobre el otro, la resistencia o el margen que está detrás. Esto es: mientras que Perlongher, al tiempo que discute con el nuevo modelo igualitario gay-gay, incluso impugnándolo política e ideológicamente[22], promueve el nomadismo del deseo y los devenires

20 Como era de esperar (y ese carácter predecible ratifica que lo que esperamos es, antes que al antropólogo, al poeta), esa proliferación es asociada al barroco: "El fenómeno se presenta como barroco en el sentido estricto de la palabra: por un lado, una proliferación de significantes que capturan el 'movimiento pulsional' bajo una multiplicidad de perspectivas, lo cual va haciendo que las codificaciones sean cada vez más sofisticadas, y más oscuro, hermético y obsesivo el sistema. Simultáneamente, la proliferación en el nivel de los códigos/significantes posibilita, en su indecidible superposición, el surgimiento de múltiples 'puntos de fuga' libidinal, 'hiancia' de los significantes que se entrechocan" (Perlongher, 1999, 113).

21 En este sentido, un claro antecedente en Brasil y de importante influencia en el trabajo de Perlongher es la investigación de Peter Fry en la cual 'despunta' esta tensión entre los dos modelos, uno jerárquico y otro igualitario (Fry, 1982). Para el caso argentino, más precisamente rosarino, respecto de lo que podría interpretarse como el proceso de 'transición' entre estos modelos, véase la etnografía de Horacio Sívori (2005).

22 Su ensayo "El sexo de las locas" puede leerse de un modo casi emblemático en este sentido: "se apunta a la constitución de un territorio homosexual", dice, "que conforma no una subversión, sino una ampliación de la normalidad, la instauración de una suerte de normalidad paralela, de una normalidad divida entre *gays* y *straights*. Tranquiliza de paso a los *straights*, que pueden así sacarse a la homosexualidad de encima y depositarla en otro lado. Esta normalización de la homosexualidad erige, además, una personología y una moda, la del modelo gay. Siendo más

de género, pero siempre haciéndose cargo de esa tensión[23], a partir de la década de 1990 parece darse la cristalización hegemónica de dicho modelo igualitario. Los registros abordados, sin embargo, muestran su reverso o su límite: la potencia de la errancia urbana que lo corroe, tomando el legado subversivo del otro modelo pero transfigurado. Sobre la mutación que está detectando, escribe Perlongher:

> Es posible reconocer la tendencia a una creciente comercialización del deambular homosexual, tanto en lo que respecta al establecimiento de bares, discotecas, saunas, etcétera, progresivamente diferenciados según el acceso social, como en el sentido más amplio de "cálculo" o "mercantilización" de todas las transacciones, lo cual habla de la nueva convertibilidad de los atributos eróticos según la "modelización" *gay*. (1999, 93).

---

concretos, una posibilidad personológica –el gay– pasa a tomarse como modelo de conducta. Este operativo de normalización arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos –que en general son pobres– sobrellevan los prototipos de sexualidad más populares. (…) Mi idea es no retirar la homosexualidad del campo social, constituyendo un territorio separado de los puros, los buenos, los mártires, los ilustres. Hacer saltar la sexualidad ahí donde está" (Perlongher, 1997, 32-34).

23 Hacerse cargo de la tensión significa, ante todo, *verla*. Pero además, no sólo impugnarla taxativamente sino analizarla, desmontarla, comprenderla: planteada en términos de "choque entre dos modelos clasificatorios, uno *igualitario* (*gay/gay*) y otro *jerárquico* (loca/macho)" (Perlongher, 1999, 132), más adelante, a modo de "hipótesis de trabajo bastante provisorias", desarrolla: "Operativo de 'modernización' que, después de un cierto estadio de festividad difusa –rápidamente recuperado por el consumismo de las modas y la industria del placer–, parece proceder a una redistribución de los enlaces homoeróticos, reagrupando a sus cultores en los nuevos casilleros de la identidad y, lo que es más grave, condenando a los practicantes de las viejas modalidades, las 'homosexualidades populares', a una creciente marginalización que puede conducir a un recrudecimiento de la intolerancia popular hacia la nueva homosexualidad 'blanqueada', beneficiaria de la tolerancia burguesa" (1999, 176-177).

El movimiento —indicador de la tensión— parece ser doble: a la vez que "el *coming out* o destape paulista no parece haber producido necesariamente una disminución de la prostitución masculina, sino incluso un aumento o expansión de ésta", dando lugar a "la lumpenización de la zona", ocurre "una especie de '*gayzación*' de las *mariquitas* y los *garotos* de la periferia, que pasan rápidamente a imitar los tics, las ropas y los gestos de los *gays* de clase media" (Perlongher, 1999, 95-96).

Al mismo tiempo, la "experiencia homosexual al margen de la sociedad (oculta o no) puede servir como una especie de 'punto de fuga' que pone en contacto al sujeto burgués con los fascinantes peligros de la promiscuidad marginal" (1999, 122), subraya Perlongher, y ese término, *marginalidad*, parece ser el que recorre el fenómeno que se propone estudiar y 'retratar' y, correlativamente, el texto en sí. Si reducimos drásticamente "la proliferación barroca" que lo caracteriza, podríamos decir: sujetos con un deseo al margen de la ley heterocentrada, en busca de sujetos al margen de la ley económica capitalista (prostitutos) y que, en muchos casos, están también al margen de la ley estatal (son delincuentes); todos ellos, en sus fragosos nomadismos, van constituyendo una cartografía que, aunque de contornos difusos, se ubica al margen de la sociedad, o mejor: dada su superposición espacial —el centro de la ciudad de San Pablo, para el caso— lo que efectúan estas poblaciones marginales es un *uso otro* —marginal— de estos espacios respecto de lo que indica el uso social hegemónico, y dan lugar entonces a su propio territorio (marginal). Asistimos así, ergo, a la histórica marginalidad homosexual, a la vez encantadora, transgresora y peligrosa, que parece haberse cerrado

en la década de 1980[24]. Asociada a la afirmatividad de la errancia, y en sintonía con la "deriva homosexual" que propone Guy Hocquenghem, eso que llamamos *yire* se torna, en Perlongher, casi un dispositivo que conjuga nomadismo deseante, deriva sexual desidentificante, desobediencia urbana, conocimiento descentrado en acción.

En textos posteriores, Perlongher verá, en un asombroso y vertiginoso desplazamiento de unos pocos años, el irreversible panorama[25]. Aunque, también conviene decirlo, quizás ya lo vislumbró en el momento mismo de la redacción de su trabajo: ese impulso que lo hizo escribir, refiriéndose a *O negócio do michê*, que "la rapidez de las modificaciones en el plano de los comportamientos sexuales y particularmente homosexuales, amenaza tornar raudamente el presente texto una pieza de arqueología; tal su avatar" (1997, 57).

Pedro Lemebel, tomando su legado, mostrará también su resistencia ideológica al nuevo concepto de gay[26], con sus instituciones y sus fetiches[27]. En

24 El homosexual como un histórico fuera de la ley y un anormal, es decir un marginal, en su conjugación entre delincuente y enfermo, es una cuestión que damos por *a priori* en el desarrollo propuesto; necesariamente, remitimos a la amplia bibliografía que existe sobre este punto. Para el caso argentino, basta con mencionar el imprescindible trabajo de Jorge Salessi (1995) y para un análisis en textos de la literatura argentina contemporánea puede consultarse el trabajo de Gabriel Giorgi (2004).

25 Sin duda el ensayo que mejor lo ilustra es "La desaparición de la homosexualidad", de 1991. Véase Perlongher (1997).

26 Véase, por ejemplo, la crónica "Nalgas lycra, sodoma disco" (Lemebel, 2000).

27 La crónica sobre su visita a Nueva York es implacable: "Porque cuando te bajas del metro en Cristopher Street, te encuentras de sopetón con una tonelada de músculos y físicoculturistas,

las tres crónicas elegidas, ese movimiento se escribe desde el goce clandestino, marginal, en la ciudad nocturna, de los que no fueron invitados a la fiesta o, sencillamente, no les interesa participar de ella: los cuerpos enredados en el parque ("Anacondas en el parque"), que desafían, así, no sólo la tranquilidad pública sino también la comodidad privada y doméstica del gay burgués, aunque, siempre, está inscripta la tensión que lo pone en peligro:

> Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al silbato policíaco. Al lampareo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos, sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico. A lumazo limpio arremete la ley en los timbales huecos de las espaldas, al ritmo safari de su falo-carga poderosa. (Lemebel, 1995, 12).

O la marica, la loca, que persiste, errante, en su búsqueda erótica:

> La loca sabe el fin de estas aventuras, presiente que el después deviene fatal, sobre todo esta noche cargada al reviente. Algo en el aire la previene, pero también *la excita ese olor* a ultraje que se mezcla con la música. *Esas ganas de no se qué. Ay, esa comezón de perra en leva, esa histeria anal* que no le permite sentarse. Ay, ese fragor, ay ese cosquilleo hemorroide que enciende el alcohol como una brasa errante que la empuja afuera callejuela y fugitiva. (1995, 78, la cursiva es nuestra);

en minishort, peladas y con aritos, las parejas de hombres en patines pasan de la mano sopladas por tu lado como si no te vieran. Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay" (Lemebel, 2000, 71).

y el precio de su deseo marginal es la muerte:

> Pero no caía ni se callaba nunca el maricón porfiado. Seguía gritando, como si las puntadas le dieran nuevos bríos para brincar a su marioneta que se baila la muerte. Que se chupa el puñal como un pene pidiendo más, "otra vez papito", la última que me muero. Como si el estoque fuera una picana eléctrica [y] sus descargas cobraran la carne tensa, estirándola, mostrando nuevos lugares vírgenes para otra cuchillada. (1995, 80).

Por último, en fin, el delincuente propiamente dicho pero que, a la inversa, es seducido por la propia voz de la loca —el mismo Lemebel:

> De pronto se queda en silencio escuchándome y mirando fijo. Y yo, tartamudo, lo cuenteo hablándole sin pausa para distraerlo, pensando que viene el atraco, el golpe, el puntazo en la ingle, la sangre. Y como en hemorragia de palabras, no dejo de hablar mirando de perfil por dónde arranco. Pero el chico, que es apenas un jovenzuelo de ojos mosquitos, me detiene, me chanta con un: yo te conozco, yo sé que te conozco. Tú hablai en la radio. ¿No es cierto? Bueno sí, le digo respirando hondo ya más calmado. ¿Teníai miedo?, me pregunta. Un poco, me atreví a contestar. A esta hora es muy tarde y uno no sabe. No te equivocaste, dijo soltando la risa púber que iluminó de perlas el pánico de ese momento. Yo te iba a colgar, loco, agregó sonriendo. Mostrándome una hoja de acero que me congeló el alma colipata. Te iba a hacer de cogote, pero cuando te oí hablar me acordé de la radio, taché que era la misma voz que oíamos en Canadá. Pero la Radio Tierra es onda corta y no se escucha tan lejos. ¿Estuviste afuera? No, ni cagando, yo te digo en cana, en la cárcel, en la peni, tres años y salí hace poco. Me acuerdo que a las ocho, cuando dan tu programa, adentro jugábamos a las cartas, porque no hay na' que hacer. ¿Cachái?

> La única entretención a esa hora era quedarnos callados pa' escuchar tus historias. (Lemebel, 1998, 65).

La fugacidad urbana, su madrugada fría, se lo lleva, "en el fichaje iluminado de esta ciudad, también cárcel, igual de injusta y sin salida para este pájaro prófugo *que dulcificó mi noche con el zarpazo del amor*" (1998, 66, la cursiva es nuestra).

Las narrativas de Cozarinsky y Zeiger vienen a mostrar nuevamente prostitutos (ahora en Buenos Aires, rondando el 2000), de manera que conviene dar un rodeo por el posible significado del cuerpo del trabajador sexual masculino: supone, siguiendo a Gabriel Giorgi, "un mecanismo de exploración de los puntos ciegos de las retóricas de la identidad sexual", de manera que cifra "un goce más allá de toda identidad, un goce que por ello mismo interpela y burla la normativa de las identidades" (Giorgi, 2008, 348, n. 13). Por eso mismo, podríamos agregar, dan cuenta de esas constantes y variaciones coyunturales que estamos persiguiendo: por empezar, la propia sexualidad del taxiboy, pero sobre todo las 'demandas' (el deseo) de los clientes, en una relación sinérgica. Todo esto da cuenta no de un estado del deseo sino de sus (im)posibilidades o, para decirlo con Perlongher, "sus puntos de fuga", que en tanto tales señalarían lo que queda al margen de la normalidad —es decir, la ley social (o regulación dominante) de lo aceptable o asimilado— en un cierto momento. La operación económica es lo que garantizaría esto: de alguna manera, el cuerpo del deseo que no

puede encontrarse, al que no puede accederse, en el mapa de las identidades inteligibles o legales o cristalizadas debe pagarse[28].

28 Todas estas hipótesis están motivadas e inspiradas en el hecho de que estemos hablando de trabajo sexual callejero. Sin embargo, no debe dejar de recordarse otra variante (la hegemónica en la actualidad, por cierto) que es la de los espacios privados. A partir de allí, podría esbozarse (en principio como pregunta, aunque claramente complementa el mapa), una confrontación con las nuevas formas que impulsó la emergencia del mercado gay, sobre el cual bastante insistiremos a lo largo de este trabajo: más allá del debido reconocimiento como trabajadores sexuales, una auténtica conciencia empresarial o de *management* parece dominar a los nuevos prostitutos: "Yo soy mi propia PYME", dice uno de los chicos consultados en una nota realizada por Patricio Lennard (2009), cercana al período analizado. Y, luego de definirse como "escort" o "acompañante", el entrevistado marca la diferencia con sus colegas callejeros: "Los chicos de la calle son taxis. Esa es la diferencia. Taxi es el chico de la calle que no tiene estructura. Que no tiene departamento, ni ropa ni perfumes y, en algunos casos, ni celular siquiera. Si vos cobrás 100 dólares o 300 pesos, tenés que valerlos. No podés cobrar 300 pesos estando en la calle, cagado de frío, o si hace calor, con olor a transpiración en la ropa". Internet y el auge del turismo, dice la nota, hacen de Buenos Aires una ciudad "en la que el negocio alcanzó (y disfruta de) un estatus diferente". Los chicos ahora se nuclean en *websites* destinados a mostrar la oferta, con producciones de estudio y *books* de fotos: todo un despliegue de marketing. En distintas páginas web, lo más llamativo es que, entre los usuales datos de rigor, se informa, por ejemplo, los idiomas que manejan. La versatilidad sexual ("ser amplio") ahora es un auténtico valor ("el escort es el heredero transfigurado del taxi-boy en tiempos en que el machismo y la pose heterosexual (la virilidad como valor de cambio) tiende a diluirse en el igualitarismo gay y en lo participativo que un trabajador sexual puede ser en el servicio que brinda", señala Lennard) y, puesto que se trata de espacios privados, generalmente propiedad de los chicos, la seguridad del cliente está también garantizada. Informa la nota, además, que en los "reductos de la prostitución masculina callejera hoy los chicos se cuentan con los dedos de una mano". En efecto, algo de eso ya está presente en *Ronda nocturna* (Pueyrredón y Santa Fe fue casi un acto de nostalgia por parte de Cozarinsky (Infra y Cozarinsky, 2005a, 76-77)) y en *Nombre de guerra*: "hay flacos apostados en algunas de las esquinas, y lo miran cuando pasa, en parte desconfiados, quizás molestos porque es otro que puede llegar a disputar la escasa oferta, pero él [Andrés] no tiene la más mínima intención de hacer nada, de competir" (Zeiger, 2003, 155). La prostitución callejera, entonces, si tradicionalmente fue marginal ahora es doblemente marginal, esto es, respecto de la prostitución misma. Algo en esta dirección desarrollaremos un poco más adelante. Finalmente, lo que sí persiste es el tópico discursivo del 'no deseo' del prostituto. Decía un *michê*: "Cuando voy a transar con un cliente no soy yo; soy la fantasía del cliente" (Perlongher, 1999, 174). Leemos en *Nombre de guerra*: "Está comprobado que si cerrás los ojos y te la chupa un tipo ni te vas a dar cuenta que es un tipo", le aconseja Pablo a Andrés; en efecto, más adelante éste, estando con un cliente "le diría que se la podía chupar y

Dentro de esas constantes, y constituyendo auténticos tópicos, se enumerarían, entonces, los "tensores" ya enunciados por Perlongher: clase (generalmente baja), edad (imprescindiblemente adolescentes y jóvenes) y género (y aquí se hallaría la variación más interesante, por ser quizás la única). Y además, es también recurrente la tendencia al *bildungsroman*, que en tanto relato, de alguna manera contiene, mezcla y agrupa esos tres tópicos: las "historias de vida" reconstruidas por Perlongher pero también la narración toda de *Ronda nocturna* y de *Nombre de guerra* puede leerse como relato de iniciación: en la primera, los fantasmas enamorados de Víctor que vuelven, en la noche de los muertos, a buscarlo, siendo así una noche como cualquier otra, pero al mismo tiempo absolutamente inolvidable; en la novela de Zeiger, los adolescentes que se van "del pueblo" (así llaman a Avellaneda) a la Capital en busca de "plata y joda"[29]. Hay, además, otro tópico transversal que es su potencial relación con la delincuencia, la violencia o la ilegalidad estatal en general: los *michês* bandidos de Perlongher, la venta de cocaína

nada más. Él, si el tipo no lo vigilaba, cerraría los ojos mientras lo tuviera inclinado allí abajo" (Zeiger, 2003, 23 y 69). Ahora, en el discurso de los escorts, eso constituye el profesionalismo: "Nunca me cuesta hacer mi trabajo porque yo pienso en verde. Me suena el celular y para mí es billete. No me importa quién está del otro lado, porque lo que importa es la plata. Eso es lo que me excita: el dinero. También la adrenalina de no saber quién te toca. Por más que quien venga sea un viejo gordo y feo, no importa: yo soy profesional y no hace falta que me guste porque no pienso con la pija, sino con la cabeza", dice Juan Cruz (Lennard, 2009).

29 "Podés hacer plata con esto, boludo, no sé si mucha pero es guita al fin, ¿no?, ¿no querías plata, y joda, y zafar del pueblo (…)?" (Zeiger, 2003, 27). Y más adelante, los 'efectos': "Él [Andrés] ya no era –ni pretendía ser– el chico tierno de los comienzos, con cara de droga blanda y un aire ligeramente huérfano. Empezaba a sentir que esa temporada en la calle lo estaba endureciendo" (Zeiger, 2003, 114).

del taxi boy protagonista de *Ronda Nocturna* o el falso robo y asesinato por parte de uno de los taxiboys de *Nombre de guerra*.

Vemos así a los "tensores" de Perlongher engendrar estos relatos tópicos. El reducido punteo, aunque esquemático, es seductor en términos narrativos: el relato de la masculinidad y la problemática "identidad" impulsado por el género; de la clase surge el del delito y la marginalidad en términos productivos – capitalistas, al tiempo que el de la posible violencia o "fascinación burguesa por los peligros de la promiscuidad marginal" (Perlongher, 1999, 122); y el *bildungsroman*, que aunque mezcla los tres, se asienta fundamentalmente en la juventud del prostituto.

Privilegiaremos, dentro de éstos, al 'relato de género' puesto que, como apuntamos al pasar, es quizás el que permite captar las variaciones o inflexiones coyunturales más relevantes. Y porque permite articular, correlativamente, las transformaciones de la noción misma de marginalidad que está en la base del fenómeno como así también de la ciudad neoliberal y nocturna que es su escenario. La pose de género, entonces, que se manifiesta en la ostentación de masculinidad del *michê*-macho, es lo que Perlongher se esfuerza en desmontar. Parte de la "paradoja que va a marcar la práctica toda", que consiste en que "los jóvenes que se prostituyen no son o no se consideran homosexuales, y esta negación de la homosexualidad se conjuga con la demanda de los clientes" (1999, 23), para concluir:

> Lo interesante de esta deriva, en la práctica del *michê*, es que es literalmente deseante, es decir, está guiada por el *deseo de realización de un acto sexual*,

> aún cuando sea a cambio de un pago o de algún usufructo "simbólico". (…)
>
> La virilidad –y no tanto la virilidad sino *su impostación, su caricatura*– revela su valor de cambio. Al fetichizarla el dinero la resguarda, *in extremis*, de anularla en el círculo vicioso de las pasiones perversas. (1999, 221 y 229, la segunda y tercera cursiva son nuestras).

En el nuevo escenario de la ciudad del 2000, en cambio, asistimos a la transfiguración de dicha pose: las inflexiones o variaciones de los prostitutos de Cozarinsky y Zeiger indican una corrosión de la misma aunque sin perderse del todo y, al mismo tiempo, sin dejarse reducir a la asimilación homogeneizante de la normalización gay. Hay allí una tensión, una duda, o mejor, una puesta en suspenso del estereotipo masculino como construcción de género que, por lo tanto, no cristaliza en una identidad normalizada o inteligible, es decir, 'legal' (legalidad que ahora incluye, claro, la identidad gay impulsada por las fábulas de integración y visibilidad del discurso neoliberal[30]). Constituyen, de esta manera, *un margen* dentro de las prácticas homosexuales (o *queer*, que aunque no connote exactamente los mismos sentidos, en este caso puede usarse de un modo más o menos equivalente). Y al mismo tiempo, participan del margen más amplio al cual son expulsadas las vidas improductivas de la ciudad neoliberal. Pero un margen que, a su vez, ya no tiene un territorio más o menos específico (como el gueto gay paulista que, aunque de contornos difusos, era localizable o más o menos situable)

30 Sobre este punto, véase el trabajo de Gabriel Giorgi (2008, 339), al que seguiremos recurriendo de inmediato.

sino que puede hallarse en cualquier punto de la ciudad: precisamente, y ahora más que nunca, su lógica es la de la deriva, la errancia y el nomadismo. Observa Gabriel Giorgi, a propósito de *Ronda nocturna*:

> Uno de los gestos más notables de la película de Cozarinsky es transformar en imagen una Buenos Aires que ya no está organizada en torno a mapas más o menos estables de identidades y de territorios, sino que, al revés, está atravesada por errancias singulares en una ciudad que no tiene lugares fijos o establecidos para nadie. (2008, 344).

En efecto, lo que narra *Ronda nocturna* es una "*zona común*":

> (…) una comunidad efímera de extraños, universo de pactos que no tienen ninguna otra referencia que no sea el azar mismo de la ciudad y que no invoca ninguna identidad ni ningún orden simbólico integrador, sino que tiene lugar en un desamparo que se convierte en una apertura a lo singular y lo contingente. (…)
>
> La *zona común* de la ciudad de *Ronda nocturna* (…) tiene lugar en el revés de los imaginarios de la inclusión y la exclusión, del adentro y del afuera (de la identidad y la diferencia, del "nosotros" y "ellos") porque es en sí mismo pura frontera, territorio reversible y ambivalente, y al mismo tiempo, línea de apertura a lo múltiple y lo singular, a eso que no se integra en una "sociedad" ni se reconoce en una "identidad", y que no se realiza como mapa de zonas preestablecidas, sino como itinerario y red en permanente transformación. (Giorgi, 2008, 346-347).

Veamos circular esto por el texto cinematográfico. En *Ronda nocturna*, Víctor, su protagonista, aunque parte de Pueyrredón y Santa Fe, la legendaria

esquina gay, y constituye de hecho "su parada" allí, su "ronda nocturna" lo llevará en ondulados recorridos urbanos que incluyen saunas, hoteles, bares, diversos barrios (periféricos y céntricos), descampados, en fin, una alternancia de *locus* urbanos que por lo tanto anula la posibilidad, en su caso, de un gueto o espacio de límites más o menos demarcables: como cartografía posible, la idea de un mapa, allí, ya no es pertinente. Esas imágenes que imprime la narración de Cozarinsky revelan ese nuevo espacio "urbano – virtual" (en el sentido de no estar definido o preestablecido sino librado al azar de los avatares) cuya "apertura a lo singular y contingente", para decirlo con Giorgi, también imprime su potencia novelesca pero no a través de encadenamientos causales sino mediante la contigüidad de los episodios; contigüidad que, ella misma, se vuelve sintaxis de la narración: precisamente, es una deriva. En efecto, lejos del estereotipo o el cliché, y más lejos aún de cualquier tipo de redención o reclamo social, Víctor es un taxiboy absolutamente singular y único: por eso vuelven a buscarlo en la noche de los muertos los enamorados que dejó a su paso y ya no están vivos. De lo contrario, hubiese dado lo mismo él o cualquier otro: como si fuese intercambiable. Y precisamente por ser singular es que se fuga de la normalidad, o como dice Giorgi, "se suspende la ley" (2008, 348).

En esta dirección, entonces, es que se lo puede leer como un sujeto marginal irreductible a cualquier identidad, o en su defecto, sumando todas las posiciones sexuales, y da lugar así, mediante la multiplicidad, a un extrañamiento frente a lo que sería esperable si fuese un estereotipo; extrañamiento que, además, permite vislumbrar ese "cambio de código" de la

prostitución masculina en relación con lo analizado por Perlongher. Así, Víctor ocupa un rol pasivo en la relación con el comisario, que además no se preocupa en ocultar a su amigo (mientras que para los *michês*, obsesionados con la preservación de lo que entendían como su masculinidad, era absolutamente inconfesable el hecho de "darse vuelta" —es decir, ocupar el rol pasivo): "un viejo que te coge dos veces por semana y sin pagar" (Cozarinsky, 2005a, 20) le dice Carlitos, refiriéndose al comisario, y el uso del agenciamiento sintáctico exhibe que sabe el rol de Víctor. Pero al mismo tiempo, en su encuentro con Mario, por algún motivo secreto ambos tienen que "preservar su masculinidad"[31]: en efecto, Cozarinsky anota en el guión que "de caricias en roces, con algún beso furtivo, van cediendo gradualmente al deseo, *cuidando de no imponerle nunca al otro una posición 'femenina'*" (2005a, 47, la cursiva es nuestra). Y en efecto, tanto en el desarrollo inmediatamente posterior del guión como en el film, eso se da así. Finalmente, Cecilia, la mujer – amante – enamorada (y muerta) que, sobre el final, quiere poner las cosas en su lugar: "¡Trucho, trucho! Querés hacerme creer que sólo te acostás con tipos. Pero yo sé que eso lo hacés por la plata. A mí, en cambio, me dejaste un hijo adentro" (Cozarinsky, 2005a, 57).

Pero mientras que en *Ronda nocturna* la fórmula podría ser 'territorio sin lugar o cuerpo' —o sea indefinido y contingente, y plural en su virtualidad—

31 Dos escenas antes, Mario insinúa a Víctor la posibilidad del encuentro sexual y, ante la duda de éste ("No sé si tengo ganas"), Mario le responde: "No te hagás el estrecho. Estamos entre machos, ¿no?" (Cozarinsky, 2005a, 43). Se da así la vuelta completa común: las relaciones sexuales intermasculinas reafirmando la masculinidad antes que devaluándola o poniéndola en crisis (por cierto, una práctica ampliamente extendida).

e 'identidades sin nombre' —por nómades e ininteligibles: su metáfora es la deriva—, los taxiboys de *Nombre de guerra*, en cambio, tienden a definir de un modo un poco más preciso (pero sólo un poco) los territorios de sus derivas[32]. Y, a su vez, las identidades ya no serán ininteligibles porque en su proliferación no tengan "ningún orden simbólico integrador" (Giorgi, 2008, 346) que les dé nombre, sino porque, por el contrario, tienen muchos: nos desplazamos así de las identidades sin nombre de *Ronda nocturna* a las identidades con muchos nombres de *Nombre de guerra*; en realidad, dos variaciones de lo mismo: lo inasimilable para las nuevas legalidades identitarias de la ciudad neoliberal. En efecto, ya desde su título la novela de Zeiger está postulando su propuesta: los 'nombres de guerra' que se superponen a los 'verdaderos' porque éstos no deben usarse. Le dice Pablo a Andrés: "Solamente tenés que elegir un nombre para usar. No se usa el verdadero. Con los tipos yo me llamo Adrián. Elegí uno que te guste" (Zeiger, 2003, 27). El único momento de su deriva en el que Andrés desmentirá su nombre de guerra y revelará el verdadero, se da en una escena que marca una variación dentro del relato y revela, en tanto variación, una de las múltiples identidades posibles: Andrés "se levanta" a Julián en un boliche pero no por plata sino porque no

32 Definir de un modo un poco más preciso la deriva significa, en esta narración, que el callejeo tiene una mínima lógica –proliferan boliches gays, zonas de ocio y consumo, lo cual acerca exiguamente al relato a las nuevas formas de legalidad gay, como señalaremos más abajo– en contraposición con el azar y la contingencia de los recorridos que vimos en *Ronda nocturna*. Y otra característica diferencial es que, aquí, la deriva es enmarcada: esto es, el protagonista tiene casa; en efecto, la novela se abre y culmina con su huida y su vuelta, respectivamente. Las relaciones centro y periferia, entonces, se marcan casi taxativamente, notable contraste frente a la audacia que presenta el texto de Cozarinsky en este aspecto. Cfr. Infra.

tiene dónde pasar la noche. El interés material, si bien existe, no sólo que no se reduce al intercambio efectivo de dinero o de algún objeto de valor económico sino que es casi simbólico: "Significaba un ofrecimiento, una mano", insinúa el narrador que pensó Andrés. Enterado éste de que Julián es seropositivo, lo carcome una tensión que oscila entre la preocupación por una posible infección ("Se odió al descubrir que estaba tratando de recordar, paso por paso, lo que habían estado haciendo a la madrugada, en el colchón") y la culpa por desconfiar de las intenciones de Julián: "No creía que fuera un intento por comprarlo [el ofrecimiento de Julián de pasar la noche ahí]. O tal vez sí. No le resultaría fácil enganchar flacos. (…) Volvió a retarse. No podía ser tan hijo de puta. No todos eran hijos de puta, tan calculadores e interesados. Convertía un buen gesto en una suciedad. No quería tener tan sucia su propia cabeza". Lo singular es que la revelación produzca, antes que un rechazo hacia el otro o un desplazamiento a una trivial retórica de la lástima o la piedad ante la desgracia ajena, una auténtica tensión en el personaje que carga de densidad la escena y, lo que es más importante, aunque toma como base ese disparador, en realidad traduce una intensa carga erótica, es decir, de deseo, hacia el otro: a la mañana siguiente, lo recuerda "con la precisión que no reservaba nunca para las relaciones con los tipos con los que se acostaba por plata" (Zeiger, 2003, 91-92). Esto es: si en Perlongher, al decir de Roberto Echavarren, "el tono y el vocabulario es el del 'anti-amor'" (en Perlongher, 1999, IV), aquí se hallan intermitencias

de un posible destello amoroso por parte del taxiboy[33]. O de sensibilidad frente a la frialdad de las relaciones comerciales: "Él [Andrés] también lo había tocado, pero más que acariciarlo lo había abrazado, y antes de dormirse se había acurrucado sobre su cuerpo, buscando calor". Es, entonces, en este contexto, que se da la única revelación del nombre por parte de Andrés:

> Andrés bajó la vista y le dijo que tenía algo que decirle. Que le daba un poco de vergüenza, pero que prefería que supiera la verdad. Julián lo miró.
>
> —¿De qué se trata?
>
> —Mi nombre no es Gabriel. Me llamo Andrés. (Zeiger, 2003, 93).

En principio, lo más evidente: una revelación a cambio de otra como pago, una suerte de código transaccional, moral o incluso afectivo, pero también, y en esta dirección preferimos ahondar, la única relación cuyo 'pago' fue sólo simbólico: aunque termina siendo una relación más, fugaz, ocasional, la gratuidad (en términos de innecesariedad) de la revelación ocurre en el contexto de la gratuidad del encuentro sexual. Como si Andrés desistiera por un momento de su negocio y, al hacerlo, dejara fluir su deseo.

En este sentido, la ambigüedad sexual del taxiboy (ese otro gran tópico) aparece básicamente enrarecida: aparece la infaltable ostentación de masculinidad frente al amigo ("Los hombres duros no lloran en el mundo de los varones. Nada de mariconadas") pero también la propia duda

33 En efecto, le dice al irse: "no dejes de venir a saludarme, en serio. Me imagino que sos un gran tipo… un buen tipo, bah" (Zeiger, 2003, 94).

("¿Pasaban mucho tiempo pendientes de algún tipo? ¿pensando en algún tipo? ¿preguntándose si en el fondo…?" (Zeiger, 2003, 14) y la incomodidad con las mujeres[34]:

> Andrés cambiaba frecuentemente de novia en el barrio, en Avellaneda. Las conocía en la disco, estaba con ellas dos o tres fines de semana y cuando la chica –la de turno- empezaba a decir que eran novios, a él le crecía esa incomodidad sobre la que a veces, al quedarse solo, se ponía a pensar. (…) Podía calentarse y tener sexo con ellas, pero en el fondo no les soportaba la voz ni el olor a perfume (…). (Zeiger, 2003, 19).

El mencionado enrarecimiento de su ambigüedad, entonces, significa casi su contradicción o incluso su negación. Si Perlongher da innumerables rodeos teóricos (y obviamente empíricos) para desmontar la pose y 'asir' el deseo homosexual del *michê*, y además, al hacerlo, ni siquiera lo enuncia de un modo implacablemente afirmativo puesto que, al desconfiar de la categoría de identidad, ese deseo no cristaliza de un modo inteligible (y allí radica precisamente la potencia de su trabajo), en *Nombre de guerra*, con sus taxiboys de más de una década después, no hay que dar tantas vueltas: ellos solos parecen hacerse cargo, en el avance del relato, de poner al descubierto su deseo. De hecho, si la aceptamos como *bildungsroman*, una lectura provocativa podría proponer que, en lugar de narrar el aprendizaje de —dicho rápidamente— un adolescente que, impulsado por su amigo que

34 Resulta evidente aquí, en términos sexo-genéricos, cómo opera la linealidad normativa que asocia recíproca y necesariamente masculinidad con heterosexualidad, y la ruptura que correlativamente conlleva la duda o la "mariconada".

"ya la hizo" y de alguna manera es su antecedente y "maestro", va del barrio al centro y se prostituye para ganar dinero, lo que narra *Nombre de guerra* es, en realidad, el aprendizaje de un adolescente en su proceso de hacerse y reconocerse gay y la prostitución es la puesta en acto con la cual tramita y lleva adelante dicho proceso. (Por lo demás, ni Andrés ni su amigo terminan *nombrándose* gays —como posibilidad identitaria disponible— pero la novela misma, el devenir del relato —por ejemplo en la escena analizada— se encarga de insinuarlo: una auténtica epistemología del armario). Incluso, si salimos del personaje central —y su amigo— y nos extendemos a los otros taxiboys que aparecen en el relato, veremos que todos (sobre todo Martín, una suerte de rufián fashion) exhiben su deseo masculino sin inconvenientes: "Yo, con los flacos [sus 'empleados'], dispongo cuando quiero" (Zeiger, 2003, 150), le dice a Andrés.

Nombre de guerra presenta, así, una suerte de convivencia entre lo viejo y lo nuevo: continúan algunos tópicos de la prostitución masculina ya señalados por Perlongher en la década de 1980 (el joven pobre, la prostitución como salida, los cruces de clase, la deriva callejera y su marginalidad), pero al mismo tiempo aparecen ciertos indicios de las nuevas formas del trabajo sexual al borde del año 2000 que parecen haber absorbido o asimilado las regulaciones de mercado aunque, precisamente por la persistencia de ciertos rasgos antiguos, no entran completamente en él. Esto es: taxiboys que, como vimos, parecen ajustados al nuevo modelo urbano de 'lo gay' (ese que tanto impugnaba Perlongher y fastidia a Lemebel), que van bailar a boliches (espacio del consumismo gay posmoderno por antonomasia, y ya

no los bares del gueto como los del circuito paulista) y que, en el marco de su profesión, responden a las nuevas demandas de versatilidad y amplitud: vemos así que incluso estos rasgos parecen tocarse con los expresados por los actuales *escorts*, reafirmando más aún esta convivencia señalada entre lo viejo y lo nuevo. Versatilidad y amplitud, entonces: Andrés, entre sus aventuras, cuenta la de una pareja heterosexual que contrata sus servicios por un tiempo. (La mujer, María Marta, habla de la necesidad de "probar cosas que no habíamos probado hasta el momento" (Zeiger, 2003, 52).) Ya no la performance de masculinidad que, para poder sostenerse, nunca revelará si desempeñó un rol pasivo en el coito (eso que obsesiona a la investigación de Perlongher y que ya también vimos variar en Víctor de *Ronda nocturna*): ahora, los servicios tenderán a ser completos: mujeres, hombres, y en cualquier rol sexual.

Esta convivencia, además, y para volver al eje de partida, constituye también la base de las *identidades con muchos nombres* de este relato. Precisamente: las múltiples identidades (de las cuales la proliferación de nombres en los personajes no es sino su símbolo emergente) son consecuencia de esa convivencia entre lo que la ciudad neoliberal sigue excluyendo al margen y lo que legaliza y legitima. Sin embargo, conviene insistir en esto, esa convivencia no es simétrica sino que la emergencia de los nuevos fenómenos está subordinada a la persistencia de los viejos tópicos, con lo cual la vida de Andrés, al igual que la de Víctor, sigue siendo residual e improductiva y, en consecuencia, su lugar es el margen.

Nombre de guerra, en suma, no parece tener la audacia de *Ronda nocturna* (audacia ante la singularidad, lo imprevisible y la ambigüedad) sino que parece más ajustada a un relato en el cual el *qué* y el *cómo* ya estaban cristalizados de antemano. Con todo, se encuentra lejos de resultar estereotipada o convencional porque su fuerza narrativa permite considerarla en un terreno poético y figurativo de notable productividad para las inflexiones exploradas en conjunto con los efectos de archivo que estamos diseñando.

Finalmente, como conclusión del recorrido por estas derivas urbanas, es posible vislumbrar un desplazamiento. Dice Gabriel Giorgi:

> La era neoliberal, desde fines de los 80 y durante los 90, ha desmantelado en gran medida ese Estado [el Estado normalizador que capturaba las sexualidades minoritarias en las retóricas y las políticas de la *anormalidad*] y ha erosionado sus culturas –en la Argentina, a una velocidad inverosímil– y ha hecho de algunas de estas figuras, especialmente gays y lesbianas y, en mucha menor medida, travestis y transexuales, un capítulo muy significativo en sus fábulas de integración social y de visibilidad cultural. (2008, 339).

Sin embargo,

> (…) las subjetividades *queer* que no son integradas a través de los nuevos signos del "capital humano" se suman a la serie expansiva de una marginalidad social multiplicada: son los inservibles, los improductivos, los inasimilables, cuerpos "de más" en una economía de lo social que se volvió más restrictiva y más imprevisible. Los "raros" se reinscriben así en el repertorio incesante de las *vidas residuales* de la ciudad neoliberal,

> un repertorio del que ya formaban parte como una especie de paradigma tradicional de marginalidad y exclusión, y al que ahora resignifican de nuevas maneras. (2008, 341).

En efecto: es posible detectar una variación o inflexión coyuntural entre la deriva narrada por Perlongher en la década de 1980 y estas nuevas derivas urbanas de los años '90 y 2000, que puede formularse como una inversión de términos: de *la marginalidad homosexual* (esto es, la zona y el territorio real y figurado que, aunque de límites imprecisos, constituye la homosexualidad —sus sujetos— en tanto fuera de la ley y la normalidad, lo cual los torna territorios y poblaciones marginales dentro de la ciudad) a *la homosexualidad marginal* (o sea, prácticas homosexuales alternativas, es decir marginales —los prostitutos callejeros y sus clientes, las locas errantes de Lemebel—, en relación con la hegemonía —léase legalidad— del modelo gay urbano aceptado y normalizado dentro del espacio sociocultural y el discurso de la diversidad de la ciudad neoliberal).

3. Derivando

> *Yo me he enamorado de algunos jóvenes negros y he hecho el amor con muchos. El fantasma del racismo acosa a estas relaciones y produce, a veces, situaciones delicadas. Un joven negro con quien trancé, me zarandeó violentamente –yo había gastado todo mi dinero y no quería volver a casa con él– espetándome: 'Você acha que só porque eu sou preto soy só uma piroca?'.*
>
> Néstor Perlongher (2006, 69)

El callejeo vivencial como condición de la escritura: si un único axioma tienen estos registros tan proclives a derivas, (des)territorializaciones, devenires, andanzas, nomadismos, vagabundeos, errancias, sin duda es ese. Si bien la relación entre experiencia y lenguaje es delicada y compleja, a partir de distintas perspectivas teóricas y filosóficas de amplia proyección (aunque heterogéneas: Walter Benjamin o Maurice Blanchot) sabemos —en una estrecha síntesis— que no hay una formulación transparente ni una positividad representable sino una transferencia sutil solo conjeturable mediante signos esquivos, y la vivacidad de su proceso es detenida por la articulación del lenguaje (la flexión verbal solo congela y desconoce procesos, por eso, aunque dialógica y performativa, también se asocia a una fatal negatividad). La experiencia, además, resiste la capitalización: por eso no se tiene sino que se hace, y así también se visualiza la falacia de proponer la narración de una experiencia. Sin embargo, admitido este resguardo para con la noción de experiencia en un uso simplista, es posible seguir insistiendo en la relación entre escritura y vida, entre arte y vida. Relación que incluso permite complicar o cuestionar (en fin: presentificar) la tradición moderna de las artes, el principio rector del trascendentalismo estético como norma, un conjunto de categorías (tal vez extemporáneas) y la organización de lo sensible. Se trata, en suma, de una apertura que, antes que conceptual, emerge de la propia práctica, de lo que se obra.

Ya es un lugar común señalar el modo en que Perlongher se involucra, experimenta, deambula, deriva por la ciudad: su trabajo de antropólogo,

claro[35], pero también auténtico *flâneur* que registra compulsivamente, en este caso, los "avatares de los muchachos de la noche". Lógicamente, no se le escapa la cita de Benjamin analizando a Baudelaire:

> Hay una cierta expectativa de aventura erótica que dividiría de por sí la marcha de la multitud indiferente y automatizada en las megalópolis contemporáneas. Benjamin, en su análisis del soneto *A une passante*, de Baudelaire, describe cómo el mirar del *flâneur* "captura" (singulariza, enviste) el objeto –furtivo– de su deseo: en la instantaneidad de esa pasión apresada el *sexo* se separa del *eros*. Partiendo de las sugerencias de Benjamin se podría esbozar alguna analogía entre el vagabundeo de la bohemia y la *deriva* de las homosexualidades. (Perlongher, 1999, 140).

En suma, poner el cuerpo, estar-ahí: la deriva se narra derivando. "No hay mejor manera de estudiar el *trottoir* que haciendo *trottoir*", dice Perlongher (1999, 32). O bien, en un ensayo que bien podría ser un auténtico manifiesto para nuestro tema, escribe: "Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra 'conoce' en/con su desplazamiento. Conoce con el cuerpo (…) Ese 'conocimiento' (…) pasa por lo sensible" (1997, 144). (Y no casualmente, el epígrafe de Lemebel a *La esquina es mi corazón* es una línea de ese ensayo.) Sus derivas urbanas, incluso, ya tienen antecedentes en Buenos Aires, antes del exilio brasileño.

35 "La investigación" se enuncia en estos términos: "Los datos fueron tomados en el área del centro de la ciudad de San Pablo, a partir de observaciones de campo realizadas entre marzo de 1982 y enero de 1985. La investigación puede definirse como *exploratoria, descriptiva* y *cualitativa*" (Perlongher, 1999, 25).

Cuentan Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli (en un libro que también es la reconstrucción de una deriva urbana homosexual) que:

> [Perlongher] ama sus investigaciones prostibularias; la calle, que es el reino del nómade, del farsante, es también el lugar de los pasajes secretos en los que la Rosa encendida se siente muy a gusto. Derivas de Lavalle, donde este "cartógrafo del deseo" traduce el pensamiento de Deleuze, poniendo en juego su propio cuerpo. Además de entretenerse, loca al fin, en las tentadoras protuberancias de los muchachos en vaquero que se ofrecen a las "momias pagadoras", su ojo, su oído atraviesan atentos esas trabajosas, hipermasculinas, "formas de posar" de los taxiboys. Memoriza y anota las frases que eligen para las transacciones, analiza los modos en que se relacionan con los clientes (…) y se vinculan entre ellos. En desprolijos papeles, según la técnica del "testimonio", atesora lo que narran esos chicos sobre sus vidas, sobre sus sexos. (2001, 181-182)[36].

Y Peter Fry, antropólogo radicado en Brasil cuyo trabajo, como ya apuntamos, sirve en buena medida de base en la tesis de Perlongher, al escribirle el "Prefacio" para *O negócio…*, también da cuenta de un modo muy similar del grado de "inserción en el medio" de Perlongher: "Néstor pasó horas y horas caminando por el centro de San Pablo, conversando con

36 También Sara Torres, quien acompañaba a Perlongher en esas aventuras callejeras, trae un recuerdo que, además de ser divertido, viene a cuento. Ella era la encargada de fotografiar a los taxiboys, y entonces, "para no levantar sospechas me hacía la señora tonta, despistada, en medio de cinco mariquitas. (…) Néstor me decía: sacá ahora, y ahí trataba de hacerme la tonta, como que equivocaba el objetivo. (…) [Se] mezclaban el miedo y la diversión (…): yo tenía que separar correctamente el deseo de las locas de fotografiar chongos de la necesidad de identificar el objeto de estudio" (Rapisardi y Modarelli, 2001, 182).

los *michês*, que andan sin rumbo, e integrándose al mundo 'nomádico' que eligió estudiar" (Perlongher, 1999, 15).

En fin, anclándose en una elaboración disciplinar y 'científica' concreta pero al mismo tiempo susceptible de una lectura literaria, al fusionar el 'trabajo de campo' específico y el goce del *yire* propio, puede decirse de este texto de Perlongher lo que Susan Sontag escribió sobre *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss: su grandeza reside en cómo el autor "*utiliza* su experiencia" (en este caso, connotada como registro vivencial), convirtiéndolo en "un libro intensamente personal", "una autobiografía intelectual, una historia personal ejemplar donde se elabora toda una concepción de la situación humana, toda una sensibilidad" (2008, 99).

Por su parte, las aventuras urbanas de Lemebel y Cozarinsky que están en la base de sus escrituras también son indispensables. Algo de ellas ya apareció al recorrer las narraciones; podría agregarse aquí el modo en que esos 'yo' se infiltran en los relatos y le imprimen su singularidad, en términos de sensibilidad, de testimonio, de memoria o incluso de autofiguración.

El caso de Lemebel es bien contundente: como vimos, ya está en la constitución misma de la crónica su aspiración a narrar lo real y el lugar (singular, diferente) desde el que escribe; pero además, está la supresión de distancia entre autor real (sujeto que escribe) y narrador, o dicho al revés, la presencia de una co-referencialidad entre éstos[37]: el narrador Lemebel

37 A propósito de los discursos narrativos no ficcionales, Ana María Amar Sánchez plantea que "se produce un constante deslizamiento y oscilación entre el narrador (…) que participa de –y contribuye a– la narrativización y el autor-periodista real responsable de la investigación", dando lugar así a esa co-referencialidad entre ambos (1992, 36).

es Lemebel. (Y tal vez esto podría ser válido también para Perlongher, si seguimos la idea de que en su texto "el profesor (…) resulta el más interesante, el investigador supera en interés a los objetos de su estudio"[38].) Así, más acá de la construcción escrita mediada, ese 'borde' que es la escritura de Lemebel -en el que se equilibran "los tacones de la crónica rosa"- "se carga de biografía cuando amanezco melancólica" (Blanco y Gelpí, 1997, 94). O ese personaje de "Solos en la madrugada" que no es más que el mismo Lemebel: autor, narrador y personaje, todos uno.

Cozarinsky, por su parte, confiesa: "hoy soy un *flâneur* en la ciudad donde nací" (2005a, 63). Y lo dice, precisamente, a propósito de *Ronda nocturna*. En efecto, si ese *flâneurismo* debe entenderse como un posible sustrato del yo en esa narración, viene al caso reproducir lo que le dice Bernard Bénoliel desde Francia, al ver por primera vez *Ronda…*, en una carta privada que Cozarinsky hace pública —y esto ya es todo un gesto en sí mismo— en los "Testimonios" del guión: "Para ti la ficción es *la autobiografía de tu presente, un autorretrato*" (Cozarinsky, 2005a, 80, la cursiva es nuestra). Un autorretrato en el cual, además, no teme caer en "la convención" (esto es: el exceso de color local) porque esa convención es un ejercicio de la memoria y el deseo personal: "en *Ronda nocturna*, hay Pugliese, está el obelisco", dice, y se pregunta si acaso esas imágenes y música "convencionales" no son "la medida exacta de la distancia entre el deseo de quienes vivimos mucho tiempo lejos de Buenos Aires y quienes tienen con la ciudad ese

38 Testimonio de "J.B." en Rapisardi y Modarelli (2001, 189).

trato familiar, cotidiano, conyugal, que desgasta todo deseo" (Cozarinsky, 2005a, 69). Una pregunta tramposa, claro, porque lo cierto es que tiende a leerse como una afirmación. En esta misma dirección, no estaría de más agregar también que este cineasta-escritor es, de hecho, bastante proclive a las escrituras del yo —confesiones, crónicas, relatos de la memoria—, además de haberle dedicado un ensayo a la potencia literaria del chisme[39].

Y al mismo tiempo, "la realidad": el "reino de la noche" de Buenos Aires, ese territorio que en la infancia "me estaba vedado" cuyos misterios "hoy salgo a inventarlos, a darles imagen a partir de *los retazos que la realidad me ofrece*" (Cozarinsky, 2005a, 65, la cursiva es nuestra). El rodaje de la película, además, parece haber sido una auténtica experimentación en ese sentido: según Diego Trerotola,

> La filmación fue principalmente nocturna y en exteriores, obligando a todos los que participaron a ejercer el noctambulismo. En realidad, todo el equipo de rodaje se convirtió en una *troupe* de detectives que salía con una cámara-lupa a indagar las luces y sombras de las calles, los bares y otros espacios donde se filtran la música y el poder de la noche. (en Cozarinsky, 2005a, 76).

O bien la experimentación con actores no profesionales, representando en algunos casos sus propios papeles 'reales', como por ejemplos las travestis: "su puesta en escena cotidiana en el escenario de la calle les confiere una

39 Hay distintos ejercicios confesionales de Cozarinsky abordados; los textos suyos en los que estamos pensando son: (2005b), (2006a) y (2006b).

seguridad, un desparpajo envidiables", comenta Cozarinsky y agrega que, ante el ofrecimiento de taxis de vuelta a sus casas al terminar de rodar la escena, lo rechazaron para quedarse en el barrio, donde tal vez "todavía podemos trabajar un poco" (2005a, 69). Finalmente, en esa vocación o voluntad de capturar realidades, la filmación parece haber creado otras en su propio transcurso: en Pueyrredón y Santa Fe, clásica esquina del yiro homosexual hoy devaluada, el rodaje "restituyó parte de la intensidad perdida, volvió a erotizar las calles con el yiro de su *taxiboy*" (Trerotola en Cozarinsky, 2005a, 77). O bien, auténticos taxiboys que, ofuscados, opinan sobre alguien del equipo de filmación (no sabemos ni siquiera si era un actor) que "a ese pibe", "para esto", le "hace falta calle" (Link, 2008, 355). Otros, confundidos sobre el propósito del equipo, opinan que se trata de una obra de teatro:

> No se equivocaba –dice Daniel Link–. Alguna vez habrá una película llamada *Ronda nocturna*, pero por el momento la experiencia estética que cuenta es el rodaje en sí mismo: una obra de teatro, una performance urbana, una manera de intervenir el espacio con los cuerpos. (…)
>
> [Una] experiencia estética que había comenzado como un texto escrito, continuó con una experiencia dramática callejera y terminó como un relato audiovisual. (2008, 358 y 360).

Así, la película, al hacerse, también *hace* la ciudad.

De este modo, los registros explorados muestran con notable claridad las mutaciones experimentadas y operadas en el plano de lo literario y lo artístico en su conjunto: desde sus prácticas y percepciones hasta sus proyecciones

discursivas e institucionales, pasando por las relaciones expandidas entre sí. En efecto, hace algunos años una serie de intervenciones comenzó a señalar esas transformaciones (con distintos vocabularios y ritmos) de la noción de literatura, su estatuto y sus límites, en gran medida polemizando con las categorías que definieron la tradición moderna de la literatura y las artes[40]. Los textos recorridos (por los problemas que plantean en términos genéricos, por la discusión sobre su valor, por la vigencia o no de su interés en los términos modernos, por la relación que guardan con lo real y lo vivencial, por el trabajo de inscripción del yo, entre otras cuestiones) guardan un vínculo ciertamente cómodo con ese núcleo de problemas, se sitúan en sus discusiones y recogen esos ecos, pero también los rebasan. Ante todo, temporal y coyunturalmente, pues se trata de un campo de resonancias ya inscripto y procesado (al menos, si no como certidumbre, como pregunta), pero además porque ofrecen huellas específicas que trastocan otros niveles.

Tal vez una de sus huellas más importantes pase por su tratamiento como archivo que disputa y torsiona tanto los enfoques convencionales de documentos culturales (y allí se desplaza al acervo dado en favor de un carácter productivo del archivo) como los valores literarios tradicionales, en un mapa de cuyo diseño móvil y flujo las disidencias sexogenéricas participan activamente. Y al mismo tiempo, en relación específica con el tema, que acaso pase de una serie a una colección inestable y yuxtapuesta,

40 En rigor se trató de una inquietud muy extendida transnacionalmente. Dentro de Argentina, se destacaron allí las firmas de lxs más sobresalientes teóricxs y críticxs. Por la cercanía e incidencia con las cuestiones que abordamos, nos limitamos a remitir a la elaboración crítica articulada por Florencia Garramuño (2009).

o errática en su descentramiento, el sentido del estar-ahí como proximidad —en rigor— utópica, se recubre así con un segundo plano de afirmatividad (frágil pero a la vez firme) que abre el horizonte del *entonces* y *allí* como posibilidad sexual, afectiva y política: desde luego, la clave a la que nos invita José Esteban Muñoz (2020), al proponer al *cruising* como lógica de una dimensión temporal antinormativa que destraba el presentismo, puede ser una deseable salida para seguir insistiendo en las éticas sexuales que hemos relevado aquí (más acá y más allá de su práctica: también como formas de vida), ligadas de hecho a una forma del conocimiento, y para desarticular históricamente los procesos de hegemonización que discutimos en estas páginas, acaso desidentificarnos u olvidarlos, en cualquier caso responderles deslinealizadamente.

Por lo demás, y finalmente, la fórmula que hemos recorrido ("la deriva se narra derivando") podría mejorarse: no sólo que derivar (como vitalismo extremo, tránsito deseante y ex-posición corporal casi insustituible) es una acción 'necesaria' para la escritura, sino que pareciera incluso que ésta es consecuencia de aquella. Como si -en tanto residuo empírico- no sólo se deambulara por la ciudad *para* narrar sino que se narra *porque* se deambuló. De cualquier manera, independientemente de la relación entre causa y efecto que se pueda especular, resulta claro que, en estos archivos, la deriva es constitutiva de la acción narrativa, su condición de posibilidad. No se trata de un simple contenido representable. La deriva es relacional, no sustantiva. Por eso, en la medida en que narrar y derivar mantienen una cierta reciprocidad, afectan performativamente lo que les sujetes hacedores

producen en sus registros (literarios, fílmicos, artísticos), la *forma* en que los producen (aquí, ligadas a modalidades narrativas), y también a sí mismos. Este hecho, que en su sentido más trivial podría ser expandido a distintas producciones o intervenciones en general, en rigor aquí optamos por leerlo y pensarlo como un rastro y un rasgo de lo que ciertos agenciamientos sexodisidentes le hacen a las instituciones culturales, mientras a la vez procesan sus propias disputas políticas.

Referencias bibliográficas

I) Primaria

Cozarinsky, Edgardo. *Ronda Nocturna.* Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005a. (Fotografías de Vanina Hofman).

Cozarinsky, Edgardo. *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé, 2005b.

Cozarinsky, Edgardo. *Palacios plebeyos. Cines*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006a.

Cozarinsky, Edgardo. "[Confesión]". En: Szperling, Cecilia (comp.). *Confesionario. Historia de mi vida privada*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006b.

Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM, 1998.

Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama, 2000 [1996].

Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2004 [1995].

Perlongher, Néstor. *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo*. San Pablo: Editora Brasiliense, 1987.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980 – 1992* (Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria). Buenos Aires: Colihue, 1997.

Perlongher, Néstor. *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Perlongher, Néstor. *Poemas Completos (1980 – 1992)* (Edición y prólogo de Roberto Echavarren). Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1997].

Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos* (Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Perlongher, Néstor. "Territórios marginais" [1988]. En: Green, James N. e Trindade, Ronaldo (orgs.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2005.

Perlongher, Néstor. *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978 – 1986* (Prólogo de Osvaldo Baigorria). Buenos Aires: Mansalva, 2006.

Zeiger, Claudio. *Nombre de guerra*. Buenos Aires: Destino – Planeta, 2003 [1999].

II) Secundaria

Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

Bernabé, Mónica. "Acrílico taiwanés (o 'la función de la joya' en las crónicas de Pedro Lemebel)". Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, UNR. Mimeo: 2004.

Bernabé, Mónica. "Prólogo". En: Cristoff, María Sonia (comp.). *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Blanco, Fernando y Gelpí, Juan G. "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel". En: *Nómada*. Número 3. San Juan (Puerto Rico), Junio 1997.

Costa, Flavia. "'La rabia es la tinta de mi escritura'. Entrevista a Pedro Lemebel". En: *Revista Ñ*. Diario *Clarín*. Buenos Aires, 14 de Agosto 2004.

Costa, Flavia. "Elogio de la literatura mala. Entrevista a Josefina Ludmer". En: *Revista Ñ*. Diario *Clarín*. Buenos Aires, 1 de Diciembre 2007.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia.: Pre-textos, 2002.

Fry, Peter. "Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil". En: *Para inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Gasparini, Pablo. "Algunos exiliados 'filiátricos': Copi, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher". En: *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.

Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Giorgi, Gabriel. "Zona común: imágenes de la ciudad neoliberal. En torno a *Ronda Nocturna*, de Edgardo Cozarinsky". En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea, 2008.

Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". En: Tizón, Rabanal y Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL-Ediciones de la Cortada, 1992.

Haraway, Donna. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra, 1995.

Lennard, Patricio. "Siempre listos". En: *Soy* (Suplemento de *Página/12*). Buenos Aires, 4 de Diciembre 2009.

Link, Daniel. "El sueño de los héroes. Un diario de rodaje". En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea, 2008.

Moreno, María. "Un destino sudamericano". En: *Radar libros* (Suplemento de *Página/12*). Buenos Aires, 8 de Diciembre 2002.

Muñoz, José Esteban. *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

Panesi, Jorge. "Marginales en la noche". En: *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura.* Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Salessi, Jorge. *médicos maleantes y maricas.* Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.

Sívori, Horacio. *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia, 2005.

Sontag, Susan. "El antropólogo como héroe". En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

O discurso heterossexista no "romance homossexual" latino-americano

Heterosexist discourse in Latin-American "homosexual romance"

Darío Gómez Sánchez

Doctor en Literatura comparada por la Universidade Federal de Rio de Janeiro y Magíster en Letras Hispánicas del Instituto Caro y Cuervo. Actualmente es profesor del pregrado en Lengua española y la Posgraduación en Teoría de la Literatura de la Universidade Federal de Pernambuco.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2389-1657>
Contato: dario.sanchez@ufpe.br
Colômbia

Recebido em: 15 de setembro de 2022
Aceito em: 10 de outubro de 2022

PALAVRAS CHAVE:
Teoria Queer; Literatura Gay; Heterosexismo; Homofobia; Romance latino-americano

Resumo: Nas linhas seguintes propõe-se uma análise comparativa de um conjunto de romances latino-americanos protagonizados por personagens homossexuais e publicados ao longo do século XX. O artigo se ocupa em demonstrar que esses relatos reproduzem a dicotomia heterossexualidade-homossexualidade e, em consequência, o discurso que considera inferiores ou anormais as relações sexuais entre homens. Na análise, destacam-se algumas constantes narrativas que contribuem para essa reprodução, tais como a recorrência de estereótipos referentes à masculinidade e à feminidade, o egocentrismo das personagens homossexuais e a ausência de questionamento da discriminação institucional. Conclui-se que, nessas narrações, são representados os mecanismos de exclusão e discriminação da homossexualidade, e com eles o heterossexismo e a homofobia.[1]

KEYWORDS: Queer Theory; Gay Literature; Heterosexism; Homophobia; Latin-American Romance

Abstract: The following lines propose a comparative analysis of a set of Latin American novels starring homosexual characters and published throughout the 20th century. The article is concerned with demonstrating that these novels reproduce the heterosexuality-homosexuality dichotomy and, consequently, the discourse that considers inter-male sexual relations to be inferior or abnormal. In the analysis, some constant narratives that contribute to this reproduction stand out, such as the recurrence of stereotypes of masculinity and femininity, the egocentrism of homosexual characters and the lack of questioning of institutional discrimination. It is concluded that what is represented in these novels are the mechanisms of exclusion and discrimination of homosexuality, and with them heterosexism and homophobia.

1 Os romances referenciados no presente trabalho são: *Bom Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha (Brasil), *Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro (Cuba), *Orgia* (1968) de Tulio Carella (Argentina), *Stella Manhattan* (1971) de Silvino Santiago (Brasil), *Arturo la estrella más brillante* (1972) de Reinaldo Arenas (Cuba), *El beso de la mujer araña* (1972) de Manuel Puig (Argentina), *El vampiro de la colonia Roma* (1978) de Luis Zapata (México), *Onde andara Dulce Veiga?* (1991), de Caio Fernando Abreu (Brasil), *La virgen de los sicarios* (1995) de Fernando Vallejo (Colômbia), e *Tengo miedo torero* (2005), de Pedro Lemebel (Chile).

Introdução

Partindo das elaborações de Michel Foucault (1981), em sua *História da sexualidade*, diversos estudiosos coincidem em afirmar que a diferenciação dos sujeitos pelo sexo, gênero ou objeto de desejo não é mais que uma forma de controle sociocultural. E talvez seja no campo da crítica feminista que a possibilidade de questionamento dessas diferenciações tenha alcançado maior desenvolvimento.

> A crítica feminista também deve compreender como a categoria das "mulheres", o sujeito do feminino, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por meio das quais busca-se emancipação [...] Obviamente, a tarefa não é recusar a política representacional – como se pudéssemos fazê-lo. As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; consequentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. (Butler, 2003, 19-22).

As afirmações de Butler sobre a mulher podem ser sobrepostas literalmente à categoria de sujeito homossexual. Embora seja adequado reconhecer o valor das teorias da identidade na conquista de alguns direitos sociais, também é possível encontrar nelas alguns fundamentos sexistas que contribuem para a ratificação – mais do que para o questionamento – dos preconceitos que favorecem a discriminação dos homossexuais e que são reproduzidos pelas estruturas da política, da linguagem e também da literatura. Nessa perspectiva, interessa-nos indagar até onde a representação da temática

homossexual, em um grupo de romances, tem contribuído para questionar ou reproduzir formas de marginalização sexista. Isto é, observar até que ponto a homossexualidade como tema literário propõe visões mais igualitárias ou se, pelo contrário e como parece, ao validar a diferenciação dos sujeitos pelas categorias de sexo/gênero/desejo, acaba validando a discriminação dos denominados sujeitos homossexuais.

> Fenómeno global, a la vez cognitivo y normativo, el heterosexismo presupone la diferenciación elemental entre los grupos homos/heteros reservando sistemáticamente a este último un tratamiento preferencial. El heterosexismo es a la homofobia lo que el sexismo es a la misoginia, si es que no se confunden, ya que uno no puede concebirse independientemente de la otra. (Borillo, 2001, 35).

Concordamos com Borillo na asserção de que toda diferenciação que faz do sexo/gênero/desejo um fator definidor de identidade é discriminatória, e é nesse sentido que consideramos possível falar da reprodução do heterossexismo em alguns romances, pois o pressuposto básico sobre o qual ele se fundamenta é que a heterossexualidade tem um estatuto sociocomportamental de superioridade. Por outras palavras, supomos que a temática homossexual reproduz conteúdos heterossexistas, ou, em termos de Judith Butler (2003) a "heterossexualidade compulsória" ou "matriz heterossexual".

Supostamente, ao tratar das práticas sexuais intermasculinas no contexto latino-americano, alguns romances estariam relacionados com uma oposição ou resistência a um sistema que tem condenado à marginalização e ao

anonimato essa orientação sexual. Porém, não parece ser isso o que acontece, pois, as narrações destacadas se ocupam menos das relações sexuais entre homens que dos personagens individuais e a ênfase final parece recair na configuração dos mesmos construídos de acordo com definições psicossociais do sujeito homossexual.

De fato, a grande maioria dos protagonistas dos romances que vamos mencionar evidenciam as características de uma (homo)sexualidade entendida como inferioridade, desvio e/ou anormalidade. E isso parece aplicar-se não só aos romances do começo do século XX, inscritos dentro do paradigma médico-moral próprio do conceito de "homossexualismo", mas também àqueles que espelham a oposição ativo/passivo, mais própria dos meados do século passado, e até, de algum modo, aos que, dentro das visões *gay* e *queer*, apresentam alternativas menos preconceituosas no que concerne à sexualidade entre homens. Em síntese, nas seguintes linhas queremos tornar evidentes algumas manifestações narrativas do heterossexismo e da homofobia em um conjunto de romances latino-americanos de temática homossexual.

Heterossexismo institucional e ausência de denúncia

Nos romances analisados são recorrentes as situações de condenação institucional à homossexualidade, entendendo por instituições o conjunto de estruturas estatais, sociais ou religiosas como são, por exemplo, o governo, a família ou a igreja, as quais cumprem um papel fundamental na difusão e conservação do discurso heterossexista. Exemplo dessa condenação são os

organismos de segurança e controle estatal que aparecem frequentemente nos romances.

Em *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, por exemplo, temos várias referências à presença das práticas homossexuais dentro da Marinha, referências que apresentam um caráter ambíguo - em consonância com a ambígua posição do narrador - de condenação e apologia da homossexualidade:

> Demais, o comandante *Albuquerque* recompensava os serviços de sua gente, não se negava a promover os seus afeiçoados. Isso de se dizer que preferia um sexo a outro nas relações amorosas podia ser uma calúnia como tantas que se inventam por aí... Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada que ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! Ninguém está livre de um vício. (Caminha, 2003, p. 29)

Ainda que essas preferencias sejam toleradas ou permitidas de maneira clandestina para os cargos de alta hierarquia, elas são condenadas pelo código da Marinha quando assumidas pelos marinheiros de base. Assim, o Amaro é castigado porque esmurrara um marinheiro que maltratou o grumete Aleixo, "um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se coisas" (Caminha, 2003, p. 22), como confirmado pelo narrador:

> [...]. Reconhecia que fizera mal, que devia ser punido, que era tão bom quanto os outros, mas, que diabo! Estava satisfeito: mostrara ainda uma vez que era homem...

> Depois estimava o grumete e tinha certeza de o conquistar inteiramente, como se conquista uma mulher formosa, uma terra virgem, um país de ouro.... Estava satisfeitíssimo! (Caminha, 2003, p. 23)

Essa satisfação de Amaro não é motivada por uma suposta oposição consciente ao código da Marinha, que indiretamente censura o seu desejo, mas pela certeza de que esse castigo vai favorecer a conquista do adolescente, fato que ratifica a hipótese "médica" da teoria da degeneração proposta por Max Nordau na década de 1890 e segundo a qual a presença do invertido motiva os instintos degenerativos do pervertido. Por isso, mais do que confirmar que a homossexualidade e sua censura estão presentes na instituição da Marinha, nossa leitura pretende evidenciar que essa censura ou condenação está sendo não só apresentada, mas justificada pelo romance, especialmente com o processo de degenerescência progressiva que sofre Amaro, produto de seus desejos sexuais, e que culmina com o assassinato do adolescente.

A censura das práticas homossexuais dentro da instituição militar também está presente, ainda que brevemente, em *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel (2002), mas dessa vez, o foco narrativo não está no pervertido, mas no invertido ou efeminado que, como afirma o ditador no romance, coloca em risco a masculinidade dos demais soldados:

> […] ¿Cómo se les ocurre dejar entrar estos raros a la escuela militar? ¿En qué cabeza cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete? ¿No sabe usted que estos desviados son iguales que los comunistas, una verdadera plaga, donde hay uno… ligerito convence a otro y así, en poco tiempo, el

> Ejército va a parecer una casa de putas? ¡Sáquelo inmediatamente de aquí y lo da de baja! No soporto verlo mariconeando en mi jardín. (p. 156-157)

Esse "não suporto vê-lo no meu jardim", pronunciado pelo General pode ser pensado com relação à ideia sintetizada por Borillo (2001, p. 103) de que "La violencia contra los homosexuales no es sino la manifestación del odio hacia uno mismo o, mejor dicho, contra la parte homosexual de uno mismo que se querría hacer desparecer", e que, no caso da homofobia militar, equivaleria a tentar apagar um fato que faz parte do funcionamento institucional: a existência de práticas homossexuais entre seus membros, evidenciada no romance de Lemebel com o jogo entre o cadete e o escolta, e na obra de Caminha com as "calúnias" proferidas pelos marinheiros ou, ainda, nos furtivos encontros sexuais entre soldados e "maricas" na obra de Reinaldo Arenas. Mas o desenvolvimento do assunto em *Tengo miedo torero* é tão reduzido que não daria para afirmar que há uma crítica à dupla moral das instituições castrenses. Porém, não deixa de ser significativo o fato de que o General decide expulsar só aquele "pássaro efeminado" e não a escolta "jovem e galhardo" que o está acompanhando. Aqui é importante lembrar que, no romance de Lemebel, se reproduz a concepção do relacionamento sexual entre homens nas condições da oposição ativo/passivo, segundo a qual a qualificação de homossexual só afeta o passivo que, aliás, é sempre representado como um sujeito efeminado. É essa concepção estereotipada que aparece configurada nesse trecho, razão pela qual qualquer possível intenção crítica ou irônica sobre a homofobia militar fica obscurecida pela

reprodução acrítica e redutora da visão do sujeito homossexual como um afeminado.

Observa-se que apresentar a discriminação pela orientação sexual como tópico narrativo não implica, necessariamente, questionar ou criticar sua existência, a menos que se denunciem os fundamentos e preconceitos que a sustentam. Em *Arturo, la estrella más brillante* são bem frequentes as manifestações castrenses de homofobia: "Ni un paso atrás! ¡Donde sea y como sea! ¡Duro con los blandengues y los mariquitas!", ou "[...] ya no se les trataba como a seres humanos, no les ponemos la bandera, les decían los oficiales, porque ustedes no son dignos de ella" (Arenas, 1984, p. 46 e 42). De fato, a homofobia como prática institucional do regime revolucionário cubano é um motivo central no romance de Arenas, não só do argumento, mas também do paratexto , como na nota final que narra o fuzilamento do poeta Nelson Rodríguez que tinha estado "internado en uno de los campos de concentração para homossexuais" (p. 93). No entanto, a intenção primordial do narrador não é denunciar essa homofobia, mas apresentar a fantasia e a morte como únicas possibilidades de evasão diante do deterioro progressivo de um sistema que, entre outras coisas, persegue os homossexuais. O discurso heterossexista se impõe, não com a denúncia, mas com o sacrifício do indivíduo.

É indiscutível que a referência narrativa à discriminação sofrida pelos homossexuais na marinha brasileira, no exército chileno ou na revolução cubana implica algum nível de denúncia da homofobia institucional, mas também é fato que nos romances referidos nunca são questionados os

fundamentos que permitem essa discriminação, favorecendo, assim, sua reprodução. A questão não é diferente com relação ao desenvolvimento narrativo de outras homofobias institucionais como a policial em *El beso de la mujer araña* (que culmina com o assassinato de Molina), a familiar em *Stella Manhattan* (cuja consequência é a morte de Eduardo) ou a religiosa em *La virgen de los sicarios* (ainda que o tom anarquista do narrador permita entrever uma posição mais crítica). É precisamente essa ausência de uma revisão crítica e criativa dos fundamentos da homofobia o que propicia a reprodução do discurso heterossexista, pois ao não problematizar nem questionar a origem da condenação institucional das práticas homossexuais, reforçam-se implicitamente os pressupostos que a legitimam.

Homofobia interiorizada e egocentrismo discursivo

Um tópico recorrente nos romances de temática homossexual é a auto rejeição dos personagens protagonistas, particularmente de sua sexualidade. Exemplo disso é o Pascasio, protagonista de *Hombres sin mujer,* que se empenha em lutar contra seu desejo quando se dá conta de que está apaixonado pelo Andrés:

> Pero, por más que hacía, por más que pensaba en el vértigo que le arrebató hasta aquellas alturas nunca soñadas, no cabía duda de que su emoción era de turbio origen […] ¿Aquel vértigo no fue otra cosa que rodar hacia el abismo lleno de fango que lo cazaba desde el día en que puso sus pies en el presidio? (Montenegro, 1938, p.138)

E essa "emoção de turva origem" desencadeia o trágico final com o suicídio de Pascasio e o assassinato de Andrés, de maneira semelhante ao final de *Bom-Crioulo,* quando Aleixo é assassinado por Amaro, que inicialmente também luta contra seu desejo.

Outro exemplo de auto rejeição pelo desejo homossexual, ainda que com consequências menos trágicas, é a confusa personalidade de Lucio Ginarte, o protagonista de *Orgia,* envolto em intermináveis racionalizações de culpa e religiosidade que justifiquem suas práticas homossexuais, de modo a poder libertar-se da culpa que o atrapalha, a qual, finalmente, se transforma em depressão e isolamento.

> A carne me domina, eu sei, e não quero ser hipócrita com Deus. Não. Só me examino, vejo que não estou disposto a abandonar os prazeres da carne. Posso abandonar tudo o mais: comodidade, limpeza, leitura, filosofia, posição social. Que tem a carne que tanto atrai? Busca-se a si mesma num ato narcisista – mesmo nos heterossexuais – em vez de buscar a Deus, que é tão diferente. (Carella, 1968, p. 320)

Essa rejeição do próprio desejo pode ser relacionada com o que se conhece como homofobia interiorizada ou homossexualidade egodistônica, caracterizada pela culpa, a autorrejeição e os diversos conflitos emocionais produzidos por uma aceitação problemática da condição homossexual.

> En una sociedad en la que los ideales sexuales y afectivos están conformados sobre la base de la superioridad psíquica y cultural de la heterosexualidad, parece difícil eludir los conflictos interiores resultantes de una falta

> de adecuación a tales valores. Además, los gay y lesbianas crecen en un entorno que muestra ampliamente su hostilidad antihomosexual. La interiorización de esa violencia, manifestada en forma de insultos, injurias, palabras despectivas, condenas morales o actitudes compasivas, lleva a muchos homosexuales a luchar contra sus deseos, provocando a veces conflictos psicológicos graves. (Borillo, 2001, p. 108)

Inicialmente poder-se-ia pensar que essa homofobia interiorizada seria característica dos protagonistas dos romances dos começos do século XX, nos quais predomina a intenção moralizante, mas ela também faz parte da configuração dos personagens nos romances que apresentam uma visão supostamente menos preconceituosa da homossexualidade. Assim, por exemplo, sofrem depressões relacionadas com sua identidade sexual os protagonistas de *El vampiro de la colonia Roma* e *Onde andará Dulce Veiga,* o primeiro mais próximo do paradigma *gay* e o segundo dentro de uma tendência *queer* que nunca se assume propriamente como homossexual. Também a depressão se torna traço definidor da personalidade dos protagonistas de *El beso de la mujer araña* e *Stella Manhattan.* Neste último romance, evidencia-se a relação direta entre a homossexualidade egodistônica e as diversas manifestações da homofobia institucional (estatal, policial e familiar), especialmente no trágico desenlace que acontece num calabouço de Nova Iorque:

> Feito o exame do corpo do delito, constatou-se que, antes do suicídio presumível, ele [Eduardo] foi violentado pelos ocupantes da cela, com requintes de sadismo, isso porque, apesar de ter sido encontrado vestido,

> sua roupa íntima estava manchada de esperma e sangue. O exame do corpo justificou essa conclusão. Acredita-se – na falta de cooperação das testemunhas oculares e possíveis criminosos – que tenha batido a cabeça contra a parede, como um louco. (Santiago, 1981, p. 259)

Uma das manifestações mais evidentes da homofobia interiorizada é o desprezo que os homossexuais sentem por outros homossexuais. Em *Hombres sin mujer,* por exemplo, muitos dos personagens "sodomitas" aparecem a maior parte do tempo mofando dos demais presos pelas suas práticas sexuais, e no romance de Arenas, Arturo lamenta frequentemente ter algo em comum com seus companheiros de "gênero". E essa autorrejeição, transferida a outros homossexuais, faz com que nos romances destacados não apareçam personagens coletivos, ou melhor, uma identidade grupal; daí a solidão que caracteriza a maioria dos protagonistas. Tanto não encontramos nenhuma mostra de identidade ou posição grupal sobre a condição marginal dos homossexuais, como também não achamos sequer um exemplo de amizade sólida entre eles. A propósito, a 'mulher aranha' oferece uma explicação:

> Sí, pero mira, mis amigos han sido siempre... putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos demasiada confianza, porque nos sabemos muy… miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando…es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre… lo que quiere es una mujer. (Puig, 2007, p. 178)

Excetuando-se "la loca de enfrente" de Lemebel que visita suas amigas para apresentar-lhes a Carlos, e o gramático pederasta de Vallejo, acompanhado pelos sicários adolescentes, nossos personagens não têm amigos nem contam com uma rede de apoio: Amaro e Pascasio, Ginarte e Arturo, Molina e Eduardo, Adonis e o jornalista estão sós, e um dos motivos centrais dessa solidão é a homofobia projetada.

Porém, mais importante que exemplificar diversas manifestações de homofobia interiorizada, tais como a autorrejeição, a depressão e a solidão, é evidenciar suas implicações narrativas. Essa homofobia fortalece o discurso de superioridade heterossexual mediante a recorrência a uma caracterização egocêntrica dos personagens homossexuais, os quais aparecem configurados como sujeitos cujas ocupações e preocupações estão relacionadas exclusivamente com a procura de satisfação de seus desejos sexuais.

> No centro. Caminhadas. Compreendo que isto de buscar sem desejos – não sinto desejos hoje – é uma depravação. Embora tenha sua origem no aborrecimento, na solidão. – Há muitos cachorros sem dono. Inspiram compaixão. Estão expostos a todos os azares do trânsito. A inferência geral os persegue. –Esta é uma falsa piedade, uma desculpa: os cachorros não são teu próximo, não significam nenhum compromisso. Compromisso existe com os que pedem, essa gente suja que te causa nojo e uma puritana indignação. Trocas o sentimento do dever (da caridade) pela raiva, produzindo-se uma mudança que te permite continuar vivendo tranquilamente. – Os corpos obstruem o verdadeiro amor. Os sentimentos obstruem o verdadeiro prazer. –Quem sabe por que escrevo este diário? Por amor ao pecado, talvez. Para quem lê-lo? Ou tento justificar-me a

> mim mesmo com uma exagerada grandeza do erótico? Que procuro? Que persigo? (Carella, 1968, p. 168)

Esse trecho de *Orgia* mostra o tom geral do romance de Carella, inclusive quando não é o personagem, mas o narrador quem está falando: os atos mais corriqueiros, os encontros quotidianos, a cultura nordestina, a criação teatral, o fazer pedagógico, a filosofia ocidental... tudo é pensado e falado com relação ao sujeito, e mais especificamente ao seu desejo permanente de encontros sexuais. Em *Arturo, la estrella más brillante*, a inquietação inicial do personagem, em dar conta do abuso, cede seu espaço diante da preparação do cenário para a chegada do adolescente imaginado; em *El Vampiro de la colonia Roma*, desde o começo, a ênfase recai no relato do surgimento, desenvolvimento e consolidação da profissão de prostituto masculino; em *Onde andará Dulce Veiga?* o solitário jornalista relaciona quase todos seus encontros quotidianos com a lembrança de sua única aventura homossexual, e em *La virgen de los sicarios,* o narrador personagem parece ocupado em dar conta da crise sócio-política de uma sociedade, mas sempre tendo ele mesmo como eixo e preocupação central, o que reforça a percepção de que, nesses romances, o contexto histórico funciona como um telão de fundo e não como o elemento de um conflito entre o sistema excludente e o homossexual excluído.É evidente que a narração em primeira pessoa favorece o discurso egocêntrico, relacionado com a homofobia interiorizada, na medida em que muitas vezes reflete a angústia causada pela identidade homossexual, mas nos romances dialogados e/ou em terceira pessoa também não é muito diferente.

Exemplo disso são os longos monólogos que fazem parte de *El beso de la mujer araña,* não só aqueles em que Molina narra filmes que revelam suas fantasias românticas, mas também aqueles em que o autor apresenta, em notas de rodapé, as teorias psicanalíticas sobre a homossexualidade. Também em *Bom-Crioulo* e em *Hombres sin mujer,* embora a narração onisciente e a ênfase naturalista na descrição dos ambientes atenuem as preocupações exclusivamente pessoais, é também verdade que o caráter biográfico e o recurso da onisciência seletiva acabam reforçando o egocentrismo discursivo.

No final, a exacerbada angústia narcisista produzida pela homofobia interiorizada faz de muitos dos romances algo monótono e repetitivo, é como se suas personagens afirmassem: 'Eu sou um homossexual e isso determina o que penso, faço ou deixo de fazer e, primordialmente, aquilo pelo que sofro e falo'. O problema está em que essa excessiva, e quase sempre angustiante, preocupação com a própria sexualidade favorece a confirmação dos estereótipos socioculturais, com os quais o discurso heterossexista justifica a exclusão das práticas sexuais entre homens.

Estereótipos heterossexistas

Sob o pressuposto de que a homossexualidade, como a feminidade e a masculinidade, é uma criação sociocultural, Peter Fry (1983) afirma que os chamados "homossexuais" são levados, por pressões culturais, a desempenhar diversos papéis sociais, que são reforçados de diversas maneiras. Só em virtude desse reforço se explica a presença recorrente de personagens estereotipados como o homem (negro) pervertido e o adolescente (loiro)

invertido, o bissexual (intelectual) confundido ou o (revolucionário) ativo e o (artesão) passivo. Ao enquadrar o desejo sexual intermasculino dentro das teorias da identidade homossexual, os romances destacados validam a ideia de que existe um grupo de sujeitos com características psicobiológicas e/ou sociocomportamentais específicas, contribuindo assim à conformação e confirmação de diversos estereótipos heterossexistas. Por isso é possível afirmar que o romance de temática homossexual vai muito além do registro narrativo das práticas sexuais intemasculinas e das teorias da identidade, que as categorizam até chegar a uma re-produção dos argumentos do discurso heterossexista, reprodução esta levada a cabo de diversas maneiras, entre as quais se destacam a promoção dos estereótipos do homem superior e da mulher inferior.

Misoginia homossexual

A propósito da misoginia, Esperanza Bosch (1999) define:

> Podemos considerar los estereotipos como un caso especial de categorización. Es decir, a partir de una serie de variables físicas (sexo, raza, edad…) y/o sociales (pertenencia a un grupo político, religioso…) asignamos a las personas a grupos y organizaciones la información disponible sobre ellas. Como resultado de ese proceso de categorización, las personas tendemos a: a) la asimilación, es decir, a minimizar las diferencias intragrupales, percibiendo a los miembros de un grupo como más iguales entre sí de lo que realmente son; y b) al contraste, es decir, a aumentar las diferencias intergrupales, percibiendo las diferencias entre los grupos como mayores de lo que realmente son. (p. 138)

Da categorização por assimilação poderia ser exemplo aquela afirmação implicitamente reproduzida pelos romances segundo a qual o homossexual é um sujeito egocêntrico e infeliz, e num sentido mais geral, a ideia de que o desejo de relações sexuais intermasculinas define um tipo de identidade particular, denominada sujeito homossexual.

Da categorização ou constituição de estereótipos por contraste o melhor exemplo é a afirmação da superioridade dos homens sobre a inferioridade das mulheres e dos homossexuais. O curioso é observar que a misoginia, como manifestação sexista equivalente à homofobia heterossexista, está presente em vários dos romances destacados, contribuindo assim para a constituição dos preconceitos de gênero – dos mesmos preconceitos de que são vítimas frequentes os homossexuais – e para a reprodução da ideia de uma suposta superioridade masculina segundo a qual os homens seriam biológica ou historicamente responsáveis pela constituição da cultura e da sociedade.

Não é nosso interesse tratar das complexas motivações psicológicas que determinam a percepção que os denominados homossexuais teriam das mulheres (entre as quais ocuparia um lugar destacado o fenômeno do travestismo, não considerado no presente trabalho), mas apenas nos deter na caracterização que se faz delas nos romances com o objetivo de determinar até que ponto seu tratamento é estereotipado ou discriminatório e, em consequência, reprodutor de um paradigma (hétero)sexista do qual os homossexuais também são vítimas. De fato, entendendo a misoginia como a aversão manifesta em relação à mulher e sustentada numa suposta superioridade masculina, é possível achar, nas narrativas em causa, alguns

momentos nos quais a mulher aparece subestimada, julgada ou caricaturada pelos personagens homossexuais.

Paradoxalmente, uma forma recorrente de representação da mulher nos romances de homossexuais é pela sua ausência como personagem, a ponto de vários dos romances poderem ser qualificados como universos exclusivamente masculinos, como é o caso de *La virgen de los sicários* ou de *Hombres sin mujer,* e neste último a falta de contato com mulheres determina, segundo insiste o narrador, a aparição de práticas sexuais entre os presidiários, coisa que também acontece entre soldados e homossexuais presos em *Arturo, la estrella más brillante*. Mas essa ausência de mulheres é só física, pois elas estão presentes como uma referência constante, e negativa na maioria dos casos: no argumento de Arenas, a lembrança da mãe serve para explicar os traumas do personagem; no romance de Montenegro, fala-se das traições das esposas dos presidiários; e no relato de Vallejo as mulheres, como procriadoras, são catalogadas como seres indesejáveis:

> Cuentan que poco antes de mi regreso a Medellín pasó por esta ciudad destornillada un loco que iba inyectando en los buses cianuro a cuanta perra humana embarazada encontraba y a sus retoños. ¿Un loco? ¿Llamáis loco' a un santo? ¡Desventurados! Dejádmelo conocer para darle más de lo dicho y un diploma al mérito que lo acredite como miembro activo de la orden del santo rey. Ah, y una buena dosis de jeringas desechables, no se le vayan a infectar sus pacientes. (Vallejo, 2002, p.146)

A referência à mulher ausente como geradora de muitos dos males sociais e pessoais se soma à presença da mulher carente que procura no homem a

possibilidade de satisfazer suas necessidades afetivas ou sexuais. Em *Stella Manhattan* temos um personagem feminino que procura sexo na rua com homens desconhecidos; em *El vampiro de la colonia Roma* faz-se algumas referências à madrinha que, na falta de filhos, ajuda financeiramente o protagonista; em *Orgia* é contada a história de uma estudante que, apavorada com a proximidade de seu casamento, decide perder sua virgindade com o professor Ginarte; e em *Tengo miedo torero,* a frívola namorada de Carlos tenta o tempo todo controlá-lo. É também notável essa caracterização negativa na personagem que tira o Aleixo de *Bom-Crioulo*: uma mulher com traços masculinos que fica apaixonada pela doçura do adolescente afeminado:

> Bateu a porta e a portuguesa velha de sangue quente começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele se deixava estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente, como um animal.
>
> - Anda meu tolinho, despe-te também: aprende com tua velha... Anda, que eu estou nem uma brasa!...
>
> Aleixo não tinha tempo de coordenar ideias. D. Carolina o absorvia, transfigurando-se a seus olhos.
>
> Ela, de ordinário tão meiga, tão comedida, tão escrupulosa mesmo, aparecia-lhe agora como um animal formidável, cheio de sensualidade, como uma vaca do campo extraordinariamente excitada, que se atira ao macho antes que ele prepare o bote...
>
> Era incrível aquilo! A mulher só faltava urrar! (Caminha 2003, p. 68)

É importante destacar que essa característica de carência sexo-afetiva atribuída às mulheres é transferida a vários dos personagens masculinos em diversos romances. Assim, por exemplo, alguns dos presidiários do romance de Montenegro e o protagonista do romance de Caminha se especializam em proteger seus amantes em troca de companhia e/ou favores sexuais; e Eduardo, Molina e 'La loca de enfrente' se caracterizam por ajudar os homens esperando deles algum tipo de retribuição sexual ou afetiva. Falando de um garçom pelo qual se apaixonou, o protagonista de *El beso de la mujer araña* diz:

> Y no ocuparme más que de él, todo el santo día nada más que pendiente de que tenga todo listo, su ropa, comprarle los libros, inscribirlo en los cursos, y poco a poco convencerlo de que lo que tiene que hacer es una cosa: no trabajar más. Y que yo le paso la plata mínima que le tiene que dar a la mujer para el mantenimiento del hijo, y que no piense más que en él mismo. (Puig, 2007, p. 65)

É nesta obra, precisamente, que a mulher assume um papel muito especial, pois ainda que não seja um personagem "real", sua presença vai além da lembrança ou da aparição esporádica para converter-se num ponto de referência fundamental, anunciado no título. As mulheres em Puig aparecem sendo as protagonistas dos filmes – reais e imaginários – que Molina relata para Valentín. Jovens ou velhas, elegantes ou ordinárias, fortes ou submissas, todas elas parecem ter uma coisa em comum: a capacidade de se sacrificar pelo seu homem, do mesmo jeito que acontece com o protagonista do romance. É possível que esse paralelo entre o agir da mulher e do homossexual, em

El beso de la mujer araña, seja menos uma evidência de (hetero)sexismo que uma crítica à suposta superioridade masculina, a qual poderia ser posta em questão pela relação de dependência estabelecida. Mas, ainda nesse caso, tanto as mulheres dos filmes como o homossexual do romance aparecem definidos em função do personagem masculino. Talvez seja possível achar um sentido crítico para a visão estereotipada da mulher (mas não do homossexual) no romance de Lemebel, em que a personagem da esposa do ditador é caracterizada mediante o recurso da ironia:

> ¿No crees que deberías mandar a construir una capilla en el lugar del atentado? ¿Por qué no pensarás vestirte de café por seis meses como los cabros chicos cuando hacen una manda? Aunque con ese uniforme plomo parece que siempre anduvieran de manda. ¿Nunca se te ha ocurrido Augusto, que los uniformes podrían ser de distinto color para cada estación del año? Sí, ya sé que estás pensando que soy frívola, se verían tan lindos los chicos con trajes de color sandía en verano… (Lemebel, 2002, p. 202)

No entanto, é possível pensar que, em *Tengo miedo torero*, o frequente contraste entre a difícil situação sócio-política que enfrenta o General e as preocupações "estéticas" de sua esposa funcionam mais como uma crítica das veleidades do poder do que da frivolidade atribuída à mulher. Tanto no romance de Puig como no de Lemebel, em lugar de uma suposta evidência crítica da misoginia, o que se manifesta é a reprodução mais ou menos direta da ideia da inferioridade feminina.

Em síntese, e quase sem exceção, a mulher como personagem, presente ou referido, aparece caracterizada como abusada, carente e/ou frívola, o que reforça a ideia da superioridade masculina. Nessa perspectiva, nos romances em foco se impõe uma visão estereotipada dos gêneros que vai além da reprodução da teoria da identidade homossexual e dos preconceitos da inferioridade feminina, chegando até à sobrevalorização de um padrão de masculinidade.

Apologia androcentrista

No trecho anterior fez-se referência à categorização ou constituição de estereótipos por contraste, procedimento que, no caso da identidade homossexual, é realizado com relação a um padrão de masculinidade e com base numa suposta feminilidade atribuída aos homossexuais. Daí que a caracterização negativa do estereótipo feminino seja fundamental, não só para reforçar a crença na inferioridade da mulher e do homossexual, mas especialmente para assegurar a ideia da superioridade do homem heterossexual.

Mas inclusive no interior do relacionamento homossexual, como é apresentado em muitos dos romances, é possível encontrar essa supervalorização do estereótipo masculino. No caso da relação entre o pervertido e o invertido, este último apresenta um maior número de características negativas na sua personalidade, tais como a insegurança, o oportunismo e/ou a ambiguidade; é o que acontece em *Bom-Crioulo* com Aleixo, que cede às propostas da Portuguesa e trai Amaro, e em *Hombres sin mujer* com o Andrés, que cede

às pressões de Manuel chiquito e trai Pascasio. Nesses romances, os valores positivos são atribuídos ao pervertido, que tem as qualidades do homem de verdade: só Amaro é forte, responsável e leal, e, no romance de Montenegro, no qual todos sofrem "a enfermidade do presídio", só o sodomita másculo tem possibilidades de liderança:

> El que era toro de verdad, no podía explotar a los infelices por sistema, aunque sí coger lo que le hiciera falta donde quiera que esto estuviera [...] ni andarse con demasiadas precauciones si llevaba algún muchacho al hoyo; ni consentir que un preso, jefe de galera, lo avasallase a título de galones; ni perder la cabeza por un muchacho determinado, aunque si pelear hasta el fin si le molestaban al que, por el momento, vivía con él – y eso no por el muchacho, al que siempre debía tratar con despego, sino por él mismo […] (Montenegro , 1935, p. 148)

Mas o contraste entre a visão negativa da denominada homossexualidade e a visão positiva ou superior da masculinidade, entendida como suposta heterossexualidade, faz-se ainda mais evidente na oposição ativo/passivo, predominante em vários dos romances de temática homossexual. Assim, por exemplo, em *El beso de la mujer araña* ou *Tengo miedo torero*, o caráter racional, pragmático e filantrópico do homem se opõe à sensibilidade artística, emotiva e egocêntrica do homossexual. No romance de Puig, Valentín aparece como o sujeito intelectual, crítico, leitor de livros de economia política, comprometido com a realidade social e disposto a sacrificar-se pelos demais, enquanto Molina é um sujeito romântico, superficial, que assiste a

filmes americanos e cuja máxima preocupação, além da saúde de sua mãe, é encontrar o amor de sua vida:

> -¿No te cansas de leer?
> - No. ¿Cómo te sentís?
> - Me está viniendo una depresión bárbara.
> - Vamos, vamos, no sea flojo compañero.
> - ¿No te cansas de leer con esta luz tan jodida?
> - No, ya estoy acostumbrado. Pero de la barriga, ¿cómo te sentís?
> - Un poco mejor. Contame qué estás leyendo.
> - ¿Cómo te voy a contar?, es filosofía, un libro sobre el poder político.
> - ¿Pero algo dirá, ¿no?
> - Dice que el hombre honesto no puede abordar el poder político, porque su concepto de la responsabilidad se lo impide.
> - Y tiene razón, porque todos los políticos son unos ladrones.
> - Para mí es todo lo contrario, quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad. Ante todo mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar.
> -Carne de cañón. Eso es lo que sos.
> -Si no entendés nada callate la boca.
> -No te gusta que te digan la verdad…
> -¡Que ignorante! Si no sabés no hables.
> -Por algo te da tanta rabia…
> -¡Basta! Dejame leer.
> -Está bien. Algún dia que vos estés mal yo te voy a hacer lo mismo. (Puig, 1977, ps. 92-93)

A fantasia romântica de Molina e a utopia política de Valentín favorecem o encontro sexual numa relação na qual o primeiro assume o papel de apaixonado sacrificado pelo seu amor (do mesmo modo que as protagonistas dos filmes por ele relatados) e o segundo de homem disposto a tudo pela sua causa política. No texto de Lemebel, em compensação, a relação de 'La loca' com Carlos é mais maternal, chegando mesmo a organizar para ele uma festa de aniversário com as crianças do bairro, e ainda que pela sua juventude o personagem masculino não apareça tão estereotipado como em Puig, o personagem homossexual tem todos os traços da feminidade tradicional: apelo pelo doméstico, sentido estético, sensibilidade exacerbada e fantasia romântico-sexual, e só em virtude desta última é que se faz possível o encontro corporal. Mas, enquanto o contraste sexista no romance de Puig culmina em tragédia, no texto de Lemebel impõe-se a amizade entre os dois personagens, com o que se consegue relativizar a força da oposição ativo/passivo e pôr em xeque, ainda que parcialmente, o modelo da submissão do homossexual afeminado perante o homem másculo.

> A lo mejor soy una loca tonta que confundí las cosas, dijo ella como una niña envolviendo su pena infinita. No te pongas así, no es para tanto. Tú sabes que nunca te voy a olvidar. Y a Carlos también lo embargo la tristeza, y sin saber qué hacer, le tomó sus manos de pájara mustia y las besó con las brasa de sus labios morenos. ¿Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mi? Con sólo tres palabras. ¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista. "Tengo miedo torero". (Lemebel, 2002, p. 211)

A apologia do estereótipo masculino continua vigente nos romances que retomam elementos da subcultura *gay*, ainda que o homem másculo, o "entendido", se assume como homossexual. Nesses casos, a posição de inferioridade é ocupada pelo homossexual que obedece ao padrão tradicional, ou seja, aquele que aparece como sendo muito delicado ou emocional. É isso o que acontece em *Stella Manhattan*, no qual, desde o começo, o personagem afeminado reconhece a superioridade do gay másculo:

> Um homaço o Vianna, tall and handsome, bonito e pouco latino na sua beleza baby face. Eduardo não acreditou no que via: ele se aproximando com um retrato na mão e lhe perguntando se era o filho do Sérgio. Deu por si e já estava abraçado e comovido e quanto! Grudado naquele Rock Hudson que caminhava pelo meio da estrada dos 50 sem medo dos refletores. (Santiago, 1991, p. 44)

A superioridade do "homem" (pervertido, ativo ou machão gay) não é só física, também comportamental, mas o elogio do físico é fundamental nessa apologia da masculinidade:

> O que La cucaracha gostava nos muchachos cariocas era a maneira como andavam, andavam na rua, como que colocando todo o peso do corpo, assim! nos quadris. Da cintura pra baixo parecem uma coisa pesada, sólida, uma escultura de mármore, que sé yo, de aço, de bronze, e da cintura para cima qualquer coisa leve, elegante, etéreo, como se o corpo, bem plantado no chão, estivesse sempre pronto para alçar vôo. (Santiago, 1991, ps. 33-34)

E não somente em *Stella Manhattan* que isso ocorre. Seja na fala do narrador ou de algum personagem, é frequente achar elogios ao corpo e à atitude viril em quase todos os romances, assunto que é questionado pelo revolucionário Valentín em *La mujer araña*:

> - ¿Qué es ser un hombre para vos?
> - Es muchas cosas, pero para mi… bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada.
> - Es una idealización, un tipo así no existe.
> - Sí existe, él es así.
> - Bueno, dará esa impresión, pero por dentro, en esta sociedad, sin el poder nadie puede ir avanzando seguro, como vos decís. (Puig, 1977, p. 59)

É essa segurança e confiança que se manifesta na fortaleza corporal de Amaro, na teimosia de Pascasio, na racionalidade de Valentín, na imponente presença do Vianna, na gravidade dos soldados cubanos, na leveza dos garotos cariocas ou na volúpia dos negros pernambucanos. E ainda que em *Orgia* a diferença homossexual-heterossexual não seja tão definitiva, nele ainda predomina a inferiorização dos afeminados e a sobrevalorização do homem másculo. Diferente do que acontece nos outros romances relacionados com o paradigma *queer*, como *Onde andará Dulce Veiga* e *La virgen de los sicários,* em que a ausência de qualquer reflexão ou defesa da identidade homossexual coincide com a ausência da apologia da masculinidade. No entanto, na obra de Vallejo, o valor do masculino é substituído pelo valor

da juventude, condição indispensável de seus possíveis ou reais amantes; assim, o contraste já não é estabelecido com a feminilidade, mas com a velhice, da qual o narrador-personagem se sabe integrante: "Virgencita niña, María Auxiliadora que te conozco desde mi infancia [...] Que este niño que ves rezándote, ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor". (Vallejo, 2002, p. 20)

No romance de Abreu, o protagonista bissexual não apresenta uma predileção especial; além disso, o narrador evidencia sua indisposição com o paradigma *gay* e sua obsessão pela masculinidade:

> [...] Fiz um concurso para escolher Arandir. Queria uma cara completamente nova. Um verdadeiro macho, uma lasanha. Teve mais de cinquenta candidatos, o Arturo aqui tirou o segundo lugar. Físico perfeito, pena o sotaque. Mas foi quando pensei na possibilidade de aproveitar um talento como o dele que me veio a ideia da Pietá gay.
>
> O talento de Arturo, qualquer um podia ver, era realmente enorme. (Abreu, 2007, p. 146)

No entanto, a crítica de Abreu é excepcional, pois a tendência, nos romances lidos, é à androlatria, ou seja, à valorização do padrão de masculinidade em detrimento da feminidade atribuída tradicionalmente ao homossexual, masculinidade definida basicamente pelo elemento corporal e em consonância com os estereótipos heterossexistas.

E é em virtude da recorrente presença desses estereótipos que fica difícil identificar um sentido crítico e/ou de resistência como característica

dos romances analisados no presente trabalho. Muito pelo contrário, a intencionalidade desses relatos parece dirigida, não a resgatar do anonimato as práticas sexuais entre homens, mas a reforçar a ideia da superioridade física e emocional do homem heterossexual. Por fim, em virtude de um mecanismo ideológico muito sutil, o inexistente ou fraco discurso crítico nesses romances parece estar ao serviço de um discurso heterossexista ou patriarcal que propicia a homofobia.

Referências bibliográficas

Abreu, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007 [1990].

Arenas, Reinaldo. *Arturo, la estrella más brillante.* Barcelona: Montesinos, 1984 [1971].

Barcellos, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Coleção Em Questão - Virtual nº 2.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000 [1998].

Borillo, Daniel. *Homofobia.* Barcelona: Bellaterra, 2001.

Bosch, Esperanza et al. *Historia de la misoginia.* Barcelona: Antropos, 1999.

Butler, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade.* Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Caminha, Adolfo. *Bom-Crioulo.* São Paulo: Martin Claret, 2003 [1895].

Carella, Tulio. *Orgia. Diário primeiro.* Rio de Janeiro: José Alvaro Ed. 1968.

Foucault, Michel. *História da sexualidade 1. A vontade de saber.* Trad. Maria T. da Costa e J. A. Guilhon. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988 [1976].

Fry, Peter. *O que é homossexualidade?* São Paulo, Brasiliense, 1983.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero.* Santiago: Seix Barral, 2002 [2001]

Montenegro, Carlos. *Hombres sin mujer.* México: Massas, 1938.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña.* Buenos Aires: Booket, 2007 [1976].

Santiago, Silviano. *Stella Manhattan.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991[1985].

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicários*. Buenos Aires: Suma, 2002 [1994]

Zapata, Luis. *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la Colonia Roma.* México: Grijalbo, 1972.

Precariedad enunciativa y fracaso marica en la literatura argentina reciente

Enunciative precariousness and gay failure in recent Argentine literature

Atilio Rubino

Recebido em: 23 de maio de 2022
Aceito em: 13 de junho de 2022

Profesor y doctor en Letras por la UNLP, Argentina, en donde se desempeña como docente de Introducción a la Literatura. Ha publicado artículos y libros sobre género y disidencia sexual en la literatura y el cine de Argentina y Alemania.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4576-5483>
Contato: atiliorubino@yahoo.com.ar
Argentina

PALABRAS CLAVE: Disidencia sexual; Literatura argentina reciente; Teorías queer; Fracaso; Enunciación marica

Resumen: Este artículo aborda algunas líneas en común de lo que se puede considerar la emergencia de una literatura marica argentina reciente. A partir de elaboraciones conceptuales en torno al éxito y el fracaso en relación con el heterocapitalismo actual se analizan dos textos de publicación reciente: *Diario de una marica mala* (2019) de Ulises Rojas y *El cuerpo marica* (2021) de Facundo Saxe. Ambos dan cuenta de una experiencia que no es programática ni sigue los lineamientos de la corrección política, sino que a partir de la negatividad enunciativa dan cuenta de las tensiones y contradicciones de la identidad marica como una zona de enorme potencia transformadora. De este modo instalan una dimensión negativa de la disidencia sexual que se fuga de la lógica de los logros en términos capitalistas, pero también de la producción de un mundo mejor, de la asimilación, de la tolerancia y de los imperativos del buen ciudadano.

KEYWORDS: Sexual dissidence; Recent Argentine literature; Queer theories; Failure; Gay enunciation

Abstract: This article addresses some common lines of what can be considered the emergence of a recent Argentine gay literature. Based on conceptual elaborations around success and failure in relation to current heterocapitalism, two recently published texts are analyzed: *Diario de una marica mala* (2019) by Ulises Rojas and *El cuerpo marica* (2021) by Facundo Saxe. Both give an account of an experience that is neither programmatic nor follows the guidelines of political correctness, but, from an enunciative negativity, they give an account of the tensions and contradictions of queer identity as an area of enormous transformative power. This way, they install a negative dimension of sexual dissidence that escapes from the logic of achievements in capitalist terms, but also from the production of a better world, assimilation, tolerance and the imperatives of the good citizen.

El fracaso marica

En *Plan sobre el planeta*, Félix Guattari sostiene que lo que él llama el Capitalismo Mundial Integrado no sólo tiene alcances globales sino que "tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta, escape a su control" (2004, 57), ya que se encarga de sobrecodificar todas las actividades, los flujos, el poder (2004, 75). En ese marco la matriz heterosexual de inteligibilidad forma parte integral del capitalismo como máquina abstracta de sobrecodificación de cuerpos, de relaciones, de vidas, de subjetividades, de existencias, de experiencias. Uno de los modos que ha adquirido esta máquina abstracta sobre todo en el capitalismo neoliberal es el imperativo del éxito (Halberstam, 2018) y la promesa de felicidad (Ahmed, 2019). El revés oculto de la positividad neoliberal implica muchas veces el optimismo y las lógicas de progreso, individualismo y discursos exitistas de la acumulación capitalista como un modo de encubrir nuevas formas de sometimiento y sujeción, más cercanas a las sociedades de control y la lógica empresarial trasladada a la vida.

En esta línea, se puede retomar también la propuesta de Jack Halberstam en *El arte queer del fracaso*, quien plantea algunas posibilidades para pensar el modo en el que las gramáticas del éxito y del fracaso organizan las vidas de forma heteronormativa o, incluso, homonormativa: "El éxito en una sociedad heteronormativa y capitalista", dice Halberstam, "equivale muy a menudo a formas específicas de madurez reproductiva combinadas con la

acumulación de riqueza" (2018, 16). Y es que "el fracaso y el capitalismo", según Halberstam, "van de la mano" (2018, 97).

Quiero retomar estas reflexiones en torno al éxito y el fracaso para pensar lo que creo que es la emergencia de una literatura marica reciente en Argentina. Me voy a centrar en algunas ideas en torno a dos textos literarios de reciente publicación: *Diario de una marica mala* (2019) de Ulises Rojas y *El cuerpo marica* (2021) de Facu Saxe. Se trata de textos que podemos considerar marginales o, en cierto modo, precarios, ya que dan cuenta de una experiencia (si se quiere, una estructura de sentimiento) que no es programática ni sigue los lineamientos de la corrección política, sino que en el marco de la literatura argentina contemporánea generan un corrimiento desde la bajada de línea hacia la línea de fuga. Ambos fueron publicados en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, ciudad cercana pero a la vez a la sombra de la capital del país —en donde se concentran buena parte de las recuperaciones de la movida cultural sexo-disidente. Pero, al mismo tiempo, se trata de autoras maricas emigradas hacia La Plata desde el interior del país, Formosa o Chubut, espacios que aparecen tensionados en los textos, pero no desde una lógica centro-periferia. Se trata, asimismo, de publicaciones financiadas de forma autogestiva mediante la preventa[1] y que, por tanto, escapan a las políticas editoriales de la corrección. A su

1 Se trata de la venta anticipada del libro, antes de su publicación, mediante la que se financian los gastos de imprenta y maquetación.

vez, los diseños de tapa de ambos libros dan cuenta también de un trabajo colaborativo con artistas de la disidencia sexual.[2]

Ya desde sus títulos, ambos textos plantean el problema de la identificación marica para apartarse de una posible clasificación identitaria gay y esgrimir, en cambio, una identificación política y también problemática de la enunciación marica. En este sentido, la marica como identidad o, mejor, como ethos enunciativo, como palabra que se elige para autopercibirse por fuera del binarismo de género, es también un modo del fracaso. Un fracaso, por un lado, de la cismasculinidad y en ese sentido del binarismo de género. Pero, por otro lado, también un fracaso del modelo homonormado de lo gay y de las lógicas del éxito capitalista.

La marica patética y llorona, dramaqueen o aniñada, instala una dimensión negativa de la disidencia sexual que se fuga de la lógica de los logros en términos capitalistas, pero también de la producción de un mundo mejor, de la asimilación de la tolerancia y de los imperativos del buen ciudadano. Asimismo, las emociones como el enojo, el odio y el rencor recortan dimensiones de la experiencia afectiva que suelen barrerse debajo de la alfombra en pos de generar un tipo de identidad como compartimento estanco. Si en los últimos años en Argentina la militancia sexo-disidente y de género se ha ampliado enormemente y ha adquirido mucha visibilidad ganando logros importantísimos como las leyes de matrimonio igualitario,

2 En el caso de *El cuerpo marica*, la ilustración de tapa es de la dibujante e historietista Femimutancia –que también realizó los dibujos de su libro *Disidencias Sexuales*– y cuenta con prólogo de val flores. En el caso de *Diario de una marica mala*, la imagen de tapa es de Victoria Argañaraz y el prólogo es de Peter Pank.

de identidad de género y de cupo laboral trans, se puede pensar que los discursos de carácter cuasi épico de las conquistas muchas veces eclipsan la permanencia de los mecanismos y dispositivos de segregación y discriminación que se mantienen, así como las gramáticas de la vida feliz y exitosa que siguen operando. Y al mismo tiempo solapan la permanencia de una historia de violencia sistémica que no sólo no ha terminado sino que además permanece como remanente psíquico en el archivo personal de las personas no cisheterosexuales.

Me interesa, entonces, leer en estos textos distintas dimensiones del fracaso queer y de una enunciación que podemos llamar precaria, ya que se trata de voces que se alejan de lo políticamente correcto o de una bajada de línea normativa de la disidencia sexual y, en cambio, propician un cuestionamiento a la idea de la existencia de una verdad del género y la sexualidad. Esto permite dar lugar a otros sentimientos y afectos como la tristeza, el miedo y el sentimiento de pérdida pero también el odio, el rencor y la venganza como respuesta posible y como política marica de la vida o, como dice Paco Vidarte, "todo para dentro, recibir todo, dejar que todo penetre y hacia afuera sólo soltar mierda y pedos, ésta es nuestra contribución escatológica al sistema" como una consigna política para otro tipo de militancia LGTBQ (Vidarte, 2010, 89).

No pretendo ser exhaustiva en el abordaje de estos dos ejemplos de una literatura marica emergente, sino simplemente tender algunas líneas de lectura y comentar algunos aspectos afectivos que me interesan como marica fracasada. En ese sentido, aunque se trate de textos bastante diferentes

entre sí, en mi experiencia de lectura aparecen algunas tensiones, algunas ambigüedades y contradicciones que probablemente den cuenta de aquello que todavía no se puede enunciar de forma programática —o en el lenguaje de las gramáticas de la disidencia sexual—, mucho menos de manera optimista, pero que se respira en estos textos al modo de una estructura de sentir y, por lo tanto, no delinea los caminos a seguir para construir un mundo mejor sino, por el contrario, traza algunas coordenadas de un mundo que no parece querer mejorar.

El cuerpo archivo

Tanto el texto de Rojas como el de Saxe presentan, a su vez, una hibridez genérica. En el caso de *Diario de una marica mala*, estamos ante un texto que gira en torno al género del diario íntimo mezclado con la autobiografía, la novela, la poesía, la crónica y el panfleto, entre otros. *El cuerpo marica*, en cambio, apuesta a una voz poética afectada por su niñez marica que organiza con ciertas insistencias en algunas imágenes, frases y citas un texto también híbrido entre lo poético, lo testimonial y lo activista. Esa hibridez genérica produce a su vez un sujeto de la enunciación fragmentado y contradictorio que, obviamente, no obedece a un cogito cartesiano. Pero además insiste en el aspecto de negatividad que Halberstam (2018, 121) identificó como el giro antisocial en la teoría queer.

Ya desde el título, el texto de Saxe nos propone una genealogía a partir de la clara referencia a *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig. En esa línea, podemos pensar una impronta wittigiana llevaba al ámbito de lo marica.

Wittig termina su ensayo "El pensamiento heterosexual" con la famosa frase "las lesbianas no son mujeres" (2006, 57) y tanto Saxe como Rojas parecerían querer abonar la idea de la enunciación marica como una fuga a la cismasculinidad y el binarismo. Pero el cuerpo del título tiene otra dimensión, quizás irónica, ya que no aparece nunca como totalidad, como organicidad, como aquello que desde la modernidad entendemos como cuerpo (Le Breton, 2002). Se despliega, por el contrario, en los poemas y textos a partir de la insistencia en ciertas partes de forma fragmentaria, como las uñas, la garganta, los ojos, el pecho. Hay también una insistencia en el abuso, la violación y la amputación que entra en diálogo y hace sistema con el cuerpo fragmentario, nunca completo. El cuerpo del título no remite, entonces, al cuerpo orgánico de la modernidad pero tampoco al programa del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari (1988). No se trata de una des-organización o un uso sexo-subversivo del cuerpo como postura política que performaría un modo del éxito de la disidencia sexual —o de la identidad jugada en los escaparates de Grindr. El cuerpo, en los distintos poemas, aparece más bien como algo que falla, que falta o que resta, como algo amputado y, por lo tanto, como motivo del sufrimiento. Los fragmentos corporales, en ese sentido, están siempre cercenados: la muela arrancada (42), la garganta cortada con una tijera (45), las uñas arrancadas o extirpadas (47).

El fracaso se despliega, así, en la imposibilidad de poseer un cuerpo y hacer de él un instrumento de la revolución molar. Entre las amputaciones, hay una en la que más se hace hincapié: la voz es quizás el órgano que aparece

más claramente castrado. Pero se trata de una insinuación extraña en un poemario que no hace más que enunciar el fracaso, que no hace otra cosa más que hablar. Por eso, me interesa pensar esa voz marica como el habla de un miembro fantasma, que ya no existe pero se siente, como el modo en el que "lo que me amputaron todavía duele" (41).

El fracaso se despliega en un cuerpo que nunca es uno, que no tiene unicidad sino una fragmentación producto de las amputaciones que significan el dispositivo normalizador del sexo y del género. Junto a la fragmentación, la insistencia en el abuso, el pantano, la violación y la muerte que remiten al asesinato de la niña marica. "Nacimiento marica", por ejemplo, se cierra con estos versos: "soy un cadáver marica lleno de odio y rencor / la ausencia de algo que mataron a golpes y abuso / detrás de un piano en un colegio / una escuela / una escuela común y corriente / como todas las otras / donde también matan maricas" (Saxe, 2021a, 22). Se trata, entonces, de una especie de enunciación después de la muerte, de un habla zombie, una voz post-suicidio, "una vida muerta, una vida seca / un ejército de muertos vivientes / con las uñas pintadas / de arco iris / ahí estoy / con ganas de despellejarte / con el odio de siglos / en mis uñas / con mis uñas / arrancadas / muertas / secas" (48).

A partir de estas imágenes que se van retomando y reformulando, los versos delinean una sensación de enunciación no desde el éxito de la vida sino, más bien, apenas desde el fracaso de sobrevida. El odio y el rencor aparecen como sentimientos que si bien van a contrapelo de los discursos de la asimilación, delinean un modo de la venganza como negatividad: a

pesar de la muerte se habla, a pesar de la invisibilización se exhibe, a pesar de la amputación y la desposesión hay, de todos modos, un cuerpo.

La niña marica

Lee Edelman analiza la figura del niño como un imaginario fantasmático que en los discursos que podemos considerar homolesbotransfóbicos suelen priorizar el cuidado de los niños sobre cualquier otro ideal, cualquier otro derecho. Pero se trata siempre de un imaginario de heteronormatividad arrojado hacia el futuro y hacia la reproducción del orden social. Bajo la excusa del cuidado de los niños ideales y fantasmáticos, la sociedad desprotege a los niños reales. "Luchar pos los niños" es abandonar, invisibilizar y "dejar morir" a los niños (2014, 19), sobre todo a los niños queer o, en términos de Saxe, a la niña marica. "El culto al niño", según Edelman "no permite altares a la queeridad de niños y niñas" ya que la queeridad, para la cultura contemporánea en general (…) es entendida como lo que conduce a su fin a los niños y a la infancia" (Edelman, 2014, 41). En esa línea cabe la pregunta que se hace Paul Preciado: "¿Quién defiende al niño queer?" como punto de partida para pensar a esa figura como un "artefacto biopolítico que permite normalizar al adulto" (Preciado, 2019, 64). En los poemas de Saxe aparece con insistencia una voz adulta que se pregunta: "qué le hiciste a mi hijo?" (35) y en la repetición de la frase va agregando insultos: "¿Dónde está mi hijo marica asquerosa?", "¿Dónde está mi hijito hermoso marica de mierda?", "¿Dónde está mi hijo marica degenerada?" (55). En todas esas frases que resuenan como imágenes de alta intensidad afectiva negativa se solapan las

oposiciones en torno a la figura del niño: cuidado y desprotección al mismo tiempo (incluso maltrato y muerte), amor (al niño ideal) y odio (a la marica adulta que convirtió a su niño en niña marica, en monstruo).

Creo que en esa línea se puede pensar la figura de la "niña marica" en los textos de Saxe como un modo de la sobrevida a la desprotección y la muerte. La amputación, en este sentido, se vuelve constitutiva del ethos marica, una enunciación zombie que habla después de la muerte, el suicidio o el asesinato y es, de algún modo, la marica adulta que quiere rescatar a la niña marica asesinada para protegerla de sí misma (o de su posible marica adulta futura):

> Al cuerpo marica le amputaron partes / le amputaron la lengua / le cortaron la confianza / le arrancaron las uñas / a mi cuerpo marica lo humillaron / lo dejaron tirado / golpeado, abusado / le robaron los recuerdos / el cuerpo marica muerto / sólo se olvidaron de los ojos / todo lo demás se lo llevaron / el cuerpo que quedó era el miedo / y la autodestrucción / un cuerpo muerto lleno de miedo / un cuerpo que vomita / un cuerpo que se mete los dedos / un cuerpo que llora / un cuerpo que vomita / y busca en su interior / raja muy adentro / un cuerpo muerto que busca a la niña marica / a los restos que flotan / en algún lugar / muy adentro (Saxe, 2021a, 19).

Como vemos, no se trata de una amputación exitosa, de un devenir minoritario como fuga empoderante de la heteronorma, sino, por el contrario, de una castración dolorosa, punzante, que fija a la enunciadora adulta en el pasado, en la niñez mutilada en pos de la protección del niño ideal. "Lo único que se podía decir de vos era que eras demasiado bueno" (40) es una de las frases que se repiten, que resuena en varios momentos como tantas otras

de esas voces que también entrecortan el discurso y lo vuelven fragmentario y atravesado por los dispositivos de control y sacrificio humano. Quien habla en los poemas es una marica resultado también de los laboratorios de producción de heterosexualidad de la cultura y la sociedad.

No se enuncia, entonces, desde el éxito de la deconstrucción de la cismasculinidad porque no se trata de una celebración de la deconstrucción en su dimensión teleológica, sino del dolor lacerante y el odio que genera el miembro fantasma producto de las violencias sistémicas que producen nuestras subjetividades. Se habla, más bien, desde las cicatrices que los dispositivos de generización y de cismasculinidad han dejado. La que habla es la niña asesinada, la niña zombie, la niña robot, para preguntarse desde su versión adulta: "¿Cómo se recuperan las partes amputadas? / ¿Cómo se vuelve del suicidio?" (59 y 60). No se trata de la consigna de matar al macho interior como un modo del éxito militante, de ganarle al enemigo, al ideal de masculinidad cis, sino que lo que habla acá es el fracaso, es la marica asesinada o suicidada por la internalización de los dispositivos de disciplinamiento. Más que un cuerpo sin órganos, se trata, entonces, de un no-cuerpo, una ausencia, los restos del apocalipsis corporal, el después del suicidio, un cuerpo que ya no está, que murió.

Esa ausencia también implica una desidentificación no sólo con los modelos de cismasculinidad o de identidad gay sino también y fundamentalmente con sí mismo. Por eso se reitera también la escena de mirarse al espejo y no reconocerse —"No sé qué o quién es eso del otro lado. No me siento reflejada (…). Yo no soy la del espejo" (38)— o sentir que la vida que se está

viviendo es una ficción —"no sé si estoy sintiendo / o actúo los sentimientos" o "no sé si lloro o actúo mis lágrimas" (2021a, 33). Esa desidentificación también implica reconocerse en la amputación, en los estragos que el "mundo espantoso" (49) ha generado.

Hay también ahí un exceso camp, una dimensión de culebrón al borde de lo paródico. Se abre así otra línea para pensar esa relación entre niñez y adultez o, más bien, la fijación en la niñez de la voz adulta como un modo también del fracaso, ya que se puede pensar como un desvío improductivo a la lógica capitalista de la adultez como acumulación de capital económico, profesional y cultural. Como sostiene Halberstam,

> El fracaso conserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia y perturba el supuesto claro límite entre adultos/as y niños/as, entre vencedores/as y perdedores/as. Y aunque es cierto que el fracaso viene acompañado de un conjunto de afectos negativos, como la decepción, la desilusión y la desesperación, también nos da la oportunidad de utilizar esos afectos negativos para crear agujeros en la posibilidad tóxica de la vida contemporánea (Halberstam, 2018, 15).

En este sentido, podemos pensar las referencias a un mundo infantil y a objetos de la cultura de masas o basura, resignificados como un modo del fracaso de la adultez. Las referencias a Danna Scully de la serie *X-files*, a Batman y Robin, a los playmobils y a los Transformers proponen una estética camp de tratamiento de la cultura basura interceptada o cruzada con un anclaje improductivo en lo infantil. La adultez exitosa es aquella

alejada de lo aniñado pero también de lo patético y llorón (podríamos decir, de la mariconada).

El poemario tampoco ofrece, entonces, un programa de cómo debería ser un cuerpo marica, sino que la repetición del adjetivo marica o marika de los títulos tanto del libro como de casi todos los textos que componen el volumen desbarata la posibilidad de atribuirle un sentido estable y fijo: "el cuerpo marica" pero también "brujería marika", "nacimiento marica", "la lengua marika", "poema marika", "tristeza marika", "telegrama marika", "ardor marika", "tragar marika", "uñas maricas", "ficción marika", etc. El uso de la K en vez de la C genera un desplazamiento del sentido, algo así como la différance derrideana o la interruqción de val flores; pero, al mismo tiempo, la repetición del adjetivo produce una puesta en abismo en torno a lo marica/marika que termina por hacer colapsar su posible significado identitario esencialista. El ser marika de *El cuerpo marica* es fragmentario y contradictorio, no un ser humano sino un manojo de sentimientos, archivos psíquicos y partes corporales que no arman un todo. La idea de lo marica/marika pierde, entonces, sentido, porque es sólo cuerpo. Y el cuerpo se resiste a la significación. Por eso en este poemario el cuerpo es sinónimo de fracaso. La marica de Saxe (2021a) se abisma para resistirse a cualquier significado estable. Para hacer estallar en cierta forma el sentido y que quede algo así como un cuerpo que no es cuerpo, sino ausencia, muerte y destrucción o, por qué no, —sobre todo hacia el final—, también odio.

Otra dimensión camp que se podría combinar con las anteriores es la del registro melodramático al borde del culebrón: "Ser marica, sola, en la

oscuridad / ser niña, ahí, sin aire / mirar todo con miedo" (34). En torno al llanto, la tristeza y el sufrimiento parece haber una especie de regodeo que propone, asimismo, una lectura distanciada por la oscuridad de algunas imágenes utilizadas. Ese dramatismo se vuelve por momentos hiperbólico de modo de evitar la catarsis ante la tragedia, porque la puesta en abismo propone una lectura irónica: "Triste, / facunda triste / sola, llorona / hay una alfombra / juega sola con sus muñecas / facunda se divierte sola" (33). En *Disidencias sexuales. Un sistema de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*, un libro de teorías y genealogías sobre disidencia sexual transnacional que Saxe edita el mismo año, se trabaja también la idea de ir en contra del saber y de la verdad y produce una voz enunciativa que es mucho más extraña allí, en un libro académico: "La enunciación de este texto no pretende ubicarse como verdad, como cisheterocentrada ni como verdad queer. Lo que quiere este libro es habitar la posibilidad de encontrar una voz propia, una lengua desde la cual empezar a construir afectos y escrituras" (2021b, 20). Como si se tratara del revés de la producción literaria de *El cuerpo marica*, aparece también allí una performance enunciativa que cuestiona cualquier atribución de verdad a lo que se enuncia.

Podemos leer *El cuerpo marica* a contrapelo de esas ideas, puesto que también hay allí reflexiones poéticas en torno a la propia escritura literaria: "Siento que puedo acariciar algo a partir de la suma de recuerdos maricas. Mi primer intento fue escribir un ensayo. Me faltan las referencias, me falta el lenguaje. (…) Escribir y ser leída me vuelve vulnerable, me alejo del espejismo que siempre fui" (25). Esa es la "escritura del pantano", otra insistencia en

uno y otro libro y lo podemos pensar en torno a la escritura también como un fracaso. Como un pivoteo por aquello que se quiere vomitar pero no se puede enunciar en el lenguaje del amo, aquel que se siente ajeno y en el que se intenta una y otra vez pero, como dice Vidarte, sólo sale mierda.

Finalmente, quiero destacar una zona del poemario en el que el tono cambia un poco. Me refiero sobre todo a "El odio" (73), "miles de flores del mal degeneradas" (74-75) y "¿Qué hacemos con el odio?" (76). En esa zona los discursos de odio asociados a la infancia se trasladan al presente y la adultez. Desde esa zona se puede releer el texto completo como una búsqueda en el archivo personal del modo en el que ha sido constituida la personalidad en una pedagogía homofóbica, disparada a partir de los discursos de odio en tiempo presente. Cabe mencionar que Saxe ha sido objeto de persecución, acoso y discursos de odio por su labor como investigadora desde hace varios, de esos hechos da cuenta en los capítulos separadores de las siete partes de su libro *Disidencias sexuales*. De algún modo, la experiencia de lectura de *El cuerpo marica* dispara desde ese presente a un pasado y a la niñez como un modo de reconstrucción de una pedagogía del odio que se extiende por toda la vida marica: "primero me prohibieron el uso de las manos / después me quitaron los colores" (34), "Los perros putos traen mala suerte" (40, 53), "me encerraron y me enseñaron a amar amputando partes de mi cuerpo" (44). Y que incluye, en términos de fracaso, la autodestrucción: "todo quedó adentro / y comenzaste a destruir tu cuerpo / a odiarlo / a odiarte / no hablar y odiarte / no moverse y destruirse" (59).

El rostro multiforme de la yuta

En relación con la insistencia en lo marica/marika hay un detalle a tener en cuenta en el libro de Saxe: la casi ausencia de sexo. De hecho, sólo hay dos poemas que se detienen en cuestiones particularmente de experiencias sexuales, "Restos" (88) y "saxe suena a sexo" (81). Este detalle rompe un poco cierta asociación naturalizada entre la identidad y la práctica sexual. El *Diario de una marica mala* de Ulises Rojas comparte esta característica. El sexo se da por sentado, se enuncia apenas, pero no es lo importante. Frente a los catálogos de encuentros sexuales que se exhiben como en un escaparate en otras zonas de la literatura gay argentina reciente que se pretenden maricas, en estos textos el sexo es también el fracaso del modelo hipermasculino siempre erecto del porno gay. En ambos textos el acto sexual adquiere un lugar marginal y que, lejos de las lógicas neoliberales de la sexualidad a lo grindr, se convierten en efectos de intensidad. En el caso de Saxe, se trata del sabor que queda en el bigote o del efecto posterior a una penetración anal. En el caso de Rojas, aparece como una recurrencia la axila del personaje de Capricornio 1: "mi lengua por su axila" (79), "como cuando me ahogo en su axila" (132). Este tipo de imágenes intensifica una sexualidad de los cuerpos por fuera de lo hiperfálico.

De hecho, Capricornio 1 es un personaje central dentro del arco narrativo en presente del *Diario* que va a enmarcar otras historias y otros personajes. Pero en esto hay también una dimensión irónica, ya que la enumeración que forma parte de la denominación del personaje aparece como trunca. Hay

un Capricornio 1, pero nunca un Capricornio 2, o 3 o 4 o 5. Se genera así la expectativa respecto de la aparición de otras relaciones sexo-afectivas en el presente de la enunciación del *Diario*, pero sólo para traicionarla porque la perspectiva del fracaso no se detiene en el catálogo de parejas sexuales sino, como en Saxe, en la intensidad de un olor, de un aroma, de una zona corporal y el sentimiento asociado en el archivo personal de sensaciones.

Esa falsa enumeración da cuenta de la existencia de un prontuario de parejas sexuales pero que no se exhiben, ni se nombran siquiera, porque se queda en la intensidad de ese presente problemático. Puede haber promiscuidad, poliamor, tríos, orgías, relaciones abiertas, prácticas BDSM, etc., pero no son materia literaria, porque la apuesta es el fracaso, sobre todo como modo de fuga a las cambiantes gramáticas del éxito. Los celos, por ejemplo, aparecen en torno a relaciones no exclusivas en el texto pero también se vinculan con los usos de expresiones como "jurar" o "afirmar" que marcan de forma irónica la tensión entre el sentimiento que se experimenta y el que se debería sentir, según las gramáticas de la correcta liberación sexual: "Afirmo: no siento celos de eso, de su cuerpo. Sí de que le haga mates a otrx cuando despiertan. Que le de muchos besos tiernos por toda la cara (…)" (Rojas, 2019, 64). De ese modo la exhibición de los celos en una relación abierta o poliamorosa es un modo de apostar también por el fracaso. Pero no de la familia o la monogamia, de la fidelidad o el amor para toda la vida happily ever after sino que, por el contrario, se trata de exhibir también el fracaso de la promiscuidad, la liberación y el sexo desenfrenado, que muchas veces puede rozar la irresponsabilidad afectiva. Entre esos dilemas se encuentra

la enunciadora marica del *Diario*, tensionada entre diferentes modos de la felicidad homonormada o de la correcta disidencia: "Yo quiero ser libre, que me gusten otras personas y también quiero poder abrazarlo los domingos" (Rojas, 2019, 80).

En el caso de Rojas, el fracaso se inscribe también desde el título. La "marica mala" que se constituye en voz enunciadora de este diario híbrido implica un doble valor: marica mala y mala marica. Por un lado marica alejada del imperativo de la bondad, la sumisión, la obediencia y la asimilación. Por otro lado se trata de ser mala como marica, de no cubrir ni alcanzar con las expectativas de la disidencia sexual o, como lo dice Rojas, "la yuta de la disidencia" (2019, 31 y 111). Se trata en este sentido de construir una vida no necesariamente a contrapelo de cualquier imposición o imperativo normativo sino tensionada con ellos. El posicionamiento marica, en un sentido similar al de Saxe, más que en la identidad definida, se inscribe en la desidentificación o en la desubicación: "Mi problema ha sido siempre el de no encajar, no había etiqueta para mí, no había lugar, un extremo en el que encajara. Marica fue lo más parecido" (Rojas, 2019, 59). "Marica" es aquí no una identidad estable e inteligible sino la fuga, sobre todo en términos de desidentificación. No se trata de una identidad excéntrica sino más bien contradictoria, en tensión con imperativos hetero y homo normados así como con la inscripción en las opciones que ofrece el binarismo de género: "Entonces lo sé, en parte soy muy mala marica y marica mala a la vez" (Rojas, 2019, 59).

Lo cierto es que el *Diario* va a tensionar un doble arco narrativo, por un lado esta relación sexo-afectiva con Capricornio 1 y, por otro, las experiencias de desmaculinización y producción de la identidad marica o, mejor, del ethos y el posicionamiento marica en la enunciación, fundamentalmente a partir de organizaciones militantes y la movida cultural sexo-disidente en la ciudad de La Plata. La enunciadora marica del *Diario* organiza una serie de fiestas drag-queen que se convierten en un espacio de resistencia a la heteronorma y al binarismo en la ciudad, de las que participa también como Drag-queen (aunque no lo sea, o aunque no sea, ni como marica ni como drag, buena). Es interesante detenerse en el inicio del capítulo 4, que es uno de los pocos que lleva título, "Mi novio no sabe que soy una Drag Queen". Desde la ironía del título se plantea un juego con el motivo de la salida del armario, que en las primeras líneas del capítulo se desmiente: "No soy una Drag Queen ni tengo novio pero no se puede negar que es un re título" (Rojas, 2019, 23). En otro capítulo, más adelante, insiste en este posicionamiento enunciativo desde la ironía: "Tengo varias afirmaciones que son mentiras, y varias negaciones que son verdades (…). Yo juro. Como cuando me invento historias que son más felices, la realidad siempre es más triste" (Rojas, 2019, 43).

Frente a la lógica acumulativa del ideal de felicidad se puede pensar la dimensión de la intensidad de la experiencia:

> En mi vida cuando todo va bien, yo sospecho. Después de mucho tiempo de estar solx conozco a alguien piola, alguien con quien la paso bien, cuya compañía es agradable. Yo marica sola desertora de su destina de hombra.

> La hijo-hija que traiciona el mandato. La cobarde, poco hombre, etc. En mi vida, cuando todo va bien, yo desconfío. Siento que estoy traicionando algo al pasar de nuevo por lo mismo, al volver a querer. Igual triunfando como siempre, luchando. (…). Voy a pelear con la forma en la que me enseñaron a querer (Rojas, 2019, 19).

La experiencia y la posibilidad de una relación sexo-afectiva se vuelve sospecha frente a las gramáticas opuestas pero igualmente operantes de la homonorma, por un lado, y de la correcta disidencia sexual marica, por otro. En ese sentido, el posicionamiento marica que propone el *Diario* es el fracaso, como un modo de la intensidad del presente, como fuga a las promesas de felicidad tanto heteronormativas como homosexuales e, incluso, sexo-disidentes. En ese sentido, el éxito aparece siempre como una pronunciación irónica: "Igual triunfando" (19), "Yo cansada de tanto éxito" (36) "Cansada de triunfar (mentira)" (40).

Por otro lado, respecto de la cita anterior es interesante detenerse también en el imperativo de cismasculinidad y la enunciación marica como un modo de fuga al binarismo. La "Marica sola desertora de su destina de hombra" (19) es, quizás, el final de una reta, de un trayecto. Pero el presente de la anunciación es sólo un punto en ese recorrido, como lo es el pasado también: "La típica infancia marica con las primas y las muñecas, no la voy a seguir. Sí había muñecas, sí odiaba el fútbol. Aun así lo intentaba. Intentaba ser un 'buen niño' y ser un buen niño implicaba ser varón" (Rojas, 2019, 39). La fuga es siempre presente y es siempre proceso, nunca conclusión. Esto también va a contrapelo de los imperativos de éxito identitario. De ahí que

se trabaje al principio esa salida del armario drag-queen frente a un novio que no es novio y ante un presente drag-queen que no es tal tampoco.

La posible masculinidad cishomosexual aparece en ese sentido cuestionada pero no como algo resuelto. La presentación de sus actividades y performances como drag-queen no son una deconstrucción definitiva de la cismasculinidad sino una fuga performática mediante la experimentación con la identidad, la masculinidad, la feminidad y el binarismo. Es, también, un fracaso. Al principio del texto se presenta, por ejemplo, este diálogo con una amiga lesbiana:

> —Yo para dar clases me pongo chonga, para que lxs chicxs no sepan si soy torta o qué, para confundirlxs.
>
> —Yo también me pongo chongo, pero por miedo (Rojas, 2019, 21).

La masculinidad en este caso es una performance o, más bien, un disfraz. Si, como quería Butler (1990), la performance drag-queen implicaba una parodia de género, es interesante pensar el modo en el que, por un lado, Rojas pone al descubierto que la masculinidad (homosexual, si se quiere) también lo es y, por otro, que ésta obedece a sentimientos que no son políticamente correctos, fundamentalmente el miedo. Unirse al binarismo y disfrazarse de hombre como un modo de supervivencia en un mundo que sigue eyectando lo que no es claramente y de una vez y para siempre hombre o mujer. Algo similar ocurre con la mención a su amiga Gloria:

> También está Gloria, que viene a casa disfrazada de varón. La entiendo perfectamente y no la juzgo para nada. Yo también lo hago y no soy una trans. A veces solo deseás caminar tranquilx por la calle sin que nadie te observe, te diga algo o quiera matarte por ser lo que sos o por no ser un varón heterosexual (Rojas, 2019, 60).

Por otro lado, la promiscuidad aparece también tensionada con las posibilidades de crear vínculos sexo-afectivos. Para Mattio, en las narrativas sexo-afectivas que se derivan de las gramáticas del éxito-fracaso afectivo-gay, "la promiscuidad (no monogámica, no reproductiva) suele ser leída desde diversos tropos descalificatorios tales como inmadurez afectiva, riesgo sanitario o perversión sexual" (Mattio, 2019, 123). Es decir "cuando una marica coge 'más de la cuenta', sin aspirar a 'sentar cabeza', hay cierto acuerdo –moralmente hipócrita- en leer su comportamiento sexual como una forma de inmadurez afectiva" (Mattio, 2019, 123). Pero *Diario de una marica mala* tensiona, justamente, estos imperativos contradictorios de la vida marica exitosa. Por un lado, el imperativo que implica que la vida sexual sana está asociada a la relación de pareja estable y duradera, ya sea con contrato de fidelidad o en relación abierta o poliamorosa. Por otro, el catálogo de parejas sexuales también como un imperativo de la correcta liberación sexo-disidente. El *Diario* exhibe, en ese sentido, el sentimiento de vergüenza asociado a las formas de vinculación sexo-afectiva promiscuas como parte del pasado:

> Siempre sentí vergüenza de contar cómo conocí a mi primer "novio" o primera "relación-vínculo sexo-afectiva con un chico". Por eso me inventaba una historia más decente y feliz, tipo de película para putos bien. Sentí vergüenza de ese lugar impuro, oscuro, al que nos lleva la heterosexualidad obligatoria como única forma de encontrar placer o amor (…). Los antros de internet, bendito internet que nos trae el cariño de extraños con solo apretar una tecla (Rojas, 2019, 24-25).

Pero la vergüenza asociada al modo en el que comenzó una relación del pasado, a la que se accede desde el archivo de recuerdos, se contrasta con el presente y la relación marco de la narración con Capricornio 1. En el caso del *Diario* de Rojas no hay largo ni corto plazo porque el registro es el presente. Y lo que aparece tensionado es la posibilidad de enamorarse y experimentar algún tipo de relación sexo-afectiva con el imperativo de la promiscuidad y el catálogo de parejas sexuales como un modo del éxito:

> Las maricas tenemos permitidas algunas cosas y otras no. Para la disidencia podemos ser putas, trabajadoras sexuales, podemos ser drogadictas, podemos ser promiscuas. Es lo que esperan de nosotras (…). Pero no podemos amar y menos ser asexuadas. No podemos querer como se nos canta la gana. Si efectivamente queremos como se nos canta o como podemos, entonces somos re poco deconstruidas. Somos conservadoras. Somos lo menos. Enamorarse no está permitido. Hay que tener un nivel de regia para los nuevos postulados del amor libre o el poliamor (Rojas, 2019, 55-56).

Aparece, entonces, cierto deber-ser de la disidencia sexual a contrapelo de las gramáticas del éxito afectivo comentadas por Mattio. El criterio igualmente pregnante de la promiscuidad e, incluso, la irresponsabilidad afectiva, como modo de vida caro a lo que Rojas llama de forma irónica la "yuta de la disidencia" (Rojas, 2019, 31 y 111). Mediante el argentinismo yuta que refiere a la policía se hace referencia a las múltiples caras de una normalidad que ya no sólo opera desde lo que conocemos como heteronorma o, incluso homonorma, sino que parecería también funcionar en las líneas de fuga a esas normalidades. Es decir, la expresión "yuta de la disidencia" da cuenta de que también la disidencia sexual tiene sus propias reglas, por tanto, sus propios adentros y afueras y sus zonas intermedias de exteriores internos. Sentar cabeza o incluso enamorarse, parecería decir el *Diario*, no está bien si una quiere ser una marica "regia". Lo que se tensiona frente a las distintas líneas duras que trazan recorridos posibles y afueras internos es una constante desidentificación:

> Me gustaría dormirme en mi nuevo cuarto y despertarme siendo otrx, así como un click. No puedo. Me gustaría no cuestionar tanto todo y seguirle la onda de la que va, como ahora con el tema de los vínculos y del amor. Ya no hay más amor, si decís amor al toque es amor romántico o amor burgués, no hay variante. Ya no es políticamente correcto sentir. El fordismo llegó bien lejos y solo hay lugar para lo hedonista (Rojas, 2019, 95).

Frente a los imperativos de la felicidad homonormada, por un lado, o sexo-disidente, por otro, el *Diario* propone una política de la intensidad del sentir, del dejarse llevar, de la vida: "Lo único que puedo sentir es que me podría acostumbrar a esto y que es la mejor forma de sobrevivir a una resaca descomunal y la intensidad después de la Drag. Gracias, Dior" (Rojas, 2019, 24). Pero lo hace a partir de un imaginario que tiende siempre al fracaso, obviamente: "Soy una marica a la que le gustan las maricas pero las maricas no gustan de mí. Pequeño detalle: con todas fracasé" (72). Capricornio 1 no es una marica o, al menos, no tan "marica regia" como debería ser. A pesar de eso prevalece la intensidad de los momentos y la posibilidad de construir algún tipo de relación sexo-afectiva alejada de los lineamientos normados: "Me gustaría vivir una libertad verdadera donde con la misma facilidad en que se puede terminar en una orgía también se pueda terminar en un vínculo en el que te pueden querer" (Rojas, 2019, 95).

En el marco de esa relación aparecen en el *Diario* un montón de nombres, de gente, de afectos y amistades, que no constituyen un catálogo de conquistas sexuales, sino más bien un círculo afectivo y militante. Se trata de amigas trans, drag, no binaries, maricas, tortas, trabajadoras sexuales, a quienes no se lxs enuncia desde su identidad sexual, sino simplemente con el nombre o sobrenombre. Toda una manada de personas que forman o han formado parte de la vida de la enunciadora de *Diario de una marica mala*, así como las idas y venidas de una fiesta platense que llegó convertirse en un refugio provinciano de la disidencia, la Drag Fiesta. Como en un *Bildungsroman* torcido, lo que va apareciendo no son enseñanzas de vida —que podrían ser normativas,

formativas, educativas— sino sensibilidades, afectaciones, experiencias. En ese marco el *Diario* también se constituye en un archivo de la violencia, ya que van a apareciendo varios eventos de ataque homolesbotransfóbico, ataques de odio, como el sufrido por Petra (28), el ataque a la enunciadora cuando niñe (39), la persecución a las personas trans trabajadoras sexuales (76), la muerte de Shirley Bombón (82), la injusta cancelación de la Drag-Fiesta (89) o el encarcelamiento de La Ru (102). El *Diario* es así, al mismo tiempo un relato testimonial en primera persona y un archivo de la violencia a la disidencia sexual y la movida militante en la ciudad de La Plata de esos años. Pero también el archivo personal, de las tensiones en el interior de una sujeta marica entre las líneas duras de la identidad y las posibilidades afectivas (no sólo sexuales) de la experimentación.

La destrucción marika (a modo de conclusión provisoria)

En "La destrucción marika" Saxe ahonda en el archivo de la infancia para recuperar el modo en el que de niña amaba el cine catástrofe y dibujaba ciudades enteras para luego destruirlas. La enunciadora cierra comentando que ya adulta no dibuja pero que lo que prevalece son esas "ganas de hacer colapsar el mundo espantoso" (Saxe, 2021a, 29). Creo que parte del fracaso desde el que se enuncian estos textos literarios, el de Rojas y el de Saxe, tiene que ver con un corrimiento de los discursos autoindulgentes del éxito sexo-disidente. No se trata de construir un mundo mejor, porque no necesariamente se vislumbra como posible, sino, en todo caso, del odio ante el "mundo espantoso". O quizás de la producción de microespacios de

resguardo, de construcciones afectivas moleculares que ayudan a sobrevivir, a vivir una sobrevida porque, lo sabemos, ya han matado a la niña marica. Como dice Perlongher en "matan a una marica", tal vez "al matar a una loca se asesine a un devenir mujer del hombre" (Perlongher, 2013, 49). Pero no hay una dimensión utópica allí, sino más bien de resistencia desde la negatividad.

Se trata en ambos casos de escrituras que se desmontan del caballo épico de los logros y el progreso y la visión utópica del mundo mejor que ya está a la vuelta de la esquita. Y dejan despuntar, en cambio, algunas ambigüedades, algunas tensiones, contradicciones y, por qué no, críticas —en el caso de Rojas— o sentimientos negativos como el odio y el rencor —en el caso de Saxe.

Ambas escrituras son también producto del fracaso. Se podría decir de Saxe y Rojas que son escritoras nóveles, aunque en realidad no es así. Sí se trata, en ambos casos, del primer libro literario publicado. Pero si corremos la mirada de la institución libro y el disciplinamiento que significa el sistema editorial argentino no es tan así. Saxe ha editado innumerables fanzines, archivos de texto que se editan y se imprimen en formato folleto con un gancho en el medio. *El cuerpo marica* es continuidad de esas publicaciones previas pero también producto del fracaso de escribir toda la vida, tener muchos borradores, diarios, intentos de novelas, esquemas, biblias, todos cuadernos o archivos de Word que nunca han salido a la luz, porque la escritura es algo íntimo, afectivo, sensible, vengativo y su publicación implica seguir exponiéndose a los discursos de odio y a la violencia del sistema.

La publicación de *El cuerpo marica* es un modo de vulnerabilizarse, no de mostrarse fuerte: "Escribir y ser leída me vuelve vulnerable, me alejo del espejismo que siempre fui (…). Si escribir me da miedo, si ser leída me vuelve vulnerable, ¿por qué no puede ser el miedo y la vulnerabilidad mis formas de subversión vital y política?" (Saxe, 2021a, 25).

En el caso de Rojas, *Diario de una marica mala* surge de la imposibilidad de escribir una tesis de licenciatura en formato de crónicas periodísticas de la militancia y la movida sexo-disidente o maricatortatrans en la ciudad de La Plata. De ese intento fallido surgió la necesidad de hablar de sí misma, de su vida, su infancia, de sus miedos, sus traumas y contradicciones pero también de todas esas personas que la rodean sobre las que podría haber escrito crónicas periodísticas enunciadas desde una voz neutral para explotar la dimensión victimizante del sentido común más heteronormado, más pochoclero. Pero no pudo y emergió una fuerte voz enunciativa en primera persona gramatical de un sujeto también fragmentado, angustiado y atravesado por diversos dispositivos de control subjetivante, para dar cuenta desde allí —desde una enunciación no neutral ni periodística sino afectiva— de esas personas que lo rodean y que forman parte de su vida y de su archivo. En ese devenir diario íntimo —o contra-diario o anti-diario— de la crónica también hay una continuidad con múltiples escrituras que, como ocurre en muchos casos, quedan en los archivos de texto de una PC que alguna vez perdemos, en algún muro de Facebook o charla de whatsapp. En los dos casos el cuerpo y la escritura se convierten en archivo viviente/sobreviviente,

no en escaparate de exhibición neoliberal de nuestras vidas supuestamente superadas y nuestras identidades supuestamente deconstruidas.

Más que la construcción de un mundo mejor o la libertad sexual como ganancia épica, son textos que parecen esgrimirse como venganza. Pequeñas, minúsculas, micropolíticas venganzas que consisten en lograr hablar, emitir un sonido y una voz desde lo sensible que tocó (o que se peleó, se disputó) en el reparto, una voz que habla contra toda posibilidad, que habla desde la muerte, que habla con la garganta tajeada, las uñas arrancadas, el corazón roto, y todos los dedos acusadores levantados desde el conservadurismo heterocentrado pero también desde el progresismo bienintencionado de las verdades y la sanción moral de cuál es la disidencia sexual que está bien y cuál la que no.

Y esta escritura —la de este artículo— surge también del fracaso. O del miedo, el rencor y el resentimiento —uno de mis sobrenombres—[3] ante tanto extractivismo marica y tantas camándulas de iniciados y ungidos en la mariconería académica y del sistema editorial.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Butler, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

3 "La Resentimiento" es el pseudónimo que uso en algunos casos para escribir literatura y con el que he realizado performances poéticas en diferentes espacios de activismo cultural sexo-disidente de la ciudad de La Plata.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

Edelman, Lee. *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de mu*erte. Barcelona/Madrid: Egales, 2014.

Guattari, Félix. *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid: Egales, 2018.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Manada de Lobxs. *Foucault para encapuchadas*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2014.

Mattio, Eduardo. "Felicidad obligatoria y fracaso marica. Notas para una gramática disidente de las emociones". En: Moretti, Ianina y Perrote, Noelia (eds.). *Sentirse precari*s. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*. Córdoba: Editorial de la UNC, 2019, 111-128.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.

Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Rojas, Ulises. *Diario de una marica mala*. La Plata: Pixel, 2019.

Saxe, Facu. *El cuerpo marica*. La Plata: Pixel, 2021a.

Saxe, Facu. *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales*. Los Polvorines: Ediciones UNGS, 2021b.

Vidarte, Paco. *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona/Madrid: Egales, 2010.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona/Madrid: Egales, 2006.

La fuerza de juntarnos. La villa como fiesta *queer* en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara

The strength of coming together. The slum as a queer *party in* La Virgen Cabeza *by Gabriela Cabezón Cámara*

Silvina Sánchez

Recebido em: 08 de setembro de 2022
Aceito em: 17 de setembro de 2022

Silvina Sánchez es Profesora en Letras (Universidad Nacional de La Plata) y actualmente se encuentra finalizando su tesis de Doctorado, sobre experiencia y racionalidad neoliberal en la literatura argentina de las últimas décadas. Es coordinadora del Curso de Ingreso y profesora en Teoría Literaria I (FaHCE-UNLP).
Contato: silvinasanchez80@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Narrativa Argentina Reciente; Cabezón Cámara; Corporalidades; Subjetividades; Neoliberalismo

Resumen: El artículo analiza *La Virgen Cabeza*, primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, abordando especialmente la transformación de los cuerpos y las subjetividades; la configuración de los afectos, de lo familiar y de las maternidades, y la construcción de modos de lo común alternativos a la racionalidad neoliberal.
Postula que las vidas de las protagonistas se afirman como "políticas del cruce" (Preciado), hacen del tránsito un modo de subjetivación, al mudar sus identidades y sus cuerpos, volverse disidentes del sistema de sexo-género y de la ficción de normalidad. La villa se configura como una comunidad *queer*, que propicia el flujo de los sujetos en posiciones móviles y cambiantes, donde es posible inventar con otros una nueva organización de las formas de vida, en disputa con la hegemonía del mercado y con la gestión individualizadora (Butler, Lorey). La novela relata la experiencia del duelo por la comunidad perdida, un cementerio de cuerpos prescindibles, residuales y precarios. La memoria se convierte en narración coral y múltiple, el tráfico de los afectos se conjuga con el don de las palabras.

KEYWORDS: Recent Argentine Narrative; Cabezón Cámara; Corporealities; Subjectivities; Neoliberalism

Abstract: This article analyzes *La Virgen Cabeza*, Gabriela Cabezón Cámara's first novel, especially addressing the transformation of bodies and subjectivities, the configuration of affections, of the familiar and of maternities, and the construction of modes of the common, which come as alternatives to the neoliberal rationality.
It postulates that the lives of the protagonists are affirmed as "politics of the crossing" (Preciado), which make of the transit a mode of subjectivation, by changing their identities and their bodies, becoming dissidents of the sex-gender system and of the fiction of normality. The slums are configured as queer communities, which favor the flow of subjects in mobile and changing positions, where it is possible to invent with others a new organization of the forms of life, in dispute with the hegemony of the market and with the individualizing management (Butler, Lorey). The novel relates the experience of mourning for the lost community, a cemetery of expendable, residual and precarious bodies. Memory becomes a choral and multiple narration; the traffic of affections is combined with the gift of words.

La Virgen Cabeza (2009) es la primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, que luego formó parte de su "trilogía oscura", junto con *Le viste la cara a Dios* (2011) y *Romance de la Negra Rubia* (2014).[1] Narra la vida en El Poso, donde Cleo, una travesti-santa que se comunica con la Virgen, se convierte en líder y posibilita la reunión de los villeros en un proyecto de autogestión cooperativa. La historia está reconstruida mayoritariamente desde el punto de vista de Qüity, una periodista que se acerca allí con la intención de escribir una crónica, pero se termina quedando a vivir. La trayectoria de la villa es descendente, desde la posibilidad de una comunidad gozosa hasta la destrucción, porque en su momento de esplendor es arrasada por un operativo policial que acribilla a la mayoría de sus habitantes. Las protagonistas se ven impelidas al exilio, se enamoran y forman una familia sexo-disidente. Terminan viviendo en Miami, en el confort y la opulencia, gracias al éxito de la ópera cumbia sobre la historia de Cleo y a sus programas de televisión. En este artículo, pretendemos analizar la novela desde una perspectiva de género, a partir de los aportes teóricos de Judith Butler y de Paul B. Preciado, considerando las siguientes dimensiones: la transformación de los cuerpos y las subjetividades; la configuración de los afectos, de lo familiar y de las maternidades; la construcción de lo común como modo de resistencia y subversión de las jerarquías, las fronteras, las lógicas y los códigos de la racionalidad neoliberal; los vínculos entre memoria, experiencia del

1 La definición de su obra narrativa como "trilogía oscura" fue sugerida por Cabezón Cámara y luego reproducida en diversas entrevistas y reseñas (ver, por ejemplo, "Historia de una transformación" de Nora Domínguez, 2014, *Revista Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Gabriela-Cabezon-Camara-Virgen-Cabeza_0_BkN4Y6cwme.html).

duelo y narración; las estrategias de composición del relato, tales como el descentramiento narrativo, el contrapunto de versiones y la multiplicidad de los puntos de vista.

1. Una poética del mestizaje, una política del cruce

La Virgen Cabeza transcurre en un futuro más o menos cercano –se mencionan algunos personajes de la cultura popular argentina, como una Susana Giménez envejecida o la muerte de Diego Maradona– por tanto, se configura como imaginación del presente tensada al porvenir, donde las desigualdades económicas y sociales se continúan reproduciendo y se trazan en las fragmentaciones espaciales y en las disputas por los territorios urbanos. Lejos de intentar una representación verosímil de lo social, la novela trabaja las tensiones entre representación y des-realización, entre lo posible y lo increíble, entre lo figurativo y la desfiguración. Y lo hace a partir de la construcción de una poética del mestizaje, de la desproporción hiperbólica y del oxímoron. Cleo es la travesti que se ha convertido en líder y santa, mezcla de Evita y las divas de la televisión, puro glamur, con "la peluca lacia y rubia que la hace parecer una especie de Doris Day de albañilería" (19), apretados pantalones de *animal print* y los tacos enterrados en el barro de la villa.[2] Tiene "delirio de joya", "de zafiro puto" (115). La estatua de la Virgen, que le hizo un albañil agradecido, es "medio cabezona, narigona,

2 Todas las citas de la novela pertenecen a la siguiente edición: Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. A continuación, se indicarán únicamente con el número de página.

un poco raquítica, con una cruz en la diestra y un corazón en la siniestra" (34-35). Y hacia el final, Cleo invierte todo su dinero para realizar, en la sede de Rolex en Suiza, una catedral portátil que alberga una escultura de la Virgen: hilos de oro para la cabellera rubia, diamantes para la dentadura, rubiés para los labios y dos zafiros gigantes para los ojos azules. Puro lujo para este diminuto altar hecho del engarce de piedras preciosas.

En el ritual religioso presidido por Cleo no solo se venera a la Virgen, sino que también se convocan otros santos locales y transnacionales: la Difunta Correa, el Gauchito Gil, Catalina de Siena, el doctor Pantaleón, San Malverde y Juana de Arco avanzan como momias de colores sobre las espaldas de las travestis hacia el lugar de reunión, concentrado en una pira funeraria. Las esculturas de los santos, todas igualmente raquíticas, con cuerpos débiles, con cabezas enormes y desorbitadas, se destacan por la desproporción, que, según la narradora, es necesaria para expresar la esperanza de los pobres, dispuestos a creer que hay una salvación para ellos.

La entrada a El Poso está presidida por un arco que da la bienvenida en letras coloridas, sostenido por palomas de cemento, que son "como unas pelotas aplastadas, con alitas" (38). La villa es un laberinto surcado por "pasillitos llenos de mierda", con las viviendas armadas con retazos, como ladrillos de diferentes clases y tamaños y pedazos de chapa (86). Cuando el barrio se organiza en torno a la piscicultura, la decoración se concentra alrededor del estanque, que se vuelve un jardín de flores y un santuario en el que la estatua de la Virgen es escoltada por cuarenta santos de diversas procedencias y tradiciones religiosas. Las descripciones de los personajes, de

los objetos, de los espacios desarman las contraposiciones entre lo formado y lo deforme, lo bello y lo feo, lo simétrico y lo disimétrico, lo armónico y lo inarmónico, y lo hacen componiendo síntesis inusitadas donde los opuestos pueden yuxtaponerse y coexistir. Además, las descripciones tienden hacia la hipérbole, se destacan por la ornamentación y el barroquismo, como una afrenta a la sencillez.

Las caracterizaciones de las protagonistas ponen en el centro de la subjetividad la capacidad de variación de los cuerpos y de las vidas. En el "Prólogo" a *Ensayos sobre biopolítica*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez postulan que "Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz" (2009, 23). Los autores, siguiendo la tradición filosófica de Spinoza y su reelaboración por parte de Deleuze, reflexionan sobre la emergencia de la vida como fuerza que excede las construcciones normativas del individuo y de lo humano: "*Una* vida está en exceso respecto de *la* vida (o *mi* vida) que la contrae dentro de los límites de una identidad" (2009, 23, cursiva en el original). De ese modo afirman que siempre hay más posibilidades de vida, más diferencias proliferando virtualmente alrededor del mundo de sujetos y objetos que la actualizan. En *La Virgen Cabeza*, lejos de quedar constreñidas en los confines de una identidad, o en un modo limitado y definido del ser, las protagonistas muestran, en primer plano, la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, que puede mutar en cada una de sus expresiones. Los cuerpos de Cleo y de Qüity aparecen como pura diferencia, como poder virtual de devenir, y a la vez experimentan múltiples conexiones, se entregan a la capacidad de afectar y ser afectadas, a

los encuentros y la creación de nuevas relaciones (Giorgi y Rodríguez, 2009, 22-23). Sus vidas se resisten a los mecanismos de inscripción y de sujeción de lo vivo, se desajustan, se desvían, se agrietan y se fugan. Ni siquiera ellas logran prever el deslizamiento de sus trayectorias, dice Cleo, cuando la interpela a Qüity, en su versión del relato: "¡Y mirá cómo terminamos, mi reina! ¿Vos te lo imaginaste alguna vez? ¡Madres de familia con deck al Caribe y fama internacional!" (23).

En los dos casos es sobre todo un episodio de violencia extrema lo que posibilita el trance hacia otro modo del ser. Cleo pasa una noche en el calabozo, donde sufre una violación por parte de todos los policías e incluso los presos, además de ser agredida y golpeada ferozmente. Allí, al borde de la muerte, recibe la primera visita de la Virgen, que la limpia, la cura y le aconseja que tiene que cambiar de vida. Esto puede conectarse con un episodio de violencia anterior, cuando a los doce años su padre, como castigo por su identidad de género, le dio una golpiza tan brutal que debió ser internada, dejándole una renguera como secuela. La visión de la Virgen repliega el tiempo hacia atrás y logra sanarla de las heridas del pasado, además de resignificar el porvenir. Los guardias se quedan estupefactos cuando la encuentran espléndida, en el calabozo todo limpio, desayunando un té con leche y medialunas que le dejó la Virgen, y después la ven salir, caminando, sin su renguera habitual, "como una reina, sin marcas, como para la tele" (36). Luego de ese episodio, asume una militancia con fuertes dosis de liderazgo y atracción entre los habitantes de la villa. De modo tal

que Cleo atraviesa un proceso de autoconfiguración, no exento de caídas, donde se construye el mito de su santidad.

Al inicio de la trama, cuando Qüity se dirige con su auto por la autopista hacia la villa, se cruza con el cuerpo de una mujer prendida fuego: "una llamarada humana corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador" (42). La escritora abraza a la chica, la acuna, intentando protegerla, y finalmente le da un tiro de gracia. Luego averigua que era una joven víctima de trata que, en su intento por escapar del cautiverio, fue castigada y calcinada por la Bestia, líder de la agencia de seguridad privada más fuerte del Conurbano y mandamás de la prostitución en la provincia. Este acontecimiento significa una bisagra para Qüity que, acostumbrada a ser mera observadora o testigo de los hechos, se vuelve activa, implicada, tocada por los acontecimientos, instaurando un lazo de comunión con los sujetos oprimidos que luego se va a acentuar a partir de su vida en la villa. El cuerpo en llamas de la chica no solo la insta a actuar para reparar el daño, sino que además se torna ceremonia de iniciación. La narradora hace alusión a un tránsito "al otro lado", que significa dejar su estado anterior –"me fui de mi vida para siempre" (43)– e ingresar al territorio villero, a un nuevo modo de habitar el mundo, adaptándose a sus tácticas y sus estrategias: "Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera." (49). Los dos episodios señalados, situaciones extremas de violencia de género que ponen a las protagonistas al límite de lo que pueden soportar, se constituyen a la vez como plataformas

de mutación de las subjetividades y de los cuerpos, como ritos de pasaje a partir de los cuales las vidas se afirman como políticas del cruce.

Paul B. Preciado, en las crónicas de su transición de género compiladas en *Un apartamento en Urano*, considera que son los procesos de cruce los que mejor permiten entender la transición política global a la que nos enfrentamos. Destaca a la migración y al cambio de sexo como dos prácticas de cruce que, al poner en cuestión la arquitectura política y legal del colonialismo patriarcal, de la diferencia sexual y del Estado-nación, sitúan a un cuerpo en los límites de la ciudadanía e incluso de lo que entendemos por humanidad (2019, 29). Migrantes, refugiados, personas trans, "todos ellxs cruzan la frontera. La frontera los constituye. Los corta y los destituye. Los atraviesa y los revienta. Viven en el cruce." (Preciado, 2019, 46). Las protagonistas de *La Virgen Cabeza* eligen el cruce como espacio para habitar, hacen del tránsito un modo de subjetivación, al mudar sus identidades y sus cuerpos, y volverse disidentes del sistema de sexo-género y de la ficción de normalidad. Su nomadismo se replica en diversos planos: la transformación en su identidad de sexo-género, en la experiencia amorosa y en la construcción de lo familiar, su cambio de nombre y de identidad civil para poder huir del país y la experiencia migrante son las dimensiones más evidentes. Pero a la vez observamos micropolíticas del cruce: un nomadismo en la configuración de las subjetividades que las vuelve móviles y metamórficas. Si el régimen político, sexual, ecológico criminaliza toda práctica del cruce, confirma las fronteras y las ficciones normativas de lo único –una única identidad, una única lengua, una única cultura, un único nombre–, las subjetividades y

las vidas que se narran en la novela demuestran procesos constantemente cambiantes de subjetivación y de creación de sociedad (Preciado, 2019, 35).

La trayectoria de Qüity implica un desplazamiento desde un vínculo predominantemente cognoscitivo, utilitario y calculador con el mundo hacia un vínculo corporal y deseante, solidario y empático, tramado por la capacidad de afectar y de ser afectada por los otros. En un primer momento, Qüity se acerca a la villa por un interés particular, para escribir una crónica y ganar el premio de la Fundación Novoperiodismo. Esto es percibido por Cleo quien la increpa: "en esa época te podía la ambición, pensaste que tenías la nota del año", "para vos éramos tus gallinas de los huevos de oro" (77-78). La periodista mantiene una distancia y una curiosidad exotista: "te creías que ir a la villa era ir de safari" (22). Si en un comienzo observa con mirada culta, letrada, racional y cientificista las prácticas religiosas y culturales de la villa, luego esa percepción extrañada va cediendo para comenzar a mimetizarse y participar de una pragmática vitalista villera. Mientras todos rezan y repiten las oraciones que se saben de memoria, Qüity prefiere quedarse afuera del ritual, con un gesto de censura e incomprensión. Pero después se va entregando a la mística sagrada del momento: "Al rato dejé de pensar y me dejé arrullar por las avemarías y me acordé de mí en mi época de Dios" (69). La protagonista, que se acerca a la villa más bien descreída, va dejando atrás su escepticismo y las posiciones tajantes, comienza a dudar, a permitirse la incertidumbre: "¿Existirá la Virgen y le dará por los clásicos y las putas pobres?" (17). Durante su estadía en la villa, más bien celebra los dones espirituales de Cleo, su función de médium de los milagros y

los consejos de la Virgen, la lengua –esa mixtura entre rioplatense orillero, español medieval, pasajes de la Biblia, citas de las cantigas de Alfonso el Sabio y de la Odisea– en que compone sus plegarias. De modo tal que, en lugar de censurar lo sobrenatural, la narradora participa de esa configuración del mundo, lo que otorga a la narración el componente de un maravilloso aceptado por los personajes y por el nivel de la enunciación.

Por otra parte, si en los comienzos se resiste a la estupidez de las letras del reggaetón, luego el ritmo se le va metiendo en la lengua y en el cuerpo: "a mi carne le gustaba ese ritmo emputecido y me emputecía yo también" (114). Qüity se va involucrando con lo que sucede en la villa, instaura lazos de identificación y de cariño con los otros, cultiva un sentido de pertenencia. Se va sumando a las celebraciones y a las fiestas, se deja llevar por el encuentro gozoso de los cuerpos, por el baile y el sexo; se abisma hacia la religiosidad y la comunidad promovidas por el liderazgo de Cleo. De este modo, su trayectoria vital se desliza de testigo curiosa a una práctica de la inmersión, de la distancia a las afectividades, del racionalismo cientificista y ateo hacia las posibilidades de la comunión mística, las profecías y las plegarias; desde la supremacía de la mente a un estallar de las sensaciones corporales; de la sexualidad heteronormativa a la experiencia sexo-disidente. Porque se va sintiendo cada vez más atraída por Cleo: "me calenté con mi objeto de estudio", recuerda Qüity. Y cuando pone en palabras los sucesos, no duda en afirmar que "la semilla del amor se hizo en la villa" (115).

Sin embargo, el romance se concreta mucho después, luego de la masacre y la derrota, cuando Cleo encuentra a Qüity deshecha de dolor y se empeña

en consolarla, con canciones de Gilda, con caricias y besos que terminan en una escena de sexo y llanto catártico: "Dos animales desesperados que se frotaban y se embadurnaban y lloraban y se abrazaban y se sentían latir como quien se aferra a la vida." (141). Para Qüity, esto significa el desgarramiento de las certezas en que se aferraba su subjetividad, figurado con una serie de imágenes que aluden al cataclismo: "Algo se me rompió, se abrió como se abre la tierra cuando se le mueven las placas, se quebró, se rajó como se rajan las paredes de un dique por la presión del agua, se partió, se astilló como un vidrio de un piedrazo, se vino abajo como un edificio bombardeado" (140). La fuerza del deseo rompe, abre, quiebra, raja, parte y astilla los regímenes normativos que constriñen las identidades y se habilita el cruce, el éxtasis de un cuerpo por fuera del binario sexual y de la heterosexualidad obligatoria. Este amor también es sísmico para Cleo, generando una nueva torsión en su práctica de cambio de género, porque, tal como ella expresa: "nunca se le había dado antes por el lesbianismo" (145).

La maternidad y la construcción de una familia disidente son otras de las prácticas del cruce que se observan en *La Virgen Cabeza*. Las configuraciones de la maternidad exploran las tensiones entre disposición biológica y dispositivos culturales. Según Silvia Tubert (2007), la maternidad es una función construida como natural y necesaria por un orden cultural y contingente. La autora aclara que, las figuras de la maternidad, lejos de ser un reflejo de la condición biológica, "son producto de una operación simbólica que asigna una significación a la dimensión materna de la femineidad y, por

ello, son al mismo tiempo portadoras y productoras de sentido" (Tubert, 2007, 208-209).

En *La Virgen Cabeza*, la maternidad no está narrada solo desde la vivencia de Qüity, que gesta en su vientre a María Cleopatra, sino también desde la percepción de Cleo que reconstruye su propia imagen de madre y a la vez evalúa el comportamiento de su pareja. La narración de Cleo replica muchas de las concepciones culturales más difundidas sobre la maternidad, en dos sentidos predominantes: como auto proyección idealizada y como juicio condenatorio. De este modo, con esta operación dialógica, la novela exhibe cómo el orden simbólico crea representaciones, imágenes y figuras que imponen discursos y prácticas sobre la maternidad. Según la mirada de Cleo, cuando se encuentran en Miami, Qüity no desempeña adecuadamente sus funciones: "vos no le das ni bola" (76), "sos un desastre con María Cleopatrita, no sé qué sería de la nena sin mí" (92). Cleo repite la condena social a las madres que se ocupan poco o mal de sus hijos, como si la maternidad pudiera medirse según medidas cuantificables de dedicación y según los parámetros de las prácticas que el orden simbólico valora e impone como mandatos –amamantar por tiempo prolongado, dar de comer, tejer la ropita. En ese ejercicio de reprobación, mientras Qüity es la que no hace nada, o la que actúa en forma desastrosa, ella se enaltece como la madre abnegada, que entrega su vida a la crianza y la atención de la niña, al "deber de cuidarla antes que nada" (17).

Sin embargo, en la subjetividad de Qüity podemos observar las tensiones entre los saberes, creencias y valores construidos sobre la maternidad con

un efecto normalizador y disciplinario y la experiencia de la maternidad tal como es vivida y sentida, en cuerpo propio y en primera persona. Cuando Qüity se descuida durante su embarazo –debe ser atendida y alimentada por Cleo–, cuando no soporta a María Cleopatrita y se aísla para no escucharla, cuando se permite no atender a su hija, o estar deprimida, triste, encerrada en el palacio, sin salir ni juntarse con nadie; cuando se concede la posibilidad de hacer esa "vida de monje" (27), o de abismarse hacia la locura, su experiencia se desajusta de lo que debería ser una "buena madre" según las gramáticas de la cultura, se corre de las acciones pautadas por el poder normalizador cuando asocia a la mujer con la maternidad como destino biológico y como única forma de vida posible.

En la novela, además, se configuran otros modos de establecer vínculos y de concebir las familias y las crianzas. En la villa, los roles de madres y de padres, de hijos y de hermanos acontecen al ritmo de las vivencias, no están previstos ni se sujetan a una determinación biológica, son espacios vacíos y variables que se van asumiendo según las ocasiones y los encuentros, los contactos, las afecciones y los deseos. Aparecen maternidades electivas, que se conciben por adopción y no por gestación. Qüity insiste varias veces en llamar a Kevin como "mi hijito" y relata cuando él la señala como su protectora, de modo tal que es el hijo quien engendra a la madre. El desgarramiento que provoca en Qüity la ausencia del niño –víctima del desalojo y asesinado por la policía– está marcado por los vínculos entre maternidad y proceso de duelo, la muerte actúa como final y como comienzo: "Su muerte había terminado de alumbrar mi maternidad" (12). En la breve estadía en la casa

del río, la bebé se le aparece a Qüity como un sueño dulce, como "una tortuguita", para llevar en el bolsillo, para tener compañía; mientras en su vientre, con sus latidos, la ata a la vida, le permite reposar del dolor. Al igual que la vez que Kevin, al verla borracha y triste, la cubre completa con papel higiénico a modo de venda, la lleva hacia la cama y la acuna al ritmo de una canción. Porque los hijos también cuidan a las madres, en una alternancia de funciones, arropan y curan, abrazan como gestos de salvación.

Además, otros personajes, el Gallo y la Colorada, se dedican a criar a todos los niños huérfanos de la villa. Wan, aun cuando no está seguro de ser el padre biológico de Kevin, le compra ropa y le manda bolsas de comida. Y Cleo cuida amorosamente a los habitantes de El Poso, saca las mesas a la calle para invitar a todos a comer. Se preocupa por los jóvenes, les da sermones para que hagan deporte y para alejarlos de la droga. Al desarticular los roles rígidos y la estructura de la familia nuclear, la villa deviene una familia ampliada, bajo el halo protector de una travesti, que oficia de madre, de santa predicadora y de reina glamorosa de la fiesta. La comunidad villera propicia el flujo de los cuerpos en posiciones móviles, alternativas y cambiantes; conformando una sociabilidad abierta y creativa.

Otras de las prácticas del cruce que se narran en la novela son la condición de refugiadas, la experiencia de clandestinidad en las islas del Delta y el posterior viaje a Miami. Las protagonistas atraviesan de modos muy distintos el tiempo posterior a la masacre, la espera en el río, mientras aguardan los pasaportes para huir del país. Por un lado, Qüity permanece ajena, indiferente a todo lo que la rodea, en un dejarse estar transida hacia

la muerte, un estado de ensimismamiento e introspección. Por otro lado, Cleo se mantiene activa y enérgica, "ella es pura alegría blanca y radiante y maricona y devota y enamorada y está siempre como entre boleros de novia camino al altar" (15); es quien se ocupa de las provisiones, de las comidas, del cuidado, de todo lo que necesitan para subsistir. Cleo reafirma su interpretación cristiana de la existencia, se construye sus "cuentitos de Kevin en un paraíso de PlayStations con pantalla gigante" (10). En cambio, Qüity se aleja de la cosmovisión religiosa, tal como antes de su ingreso en la villa, se torna escéptica y cuestiona las certezas teológicas de Cleo: "loca descerebrada, qué hacés rezando, todavía podés creer pelotudeces y rezarle a ese pedazo de cemento de mierda" (140). Cleo no deja de llenar el mundo de palabras: recita, canta y reza, satura la experiencia de relatos susceptibles de explicar el dolor; mientas que Qüity se encierra en el silencio.

Durante la estancia en el delta, Cleo y Qüity parecen configurarse como una estética de los opuestos: vida y muerte, activismo enérgico y pasividad, saber cuidar y dejarse cuidar. Luego, ya instaladas en Miami, continúan demostrando disposiciones diferentes: Cleo con las ventanas abiertas y a los gritos, Qüity replegada en el salón, con las ventanas blindadas, en completo mutismo; Cleo disfrutando de su éxito en la televisión, Qüity abocada a la escritura de las memorias; Cleo como la santa que habla con la Virgen y diva del espectáculo, Qüity como "el monje", "la loca del desván", o "la maniática del bunker" (27-28). Sin embargo, si bien se reproducen algunas dualidades –exterior e interior, palabra y silencio, proyectarse hacia el futuro

y quedar atrapada en el pasado–, esta lógica opositiva no es tan rígida como aparenta.

Si la cultura funciona fundamentalmente a través de la construcción de pares dicotómicos, la novela trabaja la desestabilización de esa lógica hegemónica. Por un lado, porque atribuye los elementos de manera indistinta, desarma los pares varón y mujer, masculinidad y femeneidad, concebidos en términos esencialistas, y de ese modo subvierte el régimen epistemológico y político binario. Una dicotomía implica que el par de conceptos es exhaustivo y excluyente, es decir que si un elemento pertenece a una categoría del par no puede pertenecer a la otra, instaurando además un principio de no contradicción (Maffía, 2009). En cambio, en la construcción de las subjetividades que propone la novela los elementos no funcionan de manera excluyente, sino que más bien se imbrican y necesitan de su co-presencia. De este modo los conceptos asociados a la femineidad y a la masculinidad –subjetivo y objetivo, emocional y racional, concreto y abstracto, privado y público, trabajo reproductivo y trabajo productivo, familia y estado, cuerpo y mente–, que se han presentado como dicotomías, superpuestos al binarismo sexual, transformándose en mandatos culturales de género, se convierten en elementos que se yuxtaponen y se mezclan en una fusión impura y heteróclita. De allí que Cleo sea la travesti santa, "una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga" (31), la madre abnegada y la madre que abandona a su hija. Cleo lleva adelante las tareas de cuidado, el trabajo doméstico y a la vez lidera la organización cooperativa, las redes de productividad y las tareas de los habitantes de la villa. Qüity se encierra

en el palacio de Miami y a la vez sale de viaje hacia Cuba para buscar a su amada; se sume en el silencio, pero también es la compositora de la ópera cumbia, la voz elegida para comunicar las memorias de la villa y la escritora de la novela que estamos leyendo.

Entre la memoria del horror y los muertos como sombras, puede acontecer la alegría de estar vivas, como la escena del almuerzo en un bodegón del delta. Toman ropas prestadas, Cleo con apretados Versace de volados y *animal print* y Qüity con traje de hombre, se engalanan, se transforman para la fiesta. Un momento de pura luminosidad, en medio de la oscuridad del duelo, que prefigura la partida, el nomadismo, la metamorfosis: poder ser otras cada vez, reinventarse en un nuevo comienzo. La migración hacia Miami implica un cambio de identidad: "yo terminé siendo Catalina Sánchez Qüit y Cleo logró uno de sus sueños más difíciles: tener su nombre en los documentos. Desde entonces, por fin y para siempre, se llama Cleopatra Lobos." (19). Y también un deshacerse un poco de lo que eran, dejar la villa, la patria, dejar de ser tan pobres, para volverse "unas señoras ricas del primer mundo" (19).

2. Una comunidad *queer*

A partir del mensaje de la Virgen que les recomienda hacer un estanque en el potrero y criar peces, la villa se organiza como comunidad autosuficiente. Esta es la dimensión del texto que ha sido más abordada por la crítica literaria. En general, las lecturas suelen considerar la construcción de nuevas formas de vivir juntos, una utopía económica y comunitaria, vinculada a la estética del barroco. Según Paola Cortés-Rocca (2011, 2016, 2018), la cría de

animales es un regreso burlón al siglo XIX, una consideración de lo animal como mercancía y de la villa como miniatura de la nación, que impulsa una transformación en la economía subjetiva y política. Juan Francisco Marguch postula "una noción de comunidad como multitud carnavalesca, en la que el sexo y el deseo se vuelven materia barroca que circula libremente entre los cuerpos" (2013, 93). También Cecilia González habla de la villa como "lugar experimental de una comunidad utópica" y destaca una "apuesta estética por el barroco" (2012, en línea), que observa en la reorganización del espacio según el motivo de la proliferación vegetal.

Por supuesto que rescatamos los aportes de estas lecturas críticas, pero, a la vez, pretendemos agregar otras líneas de análisis. El motivo de la villa como fiesta no se inaugura con la piscicultura, sino que está presente desde mucho antes en la novela. La posibilidad de autosuficiencia económica lo que hace es potenciar un modo del ser y estar en el mundo, que se muestra como característico del territorio villero desde el comienzo de la llegada de Qüity, previamente al mensaje de la Virgen. En *La Virgen Cabeza*, la villa propicia una construcción de lo común que en muchos sentidos subvierte las diferenciaciones, las jerarquías, las fronteras y los códigos que rigen la racionalidad neoliberal. En este sentido, la villa exhibe procesos de un devenir común: un inventar con otros una nueva organización social de las formas de vida, en disputa con la hegemonía del mercado y con la privatización individualizada de los servicios sociales.

La racionalidad de mercado exige la autosuficiencia económica como ideal moral, imponiendo modalidades empresariales que se apoyan en una feroz

defensa ideológica de la responsabilidad individual y que promueven una privatización de los servicios y los riesgos que corren por cuenta de la gestión individualizada de los sujetos (Butler, 2017; Lorey, 2016). En cambio, en la villa configurada en la novela puede observarse un carácter común de las mercancías, que pierden su lógica de intercambio y acumulación individual, para tornarse objetos de uso compartido, que desdibujan los límites entre lo propio y lo ajeno. Y, en oposición a la privatización de los servicios y los riesgos que corren por cuenta de la gestión individualizada de los sujetos en tanto empresarios de sí mismos, en la villa se construyen subjetivaciones que no se corresponden por entero a la razón neoliberal, sino que ejercen resistencia o modos de la desobediencia respecto a esa lógica. Se priorizan las posibilidades de un agenciamiento colectivo donde lo más importante es pertenecer y sentirse parte de algo común, donde se fomentan formas de reciprocidad y nuevas condiciones posibles de solidaridad.

Y esto se observa antes del proyecto del estanque, que posibilita la profundización de las características señaladas. Por ejemplo, Qüity se sorprende de que cualquiera se aparece en la casa de cualquier vecino en cualquier horario: "Cuestión de llegar con facturas o papas fritas, salamines y cerveza y empezaba o seguía la fiesta. Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría." (28). El primer día que entra a la villa, las "hermanitas", ex compañeras de trabajo de Cleopatra, como meticulosas "hormiguitas travestis", arman extensas mesas con caballetes y tablones, donde sirven para todos mate cocido y tostadas con mermelada casera elaborada por Cleo, las calles se impregnan de "olor a hogar", a "desayuno en casa" (52-53). La

narradora remarca que esa disponibilidad amable no se debe únicamente al milagro religioso, sino que más bien lo excede: "Parecía cosa de la Virgen y Cleo, pero éramos nosotros, era la fuerza de juntarnos." (28).

Cuando se organiza la vida en torno a la piscicultura, se produce una exaltación de esos rasgos que ya aparecían prefigurados. Con la reproducción de los peces, los villeros tienen alimento asegurado y se dedican a degustar distintas variedades: "carpa en guiso, con chimichurri, en chop suey, en puchero, con salsa agridulce, en salpicón, saltada con verduras, con polenta, en ceviche y, obvio, asada" (81). Los pescados se cocinan sobre diez metros de parrillas improvisadas y luego se comen en mesas larguísimas donde todos están invitados, donde se charla a los gritos, con la música a todo volumen. La celebración de la abundancia, que se exhibe a través de la multiplicación exacerbada del universo vegetal y animal, se contrapone a las representaciones de los sectores populares reducidos a un sistema de desventajas, faltas y carencias. El trabajo se organiza en forma colectiva: los vecinos se distribuyen en comisiones, algunos se ocupan de la decoración, otros se encargan de las relaciones institucionales y otros se suman al trabajo de los antropólogos que clasifican la basura del fondo de la tierra. De estos modos, se desarticula la forma individualizada de la responsabilidad que impone la subjetivación neoliberal, sustituyéndola por una concepción solidaria y colectiva que ratifica la dependencia mutua de los sujetos y la actuación conjunta de los cuerpos (Butler, 2017).

Las historias de vida no se reservan en el ámbito privado, sino que se cuentan y se comparten, las decisiones se consultan, las noticias vuelan:

"armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo" (27). Se amplían los espacios de circulación de la palabra, se construye una lengua alternativa a la lengua dominante y oficial, donde se mezclan los discursos, los registros, los ritmos y los tonos: el español medieval de Cleo cuando habla con la Virgen, el discurso bíblico, los rezos y los sermones religiosos, un cantito de barra, el romancero, una murga carnavalera, una canción pop, el reggaetón y la cumbia feliz y rabiosa. Es en las reuniones colectivas donde los habitantes del barrio se gritan chistes, recuerdan anécdotas, se confiesan, hacen catarsis, se piden perdón por todas sus ofensas, se absuelven, se sanan, se entregan a noches de "llantos generales y abrazos" (107), porque fundamentalmente se reconocen "como parte de algo" (54). Y también es allí donde despunta la alegría y la fiesta. Con lucecitas de colores colgando de los techos de los ranchos se anuncia el inicio del convite: "tomábamos, comíamos y cogíamos", "nos desbordábamos, no podíamos contenernos, no era el alcohol porque bailábamos tanto que se nos evaporaba en sudores, en frenesís rítmicos, en ardores que exorcizaban hasta demonios" (107).

Las casas son de puertas abiertas y las calles de la villa se tornan lugares para habitar: allí se tienden las mesas largas donde se sirven comilonas, allí las travestis "con delirio de barwomen" invitan a interminables rondas de tragos, vino y cerveza, allí se reza, se canta, se baila, se tiene sexo, se entregan a los placeres. Son tiempos de una "fiesta sostenida" (89), los villeros se sienten atravesados por una mística gozosa vinculada con la reunión de los cuerpos y la fuerza de estar vivos: "algo de lo sagrado circulaba entre nosotros" (96),

algo que los convierte en "una pequeña multitud alegre" (132). De este modo, en la villa de *La Virgen Cabeza*, no solo se disuelven las fronteras entre lo público y lo privado, sino que, un poco más allá, las lógicas, las tareas, las formas de gestión tradicionalmente circunscriptas al espacio privado y doméstico se transmutan al espacio público y se convierten en una política otra, una alternativa frente a la política patriarcal y neoliberal. No es una organización sin jerarquías sino con otros modos de jerarquización, que subvierten las posiciones dominantes. Las travestis, las trans, las mujeres, "las putas", desatadas de las posiciones subalternas o subordinadas en que las circunscribe el mundo patriarcal, adquieren autoridad, liderazgo, autonomía de decisión y hacen oír su propia voz. Ocupan el centro del espacio ahora devenido un continuo entre lo público y lo privado, organizan el tejido comunitario y replican los modos afectivos y las prácticas, que se han construido histórica y culturalmente como parte del lado femenino del binario de género –tender las largas mesas, cocinar, escuchar, curar, rezar, acunar las penas, cantar como un modo de sanación– en el resto de la comunidad. Contraponen a la lógica neoliberal, una política de los cuidados y de las conexiones afectivas de los cuerpos, fomentando las redes de apoyo y reciprocidad. De este modo, la novela pone en escena la posibilidad de un agenciamiento colectivo por fuera de la órbita del estado-nación, sin necesidad de las regulaciones y de la asistencia estatales, a la sombra de las instituciones, las legislaciones y las políticas públicas.

Y las travestis, las trans, las mujeres y los niños se congregan, junto con los varones y los jóvenes, para juntar armas y armar barricadas, para luchar

contra la represión policial durante el desalojo, todos igualmente aguerridos y furiosos. Porque también las batallas se libran en comunidad y así se construye la gesta de la resistencia. Sin embargo, no pueden prever la ferocidad de la represión: "un ejército" que se les viene encima, "ametralladoras, bulldozers y la decisión de avanzar cueste lo que cueste" (134). Son fatalmente derrotados, regando la villa con ciento ochenta y tres muertos. Los pocos sobrevivientes huyen bien lejos o se pierden de vista.

La novela también trabaja los modos en que se construyen las memorias y en que el tiempo pasado se vincula con el actual. El relato está atravesado por un proceso de duelo y por la experiencia de la ausencia. No solo es la falta del hijo adoptado por Qüity, sino también el duelo por la comunidad perdida, la disolución de los lazos afectivos y de la vida común, la fragmentación de las trayectorias. Durante la estancia en el río, mientras aguarda para migrar, Qüity se siente inmersa en la nada como laceración que "angustia y asfixia" (11) y tramita el dolor en un estado de ensoñación permanente. Los muertos queridos, como espectros, siempre vuelven, sobre todo Kevin, el "hijito" adoptado por Qüity. La presencia del niño se actualiza en múltiples proyecciones: el cuerpo transformado en cadáver en descomposición; el cuerpo devenido imagen, cuando la protagonista mira repetidas veces los videos de la masacre; el cuerpo convertido en palabras, cuando la narradora relata insistentemente el primer encuentro con el niño: "la escena no deja de ocurrir en mí: en aquella primera comida Kevin encontró mi revolver y empezó a jugar al disparado, a que se moría de un balazo" (119). Además, Kevin regresa como aparecido en sus sueños, Qüity lo encuentra a la mañana

en la cocina y, casi naturalmente, le hace la leche con sus galletitas preferidas. En estado onírico, el cuerpo es materia viva, los ojitos negros siguen brillando, hasta que Qüity pretende sentarlo en sus rodillas y no logra hacerlo. La imposibilidad de esos actos deja al descubierto el poder de los fantasmas.

La novela construye una memoria material y corporal, de los contactos, de los gestos, de lo tangible, de los roces y las fricciones, de las texturas, los sonidos y los olores. De Kevin se recuerdan la mano simulando una pistola, o las manos agarrándose el pecho cuando jugaba al disparado, la mano cuando la llevaba a Qüity hacia su cama para consolarla, la forma amorosa y tibia que tenía de abrazar, el timbre de su voz, su canción dulce, "sus carcajaditas" (119). Aun cuando la intensidad de algunos gestos permanece intacta – "Yo todavía siento el cuerpito de Kevin" (118)–, la protagonista constata que el niño ya no está, es apenas lo que se puede recordar. La experiencia de la narradora se debate entre la presencia y la ausencia, entre el cultivo de una memoria amorosa y táctil, y la desesperación porque los seres queridos se van desintegrando en el recuerdo, se pierden o se olvidan. A pesar del ansía de tocarlos, los muertos no son tangibles. Son cuerpos que solo retornan con apariencias espectrales y difusas, para señalar el vacío y la ausencia, para acrecentar la aflicción. La memoria es corporal porque aloja en el cuerpo las dimensiones y las sensaciones de los contactos, el deseo por actualizarlos y su imposibilidad. Por eso la angustia y el dolor solo se consuelan con el amparo de las caricias. De alguna forma es el duelo lo que resignifica la relación entre Qüity y Cleo, cuando ambas se transforman para poder seguir viviendo, ahora amparadas en el goce de sus cuerpos. Se curan y se regeneran a través

de un amor sexo-disidente, en una nueva conciliación de las sensaciones contrapuestas, el dolor puede fundirse con la alegría de estar juntas.

Los cuerpos de los muertos se figuran en proceso de descomposición. Cuando Qüity imagina el destino de las víctimas de la represión policial, no puede dejar de pensar en los modos de transformación de los cadáveres, la mutación de la materia orgánica en restos óseos, en suelo, en la pampa húmeda. Sobre todo, Kevin se le aparece como "un amasijo chiquitito de huesos y gusanos revolviéndose en la entraña de una tierra vecina" (12), pero también sueña a los vecinos de la villa "haciéndose rápidamente (…) tierra en el cementerio de Boulogne" (11). Los muertos recientes, al formar parte de la tierra y entrar en proceso de putrefacción, como capas que no dejan de juntarse, se reúnen con los muertos anteriores. El cuerpo de Qüity se vuelve "un cementerio de muertos queridos" (10), y, como en todo cementerio, allí conviven los muertos de hoy con los del ayer. Cuando realizan la instalación del estanque en el potrero, el chorro de agua hace aflorar de las entrañas de la tierra cientos de huesos:

> Teníamos muertos de tierra adentro y de tierra afuera, muertos de todos los colores, muertos mutilados de la última dictadura, muertos armenios del genocidio que no recuerda nadie, muertos de hambre de los últimos gobiernos democráticos, muertos negros de Ruanda, muertos blancos de cuando la revolución en San Petersburgo, muertos rojos de todas las revoluciones de todas partes, hasta un diente de Espartaco encontramos, muertos unitarios con una mazorca en el orto, y muertos indios sin orejas, de esos teníamos un montón (72-73).

Las temporalidades se desatan de la cronología y las etapas históricas se pliegan, a la vez que se reúnen lo local y lo transnacional. La comunión de los tiempos y de los espacios geopolíticos en la tierra putrefacta de una villa olvidada no hace más que delatar una constante: la violencia política se inscribe en los cuerpos, la injusticia vuelve a las vidas descartables (Butler 2016). Los cadáveres se multiplican, se desintegran, se fusionan. Y los muertos ponen en el centro la pregunta por las vidas lloradas (Butler, 2010): en *La Virgen Cabeza* los muertos que se añoran son los que nadie llora, los muertos del despojo, cuerpos que se dejan al olvido en sus ataúdes baratos, o sus tumbas miserables. Además, en la villa la muerte no solo se configura como memoria del pasado, sino que atraviesa la construcción de las subjetividades y la experiencia del presente. Los villeros se reconocen como cuerpos prescindibles y residuales, vivos, pero potencialmente muertos. Porque siempre les tiran con balas, "por negros, por pobres, por putos", "como a los patos de lata de esos parques de diversiones", como si les dieran premios por cada uno de los caídos, expresa Cleo (91).

3. Deseos de palabras

El cuerpo memorioso no cede ante el olvido, sino que cultiva las memorias a través del oficio de la narración. El relato, lejos de ser una totalidad ordenada y lineal, se constituye como un cuerpo polimorfo, hecho de retazos y de fragmentos. Cada uno de los capítulos anuncia desde el título a su narradora y se conforma como "versión", de modo tal que a veces se retoman los mismos acontecimientos y las voces narrativas entran en confrontación y

disputa. Entonces el relato pone en primer plano los vínculos entre memoria y subjetividad, los modos de contar la historia y la multiplicidad de los puntos de vista. Sobre todo, la voz de Cleo aparece como una construcción eminentemente oral porque proviene de las grabaciones que va realizando mientras avanza en la lectura de la novela que está escribiendo Qüity –y hacia el final también se agrega la carta que deja al irse a Cuba, anunciando cataclismos, catástrofes y guerras a nivel mundial. Una voz que se impone, bajo amenaza de que si no la incluyen no puede aparecer como personaje del libro, y que defiende su derecho a contar su versión de los hechos y a hacerse escuchar. La grabación de Cleo se incorpora aparentemente en forma textual –sin ediciones ni cortes–, y aparece con un tono de réplica continua que tiene a su amante como primera interlocutora interpelada y luego a los posibles lectores, ubicados en un segundo plano de recepción: "un poco contás las cosas como fueron y otro poco no se qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez" (21). Cleo deslegitima y discute la versión de Qüity, porque no está conforme con la imagen de ella misma que observa en el relato y porque no coincide en la selección y jerarquización que se realiza de los hechos; por ejemplo, afirma "yo quiero contar el principio de este amor" (21), en cambio su pareja está más bien enfocada en la derrota y el duelo; o en la carta final le reprocha haber omitido el éxito de la ópera cumbia y la historia de su fama. Cleo impugna el relato porque reconoce, y reprueba, el componente imaginativo: "agarrás y te inventás las historias que te vienen bien" (22).

Además de transcribir el discurso oral de Cleo en forma de capítulos completamente otorgados a esa voz, Qüity retoma las objeciones de su interlocutora y las va agregando en su propia escritura. Las dos enunciaciones se declaran situadas, incompletas y parciales, y previenen sobre sus limitaciones: "No, no voy a poder contarlo todo" (21), admite Cleo; "no puedo recordar detalles, fechas, nombres" (28), dice Qüity. Ambas narradoras reconocen el carácter débil y selectivo de sus memorias, la impronta corrosiva del olvido, los vacíos y los lapsus. Además, las dos hacen explícita la incertidumbre, el desconocimiento, los puntos flojos de la historia o los huecos de la investigación: "hay cosas que todavía no se" (21).

Por momentos los relatos se separan, Cleo repone retazos de la historia desconocidos para Qüity –generalmente relacionados con la violencia que sufren los habitantes de la villa, como, por ejemplo, la reconstrucción de la escena de la represión policial–; por momentos las voces se contaminan y se funden, apelan a las mismas imágenes y metáforas: el cuerpo de los muertos haciéndose gusanos y tierra (129), la presencia de la Virgen hecha aire puro en la vida luminosa de la villa (96). Porque, aun cuando entran en debate, las dos voces saben que no pueden contar la historia por si solas, que se necesitan y se implican, inherentemente liadas en la transmisión de unas memorias compartidas. De este modo, el relato, lejos de ser unívoco, se vuelve coral, descentrado, dialógico y polémico. Este descentramiento narrativo implica también un descentramiento de las subjetividades, es decir significa un cuestionamiento del sujeto, y de su historia, como únicos, estables, seguros. Lo narrado no solo se transforma al pasar de voz en voz,

sino que, además, con los cambios en las trayectorias de las protagonistas, las historias también se vuelven diferentes.

Cuando Qüity se cruza a la chica prendida fuego, queda tan afectada que, luego de bañarse para sacarse las costras de sangre y pólvora, se mete en la cama, atestada de narcóticos. Duerme hasta la llegada de Daniel, funcionario de la SIDE, quien le cuenta toda la información del caso, incluido el detalle de que alguien, desconocido, "le dio un tiro de gracia" (45). Entonces Qüity confiesa su secreta participación: "Contárselo a alguien era entregarse. Pero también podía ser alguna clase de absolución, una complicidad para compartir la carga de la muerte, un apoyo, una liberación" (45).

Cleo se sorprende ante el milagro de haber sido la elegida por la Virgen para transmitir sus mensajes: "es raro que ella, que es Virgen, me haya elegido a mí, que me comí más porongas que una geisha centenaria" (92). Y encuentra una condición que las hermana, la imposibilidad para hablar y ser escuchadas, la omisión de su voz en el reparto de las voces y en el intercambio social. Cuando Qüity la persigue por la villa para entrevistarla para escribir su crónica de la villa: "Cleo empezó a morir de amor por mis deseos de sus palabras y me contaba y me cantaba sus cuentos y teorías incluso con dos porongas en la mano" (115). El tráfico de los afectos se conjuga con el tráfico de las palabras, con el deseo de recopilar historias y el deseo de ser escuchadas. La narración se vuelve transmisión de las memorias de la comunidad, epitafio para los muertos queridos, rémora del paraíso perdido, lengua rabiosa contra las injusticias y las violencias. Las palabras se aparean y se friccionan, replicando el encuentro gozoso de los cuerpos, el éxtasis de

los amores disidentes y la alegría de la fiesta villera. Y, además, advenida la derrota y la masacre, poner la historia en relato significa entregarse a las manos de otro, una complicidad para compartir la angustia de la muerte, la palabra como gesto de absolución.

Referencias bibliográficas

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Cortés-Rocca, Paola. "Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas".En: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 64, núm. 1, 2011, pp. 39-48.

Cortés-Rocca, Paola, "La villa: política contemporánea y estética", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 2014, 183-199.

Cortés-Rocca, Paola. "Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio". En: Jorge Monteleone (dir. del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina. 12. Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, 2018, 217-238.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. "Prólogo". En: *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009, 9-34.

González, Cecilia. "La desclasificación de los cuerpos: formas estéticas y políticas de la utopía en *Barbie también puede eStar triste* de Albertina Carri y *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara", En: *Mora*, 1, 2012.

Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

Maffía, Diana. "Dicotomía sexual". En: Susana Beatriz Gamba (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2009, 89-90.

Marguch, Juan Francisco. "Coger y comer. Dos economías de lo común en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara". En: *Lectures du genre*, 10, 2013, 93-101.

Preciado, Paul. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Tubert, Silvia. "Maternidad". En: Susana Beatriz Gamba (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2009, 208-210.

Enunciar desde los márgenes

Enunciating from the margins

Enunciar desde los márgenes. Sentidos de la palabra *voz* en discursos *desde* la prostitución y el trabajo sexual en Argentina (2007-2021)

Enunciating from the margins. Meanings of the word voice *in discourses* since *prostitution and sex work in Argentina (2007-2021)*

Felipa Mabel Caballero

Doctora en Letra por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Profesora de Lingüística y Semiología en la carrera de Comunicación Social (UNNE). Becaria Postdoctoral del CONICET y del Instituto Chaqueño de Ciencia, Tecnología e Innovación (ICCTI), en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI).
ORCID: não possui
Contato: felipamabelcaballero@gmail.com
Argentina

Recebido em: 14 de setembro de 2022
Aceito em: 15 de outubro de 2022

PALABRAS CLAVE: Interdiscurso; Voz; Sentido; Prostitución; Trabajo sexual

Resumen: Este trabajo analiza, desde la teoría materialista del discurso (Pêcheux, [1975] 2016), los sentidos de la palabra *voz* en discursos producidos por quienes transitan o han transitado la prostitución y el trabajo sexual. El objetivo consiste en analizar el problema de la *voz* y diversos tipos de reflexiones que se inscriben, a su vez, en la ubicuidad y transversalidad general que adquirieron los debates o disputas por el lenguaje en los feminismos, teorías de género(s) y sexualidad(es) en las últimas décadas (Glozman, 2020). La hipótesis está fundada en la idea de que la comprensión de la *experiencia* (Trebisacce, 2016) y de las *propias voces* (Caballero, 2022), marcan en estos discursos, una delimitación de la palabra propia y un lugar enunciativo legítimo en el decir. Plantea metodológicamente la estructuración de series discursivas para el análisis de las relaciones interdiscursivas que muestra la polisemia de sentidos y tensiones que presenta una misma palabra o una misma expresión.

KEYWORDS: Interdiscourse; Voice; Meaning; Prostitution; Sex work

Abstract: This paper analyzes, from the materialist theory of discourse (Pêcheux, [1975] 2016), the meanings of the word *voice* in discourses produced by those who go through or have gone through prostitution and sex work. The objective aim is to analyze the problem of the *voice* and various types of reflections which are inscribed, at the same time, in the ubiquity and general transversality that the debates or disputes over language acquired in feminism, gender theories and sexuality in recent decades (Glozman, 2020). The hypothesis is based on the idea that the understanding of the *experience* (Trebisacce, 2016) and *voices themselves* (Caballero, 2022), indicate in these discourses, a delimitation of the word itself and a legitimate enunciative place in the saying. This methodologically proposes the structuring of discursive series for the analysis of interdiscursive relationships that shows the polysemy of meanings and tensions that the same word or expression presents.

Este trabajo parte de una pregunta que pareciera ser obvia y sencilla: ¿qué sentidos tiene o posibilita la palabra *voz* en textos producidos por mujeres que transitaron o transitan la prostitución y el trabajo sexual? No obstante, mediante la inscripción de este trabajo a la teoría materialista del discurso, y en consecuencia a la teoría materialista del sentido (Pêcheux y Fuchs, 1975; Pêcheux, [1975] 2016), se postula una complejidad para responder a este interrogante inicial. Es por ello que, a lo largo de este trabajo, se concibe que los sentidos no son dados de antemano y que sus funcionamientos no se dan en y por las palabras o expresiones, sino que surgen de una relación.

Por tal razón, plantea como objetivo, analizar las relaciones entre la palabra *voz* y diversos tipos de reflexiones metalingüísticas —que incluyen reflexiones sobre la palabra *voz* y la palabra *voces*, sus sentidos y diversas acepciones que estas palabras habilitan— que se inscriben, a su vez, en la ubicuidad y transversalidad general que adquirieron los debates o disputas por el lenguaje en los feminismos, teorías de género(s) y sexualidad(es) en las últimas décadas (Glozman, 2020). La construcción de series discursivas permite observar sistemáticamente las relaciones y tensiones posibles en dos conjuntos de fragmentos que provienen de diversas publicaciones producidas *desde* la experiencia de la prostitución y el trabajo sexual en Argentina en las dos últimas décadas.

Este trabajo se apoya en una distinción fundamental que separa los discursos producidos *desde* la prostitución y el trabajo sexual de los discursos producidos *sobre* la prostitución y el trabajo sexual producidos en Argentina y en países latinoamericanos (Caballero, 2022). Esta distinción permite explicar

la relación desigual que se presenta en diversos *discursos sobre* (estatales, académicos, militantes y/o feministas) que transcriben o analizan discursos producidos *desde* la propia experiencia de transitar por la prostitución o el trabajo sexual, presentes en diferentes publicaciones en las cuales aparecen estas voces bajo la forma de "testimonio de", "entrevista a", "transcripciones", "relatos", entre otras formas. Mencionada esta distinción, este trabajo se centra en el análisis de los discursos efectivamente enunciados, dichos y publicados por mujeres en situación de prostitución y trabajo sexual[1].

El análisis se organiza en tres partes. La primera expone la Serie 1, constituida por fragmentos de publicaciones producidas por mujeres en situación de prostitución o de explotación sexual, donde aparecen la palabra *voz* y la palabra *voces*. Para ello expone una pequeña descripción de las publicaciones de las cuales fueron extraídas las formulaciones y un análisis puntual de la presencia de la palabra *voz* y sus sentidos.

La segunda parte expone y analiza la Serie 2, integrada por fragmentos provenientes de textos escritos por trabajadoras sexuales en los cuales aparecen la palabra *voz* y la palabra *voces*. Por lo cual se realiza un análisis enfocado en el sentido que adquieren estas palabras y sus relaciones posibles con otros elementos.

La tercera parte plantea un análisis de las relaciones interdiscursivas que convoca el problema de la *voz* en estas dos series. Es por ello que parte de

1 Es preciso aclarar que este trabajo presenta una tensión permanente en expresiones como: "texto de"; "fragmento que pertenece a"; "libro de", entre otras. Desde el dispositivo teórico que sustenta este análisis, alejado de la concepción idealista del sujeto como fuente y dueño de su decir, no se les adjudica a los sujetos empíricos los sentidos de las expresiones aquí analizadas.

una necesidad de no tomar como evidentes o como ya dadas las relaciones interdiscursivas. La postulación del carácter constitutivamente heterogéneo del discurso remarca que toda secuencia discursiva contiene elementos cuya presencia puede ser comprendida a través de la observación de sus efectos, esto es, mediante el análisis de las huellas, los trazos y las resonancias discursivas entre textos producidos en diferentes condiciones de formulación.

Estas tres partes del análisis están guiadas por dos interrogantes: ¿qué implica la presencia de la palabra *voz* en textos producidos *desde* la prostitución y trabajo sexual? y ¿existe una relación entre estas formulaciones y el despliegue de publicaciones sobre las luchas políticas o manifestaciones públicas de las consideradas *minorías* dentro de los movimientos feministas?

Sentidos de la palabra *voz*

Este trabajo que se filia a la perspectiva del análisis materialista del discurso entiende que las palabras o frases no comportan o establecen sentidos por sí mismas: "es la ideología la que designa en las palabras o frases *lo que es* y *lo que debe ser*" (Pêcheux, [1975] 2016, 141). Es un *efecto* que proporciona en el discurso la evidencia de que las palabras o frases signifiquen y se entiendan por sí mismas. Esta evidencia de que las palabras o los enunciados "quieran decir justamente lo que dicen" enmascara en la "transparencia del lenguaje", lo que Michel Pêcheux denominó: *carácter material del sentido* (Pêcheux, [1975] 2016, 142).

La materialidad del discurso y del sentido se constituyen en la formación discursiva en la cual las palabras o enunciados son producidos, es decir,

reproducidos. Esto permite entender que las mismas palabras o expresiones, incluso palabras o frases literalmente diferentes, puedan tener el mismo sentido, según las relaciones que tales palabras o expresiones mantienen con otros elementos. Pêcheux aclara también que toda formación discursiva disimula, en virtud de la transparencia del sentido, la dependencia que ella tiene del *interdiscurso*.

Expuestas las consideraciones teóricas del carácter material del sentido, es necesario exponer la relevancia de trabajar con la conformación de *series discursivas* (Glozman, 2018, 2020) como ejercicio analítico y metodológico, práctica que permite trabajar sobre determinadas zonas de los textos, sin que ello implique trabajarlos como una unidad en sí misma o como una totalidad. De este modo, se procede a fragmentar los textos, a extraer de ellos formulaciones pertinentes en función del análisis aquí propuesto. Con respecto a la puesta en serie, Mara Glozman (2018) señala: "este método pone en marcha una práctica de recorte y montaje que destaca algunos trazos, arroja luz sobre algunas zonas, privilegia ciertas secuencias, produciendo efectos de sentido" (2018, 7). La trama de cada serie responde a aspectos específicos de los procesos de lecturas y de articulación entre las partes, Glozman (2018) expresa al respecto:

> El resultado es un trabajo operativo de construcción de series mediante la puesta en relación de fragmentos que participan de documentos, períodos y regímenes autoriales e institucionales diversos. Las series, así comprendidas, se sustentan en la descripción de regularidades significantes, materialmente observables, y presentan un carácter dinámico: al transformarse la hipótesis

> de lectura, la forma de la serie (los fragmentos que se incluyen/excluyen, su disposición) también resulta transformada. (Glozman, 2018, 6).

Es por ello que el análisis se realiza a través de la disposición de fragmentos textuales que implica, a su vez, una forma de montaje de las series, práctica que involucra un proceso de recorte, selección y disposición de las partes según la hipótesis de lectura. Pêcheux (1981, 16) ofrece una forma de concebir a este tipo de práctica analítica: "cortar, extraer, desplazar, aproximar: es en esas operaciones que se constituye ese dispositivo muy particular de lectura que podemos designar como la *lectura-trituración*".

Teniendo en cuenta las consideraciones teórico-metodológicas, a continuación, se presenta la Serie 1 que, como se mencionó anteriormente, está construida por fragmentos extraídos de textos escritos por mujeres que están o estuvieron en una situación de prostitución o explotación sexual.

Serie 1 (Las voces de mujeres explotadas sexualmente)

> 1. La ruptura del lenguaje es una ruptura entre una **voz prestada** y una **voz propia**. La diferencia entre una **voz prestada** y una **voz propia** es fundamental. **La voz prestada** te hace decir lo que quieren los otros escuchar; es ser el testimonio de dolor, es ser la víctima, es repetir el discurso de los demás. La **voz propia** es romper la mudez que tenemos. Somos mudas aunque estemos hablando. La **voz propia** es realmente tomar la palabra y eso fue una experiencia muy concreta (…) **escuchar tus propios conceptos es una mirada propia sobre ti misma**. (Sánchez y Galindo, [2007] 2013, 206).

2. Hasta cuándo las feministas, seguirán siendo parásitos de las putas? Hasta cuándo? **Hasta cuando seguirán robándonos la voz**?, Hasta cuándo seguirán siendo nuestras interpretes? (Sánchez, 2015, 22).

3. Tanto las universidades, donde se meten con estos discursos bonitos de la prostitución, como cualquier trabajo, como si fuera un trabajo equiparable a cualquier otra actividad laboral, donde se meten en las escuelas, donde tienen comprados los medios hegemónicos de comunicación, que dan lugar casi exclusivamente a este discurso, y **donde no se escuchan las voces de las sobrevivientes del sistema prostituyente.** (Guimaraes en Maffía y Korol, 2021, 139).

4. **Es empezar a ponerle nombre, rostro, voces a las demandas**, a las deudas, a las miserias, a los dolores, a la persecución, al hostigamiento, a la historia, al exterminio, a las desaparecidas, a las asesinadas. Es, de alguna manera, una forma de reparación histórica, una sanación para aquellas que, dentro de los marginados, eran marginadas, para aquellas que, dentro de los últimos, eran las últimas. (Stéfano en Maffía y Korol, 2021, 175).

5. **Esas voces que retumban detrás de las sombras emiten un mensaje claro y abrumador**: la prostitución es un entramado de relaciones de desigualdad, vulnerabilidad y violencia. (Collantes y Benavente, 2018).

6. A plaza Once iba a predicar. **La voz que tenía… ¡cómo gritaba!** Ya no hablaba de Dios, hablaba de las prostitutas que estaban ahí. Les hablaba a ellas, me dirigía a ellas. Me dirigía a ellas, ¡así con bronca! No saben que fuerte que hablaba. **Varios puestos ambulantes me decían que baje la voz, era incontrolable**. (Escudilla, 2019, 146).

7. Nosotras propiciamos y apoyamos este diálogo, porque nos parecía sumamente importante **poner en primeras voces qué es lo que nos pasó**, qué es lo que nosotras sentimos, y para empezar a despejar estos

> supuestos antagonismos que se generan entre una posición y otra. (Berkins en Berkins y Korol, 2007, 78).

El fragmento 1 fue extraído de la publicación *Ninguna mujer nace para puta* ([2007] 2013), escrito en coautoría por Sonia Sánchez[2] y María Galindo[3]. Este fragmento de Sonia Sánchez presenta la palabra *voz* junto a la palabra *propia*, expresión que remite a los sentidos de propiedad y formaciones imaginarias del propio decir. La *voz propia* aparece en disputa respecto de la *voz prestada*, entendida aquí como los *discursos sobre prostitución*. En esta publicación los *discursos sobre* aparecen señalados como los producidos por ONG, iglesias, sindicatos, sectores del Estado, trabajadoras sexuales, proxenetas, entre otras instituciones o sujetos. La expresión *voz propia* ancla su legitimidad en la representación imaginaria del sujeto, en un lugar de enunciación (Zoppi Fontana, 2017) específico, desde el colectivo mencionado como las *putas*.

La expresión *voz propia* como legitimación en sí misma marca una distancia que, provista desde la experiencia (Trebisacce, 2016) se aleja y separa de la *voz prestada*, la cual se presenta como opuesta a la *voz propia*. En estos términos la expresión *voz propia* también puede ser entendida como una

2 Sonia Sánchez se define a sí misma como abolicionista, mujer sobreviviente de la prostitución y de la trata de personas. Escribió tres libros: *Ninguna mujer nace para puta* (2007), escrito en coautoría con María Galindo. El segundo, escrito en coautoría con Ana Chávez, se titula *¿Qué te indigna? Trata de personas con fines de explotación sexual* (2013) y el tercero *La puta esquina. Prostitución: Campo de concentración a cielo abierto* (2015).

3 María Galindo se define a sí misma como activista feminista, boliviana, lesbiana y agitadora social. Es creadora del Movimiento Feminista Mujeres Creando en La Paz, Bolivia (Sánchez y Galindo, 2007, 8).

restricción de la palabra ajena, expresada como: "decir lo que quieren los otros escuchar", "testimonio de dolor" y "repetir el discurso de los demás". Este fragmento presenta una relación de contradicción entre tener *voz* y estar en un estado de *mudez* o ser *mudas*. Esta contradicción se observa en los siguientes enunciados: "la voz propia es romper la mudez que tenemos"; "somos mudas aunque estemos hablando" y "la voz propia es realmente tomar la palabra", que remiten, como reflexiones metalingüísticas, al sentido de silenciamiento.

El fragmento 2 fue extraído de la publicación de Sonia Sánchez, *La puta esquina. Prostitución: campo de concentración a cielo abierto* (2015), particularmente de un poema titulado "La carne atontada: el juguete de las feministas" (2013, 22-23). Este texto presenta una serie de preguntas dirigidas a las feministas respecto de la *representación* que este movimiento se adjudica para hablar *sobre* los saberes, cuerpos y voces de las prostitutas. Este fragmento menciona la palabra intérpretes, como una forma de sustracción de la *voz* de las mujeres en situación de prostitución por parte de las feministas.

El fragmento 3 fue extraído de una entrevista a Florencia Guimaraes[4], publicada en *Las protagonistas hablan: Prostitución/Trabajo sexual* (2021,

4 Florencia Guimaraes se denomina a sí misma como "sobreviviente de prostitución, integrante de Furia Trava, presidenta de la asociación civil La Casa de Lohana y Diana (La Matanza, provincia de Buenos Aires)" (Maffía y Korol, 2021, 133).

133-142), en la cual figuran como autoras[5] Diana Maffía[6] y Claudia Korol[7]. En este fragmento, la palabra *voces* aparece asociada a la falta de escucha de las sobrevivientes del sistema prostituyente. Pone en cuestión el discurso del trabajo sexual que circula en universidades, escuelas, medios de comunicación en términos de discursos bonitos de la prostitución. En otro fragmento de la entrevista Guimaraes enuncia sobre determinados sujetos e instituciones que intervienen en el debate *sobre* prostitución: "porque cuando hablamos del sistema prostituyente, hablamos de un sistema, en un engranaje, donde están la policía, los políticos, el Estado, los varones prostituyentes, tanto

5 Resulta fundamental exponer que, en términos legales y discursivos, la figura de compiladoras remite a designar la propiedad intelectual y la autoría de esta publicación (y la reproducción integral de la publicación de 2007) a Diana Maffía y Claudia Korol. Sin embargo, en cuestión de condiciones de producción textual, las académicas realizaron el trabajo de organizar las preguntas y la correspondiente transcripción de las respuestas.
Esto permite exponer el problema de la relación de centro/periferia del decir, respecto a la importancia y superposición entre las voces, es decir, que se delimita como centro a la práctica académica e intelectual en términos de autoría, en detrimento de la posición periférica de las voces de las trabajadoras sexuales y mujeres en situación de prostitución que bajo el quehacer de sus palabras realizaron materialmente la publicación.

6 Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de grado y posgrado en la UBA. Investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). Fundadora de la Red Argentina de Género, Ciencia y Tecnología (1994 al presente) y de la Asociación Argentina de Mujeres en Filosofía (1987-1991). Publicó varios libros y es autora de numerosos artículos. Participante activa del Foro por la Abolición de la Cultura *Prostituyente* de 2016.

7 Periodista argentina y educadora popular, participa activamente en proyectos de formación política con movimientos campesinos, piqueteros, y organizaciones de mujeres. Es autora y coordinadora de numerosos libros: *Hacia una pedagogía feminista. Género y educación popular* (2007); *Somos tierra, semilla y rebeldía. Mujeres, tierra y territorio en América Latina* (2016), *Feminismos populares. Pedagogías y políticas* (2017), entre otros.

como quienes defienden la prostitución como un trabajo" (Maffía y Korol, 2021, 139).

El fragmento 4 fue extraído de la misma publicación que el fragmento anterior, *Las protagonistas hablan: Prostitución/Trabajo sexual* (Maffía y Korol, 2021, 167-184), de una entrevista realizada a Victoria Stéfano[8]. Este fragmento deviene de una discusión sobre las poblaciones invisibilizadas e ignoradas (personas LGTB, diversidades sexuales, barrios marginales, villas, entre otras), dentro de las cuales se encuentran las personas que ejercen la prostitución. La palabra *voces* es relacionada con el nombre propio, con un rostro y un cuerpo a modo de reparación histórica hacia las prostitutas, mencionadas como las últimas de los últimos.

El fragmento 5 pertenece a un texto escrito en coautoría por Graciela Collantes[9] y Sol Benavente[10], titulado "Comunicación popular y abolicionismo. Historias que abren caminos" (2018). El fragmento hace mención a la palabra *voces* como ruidos que retumban, tras expresar frases que suelen aparecer en torno a experiencias de prostitución, tales como: "¿qué voy a hacer si no sé

8 Victoria Stéfano se define a sí misma como "feminista villera, activista travesti, comunicadora, integrante de la La Poderosa y fundadora de la cooperativa de trabajo para personas trans La Coty (Santa Fe)" (Maffía y Korol, 2021, 167).

9 Graciela Collantes se define a sí misma como víctima de explotación sexual, fue una de las fundadoras de AMMAR y luego de AMADH. Autora del libro *Nuestros cuerpos no se reglamentan. Relatos de organización y lucha desde la prostitución* (2019). Periodista de investigación en la Universidad Popular de Madres de Plaza de Mayo, integrante de la Red PAR.

10 Sol Benavente es Magister en Comunicación y Cultura (UBA). Integrante de AMADH, Cine en Movimiento y el Observatorio de Comunicación y Derechos (DERCOM) de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

hacer nada?: ¿A quién le importa si tengo o no tengo para comer? (…) no tengo dinero, tengo que pagar el alquiler, sino, me quedo en la calle (…) si no hago mucha plata, me voy a ligar una paliza" (2018).

El fragmento 6 fue extraído del libro *Violación consentida. La prostitución sin maquillaje, una autobiografía* (2019), escrito por Delia Escudilla[11]. El fragmento presenta a la palabra *voz* como un tono fuerte, como un grito exclamado en un lugar público. Posiciona como destinatarias del mismo a las prostitutas del barrio Once de Buenos Aires. En torno a esta situación, Escudilla aclara lo siguiente: "en esas prédicas empezaba hablando de Dios y terminaba dando un discurso político" (Escudilla, 2019, 146).

El fragmento 7 pertenece a la publicación titulada *Diálogo: "prostitución / trabajo sexual: las protagonistas hablan"* (2007), escrito en coautoría por Lohana Berkins[12] y Claudia Korol. En este fragmento Berkins hace alusión a las *voces* como relato de las propias experiencias en el ejercicio de la prostitución o el trabajo sexual, sin que mediara lo que denomina como *posiciones antagónicas* por lo cual expresa: "son puntos de vista distintos sobre una misma realidad. Lo que me parece sumamente enriquecedor, es que los puntos de vista son distintos, pero la realidad vivida en un sector y en otro, es exactamente la misma" (Berkins y Korol, 2007, 78). Es importante resaltar que esta publicación es producto de la transcripción de un debate

11 Delia Escudilla se autodefine como ex víctima de violencia y explotación sexual, abolicionista del sistema prostituyente e integrante de AMADH.

12 Lohana Berkins fue una de las principales referentes del movimiento abolicionista contra la prostitución y defensora de la comunidad travesti-trans en Argentina. Fue fundadora de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ILITT).

sobre prostitución/trabajo sexual, el 21 de septiembre de 2006 en la ciudad de Buenos Aires, en el cual participaron ocho exponentes y representantes de las dos posturas respecto de entender a la prostitución como un trabajo o como explotación sexual. Este diálogo fue una iniciativa del Programa para América Latina y El Caribe, de la Comisión Internacional de los Derechos Humanos (IGLHRC-LAC), el Grupo de Trabajo Latinoamericano sobre Derechos Sexuales (MULABI) y la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT).

La palabra *voz* y la palabra *voces* en esta serie remiten a ciertos tonos y sus circunstancias de enunciación. En este sentido, Maingueneau (1996, 2002), articula para el estudio de lo escrito la categoría *voz* como una dimensión constitutiva de todo posicionamiento discursivo del *cuerpo enunciante*. Esta perspectiva sostiene que la voz está presente en todo texto asociada a un cuerpo. La voz como tono de lo escrito (Maingueneau, 1996), independientemente de la perspectiva subjetiva del discurso en la cual se inscribe[13], marca aquí un aporte fundamental para el análisis de esta serie, al postular la voz como: "un tono que testifica lo que dice" (1996, 79).

Siguiendo este lineamiento, el tono puede cambiar en relación a las *circunstancias* en las cuales debe y puede ser proferido. En este sentido, los tonos en esta serie, aluden directamente a modos de proferir las palabras, a modo de tonos bajos y tonos altos, indisociables en expresiones como: "mudas aunque estemos hablando" en 1; "ponerle nombre, rostro, voces

13 Esta perspectiva sostiene que el sentido un discurso es impuesto por las doctrinas, ideas y de la propia subjetividad del sujeto (Maingueneau, 1996, 82).

a las demandas" en 4; "esas voces retumban detrás de las sombras" en 5 y "¡cómo gritaba! (…) saben lo fuerte que hablaba" en 6.

Serie 2 (La voz de las trabajadoras sexuales)

1. Me acuerdo cuando en el año 99 les dije a mis compañeras: "Tenemos el valor para estar paradas en una esquina, tengamos el valor de pelear y **hacer escuchar nuestras voces. Nosotras sabemos".** Las compañeras me decías: "No, pero ¿qué vamos a decir?". Por eso fue lo que se retiraban, por lo que nos ha hecho sentir sobre nosotras mismas la sociedad y cierto feminismo abolicionista. (Colicheo en Maffía y Korol, 2021, 191-192).

2. Poder hacer entender cuáles eran nuestros derechos y el **hacer escuchar nuestra voz**. Creo que esa fue una de las cosas que más nos costó, **hacer escuchar nuestra voz**, porque si bien somos personas que trabajamos, desconocíamos cuáles eran nuestros derechos porque siempre se nos impusieron deberes. (Carranza en Maffía y Korol, 2021, 202).

3. **Incluir la voz de las Trabajadoras Sexuales en toda discusión sobre legislación y política que las atañe directa o indirectamente** (Punto N°5, Taller 38° "Mujeres trabajadoras sexuales", Coord., Torres Norma, Facultad de Humanidades y Artes UNR, 2016).

4. Reclamar que en todo diseño de políticas públicas, legislación y prácticas de operadores judiciales **sean escuchadas las voces de las Trabajadores Sexuales en todo aquello que las involucren** (Punto N°6, Taller 38° "Mujeres trabajadoras sexuales", Coord., Lencina Mónica, Facultad de Humanidades y Artes UNR, 2016).

5. **Nuestra propia voz**. **¿Para qué nos sirve? Para decir a la sociedad cuál es la realidad de las trabajadoras sexuales desde nuestra propia voz**.

> ¿Qué necesitamos? Papelógrafos, fibrones, copias de la Ficha "3 Pasos para escribir un documento", copias del cuadro "Un comunicado siempre debe tener" y copias del documento "**Trabajadoras Sexuales de Centroamérica Unidas en una sola voz".** (Rivadeneyra *et al.*, 2007, 206).
>
> 6. En el marco de la celebración de nuestro vigésimo aniversario, decidimos **describir con voz propia como cambió nuestra vida desde que nos organizamos, desde que nos empoderamos**. Cómo pasamos de sentirnos avergonzadas a mirarnos con orgullo, de ocultarnos a dar la cara, de ser permanentemente descalificadas a generar respeto y admiración. (*Historias de trabajadoras sexuales*, 2017, 5).
>
> 7. Por eso, por un lado, apostamos a visibilizar y reconocer **una voz que ha sido sistemáticamente silenciada, ignorada y suprimida** en la elaboración de estas medidas: **la voz de las propias trabajadoras sexuales organizadas**. Éste es un sector invisibilizado, cuyos derechos han sido históricamente vulnerados por la fuerte incidencia de una agenda moralizadora, por parte de los sectores del Estado o del feminismo abolicionista. (Aravena y Maccioni, 2013, 9-10).

El fragmento 1 pertenece a la publicación *Las protagonistas hablan: Prostitución/Trabajo sexual* (2021, 133-142) que, como se expuso anteriormente, pertenece a Diana Maffía y Claudia Korol, sin embargo, este fragmento es enunciado por Georgina Colicheo[14]. En este fragmento la palabra *voces* se relaciona a un tipo de saber provisto por la experiencia. En esta formulación se observa una postura en relación al silenciamiento que

14 Georgina Colicheo se define a sí misma como travesti, trabajadora sexual, activista/militante social, descendiente de pueblos originarios, pobre y "sobreviviente como como toda mujer travesti de más de 42 años en Argentina" (Maffía y Korol, 2021, 191).

provoca, según declara, la sociedad y un cierto feminismo abolicionista. En otra parte de la entrevista Georgina Colicheo reflexiona: "para que escuchen nuestras voces. Porque la mayoría de las abolicionistas critican desde la comodidad de sus escritorios" (Colicheo en Maffía y Korol, 2021, 199).

El fragmento 2 proviene de la misma publicación del fragmento anterior. Estas palabras pertenecen a Claudia Carranza[15]. La expresión *hacer escuchar nuestra voz* está asociada a los derechos laborales y la lucha sindical que tienen las trabajadoras sexuales organizadas. En este mismo sentido, los fragmentos 3 y 4 que provienen de las memorias del Taller N° 38 denominado "Mujeres y Trabajo Sexual" del 31° Encuentro Nacional de Mujeres (ENM)[16] realizado en 2016 en la ciudad de Rosario plantean la misma cuestión. En los fragmentos se expresa la necesidad de inclusión de las voces de las trabajadoras sexuales en cuestión de política públicas, legislación y práctica concreta de operadores judiciales en Argentina.

Es necesario mencionar que el último ENM realizado de manera presencial en Argentina fue en 2019 en la ciudad de La Plata. Este evento presentó una desigualdad en la estructuración de los espacios concedidos para el debate entre las dos posiciones. El eje denominado "Prostitución y trata de

15 Claudia Carranza se define a sí misma como trabajadora sexual, representante de la Asociación de Mujeres Meretrices de la Argentina (AMMAR) e integrante de la organización Las Compañeras de Sandra (Paraná, Entre Ríos).

16 Cabe destacar que los ENM se realizan en Argentina desde el año 1986 (Herrera, 2017), sin embargo, recientemente, desde el año 2016 cuenta con la participación las trabajadoras sexuales y de la Asociación de Meretrices Argentina (AMMAR) como colectivo y movimiento integrante de los encuentros (Martynowskyj, 2018).

personas" contó con cinco talleres integrales denominados: "Nº 108. Mujeres, disidencias y prostitución"; "Nº 109. Mujeres y disidencias en relación a la trata y explotación"; "N° 110. Estrategias abolicionistas contra la trata y prostitución"; "N° 111. Taller estrategias abolicionistas en la escuela" y el Taller "N° 112. Abolicionismo territorial y disidente". A diferencia del eje denominado "Trabajo y desocupación" que contempló dos talleres sobre trabajo sexual: "Nº 56. Trabajadorxs sexuales" y el "N° 57. Estrategias para el reconocimiento del Trabajo Sexual". Esta desigual distribución de los espacios de debate y capacitación muestra la poca apertura al movimiento de trabajadoras sexuales que, incluidas solamente en el eje "trabajo y desempleo", fueron convocadas a participar en un eje que asocia las palabras "trabajo" y "desocupación" en términos contradictorios.

El fragmento 5 proviene de un manual titulado *Un movimiento de tacones altos: mujeres, trabajadoras sexuales y activistas* (2007) publicado por la Red de Trabajadoras Sexuales de Latinoamérica y el Caribe (RedTraSex) en la Ciudad de Buenos Aires. El mismo presenta cuestiones relativas a las diferencias entre sexo y género, entre trabajo sexual, explotación sexual de personas y trata de personas. Este fragmento pertenece a una guía de actividades para la escritura de un documento en la cual la expresión *propia voz* refiere no sólo a los derechos sino a una posición enunciativas unificada de las trabajaras sexuales apoyada en el texto denominado "Trabajadoras Sexuales de Centroamérica Unidas en una sola voz".

El fragmento 6 fue extraído de la publicación *Historias de trabajadoras sexuales* (2017) publicado por la RedTraSex en conmemoración de los veinte

años de la organización. La misma contiene textos escritos en primera persona, redactados por trabajadoras sexuales de diferentes países de Latinoamérica. Estos textos exponen las experiencias personales del trabajo sexual, antes y después de formar parte de la RedTraSex y pertenecer a diferentes sindicatos u organizaciones. Es importante destacar que esta publicación no está asociada a un/a autor/a o a un/a coordinador/a. Este fragmento es extraído de la presentación de la publicación en el cual aparece la expresión *voz propia* asociada a las palabras: trabajo, orgullo, respeto y admiración. A continuación, se expone el objetivo principal de la publicación:

> Se han escrito muchas biografías de trabajadoras sexuales, buenas y malas, con mejores o peores intenciones, pero siempre hecha por otros, con una mirada desde afuera. Muchas de ellas, ansiosas de contar historias de violencia y victimización, de prejuicio y estigma. Historias, en síntesis, de vida marginal y sin futuro, de pobreza y explotación. Nosotras, en cambio, queremos mostrar la otra cara de las trabajadoras sexuales, la cara que menos se muestra, la que menos se ve pero que es la que más representa a quienes integramos esta Red y le damos vida. (*Historias de trabajadoras sexuales*, 2017, 5).

El fragmento 7 pertenece a la publicación *Sexo y trabajo. Textos sobre trabajo sexual en el contexto argentino actual,* publicada en 2013 por La Sofía Cartonera, editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Esta publicación presenta

como compiladoras a María Eugenia Aravena[17] y Franca Maccioni[18], sin embargo, en su interior contiene escrituras colectivas y textos escrito en primera persona. Este fragmento proviene del texto "Las trabajadoras sexuales toman la palabra: experiencias de organización en primera persona" (2013, 9-14) escrito por activistas de diversas organizaciones que defienden el trabajo sexual. La palabra *voz* es articulada a las palabras *silenciada*, *ignorada* y *suprimida*, es decir, que trae aparejada el sentido de silenciamiento de los discursos de las trabajadoras sexuales por parte del Estado y del feminismo abolicionista.

Este conjunto de fragmentos muestra una relación interesante entre la palabra *voz* y el derecho laboral. Es decir, que la *voz* se expone como una necesidad y un pedido de ser reconocidas como trabajadoras, la cual es asociada en los siguientes enunciados: "valor de pelear y hacer escuchar nuestras voces" en 1; "entender cuáles eran nuestros derechos y el hacer escuchar nuestras voces" en 2; "incluir la voz de trabajadoras sexuales en toda discusión sobre legislación y política" en 3; "reclamar" en 4; "desde que nos organizamos" en 6 y "reconocer una voz" en 7.

17 María Eugenia Aravena se define a sí misma como trabajadora sexual y es fundadora de AMMAR Córdoba, actual apoyo de la Plataforma Latinoamericana de Trabajadorxs Sexuales.

18 Franca Maccioni es Doctora en Letras e investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Entre voces y silencios

Las series expusieron diversas relaciones en torno a los sentidos de la palabra *voz*, de la palabra *voces* y de la expresión *voz propia*. El análisis de los fragmentos mostró la inestabilidad y polisemia de sentidos que remiten una misma palabra, sin embargo, la puesta en serie permitió profundizar en los pliegues, en las equivalencias semánticas y en los solapamientos que se presentan en las diversas formulaciones que componen las series.

El sentido de la *voz* que aparece con más insistencia es el asociado a un lugar de enunciación propio, provisto por la experiencia de transitar o haber transitado la prostitución o el trabajo sexual, es decir, que presenta una relación interesante en torno a la propiedad del decir y a la representación imaginaria de las mujeres en situación de prostitución y trabajadoras sexuales. La palabra *voz* asociada a la *experiencia* abre un panorama para comprender la importancia de dar testimonio de situaciones particulares y desde un punto de vista propio, Catalina Trebisacce (2016) aporta pistas en esta dirección:

> La experiencia fue citada a dar testimonio de formas de dominio y de opresión productoras de sujetos subalternos. Sujetos dos veces subalternizados a efecto del poder de forclusión desplegado por el propio conocimiento científico: "[la herramienta de la experiencia] se diseñó para crear una alternativa al sujeto deshumanizado del conocimiento del discurso científico social establecido. Este último se ajusta y está incorporado a lo que he dado en llamar 'relaciones de dominación', ese extraordinario y aún habitual complejo de relaciones que están textualmente mediadas, las que

> nos conectan a través del tiempo y del espacio y organizan nuestras vidas cotidianas" (Smith 2012:10). (Trebisacce, 2016, 289).

Según esta perspectiva, la experiencia, radica justamente en dar testimonio. Se constituye como una herramienta epistémica y política de las condiciones sociales de existencia frente a las relaciones de dominación, relaciones que están textualmente mediadas. La experiencia significa una invención resistente y una estrategia de disputa:

> El conocimiento producido desde la experiencia es siempre conocimiento parcial, y por ello situado. Y el conocimiento situado es el único que comporta la responsabilidad ética de su construcción. Entonces, la construcción de un conocimiento que parta de la experiencia no solo es la posibilidad de la construcción de una herramienta metodológica que permita visualizar estados de cosas inéditos para la ciencia, sino que es una herramienta que abraza simultáneamente compromisos éticos. (Trebisacce, 2016, 289).

Se observa también que la presencia de las palabras *voz* y *voces* en las dos series, ponen distancia, se alejan y se diferencian de los *discursos sobre* prostitución y trabajo sexual, sean estos producidos por sectores del Estado o por posiciones feministas, que tienden, según lo expresado en los diferentes fragmentos, a *silenciar*, *enmudecer*, *interpretar*, *ignorar* y *suprimir*. Es por ello que la presencia de las palabras *voz* o *voces* trae aparejada el sentido de silenciamiento, no como falta o carencia de palabras, sino como un proceso de significación. En la serie 1 aparecen en expresiones como: "la

voz propia es romper la mudez que tenemos" en 1; "hasta cuando seguirán robándonos la voz?" en 2; "no se escuchan las voces de las sobrevivientes del sistema prostitutente" en 3; "reparación histórica" en 4; "retumban detrás de sombras" en 5; "me decían que baje la voz" en 6; "despejar estos supuestos antagonismos que se generan entre una posición y otra" en 7. En la serie 2 la trama de silenciamiento se presenta en términos de: "no, pero ¿qué vamos a decir?" en 1; "reclamar" en 4; "para decir a la sociedad cuál es la realidad de las trabajadoras sexuales" en 5; "sentirnos avergonzadas (…) de ocultarnos, de ser permanentemente descalificadas" en 6 y "una voz que ha sido sistemáticamente silenciada, ignorada y suprimida" en 7.

Es importante recordar que Orlandi ([2007] 2015) trabajó en la teorización del funcionamiento del silencio y sus formas. Esta propuesta entiende que el silencio no es transparente, sino que resulta tan polisémico como las palabras y que sus condiciones de producción constituyen un modo de específico significar. Para Eni Orlandi: "el silencio no habla, significa. Es inútil traducir el silencio en palabras; es posible, sin embargo, comprender el sentido del silencio por métodos de observación" ([2007] 2015, 102). Distingue sus diferentes formas:

> Considero por lo menos dos grandes divisiones en las formas del silencio: a) el silencio fundador; y b) la política del silencio. El fundador es aquel que torna toda significación posible, y la política del silencio dispone las escisiones entre el decir y el no-decir. La política del silencio distingue a su vez dos subdivisiones: a) el constitutivo (todo decir calla algún sentido

> necesariamente); y b) el local (la censura). (Orlandi, [2007] 2015, 102, traducción nuestra).

En esta misma línea, Glozman (2021), aclara: "el silencio —con sus capas y formas dispares— y silenciamiento responden a funcionamientos diferenciados en los que se ponen en juego sentidos diversos del callar y hacer callar". Bajo estos preceptos se presenta la oportunidad de continuar profundizando en la relación entre la palabra *voz* y la palabra *silencio* como un contrapunto en este análisis, sin perder de vista la relación con el sentido que evocan estas palabras.

Si bien los fragmentos versan sobre diferentes aspectos y formas en las cuales se presenta el silencio en la prostitución y el trabajo sexual, el sentido que emerge del recorrido por las series es el de *silenciamiento*, es decir, *del callar y el hacer callar*. La palabra *voz* convoca a pensar, paradójicamente, en términos discursivos, la relación con un otro, entre el decir y el no poder decir, el decir de unas en oposición al decir de otras.

A modo de cierre

Las series conformadas por formulaciones extraídas de diferentes y heterogéneos escritos de mujeres en situación de prostitución y de trabajadoras sexuales mostraron las tensiones y las resonancias que convoca el problema de la *voz*. En las dos series apareció, recurrentemente, menciones respecto de la postura considerada como opuesta, es decir, una disputa y delimitación entre las voces consideradas como *abolicionistas* y las voces consideradas

reglamentaristas, entendidas como un efecto polémico entre las *voces propias* y las *voces ajenas*.

La *voz* apareció como diferentes tonos de lo escrito en la serie 1 y en la serie 2 mostró una asociación al derecho laboral, fuera de estas particularidades, se observó modos de enunciación polifónica entorno a la *voz propia* que, a su vez, inscribe y convoca a otras voces en el mismo enunciado. Es decir, que más allá de lo delimitado como voces *propias* y *ajenas*, estas formulaciones portan inevitablemente, trazos de los procesos que las forman y que las inscriben en lo que puede y debe ser dicho, parafraseando a Pêcheux ([1975] 2016, 142), bajo la forma de un testimonio, de una escritura en primera persona, de una autobiografía, de un relato, etc.

Sin embargo, desde la mirada analítica en la cual se inscribe este trabajo, se planteó un análisis que va más allá del efecto polémico, ya que el problema de la *voz* atraviesa, de manera constitutiva, las diferentes posturas, y de alguna manera las pone en diálogo ya que versan sobre el mismo interés, tener voces propias y ser escuchadas. Más allá que los que conformaron las series se declaren o se filien explícitamente como *abolicionistas* o *reglamentaristas* el análisis mostró que la *voz* y la *voz propia* establecen una resonancia interdiscursiva entre textos que se reconocen como opuestos y que se piensan a sí mismos como enemigos.

La expresión *voz propia* mostró una resonancia y también una disonancia, una puja por un lugar enunciativo y del decir propio, en la polifonía feminista, asociado a la experiencia y al trayecto de vida de mujeres que ejercen o ejercieron la prostitución y el trabajo sexual. Estos textos, heterogéneos,

diferentes, con sus diferentes condiciones editoriales y de circulación distintas, no obstante, fueron tejidos por un hilo conductor que mostró que existe una cierta región de los procesos de formación que provee evidencias, huellas y ecos de la importancia de la *voz*, que se inscribe no sólo una postura sino también en la otra.

Es preciso finalizar este trabajo observando el corte temporal que presenta las series expuestas en este análisis. Este detalle no es menor ya que acerca una mirada interesante sobre el momento en el cual comenzaron a circular las palabras *voz*, *voces* y la expresión *voz propia* en los discursos *desde* la prostitución y el trabajo sexual en Argentina. Como se puede observar la delimitación está dada desde el año 2007 (con tres publicaciones), hasta la publicación más reciente en 2021. Según lo expuesto en este trabajo, y haciendo hincapié en aquel primer debate a nivel nacional en la primavera de 2006, el cual convocó a mujeres víctimas de explotación sexual y a trabajadoras sexuales a definir su propia condición, exponer su experiencia y su punto de vista, se abre entonces, un nuevo interrogante y un nuevo horizonte: ¿es posible pensar que este diálogo entre posturas consideradas opuestas trajo aparejado el problema de la *voz* en los discursos *desde* la prostitución y el trabajo sexual en Argentina?

Referencias bibliográficas

Aravena, María y Maccioni, Franca (comp.). *Sexo y trabajo. Textos sobre trabajo sexual en el contexto argentino actual*. Córdoba: La Sofía cartonera, 2013.

Berkins, Lohana y Korol, Claudia. *Diálogo: "prostitución / trabajo sexual: las protagonistas hablan"*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Feminaria Editora, 2007.

Caballero, Mabel. *Disputar una voz propia desde la periferia. Un análisis (inter) discursivo de las reflexiones sobre el lenguaje en los textos de Sonia Sánchez*. [Tesis de doctorado]. Doctorado en Letras, Universidad Nacional del Nordeste. Chaco, Argentina, 2022.

Collantes, Gabriela y Benavente, Sol. "Comunicación popular y abolicionismo. Historias que abren caminos". *Con Voz Propia*, 2018. Disponible en: <https://razonyrevolucion.org/comunicacion-popular-y-abolicionismo-historias-que-abren-caminos/#_ftn1>. Acceso el 09 ago. 2022.

Escudilla, Delia. *Violación consentida. La prostitución sin maquillaje, una autobiografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones RyR, 2019.

Glozman, Mara. "Sobre la construcción de series en el trabajo de archivo. A propósito del 'discurso hispanista' en el primer peronismo". *Heterotopías, 1*, 1-33, 2018.

Glozman, Mara. "Centralidad y transversalidad del lenguaje en los feminismos argentinos actuales. Fragmentos de un archivo en construcción". En: *Tramas, linhas e bordados: o feminino em discurso*. Organizado por Pereira Daróz, E., Poltronieri, K., Frangella Lozano, M., Abrahão e Sousa, L. M. Campinas: Pontes, 179-199, 2020.

Glozman, Mara. "La ilusión del todo. Lengua(je), discurso y política de géneros en perspectiva materialista". *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, 8, 111-138, 2021.

Herrera, Mariela. "Apuntes para interpretar el crecimiento de los Encuentros Nacionales de Mujeres en las luchas colectivas en Argentina". *Utopías*, 23, XVII, 1-10, 2017.

Maffía, Diana y Korol, Claudia. *Las protagonistas hablan. Prostitución/trabajo sexual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2021.

Maingueneau, Dominique. "El ethos y la voz de lo escrito" (traducción de Ramón Alvarado). *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (6), 79-92, 1996.

Maingueneau, Dominique. Problèmes d'ethos. *Pratiques linguistique, littérature, didactique*, *113*(1), 55-67, 2002.

Martynowskyj, Estefanía. "Prostitución y feminismo (s). Disputas por el reconocimiento en los Encuentros Nacionales de Mujeres (Argentina, 1986-2017)". *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, 22-49, 2018.

Orlandi, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ta edición. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

Pêcheux, M., & Fuchs, C. (1975). "Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours". *Langages*, (37), 7-80, 1975.

Pêcheux, Michel. *Matérialités discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

Pêcheux, Michel. *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2016.

Reynaga, Elena. *Historias de trabajadoras sexuales*. Red de Trabajadoras Sexuales de Latinoamérica y el Caribe (RedTraSex). 5-6, 2017.

Rivadeneyra, Adrián; Carbó, Carolina; Amorín, Eva; Musacchio, Ofelia. *Un movimiento de tacones altos: mujeres, trabajadoras sexuales y activistas. Reflexiones y actividades para fortalecer nuestras organizaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: RedTraSex, 2007.

Sánchez, Sonia. *La puta esquina. Prostitución: Campo de concentración a cielo abierto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Minga Producciones, 2015.

Sánchez, Sonia y Galindo, María. *Ninguna mujer nace para puta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Minga Ediciones, 2013.

Trebisacce, Catalina. "Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista". *Cinta de moebio*, (57), 285-295, 2016.

Zoppi Fontana, Mónica. "Lugar de fala": Enunciação, subjetivação, resistência. *Conexão Letras*, (18), 63-72, 2017.

Usos de poppers y homoerotismo: hacia una genealogía queer del régimen fármacosexual

Poppers uses and homoeroticism: towards a queer genealogy of the pharmacosexual regime

Mauricio Sepúlveda Galeas

Jorge Lucero Díaz

Mauricio Sepúlveda Galeas es Psicólogo social, Mtr. En Antropología médica y Dr. En Antropología, Universidad Rovira i Virgili. Docente de la Universidad de Chile. Investiga sobre gubernamentalidad biopolítica aplicada al campo de las drogas, tecnologías de cuerpo y subjetividades desde un enfoque postestructuralista y transdisciplinar.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0736-6596>
Contato: sepulveda.galeas@gmail.com

Jorge Lucero Díaz es Químico Farmacéutico, Psicólogo Social, MA Estudios Postcoloniales y Cultura Global, Doctorando Persona y Sociedad en el Mundo Contemporáneo UAB. Uso sexualizado de drogas, estudios culturales, cuerpo y estudios decoloniales.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6431-6168>
Contato: jpoinds@gmail.com
Chile

Recebido em: 13 de setembro de 2022
Aceito em: 13 de dezembro de 2022

PALABRAS CLAVE: Genealogía; Poppers; Cuerpo; Sexualidad; Tecnología

Resumen: Diferentes estudios han mostrado que los usuarios de poppers en contextos sexuales usan este antianginoso como dilatador anal. Desde el paradigma del riesgo, el discurso sociomédico ha trazado un régimen de verdad, que sostiene que los hombres que tienen sexo con hombres (HSH) usuarios de la sustancia son sujetos de riesgo. Lo anterior se articula en torno al esencialismo sexual, la medicalización del sexo y el famacologicismo, apostándolos en un espacio social liso, apolítico y culturalmente amenazante, omitiendo su carácter constituyente y agencial.
Desde un posicionamiento crítico y transdisciplinario, indagamos otras posibilidades, partiendo de una hipótesis productiva de poder asociado al ensamblaje farmacosexual. Problematizamos el uso del poppers con relación al cuerpo y el placer como un contra-saber dislocado de la función sexual. Sostenemos que el poppers actúa como artefacto tecnológico que asiste no solo a la desnaturalización de los límites corporales, sino también a una contra ficción farmacopolítica como espacio transitivo desde el cual es posible impugnar el régimen farmacosexual moderno.

KEYWORDS: Genealogy; Poppers; Body; Sexuality; Technology

Abstract: Different studies have shown that poppers users in sexual contexts use this antianginal as an anal dilator. From the risk paradigm, the socio-medical discourse has traced a regime of truth; that men who have sex with men (MSM) users of the substance are at risk. This is articulated around pharmacosexual essentialism, the medicalization of sex and famacologicism, placing them in a smooth, apolitical and culturally threatening social space, thus omitting their constituent and agential character.
From a critical and transdisciplinary position, we investigate other possibilities, starting from a productive hypothesis of power associated with the pharmacosexual assemblage. We problematize the use of poppers in relation to the body and pleasure as a counter-knowledge dislocated from the sexual function. We argue that poppers act as a technological artifact that assists not only the denaturalization of bodily limits, but also a pharmacopolitical counter-fiction as a transitive space from which it is possible to contest the modern pharmacosexual regime.

Introducción

En las coordenadas del pensamiento postestructuralista y perspectivas críticas de investigación social como un texto mártir en su voluntad de un saber contrahegemónico y transdisciplinar, el presente escrito ensaya una genealogía queer de régimen farmacosexual contemporáneo. En esa dirección, emprende un análisis de las formas de pensar las prácticas de gobierno relacionadas con el consumo sexualizado de drogas en contextos sexoafectivos homoeróticos. Conforme a los principios de método respecto al estudio de las prácticas de poder comentados por Michel Foucault (2000), el análisis se centra en las formaciones discursivas, las problematizaciones y políticas de la experiencia relacionadas con los usos sexualizados de poppers entre hombres gay, bisexuales y otros hombres que tienen sexo con hombres (en adelante, GBHSH). Lo anterior es complementado con aportaciones provenientes de la teoría queer y Estudios de Ciencia y Tecnología, traduciéndose en una perspectiva que pone especial atención en las materialidades, los umbrales y entiende las drogas como tecnologías del cuerpo.

Con resonancias de los estudios de caso, el texto ofrece una contextualización histórica sobre los usos del poppers a partir de una serie de categorías conceptuales y analíticas de cuño foucaultiano y postfoucaultiano. Sobre esa base, aborda la relación sexo y drogas ofreciendo una lectura del problema en su contingencia y ascendencia, proponiéndose ampliar los límites disciplinarios comprensivos de la relación entre drogas y sexo que, por

cierto, toma distancia de las lecturas hegemónicas, adscritas al paradigma del riesgo.

Bajo el supuesto de que el trazado de una genealogía queer farmacosexual en la actualidad responde a una exigencia ética y política de difracción del saber hegemónico como condición de posibilidad para la transformación del presente, el texto arranca con una hipótesis en la cual se plantea que el consumo de poppers entre GBHSH, funge como una asistencia de tecnología farmacosexual que articula la producción (contra)ficcional del cuerpo-placer, habitando un espacio transitivo o liminal del cual se nutren las políticas de la experiencia en resistencias o sujeción al régimen farmacosexual. En tal sentido, las drogas serían tecnologías del cuerpo y la subjetividad que podrían conducir a la desexualización del placer, es decir, a la expansión explosiva del erotismo más allá de sus confines convencionales delimitados por el régimen farmacosexual (Davis, 2018).

La sustentación de dicha hipótesis central se articula de forma complementaria recurriendo a la citación de narrativas de usuarios obtenidas en dos trabajos de investigación teórico-empíricos de carácter etnográfico realizados en Santiago de Chile entre los años 2013 – 2018. Esto último servirá para abogar respecto a la hipótesis de arranque, rastreando su huella o marca narrativa ficcional relacionadas con el cuerpo y el placer *registrado* en las narrativas a las cuales haremos citación en el último apartado. Asimismo, servirá para mostrar indicios observables en las narrativas en los cuales se ponen en escena juegos de libertad que emergen producto de los

laboratorios del placer acoplados al uso de poppers como formas generativas de experimentar otros modos de existencia.

1.- Genealogía y farmacosexualidad

A lo largo de la historia una amplia gama de sustancias psicoactivas, como el alcohol, el opio, el cannabis, la heroína, la cocaína, el LSD, el MDMA, y particularmente el nitrito de amilo, ampliamente conocido como "poppers", han sido utilizadas como sustancias que contribuyen a los placeres y, particularmente, a los placeres sexuales (Courtwright, 2002; Davenport-Hines, 2003). Desde los usos de mandrágora en la antigüedad a los usos contemporáneos de la mefedrona, las sustancias psicoactivas fungirán como tecnologías fármacosexuales. Desde tiempos inmemoriales, las virtudes ocultas y profundidades encriptadas en la esfera de los usos sexualizados de estas sustancias nos seducen con su promesa de hacernos salir de las leyes generales, naturales o habituales (Derrida, 2007) de los placeres de la carne.

Será en el marco de la ficción historiográfica moderna que las tecnologías fármacosexuales comienzan a ser codificadas en términos de constantes históricas y universales antropológicos, fijando sus usos y sentidos conforme a una voluntad de saber y de poder con relación al sexo y las sexualidades (Foucault, 2000). De este modo, los usos serán entendidos en clave de motivaciones y propósitos fármacosexuales de acuerdo con un orden debidamente regimentado. Gracias a ello, se configurará un repertorio de prácticas y guiones sexuales organizados sobre la base de unas condiciones idealizadas de encarnación, a través de la cual se intentará asegurar la

supervivencia del sujeto liberal moderno. Dichos repertorios y guiones, actuando sobre supuestos de orden metafísico, no solo van a definir y sancionar la desviación de los cuerpos y sus prácticas, sino que también actuarán como soporte simbólico de una certeza moral respecto a la forma correcta de expresión deseante del cuerpo normalizado, soporte también del trazado estandarizado de límites de lo admisible respecto al mejoramiento de la función sexual.

Lo anterior constituye la antesala de un largo proceso histórico de medicalización del sexo (Giami & Perrey, 2012), en cuyo marco discursivo la intersección del uso de drogas y las prácticas sexuales adquiere sentido al interior de un conjunto medible de funciones y valores de usos conforme a parámetros normativos y biomédicos convencionales del sexo. Construido sobre la base de procedimientos divisorios y aparatos de veridicción (Foucault, 2002), aggiornados en el saber médico y luego el saber Psi, el sistema discursivo fármacosexual moderno, en principio, proscribirá toda posibilidad de usos de drogas relacionados con el sexo que pudieran alterar las concepciones normativas respecto a la función sexual. Sin embargo, el mismo sistema discursivo simultáneamente integrará y codificará la posibilidad de su mejoramiento, ya no solo en el plano de lo estrictamente reparativo, sino también en el plano de su rendimiento extraordinario.

Asumiendo la hipótesis productiva del ejercicio de poder (Vázquez, 2021) ampliamente desarrollada por Michel Foucault (2000), vamos a sostener que el sistema discursivo fármacosexual, sin dejar de proscribir aquello que a juicio de la razón moderna resulta signo de aberración, se

constituye fundamentalmente sobre la base de la prescripción. En efecto, un conjunto heterogéneo de enunciados de carácter prescriptivo, instituidos e instituyentes a la vez de un imaginario social de la función sexual, se acopla a una ficción onto-política de mejoramiento y potenciamiento humano (De la Fabián & Sepúlveda, 2018), colonizando de este modo, las narrativas sobre verdad del sexo fálico y viril. Si bien es cierto que desde tiempos inmemoriales hemos asistido a la ingesta de alimentos, especies y bebidas con el propósito de mejorar la performance y experiencia sexual, el umbral de positividad (Foucault, 2008) del campo de saber fármacosexual se reconfigurará radicalmente hacia finales del siglo XIX e inicios del XX como consecuencia de la revolución psicoactiva (Courtwright, 2002). Esto significa que dejará de estar anudado al orden de lo natural, desplazándose hacia un orden constructivista acoplado al artificio somatecnológico (Lettow, 2011) y a la prótesis tecnocultural (Penley & Rose, 1991).

El concepto de umbral subraya la discontinuidad, corte o mutación asociada a la emergencia de un acontecimiento en una determinada formación discursiva (Foucault, 2008). De la misma manera, el concepto de positividad enfatiza la especificidad de las condiciones históricas y reglas de formación de los objetos de discurso, grupos de enunciados, conceptos y elecciones teóricas que definen un campo de saber. Llevados a nuestro caso, ambos conceptos pondrán en relieve una serie de rupturas que tendrán efectos significativos en las formas de problematizar la relación entre drogas y sexo.

Un primer desplazamiento remite a la voluntad de saber y guarda relación con el proceso de acoplamiento que se produce entre las *scientia sexualis*

y la farmacotopía posterior a la revolución farmacéutica. Ello generará las condiciones de posibilidad para la emergencia de una nueva formación discursiva que ha sido denominada como *pharmasex*, haciendo referencia a los procesos de farmacologización de la sexualidad (Tiefer, 2008; Moyle et al, 2020) y medicalización del sexo (Conrad, 2007). Esto último, junto al farmacologismo, caracterizado por el supuesto de que las potencialidades farmacológicas contenidas en la estructura química de la droga determinan los efectos resultantes en el cuerpo, el cerebro y el comportamiento (DeGrandpre, 2006), se constituirán en los pilares estructurantes del nuevo orden discursivo. Ambos serán los brazos de un mismo dispositivo de gobierno cuya función estratégica apuntará a redefinir la función sexual, atando de ahí en más, el placer a la sexualidad y fijando su inscripción a unas zonas erógenas representadas en la genitalidad.

Se observará cómo históricamente una amplia gama de prácticas culturales asociadas al uso sexualizado del fármaco, son incorporadas al orden discursivo instituyente del *pharmasex*, dando forma a lo que denominaremos el *archivo fármacosexual moderno*. Archivo de naturaleza heterogénea, compuesto por registros etnohistóricos, diarios de viaje, crónicas, discursos "científicos", artefactos culturales y, sobre todo, huellas residuales de una monstruosidad espectral situadas al margen de este archivo oficial como su afuera constitutivo. Como aparato de veridicción este posibilitará el despliegue de tácticas y estrategias orientadas a la producción, gestión y regulación política de los cuerpos, las drogas, el sexo y los placeres (Preciado, 2008). Al respecto, Jacques Derrida advierte que etimológicamente la palabra archivo se relaciona con el

comienzo, con la autoridad y la custodia. En tal sentido, no solo se trataría de algo que es (objeto, texto, imagen), sino de lo que es por investidura previa, de ahí que quien lo guarda, lo constituye en original y le infunde la capacidad de hablar por el acontecimiento. En similar dirección, Michel Foucault señalará que el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho y por tanto construye el efecto de limitación del discurso histórico a partir de ese *dictum* (Sepúlveda, 2019). En tal sentido, dicho archivo actúa como un registro orgánico de la historia de la humanidad en el cual ciertos códigos son naturalizados, otros quedarán elípticos y otros serán sistemáticamente tachados o simplemente eliminados (Preciado, 2002).

Precisamente por ello es que, frente al policiamiento de lo sensible y reparto de lo admisible derivados de esto último, resultará una cuestión ineludible interrogar y problematizar las racionalidades políticas y tecnologías de gobierno conforme a las cuales se articulan determinadas prácticas divisorias y marcos de reconocimiento. Sirva como botón de muestra de lo anterior, la serie de enunciados noticiosos y científicos referidos al fenómeno emergente denominado *chemsex*. Los primeros, generalmente aludiendo a datos socioepidemiológicos como prueba del peligro que acecha a la salud de la población, van a advertir de un aumento de casos en los que se recurre a drogas de diseño para mantener relaciones sexuales prolongadas durante horas, e incluso días, lo que implica un mayor riesgo de contagios de infecciones de transmisión sexual (https://www.laopiniondemurcia.es/comunidad/2022/04/10/chemsex-alerta-practica-combina-sexo-64854395.html). Los segundos, codificando el fenómeno en clave del saber experto,

intentan fijarlo substancialmente, definiéndolo como uso intencionado de drogas para tener relaciones sexuales por un período largo de tiempo que puede durar varias horas o días y varias parejas sexuales (Fernández-Dávila, 2016). Cabe subrayar cómo de forma inadvertida ambos enunciados convergen en una suerte de paradoja discursiva puesto que desprecian y deprecian los mismos objetos de valor que en la economía política del cuerpo del sistema *pharmasex* han sido investidos como mercancías susceptibles de capitalización.

En consecuencia, si no es la forma ni el contenido de la función sexual objeto de recusación, entonces ¿qué sostiene la diferencia y dónde radica la razón de la inversión del valor sígnico de la función sexual? Si acudimos a las ciencias históricas para intentar responder, observaremos que en la historiografía moderna de las drogas el concepto de desviación farmacológica constituye una piedra angular en la construcción de su relato. De hecho, este concepto no solo parece cumplir una función clave en cuanto a la organización interna del sistema discursivo, sino también una función estratégica extradiscursiva en la medida en que se integra al aparato de veridicción en el campo de los saberes clínicos y jurídicos de las drogas. En efecto, será el mismo relato historiográfico de las drogas, en la colonialidad que trasunta su ejercicio divulgativo, el que confirma y refuerza el estatuto de "verdad" respecto a una serie de binarismos característicos de la razón moderna, fijando al costado del medicamento la cara vivificante del fármaco y al costado de las drogas, su cara monstruosa (Sepúlveda, 2022). Producto de lo anterior, los efectos de verdad asociados a la ficción historiográfica hegemónica parecen reforzar

la doxa que afirma que las sociedades contemporáneas han cerrado filas en torno a la desviación farmacológica como símbolo de lo inadmisible.

Sin embargo, veremos que cuando la narrativa historiográfica de las drogas se articula con el mundo del sexo y las sexualidades, la función estructurante de la desviación farmacológica, inadvertidamente o no, se desactiva. En efecto, al revisar algunos de los pocos pasajes en los que en la historiografía general de las drogas se hace referencia a los usos sexualizados de drogas, podremos observar que el solo hecho de trasladar el uso de una sustancia, originalmente elaborada para ser utilizada en un contexto médico con fines terapéuticos, hacia otro contexto de carácter lúdico con fines recreativos, dejará de ser una razón suficiente para declararla inadmisible. Más aún, dadas ciertas condiciones posicionales de sus agentes, dicha torción llegará a ser digna de elogios. Esto último se puede observar en la *Historia global de las drogas, 1500-2000* de Richard Davenport-Hines (2003), a propósito de un pasaje en el que el historiador describe los usos de nitrito de amilo hacia finales del siglo XIX. Al respecto señala que "los consumidores de nitritos de amilo habían descubierto que el aceleramiento del flujo sanguíneo, provocado por su aspiración, aumentaba la excitación sexual en los hombres y en muchos casos posponía placenteramente y, por último, intensificaba sus orgasmos". A continuación, agrega que "es posible que más tarde algunos hombres descubrieran también que la droga relajaba sus esfínteres anales facilitando la sodomía" (2003, 131-132). Se puede observar que la narrativa que ofrece Davenport-Hines parece estar muy lejos de representar el consumo de poppers como una práctica inadmisible.

Muy por el contrario, lejos de toda pretendida neutralidad, la narrativa generizada y no menos androcéntrica del historiador se aproxima más al elogio cultural de un acto de voluntad, control y racionalidad rebasado en la imagen del cuerpo masculino moderno. Un reflejo de las fantasías sobre las capacidades del sujeto autónomo y soberano que subordina los usos del poppers al mejoramiento y capitalización de la función sexual.

Una lectura oblicua como la que aquí se propone, busca visibilizar lo invisible, percibir lo aparentemente oculto, releyendo para ello los valores semánticos y semióticos escondidos de los significantes. Para ello, el foco de atención se pondrá en signo lingüístico de punto y seguido, que, en principio, solo está ahí para separar los dos enunciados de un mismo párrafo referidos a los usos del nitrito de amilo en un contexto sexual. De este modo, leyendo entre líneas, el punto y seguido se entenderá como un intervalo, una hendidura en el espacio enunciativo donde es este mismo signo, silencioso y "neutro", el que alberga un acto de borramiento e invisibilización de la práctica divisoria respecto a las masculinidades a las cuales se refiere; marcadas homosexuales y, no marcadas heterosexuales. Mirado así, veremos que en el caso que aquí nos ocupa, el punto y seguido obtura también la operación distributiva del placer y, con ello, el trazado biopolítico del umbral de re(des)conocimiento del Otro. Lo primero, en tanto que el primer enunciado hace visible la relación drogas-placer-sexualidad sobre la base de un sujeto preexistente que actúa conforme a su razón instrumental. Por el otro lado, en el segundo enunciado, por defecto se alude a un sujeto marcado por el signo médico-jurídico que le confiere la sodomía, sustituyéndose el placer y la sexualidad

por una respuesta fisiológica de relajación de la musculatura lisa, como si dicha práctica no existiese en el mundo heterosexual. En consecuencia, al costado izquierdo, el enunciado en su reconocimiento de la cultura y el deseo heterosexual y, del costado derecho, el enunciado en su reconocimiento de la carne y su funcionalidad mecánica acoplada a la necesidad homosexual. En definitiva, una política de la verdad que inscribe el uso del poppers en un sistema jerárquico de valor sexual con relación a tipos de masculinidad y, de paso, borrando la existencia de la mujer en tanto queda subsumida en la función sexual masculina -y cuyo axioma principal será el esencialismo farmacosexual (Florêncio, 2020).

La administración de la prueba histórica realizada por Davenport-Hines, desde un punto de vista genealógico, tiene el mérito de ofrecer tres claves para la problematización de la relación drogas, sexo y placer. Primero, pone de relieve una forma de problematizar la existencia de un entramado de márgenes de tolerancia respecto a dichas prácticas. En segundo lugar, da cuenta de un nuevo sistema de admisibilidad que funciona de acuerdo con una escala de valor jerarquizada de tipos de sujeto-placer. Dicho de otro modo, a una economía política cualificada del placer. Esto último pone en relieve que el placer es una parte indispensable en el funcionamiento de los mecanismos de poder (Dean, 2012), pues todo indica, como bien advirtió Foucault (1978), que existen sociedades que no admiten todos los placeres.

La problematización a la que nos referimos introduce un desplazamiento en el sistema de aceptabilidad poniendo al descubierto una nueva forma de entender la desviación farmacológica. En efecto, esta dejará de aludir al

objeto en sí, droga/poppers, y a su discordancia o no con el ambiente en que se efectúa su uso, pasando ahora el objeto a ser ensamblado a una persona, en este caso al "homosexual", con lo cual da origen a un ser híbrido que, habitando en la geografía de la anormalidad, requiere ser interpretado para así poder estimar el grado de su desviación (Broncano, 2009). En segundo lugar, podemos observar el rastro, o mejor, la huella de un procedimiento de deseventualización, pues en ningún momento en la narrativa historiográfica se hace referencia a otros hechos sociohistóricos que, en principio, concurrieron, ya sea en la emergencia de este nuevo sujeto-placer desviado como hecho o bien como interpretación. Cabe subrayar la disociación del hecho histórico con relación a la prensa, la novela realista y naturalista, las intervenciones parlamentarias, o la medicina de la época, todos géneros que contribuyen a la sobrecodificación, no solo de los usos sexualizados de drogas en contextos lúdicos, sino también del tipo de sujeto que amenaza con torcer los límites del *pharmasex* en su relación con el placer. Finalmente, la forma particular de problematizar el binomio "drogas - sexo" vinculado al placer, no solo releva la tensión que las "criaturas del umbral" introducen en el sistema fármacosexual, sino también adelantan, o, mejor dicho, anuncian como un mal presagio, la emergencia de una "geografía de la anormalidad" sustentada en los aparatos de veridicción y jurisdicción de la *scientia sexualis* y su política de la verdad respecto al placer, desde la mirada hegemónica, siempre será pensado como tributario del dispositivo de la sexualidad.

II.- El caso poppers: por una farmacotopía queer

El nitrito de amilo y otros nitritos orgánicos, tales como nitrito de butilo e isobutilo, constituyen lo que hoy es conocido como poppers, el cual es comercializado en pequeños frascos de vidrio con fotoprotección rotulados bajo diversas marcas tales como Rush®, Stud®, LockerRoom®, Liquid Gold®, entre otras. El nitrito de amilo es un líquido altamente volátil que fue usado por la medicina desde 1857 como antianginoso (Goodman and Gilman, 2000). Debido a la presencia de una enzima que se encuentra en la mayoría del organismo, pero principalmente en el endotelio vascular y la musculatura lisa, los nitritos orgánicos son transformados en óxido nítrico el cual produce relajación, disminuyendo su tono. En los años setenta se popularizó como tecnología fármacosexual entre la comunidad gay, constituyéndose en un artefacto semiótico y material omnipresente en el florecimiento de la subcultura gay. Como señala Adam Zmith (2021), sería prácticamente imposible hablar de esta última, sin reconocer la presencia de la pequeña botella marrón en las habitaciones de sus protagonistas.

Promocionados en revistas comerciales, lugares de encuentro y rociados en las pistas de baile en forma de vapor euforizante, lo cierto es que los nitritos se convirtieron en un elemento básico en esa subcultura en décadas pasadas, extendiendo su popularidad hasta hoy pese a sus nuevas regulaciones y controles. Aunque su existencia no solo remite a la dimensión estética en esta subcultura, utilizado como un artefacto eficaz para mejorar la relajación del esfínter anal (Lampinen et al., 2007), el poppers principalmente formará

parte de la infraestructura de la sociabilidad e intimidad sexoafectivas, poniendo en relieve el papel destacado que la materialidad de las drogas tiene en su cultura (Boothroyd, 2006).

La genealogía farmacopolítica vinculada al uso de poppers en contextos homoeróticos nos muestra cómo esta práctica cultural es problematizada destituyendo agencia y placer para constituirla en un caso ejemplar de monstrificación (Moraña, 2018) de los usos sexualizados de drogas. Dicho proceso se despliega tempranamente, gracias a la comparecencia de dos figuras clave del saber decimonónico médico y jurídico: el toxicómano y el homosexual. Mirada subalternizante que, en clave de una servidumbre farmacopornista (Preciado, 2008), será fuertemente impugnada en décadas posteriores a raíz de la ola expansiva de re-politización del cuerpo y el placer impulsada por los movimientos de liberación gay-lésbicos. El ascenso de las luchas de resistencias y políticas afirmativas sufrirán un duro revés a causa de la crisis del sida (Kagan, 2021). Una vez más el comportamiento de estas comunidades será objeto de un intenso escrutinio por parte de las ciencias sociomédicas (Race, 2018), y saberes Psi, aunque esta vez el despliegue de la vigilancia y monitoreo vendrá de la mano del paradigma del riesgo (Møller, 2021), en cuyo marco el uso de drogas constituye un factor clave en el gobierno de la epidemia. De ahí en más, el usuario de poppers ha devenido, ha sido inventado, en un *personaje* objeto de intervención, caracterizándosele moralmente por un comportamiento promiscuo y de alto riesgo, pues se estimará altamente probable su seroconversión (Newell et al., 1985; Hidaka et al., 2006; Lampinen et al., 2007; Weidel et al., 2008; Rice et al., 2013;).

Un sujeto fuera de control, una materialidad que no muestra dominio sobre la carne, entregado a prácticas de obtención de un placer vulgar sobre el cual la política pública debe intentar interferir, modular, controlar y educar para producir unos cuerpos que consigan un placer civilizado en el que prime la racionalidad (Moore, 2008; Bunton and Conveney, 2003).

Race (2018) sostiene que la experimentación corporal y con los placeres, particularmente en el campo de estudios sexo y drogas, ha ocupado un lugar destacado -incluso notorio- en las subculturas homosexuales urbanas, tanto históricamente como en la actualidad. Sin embargo, en el caso de nuestro trabajo, la ficción genealógica queer utiliza la diferencia precisamente para redefinir lo continuo y lo discontinuo, sus entrecruzamientos e implicancias en el desarrollo del sistema fármacosexual, no solo para delimitar las líneas de descendencia entre sus distintos estratos discursivos, sino sobre todo para relevar las líneas de fuga (Deleuze, 2007) resultantes de los procesos de fármacovigilancia y reapropiación de dicho sistema. Ello implica también, como señala Vázquez (2021), la necesidad imperiosa de discernir en dicho sistema las procedencias de la actualidad, midiendo los puntos débiles, haciendo memoria de las luchas y enfrentamientos que siguen en este aún en vigor. Es más, diríamos que el trazado de una genealogía queer fármacosexual responde a una exigencia ética y política de acelerar su transformación del presente. Lo anterior en el entendido que, al igual que las prácticas sadomasoquistas, los usos de drogas son técnicas que pueden conducir a la desexualización del placer, es decir, a la expansión explosiva del erotismo más allá de sus confines convencionales delimitados por el régimen

fármacosexual (Davis, 2018). En tal sentido, siguiendo a Oliver Davis (2018), proponemos una lectura oblicua del *pharmasex* fundamentada en nuestro trabajo etnográfico, intentando visibilizar ciertos pliegues praxiológicos en los que las experiencias de uso materializan y encarnan la enigmática alternativa queer que Michel Foucault trazó respecto a la sexualidad.

III.- Anos: plasticidad y placer

Si bien los cuerpos son unidades susceptibles de corregir (Foucault, 2003; Vigarello, 2005) conforme a la norma, al mismo tiempo son un lugar en el que la innovación y creatividad se constituyen en tecnología de resistencia (Piña, 2004). Una localización física donde la encarnación (de) subjetivante forma parte de los procesos de sometimiento y resistencia a través de autofabricación corporal que no solo se implica en las velocidades, sentido y direcciones de los fluidos, desechos, productos y nutrientes, sino también influye en la forma, organización y disposición de los órganos en su singularidad. Ciertamente, como bien sostiene Acha (2000), los órganos son entidades que no existen fuera de las operaciones por las que se les asigna funcionalidad. Así, los diversos sectores corporales, sus órganos y sus formas serían productos de procesos de producción y expresión de la potencia creadora de los y las actantes y sus ensamblajes. Ahora bien, probablemente haya en los planteamientos anteriores una clara confluencia o presencia del trabajo de Gilles Deleuze, pues tanto este como lo que estamos diciendo es que los cuerpos de los usuarios de poppers serán pensados como un intento de escapar de los confines de su existencia corpórea. En efecto, ciertos

planteamientos teóricos sobre el cuerpo que el trabajo de Gilles Deleuze (2007) nos brinda son claves para entender la singularidad que el cuerpo adquiere en el marco de las experiencias de consumo de poppers en contextos sexuales. Precisamente, experiencia de unos cuerpos que se escapan en todas direcciones, avanzando rápidamente hacia un punto donde la capacidad de desintegración y desterritorialización del cuerpo nos pone frente a una noción y práctica clave propuesta por Deleuze & Guattari, nos referimos a la de Cuerpo sin Órganos (CsO) que en tanto pensamiento y operación comportan el planteamiento de un lugar límite de la experiencia que la sitúa en el plano político y ético. Una construcción ethopoiética donde de un costado se articula una estética de sí, fundada en una política de la sensación y, del otro, el diseño estratégico de un arte de la experimentación (Ruiz, 2011).

En un contexto caracterizado por prácticas extendidas de higienización y encauzamiento civilizador de los placeres (Agudelo, 2008), el uso de sustancias ha sido pensado como una técnica asociada a la producción de cuerpos "hipersexualizados". En dicho marco, el consumo de drogas sería un modo de producción de un CsO "que se define solo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos" y por tanto no compatibles con la racionalidad moderna, pues en algunos casos la relación cuerpo – placer no se acoplaría al mandato de su voluntad (Moore 2008). Sería el caso de los usuarios de poppers, ya que estos introducen pliegues praxiológicos como líneas de fuga que desestabilizan la racionalidad moderna instituida respecto a prácticas sexuales anales. Para Preciado (2009), el ano es un sector cerrado

por la creación del hombre heterosexual de fines del siglo XIX, clausurado para establecer la masculinidad, eliminando de él toda posibilidad sexual y dejándole exclusivamente su función excremental. Pero la cuestión es que el ano en sí mismo carece de características (Acha, 2000) esenciales, ya que estas han sido asignadas socialmente.

Los cuerpos devienen en el resultado de operaciones somatotecnicas, normas, propuestas, resistencias y modos de abyección que convocan a una gestión productora de una corporalidad subjetivada maquinicamente. Aquí entendemos la técnica como un "plexo de integración creciente y consciente, calculada como motor de transformación" (Duque, 2006, 187). En ese sentido, el uso tecnológico del poppers, como expresión de una sexualidad tecnoasistida, podría contribuir a dislocar el placer más allá de los parámetros de la función sexual. Siguiendo a Moore (2008), el uso de drogas sexualizadas se podría entender como aquella experiencia buscada que aparece en la interacción entre farmacología, subjetividad, cultura e historia; conceptualización en la que se reconoce la imposibilidad de generar un discurso apropiado para esta experiencia corporal.

Es precisamente en este punto donde nos queremos detener en el siguiente apartado para ofrecer una lectura en clave de una praxiología queering de la farmacosexualidad, sirviéndonos de la noción de plasticidad. Respecto a esta última, interesa subrayar sus implicancias funcionales y ficcionales, con énfasis en las configuraciones de lo corporal, ya que esta, en el marco de la intersección drogas y sexo, establece relaciones y lugares de afectación alternos al imaginario hegemónico. Al respecto, Malabou señala que "la plasticidad

hace posible la aparición o la formación de la alteridad ahí donde la otra falta absolutamente. La plasticidad es la forma de alteridad donde falta toda trascendencia. Todo materialismo habita un mundo cerrado" (2010, 8). En la misma dirección, la autora considera que la "*elasticity and plasticity do not find their dialectical and contradictory relationship*" (2010, 51). Ciertamente, lo elástico podría ocurrir de forma simultánea a un proceso plástico, es decir, de forma conjuntiva y no disyuntiva.

En definitiva, la plasticidad "siempre tiene, en sentido fuerte, una vocación temporal. La plasticidad es el cuerpo del tiempo o el tiempo convertido en cuerpo" (Malabou, 2010, 92). En el contexto de nuestro trabajo, la noción de plasticidad planteada por Malabou, operaría en un registro muy cercano al registro desde el cual opera la noción de *cuerpo sin órganos*. Al respecto, como afirma Deleuze (2007), todas las drogas conciernen a las velocidades, y a las modificaciones de velocidad. Como se podrá observar, tanto los usos de drogas y sus efectos operarían en una línea de causalidad perceptiva que hace que lo imperceptible sea percibido, que la percepción sea molecular y que el deseo invista directamente la percepción y lo percibido. En este sentido, ambas nociones articuladas en la indagación del ensamblaje de las drogas y el sexo abren posibilidades para pensar lo que pueden los cuerpos químicamente asistidos probablemente todavía inimaginables.

IV.- El abismo de lo corpóreo: lo (im)posible

Uno de los principales hallazgos obtenidos de nuestra indagación genealógica derivada del análisis de las experiencias de los usos sexualizados

de poppers, guarda relación con lo que en trabajos anteriores hemos denominado monstruosidad químicamente asistida (Lucero, 2022). Señalamos lo anterior para referirnos a un espacio habitado por imaginarios transitivos y experimentaciones somatotecnológicas, en definitiva, aparatos de representación y laboratorios de la carne de los cuales emergen morfologías sexuales fármaco-asistidas que dislocan los esquemas reguladores. Como máquinas de guerra farmacopolíticas, emergen con la misión de interpelar las verdades hasta llegar a socavar los fundamentos del régimen fármacosexual dominante, como también la legitimidad de los umbrales y fronteras que conforman el espacio de articulación de las prácticas divisorias.

En nuestro trabajo de análisis de las narrativas de los usuarios de sus experiencias, el significado otorgado a esta última se aleja de las corrientes fenomenológicas y enfatiza su naturaleza construida. Dicho esto, advertiremos que el análisis de las narrativas pone de relieve una serie de prácticas fármacosexuales, en las cuales el poppers presta asistencia tecnológica en dos planos. Un primer plano al que hemos llamado asistencia anatomofuncional; y un segundo plano que denominamos asistencia anatomoficcional. En ambos casos, el punto de intersección somatecnológica entre los planos funcionales y ficcionales operará en una zona narrativa de carácter emergente, sostenida a través de un proceso de re-territorialización del ano, el cual se constituye en un espacio agonístico en cual se escenificarán disputas del placer (contra) sexual y su dislocación referencial.

En cuanto al plano de la asistencia anatomofuncional prestada por el poppers, las narrativas delinean un espacio semántico, acción performativa

que remite al dolor en las prácticas penetrativas como obstáculo al placer. La introducción del pene o algún objeto en el ano puede causar dolor al provocar la extensión de la musculatura rectal incluyendo los esfínteres. Esta experiencia aparece principalmente cuando no se han realizado las preparaciones de la musculatura para la penetración, cuando el ano no ha participado en actividades sexuales por períodos de tiempo prolongados o cuando el tamaño del objeto a introducir es considerado *grande*. En todas estas circunstancias se entiende que el dolor es producido por una relajación insuficiente de la parte terminal del tracto digestivo. El dolor surge como una supuesta imposibilidad naturalizada del cuerpo frente a la cual la asistencia tecnológica del poppers permitiría transformar la experiencia corporal y afectiva conforme muta el dolor en placer. En el siguiente relato, Guillermo (estudios técnicos incompletos de 30 años) pone foco en el dolor y cómo la sustancia cambia esa experiencia:

> encuentro que te ayuda así como a pasar como, evitar estados, es como placentero, como sí poh, igual en mi caso personal como que siento que el poppers a mí me llegó así físicamente, porque yo el miedo que tenía era que me doliera y por eso, siempre lo evitaba... porque no me gusta sentir dolor y si siento dolor es como "ayyyy" como que hasta se me pasa la calentura, es como una weá así de rápido y con el poppers, igual me fui como en la volá prácticamente como un tratamiento médico así, ya son tres sesiones y así toda la weá... después ya, hasta dentro.

Antes de continuar, es necesario recordar y tener presente que, en nuestra propuesta analítica, la experiencia será entendida (conceptualizada) como la

correlación entre los campos del saber, los tipos de normatividad y las formas de subjetividad en una determinada cultura (Jay, 2009). En este marco, la pregunta inevitable, en el marco de lo que se viene planteando, es ¿cómo abordamos la experiencia del dolor referida en las narrativas? Si volvemos a la cita anterior, podremos observar que el dolor se enuncia conforme a una red heterogénea pero próxima de enunciados suplementarios. En este caso, el dolor significa un problema Psi (el miedo comportamiento evitativo) y somático (dolor físico, función sexual) que termina siendo discapacitante, y el poppers sería un objeto hibrido, entre la prótesis y el medicamento que cura. El modelo médico parece estar servido, de hecho, el mismo Guillermo lo cincela: "igual me fui como en la volada, prácticamente como un tratamiento médico, así, ya son tres sesiones…después ya, hasta dentro". Llegados a este punto, el concepto de experiencia con el cual trabajamos brinda otra clave de lectura que, yendo en la misma dirección, va a robustecer la idea central de nuestro planeamiento.

Como correlación de campo, las narrativas de las experiencias de dolor relacionadas con las prácticas penetrativas, tendrían un correlato clínico apostado en el campo del saber médico contemporáneo. En efecto, en la última década los dispositivos clínicos centrados en la diferencia -el cliente- han experimentado una expansión rápida y creciente. Al respecto, se podría conjeturar que se trataría de un desarrollo alterno (privatizado) a la creciente adopción del enfoque diferencial de derechos (políticas públicas). En tal sentido, la primera operaría como traducción mercantilizada de la segunda, y parasitaria del discurso de lo diverso. Prueba de ello es la

ampliación continua del catálogo nosológico de enfermedades en el cual se incluye la *anaodispareunio,* definida como "dolor anal durante las relaciones sexuales ano receptivas en hombres que tienen sexo con hombre", la cual paulatinamente se ha posicionado como objeto de estudio. Este proceso, conocido como medicalización, implica la creación de espacios públicos, nichos y ofertas especializadas de servicios de atención y tratamiento. En las palabras de Marcelo.

> el popper venía cuando yo casi no me dilataba ya po' cachai, porque a veces como que me iba, me iba a penetrar y a mí me duele mucho, no sé si yo seré estrecho o me mentalizo de que soy muy estrecho (26 años, cajero en una tienda comercial).

Moviéndose siempre entre la prótesis y el medicamento, aquí el nitrito de amilo, el mismo objeto/medicamento que había sido utilizado como antianginoso por la medicina moderna, es apropiado por los sujetos como un dilatador anal, que viene a resolver la conformación estructural del ano alterando su naturaleza y límites. De esta manera, el saber fármacosexual es desafiado desde su plano anatomofuncional, pues si bien el ano posee funciones específicas determinadas *biológicamente*, en virtud de la asistencia tecnológica que el poppers ofrece, este puede ser experimentado como una estructura elástica susceptible de modificaciones. Tales modificaciones no solo son experimentadas en el plano anatómico del cuerpo, sino también se extienden al campo funcional de la carne, lo cual permite una experiencia

próxima al cuerpo sin órgano descrita por Deleuze, a pasos de alcanzar la fuerza de un afuera, la sensación cuando la percepción se abre al futuro.

Una producción que es asistida por el poppers, en donde la sustancia interviene como creación humana dispuesta para la obtención de resultados definidos y limitados como fines técnicos específicos. Esta articulación de materiales de manera sinérgica produce un entrelazado con la información, permitiendo la articulación de un funcionamiento farmacotecnológico que facilita la concreción de una famacotopía placentera. En palabras de Fabián, se entenderá mejor aún "lo que pasa es que yo creo que altera de cierto modo la percepción... pero creo que tiene que ver con hecho, con el momento… sexual, cuando uno está pasándolo increíble ehh... también uno deja, como que pierde la forma humana" (25 años, estudiante universitario).

El poppers no es buscado por estos usuarios como estructura química *per se*, sino que es incorporado en las actividades sexuales como un fármaco-artefacto que resuelve la incompatibilidad entre características corporales o naturalizaciones con aquello que se busca sexualmente, confrontando a la naturalización somática, respecto a lo cual el mismo Fabián agrega:

> como que una droga te lo hace, te hace la pega... de repente hay drogas que te dan orgasmos que no sé, orgasmos que no son cotidianos, que no son como los que el cuerpo da, normalmente, como un orgasmo tecnológico, asistido […] después de un tiempo que no culean como que estai pero terrible estrecho así, como que tení como virginidad secundaria, realmente, ahí empecé a usar popper porque igual quería que me culeara, y

> empecé a hacerle al popper de nuevo... y se lo agradezco al popper porque en realidad como que era la weá que faltaba así... como que no me costaba.

En este último fragmento se pone de relieve el carácter elástico complementario del proceso de modificación corporal. Para los usuarios, el ano es biológicamente estrecho, pero de acuerdo con sus experiencias también es flexible. Es un órgano con la capacidad de recuperar su estrechez al alejarse de las prácticas sexuales, restaurando su *virginidad*. El poppers asiste la conversión del ano estrecho en ano dilatado, al disminuir el trabajo requerido para lograr ese objetivo, haciendo la *pega,* el trabajo sucio. Conversión en la que cierta magnitud de distención anal se transforma en un punto de quiebre hacia la obtención del estado placentero, mediante esa forma de asistencia técnica. La materialidad que se aleja del mejoramiento humano entrelazado con el *pharmasex*, en donde el placer es parte de ciertas metodologías y aprendizajes, se producen anos tecno modulados a través de la asistencia del fármaco. Cuerpo dislocado que abandona el placer civilizado (Bunton y Coveney, 2003), razonable, propio del hombre moderno y hasta que el dolor lo delimite; que se distancia de la potenciación del órgano viril pene para producir anos dilatados y materialidades que desafían su historicidad fármacosexual.

Desde el plano de la asistencia tecnológica anatomoficcional, la narrativización de este tipo de operaciones tecnológicas pivota sobre una serie de condensaciones a través de y en las cuales se ficciona mediante la producción de metáforas vivas de anos no humanos. Tropológicamente las

narrativas cuestionan la naturaleza del ano estrecho y su funcionalidad, a fin de experimentar nuevas formas del órgano y de lo corporal. Así, por ejemplo, en una de ellas el ano se transforma en una esponja marina, en otra en Ditto, un personaje de la saga de videojuegos y anime *Pokemón* que tiene la habilidad de transformarse en otro *Pokemón*. Así, se dará cuenta en las siguientes narrativas de Rodrigo.

> es una masa que tiene forma, que viene siendo mi cuerpo pero que en el momento de inhalar el popper esa masa se distorsiona, es como que puedes entrar y hacer muchas cosas cachay. Como... había un pokemon que se llamaba Ditto y se transformaba... tenía la capacidad de transformarse. Entonces siento que con el popper tengo la capacidad de transformar y no sólo de transformar el cuerpo, sino que llevarlo como a distintas... eh, distintas figuras.

> es una sensación como de sentirlo menos, como que se desinhibiera cachay, pero a la vez está muy caliente, es como una masa media suelta como una esponja caliente… mandarme como tres jalas de popper, así como muy largas y ya estar como culeando cachay, pero sentir el culo así como esponja eh… y eso es muy rico en el fondo… te abre más, yo siento mucho eso, así como esa idea de que te abre, de que te pone como una esponja, te quita como esa pasividad inerme, como una pasividad más como activa, así como devoradora hasta cierto punto… yo creo que fisiológicamente se transforma como en una suerte de esponja… como al tacto, como que si uno quiere lo más concreto, por ejemplo si tútocai la wea por adentro pareciera ser, es como una esponja del mar, si eso es, así…porque es como blanda, lo suficientemente firme, pero flexible…eh, es como un capullito de mar.

En estas condensaciones, el ano pierde su configuración y adquiere la propiedad de dejar de ser lo que es, para constituir otra materia. Estos sujetos participan en un proceso en el que autogestionan su carne, ¿crean animales acuáticos que viven en la superficie terrestre?, ¿crean anos que traspasan la realidad para transformarse en dibujos animados? En estas figuraciones se pierde la frontera entre la realidad y la ficción, aquí Guillermo y Rodrigo hacen un ejercicio simultáneo de desnaturalización y producción, que no solo rompe los supuestos límites de la dilatación del ano, sino que también lo transforma en una diferente y novedosa contingencia que desconfigura la realidad. En estas mostrificaciones del uso sexualizado de sustancias surge la producción de un contra-archivo inverificable y oblicuo al *pharmasex*. En estas producciones ficcionales los entrevistados reconfiguran el ano, para crear alteridad. Son capaces de redefinir la funcionalidad y forma de los órganos, para otorgarles nuevas posibilidades estéticas y placenteras incompatibles con la racionalidad moderna (Moore, 2008) y el mejoramiento humano.

V. Comentarios finales

Iniciamos este largo recorrido con la mirada incardinada en el vasto e inagotable pensamiento posestructuralista. Situados en la frontera de sus debates contemporáneos escuchamos el murmullo de lo urgente, de nuestra propia urgencia. Ya no solo de aportar una mirada distinta y, al mismo tiempo, distante de los discursos predominantes sobre el uso sexualizado de drogas caracterizado por el riesgo y el daño. De sus narrativas del contagio y los pánicos morales, del relato catastrofista que secuestra el futuro y nos

arroja desnudos al presente eterno. La urgencia de dar un paso más, de abrir la puerta a la ciencia excéntrica y pensar un texto tributario de las experiencias de Gilles Deleuze y Michel Foucault. En esa urgencia, en el delirio narcótico que acompañó su escritura, la imagen de la máquina de guerra no ha dejado nunca de estar presente en nuestro horizonte. En ese largo camino, el texto sirva de pertrecho para la fuga.

Este ensayo surgió en el marco de un trabajo investigativo que se remonta varias décadas atrás en nuestro programa de investigación imaginario, esto último porque, dada la precariedad como característica estructural de nuestras instituciones universitarias, y en particular la del autor principal de este ensayo, ha adquirido centralidad la idea de una genealogía decolonial, la cual posteriormente fue derivando a la idea de una genealogía queer. Precisamente, es a este último proyecto al cual tributa y contribuye este ensayo.

Al sobrevolar el texto, quisiéramos subrayar algunos planteamientos que nos parecen relevantes para concluir. Cabe recordar que el escrito arranca con una hipótesis de base, la cual a la luz de los argumentos dados podría ser dicha en términos conjeturales del siguiente modo. Conforme a nuestro trabajo teórico y empírico, se puede afirmar que el consumo de poppers entre GBHSH constituye una tecnología de asistencia fármacosexual que potencialmente, en cierta condiciones y contingencias, desborda los límites de la función protésica atribuida al farma, pudiendo desencadenar y articular una producción (contra)ficcional del cuerpo-placer. De igual modo, el espacio transitivo o liminal en que se territorializa la intersección sexo – drogas, constituye la infraestructura semiótica y material de la experiencia

farmacoasistida, lo que no significa que determine su sentido y significación. Esto confirma la pertinencia de la noción de políticas de la experiencia por la cual optamos pues, como bien se ha descrito, el espacio transitivo implica la simultaneidad de sentido de la acción: resistencia, contraconducta y sujeción al régimen fármacosexual. Al respecto, afirmamos que las drogas son tecnologías del cuerpo y la subjetividad que eventualmente nos podrían conducir a la desexualización del placer, es decir, a la expansión explosiva del erotismo más allá de sus confines convencionales delimitados por el régimen fármacosexual hegemónico.

En ese sentido, las drogas en tanto tecnologías comportan procedimientos técnicos articulados y encaminados de forma específica a una transformación de sí y, de este modo, tendrían la potencia de propagar subjetivaciones, gobiernos y éticas de vida que escapan a los dispositivos regulatorios del cuerpo. Es decir, la consecuencia de pensar las drogas como tecnologías y sus usos como prestaciones y ensamblajes tecnológicos, apunta a la posibilidad de trazar toda una serie de efectos y, con ellos, cierta ética singular dislocada de lecturas sociomédicas y psicologizantes y, aunque sin garantías, abrir un espacio biopolítico transitivo.

En este marco y conforme a nuestros hallazgos, la circulación y popularidad del poppers en el contexto local deviene testimonio parcial de las tecnologías del potenciamiento, pues este artefacto adquiere ciertos matices particulares e incluso paradojales, en la medida en que puede presentar una asistencia tecnológica que facilita operaciones tácticas dislocándose de las racionalidades biopolíticas que gobiernan la vida. Dicho de otro modo, hacerse un cuerpo

sin órganos. Dicha reestructuración y devenir se configuran gracias a un arte de la inservidumbre farmacopolítica en ciertos casos y circunstancias entre quienes utilizan el poppers, ya que como somatotecnología, el poppers intensifica los estados de placer ajenos a los códigos preestablecidos en la heteronorma, potencialmente en el afuera de la función sexual. Conforme hemos intentado dar cuenta, su uso funge como un artefacto que abre la posibilidad de una reconfiguración corporal, no solo para mutar y potenciar el rendimiento sexual, sino principalmente para recrear una ficción somática donde se incluye el sexo, pero donde no se agota.

Finalmente, cabe señalar que la prestación agencial que entrega el poppers se vislumbra en el discurso de los usuarios como un lugar transitivo que en potencia puede desexualizarse de la genitalidad prefijada en los límites del cuerpo, desterritorializando y reterritorializando otras zonas corporales que adquieren una nueva significación erótica en el marco de la incitación que entrega el artefacto.

Referencias bibliográficas

Acha, Omar. *El sexo de la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.

Agudelo, María del Mar. "Definir lo indefinible, el papel de las tecnologías de construcción corporal en las problemáticas sobre el cuerpo como territorio de disputa. En: *Signo y Pensamiento*, 27-53: jul./dec. 2008, 128-139. Disponible en: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4557

Aragón, Ayala y Oscar Ranulfo. "La desconstrucción como movimiento de transformación. En: *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 24-47: Nov, 2013,

79-93. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17162013000200003&lng=es&nrm=iso

Boothroyd, Dave. *Culture on drugs. Narco-cultural studies of high modernity*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Broncano, Fernando. *La melancolía del ciborg*. España: Editorial Herder, 2009.

Bunton, Robin y Coveney, John. "In pursuit of the study of pleasure: Implications for health research and practice". En: *Health*, 7-2: april. 2003, 161-179. Disponible en: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1363459303007002873

Conrad, Peter. *The medicalization of society. On the transformation of human condition into Treatable Disorders*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

Courtwright, David. *Las drogas y la formación del mundo moderno. Breve historia de las sustancias adictivas*. Barcelona: Paidós, 2002.

Davis, Oliver. "Foucault and the Queer Pharmatopia". En: *After Foucault Culture, Theory, and Criticism in the 21st Century*, Cambridge University Press, 2018, 170-184 DOI: https://doi.org/10.1017/9781316492864.013

Davenport-Hines, Richard. *La búsqueda del olvido. Historia global de las drogas, 1500-2000.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Dean, Tim. "The Biopolitics of Pleasure". *South Atlantic Quarterly* 111, no. 3, 2012, 477-496.

DeGrandpre, Richard. *The cult of pharmacology: How America became the world's most troubled drug culture*. Durham: Duke University Press, 2006.

De la Fabián, Rodrigo y Mauricio Sepúlveda. "Gubernamentalidad neoliberal postsecuritaria y resiliencia: Una nueva metafísica de la identidad". En: *Athenea Digital*, 18-3: nov, 2018, e2114. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/328201636_Postsecuritarian_neoliberal_governmentality_and_resilience_a_new_metaphysic_of_identity

Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995).* Valencia: Pre-Textos. 2007.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Dyall, Kenneth y Knut Fægri. *Introduction to Relativistic Quantim Chemistry*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Duque, Félix. "La técnica del mundo". En: Sabrosky, Eduardo (Ed.). *La técnica en Heidegger. Tomo I.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Fernández-Dávila, Percy. "Sesión de sexo, morbo y vicio: una aproximación holística para entender la aparición del fenómeno Chemsex entre hombres gais, bisexuales y otros hombres que tienen sexo con hombres en España". En: *Revista Multidisciplinar del Sida*. 2016; 4(7), 41-65.

Foucault, Michel. "*El saber gay*. Entrevista a Michel Foucault", *Artillería inmanente,* 1978. Disponible en : https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=2177

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires : Paidós, 1991.

Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003.

Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Florêncio, João. *Bareback Porn, Porous Masculinities*, *Queer Futures. The Ethics of Becoming-Pig.* London and New York: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2020.

Giami, Alain y Christophe Perrey. "Transformations in the medicalization of sex: HIV preventions between discipline and biopolitics". En: *The Journal of Sex Research*, 49-4: jun, 2012, 353-361. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/227855706_Transformations_in_the_Medicalization_of_Sex_HIV_Prevention_between_Discipline_and_Biopolitics

Goodman, Louis y Gilman, Alfred. *Las bases farmacológicas de la terapéutica*. México D.F.: McGraw Hill, 2000.

Haverkos, Harry; Andrea Kopstein; Hank Wilson y Peter Drotman. "Nitrite inhalants: History, epidemiology, and possible links to AIDS". En: *Environmental Health Perspectives*, 102-10: oct, 1994, 858-861. Disponible en: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1567358/

Hidaka, Yasuharu; Seiichi Ichikawa; Junko Koyano; Michiko Urao; Toshihiko Yasuo; Hirokazu Kimura; Masako Ono-Kihira y Masahiro Kihira. "Substance use and sexual behaviours of japanese men: A nationwide internet survey conducted in Japan". En: *BMC Public Health*, 23-6: sep, 2006, 1-8. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/6791378_Substance_use_and_sexual_behaviours_of_Japanese_men_who_have_sex_with_men_A_nationwide_internet_survey_conducted_in_Japan

Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Lampinen, Thomas; Kelly Mattheis; Keith Chan y Robert Hogg. "Nitrite inhalant use among young gay and bisexual men in Vancouver during a period of increasing HIV incidende". En: *BMC Public Health*, 35-7: mar, 2007, 1-6. Disponible en: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17362516/

Lettow, Susanne. "Somatechnologies: Rethinking the Body in the Philosophy of Technology". En: *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 15 (2), 2011, 110-117.

Lucero, Jorge. Discursos relativos a modificación corporal en hombres que tienen sexo con otros hombres usurarios de poppers. Tesis, 2016. Disponible en: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/165726

Malabou, Catherine. *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

Møller, Kristia., & Hakim, Jamie. "Critical chemsex studies: Interrogating cultures of sexualized drug use beyond the risk paradigm". En: *Sexualities*, 0(0), 2021. https://doi.org/10.1177/13634607211026223

Moore, David. "Erasing pleasure from public discourse on illicit drugs: On the creation and reproduction of an absence". En: *International Journal of Drug*

Policy, 19-5: oct, 2008, 353-358. Disponible en: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0955395907001430?via%3Dihub

Moyle, Leah; Alex Dymock; Alexandra Aldridge y Ben Mechen. "Reimagining sex, drugs and enhancement". En: *International Journal of Drug Policy*, 86: nov, 2020, 102943. Disponible en: https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/S0955395920302826?token=DC7B8385BE4B4591BDC441A6A9321A8C8100BA147803D6031761742EFF182D1BC6D26947FA8EC40A242A34DE98337A5B&originRegion=us-east-1&originCreation=20220815204702

Newell, Guy; Peter Mansell; Margaret Spitz; James Reuben y Evan Hersh. "Use and adverse effects related to the current epidemic of the acquired deficiency syndrome". En: *The American Journal of Medicine*, 78-5: Mayo, 1985, 811-816. Disponible en: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0002934385902888

Penley, Constance y Ross, Andrew (Edit.). "Introduction". En C. Penley y A. Ross (Comp.), *Technoculture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1991

Piña, Cupatitzio. "El cuerpo un campo de batalla. Tecnologías de sometimiento y resistencia en el cuerpo modificado". En: *El Cotidiano*, 20-126: julio/agosto, 2004. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32512621

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

Preciado, Beatriz. "Terror Anal". En: Hocquenhem, Guy. *El deseo homosexual*. España: Melusina, 2009, 133-174.

Race, Kane. "The use of pleasure in harm reduction: perspectives from the history of sexuality". En: *International Journal of Drug Policy*, 19-5: sep, 2007, 417-423. Disponible en: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17904347/

Race, Kane. *The Gay Science: Intimate Experiments with the Problem of HIV.* London and New York: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2018.

Rice, Cara; Karen Fields; Abigail Norris; Courtney Lynch y John Davis. "Alternative sexual practices and prevalent +HIV among care-seeking men who have sex with men". En: *Sex Transm Infect*, 89-1: Feb, 2013, 194-198.

Ruiz, Miguel. "La fórmula del cuerpo sin órganos: una aproximación bergsoniana a su enunciación". En: *Trans/Form/Ação, Marília*, v.34, n.1, 2011,131-148.

Sepúlveda, Mauricio. "La emergencia del chemsex: contraarchivo alquímico sexual". En: *Revista Cáñamo. Edición especial. Sexo y drogas*. Octubre, 2019, 48-53.

Sepúlveda, Mauricio; Rodrigo de la Fabián; Cristián Pérez y Sebastián de la Fuente. "La emergencia de las drigas sintéticas como acontecimiento farmacopolítico: Aguante y plasticidad". En: *Papeles del CEIC*, 2022-1: marzo, 2022, 1-18. Disponible en: https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/21809

Tiefer, Leonore. "Prognosis: More pharmasex". En : *Sexualities*, 11-1-2 : feb, 2008, 53-59. Disponible en : https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1363460708011001020 8

Vázquez, Francisco. *Cómo hacer cosas con Foucault. Instrucciones de uso*. Madrid: Dado Ediciones, 2021.

Vigarello, Georges. *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Weidel, James; Elias Provencio-Vasquez y Janet Grossman. "Sex and drugs: high-risk behaviors at circuit parties". En: *American Journal of Men's Health*, 2-4: Dic, 2008, 344-352. Disponible en: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19477798/

Zmith, Adam. *Deep Sniff. A history of poppers and queer futures*. London: Repeater Book, 2021.

Cuirizar a educação linguística em espanhol: estranhando famílias

Cuiring *linguistic education in Spanish: stranging families*

Daniel Mazzaro

Luciana Maria Almeida de Freitas

Daniel Mazzaro é homem cis, gay, branco, belo-horizontino. Mestre e doutor em Linguística do Texto e do Discurso (POSLIN-UFMG), licenciado em Português e Espanhol (UFMG), atua no Instituto de Letras e Linguística e no PPG de Estudos Linguístico da UFU.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0330-4347>
Contato: daniel.mazzaro@gmail.com

Luciana Freitas é mulher cis, heterossexual, branca, originária do subúrbio carioca. Doutora em Letras Neolatinas (UFRJ), mestra em Letras (UERJ), graduada em Português-Espanhol e em História, atua na Faculdade de Educação e no PPG de Estudos de Linguagem da UFF.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5124-0608>
Contato: lucianafreitas@id.uff.br
Brasil

Recebido em: 28 de agosto de 2022
Aceito em: 17 de setembro de 2022

PALAVRAS-CHAVE: *Queer/Cuir*; Linguística Aplicada; Educação Linguística; Espanhol; Atividade Didática

Resumo: Este artigo visa apresentar uma proposta de atividade didática para o ensino médio problematizando a abordagem, na educação linguística em língua espanhola, de questões relativas à família. Apresenta-se uma discussão sobre educação linguística como processo formativo que articula a ampliação da competência linguístico-discursiva de estudantes e o desenvolvimento do pensamento crítico relativo a questões socialmente relevantes (Mazzaro, 2021). Em seguida, o foco se dirige, mais especificamente, a uma educação linguística cuir (Mazzaro, 2021) como proposta para combater o apagamento de identidades dissidentes na escola, principalmente as *queer*/cuir, tanto no sentido interseccional de raça, etnia e classe social com gênero e sexualidade, em especial, sexualidades não heterossexuais. A atividade apresentada tem como base um texto jornalístico cubano com relatos de diferentes famílias e o aborda a partir de diferentes estratégias de leitura com o objetivo de 'estranhar' a naturalização da constituição de famílias.

KEYWORDS: *Queer/Cuir*; Applied Linguistics; Language Education; Spanish; Didactic Activity

Abstract: This article aims to present a proposal for didactic activities for high school, problematizing the approach of issues related to the family in language education in Spanish. A discussion is presented on language education as a constitutive process that articulates the expansion of students' linguistic-discursive competence and the development of critical thinking on socially relevant issues (Mazzaro, 2021). Then, the focus is directed more specifically to a cuir linguistic education (Mazzaro, 2021) as a proposal to combat the erasure of dissident identities in school, especially queer/*cuir*, both in the intersectional sense of race, ethnicity and social class with gender and sexuality, especially non-heterosexual sexualities. The activity presented is based on a Cuban journalistic text with reports from different families and approaches it from different reading strategies with the objective of 'stranging' the naturalization of the constitution of families.

Introdução

> Não se aprende nada na escola, é filme de menino se beijando, filme de menina se acariciando. A escola é para aprender matemática, química, física, e não sexo.
> (Bolsonaro, 2018 *apud* Figueiredo, 2018)

Nos últimos anos, temos vivido no Brasil e no mundo um contexto político de crescimento do neoconservadorismo, do neoliberalismo e, inclusive, do neofascismo.

Segundo Eco (2002, 23), o fascismo eterno, que ele designa Ur-Fascismo, "cresce e busca o consenso desfrutando e exacerbando o natural medo da diferença. O primeiro apelo de um movimento fascista ou que está se tornando fascista é contra os intrusos". Silva (2000, 149) reforça que uma das características do fascismo é a negação da diferença: "no fascismo não há espaço para o outro, mesmo o outro hierarquizado e subordinado, tampouco para sua 'educação' e 'conversão num homem novo', como comprova o extermínio de judeus e gays". Assim, no (neo)fascismo não há espaço para o diferente e para o diverso, pois a pluralidade é combatida.

No Brasil governado por Jair Bolsonaro (2019-2022) houve diferentes investidas visando à eliminação da pluralidade nas escolas do país. Ainda que docentes, demais profissionais da educação, estudantes e técnicos de instituições públicas tenham resistido bravamente, as políticas públicas educativas não saíram ilesas. Por exemplo, os editais do Programa Nacional

do Livro e do Material Didático (PNLD) foram alterados. Se o Edital do PNLD 2018, publicado em 2015, determinava que as obras didáticas destinadas ao ensino médio deveriam "abordar a temática de gênero, visando à construção de uma sociedade não-sexista, justa e igualitária, inclusive no que diz respeito ao combate à homo e transfobia" (MEC/FNDE/SEB, 2015, 32), a partir do Edital do PNLD 2020, publicado em 2018, esse critério desapareceu. Tal exclusão, assim como a supressão do trecho sobre orientação sexual da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), currículo nacional imposto pela Reforma empresarial da educação, fazem parte do movimento de restauração conservadora. Conforme observam Monteiro e Ribeiro (2020, 11), na versão final da BNCC foi suprimido o trecho que defendia o respeito à orientação sexual, "ficando à mercê de influências religiosas fundamentalistas, conservadoras e moralizantes que, em detrimento da ciência, eliminaram de seu texto final todo conteúdo associado a Gênero e reduziram à ótica biológica os assuntos ligados à Sexualidade".

Ainda que algumas obras didáticas tenham mantido uma preocupação com as diversidades, inclusive de gênero e de sexualidade[1], é evidente que a exclusão do item do edital e as constantes ameaças do governo federal, especialmente aquelas proferidas pelo próprio presidente da república, representaram um impacto na então crescente presença da dissidência de gêneros e de sexualidades em livros didáticos, como na representação de diversos modelos de família (Hanovich, 2014; 2021).

1 Por exemplo, na coleção didática *Beyond Words* (Freitas; Costa; Neves, 2018), aprovada no PNLD 2020 para o ensino fundamental.

Considerando esse contexto, este artigo visa apresentar uma proposta de atividade didática destinada à educação linguística em língua espanhola para o ensino médio problematizando abordagens relativas à temática da família.

Na próxima seção, apresentamos uma discussão sobre educação linguística como processo formativo e, mais especificamente, sobre uma visada cuir; na seguinte, trazemos a proposta didática para uma educação linguística cuir; na última, as considerações finais.

Por uma educação linguística cuir

No atual contexto de restauração conservadora no Brasil, observa-se que, no âmbito da educação, um de seus princípios é a negação do papel educativo da escola. Conforme ressalta Penna (2017), o movimento Escola sem Partido, criado em 2004 e que tem combatido a educação democrática buscando aprovar projetos de lei que impedem a liberdade de cátedra, afirma que o professor não é educador: "O ato de educar seria responsabilidade da família e da religião; então o professor teria que se limitar a instruir, o que no discurso do Escola sem Partido equivale a transmitir conhecimento neutro, sem mobilizar valores e sem discutir a realidade do aluno." (Penna, 2017, 36).

Ao fabricar ódio a nós, professorxs, e ao negar o caráter educativo da escola, o Escola sem Partido tenta eliminar a principal função dos estabelecimentos escolares: formar. Como afirma Freire (1996, 9 e 16), Patrono da Educação Brasileira, "formar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho de destrezas" e "educar é substantivamente formar". Ensinar

ou instruir — não um conhecimento neutro e mobilizando valores — é parte do educar; entretanto, educar vai muito além do ensinar. Em uma perspectiva integral, educar é um processo formativo que articula o "direito ao conhecimento, às ciências e tecnologias com o direito às culturas, aos valores, ao universo simbólico, ao corpo e suas linguagens, expressões, ritmos, vivências, emoções, memórias e identidades diversas" (Arroyo, 2012, 44).

Passando ao âmbito das línguas na escola, seu papel também é, portanto, muito mais do que ensinar. É promover a educação linguística,

> [...] um processo escolar que articula a ampliação: (1) da competência linguístico-discursiva do estudante por meio da produção de sentidos, de textos e de reflexões sobre a língua e sobre a linguagem; (2) do pensamento crítico sobre questões socialmente relevantes que se materializam em textos verbais, imagéticos e verbo-visuais. (Freitas, 2021, 6).

No caso da educação linguística em línguas adicionais, nosso foco neste artigo, "[...] tais questões envolvem tanto o país ou contexto em que o processo educativo ocorre, quanto os diversos países ou contextos em que a língua adicional em foco é falada." (Freitas, 2021, 6).

Gêneros e sexualidades, por um lado, deveriam ser problematizados, na perspectiva de educação linguística de Freitas (2021) aqui corroborada, por se tratar de uma questão socialmente relevante materializada em textualidades. Em geral, a abordagem se dá, no caso das línguas adicionais, em unidades didáticas que tematizam a família (Hanovich, 2014; 2021). Entretanto, a presença de gêneros e sexualidades dissidentes do padrão cis e heteronomativo

ainda não é unânime nessas obras, por mais que se possa observar avanços. Hanovich (2014), em pesquisa sobre os livros didáticos aprovados pelo PNLD 2012, demarcou a ausência de famílias e de casais homoafetivos naquelas obras, exceto na reprodução de uma questão de vestibular presente em uma coleção. Ao analisar os materiais usados pelo Colégio Pedro II , que incluíam uma coleção didática de espanhol e uma de inglês aprovadas pelo PNLD 2018, a autora (Hanovich, 2021) observou uma maior diversidade no debate das sexualidades, com textos verbais e não verbais representando famílias não androcêntricas, além de propostas didáticas discutindo a temática. Ressalta, no entanto, a ausência da representação e do debate quanto à diversidade de gênero, além da total ausência de problematização do padrão cis heteronormativo na obra de francês usada na instituição, produzida no exterior e que tem como foco cursos livres.

Por outro lado, gêneros e sexualidades não são somente um tema socialmente relevante, como meio ambiente ou educação no trânsito. Como são questões que nos constituem como sujeitos, assim como a etnia e a racialidade, estão presentes mesmo quando o tema abordado é outro, pois a política, as normas, os gostos, a economia e a linguagem não podem ser pensados sem referência ao gênero e à sexualidade.

Choppin (2004), ao enfocar as diferentes funções dos livros didáticos, destaca a função ideológica e cultural, nascida no século XIX, com a constituição dos estados nacionais e com o desenvolvimento dos principais sistemas educativos europeus:

> [...] o livro didático se afirmou como um dos vetores essenciais da língua, da cultura e dos valores das classes dirigentes. [...] Essa função, que tende a aculturar — e, em certos casos, a doutrinar — as jovens gerações, pode se exercer de maneira explícita, até mesmo sistemática e ostensiva, ou, ainda, de maneira dissimulada, sub-reptícia, implícita, mas não menos eficaz. (Choppin, 2004, 553).

Assim sendo, tematizar identidade e família, e representá-las somente no padrão cis heteronormativo é uma forma de reproduzir de maneira muito explícita, sistemática e ostensiva a ideologia hegemônica sobre gêneros e sexualidades. Não obstante, gêneros e sexualidades hegemônicos (e qualquer outro elemento socialmente hegemônico, como raça e etnia) também são ideologicamente representados em obras didáticas de forma dissimulada, sub-reptícia e implícita, como conteúdos não programáticos. Por exemplo, os textos não verbais presentes ao longo de toda uma obra didática podem priorizar representações de pessoas brancas, jovens, de classe média urbana, cis e no padrão binário, excluindo homens afeminados e mulheres masculinizadas, para citar algumas possibilidades de identidades. Para o caso de raça e etnia, Ferreira (2022) analisa as coleções didáticas de espanhol aprovadas no PNLD 2012 e 2018 e, em levantamento quantitativo, mostra que a presença de brancos nas imagens é muito maior que a de não brancos, excetuando-se uma obra do PNLD 2018.

Para evitar o reforço de padrões hegemônicos e promover a exposição de estudantes à diversidade, nossa proposta é que a educação linguística seja *queer*, isto é, que tenha como base a seguinte observação de Domínguez-

Ruvalcaba (2019, 15): "***queer*** *como sustantivo y como adjetivo puede aplicarse a políticas, movimientos, campos de representación, prácticas estéticas y debates morales*". O uso de *queer* que propomos, ou seja, como adjetivo (educação linguística *queer*), se refere primordialmente ao que é estranho ou único e, embora em língua inglesa, em sua acepção original, tenha um uso pejorativo dirigido a homens afeminados, adquiriu relevância política a partir dos anos oitenta do século XX ao converter o insulto em reivindicação das sexualidades dissidentes da cisheteronorma. Propõe, portanto, que definições essencialistas sejam recusadas e, no lugar, prefiram-se expressões mais fluidas e não fixas do gênero e da sexualidade.

Considera-se como teoria *queer*, nesse sentido, o resultado do debate desenvolvido na academia estadunidense e europeia dos anos noventa e que faz referência a fenômenos sociais e culturais do Norte Global. Na América Latina, como bem aponta Domínguez-Ruvalcaba (2019), o conceito do *queer* tem sido submetido a ressignificações e diversos usos que o fazem um campo rico em reflexões sobre o sistema sexo-gênero, o que leva a uma dificuldade de tradução do termo. Tentativas como *jotería, putedad, lo marica* e *teoría torcida* são algumas que foram propostas em trabalhos científicos em língua espanhola que abordam o tema. Neste trabalho, porém, optamos pelo termo cuir para nos referirmos especificamente à latinoamericanização de *queer*, já que,

> [...] na América Latina, os estudos sobre gênero e sexualidade não se institucionalizaram da mesma forma que nos Estados Unidos; "portanto, não houve a mesma necessidade de contestação realizada pela Teoria

> *Queer* no Norte" (LEWIS et al, 2017, p. 3). De fato, "as trajetórias latino-americanas tendem a falar do sujeito gay ao mesmo tempo que questionam a estabilidade da categoria 'gay' e os sistemas normativos" (LEWIS et al, 2017, p. 3), [...] ampliando os "sistemas normativos" para uma interseccionalidade com outras formas de normativização. (Mazzaro, no prelo).

Dessa forma, a grafia cuir descoloniza o discurso angloamericano do Norte Global e destaca a deslocalização geopolítica (Lewis *et al.*, 2017), além de abordar "*la manera en que la crítica y la teoría queer han contribuido al desarrollo de los estudios de género y sexualidad en la academia latinoamericanista, y cómo han trascendido los linderos de estos saberes*" (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, 16-17).

Seja como for, o campo dos estudos *queer*/cuir é ambivalente: ao mesmo tempo em que é específico, pois foca nas implicações culturais da sexualidade e do corpo, é muito amplo, já que intervém nos (e afeta os) processos culturais em geral. Logo, a política, as normas, os gostos, a economia e a linguagem não podem ser pensados sem referência ao gênero e à sexualidade, e é aí que entra a educação linguística cuir, que pretende jogar luz e debater essa referência na formação integralizadora dos sujeitos de linguagem.

Resumidamente, a educação linguística cuir, repousa sobre a concepção de base performativa, o que significa que todo uso da linguagem faz algo por meio da repetição e da estilização dos enunciados sem, no entanto, estar preso ao contexto de produção. Dessa forma, as identidades são linguageiramente produzidas com base nas representações sociais sobre as

marcas identitárias, são retiradas do contexto "original" e inseridas em um contexto diferente dando a ideia de essencial e inédita. Refletir sobre essas repetições, naturalizações e as consequências dessas representações é papel fundamental da educação linguística cuir, já que visa a "*crear sentido y remarcar aquello que descarta o no puede siquiera soportar conocer*" (Britzman, 2016, 18) ao perturbar a familiaridade do pensamento e pensar fora da lógica segura e propor um movimento de abandono das regras da prudência, da ordem e da sensatez (Louro, 2015).

Embora defendamos que o gênero discursivo seja o eixo do processo escolar nos componentes curriculares de língua (Freitas, 2022), também entendemos que a educação linguística, conforme dito anteriormente, é o processo de ampliação da competência linguístico-discursiva do estudante e do pensamento crítico sobre questões socialmente relevantes (Freitas, 2021). Dessa forma, apresentamos, na próxima seção, uma proposta didática cuir para a educação em espanhol no ensino médio. Ressaltamos que, considerando o objetivo deste artigo, o foco recai sobre a temática desenvolvida, ainda que a abordagem dos gêneros discursivos permaneça como eixo educativo, assim como o texto, e seus aspectos linguístico-discursivos, como objeto de ensino.

Antes, porém, é importante lembrarmos que a proposição de temáticas relevantes presentes de forma transversal nas escolas existe em documentos prescritivos da educação brasileira pelo menos desde o final dos anos 1990, com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). O documento curricular apresentava seis temas transversais: Ética; Orientação Sexual; Meio Ambiente; Saúde; Pluralidade Cultural; Trabalho e Consumo (Brasil, 1998).

A BNCC (Brasil, 2018), currículo nacional fruto da reforma empresarial da educação, cujo objetivo final é privatizar a educação pública (Freitas, 2018), impôs Temas Contemporâneos Transversais (TCTs): Ciência e Tecnologia; Direitos da Criança e do Adolescente; Diversidade Cultural; Educação Alimentar e Nutricional; Educação Ambiental; Educação para valorização do multiculturalismo nas matrizes históricas e culturais Brasileiras; Educação em Direitos Humanos; Educação Financeira; Educação Fiscal; Educação para o Consumo; Educação para o Trânsito; Processo de envelhecimento, respeito e valorização do Idoso; Saúde; Trabalho; Vida Familiar e Social. Observa-se, portanto, que o debate sobre sexualidade está ausente. Se, por um lado, esses temas "buscam uma contextualização do que é ensinado, trazendo temas que sejam de interesse dos estudantes e de relevância para seu desenvolvimento como cidadão" (Brasil, 2019, 7), não é verdade, por outro lado, que evitar abordar transdisciplinarmente identidade e família, por exemplo, permita ao estudante "entender melhor a respeitar aqueles que são diferentes e quais são seus direitos e deveres" (Brasil, 2019, 7), conforme o próprio documento defende como atributo da contemporaneidade.

Enquanto os PCN apresentavam o tema Orientação sexual, a BNCC não toca explicitamente no assunto, ainda que deixe brechas para incluir o debate em alguns dos quinze temas de forma indireta, como Diversidade Cultura e Educação para valorização do multiculturalismo nas matrizes históricas e culturais brasileira, incluídos na macroárea Multiculturalismo. Para isso, basta seguir o que observa Laraia (2001): as culturas tratam de padrões de comportamento socialmente transmitidos que servem para

adaptar as comunidades humanas às suas condições biológicas, e tem um papel crucial nessa adaptação o modo de vida das comunidades, que inclui tecnologias e meios de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas. Como consequência, os pressupostos ideológicos dos sistemas culturais podem ter resultados adaptativos no controle da população, da subsistência, da manutenção do ecossistema e, obviamente, da educação. Abordar gênero e sexualidade como padrões de comportamento socialmente transmitidos, portanto, é uma possibilidade de contrastá-los com crenças e práticas religiosas, com agrupamentos sociais e organizações políticas, a fim de revelar pressupostos ideológicos dos sistemas culturais que resultam em preconceitos, discursos de ódio e outros tipos de violência.

É possível também debater sobre gênero e sexualidade a partir dos temas Vida familiar e social, Educação em direitos humanos e Direitos da criança e do adolescente, incluídos na macroárea Cidadania e Civismo. Tanto os conceitos de família, criança e adolescente quanto o conteúdo dos direitos humanos sofreram e vêm sofrendo mudanças sócio-historicamente. Dessa forma, abordar em sala de aula a constituição das famílias contemporâneas e os direitos à orientação sexual e às identidades de gênero, seja dos adultos, das crianças e dos adolescentes, é justificado por serem possíveis pontos de partida desses temas de Cidadania e Civismo.

Cabe ressaltar ainda que o papel da educação e a atuação docente vão muito além de qualquer prescrição curricular imposta à escola. Assim, embora em alguns contextos xs docentes tenham que justificar suas escolhas, por isso

indicamos os TCTs onde as propostas temáticas de gênero e sexualidade possam ser incluídas, defendemos a liberdade de cátedra e o direito docente de escolha não apenas dos temas transversais, mas de todo o conteúdo programático, das perspectivas teórico-metodológicas e da docência. Afinal, como afirma Gimeno Sacristán (2000, 15), "currículo é uma práxis".

Nas próximas páginas, apresentamos uma atividade que pode ser usada ou adaptada nas aulas de língua espanhola no ensino médio brasileiro.

Estranhando famílias

Família é um tema muito recorrente em livros didáticos de línguas adicionais e também muito problematizado nos estudos de gênero e de sexualidade. Como já vimos neste artigo, Hanovich (2014; 2021) observou que, embora houvesse um crescimento da diversidade de famílias representadas nas coleções didáticas, ainda há pouco debate sobre gênero e sexualidade, ou seja, ainda há casos de invisibilização de famílias homoafetivas.

Conforme observa Butler (2006, 178),

> *La heterosexualidad hipostatizada, construida por algunos como simbólica más que social para operar así como una estructura en la que se fundamenta el campo del parentesco mismo —y que informa los acuerdos sociales independientemente de su origen y de su contenido—, ha sido la base de la afirmación de que el parentesco es siempre heterosexual de antemano.*

Dessa forma, faz-se necessário discutir alguns imaginários sobre as famílias, como a necessidade da reprodução e a constituição dos sujeitos em pares e obrigatoriamente heterossexuais.

Vejamos uma proposta de atividade com o tema família produzida para o público do ensino médio, mas que também pode ser utilizada em outros contextos de educação e de ensino de espanhol.

A atividade está organizada em pré-leitura, leitura e pós-leitura, conforme propõe a perspectiva sociointeracional, trabalhando estratégias cognitivas e metacognitivas de leitura (Solé, 1998).

PRELECTURA

1. Para ti, ¿qué es una familia?
2. Lee el siguiente fragmento de la actual Constitución brasileña y contesta: ¿qué es una familia de acuerdo con el documento?

CAPÍTULO VII

Da Família, da Criança, do Adolescente, do Jovem e do Idoso

Art. 226. A família, base da sociedade, tem especial proteção do Estado.

[...]

§ 3º Para efeito da proteção do Estado, é reconhecida a união estável entre o homem e a mulher como entidade familiar, devendo a lei facilitar sua conversão em casamento.

§ 4º Entende-se, também, como entidade familiar a comunidade formada por qualquer dos pais e seus descendentes.

§ 5º Os direitos e deveres referentes à sociedade conjugal são exercidos igualmente pelo homem e pela mulher.

Disponible en: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acceso el 21 ago. 2022.

3. ¿Qué asuntos sobre familias crees que es posible encontrar en un artículo de periódico digital? ¿Por qué?
4. Observa el título del artículo que vas a leer, "Cinco familias cubanas muy originales", y discute con un compañero:
   a. ¿Qué características posiblemente distinguen una familia de la otra para que haya cinco en el artículo?
   b. ¿Por qué crees que esas familias son "originales"?

Na pré-leitura, há uma primeira aproximação ao texto. As três primeiras questões visam a ativar conhecimento prévio dos estudantes sobre a temática do texto, famílias, e sobre a esfera jornalística. A quarta questão promove a construção de hipóteses sobre o texto.

Tais procedimentos, tanto a ativação de conhecimentos prévios, quanto a construção de hipóteses, de alguma forma, representam tentativas de "reproduzir em sala de aula uma prática dos sujeitos em sociedade e que, a nosso ver, é fundamental para a construção de sentidos" (Freitas, 2010, 206). Afinal, nos diferentes eventos de letramento no mundo social, temos pistas diferentes tanto sobre o tema do texto, quanto sobre seu gênero discursivo; igualmente, construímos hipóteses sobre o que vamos ler.

A questão 2 busca iniciar a problematização sobre o conceito de família, considerando que a Constituição Brasileira menciona "homem e mulher"

nos parágrafos 3 e 5, ou seja, desconsidera a possibilidade de casamentos com outras formações, ainda que mencione, no parágrafo 4, famílias uniparentais.

Tendo em vista o caráter das questões elaboradas, as respostas são pessoais. Entretanto, uma resposta possível para a questão 2 está no comentário do parágrafo anterior.

Lee con atención el siguiente texto y después contesta las preguntas con unx compañerx.

Les propongo conocer, en palabras de sus protagonistas, la historia resumida de cinco familias cubanas con diseños absolutamente

originales, ninguno parecido al otro, y que solo se encuentran en un sentimiento común: el amor.

Dariagnis...
"Somos un matrimonio, mi esposo y yo tenemos cada uno un hijo de nuestros antiguos matrimonios, la hija de mi esposo tiene 18 años, el mío tiene 10 y tenemos dos hijos en común, uno de 3 años y el otro de 6 meses. Vivimos los 6 juntos y sí; creo que somos una familia original... nos respetamos mutuamente, no existen diferencias entre nuestros hijos, todos tenemos responsabilidades y obligaciones, hemos buscado y encontrado la forma de que mi esposo y yo tengamos los mismos horarios de trabajo para así poder tener más tiempo juntos y poder convivir más en familia, nos repartimos las tareas...pero siempre tratando de que sea divertido. Hacemos planes juntos y tratando siempre de disfrutar lo más posible en familia... creo que la compresión y el amor no falta".
(IMAGEN 1)

Adiel…
"Mi familia está compuesta por mi novio, nuestras dos gatas y yo. Nuestra familia es muy original, porque tiene su origen en el amor. "Original" viene de "origen", y el germen que precisamente origina y constituye una familia es el amor, sin importar la composición que tenga. Toda familia que se crea sobre la base del amor es original en sí misma, como la mía".
(IMAGEN 2)

Rouslyn…
"Mi familia es pequeña. Somos apenas mi pareja y mis dos hijos. Al menos esos somos los que convivimos en el mismo hogar, porque familia también es mi papá, mis hermanos, mi abuela, mis tíos y primos, algunos viven más cerca, otros están muy lejos, pero todos forman parte de mi historia, de mis afectos y de mi vida de una manera u otra.

¿Original? No sé. ¿Qué es ser original? Mi familia está, como muchas otras, formada sobre el amor, los lazos de sangre, el compromiso."
(IMAGEN 3)

Lidia…
"Yo vivo hace años sola con mis dos hijos, somos una familia totalmente funcional y original. La separación entre el padre de los niños y yo nos impuso muchos retos en cuanto a rediseñarnos y reorganizarnos en todos los sentidos, pero con esa fuerza infinita que te da el amor, lo logramos juntos, en familia nosotros tres, así que a mí no hay Dios que me diga que mi familia no es original"
(IMAGEN 4)

Damián…
"El núcleo de mi familia somos mi esposa, mi niño y yo. Un trío inseparable que pelea y se reconcilia, cooperamos en la vida cotidiana, nos divertimos juntos, jugamos y hacemos planes… como todas las familias. Yo pienso que cada familia es original porque todas las personas son diferentes y la propia convivencia lleva a construir tu propia manera de ser familia. El diseño de familia funcional no depende de los miembros que la conforman, sino precisamente de cómo funcione la dinámica, el engranaje en el núcleo familiar".
(IMAGEN 5)

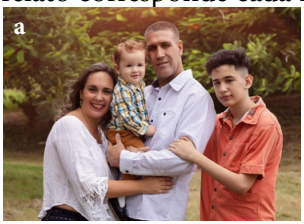
Disponible en: <https://www.cubasi.cu/es/noticia/cinco-familias-cubanas-muy-originales>. Acceso el 12 jul. 2022.

O texto selecionado foi publicado no final de 2021 em um portal jornalístico digital cubano, Cuba Sí, que existe desde 2001. Trata-se de um artigo jornalístico[2] assinado por Giusette León García.

2 Embora não haja consenso, entendemos como artigo jornalístico um nome generalizado que se refere a textos escritos de forma e conteúdo muito diversos, que aparecem publicados na imprensa

LECTURA

1. El artículo original presenta una imagen después de cada relato. ¿A qué relato corresponde cada foto? Justifica la respuesta.



2. El artículo presenta, tras el titular, una imagen. ¿Qué relación tiene con el asunto que se desarrolla en el el texto?
3. ¿Por qué el artículo considera "originales" esas familias ?
4. Lee las definiciones de "original" y de "familia" en un diccionario y contesta.

e cujo propósito fundamental é dar aos leitores informação de interesse a respeito de um tema. São artigos jornalísticos, por exemplo, a notícia, a reportagem, a entrevista, o artigo de opinião e a crônica jornalística. Uma vez que *Cinco familias cubanas muy originales* não é nenhum desses gêneros supracitados, optamos por manter o nome generalizado que, inclusive, consta na caixa em azul acima do seu título.

original

Del lat. *originālis*.

1. adj. Perteneciente o relativo al origen.

2. adj. Dicho de una obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género: Que resulta de la inventiva de su autor. *Escritura, cuadro original.* U. t. c. s. m. *El original de una escritura, de una estatua.*

3. adj. Dicho de cualquier objeto: Que ha servido como modelo para hacer otro u otros iguales a él. *Llave original.*

4. adj. Dicho de una pieza integrante de un aparato: Que procede de la misma fábrica donde este se construyó.

5. adj. Dicho de la lengua de una obra escrita o de una película: Que no es una traducción. *La película se proyecta en su lengua original.*

6. adj. Que tiene, en sí o en sus obras o comportamiento, carácter de novedad. *Un peinado original.* Apl. a pers., u. t. c. s. *Es un original.*

[...]
Disponible en: <https://dle.rae.es/original>. Acceso el 12 jul. 2022.

familia

Del lat. *familia*.

1. f. Grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas.

2. f. Conjunto de ascendientes, descendientes, colaterales y afines de un linaje.

3. f. Hijos o descendencia. *Está casado, pero no tiene familia.*

4. f. Conjunto de personas que comparten alguna condición, opinión o tendencia. *Toda la familia universitaria está de enhorabuena.*

5. f. Conjunto de objetos que presentan características comunes que lo diferencian de otros. *La familia de los instrumentos de cuerda.*

6. f. Cuerpo de una orden o de una comunidad religiosa. *La familia carmelita.*

[...]
Disponible en: <https://dle.rae.es/familia>. Acceso el 12 jul. 2022.

a. ¿A qué definición de "original" la mayoría de las personas del artículo se refiere cuando caracteriza a su familia?

b. ¿Qué otra definición de "original" se menciona en el texto? ¿Quién la usa? ¿Por qué?

c. La familia de Adiel está de acuerdo con las definiciones de la entrada del diccionario? ¿Por qué?

5. Según el texto, ¿cuál es el elemento común a todas las familias del artículo?

6. ¿Qué características aparecen en los relatos que también aparecieron en la discusión entablada en la actividad de prelectura 3a? ¿Y qué aparece en los relatos que no ha sido comentado por ustedes?

7. Lee fragmentos del Proyecto de Ley del Código de las Familias de Cuba, aprobado el 22 de julio de 2022 y sometido a consulta popular, y contesta.

Artículo 2. Reconocimiento de las familias.

[...]

2. Las distintas formas de organización de las familias, basadas en las relaciones de afecto, se crean entre parientes, cualquiera que sea la naturaleza del parentesco, y entre cónyuges o parejas de hecho afectivas.

[...]

Artículo 4. Derechos de las personas en el ámbito familiar. Además de los reconocidos en la Constitución de la República de Cuba, este Código regula los derechos de las personas a:

[...]

g) el desarrollo pleno de los derechos sexuales y reproductivos en el entorno familiar independientemente de su sexo, género, orientación sexual e identidad de género, situación de

discapacidad o cualquier otra circunstancia personal; incluido el derecho a la información científica sobre la sexualidad, la salud sexual y la planificación familiar, en todo caso, apropiados para su edad; [...]

Disponible en: <https://www.gacetaoficial.gob.cu/sites/default/files/goc-2022-ex4.pdf>. Acceso el 12 jul. 2022.

a. ¿Qué concepto de familia está presente en el proyecto de ley?

b. ¿Todas las familias del artículo están contempladas en el proyecto de ley? Justifica tu respuesta.

8. Lee una vez más el primer párrafo del texto. ¿Qué elemento indica la toma de posición del enunciador en cuanto al tema?

( ) El empleo de la primera persona de singular.

( ) El uso de ustedes para referirse a los lectores en vez de vosotros.

9. En el relato de Rouslyn, ¿es posible saber si su familia es hetero u homoafectiva? Justifica la respuesta.

As questões aqui sugeridas tentam dar conta da leitura como processo não apenas psicolinguístico, mas também sociocultural (Cassany, 2006). De acordo com a primeira concepção, ler

> *no sólo exige conocer las unidades y las reglas combinatorias del idioma [...] [sino que también] requiere desarrollar las habilidades cognitivas implicadas en el acto de comprender: aportar conocimiento previo, hacer inferencias, formular hipótesis y saberlas verificar o reformular, etc.* (Cassany, 2006, 32).

Nesse sentido, as questões 1 e 2 requerem a compreensão global do texto, estratégia, a nosso ver, imprescindível em qualquer atividade de leitura. A questão 2 também requer que estudantes estabeleçam relações entre o material verbal e o não verbal do texto. Já a questão 3 requer a produção de inferências que serão, em seguida, comprovadas pelas respostas aos três itens da questão 4, todos eles envolvendo identificação de informações específicas. Nesse momento são usados dois fragmentos de verbetes de dicionário de língua para propiciar um aprofundamento sobre os sentidos de família presentes no artigo. Essa também pode ser uma ocasião para discutir posicionamentos em dicionários, considerando que são práticas de linguagem e, como tal, são ideológicos (Volóchinov, 2017).

A questão 5 demanda a localização de uma informação explícita. O emprego dessa estratégia deve se dar de maneira cuidadosa, para evitar que a atividade de leitura seja uma mera decodificação. Entretanto, nesta proposta de educação linguística cuir, a identificação de que o amor une todas as famílias é essencial para a formação cidadã.

Na questão seguinte, de número 6, estudantes devem comprovar se as hipóteses levantadas na pré-leitura são respaldadas com a leitura do texto. Trabalhar essa estratégia pode ajudar a conscientizar a turma sobre a importância do conhecimento prévio ativado para a leitura e também sobre os conhecimentos trazidos pelo texto.

Em uma concepção sociocultural, ler enfatiza que "*tanto el significado de las palabras como el conocimiento previo que aporta el lector tienen origen social*" (Cassany, 2006, 33), ou seja, tudo procede da comunidade, inclusive

o discurso. Assim, discurso, autor e leitor estão implicados em práticas sociais complexas que incluem vários elementos, como os gêneros discursivos, os papéis de autor e de leitor, as formas de pensamento, a identidade e o *status* como indivíduo, coletivo e comunidade e os valores e representações culturais.

A questão de número 7 recupera fragmentos de um projeto de lei cubano com um novo código das famílias. Os dois itens buscam a identificação de informação explícita, na qual estudantes deverão perceber o sentido de família presente no documento, e a relação entre esses fragmentos e o artigo por meio da identificação de informação específica. Pode ser interessante aproveitar a questão para, por um lado, entender o contexto de produção do artigo, ocorrida justamente quando estava em elaboração esse projeto de lei e, por outro, promover uma reflexão sobre a necessidade social de uma legislação que define família e de que forma, nesse caso, a língua reflete e refrata o mundo social (Volóchinov, 2017). Essa questão requer, portanto, um (re)conhecimento dos valores e das representações culturais em jogo em diferentes textos. Nesse sentido, ao chegar na pós-leitura, xs estudantes poderão, de forma crítica, olhar não apenas para sua própria família, mas para o contexto sociocultural em que ela e outras famílias se encontram.

As duas últimas questões envolvem a gramática e o léxico do texto: a 8, proporciona a reflexão sobre o uso de pessoa do discurso no texto; a 9, sobre o sentido de "pareja". Na primeira, pode ser produtivo retomar características de outros gêneros discursivos da esfera jornalística, pois alguns deles, como notícias, costumam ser redigidos de forma impessoal, enquanto que outros, como artigos de opinião, podem ter marcas de pessoalidade. Na segunda,

a ambiguidade causada pelo uso de "pareja" no enunciado permite discutir se o querer-dizer do enunciador (Bakhtin, 2003) é pela naturalização de casais heteroafetivos, ou seja, por ser uma mulher falando, formaria casal evidentemente com um homem, ou se pode ser um recurso de apagamento do gênero, subterfúgio usado na sociedade por alguns casais homoafetivos em função da homofobia.

POST-LECTURA

1. ¿Está tu familia contemplada en alguno de los relatos del texto? ¿Cuál se aproxima más a tu familia? ¿Por qué?

2. ¿Qué tipos de familia que conoces no están contemplados en el texto? ¿Cómo se organizan?

3. ¿Qué debería contener un Código de las Familias de Brasil para que sea un retrato de la sociedad brasileña?

Na pós-leitura, estudantes são levados a retomar as discussões feitas até esse momento para refletir sobre a temática do texto, trazendo o debate para seu contexto pessoal — sua família e seu conhecimento de mundo — e social — seu país.

Pode ser interessante dar continuidade à atividade de leitura com uma de produção, seja de um texto do mesmo gênero que o lido, com depoimentos de pessoas da comunidade escolar, seja de uma campanha na escola a favor do respeito a todos os diferentes formatos de famílias.

Considerações finais

Este artigo teve por objetivo apresentar uma proposta de atividade didática destinada à educação linguística em língua espanhola para o ensino médio, problematizando a abordagem da família em um viés cuir. Defendemos a autonomia docente para a escolha de temas e conteúdos para sua sala de aula, mas caso haja necessidade de justitificativas, os Temas Contemporâneos Transversais presentes na BNCC, ao contemplarem Diversidade Cultura e Educação para valorização do multiculturalismo nas matrizes históricas e culturais brasileira (incluídos na macroárea Multiculturalismo) e Vida familiar e social, Educação em direitos humanos e Direitos da criança e do adolescente (incluídos na macroárea Cidadania e Civismo) deixam brechas para abordar questões socioculturais relativas ao sexo, gênero e sexualidade.

Seguindo esse caminho, escolhemos um texto cubano sobre diferentes famílias e elaboramos uma atividade em que foram trabalhadas diferentes estratégias de leitura. As questões envolvem compreensão global, produção de inferências, identificação e comparação de informações visando à convergência de que tanto o sentido das palavras quanto os conhecimentos prévios do leitor têm origem social. Dessa forma, aspiramos pela produção de sentidos articulada ao pensamento crítico sobre a diversidade de famílias, questão socialmente relevante. Assim, ao propor essa atividade que "estranha" a naturalização do pensamento da família nuclear, matrimonial e heterossexual, materializamos o que chamamos de educação linguística cuir.

Outras ações possíveis dessa educação linguística cuir são possíveis de se materializar, como com atividades que versam sobre identidades/identificações e biografias. No primeiro caso, é possível encontrar formulários em que figuram vários termos que descrevem o sexo/gênero do sujeito para além de masculino e feminino, ou homem e mulher. No segundo caso, apresentar e comparar diferentes biografias de personalidades dissidentes é um trabalho linguístico e cultural relevante. Em todos esses exemplos, incluído o que apresentamos neste artigo, destaca-se a abordagem dos temas em paralelo à dos gêneros discursivos e da língua, destacando sua interseção sociocultural.

Referências bibliográficas

Arroyo, Miguel. O direito a tempos-espaços de um justo e digno viver. In: Moll, Jaqueline. (org.). *Caminhos da Educação Integral no Brasil*: direito a outros tempos e espaços educativos. Porto Alegre: Penso, 2012. p. 33-45.

Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Brasil. Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica; Diretoria de Políticas e Regulação da Educação Básica. *Temas Contemporâneos Transversais na BNCC*: Contexto Histórico e Pressupostos Pedagógicos. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/implementacao/contextualizacao_temas_contemporaneos.pdf>. Acesso em 25 ago. 2022.

Brasil/MEC. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.

Brasil/SEF. *Parâmetros curriculares nacionais*: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

Britzman, Deborah. ¿Hay una pedagogía queer? O, no leas tan recto. *Revista de Educación*, Madrid, año 7, n. 9, p. 13-34, sep. 2016. Disponível em: <https://

fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ/article/view/1897/1836>. Acesso em 25 ago. 2022.

Butler, Judith. ¿El parentesco es siempre heterosexual de antemano? In: Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. p. 149-187.

Cassany, Daniel. *Tras las líneas*: sobre la lectura contemporánea. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

Choppin, Allain. História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 30, n. 3. 2004, p. 549-566.

Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Latinoamérica Queer*: cuerpo y política queer en América Latina. Trad. Sonia Verjovsky Paul. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós/ARIEL, 2019.

Eco, Umberto. "O Fascismo Eterno". *In*: Eco, Umberto. *Cinco Escritos Morais*. Trad. E. Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

Ferreira, Douglas Coelho Alves. *Pretunhol*: representação negra em livros didáticos de espanhol. Dissertação de Mestrado. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras/UFF, Niterói: 2022.

Figueiredo, Patrícia. Bolsonaro mente ao dizer que Haddad criou 'kit gay'. *In: El País*, 13 out. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/12/politica/1539356381_052616.html>. Acesso em 02 ago. 2022.

Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Freitas, Luciana Maria Almeida de; Vargens, Dayala Paiva de Medeiros. Ler e escrever: muito mais que unir palavras. In: Barros, Cristiano Silva de; Costa, Elzimar Goettenauer de Marins (org.). *Espanhol*: ensino médio. 1ed.Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010, v. 16, p. 191-220.

Freitas, Luciana Maria Almeida de; Costa, Elzimar Goettenauer de Marins; Neves, Rogério (org.). *Beyond words*. São Paulo: Richmond Educação, 2018.

Freitas, Luciana Maria Almeida de. Educação linguística. In: *Sede de Ler*, v. 9, p. 5, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/sededeler/article/view/52044>. Acesso em 2 ago. 2022.

Freitas, Luciana Maria Almeida de; Costa, Elzimar Goettenauer de Marins. Género discursivo como eje de propuestas didácticas para las clases de lenguas. *Revista Entrepalavras*, v. 12, p. 19, 2022.

Freitas, Luiz Carlos de. *A reforma empresarial da educação*: nova direita, velhas ideias. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

Gimeno Sacristán, José. *O currículo*: uma reflexão sobre a prática. Porto Alegre: Artmed, 2000.

Hanovich, Liliene Maria. Família, Gênero e Sexualidade: o que diz o livro didático de espanhol. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras/UFF, Niterói: 2014

Hanovich, Liliene Maria. *Colégio Pedro II Na Mira*: quais gêneros, sexualidades e famílias estão presentes em materiais didáticos de línguas adicionais? Tese de doutorado. Instituto de Letras/UFF, Niterói: 2021

Laraia, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge "Zahar" Editora, 2001.

Lewis, Elizabeth Sara; Borba, Rodrigo; Fabrício, Branca Falabella; Pinto, Diana de Souza. Cu-irizando desde o Sul. In: Lewis, Elizabeth Sara; *et al.* (eds.). *Queering paradigms IVa*: insurgências queer ao sul do equador. Oxford: Peter Lang, 2017. p. 1-12.

Louro, Guacira Lopes. "Estranhar" o currículo. In. Louro, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 57-76.

Mazzaro, Daniel. Por uma educação linguística queer: estranhando conceitos e práticas. *Gragoatá*, Niterói, v. 26, n. 56, p. 1052-1084, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/49224/29986>. Acesso em 25 ago. 2022.

Mazzaro, Daniel. Educação Linguística Cuir: propostas para um ensino "*raro*", "*torcido*" e decolonial de língua espanhola. In: Baptista, Lívia; Tonelli, Fernanda; Alexandre, Diego. (Org.). *Pedagogias decoloniais e ensino plural de espanhol no Sul Global*. No prelo.

MEC/FNDE/SEB. *Edital de Convocação 04/2015* – CGPLI. Edital de convocação para o processo de inscrição e avaliação de obras didáticas para o Programa Nacional do Livro Didático - PNLD 2018. Disponível em: <https://www.fnde.gov.br/centrais-de-conteudos/publicacoes/category/165-editais?download=10516:edital-consolidado-3a-alteracao-pnld-2018>. Acesso em 24 abr. 2022.

MEC/FNDE/SEB. *Edital de Convocação 01/2018 – CGPLI*. Edital de convocação para o processo de inscrição e avaliação de obras didáticas para o Programa Nacional do Livro e do Material Didático - PNLD 2020. Disponível em: <https://www.fnde.gov.br/index.php/centrais-de-conteudos/publicacoes/category/165-editais?download=14307:edital-consolidado-pnld-2020-20-11-2020>. Acesso em 24 abr. 2022.

Monteiro, Solange Aparecida de Souza; Ribeiro, Paulo Rennes Marçal. Sexualidade e Gênero na atual BNCC: possibilidades e limites. *Pesquisa e Ensino*, Barreiras (BA), v. 1, p. 1-24, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufob.edu.br/index.php/pqe/article/view/626/907>. Acesso em 03 ago. 2022.

Penna, Fernando de Araújo. O Escola sem Partido como chave de leitura do fenômeno educacional. *In*: Frigotto, Gaudêncio. *Escola "sem" partido*: esfinge que ameaça a educação e a sociedade brasileira / organizador Gaudêncio Frigotto. Rio de Janeiro: UERJ, LPP, 2017, p. 35-48.

Silva, Francisco Carlos Teixeira. Os fascismos. In: Reis Filho, Daniel Aarão. *Século XX*. Vol. II: o tempo das crises. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Solé, Isabel. *Estratégias de Leitura*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

Volóchinov, Valentin N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução S. Grillo e E. V. Américo. São Paulo: Ed. 34, 2017.

Morfología lingüística, saberes metalingüísticos y formación discursiva: desafíos del lenguaje inclusivo en la Argentina actual

Linguistic morphology, Metalinguistic knowledge and discursive formation: challenges for inclusive language in Argentina today

Mara Glozman

Investigadora del CONICET, profesora de la Universidad Nacional de Hurlingham. Especialista en historia y actualidad de las políticas del lenguaje en Argentina, teoría y análisis del discurso, investigación de archivo. Directora del GIDeL/UNAHUR Grupo de Investigación y Desarrollo en Lingüística.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3685-4502>
Contato: mara.glozman@unahur.edu.ar
Argentina

Recebido em: 15 de setembro de 2022
Aceito em: 07 de outubro de 2022

PALABRAS CLAVE: Lenguaje Inclusivo; Argentina; Políticas del Lenguaje; Teoría Materialista; Discurso; Morfología

Resumo: El presente artículo se propone analizar dimensiones y desafíos del lenguaje inclusivo en la coyuntura argentina actual, considerando el lenguaje inclusivo como problemática que involucra un haz de cuestiones de diversa índole. En particular, el trabajo distingue dos dimensiones. Una primera dimensión aborda un estudio de discursos y saberes metalingüísticos, entre los cuales se detiene en las guías producidas por organismos estatales argentinos. Esta dimensión considera tanto las definiciones de lenguaje y concepciones sobre la relación entre lenguaje y género que anidan en los documentos como las modalidades con las cuales se inscriben las recomendaciones y ejemplos concretos. La segunda dimensión se dedica al tratamiento de las prácticas lingüísticas y discursivas, atendiendo específicamente a cuestiones de variación morfológica entre en las formas flexivas (masculinas, femeninas, no binarias). Para esta segunda dimensión, la propuesta consiste en una aproximación a fenómenos de morfología lingüística a la luz del concepto pecheutiano de formación discursiva.

KEYWORDS: Inclusive language; Argentina; Language Policy; Materialistic Theory; Discourse; Morphology

Abstract: This article aims to analyze dimensions and challenges of inclusive language in the current Argentine conjuncture, considering inclusive language as a problem that involves a bundle of issues of various kinds. In particular, the work distinguishes two dimensions. The first dimension deals with a study of metalinguistic discourses and knowledge, among which it stops at the guides produced by Argentine state agencies. This dimension considers both the definitions of language and conceptions about the relationship between language and gender that nest in the documents, and the modalities with which the recommendations and concrete examples are inscribed. The second dimension is dedicated to the treatment of linguistic and discursive practices, addressing issues of morphological variation between flexive forms (masculine, feminine, non-binary). For this second dimension, the proposal consists of an approach to phenomena of linguistic morphology inscribed in the Pecheutian concept of discursive formations.

1. Problemática y perspectiva

Los asuntos del lenguaje participan en la actualidad de las políticas públicas orientadas a la incorporación de perspectivas de géneros y sexualidades en los ámbitos de labor institucional. El conjunto de cuestiones que esta problemática integra remite a los modos con los cuales las expresiones lingüísticas hacen referencia a personas en lo atinente a su identidad de género. La tendencia en los materiales relativos a esta problemática es proponer, entre otros procedimientos, la sustitución de expresiones en masculino plural cuando refieren a grupos de personas con identidades de género variadas, la incorporación de variantes en femenino y masculino en casos en los cuales solía utilizarse exclusivamente el masculino plural y/o la incorporación de expresiones con terminaciones de género no binarias.

La centralidad que ha cobrado este asunto se observa en guías y recomendaciones de organismos internacionales (ONU, UNESCO, ACNUR), de organismos de integración regional (*Manual pedagógico sobre el uso del lenguaje inclusivo y no sexista*, del MERCOSUR y Estados asociados) y también de organismos argentinos. Esto no resulta, por lo tanto, de interés solo para organizaciones y activismos de mujeres y personas LGBTTIQ+, sino que, crecientemente, ha sido incorporado en la formulación de documentos de política pública. Argentina cuenta con materiales formulados por diversas instituciones, como *(Re)nombrar. Guía para una comunicación con perspectiva de género* (2020), del Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad, el *Manual de comunicación inclusiva. Buenas*

prácticas para comunicadores y comunicadoras, del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) y la Resolución DG N° 147/21 del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN). En la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (HCDN) hay dos instrumentos que orientan la incorporación de perspectiva de género en lo atinente al lenguaje. Por un lado, la *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la HCDN* (2015) y el documento *Herramienta para el diseño de proyectos legislativos con perspectiva de género* (2021). La HCDN cuenta también con un *Dossier sobre lenguaje inclusivo* (Dirección General de Igualdad / Observatorio de Género y Equidad, 2020), que recoge los proyectos de ley en torno de esta problemática y referencias a las guías de organismos internacionales y nacionales, y de otros países. Hay, además, un conjunto extenso de resoluciones sobre la incorporación de lenguaje inclusivo en Universidades y diversos tipos de organismos institucionales del Estado argentino, como el Banco Central y la ANSES (Administración Nacional de Seguridad Social) (para el listado de instituciones y organismos que promueven el uso de lenguaje inclusivo de género en Argentina, véase la fundamentación del proyecto de ley "Ejercicio del derecho a la utilización del lenguaje inclusivo de género", 2021).

Ante este panorama, indicio del interés del lenguaje inclusivo como asunto de políticas públicas, la tarea de quienes nos dedicamos a la investigación en las áreas de políticas del lenguaje, lingüística y análisis de discurso es no solo acompañar con nuestro saber experto las necesidades atinentes al lenguaje que surgen de los procesos de ampliación de derechos, sino

también desarrollar análisis que permitan caracterizar y comprender qué se dice y *cómo* se aborda el asunto, qué concepciones de lenguaje allí anidan, qué modalidades discursivas organizan los documentos, qué efectos de sentidos y tradiciones convocan, cuáles son sus proyecciones y también sus limitaciones en lo atinente a pensar políticas del lenguaje con perspectiva de géneros y sexualidades. Así, parte de nuestra tarea es leer los materiales a contrapelo, aun en lo que pudieran compartir con posiciones que rechazan la existencia de formas no binarias y más allá de una asignación de intenciones o voluntades a quienes los elaboran. La decisión de la que surge este trabajo es no montarse sobre la reproducción voluntarista de la evidencia de aquello que consignan sobre el lenguaje los documentos de políticas de género (*el lenguaje es poder*, *la lengua es política*), sino intentar desbrozar aspectos que a primera vista se muestran "una misma cosa", con el fin de contribuir a una mejor comprensión de las cuestiones lingüísticas involucradas.

Para ello, el artículo se propone abordar el lenguaje inclusivo como problemática, esto es, como un haz de cuestiones de diversa índole. El escrito encara esta problemática atendiendo a cómo circula en la Argentina actual, tomando como punto de inflexión la aprobación y promulgación de la Ley de Identidad de Género (2012). El trabajo conjuga, en este sentido, diferentes puntos de vista y dimensiones analíticas para un tratamiento de la complejidad que la problemática entrama.

Para el análisis, partimos de una distinción entre dos dimensiones. La primera remite a discursos y saberes *sobre* el lenguaje, incluyendo leyes, documentos, guías y otro tipo de enunciados que configuran imaginarios

metalingüísticos que intervienen en las discusiones sobre políticas de géneros y sexualidades. Para esta dimensión, operan como base los trabajos de Sylvain Auroux (1992, 2008) y las investigaciones brasileras de historia de las ideas lingüísticas (Orlandi, 2002; Baldini, Medeiros Ribeiro y Medeiros Ribeiro, 2018; Fernandes Ferreira, 2020). Se cuenta, asimismo, con antecedentes producidos en Argentina sobre legislación político-lingüística (Bein, 2012) y trabajos de glotopolítica que estudian gramáticas (Arnoux, 2021), diccionarios (Lauria, 2022) y manuales de estilo (Arnoux, Blanco y di Stefano, 1999). Hay también un conjunto amplio de análisis en torno del lenguaje inclusivo en Argentina, entre los cuales destacamos los relativos a la regulación (por ejemplo, Sardi y Tosi, 2021). La segunda dimensión remite a las formas lingüísticas, incluyendo la existencia de variantes para la flexión de género gramatical distintas de las categorías morfológicas *masculino/femenino*. La propuesta para esta segunda dimensión consiste en una aproximación a fenómenos de morfología lingüística a la luz del concepto pecheutiano de formaciones discursivas, que surge como efecto y sostén de la teoría materialista del discurso producida a partir de una interrogación del papel de la lengua y de la ideología en el análisis del sentido y del significado, en la búsqueda de una caracterización no subjetiva de los procesos de subjetivación (véase Orlandi, 2001; Autora, 2016; Zoppi Fontana, 2017).

2. Discursos y saberes metalingüísticos

Los discursos y saberes metalingüísticos que participan en la problemática del lenguaje inclusivo en la Argentina actual pueden ser abordados,

inicialmente, desde dos puntos de vista. Son puntos de vista que conviven, no sin tensiones, en quienes abordamos esta problemática como asunto de interés ciudadano que no puede sino atravesarnos como partícipes de la sociedad en la que vivimos. Estos dos puntos de vista coexisten como posiciones subjetivas diferenciadas: una posición que atiende a los derechos adquiridos y una posición que implica realizar una lectura de los materiales desde una mirada epistémica.

En primer lugar, un punto de vista imbricado en políticas de ampliación de derechos conduce a destacar el papel de las reflexiones metalingüísticas en el marco del derecho universal a la identidad de género, que ha sido institucionalizado en Argentina en 2012 mediante la Ley 26.743 "Establécese el derecho a la identidad de género de las personas". Así acontece en los dos primeros artículos de la Ley de Identidad de Género:

> ARTÍCULO 1° - *Derecho a la identidad de género*. Toda persona tiene derecho:
>
> Al reconocimiento de su identidad de género;
>
> A ser tratada de acuerdo a su identidad de género y, en particular, a ser identificada de ese modo en los instrumentos que acreditan su identidad respecto de el/los nombre/s de pila, imagen y sexo con los que allí es registrada.
>
> ARTÍCULO 2° - *Definición*. Se entiende por identidad de género a la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia personal del cuerpo. Esto puede

> involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios farmacológicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que ello sea libremente escogido. También incluye otras expresiones de género, como la vestimenta, el modo de hablar y los modales.

Son tres las referencias metalingüísticas en los artículos citados. El derecho al reconocimiento incluye las formas con las cuales cada persona se refiere a sí misma en cuanto al género, considerando las formas de denominación mediante el uso de sustantivos, adjetivos y pronombres que manifiestan variación de género gramatical. El derecho al trato de acuerdo a la identidad de género supone el empleo de formas lingüísticas acordes a la identidad de género de cada persona, no solo en lo relativo al nombre de pila sino también a las marcas de género lingüístico en las expresiones que se utilizan para referirse a personas. La frase "modo de hablar", por su parte, puede incluir un conjunto amplio de cuestiones, entre ellas, el modo de referirse a sí mediante el empleo de formas lingüísticas.

En este sentido, las variantes lingüísticas que circulan en cuanto a las referencias a la identidad de género de las personas, actualmente formas en masculino (*ciudadano*), formas en femenino (*ciudadana*) y formas no binarias (*ciudadane* / *ciudadanx*), están contempladas dentro de las posibilidades que la ley recoge y tienen respaldo en los artículos citados. Las resistencias y rechazos de las que son objeto estas últimas formas (terminadas en *-e* y/o en *-x* para las prácticas escritas) surgen en gran medida por la naturalización histórica de las instituciones y discursos metalingüísticos prescriptivos. La percepción de que son formas erradas o ajenas a la lengua se sustenta en una

imagen que la ciudadanía en su conjunto tiene internalizada: la existencia de formas lingüísticas correctas e incorrectas y, en el caso de la Argentina –así como de otros países hispanohablantes–, en el papel que los aparatos ideológicos de Estado (escuela, medios de comunicación, familia, Iglesia, entre otros) han tendido a otorgar a las academias y a la Real Academia Española, en particular. El imaginario normativo como modo "natural" de vincularse con la lengua no opera solo en los discursos que rechazan la existencia de las formas lingüísticas no binarias como elementos "ajenos" a la lengua o "deformaciones"; esto funciona también, con otras orientaciones políticas, en materiales que buscan promover formas inclusivas y/o no binarias valorándolas intrínsecamente como "buenas", "adecuadas" o "correctas". Por consiguiente, parte de la comprensión de los desafíos es considerar la ubicuidad e internalización de una "moralidad idiomática" heredada del proceso de formación del Estado nacional y fortalecida a lo largo del siglo xx, que imprime a las cuestiones lingüísticas una matriz del "bien" y del "mal", como si hubiera formas lingüísticas mejores o peores en virtud de algún rasgo inherente.

Esta última observación conduce al segundo punto de vista, una posición analítica en torno de los modos de fundamentar el empleo de lenguaje inclusivo. Si interesa compartir una crítica epistémica de estos discursos y sus modalidades no es para desmotivar el empleo de formas inclusivas sino, por el contrario, para introducir demarcaciones que permitan pensar posibles materiales menos normativos, más orientados a una descripción y caracterización de los fenómenos.

Las guías de lenguaje inclusivo producidas en Argentina tienden a abordar el lenguaje desde una perspectiva comunicacional y a presentar dos componentes. El primero incluye definiciones sobre lenguaje y consideraciones sobre la relación entre lenguaje y género, en varios casos retomadas de otros documentos nacionales o internacionales; algunos ejemplos:

> El lenguaje es un instrumento de transmisión y construcción de sentidos comunes y, por eso, es un insumo clave para visibilizar identidades y reconocer derechos de grupos históricamente discriminados y negados. El modo en que hacemos uso del lenguaje no es nunca neutral en relación a los géneros e identidades; siempre está cargado de sentidos e ideología (Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad, 2020, 5)

> Las palabras pueden servir para discriminar, para etiquetar, pero también para sensibilizar, abrir nuevos horizontes y luchar contra la discriminación. (…) Las palabras construyen sentido, pensamiento, valores, idearios colectivos. (INADI, 4)

> El lenguaje ha sido uno de los medios de control y dominio que ha sometido y velado a las mujeres en los discursos, sus prácticas y su historia. El uso del masculino genérico produce ambigüedades y confusiones que pueden dar lugar a una posición de subordinación o devaluación semántica de lo femenino y, además, produce determinados efectos en la distribución histórica de los roles y las relaciones entre varones y mujeres en la sociedad. (CIN, 2021, 4)

> El tipo de lenguaje que usamos no es inocente. Si usamos un lenguaje que toma como norma y medida de la humanidad solo a una parte de ella (lo masculino), ayudamos a que persista en el imaginario colectivo la percepción de que las mujeres son subsidiarias, secundarias y prescindibles.

> (…) Cambiar el uso del lenguaje implica también un cambio cultural, y nos convoca a construir otro sistema de valores, otra forma de entender, de pensar y de representar al mundo. (Honorable Cámara de Diputados de la Nación, *Guía*, 2015, 10)

> Desde el punto de vista de la incorporación de la perspectiva de género en la redacción de un proyecto es importante considerar el uso de un lenguaje inclusivo de género que bregue por la incorporación de las diferenciaciones entre varones, mujeres y LGTBIQ+ al momento de ser nombradas, con miras a no promover un uso discriminatorio ni excluyente del lenguaje, donde la forma del "masculino genérico" se pretenda abarcativa. (…) Podemos definir el lenguaje inclusivo de género como: aquel uso de la lengua que acude a algunos recursos propios, ya existentes, para lograr una expresión no sexista. Se denomina "no sexista" aquel recurso lingüístico que permite nombrar a las personas sin jerarquizar, excluir ni valorar a un género por sobre los otros, con el objetivo de hacer visibles las diversas identidades de género. (Honorable Cámara de Diputados de la Nación, *Herramientas*, 2021, 12).

El segundo componente abarca ejemplos concretos. En este componente, como ya se ha mencionado, la tendencia es abiertamente prescriptiva: cuando se ejemplifica, se contrasta entre expresiones adecuadas, correctas o acertadas, y otras que *hay que evitar*. A modo de ilustración, mostramos parte del documento *(Re)nombrar. Guía para una comunicación con perspectiva de género* (2020), del Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad de la Nación:

PROPUESTA	Lo que hay que evitar	Se puede reemplazar por...
Utilizar términos genéricos, colectivos y abstractos	Ciudadanos Los argentinos	La ciudadanía La población argentina
Construcciones metonímicas	Los directores Los secretarios Los presidentes	Dirección Secretaría Presidencia
Anteponer la palabra "persona"	"Los usuarios del servicio" Los licenciados	"Las personas usuarias del servicio" Las personas licenciadas
Aposiciones explicativas	"El objetivo es proporcionar a los estudiantes una formación plena"	"El objetivo es proporcionar a estudiantes varones, mujeres y LGBTI+ una formación plena"
Desdoblar	Los diputados	Las diputadas y los diputados
Utilizar la X	Todos	Todxs
Utilizar la barra (/)	Juez	Juez/a/x
Sustituir sustantivos por adjetivos	"El equipo de directores"	"El equipo directivo"
Palabras y pronombres sin marcas de género		Comunidad Especialista Cónyuge Agente Quien/Quienes
En caso de conocer quién es la persona destinataria o a la que se hace referencia, utilizar el término correspondiente al género de que se trate	Presidente	Presidenta *(si es mujer quien ocupa el cargo)*
Utilizar formas no personales	"El candidato debe completar"	"Es necesario completar"
Omisión del determinante	"Podrán acceder al concurso los profesionales con las siguientes características"	"Podrán acceder al concurso profesionales con las siguientes características"
Estructuras con "se"	"Cuando el ciudadano solicite la documentación"	"Cuando se solicite la documentación"
Determinantes sin marca de género	"Se hará saber a todos los participantes"	"Se hará saber a cada participante"
Preposición seguida de sustantivo	Habilitado Autorizado	Con habilitación Con autorización

En otras guías aparecen, además de la comparación en dos columnas, dos modos de señalar lo que está bien y aquello que está errado. Uno es la presencia, acompañando las frases (por ejemplo, como subrayados) del color verde para lo que se busca promover y el rojo para aquello que se debe evitar. Estas marcas gráficas retoman los colores de la corrección escolar. La otra es la incorporación gráfica de un semáforo, imagen en la cual también operan el rojo y el verde de modo análogo a los sentidos correctivos, reforzado con una cruz para los casos que están considerados malas prácticas.

Tal enfoque prescriptivo supone una relación inmediata entre el uso de ciertas expresiones y la condición moral de lxs hablantes. Se realiza en una modalidad deóntica antes que descriptiva. Esto convoca toda una historia de instrumentos prescriptivos en el seno de los aparatos estatales, reproduciendo y naturalizando la extensa tradición de la moralidad idiomática. También supone hablantes que precisan instrucciones y son capaces de, en base a ellas, ejercer control sobre sus prácticas lingüísticas.

Por otra parte, si bien en varios casos se diferencia *género gramatical* y *sexo*, las consideraciones sobre lenguaje y género tratan como si fuesen trazos de lo mismo el género como construcción social, subjetivación de las personas y derecho a la identidad, por un lado, y género como categoría lingüística. Además, al presentar en la idea de lenguaje que refieren se difumina la distinción entre género como fenómeno gramatical (categoría de algunas lenguas, no de todas) y fenómenos de naturaleza discursiva que son transversales a distintas lenguas. Tales generalizaciones sobre el vocabulario del español se realizan sin tener en cuenta otras lenguas sudamericanas

(por ejemplo, el guaraní), cuyos sistemas no incluyen la variable de género gramatical y en las cuales también se producen discursos discriminatorios en cuanto al género entendido socialmente. Esto produce un efecto de subsunción de la categoría de género gramatical en la perspectiva de género como problema social. En esta dirección se interpreta la información lingüística atinente al género gramatical como expresión de la categoría de género entendida en términos sociales o de identidad de género. Así, a partir de la observación de un conjunto de fenómenos relativos a cierta clase de palabras (sustantivos, adjetivos, pronombres) y en algunas lenguas particulares (no todos los sistemas lingüísticos organizan la clasificación de sustantivos a partir de la categoría de género), se extraen conclusiones en torno de la necesidad de transformar el lenguaje y sus consecuencias en materia de políticas de género. Además, en ello se incluyen, fenómenos de distinta índole: el género gramatical inherente a ciertos sustantivos (*pizarra/pizarrón*), la flexión o variación gramatical en la terminación de palabras en virtud de la información lingüística que requiere la concordancia nominal, es decir, la construcción de frases con núcleo sustantivo (*la pizarra blanca/el pizarrón blanco*) y la variación morfológica, es decir, en la forma flexiva de la palabra, en virtud de la identidad de género de las personas (*presidenta/presidente*, *alumne/alumna/alumno*).

Demarcar estos tipos de fenómenos vinculados al género gramatical en español (no acontece así en otras lenguas sudamericanas, como el guaraní paraguayo; véase Estigarribia, 2020) permite comprender que no se trata de un "lenguaje" sino de un conjunto de formas lingüísticas en las cuales este

asunto resulta relevante a la luz del derecho a la identidad de género y al trato digno, como parte de los derechos humanos y ciudadanos inalienables, formas que responden a las propiedades de ciertos sistemas gramaticales, y no de todos. En suma, la idea general de lenguaje inclusivo toma una parte por el todo, desdibujando la región lingüística relevante: formas que tienen variación en la flexión de género gramatical (sustantivos, adjetivos, pronombres, participios) cuando refieren a personas humanas.

Ante la reiteración y ubicuidad de estas ideas, la propuesta para este trabajo puede parecer paradójica: para pensar los desafíos del lenguaje inclusivo en la Argentina actual, sostenemos que no hay tal cosa empírica como "el lenguaje inclusivo" sino prácticas lingüísticas que intervienen no en el lenguaje en general sino en un conjunto restringido de formas, en español, las formas nominales (sustantivos, adjetivos, pronombres). Sobre esta base, el apartado siguiente trabaja algunos aspectos de morfología lingüística a la luz del concepto pecheutiano de formaciones discursivas.

3. Morfología lingüística y formaciones discursivas

Una aproximación, desde la coyuntura actual, a la teoría materialista del discurso formulada por Pêcheux en los años '70 y '80 permite desnaturalizar algunas de las ideas metalingüísticas que circulan hoy en día bajo la forma de la evidencia. Esta perspectiva teórica contiene, ciertamente, trazos de aquella coyuntura, de otros debates políticos y epistémicos, pero provee también herramientas conceptuales potentes para pensar zonas del presente que aparecen obturadas por la ubicuidad de ciertas nociones. Una de esas

nociones es precisamente la misma categoría de lenguaje, que ha ganado terreno *urbi et orbi* en detrimento del concepto teórico y analítico de lengua y del principio estructural como modo de comprender la organización de los sistemas lingüísticos. No se trata de una operación reciente: ya a comienzos de los años '80, Pêcheux señalaba la necesidad de atender al registro material de la lengua, que resulta "irreductible a cualquier conjunto de actos, comportamientos, conductas o prácticas sociales que sea" (Pêcheux, 1984, 9). Pêcheux (1982) observaba, pues, un efecto de "olvido" del concepto de lengua, una desatención a sus mecanismos y materialidades específicas, a favor de una idea general de lenguaje, una tendencia a enfoques que ven en el lenguaje una expresión del mundo social, de sus relaciones y transformaciones. Ello se ha recrudecido en la actualidad: lo específico de la lengua, su autonomía relativa (subrayemos este último adjetivo), el hecho de que se organiza como sistema de formas interdependientes y no como una nomenclatura o lista de palabras que refiere de manera lineal al mundo, en suma, ciertos conocimientos sobre las lenguas que habían sido ganados por el siglo xx, aparecen hoy en día "olvidados". En esta dirección, la idea o noción de lenguaje con la que se suele operar en los materiales que abordan este asunto en la Argentina actual no aparece trabajada como problema o como algo-a-interrogar, sino que aparece bajo la forma de la evidencia: (se sabe que) el lenguaje expresa relaciones sociales, relaciones de poder, relaciones patriarcales; (se sabe que) el lenguaje realiza, produce performativamente, relaciones sociales, relaciones de poder, relaciones patriarcales. En esta situación, repensar la compleja relación entre *lengua*

y *discurso* no como dominios enteramente divididos o escindidos, sino como registros materiales específicos puede ser un aporte para demarcar dimensiones diferenciadas en lo que respecta al análisis de las prácticas lingüísticas y discursivas vinculadas al lenguaje inclusivo de género. Es por ello que proponemos acá un retorno a Pêcheux en lo que toca esta relación.

En líneas generales, la teoría pecheutiana trabaja –en lo que atañe a los objetivos de este artículo– con dos niveles de conceptos: el concepto saussureano de *lengua*, que revisa de manera crítica, y los conceptos de *Interdiscurso* y de *formaciones discursivas*, que propone como tesis para procurar una cabal comprensión de los procesos de formación de los sentidos, discursos y sujetos. Leídos desde el presente, los textos pecheutianos continúan teniendo vigencia teórica, puesto que, en efecto, la distinción entre materialidad de la lengua y materialidades discursivas es relevante y necesaria para describir, explicar e interpretar fenómenos y cuestiones de naturaleza verbal que responden a condiciones y mecanismos diferenciados. La idea general de lenguaje que prima en la actualidad vela la distinción material entre estas dos zonas, solapando elementos y fenómenos de distinta índole, gramaticales, léxicos, modalidades enunciativas, modos de las prácticas escritas, aspectos del estilo, entre muchos otros. La distinción entre lengua y discurso, en esta dirección, es hoy incluso más necesaria que en aquellos años '70 y '80.

Esto plantea un problema epistemológico que todavía requiere de una revisión: el problema de la autonomía relativa de la lengua y su papel en una teoría materialista del discurso, esto es, su autonomía respecto de las formaciones ideológicas y de las formaciones y procesos discursivos que en

ellas se imbrican. Pêcheux plantea esta cuestión de manera explícita en el capítulo III de *Las verdades evidentes1*:

> [E]l sistema de la lengua es ciertamente el mismo para el materialista y para el idealista, para el revolucionario y para el reaccionario, para aquel que dispone de un conocimiento dado y para aquel que no dispone de ese conocimiento. De allí no resulta, sin embargo, que estos diversos personajes tendrán el mismo discurso: la lengua aparece, así como la base común de procesos discursivos diferenciados, comprendidos en ella en la medida en que, como se ha mostrado más arriba, los procesos ideológicos simulan a los procesos científicos. Detengámonos por un momento en esta distinción lengua/discurso, para explicitar su significación. Al oponer base lingüística y proceso discursivo, nos proponemos destacar que, como lo ha recordado recientemente P. Henry, todo sistema lingüístico, en tanto conjunto de estructuras fonológicas, morfológicas y sintácticas, está dotado de una relativa autonomía que lo somete a leyes internas, que constituyen, precisamente, el objeto de la lingüística.
>
> *Nota al pie*: Al emplear el término "base" no queremos sugerir que la lengua formaría parte de la infraestructura económica, sino solo que la lengua es un prerrequisito indispensable de todo proceso discursivo. (Pêcheux, 2016, 90).

Esto implica considerar que la distinción entre lengua y discurso no tiene en la teoría materialista la función de una división o separación de

1 *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía* (2016) es el título que lleva la traducción argentina de *Les vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie* (1975), libro de Michel Pêcheux traducido en Brasil con el título *Semântica e discurso. Por uma crítica a afirmação do obvio*, bajo la coordinación de Eni Orlandi. (Campinas, 1988).

fenómenos o de ámbitos o de delimitación de objetos, como se plantea en otros enfoques, pero tampoco es del orden del "uso" o del agregado de un "contexto". Es decir, discurso en la teoría materialista no equivale a algo así como el uso del lenguaje en contexto, tal como aparece en un sinnúmero de análisis de corte sociologista que surgen de la aplicación de ideas provenientes de la pragmática a enfoques de tipo sociolingüístico. Antes bien, se trata de una relación que precisa ser pensada y problematizada, tanto en los análisis como en la producción de teoría. En esta dirección, no podemos leer esta cita como síntoma de una propuesta lineal: la lengua es el sistema y el discurso su puesta en marcha/uso. Es necesario pensar la naturaleza misma de la relación.

Hay dos dimensiones de la relación lengua/discurso que retornan, insisten, en la teoría pecheutiana: sintaxis y semántica. Las cuestiones de sintaxis intervienen en la teoría del discurso cuando aparece el concepto de preconstruido. El análisis y la teorización del efecto de preconstruido en Henry y en Pêcheux requieren de un trabajo sobre ciertas formas sintácticas (determinadas relativas, expresiones definidas) de encastre de un enunciado (formulado o desencadenado por una presuposición de existencia) en el intradiscurso. Es por el funcionamiento de esas formas específicas de encastre que se produce el preconstruido como efecto, como si se tratara de algo, de un objeto, que ya estuviera siempre-ahí, como si viniera siempre-ya-dado, provisto por ese exterior constitutivo que la teoría denomina Interdiscurso. Es uno de los problemas teóricos que convoca el tratamiento del *décalage* o desfasaje entre dos instancias (véase Autora, 2020). Preconstruido es un

concepto necesario para conceptualizar y explicar uno de los efectos del Interdiscurso, exterior constitutivo que explica, como hipótesis, la formación de elementos de discurso "a espaldas" de lxs hablantes, en el intradiscurso, texto o secuencia que lxs hablantes producen. Las cuestiones de sintaxis intervienen, así, en esa zona de la teoría.

Por lo demás, en líneas generales, el concepto de formaciones discursivas en la teoría pecheutiana se formula como una hipótesis o respuesta ante el problema del sentido. La postulación del concepto de formaciones discursivas en Pêcheux surge de una caracterización de aquello que la lingüística, para poder constituirse, institucionalizarse, como disciplina autónoma, no ha podido o sabido abordar, aquello que ha requerido dejar afuera y que, por eso mismo, retorna de manera incesante. Dicho de otro modo, desde la lectura que hacemos de los textos de los que surge o que formulan el concepto materialista de formación discursiva (Pêcheux y Fuchs, 1975; Pêcheux 2016), la semántica, lo que atañe al significado y al sentido de las expresiones, es el síntoma de la lingüística, su punto ciego: la lingüística del sistema no consigue ver la dependencia del sentido respecto de los procesos discursivos, de sus imbricaciones en formaciones ideológicas y, en última instancia, de su sobredeterminación. En esta dimensión, el problema del significado y del sentido está planteado en los textos pecheutianos en términos de la tradición filosófica analítica: es una función de expresiones y proposiciones. El concepto de formaciones discursivas en Pêcheux trabaja, así, para la formulación de una teoría materialista del sentido que apunta centralmente a las expresiones y proposiciones:

El *sentido* de una palabra, de una expresión, de una proposición, etc., no existe "en sí mismo" (es decir, en su relación transparente con la literalidad del significante), sino que está determinado por las posiciones ideológicas puestas en juego en el proceso social-histórico en el que las palabras, expresiones y proposiciones son producidas (es decir, reproducidas). Podríamos resumir esta tesis diciendo: *las palabras, expresiones, proposiciones, etc., cambian de sentido según las posiciones que ocupan los que las emplean*, lo que significa que adquieren su sentido en referencia a estas posiciones, es decir, en referencia a las *formaciones ideológicas* (en el sentido definido más arriba) en las que estas posiciones se inscriben. Por consiguiente, llamaremos formación discursiva a aquello que, en una formación ideológica dada, es decir, a partir de una posición dada en una coyuntura dada determinada por la lucha de clases, determina "lo que puede y debe ser dicho (articulado bajo la forma de una arenga, de un sermón, de un panfleto, de un informe, de un programa, etc.)".

Esto vuelve a plantear que las palabras, expresiones, proposiciones, etc., reciben su sentido de la formación discursiva en la que son producidas: retomando los términos que introdujimos más arriba, y aplicándolos al punto específico de la materialidad del discurso y del sentido, diremos que los individuos son "interpelados" en sujetos-hablantes (en sujetos de *su* discurso) por las formaciones discursivas que representan "en el lenguaje" las formaciones ideológicas que les corresponden.

Al mismo tiempo, la cuestión de la relación entre *base* (lingüística) y *proceso* (discursivo-ideológico) (ya planteada, cf. p. 81) encuentra aquí el punto de partida para su solución: si una misma palabra, una misma expresión y una misma proposición pueden recibir sentidos diferentes –todos igualmente "evidentes"– según estén referidas a tal o cual formación discursiva es porque, repitámoslo, una palabra, una expresión o una proposición no

> tienen *un* sentido "propio" en tanto que ligado a su literalidad, sino que su sentido se constituye en cada formación discursiva, en las relaciones que tales palabras, expresiones o proposiciones mantienen con otras palabras, expresiones o proposiciones de la misma formación discursiva. Correlativamente, si admitimos que las *mismas* palabras, expresiones y proposiciones cambian de sentido al pasar de una formación discursiva a otra, también hay que admitir que palabras, expresiones y proposiciones *literalmente diferentes* puedan, al interior de una formación discursiva dada, "tener el mismo sentido", lo cual, si lo entendemos bien, constituye de hecho la condición para que cada elemento (palabra, expresión o proposición) esté dotado de sentido. Designaremos de aquí en más con el término de *proceso discursivo* el sistema de las relaciones de sustitución, paráfrasis, sinonimia, etc., que funcionan entre los elementos lingüísticos –los "significantes"– en una formación discursiva dada. (Pêcheux, 2016, 142-143).

La teoría materialista del sentido viene entonces a problematizar la posibilidad misma del concepto de significado lingüístico: las expresiones, las palabras, los enunciados y proposiciones no portan *en sí* un significado dado de antemano por su inscripción en el sistema de la lengua o en virtud de su referencia. Con ello desestabiliza la misma posibilidad de una semántica, cualquiera que esta sea. El subtítulo de *Les vérités de La Palice*, traducido como subtítulo en *Las verdades evidentes*, pone en acto la centralidad de este asunto: *lingüística, semántica, filosofía*. Esto tiene una serie de consecuencias, entre las cuales destacamos la siguiente: no son *ciertos* elementos los que varían de sentido o significado, sino que la polisemia, entendida en términos discursivos, es constitutiva del funcionamiento del discurso por la postulación

misma del concepto de formaciones discursivas. No hay, en ningún caso, desde esta teoría, una estabilidad semántica de los elementos dada por la inscripción de una palabra o expresión en la lengua, pero tampoco en virtud de algo así como una intención de lxs hablantes. Todo elemento lingüístico, toda palabra, expresión, frase, enunciado proposición es en sí constitutivamente polisémico.

Ahora bien, el problema del significado y el sentido en la teoría pecheutiana no toca aspectos vinculados con formantes o variaciones de morfología flexiva, a pesar de que también los morfemas y sus variantes constituyen *significantes* en términos estrictos: portan una forma material asociada regularmente a determinado significado (así como la forma material *-s/-es* significa 'plural' en determinadas clases de palabras y posiciones en la estructura de la palabra, o la forma *-ba* significa 'pretérito imperfecto' en determinados verbos en modo indicativo en cierta posición estructural al interior de la palabra). Los morfemas, de hecho, son la unidad significante mínima en el sistema de la lengua.

Partiendo de esta última observación, cuando volvemos a las cuestiones que desencadenan este trabajo sobre la base de estos planteamientos teóricos, notamos que el tratamiento de los morfemas de género (masculino, femenino y morfemas no binarios) como elementos del sistema de la lengua y en virtud de la sistematicidad de su significado lingüístico no alcanza para explicar los sentidos que adquieren en materia discursiva. La propuesta en esta dirección es, entonces, avanzar en una consideración de la teoría materialista del sentido para abordar aspectos de los significantes morfológicos en determinadas

zonas para las cuales la explicación que provee el análisis del sistema de la lengua no resulta suficiente.

A la luz de las discusiones actuales y de los fenómenos que observamos en cuanto al lenguaje inclusivo en lo atinente a las formas no binarias, pero también en las valoraciones de las formas en masculino y/o en femenino, hay dimensiones de la morfología que requieren de un análisis ni estrictamente lingüístico ni inmediatamente social, sino discursivo. Es decir, no resulta para muchos casos productivo ni explicativo seguir suponiendo que masculino, femenino o formas no binarias portan en sí y para sí un sentido, como si el orden del discurso operara bajo los criterios de homogeneidad y regularidad sistemática, esto es, dados por su inscripción en el sistema de la lengua o bien por su transparencia respecto de ideas o sentidos asignados de antemano como evidencias del universo social. En este punto, cabe destacar que las materialidades discursivas no son la puesta en marcha del sistema de la lengua ni una expresión de las relaciones sociales; tienen, en cambio, condiciones y procesos propios que requieren ser caracterizados en su especificidad.

Por consiguiente, para el análisis de las variaciones morfológicas señaladas, aquellas que interesan al asunto en cuestión, proponemos distinguir entre el significado lingüístico que portan los elementos gramaticales por su inscripción en determinado sistema de lengua, los efectos subjetivos y políticos del empleo de expresiones con referencia personas en virtud del derecho a la identidad de género, y un análisis de las formas y variantes producido desde la teoría materialista del discurso, esto es, el análisis de los sentidos que estas formas adquieren, cómo esos sentidos mudan, qué tensiones y

relaciones absorben al pasar de un discurso a otro. En lo que toca al estudio de las prácticas lingüísticas y discursivas relativas a la variación morfológica de género, proponemos como aproximaciones distintas el análisis lingüístico descriptivo de los significados gramaticales de las formas flexivas, por un lado, y el análisis del sentido que se les asigna en virtud de su inscripción en determinadas tramas discursivas u otras. El objetivo es poder observar, desde este último punto de vista, cómo y si varían los sentidos de un mismo morfema de género. La propuesta concretamente consiste en analizar cómo una "misma" forma gramatical significa de distinto modo al pasar de un conjunto de relaciones y condiciones discursivas a otro.

En el caso del morfema no binario *-e* es posible, en efecto, observar funcionamientos y sentidos diferenciados, cuya variación no se explica por aspectos de la voluntad de lxs hablantes ni por dimensiones en sí del sistema gramatical, sino por los sentidos que los significantes adquieren a la luz de su inscripción en determinadas condiciones discursivas u otras. De los varios sentidos que este formante adquiere, nos detenemos en el singular. Hay un funcionamiento que se vincula con discursos de autoidentificación de personas no binarias, con su derecho al reconocimiento y el derecho al trato digno según su identidad de género. Pero aparece significado, y de manera regular, también de otra forma. Daremos un ejemplo. A fines de 2021, en una mesa a dedicada a la reivindicación del lenguaje inclusivo y la relevancia del lenguaje para las políticas con perspectiva de género compartida con colegas con un compromiso militante y activista, y trabajo académico específico en el área, se introdujo en una de las exposiciones una referencia

a Tehuel de la Torre, joven varón trans que está desaparecido desde el 11 de marzo de 2021. Más allá de las indudables buenas intenciones, al referirse a Tehuel, el participio del verbo 'desaparecer' apareció flexionado con un morfema no binario: "Tehuel está desaparecide".

A partir de esta observación de sentidos y funcionamientos diferentes, tensos incluso, para un mismo morfema, surgen algunos interrogantes. ¿Qué sentidos adquiere y qué efectos de sentido produce la aparición del morfema no binario cuando se lo inscribe en esa trama (intra)discursiva? ¿De qué exterior constitutivo proviene esa forma significante localizada precisamente ahí? ¿Desde qué posiciones discursivas se produce el sentido que esta forma flexiva genera, qué discursos y formaciones participan de las condiciones de posibilidad para la aparición, *de este modo*, de esta forma específica? Pensar estos acontecimientos en términos de cambios en el sistema de la lengua no resulta suficiente para interrogar las condiciones que hacen posible la emergencia de esas formas con tales sentidos, en tales condiciones, desde ciertas posiciones discursivas, y no otros.

También los sentidos del masculino como morfema están sujetos a los vaivenes de los procesos discursivos. Si queremos genuinamente adoptar un enfoque que atienda al derecho a la identidad de género de todas las personas, es preciso, entonces, revisar esa especie de consenso en las guías que regulan el "uso de lenguaje inclusivo" la indicación de evitar o sustituir ciertas desinencias –típica pero no únicamente el masculino plural–, como si supusieran en sí y para sí, de manera metafísica, de manera necesaria e inherente, un gesto patriarcal y un sentido machista que incide en la

construcción de lazos sociales. Algo análogo acontece con los morfemas no binarios: no portan en sí y para sí el sentido de la inclusión, pueden y suelen cambiar de sentido; los efectos que producen, efectos políticos y subjetivos, son cambiantes, pueden promover el derecho a la identidad de género de las personas no binarias, también pueden ser expresión de prácticas y discursos cis que refuerzan el imaginario de otredad.

4. Algunos desafíos

Son complejos y heterogéneos los desafíos que el lenguaje inclusivo tiene por delante en la Argentina. En primer lugar, retomando las consideraciones vertidas en el análisis, la posición materialista que este artículo sostiene al respecto de la relación entre sujeto, lengua(je) y discurso no obtura la posibilidad de regular dimensiones de las prácticas lingüísticas, pero advierte sobre la idea imaginaria de poder gobernar –defender, transformar, preservar, promover– *todo* aquello que se dice, como si no hubiera condiciones que sobredeterminan aquello que puede y debe ser dicho y que son en parte ajenas, o se realizan a espaldas, de la voluntad de lxs hablantes. Cómo lidiar con estas cuestiones es, sin dudas, parte de los desafíos de una política del lenguaje con perspectiva de géneros y sexualidades.

En segundo lugar, avanzar en una descripción de los fenómenos en cuestión que, atendiendo a la distinción entre lengua y discurso, parta de una cabal y adecuada descripción de los sistemas lingüísticos en cuanto al género gramatical. La idea general de lenguaje, que habilita la traducción y reincorporación de ideas lingüísticas de unas guías y materiales a otros,

conlleva una desatención de las especificidades propias de las lenguas. Por caso, las formas que en español tienen variación en la flexión de género gramatical (sustantivos, adjetivos, pronombres, participios) no necesariamente rigen el funcionamiento de otras lenguas. Para otras lenguas será, pues, preciso tomar como base las descripciones gramaticales particulares, y pensar desde allí qué tipo de propuestas de políticas del lenguaje con perspectiva de género es posible y deseable formular y promover. Casos como los del guaraní paraguayo, que no posee categoría de género gramatical como parte de su principio de organización interna, conducen a revisar críticamente la evidencia de que las formas lingüísticas expresan o construyen "realidad" o formas del lazo social; precisamos, como parte de los desafíos a pensar, comprender que los procesos discursivos y las formaciones de los elementos de discurso son una dimensión fundamental del análisis para comprender posiciones discriminatorias en materia de identidad de género no como reflejo de ciertas formas lingüísticas *per se*, sino como efecto de las tensiones que escanden una cierta coyuntura.

Finalmente, interesa volver a una caracterización de las formas de disposición y las modalidades que organizan los instrumentos, las guías y saberes metalingüísticos que, desde organismos e instituciones estatales, procuran regular aspectos del lenguaje en pos de políticas de géneros y sexualidades inclusivas. En esta dirección, el desafío es lidiar con una tensión constitutiva de la relación entre este tipo de materiales, por un lado, y las prácticas lingüísticas, por el otro. Se trata de dos dimensiones regidas por funcionamientos distintos: las guías, en tanto instrumentos lingüísticos de

tendencia normativa, están gobernadas por una tendencia centrípeta, por un trabajo de ordenamiento que, en el anhelo de institucionalización, conducen ejemplos, explicaciones, definiciones y modos de abordar la cuestión hacia un centro, con una ilusión de producir un universo semánticamente estable para las prácticas lingüísticas. El análisis de las prácticas, por su parte, encarado desde la teoría materialista del sentido, muestra una tendencia centrífuga: un despliegue de sentidos diferentes, tensos, heterogéneos cuyas condiciones y efectos es preciso caracterizar en su dispersión. En esta dirección, los conceptos de "lengua imaginaria" y de "lengua fluida" que formula Eni Orlandi (2009) pueden resultar productivos para continuar reflexionando sobre nuestras propias prácticas y para pensar bajo qué modalidades queremos y podemos producir saberes metalingüísticos:

> Em nosso imaginário (a língua imaginária) temos a impressão de uma língua estável, com unidade, regrada, sobre a qual através do conhecimento de especialistas, podemos aprender, temos controle. Mas na realidade (língua fluida) não temos controle sobre a língua que falamos, ela não tem a unidade que imaginamos, não é clara e distinta, não tem os limites nos quais nos asseguramos, não a sabemos como imaginamos, ela é profundidade e movimento continuo. (Orlandi, 2009, 18).

Referencias bibliográficas

Arnoux, Elvira, Imelda Blanco y Mariana di Stefano. "Las representaciones de la lengua y de la prensa en los manuales de estilo periodísticos argentinos". In:

Arnoux, Elvira y Roberto Bein (comps.) *Prácticas y representaciones del lenguaje*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999, 175-190.

Auroux, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

Auroux, Sylvain. "Listas de palavras, dicionários e enciclopédias. O que nos ensinam os enciclopedistas sobre a natureza dos instrumentos linguísticos". In: *Línguas e Instrumentos linguísticos*, 20, 2008, 9-24.

Baldini, Lauro, Thales de Medeiros Ribeiro y Karine de Medeiros Ribeiro. "História das ideias linguísticas e Análise do Discurso: o corte epistemológico". In: *Fragmentum*, 52, 2018, 15-33.

Bein, Roberto. *La política lingüística argentina con relación a las lenguas extranjeras a partir de 1993*. Tesis doctoral. Universität Wien, 2012.

Elvira Narvaja de Arnoux. "Las gramáticas y los recortes territoriales en la construcción de los Estados nacionales". In: *WORD*, 67-1, 2021, 18-37.

Estigarribia, Bruno. *A Grammar of Paraguayan Guarani*. Londres: UCL Press, 2020.

Fernandes Ferreira, Ana Cláudia. "O Cotidiano na História das Ideias Linguísticas". In: *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, 23-46, 2020, 4-30.

Autora. "Lingüística, materialismo (inter)discurso: elementos para una lectura de Las verdades evidentes". In: Pêcheux, Michel, *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2016, 7-18.

Autora. "(Re)leer Pêcheux hoy. El problema del *décalage* en la teoría materialista del discurso". In: *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 12, 117-133.

Lauria, Daniela. *Lengua y política. Historia crítica de los diccionarios del español de la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2022.

Orlandi, Eni. *Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

Orlandi, Eni. *Língua e conhecimento linguístico. Para uma História das Ideias no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

Orlandi, Eni. *Língua Brasileira e Outras Histórias. Discurso sobre a língua e ensino no Brasil*. Campinas: Editora RG, 2009.

Pêcheux Michel. "Sur la (dé-) construction des théories linguistiques". In: *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain*, 27, 1982, 1-24.

Pêcheux, Michel. "Sur les contextes épistémologiques de l'analyse de discours". In: *Mots*, 9, 1984, 7-17.

Pêcheux, Michel. *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2016.

Pêcheux, Michel y Catherine Fuchs. "Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours". In: *Langages*, 37, 1975, 7-80.

Sardi, Valeria y Carolina Tosi. *Lenguaje inclusivo y ESI en las aulas. Propuestas teórico-prácticas para un debate en curso*. Buenos Aires: Paidós, 2021.

Zoppi Fontana, Mónica"'Lugar de fala': enunciação, subjetivação, resistência". In: *Conexão Letras*, 12-18, 2017, 63-72.

Otros Materiales

Dirección General de Igualdad / Observatorio de Género y Equidad. *Dossier sobre lenguaje inclusivo.* Buenos Aires: Honorable Cámara de Diputados de la Nación, 2020.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación. *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la HCDN*. Buenos Aires: Honorable Cámara de Diputados de la Nación, 2015.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación. *Herramienta para el diseño de proyectos legislativos con perspectiva de género*. Buenos Aires: Honorable Cámara de Diputados de la Nación, 2021.

Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. *Manual de comunicación inclusiva. Buenas prácticas para comunicadores y comunicadoras. Diversidad sexual*. Buenso Aires: Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, sin año. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/inadi>. Acceso en: 15 de agosto 2022.

Consejo Interuniversitario Nacional. Ministerio de Educación de la Nación. Resolución DG N° 147/21.

Ley 26.743 "Establécese el derecho a la identidad de género de las personas". Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-99999/197860/norma.htm>. Acceso en: 23 de julio de 2022.

Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad de la Nación. *(Re)nombrar. Guía para una comunicación con perspectiva de género.* Buenos Aires: Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad de la Nación, 2020. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/generos/renombrar-guia-comunic-con-persp-de-genero>. Acceso en: 28 de agosto 2022.

A regulação da linguagem neutra: uma análise discursiva de leis e projetos do Brasil e da Argentina

The regulation of neutral language: a discursive analysis of laws and projects in Brazil and in Argentina

Raquel Noronha

Recebido em: 15 de setembro de 2022
Aceito em: 04 de novembro de 2022

Raquel Noronha é mestre e doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Integra os grupos de pesquisa: Mulheres em Discurso (Unicamp) e o Grupo de Estudos em Políticas Públicas (UFSCar). Atualmente desenvolve seu projeto pós-doutoral na UFSCar.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5928-4816>
Contato: raquelnoronha06@gmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso; Gênero; Desinência de gênero; Linguagem neutra; Linguagem inclusiva

Resumo: A partir de uma concepção materialista da linguagem, apoiando-nos teórica e metodologicamente na Análise de Discurso, pretendemos analisar dois projetos de lei propostos no Brasil (5198/2020 e 5.248/2020), uma lei em vigor na Argentina (RESFC-2020-900-APN-DI#INAES) e um projeto de lei que visam regular o uso do que se tem chamado de linguagem neutra ou linguagem inclusiva. Para tanto, trabalharemos com o funcionamento jurídico de leis e projetos, considerando o efeito de segregação (Orlandi, 2003) produzido por eles. Objetivamos compreender os efeitos, sobretudo, dos processos de interdição de uma enunciação já em uso. Consideramos que apesar de algumas dessas regulações assumirem que o uso da linguagem neutra/inclusiva poderia trazer *problemas de "comunicação"*, ao legislarem ou desejarem legislar sobre seu uso, não apenas reconhecem sua existência como também se legitima, de certa forma, seu uso, como algo potencialmente transformador a ponto de ser necessário o uso da lei para detê-lo.

KEYWORDS: Discourse analysis; Gender; Gender desinence; Neutral language; Inclusive language

Abstract: From a materialist conception of language, methodologically supported by Discourse Analysis, we intend to analyze law project proposed in Brazil (5198/2020 and 5.248/2020), a law (RESFC-2020- 900-APN-DI#INAES) and a law project in Argentina that aim to regulate the use of what has been called neutral or inclusive language. To this end, we will work with the legal functioning of laws and projects, considering the segregation effect (Orlandi, 2003) produced by them. We aim to understand the effects, above all, of the interdiction of an enunciation already in use. We consider that although some of these regulations assume that the use of neutral/inclusive language could bring "communication problems", when they legislate or wish to legislate on its use, they not only recognize its existence but also, in a certain way, legitimizes its use, as something potentially transformative to the point that seems necessary to use the law to stop it.

Introdução

A disputa de quem deteria a autoridade para falar sobre a língua e para lhe impor regras não é nova, mas tem se acalorado, recentemente, a partir, sobretudo, de discussões do que se tem chamado de linguagem neutra, não-binária, inclusiva ou neolinguagem. A questão, ao nosso ver, apesar de pretensamente se dar no nível da linguagem, trata-se de uma disputa entre uma demanda pelo reconhecimento plural de identidades de gênero, que não seriam plenamente aceitas por uma sociedade fundada em uma perspectiva binária de gênero[1], e um moralismo disfarçado de purismo linguístico, a partir do qual se reivindicaria o papel de *salvar* a língua de uma mudança que a prejudicaria, de alguma forma. Interessa-nos observar as disputas linguísticas e seus efeitos em relação tanto a uma definição de língua quanto a uma (possibilidade de) mudança linguística.

Abordaremos a questão a partir de uma concepção materialista da linguagem, apoiando-nos teórica e metodologicamente na Análise de Discurso materialista. Entendemos que a língua "constitui o lugar material onde se realizam efeitos de sentido (Pêcheux; Fuchs, 1997 [1975], 172):

> o sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos

1 Por "categorias binárias de gênero" estamos entendendo qualquer classificação das categorias de identidade "sexo" e "gênero" que se dê de duas formas distintas: a mulher/feminino e o homem/masculino.

> personagens tenham o mesmo discurso: a língua se apresenta, assim, como a base comum de processos discursivos diferenciados. (Pêcheux, 2009 [1975], 81).

Dessa forma, quando falamos de língua estamos nos referindo a processos discursivos em funcionamento e não à perspectiva normativa, a partir da qual as mudanças seriam vistas como *desvios* ou *erros*. Para Bagno (2015, 13), "a norma-padrão *não faz parte da língua* (…) só aparece, e ainda assim nunca integralmente obedecida, em textos escritos com alto monitoramento estilístico".

Para este trabalho, assumimos uma concepção dinâmica de *corpus* (Zoppi-Fontana, 2005), com o intuito de analisarmos um arquivo legislativo (Rodrigues, 2010), a partir de uma lei em vigor na Argentina e três projetos de lei, um proposto e dois no Brasil) que visam regular o uso da linguagem neutra/inclusiva[2]. Para tanto, distinguimos, como Rodrigues (*ibid.*), arquivo legislativo de arquivo jurídico:

> Tendo em conta a caracterização das textualidades do arquivo jurídico (...) como o "conjunto de documentos que faz circular uma norma jurídica" — parece-nos evidente que uma justificação de PL não integra absolutamente esse arquivo, posto que seu funcionamento apresenta certas características determinantes de uma discursividade que não se identifica com aquelas que caracterizam os textos jurídicos a partir de sua definição como texto legal. (…) Os textos que compõem o que estamos delimitando como arquivo

2 Barbosa Filho, Fábio Ramos; Othero, Gabriel de Ávila. *Linguagem "neutra"*: língua e gênero em debate, Parábola, 2022.

> legislativo são aqueles produzidos para dar início ao processo de tramitação de um projeto de lei ou ao longo de sua tramitação: justificações, exposições de motivos, mensagens presidenciais, pareceres e relatórios de comissões, por exemplo, representam alguns dos documentos que se inserem nessas discursividades do arquivo legislativo, sendo que, como característica comum e imprescindível para aí poderem se inserir, está o fato de serem todos elaborados durante a tramitação de um PL e com o objetivo último de gerar uma lei. (Rodrigues, 2010, 95-96).

Independentemente do que se legisla a respeito da linguagem neutra/ inclusiva, ela já *funciona* na língua. Mesmo em espaços que visam sua interdição ela é *compreendida* e enunciada. A suposta defesa da língua é, comumente, justificada no sentido de preservar a *integridade* de uma norma culta que parece tanto alheia ao funcionamento social da língua, quanto vulnerável a mudanças que a prejudicaria, de alguma maneira. Isso nos leva a retomar Bagno (2015) para dizer que a produção da normativa de uma língua não constitui sua totalidade. Nesse sentido, julgamos que quando se procura regular, através de leis, um funcionamento já em vigor na língua para interditá-lo, a suposta defesa da língua nos parece mais um pano de fundo para tratar de outros assuntos sociais, como o reconhecimento identitário de pessoas fora do par masculino/ feminino.

1. O neutro do gênero e o gênero neutro

Na tradição gramatical, é previsto o uso da desinência no masculino (-o) como genérico, que, desde Mattoso Câmara (2004 [1970]), considera-se que

não existiria uma separação entre masculino e feminino, apenas a marcação no feminino, uma vez que a dita marcação no masculino poderia ser considerada como *ausência de marcação de gênero*. A partir desta teoria, poderia se dizer que se teria o par não-marcado/feminino, no lugar de masculino/feminino. A partir dessa perspectiva, o fato de se chamar a suposta *não-marcação de masculino* seria *aleatório* e não seria suficiente para imputar-lhe o status de desinência de gênero[3].

Essa é a perspectiva adotada por gramáticas normativas como, por exemplo, a Moderna Gramática Portuguesa de Evanildo Bechara (2004), na qual se afirma que "o masculino é uma forma geral, não-marcada semanticamente, enquanto o feminino expressa uma especialização qualquer" (*ibid*., 132). Assim, "as mulheres" designaria exclusivamente pessoas do gênero feminino (a "especialização qualquer"), enquanto que "os homens", na concepção gramatical, poderia designar tanto pessoas do gênero masculino como, também, a presença de mulheres.

Até aqui, poderíamos minimizar efeitos na demanda por visibilidade na/pela língua, tanto por parte de mulheres quanto de pessoas que não se entendem representadas a partir de categorias binárias de gênero, respondendo-lhes que a desinência no masculino seria, *na verdade*, uma não-marcação, podendo, enfim, abarcar qualquer tipo de totalidade.

Entretanto, podemos contestar a suposta neutralidade do masculino como genérico a partir da análise, por exemplo, do discurso empresarial, em especial

3 Sírio Possenti, "O gênero e o gênero". In: *Linguagem "neutra"*: língua e gênero em debate, p. 17-35, (2021).

daquele que visa marcar a presença da mulher em espaços empresariais, como é o caso de iniciativas como Rede Mulher Empreendedora[4], Mulher 360[5] em que se marca a mulher como interlocutora. Em Noronha (2020), trabalhamos com a tese de que a marcação do feminino no mercado empresarial evidenciava que o masculino genérico não se realizava plenamente e era preciso marcar o feminino para mostrar que as mulheres também seriam interlocutoras de discursos de recrutamento. Trazemos a esse respeito, um recorte[6] do Relatório do Banco Mundial, "Mulheres, Empresas e o Direito 2018", em que se analisa a importância de mulheres nas economias dos países:

> **R1**[7]: Que medidas podem ser tomadas para aumentar as oportunidades econômicas das mulheres? Como os governos podem melhorar a participação de **suas cidadãs** no mercado de trabalho? Dados concretos podem ajudar a responder essas questões. Ao informar os políticos sobre os obstáculos jurídicos que limitam as oportunidades econômicas das mulheres, o estudo Mulheres, Empresas e o Direito contribui para a promoção da igualdade de gênero. O estudo celebra o progresso já alcançado e, ao mesmo tempo, enfatiza o que ainda resta por fazer para

4 <https://institutorme.org.br/>. Acesso em 21 ago. 2022.

5 <https://movimentomulher360.com.br/>. Acesso em 21 ago. 2022.

6 Dizemos recorte remetendo à ideia de um todo: "O recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva" (Orlandi, 1984, 14).

7 Este recorte, analisei mais detidamente, em minha tese de doutorado (Noronha, 2020), fomentada pela Capes.

> garantir a igualdade de oportunidades (Relatório do Banco Mundial: "Mulheres, Empresas e o Direito 2018", grifo nosso)[8].

Se o masculino desse conta, em todos os contextos, de funcionar, de fato, como uma não marcação em termos de gênero, poderíamos reescrever o recorte acima substituindo "suas cidadãs" por "seus cidadãos" e ainda assim marcar a presença da mulher. No entanto, a marcação no feminino, no recorte acima, parece-nos dizer a respeito do fato que os governos precisariam melhorar *apenas* a participação de mulheres no mercado de trabalho, que não precisariam agir para melhorar a participação de homens, uma vez que eles já participariam (automaticamente) desse mercado de trabalho.

O fato de o Banco Mundial criar um relatório para falar da necessidade de melhorar a participação das mulheres nos negócios, assim como a criação de conglomerados empresariais voltados à inserção da mulher no mercado do trabalho, mostram que as mulheres não têm sido inseridas *automaticamente* ou *naturalmente* no mercado de trabalho, precisando de intervenções que afirmem a importância e a necessidade de sua presença.

Ademais, poderíamos, a partir da marcação do feminino em recrutamentos de empresas, contestar que o masculino estaria funcionando, de fato, como uma não marcação em termos de gênero. Daí pensarmos, também, na demanda por se marcar um gênero concebido fora do binarismo, que tem sido chamado de gênero neutro/inclusivo e tem sido notado com as

8 Disponível em: <https://pubdocs.worldbank.org/en/765311526311864489/WBL-Key-Findings-Portuguese-Print-05-10.pdf>. Acesso em 15 jul. 2019.

desinências "e", "x", "@", com efeito de evidenciar a presença de pessoas fora das marcações binárias de gênero, assim como funcionar como genérico no lugar do masculino que, a partir desta posição, marcaria, a despeito do previsto nas gramáticas normativas, a desinência do masculino, correspondendo, portanto, a uma forma marcada em termos de gênero.

A seguir, analisamos um recorte de um projeto da Universidade Federal de Ouro Preto em que se vale da desinência de gênero ("e"), no plural, para designar universalização no lugar do masculino genérico:

R2 -

Imagem 1 – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), 2021.
Fonte: <https://ufop.br/noticias/assistencia-estudantil/projeto-para-todes-lanca-cartilha-sobre-identidade-de-genero>. Acesso em 21 ago. 2022.

No recorte acima, vemos sendo usado o que se tem chamado de gênero neutro, a partir da desinência "e", como genérico, referindo-se à totalidade da comunidade acadêmica. O fato de ser possível na língua e que seja compreensível e interpretável (Orlandi, 2004) é evidência que faz parte do funcionamento da língua, não sendo, portanto, estranho a ela. A partir desta leitura, qualquer interdição a esse modo de enunciar não diria respeito ao funcionamento da língua em si, mas tocaria em questões de cunho *político* e *ideológico*, no sentido que diriam mais a respeito de funcionamentos sociais, que tocam na discussão sobre *identidades de gênero9,* do que a funcionamentos linguísticos.

2. Linguagem neutra/inclusiva

Nos nossos recortes, temos chamado de linguagem neutra/inclusiva a marcação de uma terceira desinência de gênero que poderia funcionar tanto como genérica (como vimos em R2) como para marcar a possibilidade de um gênero tomado fora do binarismo. Essa marcação costuma, também, ser referida como linguagem não-binária, neolinguagem.

9 Quando falamos em identidades de gênero estamos nos referindo ao modo como o indivíduo se identifica. Em 2022, a Organização Mundial da Saúde (OMS) atualizou seu manual de saúde reconhecendo a não-binariedade de gênero, possibilitando que pessoas que identificam com gêneros fora do par masculino/ feminino não seriam consideradas dotadas de algum distúrbio. Para saber mais, recomendamos o novo manual da OMS, disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789241501057>. Acesso em 11 nov. 2022; e a reportagem: <https://midianinja.org/news/oms-anuncia-nova-atualizacao-do-manual-de-saude-reconhecendo-nao-binariedade-de-genero/>. Acesso em 11 nov. 2022.

A demanda por uma terceira marcação de gênero nos remete a autoras como Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1970), para pensarmos no gênero como uma *construção social*, em especial, quando ela argumenta que

> Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (*ibid.*, 9).

Assim como a filósofa materialista especialista em gênero, Judith Butler, que contesta a *naturalização* do sexo, na mesma em que considera o gênero como uma construção social:

> Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero se revela absolutamente nenhuma. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo (Butler, 2010, 25).

Para a autora, o gênero não é algo natural e definitivo, seria "um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser" (*ibid.*, 59). A autora considera, ainda, que a identidade de gênero é *performativamente constituída* e ocorre a partir de "estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade

compulsória" (*ibid.*, 201). Contestando essas determinações, Butler interpreta o gênero como um *efeito de verdade*, contrapondo a uma verdade natural e não construída socialmente:

> Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (*ibid.*, 195).

Dessa forma, a linguagem neutra, linguagem inclusiva, linguagem não-binária ou neolinguagem incorporaria na língua essa concepção de *fabricação do gênero* como uma construção social, e não só poderia ser absorvida no funcionamento da língua através da possibilidade de uma desinência em que se marcasse gênero para além do binarismo, como, de fato, isso já ocorre. Tal desinência tem sido, como dissemos anteriormente, marcada com "e", "x", "@". Neste trabalho não objetivamos analisar o funcionamento dessa nova marcação de desinência de gênero, mas de analisar leis e projetos de leis que visam legislar, tanto no intuito de instituir quanto para vedar o uso de uma desinência já em funcionamento na língua.

3. A regulação da linguagem neutra

Tanto no Brasil quanto na Argentina, o reconhecimento de uma terceira marcação de desinência de gênero, para além do par masculino/feminino, que poderia tanto servir para marcar a presença de pessoas não-binárias como

para funcionar como um genérico no lugar da desinência no masculino, fez com leis e projetos de lei fossem elaborados no intuito de regular seu uso.

Em 2020, a Argentina aprovou uma lei (RESFC-2020-900-APN-DI#INAES) denominada "Guía de Pautas de Estilo del Lenguaje Inclusivo"[10], que visa, de acordo com a própria lei, como veremos a seguir, incorporar esse novo modo de enunciar a documentos oficiais a fim de que fossem *mais inclusivos e adequados à nova marcação de gênero*. Em resposta, em 2021, foi apresentado pelo deputado do partido "Propuesta Republicana", Jorge Ricardo Enriquez, um projeto de lei[11] contrário ao uso da linguagem neutra em documentos oficiais, com justificativa de que *atentaria contra* uma "melhor forma de comunicação". No Brasil, os projetos[12], até agora apresentados, visam interditar o uso dessa nova forma de enunciar e se relacionam fortemente a um momento político em que pautas conservadoras de costume têm sido usadas em nome de uma suposta defesa da *família*.

Na Argentina, com a eleição de Alberto Ángel Fernández, do partido Justicialista[13], em 2019, derrotando Mauricio Macri, do partido conservador,

10 Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/rs-2020-900.pdf>. Acesso em 21 ago. 2022.

11 Disponível em: <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2021/PDF2021/TP2021/2721-D-2021.pdf>. Acesso em 21 ago. 2022.

12 Em nível dos governos estaduais, foram propostas, ao menos, 34 projetos de lei contrários ao uso da linguagem neutra. Mais informações em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/10/23/brasil-tem-34-projetos-de-lei-estadual-para-impedir-uso-da-linguagem-neutra>. Acesso em 21 ago. 2022.

13 Também conhecido como Partido Peronista em alusão a Juan Domingo Perón. De acordo com a Wikipedia, "o projeto político de Perón (…) alia um viés justicialista com a preocupação de apoio econômico e político de setores da sociedade argentina.".

"Proposta Republicana", que estava pleiteando a reeleição, houve uma abertura às demandas sociais, inclusive sobre linguagem neutra/inclusiva, culminando na lei intitulada "Guía de Pautas de Estilo del Lenguaje Inclusivo", da qual trazemos um recorte a seguir:

> **R3**- Que para la Coordinación Equidad, Géneros y Derechos Humanos deviene oportuno recomendar al Presidente Directorio y en vinculación recíproca con las Comisión Técnicas del Directorio, el tratamiento de la viabilidad del uso del lenguaje inclusivo, con el fin de promover una comunicación que evite expresiones sexistas y migrar de la masculinización del lenguaje hacia un lenguaje inclusivo, sin discriminación y donde se interpelen todos los géneros. (…)
>
> Que por definición se entiende como lenguaje no sexista al que evita el sesgo hacia un sexo o género en particular y se entiende como lenguaje inclusivo aquel que ni oculte, ni subordine, ni jerarquice, ni excluya a ninguno de los géneros y sea responsable al considerar, respetar y hacer visible a todas las personas, reconociendo la diversidad de géneros (…)
>
> Que en este sentido, resulta importante señalar que los cambios en el lenguaje dependen del uso de sus hablantes, es decir, el uso de la lengua pertenece a sus hablantes. Por lo tanto, cuando un cambio lingüístico se extiende y se consolida se le informa a la Real Academia (RAE) para que lo incorpore en su diccionario y no al revés, emanando de los usos y costumbres recientes actualizaciones en el Diccionario de la mencionada Academia, por considerarse el lenguaje como un proceso dinámico cultural. (…)

> RESOLVE:
>
> ARTICULO 1º.- Apruébese la Guía de Pautas de Estilo del Lenguaje Inclusivo, de acuerdo a lo establecido en el ANEXO I identificado como "IF-2020-68333533-APN-DGAYAJ#INAES", siendo la misma aplicable a la redacción de toda documentación que emane del Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social: informes, dictámenes, normas, resoluciones, proyectos y demás textos.
>
> (RESFC-2020-900-APN-DI#INAES, 2020)[14]

Nessa lei, em vigor desde outubro de 2020, reconhece-se a necessidade de incorporar um modo de enunciar considerado mais inclusivo em que todas as pessoas, em todos seus gêneros, fossem, de fato, contempladas, sobretudo, nos discursos oficiais.

Os enunciados contextualizadores (Zoppi-Fontana, 2005) apontam para uma necessidade de *promover uma comunicação menos discriminatória*, enumerando uma série de situações que a linguagem neutra/inclusiva, de acordo com a lei, poderia evitar. Nesse sentido, a enunciação oficial deveria procurar que: "ni oculte, ni subordine, ni jerarquice, ni excluya a ninguno de los géneros". Para Guimarães (2011), o funcionamento da enumeração não seria uma mera relação entre "as partes e seu todo" (*ibid.*, 67), nesse sentido, consideramos que a sucessão de termos aponta efeitos nocivos de um modo de enunciar excludente, projetando para a linguagem neutra/inclusiva a possibilidade de evitá-los.

14 Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/rs-2020-900.pdf>. Acesso em 5 set. 2022.

Em contraposição a esta lei, foi apresentado um projeto de lei, na Argentina, para proibir a linguagem inclusiva em alguns contextos, alegando o intuito de evitar a "incompreensão mútua", como vemos no recorte a seguir:

> **R4**- ARTÍCULO 1 - Prohíbese el uso del lenguaje inclusivo, en cualquiera de sus formas y en tanto importe la creación de un género neutro, en la redacción de documentos oficiales y de las presentaciones que realicen los particulares, sean estos personas humanas o jurídicas, ante las autoridades nacionales.
>
> FUNDAMENTOS
>
> No tiene por objeto eliminar de los usos y costumbres habituales el uso del lenguaje inclusivo, nada dice el proyecto respecto a esto. Por el contrario, lo que se propone es eliminarlo del lenguaje oficial y del lenguaje académico, simplemente porque su uso en estos ámbitos atenta contra una mejor forma de comunicación y por lo tanto genera mayores dificultades (a las ya advertidas) en el uso y en la comprensión de nuestra lengua (…)
>
> Los principales retos del español para una comunicación inclusiva en cuanto al género son la confusión entre género gramatical, género sociocultural y sexo biológico, el nivel de conocimiento de los recursos que ofrece la propia lengua para hacer un uso inclusivo dentro de la norma y las asociaciones peyorativas que han heredado del sexismo social algunos equivalentes femeninos. Estrategias útiles: En español es posible utilizar diferentes estrategias para hablar o escribir de manera más inclusiva en cuanto al género: 1. Evitar expresiones discriminatorias 2. Visibilizar el género cuando lo exija la situación comunicativa 3. No visibilizar el género cuando no lo exija la situación comunicativa." (…)
>
> La Guía aprobada en la resolución dista muchísimo de las recomendaciones de las Naciones Unidas, pese a que en sus Considerandos se afirma que se

> han tomado en cuenta las mismas, y por ello dista muchísimo del lenguaje que habitualmente utilizamos en nuestro país para comunicarnos. Por ello, para evitar que se fuerce nuestro lenguaje a extremos como los de la resolución citada, y por todas las razones que tienen que ver con el desarrollo de nuestra lengua como medio de comunicación y no de incomprensión mutua, es que solicito a mis colegas la aprobación del presente proyecto.
> (Projeto de Lei apresentado por Jorge Ricardo Enriquez, 2021)[15]

Neste projeto de lei, assume-se que a proposta não legislaria sobre os usos, de fato, da língua e propõe *estratégias úteis* que poderiam ser adotadas no lugar de incorporar uma terceira marcação de gênero. Desta forma, reconhece-se a crítica de que a língua seria, de fato, usada de maneira sexista, mas rejeita-se o uso da linguagem neutra/inclusiva para corrigir isso; no lugar, propõe estratégias, a partir de funcionamentos já previstos na gramática normativa, que seriam, de acordo com a proposta, suficientes para evitar o sexismo na língua. É interessante notar que se reconhece que na língua há a possibilidades de se valer de estratégias que poderiam resultar em uma enunciação *menos sexista*, mas que, no entanto, não foram suficientes para evitar a demanda por uma terceira desinência de gênero para cumprir essa função de não discriminação. Parece-nos que a sugestão vem *a posteriori*, para justificar uma lei que contenha uma mudança linguística já em funcionamento. Ainda assim, reconhece-se a limitação da lei, restringindo sua aplicação aos

15 Disponível em: <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2021/PDF2021/TP2021/2721-D-2021.pdf>. Acesso em 5 set. 2022.

espaços institucionais ("No tiene por objeto eliminar de los usos y costumbres habituales el uso del lenguaje inclusivo").

Na mesma linha, no Brasil foram propostos ao menos, 34 projetos de lei contrários ao uso da linguagem neutra[16]. A esse respeito, trazemos um recorte de um projeto de lei apresentado pelo deputado federal, Junior Amaral[17]:

> **R5**- Veda expressamente a instituições de ensino e bancas examinadoras de seleções e concursos públicos a utilização, em currículos escolares e editais, de novas formas de flexão de gênero e de número das palavras da língua portuguesa, em contrariedade às regras gramaticais consolidadas.
>
> JUSTIFICAÇÃO
>
> Na língua de uma nação nada se acresce pelo uso da força ou do enviesamento político-ideológico. A língua e suas regras gramaticais amadureceram ao longo de séculos e continuam a evoluir, mas de modo lento e extensivamente refletido. Qualquer arroubo de opinião nesta seara não merece qualquer acolhida mais séria, sob pena de se corromper o liame comunicacional mais elementar de um povo: sua língua, o que faria jogar por terra todos os seus valores, identidade e história comum.
>
> (Projeto de Lei n. 5198, 2020)[18].

16 A esse respeito ver em <https://www.brasildefato.com.br/2021/10/23/brasil-tem-34-projetos-de-lei-estadual-para-impedir-uso-da-linguagem-neutra>. Acesso em 21 ago. 2022.

17 Atualmente filiado ao mesmo partido que Jair Bolsonaro, o Partido Liberal, e reeleito deputado federal no último pleito eleitoral. Na época da proposição desse PL era filiado ao PSL (Partido Social Liberal).

18 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2265327>. Acesso em 5 set. 2022.

Chama-nos a atenção, na justificativa, o funcionamento da conjunção "ou", marcando a enumeração de modos inadequados para se ocorrer uma mudança linguística: "na língua de uma nação nada se acresce pelo uso da força **ou** do enviesamento político-ideológico". Ora, um projeto que propõe criar uma lei que "veda expressamente" o uso institucional da linguagem neutra/inclusiva parece-nos um uso da *força da lei* para coibir um funcionamento já em vigor na sociedade. Além disso, considerar que apenas a mudança linguística que possibilita o uso de uma terceira desinência de gênero como um "enviesamento político-ideológico", projeta a possibilidade de discursos *neutros de ideologia*. A esse respeito, Michel Pêcheux (2009 [1975]), afirma ser um *erro* "considerar as ideologias como ideias e não como forças materiais" (*ibid.*, 120), assim como "conceber que elas têm sua origem nos sujeitos, quando na verdade elas "constituem os indivíduos em sujeitos", para retomar a expressão de L. Althusser" (*ibid.*, 120). Para a Análise do Discurso materialista não há a possibilidade de um discurso não ideológico. Quando se projeta essa possibilidade, constrói-se, imaginariamente, um *marco* a partir do qual seria possível interpretar os demais discursos.

Nesse mesmo sentido, trazemos o projeto de lei proposto pelo deputado federal reeleito, Guilherme Derrite, do Partido Liberal:

> **R6**- Estabelece o direito dos estudantes de todo o Brasil ao aprendizado da língua portuguesa de acordo com a norma culta e orientações legais de ensino, e dá outras providências. (...)
>
> Art. 2º Fica vedado o uso da "linguagem neutra", do "dialeto não binário" ou de qualquer outra que descaracterize o uso da norma culta na grade

curricular e no material didático de instituições de ensino públicas ou privadas, em documentos oficiais dos entes federados, em editais de concursos públicos, assim como em ações culturais, esportivas, sociais ou publicitárias que percebam verba pública de qualquer natureza.

Art. 3º A violação do direito do estudante estabelecido no artigo 1º desta Lei, acarretará sanções às instituições de ensino e aos profissionais de educação que concorrerem em ministrar conteúdos adversos aos estudantes, nos termos de norma regulamentadora a ser expedida pelo Governo Federal.

JUSTIFICAÇÃO

Um dos mais polêmicos debates hodiernos sobre a Língua Portuguesa atine ao surgimento de uma neolinguagem que pretende modificar a utilização das vogais temáticas, ou, mais especificamente, implementar a chamada "linguagem neutra". (…)

Diante desse contexto, verifica-se que a pretensão de uma linguagem não binária é, em verdade, retrato de uma posição sociopolítica, que, nem de longe, representa uma demanda social, mas de minúsculos grupos militantes, que têm por objetivo avançar suas agendas ideológicas, utilizando a comunidade escolar como massa de manobra. Afinal, "a realidade está definida com palavras, quem controla as palavras controla a realidade." (Antonio Gramsci).

A linguagem não pode ser expressão de pensamento, nem tampouco modismo ideológico.

(Projeto de lei N.º 5.248, 2020)[19]

19 Proposto pelo deputado federal, Guilherme Derrite e disponível em anexo ao PL 5198/2020: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2265327>. Acesso em 15 ago. 2022.

Os supostos *grupos minoritários* que, no projeto de lei, são responsabilizados por *encabeçar* a mudança linguística, poderiam usar da mesma citação de Gramsci para falar contra uma lei que pretende *vedar* o uso da linguagem neutra/inclusiva em ambientes institucional e escolar, uma vez que o projeto de lei visa, justamente, controlar o uso das "palavras", projetando uma imagem de "realidade" em que a linguagem neutra/inclusiva seria um discurso marcado ideologicamente, em oposição a possibilidade de um discurso não ideológico, sem uma "posição sociopolítica" marcada.

Observamos que nas leis que pretendem proibir a linguagem neutra/inclusiva, isso ocorre através de verbos que visam interditam seu uso: "**prohíbese** el uso del lenguaje inclusivo" (R4), "**veda** expressamente" (R5), "fica **vedado** o uso da "linguagem neutra"" (R6), produzindo um efeito de *segregação* ao se pretender legislar sobre um uso já em funcionamento da língua. A respeito da segregação, Orlandi (2003) conclui que a divisão do social se mostra pela materialidade (contraditória) do discurso, o que significaria que o consenso seria sustentado por uma concepção de vínculo social que conduziria à segregação, a partir do qual se representaria como estar dentro ou fora das formas atuais de sociabilidade. Assim, essas leis e projetos, sobretudo aqueles que visam interditar o uso da linguagem neutra, delimitariam o que poderia ser considerado estar dentro e fora dela.

No projeto de lei argentino, reconhece-se a limitação da abrangência da lei ("en la redacción de documentos oficiales y de las presentaciones que realicen los particulares, sean estos personas humanas o jurídicas, ante las autoridades nacionales") e pretende-se "proteger" a "língua oficial". A

proposta não é intervir no funcionamento social da língua, mas na língua oficial, usada pelas instituições.

Para se fundamentarem, os projetos e as leis trazem definições de língua e da possibilidade de mudança na língua. Na lei em vigor, na Argentina [R3], temos: "*los cambios en el lenguaje dependen del uso de sus hablantes, es decir, el uso de la lengua pertenece a sus hablantes*.".

No projeto de lei argentino [R4], a língua é tomada como um *meio de comunicação:*

> *por todas las razones que tienen que ver con el desarrollo de nuestra lengua como medio de comunicación y no de incomprensión mutua, es que solicito a mis colegas la aprobación del presente proyecto.*

Nos projetos de lei, analisados, brevemente, aqui, encontramos, respectivamente em [R5] e [R6]:

> Na língua de uma nação nada se acresce pelo uso da força ou do enviesamento político-ideológico. A língua e suas regras gramaticais amadureceram ao longo de séculos e continuam a evoluir, mas de modo lento e extensivamente refletido. Qualquer arroubo de opinião nesta seara não merece qualquer acolhida mais séria, sob pena de se corromper o liame comunicacional mais elementar de um povo: sua língua, o que faria jogar por terra todos os seus valores, identidade e história comum.
>
> A linguagem não pode ser expressão de pensamento, nem tampouco modismo ideológico.

Na concepção de língua que se manifesta na lei argentina [R3], a mudança na língua depende dos falantes e os instrumentos tecnológicos (dicionários e gramáticas) teriam como função meramente incorporar as mudanças a suas descrições e normativas sobre a língua. Ou seja, não caberia a estes instrumentos tecnológicos legislar as mudanças na língua (ou a ausência delas). Para Auroux (1992), a gramática e o dicionário não são uma mera descrição ou representação das línguas, mas instrumentos linguísticos: "Assim como as estradas, os canais, as estradas-de-ferro e os meios de transporte, a gramatização modificou profundamente a ecologia da comunicação e o estudo do patrimônio linguístico da humanidade" (*ibid.*, 70). E como um instrumento, não seria constituído *a priori*, assim como não seria imutável.

Nos projetos de lei, analisados neste artigo, propostos no Brasil, quanto na Argentina, esses instrumentos tecnológicos são tomados como textos fundamentais e um *mero* (novo) uso por falantes não seria justificativa para considerar que a língua, de fato, teria mudado. Trazendo uma concepção de língua que não condiz com seu funcionamento, mas que a considera como estática e unicamente (e completamente) descrita a partir de gramáticas normativas. Essa não seria, ao nosso ver, a única visão problemática de língua expressa no segundo projeto de lei brasileiro [R6], que trouxemos, já que temos que:

> **R7**- A ocorrência de gêneros neutros em outras línguas, como na alemã – descendente direta do latim, sequer segue essa lógica. Na língua alemã, ou uma palavra é do gênero masculino, do neutro ou do feminino, cujos

> artigos definidos singular são, respectivamente, der, das e die, de sorte que não há um gênero neutro para cada palavra masculina e feminina.
>
> (Projeto de lei N.º 5.248, 2020) [20]

Apresenta-se o alemão, assumindo-o erroneamente como uma língua latina, para justificar que mesmo em uma língua em que já ocorra um uso de gênero neutro, esse neutro não seria correspondente aos gêneros feminino e masculino e, por isso, não poderia significar, na desinência de gênero neutro em funcionamento no português do Brasil, sentido genérico. A confusão feita entre uma análise que parte de pressupostos errôneos sobre a língua alemã como uma língua latina, constrói imaginariamente uma inadequação de uma desinência de gênero não-binárias.

Quando o intuito é interditar a linguagem neutra/inclusiva reivindica-se a função comunicativa da língua, a partir da qual inferem que o uso da linguagem neutra/inclusiva geraria *incompreensão*, o que, de acordo com o projeto de lei brasileiro [R5], corromperia não só a língua, mas, consequentemente, "valores, identidade e história comum". E, ainda, usa-se a negativa para definir a língua pelo o que ela não é (/não pode ser): "expressão de pensamento" [R6], ao relacionar o pensamento a "modismos ideológicos".

20 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2265327>. Acesso em 5 set. 2022.

Considerações finais

Quem pode determinar o curso da língua? Na lei argentina que visa incorporar o uso da linguagem inclusiva a documentos oficiais [R3] seriam os falantes, enquanto que para os demais projetos e lei, tanto argentino quanto brasileiros seriam instrumentos linguísticos como a gramática normativa.

Enquanto na lei argentina [R3] a finalidade de se incorporar esse novo modo de enunciar seria promover uma comunicação sem discriminação ("donde se interpelen todos los géneros"). Já no projeto de lei argentino, reconhece-se a existência do uso na linguagem, mas se propõe a impedir que seja incorporado aos documentos oficiais, valendo-se da justificativa que a linguagem neutra/ inclusiva, de alguma forma, atrapalharia a comunicação. Da mesma forma, nos projetos de lei brasileiros, a finalidade seria proteger não só a língua, mas a identidade [R5], assim como "o direito dos estudantes de todo o Brasil ao aprendizado da língua portuguesa" [R6]. A defesa da educação é usada como argumento para invalidar um uso da linguagem já em voga, mas não para promover mais projetos de lei que garantam não só acesso à educação, como viabilizem a permanência de estudantes na escola. A questão, no entanto, parece-nos não dizer tanto a respeito à educação, mas mais a um moralismo que rejeita uma demanda pelo reconhecimento de outras possibilidades de marcação de gênero fora do binarismo.

Destacamos a diferença entre incorporar um uso, já em vigor na linguagem corrente, a documentos oficiais [R3], e proibi-lo: a proibição produz, como dissemos anteriormente, um efeito de segregação, que visaria delimitar

o espaço da língua, circunscrevendo fora daquele limite imposto, aquilo que *não faria (/poderia fazer) parte da língua.* Consideramos, ainda, que a existência de projetos de lei de regulação da linguagem neutra, mesmo que seja para proibir seu uso, é um evidente reconhecimento de sua existência e de seu funcionamento, na sociedade atual. As tentativas de censura a práticas já em uso costumam ser fracassadas, não tendo outra função senão a de reconhecer tanto a existência de tais funcionamentos, quanto o incômodo que produzem.

Este processo de disputa é importante, afinal não tem como incluir a todas, todes e todos se não se contestar o não-marcado, a partir do qual tudo seria definido e avaliado. É um processo político, o que implica tomá-lo fora de toda neutralidade, considerando que as práticas de linguagem se dão em relações sociais conflituosas. É um processo social de disputa e tensões. Mas por que isto significaria que não seria, também, um processo na/pela língua?

Referências bibliográficas:

Auroux, Silvain. A revolução tecnológica da gramatização. Campinas: Unicamp, 1992.

Bagno, Marcos. Preconceito Lingüístico: o que é, como se faz. São Paulo: edições Loyola, 2015.

Barbosa Filho, Fábio Ramos; Othero, Gabriel de Ávila. *Linguagem "neutra"*: língua e gênero em debate, Parábola, 2022.

Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. São Paulo, SP: Difusão européia do livro, 1970.

Bechara, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. rev. e ampl. 14a. Reimpr. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lucerna, 2004.

Butler, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Guimarães, Eduardo. A enumeração funcionamento enunciativo e sentido. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, SP, v. 51, n. 1, p. 49–68, 2011.

Mattoso Câmara, Joaquim Jr. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 2004 [1970].

Noronha, Raquel. Discurso Neoliberal e gênero: uma análise do discurso empresarial. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2020.

Orlandi, Eni Puccinelli. Recortar ou segmentar? In: *Linguística*: Questões e Controvérsias. Série Estudos. Uberaba: Faculdades Integradas de Uberaba, p. 09-26, 1984.

Orlandi, Eni Puccinelli. *Para uma enciclopédia sobre a cidade*. Campinas: Pontes, 2003.

Orlandi, Eni Puccinelli. *Interpretação*: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 4. ed., 2004.

Pêcheux, Michel. *Semântica e discurso*: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009 [1975].

Pêcheux, Michel; Fuchs, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: Gadet, Françoise; Hak, Tony. (orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso*: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. p.163-252, 1997 [1975].

Possenti, Sírio. O gênero e o gênero. In: Barbosa Filho, Fábio Ramos; Othero, Gabriel de Ávila. *Linguagem "neutra"*: língua e gênero em debate, Parábola, p. 17-35, 2022.

Rodrigues, Fernanda dos Santos Castelano. Língua viva, letra morta. Obrigatoriedade e ensino de espanhol no arquivo jurídico e legislativo brasileiro. Tese de

doutorado: Universidade Estadual de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07072010-162106/publico/Tese_Fernanda_S_Castelano_Rodrigues.pdf>. Acesso em 10 nov. 2022.

Zoppi-Fontana, Mónica Graciela. Arquivo jurídico e exterioridade. A construção do corpus discursivo e sua descrição/interpretação. In: Guimarães, Eduardo; Brum-de-Paula, Mirian Rose (orgs). *Sentido e Memória*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

Entrevistas

Néstor Perlongher y el caleidoscopio Perlongher. Entrevista con Javier Gasparri

Néstor Perlongher and the Perlongher kaleidoscope. Interview with Javier Gasparri

Facundo Saxe

Recebido em: 07 de dezembro de 2022
Aceito em: 12 de dezembro de 2022

Facundo Saxe es profesorx y doctorx en Letras (FaHCE-UNLP). Investigadorx de CONICET y profesorx adjuntx en la carrera de Letras (FaHCE-UNLP). Se dedica a la producción de investigación desde las disidencias sexo-genéricas y a la creación de dispositivos culturales sexo-disidentes.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3012-8078>
Contato: facusaxe@yahoo.com.ar
Argentina

Para este número especial de Caracol entrevistamos Javier Gasparri,[1] Doctor en Humanidades y Artes y Magister en Literatura Argentina, investigador, académico, ensayista y especialista en estudios de género y sexualidades en la literatura argentina y latinoamericana y autor de *Néstor Perlongher. Por una política sexual* (2017). Javier Gasparri ha realizado investigaciones clave sobre la figura de Néstor Perlongher y este dossier nos pareció una excelente oportunidad para actualizar sus reflexiones al respecto.

FS: ¿Qué significa la figura de Néstor Perlongher en tu trayectoria como investigadorx?

Javier Gasparri: Para mí, la figura de Perlongher, en cuanto a mi trayectoria como investigador, la palabra clave al respecto que usaría es constitutiva. Es una figura que me resulta constitutiva. No puedo imaginar ni pensar mi trayectoria como investigador sin la figura de Perlongher. Ya cuando era un estudiante de grado empecé a asomarme a los estudios cuir, a los estudios sexo-disidentes, todavía medio mezclados o confundidos con los estudios gay-lésbicos, la figura de Perlongher aparecía como algo constitutivo. Evitando romantizar el origen, en ese momento, que no existía una red pensando en lógicas colectivas, en ese contexto es que la figura de Perlongher estaba ahí como desde siempre presente de muchas maneras: con sus ensayos, con su poesía, de una manera muy integrada desde el vamos. No es que primero conocí al poeta y después me enteré de sus ensayos o a la inversa, desde un principio se me apareció como una figura integrada. En este horizonte

1 Entrevista realizada a Javier Gasparri por Facundo Saxe en Octubre de 2022.

o momento, en el que todo eso se iba armando, empiezo a formalizar institucionalmente investigaciones que tienen que ver con mi posgrado y ahí Perlongher entra de forma lógica. Nunca me puede imaginar esa formación de otra manera que no sea con Perlongher. Por eso es que digo que es constitutivo. Por supuesto, hay algo de inscripción personal, pero más allá de eso, dentro de mis investigaciones y mi desarrollo como investigador y mis estudios de posgrado, Perlongher fue un camino habitual. Por eso digo que no lo puedo imaginar sin su nombre, su figura y su obra. Hay otra cosa que es interesante, cuando digo constitutivo también tiene que ver con mi modo de entender ciertas cuestiones ligadas a lo sexo-disidente, a las políticas identitarias, al movimiento LGBTIQ+, y cómo eso imprime no solamente una dimensión política, intelectual, conceptual, crítica, poética si no también como se vuelve objeto de interrogación. ¿Qué quiero decir? Para decirlo con términos metodológicos, Perlongher es al mismo tiempo fuente y crítica: es un objeto sobre el que interrogamos, pensamos, investigamos, pero a la vez es alguien que nos sigue aportando. Porque siempre imaginamos el objeto pensado como algo que está ahí a disposición, como algo que ya hay que sobrecodificar con otras perspectivas críticas para que eso tome vida. Y lo cierto es que con Perlongher ocurren las dos cosas en simultaneo. Como toda producción tan heterogénea, su obra en sí es una fuente con la que podemos armar un objeto de investigación, una tesis o lo que sea, pero a la vez también es una fuente viva que sigue aportando una perspectiva crítica para un montón de otras cosas.

FS: Siguiendo esa línea de objeto de investigación y fuente viva, ¿qué crees que puede haber aportado el pensamiento y la obra de Perlongher al desarrollo de tus ideas y pensamientos vinculados a la investigación de literatura y disidencias sexuales?

Javier Gasparri: Vuelvo a la palabra de la pregunta anterior, el lugar de Perlongher en mi desarrollo es constitutivo. Y constitutivo porque ese desarrollo no puedo imaginarlo o recordarlo, desde mis primeros balbuceos ligados a lo sexo-disidente y lo cuir, no puedo imaginarlo sin Perlongher, que siempre estuvo ahí. Y a la vez es constitutivo en un sentido no sólo ideológico, político y teórico, si no también ético. Con esto quiero decir que Perlongher está en mi propio pensamiento. Para mí es un objeto científico pero al mismo tiempo es un lugar de enunciación crítica todavía vigente. Perlongher es un documento vivo. Como decía, es objeto y crítica a la vez, lo podemos elaborar como objeto de estudio, pero al mismo tiempo es una obra que todavía está ahí para aportarnos mucha luz sobre otras cosas que no tienen necesariamente que ver con él. Por ejemplo, su breve libro sobre el Sida, que se tradujo en Argentina como *El fantasma del Sida*, se puede tomar como una fuente, un documento en el marco de la obra de Perlongher; y en muchas investigaciones sobre el tema es un libro que sigue aportando una perspectiva crítica situada que todavía funciona como legitima, aun en su contexto temporal. A mí siempre me han interesado estas figuras que son a la vez fuente y bibliografía, objeto y crítica, que tienen como un desdoblamiento que me parece muy atractivo.

FS: Este año (2022) se conmemora el trigésimo aniversario de muerte de Perlongher. ¿Qué crees que pueden aportar el pensamiento y la obra de Perlongher a nuestro presente?

Javier Gasparri: Perlongher tiene que ver con nuestro presente, en el que también me vuelvo a inscribir, desde lo intelectual, lo político y lo ético, Perlongher nos lleva a un interés que hace a nuestro propio pensamiento y posicionamientos. Para mí esta cuestión es clave, siempre fue una de mis obsesiones qué podemos seguir diciendo de Perlongher, cómo nos sigue afectando, cómo se puede plantear una relación estrecha con Perlongher, que, además, me parece que es una relación llena de tensiones, que tenemos que manejar con un grado muy fuerte de sutileza para no banalizarla, que es de lo peor que nos podría pasar. Con esto quiero decir que tenemos que atender a esas sutilezas, marcar ciertas tensiones, ciertas ambigüedades que pueden aparecer en Perlongher, para que la potencia de su pensamiento, de su obra, se siga sosteniendo y la podamos seguir preservando. Con esos reparos que señalo, siempre fue mi obsesión pensar un Perlongher contemporáneo o actual. Asociado a esto siempre tuve interés en la temporalidad de Perlongher, pensado justamente en esa relación entre tiempos y momentos, precisamente porque en su obra seguía habiendo un reservorio de problemas, inquietudes, preguntas y posibles salidas o posibles respuestas a problemas que, en diferentes coyunturas, se van transversalizando y transfigurando. Yo en Perlongher, además de lo significativo de su pensamiento y de verlo adelantado a un montón de cuestiones que estallaron tiempo después, en relación con nuestro presente, encuentro la certeza y el hecho de experimentar que la obra

de Perlongher nos sigue diciendo cosas hoy. De ahí eso que decía antes, que es un objeto vivo y que puede parecer cercano, pero ya existe una distancia, es una obra que ya tiene casi 40 años. Y esa obra nos sigue interpelando, incluso con una cercanía relativa que lo vuelve más interesante, marca de una manera muy fuerte cómo hay cosas en su pensamiento que todavía nos interesan para hablar de nosotrxs hoy. Considero que a partir de los desafíos y recaudos que tenemos que tener para pensar un Perlongher en presente, todavía nos sigue apareciendo un interés por usar Perlongher a partir de ese faro de pensamiento y de saberes. También creo que es muy importante tener cuidado contra el sentido común, el lugar común, que es algo contra lo que yo siempre me posicioné o discutí en muchos trabajos que he escrito sobre Perlongher. Es decir, en la reapropiación a veces se puede caer en el planteo banal o la cosa políticamente correcta, que muchas veces aparece y en algún punto es medio inevitable. Pero creo que justamente, sin ponerse en un lugar de guardián institucional, hay formas de discutir contra esos sentidos porque me parece que lo mejor es que siga apareciendo una elaboración compleja de la figura de Perlongher, su obra y su pensamiento.

FS: ¿Cómo te parece que se establece esa relación en el presente del pensamiento de Perlongher?

Javier Gasparri: La relación presente que podemos tener con la figura y el pensamiento de Perlongher surge a partir de todas esas señales, líneas y signos que ya aparecen su obra potencial, virtual y explícitamente, en la forma y modalidad que se nos ocurra. También hay en eso algo que

tiene que ver con la temporalidad, porque para mí la cuestión temporal es una clave para pensar a Perlongher hoy, si pensamos en una dimensión de nuestro presente, la obra de Perlongher es reservorio de cuestiones que todavía hoy nos siguen interpelando. Ahí yo considero dos puntos, por un lado, eso de que su obra es reservorio de cuestiones que nos interesan, nos siguen interpelando; por otro lado, hay una relación que yo considero "de uso", que Perlongher está para usarlo, para apropiárnoslo, para que nos haga pensar o imaginar respuestas posibles. O incluso para que nos inspire, para decirlo con un término más poético. Es en esa idea de uso que aparece algo con lo que siempre discuto que es esa construcción del sentido común, cierto lugar común ligado a Perlongher, que llamo la doxa Perlongher: esa gran montaña de lugares comunes que lo único que hacen es banalizarlo, idealizarlo, mitificarlo. Yo creo que realizar eso lo que produce es que pierda filón crítico, capacidad de sacudirnos. Me refiero, incluso, a lugares comunes que tienen que ver con esa suerte de estetización de la disidencia de Perlongher como el provocador, el que incomoda, el transgresor, todos esos clichés que lejos de hacerle justicia a una obra que, realmente, es un sacudón, lo que hacen es terminar congelando, un poco con la expresión de Octavio Paz, la tradición de la ruptura. En esa discusión se juega esta cuestión del uso y algo que me parece muy interesante y que considero un signo de Perlongher en presente, que es que Perlongher sigue siendo un objeto de disputa. Y eso es de lo más interesante que le puede pasar.

FS: ¿Cómo ves esa disputa y esa apropiación de Perlongher en relación la "mitificación" de su figura?

Javier Gasparri: Si le damos una densidad más histórica, yo lo veo como una suerte de faro. Por eso pienso lo que implica el archivo Perlongher, por supuesto, en mi modo de entender el archivo como algo productivo, algo que nos sigue interpelando, que creo que es una palabra que organiza muy bien ese efecto que genera. Al decir faro a la vez lo que digo es que también Perlongher es alguien que contiene una síntesis de su momento, pero al mismo tiempo respuestas anticipadas. Con la palabra faro no quiero referirme a que sea centro de nada, eso lo volvería una suerte de hegemonía cultural y política y sería un contrasentido, o al menos un efecto indeseado, para la obra de Perlongher. ¿Qué hacemos entonces? Creo que si queremos salir de ese lugar idealizado de la mitificación del marginal, que un poco a esta altura es un lugar común sin potencia crítica, entonces no se trata de volverlo el centro de nada. Sin embargo, me parece que cierta imaginación ligada al faro como algo que no necesariamente está en el centro, pero que sí ilumina o genera un efecto que irradia a su alrededor, incluso transtemporalmente. Me parece una linda metáfora, una de las que más me hace pensar. Porque realmente Perlongher organiza, insisto corriéndonos de esa idea de imaginación pensando en un centro de algo, por ejemplo, si dijésemos "Borges, el centro del sistema literario argentino", podríamos decir, en un principio, "Perlongher, el centro de la sexo-disidencia argentina", yo considero que ahí deberíamos hacer una serie de salvedades que tienen que ver con lo institucional y al pensarlo como faro que irradia se arma esa idea

diferente y ya no estamos pensando en términos de centro de algo. Porque realmente, si uno ve el mapa de las sexo-disidencias argentinas, o incluso diría cono-sureña o vinculada a la relación Argentina-Brasil, ningún relato puede eximirse de dar cuenta de Perlongher, eso es algo muy notable. Me parece que ahí hay algo que tiene que ver con que estamos ante una obra que condensa tantas preguntas y tantos problemas de una manera estratégica y precisa. Y lo digo desde un lugar despersonalizado, Perlongher es un poco una cifra de algo que condensa y cristaliza ahí, quiero decir con esto que va más allá de los personalismos o esto que decía antes de mitificar o idealizar a las personas. Porque si hay algo que es absolutamente ajeno a la poética de Perlongher es esa idea de convertir todo esto en una epopeya. Eso es algo que me ha parecido muy nocivo y con lo que siempre discuto en las lecturas de Perlongher. También lo relaciono con algo que decía antes, que parte de mis intereses, mis preguntas a lo largo de los años y el modo en que me constituye la obra y la poética de Perlongher pero que considero también a nivel colectivo, o al menos en cierta fracción. Que Perlongher sea un objeto de disputa todavía no cristalizado es algo muy interesante, porque no se trata de cristalizar sentidos o proponer un relato oficial, que lo que hace es justamente congelar. Y esa es una de las tensiones que siempre tenemos en la historia cultural: ciertas obras, textos, autores, ciertas firmas ingresan al canon y se congelan. Algo habitual que ya conocemos porque responde a una lógica que es bastante extendida en el tiempo. En el caso de Perlongher, en esa tensión, se abre y se arma algo interesante. Y esa es otra palabra clave, Perlongher abre, habilita, y eso es algo que genera mucha

identificación más allá de las paradojas de la identidad. Y genera muchas ganas de sentirse invitadx a seguir esa obra por todo lo que habilita, abre, etc. Yo considero que la cuestión de las tensiones es muy productiva, no lo siento como algo a habitar de forma conflictuada. Todo lo contrario, cuanto más podamos sostener esas tensiones y habilitarlas productivamente, más interesante es lo que puede pasar.

FS: Perlongher tiene distintas facetas, como activista, como teórico, como poeta, ¿cómo ves cada una de esas dimensiones?

Javier Gasparri: Estoy evitando ser preciso para distinguir entre las facetas de Perlongher. Esto es un poco porque en realidad me parece que, si bien es cierto que esas dimensiones han tenido a lo largo del tiempo tratamientos, relaciones y recepciones diferentes pensando en Argentina y Brasil, yo las evito porque, para mí, Perlongher siempre tuvo una dimensión integral. Y, retomando la cuestión de los usos y reapropiaciones de Perlongher, hay algo notable para focalizar que es el hecho de que la recuperación o reapropiación de Perlongher que se da desde los años 2000 a esta parte, es ya en sí misma una recuperación integral. Por ejemplo, hay una recuperación que tiene que ver con lo político, pero no deja de lado al poeta y viceversa. Hoy en día ya tenemos un Perlongher mucho más integrado y restituido en sus vasos comunicantes. Y no para armar un Perlongher monolítico si no para tejer esas relaciones que son muy productivas, interesantes y potentes. Que además se potencian las unas a las otras, la poesía a la ensayística, el pensamiento crítico, etc. relaciones que además no se dan necesariamente de forma circular.

Con lo que yo sí discuto es con los lugares comunes que buscan ratificar esa cuestión de integración pero que lo hacen con figuras tranquilizadoras: el tópico de la hibridez, la mezcla de géneros, etc. Me parecen respuestas fáciles para pensar relaciones que no son fáciles. El propio Perlongher las vive con cierta tensión, hay un reportaje buenísimo, creo que es el que le hacen Christian Ferrer y Horacio González, uno de los que está recopilado en *Papeles insumisos*, en esa entrevista Perlongher habla todo el tiempo de cómo se le produce una cosa diferencial entre escribir su trabajo como antropólogo social, escribir sus etnografías y a la vez escribir poesía. U otro ejemplo, hay una carta a Baigorria, que le dice algo así como la poesía se me escapa entre los adoquines marmóreos de la escritura burocrática, refiriéndose a que la redacción de su tesis le impide escribir poesía. Y agrega, esto lo dice textual, "vivo esta despoetización con enorme culpa". Es muy bueno. Eran relaciones entre registros de lo escrito que él no vivía con continuidad pero que sí da cuenta de efectos de lectura de algo que se iba interrelacionando. Por supuesto que es algo que hay que manejar con sutileza, tratando de seguir el registro de esas ambigüedades o ambivalencias, sin caer en la figura fácil. Para mí es algo que hay que mantener en tensión, pero sin provocar una fractura o una escisión. Y lo digo como respuesta a algo histórico que ocurrió durante mucho tiempo con la obra de Perlongher, algo de lo que dice Jorge Panesi que me parece muy central: Perlongher fue conocido en Argentina como Poeta y en Brasil como antropólogo. Esto fue así hasta los noventa. Cuando eso se va revirtiendo ocurre algo que me parece muy lindo, en esa reversión, los efectos también empiezan a ser diferentes. Por

eso digo, no sé si hoy por hoy podríamos pensar en efectos tan diferentes ya que tenemos un Perlongher mucho más integrado. Yo uso la imagen del caleidoscopio Perlongher, porque me parece que ya hoy tiene una dimensión mucho más suturada entre sus distintas aristas. Yo desearía una recuperación que dé cuenta de su producción sin fragmentarla en el mal sentido, es decir que no se tome una arista desconociendo todas las demás.

FS: ¿Cuáles te parecen que son los aportes de Perlongher al pensamiento y teorías sexo-disidentes y cómo lo pensás en relación a la teoría queer?
Javier Gasparri: La cuestión de los aportes de Perlongher a lo sexo-disidente como un autor, por decirlo de algún modo, proto-queer, es algo que me ha interesado e interpelado mucho. Si pensamos el aporte de Perlongher al pensamiento sexo-disidente, a las teorizaciones cuir, etc. se me aparece básicamente una cosa, que es justamente poder pensar las experiencias sexuales o los sistemas sexo-genéricos al margen de la cristalización identitaria o contra la cristalización identitaria. Eso en su obra está muy claro: él ve la transición de los modelos de sexualidad populares y, podríamos decir, con mayor fuerza disidente, a la estabilización o normalización de la identidad gay como modelo de mercado. Es una transición histórica que Perlongher ve y registra con mucha lucidez. A mí me parece, por otros registros comparados, que no sé si eso era tan evidente en los ochenta. Yo creo que la loca ya olfatea algo que va a estallar en los noventa. Y más allá de las disputas políticas que luego se montan hay algo que él registra. Por ejemplo, eso es muy notable en las discusiones que tiene con la CHA (Comunidad Homosexual Argentina). Yo

creo que ese registro es uno de los aportes fundamentales, sobre todo por la potencia política que tiene para pensar los cuerpos, las experiencias sexuales, etc. Eso marca algo muy visionario porque, si hacemos el correlato sincrónico, era el gran momento de las identidades gays, no sólo en términos políticos si no, y para enlazar a Perlongher con las teorizaciones queer, como agenda de estudios. Me parece que ahí aparece algo situado a partir también de sus estudios etnográficos. Porque tiene mucho que ver la investigación de los miché con esto. Y es muy sorprendente ver la manera en que se anticipa a toda la historia ya conocida de los años noventa con la obra de Judith Butler y demás. Todo esto lo digo en cuanto a la fuerza de un pensamiento que a la vez implica una intervención o una perspectiva política. También entra acá toda la lectura que hace de Guy Hocquenghem y la fuerza del "saber anal" o, como suele decirle, el problema del culo. Después, en cuanto a cuestiones más específicas, que a su vez le vienen del posestructuralismo francés, como los desplazamientos identitarios en los que está operando el "devenir mujer" de Deleuze y Guattari, lo que es llamativo e interesante es que no son mapas de pensamiento lineales. Ese es otro punto que a mí me parece increíble, como él ve la pose hiperviril del miché como una performance. Ahí está diciendo cómo esa masculinidad es creada performativamente. Y eso es muy llamativo porque es a la vez un diálogo con la obra de Severo Sarduy y el concepto de simulación, otra marica latinoamericana pensando ciertos esbozos que, mucho después, reconocemos como queer. Pensando en el caso de Sarduy, ahí opera esa ligazón con Perlongher que un poco funciona en su trabajo con los miché. Esos ejemplos me parecen muy significativos de esa

suerte de adelanto de lo que después vemos como teorizaciones queer, sobre todo por cierta cuestión situada y latinoamericana respecto a una agenda que bien sabemos que fue elaborada en Estados Unidos, por más que sean obras que nos reapropiamos y hacemos con ella otras cosas, no pierden ese carácter de otra realidad geopolítica. En términos más generales, dentro de sus aportes al pensamiento y las teorías sexo-disidentes, me parece que logra elaborar un saber. Y esa es otra de las obsesiones que fui desarrollando con Perlongher, digo obsesión porque es un tema que me concentra y absorbe muchísimo interés y me dispara muchísima interrogación, me invita a pensarlo de manera muy intensa y continuada. Perlongher formula un saber sexo-disidente que combina todas estas dimensiones, lo político, lo literario y lo social. Y creo que tiene que ver también con el abanico de sus intereses. Hoy que hablamos tanto de lo transdisciplinario, Perlongher tenía una cosa muy transdisciplinaria. Ahí me parece que se arma esa suerte de caleidoscopio muy complejo y con mucho cuerpo. Y a través de todas esas interrelaciones entre esferas, prácticas, discursos, disciplinas, etc. se arma un saber que es muy potente para después pensar lo que sigue. Hay algo muy potente, por ejemplo y vuelvo a la cuestión de la contemporaneidad y la temporalidad de Perlongher: me paso este año escribiendo un artículo que tenía que ver con el giro antisocial de los estudios queer, que se me apareció una pregunta muy notable en Perlongher que tiene que ver con cómo entender la dimensión de futuro. No es por forzar una textualidad en este caso que no habilita esas preguntas, si no que se trata de una fuente de indagación que pareciera estar como todo el tiempo ahí disponible de la

manera más potente e interesante. No es que hay que forzar o que sea un gesto rebuscado, realmente hay también una pregunta por eso mismo. Y no se trata de restituir una genialidad de Perlolngher, creo que se trata más bien de una cosa llamativa que va más allá de las personas. No lo quiero plantear en términos místicos, aunque considerando la última parte de su obra no sería demasiado alocado, pero es como si hubiera una conjunción universal para que en esa obra converjan un montón de cuestiones que la vuelven esa suerte de faro del que hablaba antes. Que elijamos el camino que elijamos haya que pasar por ahí. Me pasó escribiendo otro texto el año pasado, con las derivas posteriores a Perlongher, que todos los caminos pasaban por ahí. Es muy notable eso. Y tiene que ver con el abanico de intereses que recogía, la cantidad de figuras que también están en su obra. Por ejemplo, hay también una pista brasileña que tiene que ver con los antropófagos brasileños y todas esas poéticas que son tan significativas en Brasil, me parece que pasan también un poco por Perlongher. Sus referencias son muchísimas, eso siempre ha sido un punto de mucho interés para mí, reconstruir qué pasa con esa biblioteca y sus referencias tan abarcativas. Y creo que en esa amalgama o esos mosaicos que se van armando de maneras impredecibles con una lucidez e inteligencia notables, pero que incluso van más allá de él y arman esa suerte de amalgama de perspectivas y cuestiones que hoy diríamos es un saber sexo-disidente, me parece que ahí nos sigue interrogando o nos sigue ofreciendo pistas o respuestas. Nos sigue manteniendo en proximidad. Todas las dimensiones y aportes de Perlongher se subsumen a la idea de un pensamiento que va articulando todo esto. Una de las fórmulas con las que lo pienso a Perlongher

tiene que ver con considerar que en él hay un pensamiento literario de la sexualidad, porque justamente no se puede deshacer de la literatura y de lo que él entiende como lo poético, lo literario y demás. Pero a la vez es algo que deglute todo el tiempo una serie de saberes que le eran contemporáneos, y que hoy, para nosotrxs, es nuestra contemporaneidad en un sentido más a lo Agamben, algo que nos hace ver las oscuridades de nuestro presente.

Néstor Perlongher y el frenesí del afuera. Entrevista con Roberto Echavarren

Néstor Perlongher and the frenzy outside. Interview with Roberto Echavarren

Juan Pablo Sutherland

Recebido em: 08 de fevereiro de 2023
Aceito em: 08 de fevereiro de 2023

Juan Pablo Sutherland es escritor, ensayista, crítico, Magíster en Estudios Culturales, Doctor en literatura chilena e hispanoamericana por la Universidad de Chile. Ha desarrollado una carrera literaria publicando textos de ficción desde el campo de las disidencias sexuales, literatura y los estudios culturales.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2515-0764>
Contato: juanpablo.sutherland@gmail.com
Chile

Perlongher abrazó las causas de su época que siguen siendo las nuestras: la liberación sexual y una política de drogas
Roberto Echavarren

Para este número especial de Caracol, también entrevistamos a Roberto Echavarren[1], poeta uruguayo, editor, ensayista, académico, personaje relevante de la poesía latinoamericana y fundamental gestor de uno de los proyectos de edición más destacables por su huella poética de alcance continental: *Medusario, muestra de poesía latinoamericana (1996)*.

Juan Pablo Sutherland

Roberto, quiero llevarte al escenario actual sobre las lecturas de Perlongher que cruzan sus escrituras (poesía, crónica, teoría), junto con su activismo homosexual de los ochenta y la notable etnografía marica que emprendió en sus textos. Hay sinnúmero de dimensiones sobre su trabajo que hoy siguen confirmándolo como un autor leído profusamente, atrayendo por cierto a nuevas generaciones. En ese rumbo, ¿cuál crees tú que es el atractivo de la obra de Perlongher y por qué sigue siendo tan leído y citado? Justamente estamos haciendo un dossier para la revista Caracol de la Universidad de Sao Paulo como muestra de esa emergencia o deseo de lectura de Perlongher.

Roberto Echavarren: José Lezama Lima escribió: "como la verdadera naturaleza se ha perdido, hay que inventar una sobrenatural". Esa invención

1 Entrevista realizada a Roberto Echavarren por Juan Pablo Sutherland en octubre de 2022.

resulta, en el caso de Néstor Osvaldo Perlongher, la de un mutante que se aventura singular, se sabe desviado con respecto a los roles, ideología y costumbres del contexto en que se crió. El eros se articula a través de un gusto arbitrario, extravagante, al armar, con cómica extrañeza, retazos de los procesos de seducción. En la poesía de Perlongher, y hemos de vivir un tiempo hasta digerirla, la seducción de lo monstruoso (crossdressing, mezcla de modas, motivo vergonzante o fuera de la ley) despliega un fondo pretendidamente inconfesable que no es sino la excusa para una investigación desenfrenada de las posibilidades de gozar en la entretela de la lengua, con una estrategia micropolítica, compatible con el doble o triple sentido, la aliteración y la deformación de las palabras. Abre y exhibe un poder insospechado de decir y un frenesí del estar fuera.

Tú conociste a Perlongher desde muchas dimensiones y la proximidad con su obra es una mirada privilegiada. Armaste y construiste *Medusario*, esa importante muestra junto a José Kozer y Jacobo Sefamí, que a estas alturas es una leyenda. *Medusario* además comienza con un homenaje en memoria de Perlongher, que junto con escribir la prosa neobarroca/barrosa del libro, aparece incluido con otros notables poetas latinoamericanos. Respecto a la poesía de Perlongher, ¿qué dimensiones o territorios te parecen relevantes, singulares o destacables como paisaje?
RE: No mucha gente se interesa por la poesía. Lo que vuelve llamativa la obra poética de Perlongher es que aparece vinculada o bien a una denuncia de la dictadura, o bien a un frente de liberación sexual, o bien a una política

de drogas como ocurre en sus dos últimos libros, *Aguas aéreas* y *El chorreo de las iluminaciones*. En cada uno de los tres casos, la implicación corporal del poeta lo lleva a producir "El cadáver de la Nación", o "Hay cadáveres"; el tema político sufre una desconstrucción o implosiona con la intervención de flujos eróticos, derrames "pringosos" de materias como el sudor, las lágrimas u otras excreciones. En este sentido, es una poética del enchastre. Y descoloca o descarrila la poesía política anterior a lo Mario Benedetti, digamos. No es una poética de la identidad, de la certidumbre y del slogan. Los fragmentos de cartas de [Fructuoso] Rivera a su esposa Bernardina que cita y reescribe Perlongher al comienzo de *Alambres* descolocan el tema de la Guerra Grande y lo derraman en una polvareda de ponchos, por así decir, el costado material sensual de las superficies y las figuras. El modo épico se derrumba en las niñerías de las tías. El soldado de la Guerra de las Malvinas deja como reliquia de su muerte el peine grasiento con que lo peinaban las tías, vale decir, las maricas que lo habían deseado. La liberación homosexual permea de sensualidad cualquier materia y las políticas históricas aparecen bajo ese lente. El cuerpo erótico se enferma y Perlongher busca remedios en la experiencia mística; a una estética de las materias "pringosas" sucede la iluminación, una estética de la luz.

En el activismo crítico y el *queer*/kuir, quisiera preguntarte por las derivas teóricas de Perlongher, pues diría que es un centro gravitante de las lecturas actuales sobre sus ensayos, me refiero a la teoría *queer*/kuir que ya en las últimas décadas aumentó sus enfoques, estrategias y

lecturas con un despliegue enorme en América Latina pasando por la literatura, artes visuales, crónicas, etc. Perlongher se ha transformado en un autor que ha dialogado a través de sus textos intensamente con un activismo crítico marica, kuir, travesti. ¿Qué guiones críticos son los que le permiten tener tanta vigencia?

RE: Si el arte, más que retratar lo real, pone a lo real en entredicho, alterando el criterio con que se lo juzga, la política, a través del arte, se revela como estilo. Ya no consiste en el combate por tomar el poder de un gobierno central según la estrategia marxista que definía y guiaba la lucha de clases. Más bien se configura a través de un lente microscópico, que ilumina cualquier conflicto singular. El poema no se ocupa de política. La política, reinventada, emigra al poema. La moda es el régimen más o menos precario que reparte identidades, señala costumbres, relaciones entre grupos, clases. El estilo contraría las definiciones de la moda. El estilo (espontáneo, libre) reúne (según la *Oda a la alegría* de Schiller) lo que la moda había —con violencia— separado. Confunde las ideas claras y distintas y expone, en los bordes, nuevas claridades. Ante las travesuras, no por irónicas menos arrojadas, del estilo Perlongher, ante la cuestión: ¿es hombre o mujer?, ¿es prosa o poesía?, se puede responder de varias maneras: con irritación (si se pretende eliminar la pregunta), con consternación (si se claudica ante ella), con risa incontrolable (si se aprecia la ironía rebelde, no culposa). Devenir, según lo entienden Deleuze y Guattari en *Mil planicies*, no una hembra real, o biológica, menos aún un disfraz, sino intensidades-mujer, contaminaciones, pastiches-mujer, no menos reales. Son intensidades corporales de un deseo

cultural, inflexiones singulares de una Eva muerta o resurrecta. El estilo aquí decora a la muerta, o a la muerte, como si el silencio fuera cómicamente rebasado no por el aullido sino por una celebración.

¿Cuál podría ser la relación o las proximidades del Santo Daime (religión del ayahuasca) con su formas de construcción poética, es decir esa identidad evanescente o esa lengua poética que derriba formas? Te lo comento, pues pareciera que las formas o las construcciones que despliega Perlongher arman una compleja genealogía donde siempre hay una fuga; muy deleuziano, por cierto.

RE: El trayecto de la poesía de Perlongher anota, a su modo, el paradigma de varios momentos de nuestra cultura, aún inmediata. De la revolución de las costumbres de los sesenta y setenta al congelamiento de la restauración militar y a una nueva explosión, esta vez amenazada por la corrupción financiera, la delincuencia urbana y el sida. En el caso de Perlongher, la última etapa culmina en un descubrimiento de droga y rito, la religión del Santo Daime basada en el consumo del yagué o ayahuasca que experimenta y estudia como antropólogo. De eso tratan los poemas de *Aguas aéreas*. Aunque ya antes, en "Abisinia Exibar" (de *Parque Lezama*), había subrayado la conexión entre droga y escritura aludiendo a la marca de polvos contra el asma que empleaba Lezama Lima. El éxtasis carece de causa, lava por dentro y salpica cada burbuja pinchada por las abejas de la respiración. Lo que dice son impresiones, reacomodos, fragmentos alegóricos y rítmicos. Como el "ritual de las budineras" de "La casa inundada" (un cuento de

Felisberto Hernández), aquí se instala el baile de las aguas, que en el libro siguiente se volverá un *Chorreo de las iluminaciones*. No importa cuáles sean los pensamientos, lo decisivo es asegurarles un agua por donde fluyan, como un *perpetuum mobile*, una pantalla líquida que los despliega y no cesa de brindar lo que no se sabía que estaba allí. Navegable, este río perfila el avance, a remo, de los andróginos, en fila, desde el brotar más remoto hasta el pasaje más liviano. La reverberación intoxicante los transfigura en ocelotes, en "circuito de ocelos", ojales, anillos de luz. Entretanto, estos remeros tienen un aire de familia con los de Góngora en la *Soledad Segunda*. El agua en sus indefinidos repliegues, en los circuitos entrecruzados motrices y lumínicos, no se deja paralizar, se vuelve fiesta de gestos sueltos, confiada membrana de una fuerza extraña, serpiente indígena, un espíritu caboclo, Dionisos entre los indios y los campesinos criollos del Acre, irreductible en su "expresión americana", tan singular y específica que resulta, según Lezama, "una desmesura asiática".

"Matan un marica" en *Prosa Plebeya* (1985) proyecta cierta política escritural que devela la violencia brutal contra las maricas y que coincide con formas de exhibición de la crueldad también en otros textos de escritores sudamericanos, me refiero al notable texto de Osvaldo Lamborghini, *Niño Proletario* (1973) y la crónica "Las Amapolas también tienen espinas" en *La esquina es mi corazón* (1995) de Pedro Lemebel. La eficacia de los textos citados es intensa y en el caso de Perlongher el texto es un cruce de crónica, ensayo, poesía, periodismo.

¿Cómo se puede leer esa pulsión de géneros y de activismo en el caso de Perlongher?

RE: Resuena el mazazo que extermina una res. En algún lugar cae la víctima no descrita, cae y retumba. Las frases se pagan con una libra de carne. Una y otra vez, Perlongher pone en escena la posible muerte de una "dama", la "loca" golpeada en un mingitorio por mirar con ojos "bizcos" lo que otro exhibe y acaricia "femeninamente" ("El combate bicolor"). El circo de las "iluminaciones" es la respuesta diferida a ese impacto aturdidor que anticipa el exterminio. El poema levita en el vacío, cuando el dios, o la víctima, se retiran.

¿Cómo crees que se dibuja la figura de Perlongher en Argentina-Uruguay en la idea de pensar su impacto cultural y su ubicación como poeta, antropólogo, cronista, activista, pensador? Pues es un autor que transita en un nomadismo que se hace cargo de diferentes materiales, ¿cómo lo ves o cómo crees que se lee?

RE: Perlongher abrazó las causas de su época que siguen siendo las nuestras: la liberación sexual y una política de drogas. La ayahuasca es menos exótica ahora en Uruguay y Argentina de lo que era en su tiempo. Néstor es un anticipador sólo por leer las líneas del presente, las líneas del cambio. Que la marihuana sea legal hoy en Uruguay no es ajena a esta filiación de la libertad y de la dignidad personal: haz con tu cuerpo lo que te parezca, mientras sea para desmontar la familia tradicional y su código de autoridad. Haz lo que dicta tu deseo, que transfigura la entretela de nuestras figuraciones. Con efecto cómico, como le parecía a él.

Devenir Perlongher: cinco miradas a la obra y al pensamiento de Néstor Perlongher. Entrevista con Adrián Cangi, Pablo Gasparini, Helder Thiago Maia, Richard Miskolci y Jorge Schwartz

Devenir Perlongher: five looks at the work and thought of Néstor Perlongher. Interview with Adrián Cangi, Pablo Gasparini, Helder Thiago Maia, Richard Miskolci and Jorge Schwartz

Antón Castro Míguez

Profesor adjunto del Departamento de Letras del Centro de Educación y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de São Carlos (UFSCar). Licenciado en Letras y doctor en Educación, Arte e Historia de la Cultura. Desarrolla investigaciones en el campo de la lingüística aplicada en su interfaz con la teoría queer.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0592-7270>
Contato: acmiguez@ufscar.br
Brasil

Recebido em: 11 de fevereiro de 2023
Aceito em: 11 de fevereiro de 2023

Ese deseo de no morir?
es cierto?
(Néstor Perlongher)

Para este dossier[1], cuyo eje central son las investigaciones desarrolladas bajo la perspectiva de los estudios queer-cuir-kuir, y también por ocasión del registro de treinta años de la muerte de Néstor Perlongher (1942-1992), entrevistamos a cinco investigadores que, de perspectivas distintas, se acercaron a la obra del pensador argentino radicado en Brasil. Nos animó a emprender estas entrevistas un deseo algo ingenuo (porque innecesario) de actualizar o contemporizar tanto su poética como la construcción de un pensamiento que, si provocador en la época, hoy puede interpretarse como "precursor" de una (proto)teoría queer (por así decirlo y teniendo en cuenta todos los interrogantes que suscitan dicha proposición) en Latinoamérica (pues, como observa Richard Miskolci, revela sintonía con lo que ya se hacía, en esa misma época, en el "mundo anglosajón"). Esta entrevista-caleidoscopio nos aporta múltiples posibilidades de (re)acercarnos a la obra y al pensamiento de Perlongher e incluso de pensarlo como persona-devenir: el revolucionario irredento; el terrorista-escritor amado u odiado; el poeta-habitante-indecente de los márgenes, de las fronteras, del entre-lugar; libre, libidinoso, lascivo, languidecente…; no un "quién" sino un "qué" ("ese 'qué' interrogativo con acento que señala hacia una no sujeción a las

1 Contribuciones situadas y multidireccionales del pensamiento queer (cuir/kuir) y las disidencias sexo-genéricas en los estudios hispánicos. *Caracol*, São Paulo, n. 25, jan./jun. 2023.

lógicas identitarias ya codificadas", como bien lo interpreta Pablo Gasparini). Un devenir-Perlongher, porque original, multifacetario, provocador… "Perlongher militó por una metamorfosis del deseo. El poeta y activista político me convenció de que no hay revolución social si no se transforma la lengua desde dentro, si no se inventan figuras retóricas en el orden de los discursos que produzcan cuerpos por venir", nos dice Adrián Cangi. "Perlongher nos enseña a abrirnos a sonoridades otras y a estar a la escucha del archivo desde las intersecciones de la siempre translingüe migrancia con aquel "qué" que desafía los usuales interdictos sobre la sexualidad y el género. Hacer (gozosa) poesía sobre estos traumáticos territorios quizás sea una de las razones que nos convoquen a releerlo en este trigésimo aniversario", resume Pablo Gasparini. "Es en ese sentido que digo que la obra poética de Perlongher, en gran medida, profana la forma hegemónica de narrar el espacio, una vez que conocemos los espacios perlongherianos ya sea a partir de la utilización de otros sentidos, como el olfato, ya sea a través de la transformación de la mirada panóptica en una mirada deseante", nos aclara Helder Thiago Maia. "Para comprender a Perlongher es necesario reconocer que él fue un poeta entre científicos sociales. Un poeta políticamente comprometido (*committed*), que jamás adhirió a una defensa apresurada de cualquier movimiento, hecho que –en vida– le costó antipatías, enemistades y ataques. *El negocio del deseo*, por ejemplo, atiende a las demandas de un estudio ejemplar sin abdicar del cuidado estético y de la perspectiva política singular", nos advierte Richard Miskolci. "Presencia fulgurante y polifacética. Néstor Perlongher, un transgresor *avant la lettre*. Una lengua afilada, con muchísimo sentido

de la ironía y del humor. Y una capacidad de permanente desplazamiento", según nos describe Jorge Schwartz. Entrevista-caleidoscopio-cartografía que, más que hablar de Perlongher, nos invita a (re)visitar su obra. Y a celebrar su vida… Porque… ese deseo de no dejarlo morir… ¿es cierto?

1. Otros cuerpos por (de)venir. Entrevista con Adrián Cangi[2]

Antón Castro Míguez: En primer lugar, nos gustaría saber cómo se da tu acercamiento a la obra y el pensamiento de Néstor Perlongher, desde qué perspectivas temáticas y teóricas. Este año se celebra el aniversario de los treinta años de la muerte de Perlongher. Pensando en las generaciones más jóvenes, ¿qué puede significar acercarse a su obra poética y a su producción teórica?

Adrián Cangi: Me acerqué a la obra y pensamiento de Néstor Perlongher interesado por el combate político en favor de los derechos civiles de las minorías y por su lucha contra las gramáticas del poder en el cuerpo de la lengua, con el deseo de inventar nuevas retóricas en las matrices perceptivas y afectivas que produjeran umbrales para las transformaciones del deseo. Perlongher militó por una metamorfosis del deseo. El poeta y activista político me convenció de que no hay revolución social si no se transforma la lengua desde dentro, si no se inventan figuras retóricas en el orden de los discursos que produzcan cuerpos por venir. No alcanza la revolución de una economía política si no se toca el nervio libidinal. Me encontraba con Perlongher en

2 Entrevista realizada en octubre de 2022 para la revista *Caracol*.

sus viajes entre Brasil y Argentina, interesado en su potente trabajo poético después de escuchar el poema "Cadáveres", como el más poderoso testimonio inventivo contra la dictadura argentina. Compartíamos, por distintos motivos, el amor a la figura de Eva Duarte. Finalmente, después de su muerte trabajé con la obra de un amigo, impulsado por Jorge Schwartz y con una beca posdoctoral de la FAPESP. Seguí el hilo de plata de una paradoja ejemplar, reunida como "síntesis disjunta" o como "*membra disjecta*" en sus grafías de vida. Paradoja que culmina atravesando sus ensayos, relatos y poética, y que podría enunciarse así: la 'extática' siempre se opuso a la 'retórica', como los magos se opusieron a la verborrea urbana de una práctica política. El interés por ambos dominios en el poeta, narrador y ensayista rioplatense –extática poética y retórica política– siempre me conmovieron por su composición e inversión, por producir mezclas inesperadas y transformaciones inventivas. Perlongher me cautivó en las marcas de su biblioteca, en las huellas manuscritas de sus cartas, en los gérmenes de líneas para un poema. Lo hizo por las maneras de producir la sintaxis por "cut up" compositivos, por el "uso" de unas series que despliegan disyunciones lógicas y prácticas lingüísticas entre historia política y líneas de invención del deseo. Para el poeta "hacer sentir" un cuerpo extático en la construcción poética es tan importante como describir una escena de transformación política en sus ensayos de posición, donde las minorías ganan espacios de expresión en los derechos civiles y los cuerpos impensados emergen de las figuras que los fabulan. En las políticas del deseo que Perlongher practicó y en las que aún creo, hay simultáneamente un entramado y un desacuerdo entre liturgia

y ritual, entre extática y retórica, entre poética y política. Entramado y desacuerdo que no pueden ser unificados por ningún mito englobante como régimen de una matriz sensible. Tal vez por ello lo atraviese la noción de "*membra disjecta*" que configura el sentir de la expresión americana. Hay en su obra fronteras, umbrales y pasajes donde se privilegia cierto grado de oscuridad que no impone la transparencia. La transparencia de cualquier orden del lenguaje es un modo "micropolítico" o "molecular" de prácticas fascistas, que se proyectan hacia un realismo político de las representaciones mayoritarias, y que al final culminan por imponer modos o maneras de la identidad. Modos de la identificación cerrada sobre sí, tanto en el "aquí" de los deícticos como en el "entre-lugar" de las preposiciones. El poeta-activista militó por una sexualidad no-relacional y por una apertura de las identidades cerradas en grupúsculos de auto-reconocimiento y auto-satisfacción. Anticipó a nuestro tiempo. La obra de Perlongher sostiene, como un impulso constructivo, la idea e intensidad de que la poesía tiene que "hacer un cuerpo" y que solo hay políticas que liberan vidas cuando las poéticas inventan por figuras "otros cuerpos por venir". El cuerpo se desplaza entre las cosas y las proposiciones, entre un ensayo que describe y designa y una poética que expresa y delira. Perlongher inventa series que cruzan avatares de la historia política con maneras del deseo para contornear cuerpos en fabulación y transformación. Descubrí en su obra que no hay un método aunque si una lógica de la sensación muy precisa: una larga preparación por robo y captura, un intenso trabajo negro y clandestino, aunque siempre practicado en el "entre" de las relaciones y en el "fuera" del desapego. Su marca

filosófica es la obra lógica de Deleuze. Su construcción política emerge del trabajo conjunto sobre Deleuze y Guattari. El gran poeta rioplantense del barroco plebeyo cuerpo a tierra murió hace treinta años. Mil novecientos noventa y dos absorbía la bravura y el coraje político del argentino. Enterrado en São Paulo bajo un homenaje del Santo Daime, cambió la poesía y el ensayo de intervención política en nuestra América. Provocó una alteración en los hábitos cotidianos y en los ritmos cósmicos, una perturbación que tiene algo de irreversible, como lo tienen las obras de los brasileños Paulo Leminsky y Wilson Bueno. Parece haber sido olvidado en el Brasil donde fuera célebre a mediados de los ´80, hasta el *bestseller* de *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo.* En ese tiempo su palabra política circulaba desde el grupo *Somos* hasta la prensa pública, desde los bajos fondos de los *darkrooms* del centro paulista hasta las aulas de la Universidade de Campinas, desde los grupos minoritarios que fluyeron hacia el apoyo del PT hasta la discusión necesaria de un anacronismo barroco para pensar nuestra América. Estos trazos de una grafía de vida recorrieron multiplicidad de cauces con un mismo fin: reinventar las lenguas del Brasil menor y hacer visibles otras prácticas de vida posibles. Sus amigos de *girias* de antaño hoy ya no están: los poetas Roberto Piva y Glauco Mattoso, aunque han quedado sus huellas poéticas como parte de una generación a la que se entregaron. Perlongher los acompañó en sus escrituras. Su querida amiga Josely Vianna Baptista ha dejado su estela –traductora minuciosa de Lezama Lima–, desplegó una colaboración magistral de traducción telefónica de la que surgía la antología poética *Lamé*. Aún insisten con fuerza de producción Jorge Schwartz y Suely

Rolnik, con quienes compartió escritura y proyectos de invención. Una urdimbre de amistades que creyeron en otras políticas de los cuerpos y del deseo, pero sobretodo en una "descolonización del inconsciente" y en una "politización del deseo", parecen haber caído en la sombra del pasado de unas luchas aunque resulten inolvidables fuera del Brasil. Cuando vivía en São Paulo comprendí mejor la frase de Tom Jobim, dicha en una entrevista de regreso a Río de Janeiro después de vivir en los Estados Unidos: "*Allá afuera está bueno, pero es una mierda; acá es una mierda, pero está bueno*". Perlongher siente su país estando afuera hasta adquirir una percepción desconfiada ante cualquier tranquilizante sensible o epistemológico que desee explicar lo argentino por conservador y delator. Brasil fue su mundo de vida e invención vital y poética. Su laboratorio vital produjo una mezcla imprescindible, que comenzó en los barros del plata y culminó en las *girias* de São Paulo, entre *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari y una *Antropología del éxtasis* propia de un *etnobarroco* americano.

AM: Entre 1999 y 2001, en tu estancia posdoctoral en Brasil, como investigador y profesor llevaste a cabo algunas investigaciones cartográficas de la ciudad en los circuitos del deseo, de entrevistas a la generación con la que el poeta compartió y un trabajo con los distintos archivos para organizar y publicar los inéditos acerca de la obra de Perlongher. ¿Podrías contarnos qué pudo aportar esta "aproximación" al acervo personal del pensador argentino, tanto como conocer la ciudad elegida para su exilio personal en tus investigaciones?

AC: La "aproximación" al acervo personal del pensador argentino me llevó por el camino del descubrimiento de sus textos, entrevistas y escrituras sobre el tránsito, el trance y el éxtasis corporal. La "Nueva York de Suramérica", como Perlongher llama a São Paulo –la ciudad elegida para su exilio del deseo personal– me conmocionó en la intensidad de las mareas humanas y en la disparidad social de la extensión, en la paranoia relajada y tensa a la vez, y en la simultánea sinfonía y cacofonía viviente. Como a Perlongher, esa ciudad me enseñó a ser "cualquiera" o "todo el mundo", hasta descubrir lepra en los cuerpos de la Avenida Paulista secando sus heridas al sol o la violencia de niños y niñas con jeringas en sus brazos tendidos por las calles de la ciudad. El shock sensorial es indudable e inolvidable para la experiencia, de una ciudad "decididamente fea" como señala el poeta, aunque plena de oasis de encuentros potentes y transformadores. La voz poética de Wilson Bueno me recuerda en un trayecto compartido por la ciudad: "*disfrutábamos de la conversación telefónica con Perlongher*". "*Aparecían muchos personajes en Néstor y todo se movía al ritmo de una 'conversa' apretadita, banal, en una mixtura de lenguas y voces femeninas prestas al humor*". El humor pensado siempre por el poeta como un desplazamiento corrosivo, como un arte de las caídas y de las declinaciones de los cuerpos. En la voz de Perlongher vibran tanto el milagro y los simulacros del cuerpo, como los trances de sus prácticas de transformación y variación vital. El contacto narrativo de cada semitono de la voz crea mundos y despliega efectos, mientras los trances ofrecen pasajes a una lengua "imantada", como la declarada por Lezama Lima en *La expresión americana*. Pienso en Perlongher siempre deseoso de

encuentros corpóreos, táctiles y auditivos –plenos de inmediatez y propios de la cacería erótica, como quien presiente y lanza haces de miradas siguiendo el sendero olfativo de los signos– como un minucioso cartógrafo de micro-movimientos del deseo en los bares de encuentros, cines, *darkrooms* y hoteles donde entrevistaba a "*garotos de programa*" para sus investigaciones. Caminé sus circuitos y cartografías para comprender el viaje lumpen donde cualquier moneda libidinal es reversible. Lo imagino en suspensión telefónica hasta el final de su vida con Wilson Bueno, a quien acompañó en *Mar Paraguayo* con su prólogo "Sopa paraguaya". Se trata de un cuerpo afecto a una subjetividad como soporte político, que juega su presencia en el teatro de la lengua, en discordancia con los variados tonos del decir. Se internó en el Acre amazónico, en Céu do Mapiá con cuarenta grados de fiebre en busca del Daime, del yagé y de los himnos. Ante la "telaraña de la costumbre" de los hábitos urbanos inventó una lengua que dejó su hueco, como si siempre hubiera estado allí. Perlongher ha sido un duende de los efectos. Nos enseñó que la literatura siempre vive de los restos y saca partido de las declinaciones. El gesto lumpen en la lengua se materializa en un agarrarse paródico a la otra lengua, en una cornisa del sentido que puede transmutarse en el retorcimiento, en el "deseo de envolverse en el estilo", como gusta decir Gómez de la Serna. Parodia quiere decir para el poeta "canto al lado de otro". En ese canto se juegan deslizamientos de sentidos, puntos de deriva en el que una lengua nacional por "efectos antropofágicos, anafóricos y analécticos" se acopla a la otra lengua en un nuevo orden aberrante. Es así que el poeta inventó una semiósfera vital propia de las fronteras, aunque

trasladada al interior de los Estados. Radicalizó la iconoclastia sobre cualquier material de lectura, incluso sobre los gestos áureos siempre citados. Lo que queda de Lezama Lima son sólo explosiones metonímicas, juegos referenciales, absorción de los procedimientos, pues el "neobarroso" en su descenso a las márgenes del Plata –como un marqués de Sebregondi homosexual, activo y delirante, tropieza en el barro de su estuario– para montar parodias en un campo abierto de constelaciones. El tránsito entre-lenguas extrema una experimentación pulsional, posicional y relacional que pasa "por", "en" y "entre" los cuerpos. Para describir estas prácticas hay que decir que son los que viven "a través de" expresiones preposicionales más que en zonas semánticas estables. Perlongher encontró esta sintonía en el poeta uruguayo Roberto Echavarren. Como Tulio Carella y Manuel Puig, dos argentinos que exploraron el paisaje de los cuerpos del Brasil, las flexiones y declinaciones del cuerpo se corresponden como en Perlongher con expresiones y declinaciones preposicionales. La crónica ficcional, los relatos o el ensayo se traman de restos y excedentes que tratan a la posición y a la relación como un ensanchamiento de la "ficcionalidad de la ley". Los exilios forzosos y las *girias* carcelarias se desplazan de un lado a otro de las fronteras y dejan sus huellas policiales y prostibularias. Perlongher absorbe en el *devagar* de sus tránsitos eróticos el habitar turbulento enhebrado de traiciones para inventar el sedimento de los ritmos y los restos. La indistinción de los sentidos entre-lenguas es la única fidelidad. Caprichos, desvíos y errores de los lenguajes transmutan las miserias cotidianas. El tránsito afirma el desliz y la mezcla, la indistinción y el error de los lenguajes a la deriva que no respetan a los

idiomas estabilizados. En las tierras del exceso: los restos eróticos y los juegos entre-lenguas hacen al barroco caído –chapaleando en el barro– en la explosión de un gesto centellante que hace todo para convencer. Siempre ajeno a las esencias Perlongher revela rasgos, marcas, suplementos, todas funciones operatorias capaces de inventar sonoridades y ritmos para nuevas figuras del decir. La atmósfera barroca que lo impulsó entre poesía, ensayo y relato funciona como una antropología del deseo que pone en movimiento y extrema una filosofía antropofágica. Con su gesto plebeyo logró correr y corroer aquella arquitectura de sombras y espejos que el barroco clásico destinaba al mundo inferior, haciendo de la atmósfera un fluido "licuescente" que torna resbaladiza toda percepción, bajo la gota gorda del sudor entre los cuerpos, extremando en el exceso un estado del éxtasis que nos permitiría acceder a los reflejos del mundo. La antropología del éxtasis es tal tez su más potente contribución poética y ensayística americana a las generaciones por venir. Solo en el corazón terrestre del alma de las cosas, en los cuerpos y entre las fuerzas de los elementos, es donde se produce la transformación "del cuerpo en el cuerpo" por las fuerzas de la "liana divinal". Nada hay en éste instante más "sacrosanto" que la transformación material. Es distinta esta manera de captar la luz por la "liana divinal" entre el agua y el aire –mitad flor, mitad fuerza", que la del "animal carbunclo" –mitad cabra, mitad linterna– que Lezama Lima considera como el gran dispositivo engendrador de la poética de Góngora. Mientras Perlongher flota en la pantalla líquida de La Flor de las Aguas, Góngora ve a través de la luz oscura de ofuscada luminosidad. La sustancia embriagadora de la 'flor de las aguas' o del 'pelo

de Dios' es mediúmnica e introduce en el trance. El conocimiento y el éxtasis jamás han sido distritos blindados entre sí. Para "ir hasta el fondo" en una visión unitaria no es posible prescindir del arrobamiento. Publicamos en conjunto con el poeta peruano Reynaldo Jiménez la última entrevista inédita de Néstor Perlongher sobre el éxtasis y la poesía en su primera traducción al español –dentro de la sección de entrevistas completas en *Papeles insumisos* (2004)–, realizada y remitida desde Salvador (Bahía) el 11 de abril de 2003 por Edward Mac Rae. El entrevistador es un amigo de andanzas sexuales y quien lo introduce en la floresta amazónica, donde el poeta "recibió" varios "himnos". Las trazas de esta experiencia tensan el poemario *Aguas aéreas* (1991) con el poema inconcluso descubierto en la incursión que realicé en sus archivos del *Auto-Sacramental do Santo Daime* (2001). En esta última entrevista el poeta intenta deslindar los modos del trance entre la magia profana de la poesía y el descenso vertical sobre los cuerpos de los cantos míticos, disciplinarios y omnipresentes del Santo Daime. Último esfuerzo de trinchera tanto para precisar como deslindar el acceso a las visiones poéticas y a los modos doctrinarios normativos de la liturgia. Siempre reconoce el poeta que la poesía no es una liturgia, aunque sí una rarísima forma ritual. Nunca niega la presencia de una voz divina o sagrada que en ambos casos excede al "yo". Titulamos la entrevista "Recibir los himnos, pero celebrar el vacío". El fondo de Perlongher es la experimentación "incitadora" del yagé y la recepción de los "himnos" con fines tanto poéticos como curativos. En los últimos años de experimentación del "mal de sí" –como llamó al hiv en su flujo sanguíneo– insistió de modo incesante en los

umbrales de una antropología del éxtasis. Entre "Poesía y éxtasis" (*La letra A*, nº 3, 1991) y "La religión de la Ayahuasca" (*El Porteño*, nº 116, 1991, publicada bajo el título "Éxtasis sin silicio")–, Perlongher intuyó que la fuerza poética es una forma del éxtasis que conserva en el "salir de sí" una relación con lo divino. Estos textos compilados en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992* (1997, Selección y prólogo por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria) se complementan con la última entrevista citada y con el seminario sobre "Antropología del éxtasis". Las fuerzas del cosmos chamánico abierto a los rituales colectivos como vibración con el cosmos, fueron derretidas en la embriaguez privada de los santones de clausura y luego en las pobres mercancías de poca monta de mercados mercenarios para consumidores solitarios y escapistas. ¿Dónde ha quedado el "soma de luz" o la "miel de la gran curación"? En el final del *Auto Sacramental do Santo Daime* el poeta hace tomar la palabra a "Los Indios" entre los elementos y sus fuerzas: "*Para espantar / a los europeos, / para ahuyentar a los innobles, / para asustar / a los aventureros, / y para castigar / con una reprimenda de la mente / a los niños rebeldes o a los jóvenes / que creen que pueden transgredir e1 orden / inmutable que el yagé nos da y revela. / Somos nosotros quienes te descubrieron, santa / sustancia vegetal. / Experimentando los ofrecidos como maná / poderes de la selva. / Mezclando, masticando. / Adivinando, divina- / mente intuyendo, y explorando. / Meciendo, cociendo, macerando. / Dando a lo que nos es dado / divina vuelta, por / el lado de los dioses; / ellos son naturales elementos: / está el Dios de las Semillas (Huichilobo) / y el Dios de la Floresta, claro niño Dionisio, / la Madre de las Aguas y la Diosa del Viento*". La invocación a los eternos

poderes impersonales de las fuerzas de la selva, pone en su lugar tanto a las pretensiones de la moderna colonización como a los llamados rebeldes que juegan en la superficie del sentido. Este es el modo de pensar que el poeta encuentra, para abordar "lo arcaico de lo moderno", tal como lo piensa Walter Benjamin en sus estudios sobre la alegoría. Evoca simultáneamente la cara impersonal de las fuerzas y la actualización corpórea bajo los efectos del Dios de la Semilla, del Dios de la Floresta, de la Madre de las Aguas y de la Diosa del Viento. El gran teatro alquímico de la floresta abre curso a los procesos del sueño –recuperados a través del trance del vegetal por Perlongher– para salir fuera de cualquier forma de la religión de la conquista. El vehículo del Auto Sacramental permite hacer uso del teatro sagrado para convocar el juicio experimental y la metamorfosis de los cuerpos. La impronta femenina que Perlongher recupera de Juana Inés de la Cruz, indaga en la antropofagia ritual y simbólica con la fuerza de una promesa plurimodal en la relación de los cuerpos. El sentido de los Auto Sacramentales, que se representan durante el Corpus Christi, siempre acentúan en la fiesta celebratoria un asunto pagano y un argumento de los elementos cósmicos. Perlongher parte desde allí, no se trataría del misterio de la Eucaristía sino del teatro alquímico del vegetal. Como interpretación histórica para la memoria americana, Perlongher evoca las fuerzas de los elementos de los rituales indígenas de América como cifra y prefiguración de la Naturaleza. En el *Auto Sacramental* el personaje de "La Luz" pregunta: "*De do viene tu fuerza?"* y "La Fuerza" replica: "*Y de dónde tu luz?*". El vegetal se revela como "La Ayahuasca" y dice: "*Oh Fuerza, oh Luz, oh madres / de mi acuática cascada*

como un peltre / de la cristalería que se raja e / irrumpe en el jardín desmelenado una / vibración descomunal, / que otorga a aquél que aprovecharla sabe / la fuerza y los poderes de la luz. / Encuentro no de aguas más de plantas / (siquier plantas acuáticas: aéreas) / mi origen determina, me da a luz. / Masculino el jagube, entrelazándose / en las cimas / más ariscas del bosque, / enrollado en el torso de los troncos, / divisa una femenina arbusta, a simple / vista insignificante, / más que trae la mixtura y la cohesión / a todo y de todo significa: / femenina chacrona, oh divina rainha, / a la que sólo las mujeres tocan / y limpian y desbrozan / con sus desnudas yemas / impregnadas de cantos en el canto. / Los hombres, entretanto, me buscan / en la selva; o, mejor dicho, buscan / la liana divinal: / ella no es fácil de arrancar, se aferra / con toda (que mucha) su fuerza / al corazón terrestre del alma de las cosas / y sólo permite que la lleven si una música / impregna con delicados tonos de agreste almíbar / la fantasmagoría de la selva: / un canto de esforzados campesinos, / pastores de la silva (…) Una vez retirada, en colchones de flores, de la selva, / a la tenaz enredadera a un / palacio la llevan: / palacio porque todo lo que toca la liana / de una descomunal festividad ornamenta / y trasluce / en la húmeda mirada de rurales atletas / la emoción del momento sacrosanto".

AM: En el prólogo a *Evita vive y otros relatos* (Ed. Santiago Arcos, 2009), planteas que Perlongher prefiere "*la inestabilidad alucinatoria de la percepción y la construcción de escenas filtradas por la duda*" al "*mundo orgánico de las representaciones*". ¿Crees que esa "*preferencia*" también se percibe en su producción teórica?

AC: La inestabilidad alucinatoria perceptiva obra por intervalo, duda y paradoja en las políticas del deseo que Perlongher delineó, tanto en las prácticas teóricas que produjo como en las poéticas que inventó. La lógica que lo acompaña entre poema, relato y ensayo sostiene que ya no son los órganos receptores los que determinan las percepciones, sino que las percepciones engendran y determinan un tipo de órganos inventivos. Son los órganos receptores los que recogen las vibraciones e intensidades y los que se propagan a través de la materia. La fórmula de un chamán no es distinta a la de un poeta: ¡Denme un cuerpo que dé cuenta de mis alucinaciones o de mis trances visionarios! De la bruma ascienden figuras y formas, a veces el estado del mundo aparece y desaparece según los grados de distinción diferencial y microscópica de la percepción. Perlongher apostó toda su poética a las pequeñas percepciones que ya no se detienen en objetos o sujetos, sino sobre pliegues móviles e inestables de distinta concentración de materia-luz. La fórmula del siglo XVII que trae hasta el presente es *plica ex plica* (pliegue según pliegue), donde el cuerpo está "implicado", "complicado" y "explicado" por su propio proceso de formación y sus procedimientos de expresión. La materia-luz por la que se interesa es el *metaxu* –entre-lugar que toca el *sintiendum* de lo sensorio– como efectos de sombras o causas coloreantes, allí donde cualquier ascenso se confunde y reúne con la caída. La imagen orgánica es para el poeta una identidad dogmática y representativa de peligrosos *corsets*. Sentir y pensar sin principios, en ausencia de Dios y del Hombre, es la tarea del peligro problemático al que nos invita: habitar entre incomposibles en un mundo de "pulverulencias", sin el privilegio ontológico jerárquico de

especies, géneros, formas, tipos o taxonomías estables. Siempre creyó que todo lo viviente es monstruoso o anómalo. Allí radican en sus ensayos y en su poética las escenas dudosas, a media luz o en *darkroom*. El poeta cree que "ver" no guarda relación con la consistencia "afectiva" que insiste más allá de las imágenes. Las imágenes son resbaladizas, entre oceánicas, alucinatorias, fantasmáticas y delirantes. El mundo de los cuerpos sensitivos es olfativo y táctil, aunque los problemas políticos de esos cuerpos se jueguen en el espacio de las representaciones visuales y auditivas orgánicas. Perlongher resultó siempre preciso: en el nivel "molecular" hay siempre materia en una miríada de fuerzas en algún grado, en el nivel de las representaciones orgánicas "molares" hay batallas de individuos de algún orden. La revolución molecular hace sentir una salida que escapa de las identidades, mientras que la experiencia orgánica de los cuerpos en sus luchas requiere de identidades momentáneas para sus derechos civiles. La inestabilidad alucinatoria de la percepción le permite al poeta pensar la construcción de escenas filtradas por la duda donde todo cuanto aparece son cuerpos. Siempre hay una "fabulación" de los cuerpos en la invención de las figuras tanto icónicas como literarias. Parece ser allí donde un "resto" se vuelve agudeza e ingenio para hacer vibrar a las narraciones orales y gestualidades que inciden en la danza, la pintura, el teatro y la literatura cortesanos de la tradición popular barroca. Un resto que nunca se confunde exactamente en la expresión con la biografía experimentada ni con los compromisos morales y políticos que una vida registra y tematiza. El "devenir" del cuerpo llamado "barroco" en el que insistió Perlongher, es del orden de esa "piedra irregular", de ese "nódulo

barrueco", que se expone como un querer y resulta inseparable de un estilo vital, entendido como un brote repentino que nace de abajo con insistencia y resistencia en el arte de vivir. Se dice que el cuerpo barroco como problema retórico-poético insiste desde el siglo XVII entre la alegoría y el conceptismo, fundido con un ánimo pesimista sobre la vida humana que se desplaza del gesto de estilo a la ópera bufa, entre el *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642) y *El Criticón* (1651-1657) de Baltasar Gracián. Esta herencia de las incorporaciones, intermitencias y erosiones del cuerpo condenado a ser bajo y popular por las trampas de la fe, busca su visibilidad y legibilidad mordiente para escandir la expresión del "cuerpo-alma" en una escena donde el teatro y la pintura inflaman a la poética. Podrá decirse que cuerpos y más cuerpos, todos son cuerpos en nuestra América. Cuerpos ritmados por el desenfreno y el vaciamiento de la avara conquista; cuerpos diezmados por la peste y el hambre de los virus globales; cuerpos de la insistencia de la fiesta y el dolor de las mezclas plebeyas; cuerpos de las heridas de la fe y de los excesos del carnaval. Cuerpos que permiten ver desde las prácticas del "teatro del mundo" al "carnaval ritual", aquello grotesco y sexual mezcla de parodia y desenfreno, tan propio del duro trabajo popular confundido con una sexualidad insurgente de larga tradición en la embriaguez de las vendimias. El siglo XVI enseñó, entre Rabelais y Montaigne, entre *Gargantúa y Pantagruel* (1534) y *Ensayos* (1580), que el cuerpo estalla en la escena y que el deseo no es plenamente humano, y por ello recupera tradiciones y baraja mezclas populares entre la sátira, la parodia y el grotesco. El siglo XVII exhibe, entre Gracián y Juana Inés Ramírez de Asbaje, entre *Oráculo manual*

y arte de la prudencia (1647) y *El divino Narciso* (1689), cuerpos oscilantes y bajo observancia, que se desplazan entre la alegoría, la anamorfosis y el sueño. Multiplicidad de iconografías y escrituras producen "corpografías" o grafías de cuerpos bajo los efectos de una oscilación entre la materia y la alegoría, entre la física y la anamorfosis, entre la cosmología y la elipsis. Los cuerpos entran en escena por una transformación de perspectivas y por una apertura de la relatividad que fabrica figuras tan artificiales como perversas, tan eróticas como simuladas, pensadas como un "milagro material" dentro de una historia natural. Sin más se trata de aquello que Severo Sarduy llama: "Nueva inestabilidad" en *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987). La tradición iconográfica y poética desde el siglo XVII a la contemporaneidad, con modos y maneras que han variado cosmológicamente del "descentramiento" a la "relatividad generalizada" de la experiencia del sujeto, supone considerar "retóricas ampliadas al placer" e "imposturas de la pulsación del sentido" que consideran el desarrollo de la anáfora como repetición y ampliación de los modos de existencia, capaz de enfrentar como lo piensa Gracián, con agudeza e ingenio la ópera bufa del mundo. Se trata de poder pensar las dimensiones de la materia y del cuerpo entre la inestabilidad y la paradoja. Para ello es necesaria una historia del cuerpo: "una antes del barroco", "una propiamente barroca" y "otra después del barroco".

AM: En un artículo publicado en 2013, en el que analizas el cuerpo poético en las obras de Perlongher y Echavarren, afirmas que, para ambos, "*el cuerpo constituye una política y estética entrelazadas que*

***presentan una anomalía expresiva*"; más adelante, en el mismo artículo, planteas que "*el poeta emite cuerpos reales, algo existente, una producción de existencia*", es decir, "*que no se siente y no se piensa si no es en una experiencia del tacto de la materia corpórea*". Te referías, por supuesto, a la obra poética de ambos. Quisiéramos saber qué relaciones ves entre este "*cuerpo poético*" y "*las políticas sexuales*" propuestas por Perlongher en los años 1990.**

AC: El "cuerpo poético" o "el paisaje de los cuerpos" que comparten Néstor Perlongher y Roberto Echavarren es siempre sexuado y deseante, anómalo y estilístico, aunque corre y corroe cualquier identidad o identificación. Por ello acuñé la fórmula: "el cuerpo constituye una política y estética entrelazada que presenta una anomalía expresiva". Esta relación entre "cuerpo poético" y "políticas sexuales" posee una historia de diferencias, posiciones y batallas. Es la historia material del proceso de formación de una "corpografía", como resultado del progresivo descentramiento de las lógicas de representación clásica hacia una teoría de la relatividad de lo visible y decible de las retóricas y oficios del siglo XVII, donde es posible percibir el desplazamiento de una "materia alegórica" a una "anamorfosis elíptica". Desplazamiento que encuentra figuras sensibles en la tradición icónica europea de la pintura y escultura con motivos que problematizan el lenguaje de tradición. Figuras de composición como las del "descentramiento" de Caravaggio, del "doble centro virtual" de El Greco, del "doble centro real" de Rubens, de la "elipsis de la percepción" de Velázquez; como de la "anamorfosis del círculo" de Borromini y de la "elevación del éxtasis" de Bernini; como la del "teatro

del mundo" de Calderón de la Barca y de la poética de la "metáfora del espejo" de Góngora, que al fin culminan abriendo en la producción del *theatrum mundi* una écfrasis (*ekphrasis*) generalizada, que se desplaza hacia una representación verbal proveniente de una representación visual, y que pone en relación de pasaje y proliferación lo visible y lo decible para mostrar un escenario del cuerpo sexuado sugerido o expuesto. Teatro que traza un arco entre las poéticas y retóricas del siglo XVII y las prácticas de escritura y estilo contemporáneo, capaz de unir sin olvidar sus diferencias y modulaciones a Juana Inés Ramírez de Asbaje, El Inca Garcilaso, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Roberto Echavarren, Paulo Leminsky, Wilson Bueno, Homero Aridjis, José Donoso, entre otros tantos insumisos de la lengua que indagaron en invenciones políticas de la sexualidad. Poéticas y narrativas que han sabido indagar en el cuerpo del deseo, de la melancolía, de la variación infinita, de la obscenidad del tatuaje y del tajo; que han calado en la experiencia del cuerpo en éxtasis, deseante, festivo, orgiástico, en ruina, melancólico, consumido, lancinado. Toda una *corpografía* de los cuerpos, como la llama Néstor Perlongher en "El paisaje de los cuerpos" (1992), contenido en *Papeles insumisos* (2004), atraviesa la curiosidad barroca. Curiosidad que abre Rembrandt en *La lección de anatomía* del doctor Nicolaes Tulp (1632), donde es posible mirar el volumen de la carne abierta como un pliegue y despliegue de sus formas, donde un bisturí y unas pinzas finas abren la red linfática y los cuerpos cavernosos para desplegar sus superficies, arrugas, cicatrices; sus grandes planos aterciopelados y sus

redecillas, sus anfractuosidades y sus delicadezas. ¿De dónde proviene tal curiosidad por la elevación del alma y la profanación de los cuerpos? La elevación proviene de la contorsión e histéresis de la materia de un cuerpo en éxtasis que promete flotación y levitación, donde todo entra en suspensión y alza vuelo por vías del sueño o del trance. La profanación destila luz propia en noche cavernosa e ilumina su propio camino de la resistencia contra el error de la costumbre y de la insistencia en favor de las prácticas de transfiguración, más allá de cualquier frontera moral, para buscar en el banquete la libre comunión de los cuerpos. Desde la poética del vuelo del alma en *Primero sueño* (1692) de Juana Inés de la Cruz hasta la caída en los sótanos donde se ocultan los atletas para gozar en *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, insiste la elevación del "cuerpo-alma" como "espíritu vital" y la profanación del "canal de las entrepiernas" del "animal-carbunclo". El vuelo del éxtasis visionario de *Primero sueño* resulta simultáneo e inseparable de "la columna fálica" que "salpica la espuma del éxtasis" de *Paradiso*. El barroco no puede separar el éxtasis propio del "cuerpo-alma" de aquel otro propio del "cuerpo de goce". A cada órgano del cuerpo le corresponde en la ronda nocturna la autónoma fantasía del juicio del "cuerpo-alma" fundada en la observación del fenómeno y del saber físico del mundo. Del "insolente exceso del vuelo" del sueño en Juana Inés de la Cruz al movimiento extático "de la transfiguración" de José Lezama Lima, insiste una misma lógica: "donde lo semejante no es ni lo idéntico ni lo contradictorio", sino un claro-oscuro paradójico e indiscernible al mismo tiempo que constituyente, en la persistencia de la sierpe de Don Luis de Góngora. Se trata de "algo hecho

por el hombre, totalmente desconocido por la especie". Esa "hipertelia", en la que insisten Sarduy y Echavarren pensando en Lezama Lima, consiste en ir más allá de la dicotomía "alma/cuerpo" y de las lógicas prescriptivas que confluyen en un *telos* prefijado. Entre la alegoría de los pliegues de la mónada barroca evocada por Gilles Deleuze en *El pliegue. Leibniz y el barroco* (*Le pli. Leibniz et le Baroque*, 1988) y la metamorfosis de *La locura del ver. De la estética Barroca* (*La Folie du voir: De L'esthétique Baroque*, 1986) construida por Christine Bucci-Glucksman, insiste un éxtasis simultáneo del "cuerpo-alma" del vuelo del sueño y de la profanación del trance.

AM: Podrías indagar en estas nociones propias de un llamado "*cuerpo barroco*" vinculado con políticas sexuales…

Desde el mundo antiguo al moderno, una vieja tradición dualista de raíces míticas y religiosas de origen griego y de consolidación cristiana sostiene que el alma espiritual es la que piensa a propósito del cuerpo material. Uno quisiera tranquilizarse sabiendo que el cuerpo dinámico, holista, sensorial también siente y piensa con su propia lógica de la sensación, pero éste no pasa de ser, para la tradición occidental más que un *a priori*, que oscila entre "tener un cuerpo" o "ser un cuerpo". Cuerpo que piensa con una lógica de la sensación y de los ritmos, y supone que pensar y sentir son del orden de intuiciones y de analogías corpóreas, que podrían no ser contantes para axiologías personales y sociales. Aunque resulte un principio tan general como singular para la experiencia, cuando el cuerpo piensa y siente en secreto tiene secreciones y cuando se lo ve pensar y sentir en concreto produce concreciones.

Pero a partir del cuerpo singular no hay resultados únicos ni universales para comprender y regular matrices y gramáticas del poder. Platón supo ubicar desde el *Timeo*, con un profundo efecto para Occidente, el privilegio del pensamiento en el alma conduciendo el cuerpo a su condición de tumba. El vuelo del alma tendrá efectos cristianos entre Agustín de Hipona y la escolástica de Tomás de Aquino, que conducen por prescripción de los Padres de la Iglesia al olvido de los otros órganos materiales del cuerpo ajenos a las valencias cognitivas y trascendentes propias del alma, reduciendo las coordenadas corporales en su capacidad de sentir y pensar. La insubordinación de los siglos XVI y XVII tiene una cara escéptica y otra científica sostenida en la observación de los fenómenos. Latinos como Tertuliano anticipan, aún con un dualismo acuestas en su *Corpus Christi*, que "cuanto más cuerpo, más alma". Debemos más a la *Ética* de Spinoza que al *Discurso del método* de Descartes, la unificación *more geométrico* de esta dualidad y la pregunta sobre aquello que no sabemos sobre el poder de un cuerpo y de lo que es capaz. Será la tradición de los *Esbozos pirrónicos* de Sexto Empírico la que defina el escepticismo de *Que nada se sabe* de Francisco Sánchez, y la que nos permita indagar en las preguntas del cuerpo de la experiencia del barroco. La fórmula del siglo XVII es repensada por Nietzsche: el alma "centella" y el cuerpo "goza". La escritura del cuerpo barroco pliega y despliega hasta el infinito los humores del cuerpo como cualidades, rasgos y fuerzas que se realizan por el ritmo de la respiración y de la escansión de las figuras y tropos que van del cuerpo al alma y de ésta al cuerpo. El juicio del alma que actúa en su sobrevuelo, sin tomar real distancia del cuerpo, describe en

la alegoría de "alma y cuerpo unificado" el movimiento por "implicación", "complicación" y "explicación". La fuerza del poema filosófico *Primero sueño*, como el mayor poema de la lengua hispana en América, radica en la fórmula latina utilizada de distintos modos por Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Gottfried Leibniz: *plica ex plica*. Fórmula que pone en relación a la unidad inseparable del juicio del alma en sobrevuelo –como si se tratara de una "conciencia"– con la multiplicidad de las partes del cuerpo –como si se tratara de una "indagación experimental" física y médica de los pliegues de la materia–. El punto de vista del juicio del alma se proyecta en su sobrevuelo sobre el cuerpo para fabricar imágenes de una mónada que coincide con el mundo. El pliegue de la materia revela el *perpetum mobile* hecho de los impactos del mundo en los sentidos, funcionando por la fantasía y por el simulacro. El alma "centella" y el cuerpo "goza" culmina en una fórmula unificada en una política del deseo por venir. El juicio del alma "centella" porque se sabe una imagen más entre las imágenes, un simulacro más del mundo que va de la intuición a la fantasía, mientras el cuerpo "goza" participando de lo que describe el alma. Sabemos que el cuerpo goza por las palabras que son ritmo que se "complica" con el sobrevuelo del alma para indagar en la materia; se "implica" en el desdoblamiento del movimiento para comprender la extensión e intensidad de las cosas y se "explica" en su aparecer para dar de su experiencia razón. El "cuerpo-alma" en su sobrevuelo del sueño, a veces se viste de velos y a veces de rodeos, para revelar el jeroglífico del mundo en su ronda nocturna. Enfrentamos para la vigilia un espectáculo tan preciso como paradójico. Se dirá que a cada órgano del

"cuerpo-alma" le corresponde en la ronda nocturna la autónoma fantasía del juicio del "alma-cuerpo", fundada en la observación física y médica de los saberes escépticos sobre el mundo. Pensamos en Juana Inés de la Cruz como en Francisco Sánchez, por la certidumbre interior con la que indagan con el cuerpo de la experiencia escéptica sobre la incertidumbre del mundo. La intuición del conocer por sí misma hace una ciencia poética para la lectura de los fenómenos y del cuerpo, inseparable de la analítica de los dispositivos y juicios de observación de la naturaleza. Es así como se preparan los senderos para una política sexual. Los fenómenos "ampliados al placer de la experiencia" son considerados individuos concretos singulares. Conocer el cuerpo y la naturaleza de las cosas por sus proyecciones, simulacros y fantasías será la tarea de un cuerpo y alma inseparables en el conocimiento de la experiencia sensorial.

AM: ¿Cómo funciona en la contemporaneidad este recorrido histórico que planteas como imprescindible para comprender las "*políticas sexuales*"? Podría decirse que el cuerpo mismo de la contemporaneidad llamada "neobarroca" aparece como una retórica del deseo desbordante donde cuerpo y alma son una misma "cosa sintiente" o un "sex appeal de lo inorgánico" como piensa Nietzsche, y esta sería otra manera de leer lo que se denominó "la insubordinación del significante", o mejor aún, "la alteración del cuerpo del signo". El cuerpo es un agujero de carne, es disfraz hecho de girones y de restos, de lo que queda y de lo que apenas pudo llegar a ser. El "disfraz" como lo llama Sarduy o el *crossdressing* como lo denomina Echavarren,

comparece en escena como "cuerpo del cuerpo", como cuerpo del Arlequín o de la carnavalización de las prótesis del monstruo. Así como el cuerpo es el disfraz, el rostro es la máscara. Del otro lado del disfraz y de la máscara insiste el cuerpo desnudo de la cicatriz, la desfiguración y el desvío. Las políticas sexuales contemporáneas han indagado en estas lógicas para hacer aparecer estilos como artes de vivir en una plurimodalidad de experiencias de "auto-percepción". Como ha escrito Sergio Rojas en *Escritura neobarroca* (2010), el cuerpo del carnaval neobarroco es "el cuerpo exhibiendo el peso invalidante de la retórica que lo constituye". Al disfraz se le opone el cuerpo como significante decadente que se exhibe como apariencia desnuda, como antiguo teatro vuelto espectáculo. El "cuerpo neobarroco" es artificio, o como sostiene Sarduy: es lo otro que la naturaleza del cuerpo glorioso desnudo. Ya no se trata de la fuerza y belleza de la naturaleza sino de su retiro en un espectáculo de grosera sofisticación artificial. Detrás de la máscara, "*le enseño su cara de virgen barbuda*", escribe Homero Aridjis en *La leyenda de los soles* (1993). Salvador Elizondo narra en *Farabeuf* (1965) que "*sólo somos seres que creemos*" y de allí proviene la melancolía lúcida del que se sabe interior al espectáculo barroco. Melancolía en tanto que "tristeza profunda" porque se experimenta entre bambalinas, en el éxodo de las plazas, en el ámbito circense, en el vacío de las calles: "*la tristeza del payaso, del tigre y de la mujer barbada es proverbial*", como escribe Elizondo en *Camera lúcida* (2001). De este modo se ha llevado a su límite la dramatización del signo, del otro lado del disfraz y de la máscara hay un cuerpo herido, supliciado y torturado que en virtud de una operación de "proliferación", como la define Sarduy

en *El barroco y el neobarroco* (1998), hace posible pensar en el efecto erótico del objeto perdido. Aquel que permite ver el orgasmo como espectáculo revelando que la belleza del rostro erótico supliciado no es otra cosa que el monstruo que asombra o el mal que hiela. El cuerpo como agujero de carne es un recurso privilegiado que supera al motivo poético o narrativo para transformarse en la desmesura que oscila entre "cuerpo como un estado de cosas" y "cuerpo como significante que prolifera y desborda el estado de cosas por el sentido". El cuerpo de *Cobra* (1972) de Sarduy, aparece y desaparece, es hombre travestido doblado en mujer por toneladas de pintura, joyas y ropas. La superficie cambiante del cuerpo es infinita alteridad del lenguaje, en suma "cuerpo del sentido". Las poéticas del Cono Sur de las obras de Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Wilson Bueno y de las crónicas de Pedro Lemebel, han llevado hasta el extremo la oscilación entre experiencia del cuerpo y cuerpo del sentido, en la era de la insubordinación de los signos como base de políticas sexuales ampliadas al placer de las diversidades.

AM: También, en el mismo prólogo a *Evita vive y otros relatos*, afirmas que "*a Perlongher nunca le ha gustado el encierro como modo de existencia y la identidad como destino sensorial*". ¿No te parece contradictoria esta negación de la identidad como destino sensorial, puesto que en gran parte de su producción teórica lo social se construye bajo la perspectiva del deseo? ¿Crees que sería posible situar el pensamiento de Perlongher como una "*prototeoría queer/cuir latinoamericana*"? O, en otros términos, ¿qué crees que aporta el pensamiento de Perlongher a

las teorías identitarias contemporáneas, especialmente las construidas en el campo de los estudios *queer/cuir*?

AC: A Perlongher nunca le han gustado ni los personajes definidos ni sus causas útiles. Esto no quiere decir que desprecie la situación y la acción, sino que no le atrae el mundo orgánico de las representaciones: su respiración, su poder onírico y su emplazamiento, porque acarrea el encierro en identidades estereotipadas. Reynaldo Arenas en *Antes que anochezca* muestra con extrema lucidez que la clasificación homosexual tiende hacia lo ilimitado e irrisorio de la auto-percepción de una variedad de nombres hilarantes; Leo Bersani en *Homos* revela que más allá de los límites de la identidad del "papi gay" o de las clasificaciones de los estudios *queer*, la potencia de la sexualidad homosexual ha sido en su historia "no-relacional" y "no-familiarista", porque excede a cualquier fijación de las identidades sometidas a la concepción de la pareja o de la sagrada familia; Néstor Perlongher en *El fantasma del sida* critica tanto las políticas del higienismo social por terror al contagio como a la noción importada de "identidad gay", más útil a los mercados que a la liberación de los cuerpos. Por eso asume su nombre de guerra como "poeta puto" y nunca la identificación de "gay". El ensayista defiende el deseo de apertura no-relacional, subversivo y anárquico. Nunca vio contradicción alguna entre negación de la identidad y liberación del deseo. Prefiere mantener la tensión ya señalada como política inestable que transforma la lengua y los cuerpos. En su poética y relatos prefiere la inestabilidad alucinatoria de la percepción y la construcción de escenas filtradas por la duda: "*yo vivía, bueno, vivía*", "era *verano, febrero, quizás*", "*no sé si me acuerdo más de ella o*

de él". Tal disposición resulta de una visión anómala, de un espacio inestable y de una imprecisión temporal. Emerge de un gusto por la paradoja que reúne lo alto y lo bajo, lo puntiagudo y lo blando. Escritura, que de esbozo en esbozo delinea figuras hipnóticas sobre las que giran todos los estereotipos posibles. Una saga de mujeres atrajeron el ojo del poeta: la blanca Camila O' Gorman que "*se deja engarzar por esa baba*"; Madame S., "*ataviada de pencas y gladiolos*"; Dolly la renga, "*la que fifa con Dios*"; Marta, "*bizca/ en los laberintos de maquillaje*"; Chola, "*la joya del bulo con dejos de incrustaciones de un bretel*"; Ethel, "*embarrada por la sed de un mendigo*"; Daisy, la del "*descangallamiento de esos tacos en las escaleritas*"; Amelia, "*la que vio caer al novio con el frenillo ensangrentado*"; Delfina, la que "*fumaba/ pañuelo al cuello*" y las Tías que "*intercambian los peines grasientos del sobrino*". Entre esas mujeres aparece la reina del suburbio: la de "*ese rodete deshecho que tenía*" o "*rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje*" o, simplemente "*flaca entre las flacas*". Tres modos para decir en "Evita vive" con nombre propio: Eva Duarte, Eva Perón. La figura de Eva, entre todas las demás, resulta ser un umbral de variaciones: es signo de una deformación ("*hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra, muy bien no la había visto*"), signo de una transformación ("*y ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al cielo que estaba lleno de negros y rubios, y muchachos así, yo mucho no se lo creí, porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista*") y signo de una transmutación ("*tenía una voz cascada, como de locutora. Me pidió que volviera si precisaba algo. Le*

contesté no, gracias. En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada"). Es como si la figura de Eva fuese, simultánea y sucesivamente, anómala a la visión, como si prometiera algo en los cielos pero sólo en una metamorfosis terrestre pareciera conseguirlo y cómo si la huella de vida de la voz hubiera cambiado de estado bajo un olor a muerte. En este caso, *figura no es contorno de una identidad sino medio de una variación que compromete tanto el conjunto de una estructura dada como la parte infinitesimal de un elemento. El ojo que registra la figura forma parte de una variación común con ella y aprehende el cuerpo entre la luz y la sombra.* En realidad, este modo de concebir la figura y de emplazar la mirada produce series divergentes, como si nos revelara distintas facetas de la figura, incomponibles en la misma escena. En el registro, lo oscuro y lo confuso se compone con lo claro y distinto. Como si el poeta afirmara que todo lo claro y distinto tiene relación con su cuerpo, en el que todos los movimientos sólo son conocidos oscuramente. De ahí, el valor de las inflexiones, de las pequeñas percepciones confusas que construyen nuestras identidades figurativas momentáneas. Aquello que es propio de la percepción es pulverizar el mundo, al mismo tiempo que se atesoran los restos y digamos que, tal vez, se los espiritualiza. Si hay algo claro en la figura sólo puede provenir de lo oscuro: este desequilibrio es principio de escritura para Perlongher. La expresión clara de la figura de Eva nos conduce por la escritura al uso de "figuras del discurso" que se presentan como tropos impropios de personificación (personificaciones tomadas en sentido figurado) tanto como de sustitución (proposiciones que padecen transformaciones) para construir figuras de pensamiento y sensación

que giran sobre el lugar común. Poética que compone una doble actitud ante los estereotipos: odio acérrimo ante la repetición de aburridos efectos y amor enigmático al construir opiniones chocantes y enfrentadas a quienes piensan "como es debido". Como supo dejarlo entrever Nicolás Rosa, en sus textos sobre Perlongher, el lugar común es la fuente última de la literatura: fidelidad a la letra aprendida y revisión incesante de lo repetido pero inaceptable. Doble actitud que impregna a quien valora los temas rastreros con justa distancia de su uso. Es que el lugar común está al mismo tiempo anegado de vulgaridad y también, de un resto del que vive todo acto creador. Su repetición encierra tanta opacidad como transparencia para desmontar el espíritu de un tiempo y la deducción moral del cuerpo. El lugar común es un compuesto que activa la asociación, la pasividad y la aceptación. Asociación fijada a un discurso dominante, pasividad receptiva ante una autoridad enunciativa y aceptación irreflexiva de la autoridad. El lugar común es paradójicamente práctica reaccionaria y cantera de combinaciones creadoras. Mezcla de pereza y de exaltación, el estereotipo insiste como cómplice ignorante tanto como enigmático y ocurrente. Pero, al fin, el lugar común permite un doble movimiento: un acercamiento al carácter objetivo de toda producción colectiva y una orientación de las repeticiones de la subjetividad. El uso de estereotipos sobre la figura de Eva sirve para hacer emerger de la oscuridad cuerpos de un realismo precario ante una mirada alucinatoria que desfonda todo objeto para dejarnos sólo con la excitación física y psíquica de su efecto. Es como el surgimiento de otro mundo donde ya poco importa narrar, ilustrar o representar una figura "homoerótica o

queer". El retorno a lo oscuro supone una inmersión en sensaciones confusas y conflictivas que testimonian sobre las fuerzas en juego y la excitación que producen. Entre el estereotipo y la excitación, entre lo claro y lo oscuro, los matices de falsedad son las potencias de fabulación que permiten "literalizar" las consignas populares y al mismo tiempo, disolverlas. Al final "*Evita iba a volver*": y ni los "*grasitas*" en las villas ni "*en las manifestaciones populares*" ni en "*cada hotel organizado*" se quedarían en la dulce espera de la santita, sino que la tendrían para sí, pero al apropiarse de ella, tal vez, se quedarían sin su objeto para encarnarla en el ritual. Decía que a Perlongher nunca le han gustado ni los personajes definidos ni sus causas útiles: prefiere la demora de aquellos que han cesado de ser considerados útiles, pero que al final, han comenzado a ser. En esa demora algo se deshace, algo se deforma, en un juego de luces y sombras. La sensación que inscribe esta escritura en el lector es la de una metamorfosis corporal y perceptiva que de forma subterránea desmonta el fantasma, la memoria y el carácter de la presencia hipnótica de la figura por diferencia expresiva, más allá de cualquier concepción de la identidad de una "prototeoría queer/cuir latinoamericana".

Adrián Cangi es ensayista, filósofo, curador y editor. Doctor en Sociología y en Filosofía y Letras. Especializado en Estética y Teoría del arte por la Fundación Ortega y Gasset en cooperación con la Universidad Complutense de Madrid. Posdoctor por la FAPESP y la Universidad de San Pablo. Profesor e investigador de la UBA, UNLP y UNDAV. Profesor regular de Estéticas Contemporáneas. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas. Director del Centro de Estéticas y Políticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV). Asesor

audiovisual del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en el período 2001-2007. Autor de *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular* (2011, 2014), *Gilles Deleuze. Anomalías. Interferencias. Querellas*. (2022), *Antibiografía. Declaraciones impropias* (2022), *Imágenes del naufragio. Pensar en la caída* (2022, en prensa). Coautor de *Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner* (2018, junto a Ariel Pennisi), *El anarca. Filosofía y política en Max Stirner* (2021, junto a Ariel Pennisi). Compilador y autor de *Linchamientos. La policía que llevamos dentro* (2014, junto a Ariel Pennisi), *Imágenes del pueblo* (2015), *Meditaciones sobre el dolor* (2018, junto a Alejandra González), *Vitalismo. Contra la dictadura de la sucesión inevitable* (2019, junto a Alejandro Miroli y Ezequiel P. J. Carranza), *Meditaciones sobre la tierra* (2020, junto a Alejandra González), *Servidumbre neoliberal* (2021, junto a Alejandra González), *Meditaciones sobre las lenguas minorizadas* (2022, junto a Alejandra Gónzalez). Especializado en ensayo y poética barroca latinoamericana. Autor de numerosos prólogos a obras de filosofía contemporánea. Publicó artículos en libros y revistas sobre filosofía, literatura, estética y política. Coeditor de Autonomía y Quadrata de Red editorial. Como integrante del grupo Tierra en Trance realizó el film *Llavallol* (2007) que recibió el primer premio de la competencia internacional, sección Cine del Futuro, en el X Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI, 2008). Contacto: adriancangi@hotmail.com.

II. Devenir *qué*: "yo soy el qué". Entrevista con Pablo Gasparini[3]

Antón Castro Míguez: Parte de tu investigación se la dedicas al portuñol. ¿Cómo observas (o qué sentidos ves en) el portuñol en la obra poética de

3 Entrevista realizada en septiembre de 2022 para la revista *Caracol*.

Perlongher? ¿Qué sentidos o experiencias estéticas producen el español y el portugués en su obra?

Pablo Gasparini: Creo que leer la intervención del portugués en la poesía de Perlongher como un efecto inmediato de su radicación en el Brasil sería leerlo de forma meramente emblemática o como un resultado mecánico de su desplazamiento territorial y lingüístico. Tanto por su poesía, como por las cartas y material que se encuentran archivados en el CEDAE de la Unicamp, sabemos de su sofisticada conciencia lingüística. En este sentido, señalaría, por ejemplo, los versos que Perlongher llega a escribir en portugués para su Auto Sacramental do Santo Daime (cuya publicación Enrique Flores y Adrián Cangi anticipan en el número 66 de la revista Gramma de la Universidad del Salvador). Tenemos, claro, el famoso ensayo "El portuñol en la poesía" que Perlongher presenta en un Congreso para profesores de español realizado en la Universidad de São Paulo en 1984. Es muy visible allí el encuentro entre la poética neobarrosa de Perlongher y las posibilidades que él encuentra en el portuñol como lengua errática, aquello que lo llevó a admirar *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, texto que prologa en 1992 cuando es publicado por la editorial Iluminuras. Digamos que si la poética de Perlongher se asienta en gran parte, como lo dice Eduardo Milán en una reseña para la revista Vuelta, en el "roce fonético" del "aleteo de los significantes", la condición "resbalosa" del portuñol, el equívoco que usualmente convoca en razón de las paronomasias o de los famosos "falsos amigos", estimula el fluir de sentidos y el juego de alusiones que es típico de su poesía. Por eso insisto en que el "portuñol" de Perlongher no es una

inscripción territorial, como por ejemplo hoy podemos encontrar en la poesía y prosa del uruguayo/fronterizo Fabián Severo, sino un uso estético, poético.

AM: ¿Este uso estético o poético de lo fronterizo no supone o guarda, como siempre que hablamos de la diversidad lingüística, cierta dimensión política?

PG: Por supuesto, y yo diría, cierta dimensión glotopolítica. En el capítulo que en mi libro le dedico a Perlongher, trabajo como esta concepción perlongheriana del portuñol como lengua del inevitable "desliz" o "resbale" permitiría, por ejemplo, tocar aquello que se instaura como sagrado. Según Charles Melman, un psicoanalista cuya reflexión ha sido central para mí, lo sagrado en su faz lingüística significa que existan palabras interdictadas, palabras que no pueden decirse. El propio Melman relata como en una conferencia sobre la cuestión de la lengua en el Estado de Israel fue reprobado al convocar el poema "Le Savon" de Francis Ponge. "El jabón", para aquel auditorio en Israel, no podía darse, dice Melman, a la semiosis significativa (inherente al trabajo poético de Ponge) pues su mera mención, debido a las connotaciones históricas que tal vocablo asume a partir de la Shoa, constituía un silente y doloroso lugar sagrado. Yo creo que Perlongher, como Melman, interfiere en esos lugares sagrados, toca a los cadáveres, y esto desde la fluctuante inestabilidad del portuñol, pues es precisamente esa inestabilidad la que permite, al menos, la transitoria y siempre evanescente alusión a los sentidos más intocables. Recordemos que la poesía de Perlongher toca, por ejemplo, el cadáver de Eva Perón, figura (y cuerpo) que para muchísimos

argentinos, hasta hoy en día, constituye un lugar sagrado (e históricamente, como sabemos, afrontado). Y recordemos, por supuesto, el célebre poema "Cadáveres", que no son otros que los cadáveres del terrorismo de Estado. Son lugares, si se los piensa en rigor, sobre los que se ha construido cierta identificación comunitaria, cierta identidad a partir del desastre, de lo trágico, y Perlongher (y en esto es muy similar a Gombrowicz) rechazaría esta religación comunitaria a partir de lo trágico. El portuñol, como el resbaloso jabón de Ponge, permitiría decir, predicar, sobre estos lugares que exigirían cierta unción y silencio.

AM: En tu análisis de la obra poética de Perlongher, afirmas que "lo trágico se liga a una especie de pulsión o liberación anhelante de la subjetividad que sexualizaría el traumatizado campo social". ¿Cómo podrías explicar ese "desborde de lo trágico por lo sexual"?

PG: Hay un ensayo de Perlongher "Lamborguini, Carrera, Lamborguini: Un 'nuevo' verso rioplatense" que constela estos tres autores (Arturo Carrera y los hermanos Osvaldo y Leónidas Lamborguini) porque serían antecedentes de una invasión "de lo 'poético' sobre 'lo social'", una suerte, dice Perlongher, "de pulsión poética volcada directamente sobre el campo social, sexualizada y que sexualiza ese terreno". Pensemos, por ejemplo, en la forma en que Perlongher nos habla de lo trágico en su poema "Canción de amor para los nazis en Baviera". Leemos allí versos tales como "y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas" o "y nos íbamos a hacer / el amor en mi bohardilla / pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos / y la cremabas, Nelson,

oh". O pensemos, para ir a su narrativa, en el relato "Evita vive" en el que una Eva desbordantemente erótica demuele su popular y sacrificial santidad para convertirse en una suburbana que se entrega a los placeres carnales con su pueblo. Pensemos incluso en el relato "El informe Grossman", donde la prescriptiva heroicidad de los soldados argentinos en Malvinas se ve afrontada por escenas de brusca violencia y humillación sexual que transforman a los mercenarios gurkas en violadores perversos de los nada inocentes soldados argentinos. En todos los sentidos, y específicamente en los sentidos argentinos, podríamos decir que es este un lugar "jodido" de la propuesta de Perlongher; hay acá un rebelarse, un "signo heterodoxo" (si le robamos este concepto a Nelly Richard que en verdad lo aplica a Diamela Eltit) contra las formas usuales en que una comunidad nacional asume y dice el pasado traumático que viene, imaginariamente, a fundarla. Y el portuñol, que en Perlongher es siempre gozoso, participa también de esta sexualizada disolución de lo trágico. No por nada Haroldo de Campos en su poema "Réquiem" se refiere al portuñol de Perlongher como "Cuninlingüíneo portunhol lubrificante".

AM: En tu investigación, al detenerte en la lectura de "Cadáveres" que hace Perlongher, en el Centro Cultural San Martín, en 1984, te refieres a esta performance perlongheriana como una "reacción en contra el carácter trágico que fundaría el sentimiento de comunidad". En otro momento, te refieres a la estada del escritor argentino en Brasil como un "exilio sexual". ¿Cómo relacionas este "exilio metafórico" a la "transcontinentalidad" que caracterizaría la obra poética de Perlongher? ¿Y qué podría significar

decir, como lo hace Ramón Alcalde, que los "argentinos tienen que reaprender a ser trágicos"? ¿Sería esta una contradicción a lo que planteas como "desborde de lo trágico por lo sexual?

PG: En 1984 Perlongher lee "Cadáveres" con los tonos y acentos de, digamos, una loca aportuñalada. No es, obviamente, el tono solemne, masculino y grave con el que la Patria acostumbraba hablar en los comunicados oficiales argentinos (recordemos, por ejemplo, la voz de los partes de guerra gubernamentales durante Malvinas). Tampoco es la voz adusta y rota de Ernesto Sábato al entregarle el informe de la Conadep al Presidente Alfonsín (precisamente durante el mismo año de 1984). No es tampoco la dicción reivindicativa que, en 2011, toma, por ejemplo, la voz de la mexicana María Rivera en una situación análoga, la lectura pública de su poema "Los Muertos" en el Zócalo de México. La de Perlongher es una voz menos de una identidad o situación definida que la de una indiscernible singularidad. Y yo creo que es desde allí, desde ese lugar insoportablemente indiscernible, desde donde Perlongher habla. Por esto, por ejemplo, la pelea con los referentes de la revista Sitio a la que aludes con esa frase de Alcalde. Mientras que los referentes de esta revista se preguntan por la significación que la reciente guerra pueda tener para los argentinos y para ellos mismos en tanto intelectuales, Perlongher responde con aquello de que lamenta ese "triste sainete" que sacrifica "guapos adolescentes, en la flor de la edad" al "casamiento de los muchachos con la muerte". Más allá de que, como señala Gasparri, haya aquí en Perlongher cierta sobreactuación en el sentido de imputarles a los referentes de Sitio un giro nacionalista o "patriotero",

cuando no una adhesión a la guerra, volvemos a depararnos, por otro lado, a esa gozosa heterodoxia que significa una legibilidad sexualizada (los "guapos adolescentes") frente a los designios y exigencias del sacrificio ("reaprender a ser trágicos"). Por esto quizás sí el exilio de Perlongher sea asumido por él mismo como un "exilio sexual". No sólo por las particulares y concretas condiciones en que tal exilio se dio, sino porque el exilio "sexual" permite esta enunciación díscola a los supuestos deberes del "pago" o territorio.

AM: En el análisis que haces de "(*grades*)", te refieres a un medio camino entre la "exclamación trágica y las hesitaciones del goce sexual". ¿En qué términos lo observas?

PG: Está muy bien "bajar" de nuevo a los textos, a la poesía, a como todo esto –lo histórico, los lugares de enunciación, las figuraciones de sí– se inmiscuye, de alguna manera, en la poética. En mi libro me pareció oportuno trabajar con "(*grades*)" porque aunque no es de los poemas más citados de Perlongher es muy transparente en cuanto a la forma en que lo prosódico interviene en su composición y, sobre todo, en su lectura que debe hacerse, creo, en voz alta. Todo el poema se mueve en un medio sonoro que se desliza entre vibratorias y líquidas y combinaciones de estas con fricativas, palabras como "flejos" o "flecos" que producen, a nivel articulatorio, el pasaje o lambida de la lengua por el paladar: eso es lo que me parece central, que la dicción del poema performatice en el cuerpo los tropos caros a Perlongher, por ejemplo el lamer y el resbale. Incluso, la combinación de las vibratorias con líquidas laterales estaría generando un desliz entre "r" y "l" típica del portuñol

(pensemos en palabras como plata y prata, placer y prazer), como si el poema nos estuviera diciendo, o más bien mostrando, que entre el portugués y el español no hay "grades" o "degraus" (otro vocablo que aparece en el texto) sino resbales, que la relación entre estas lenguas es siempre "escorregadiça". Y por sobre todo esto, el crítico argentino Nicolás Rosa habla de la poesía de Perlongher como un "ejercicio de glotificación" , y esto, dice, por el descenso de las vibrantes a lo que este crítico denomina "el sótano protoglótico de los fonemas niños y lácteos"; algo que nos haría escuchar la sonoridad propia del lamento y el llanto, pero también, paradójicamente, la sonoridad atribuida a las hesitaciones del goce sexual, entonces vemos, o más bien oímos, otra vez, como la poesía de Perlongher hace resonar ese anhelo de desborde de lo trágico por lo sexual del que hablábamos antes.

AM: Como ya has citado, Haroldo de Campos se refiere a la lengua de Perlongher como "cuninlingüíneo portunhol lubrificante", un "gozoso portuñol" (y tú mismo lo planteas como una invitación a un "banquete totémico"). Si se entiende lo queer también como perturbación a la representación lingüística, ¿crees que sería posible plantear el pensamiento y la obra de Perlongher como una "prototeoría queer latinoamericana?
PG: Yo no he estudiado a Perlongher desde ese lado, sino más bien desde el lugar que podría ocupar su poética en una posible historia de la alteridad lingüística en las letras, digamos, pampeanas. No sabría responder, por ejemplo, a desde cuándo este término, "queer", circula en el ámbito latinoamericano, desde dónde se lo dice y para qué; tampoco sabría responder a cómo puede

dialogar con toda la militancia sexual de Perlongher, me refiero, claro, a su participación en el histórico "Frente de Liberación Homosexual" y en la revista Somos; creo que el libro de Gasparri es, en este sentido, fundamental. Ahora, siguiendo de alguna manera aquel gesto de Steiner al trabajar sobre la extraterritorialidad de Oscar Wilde, me preguntaría por la evidente continuidad de estos ámbitos: lengua(s), cuerpo(s), sexualidades. Me permito una anécdota, de memoria. No recuerdo en cuál de sus ensayos Perlongher se describe, muy humorísticamente, saliendo de su casa y dando saltitos entre los charcos de agua luego de una de esas lluvias terribles de São Paulo. Los histriónicos saltitos llamaron, al parecer, la atención de una señora (hoy diríamos de una señora víctima del "pánico moral") que se preguntó, según el propio Perlongher, "¿Pero qué es eso, un hombre o una mujer?" y Perlongher creo que responde (o se dice y nos dice) algo así como "Yo soy el qué"; ese "qué" interrogativo con acento que señala hacia una no sujeción a las lógicas identitarias ya codificadas. Si lo pensamos en rigor lo mismo podría decirse del portuñol, del cual Perlongher dice, en el prólogo a *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno al que ya aludimos, que es "una gramática sin ley". Yo creo, "arriesgo como hipótesis" (como le gustaba decir a Perlongher), que sí, que podríamos pensar en, como decís, toda una "prototeoría queer latinoamericana" a partir de ahí, a partir de pensar la sexualidad o la propia lengua bajo el prisma de ese interrogativo "qué".

AM: En este año (2022) se conmemora el trigésimo aniversario de muerte de Perlongher. ¿Qué crees que pueden aportar a la contemporaneidad

el pensamiento y la obra de Perlongher tanto en lo que se refiere a una estética literaria como a una práctica translingüe?

PG: Voy a responderte trayendo un episodio de uno de los últimos libros que leí, una de las crónicas/ensayos de *Historias de desobediencia* de Cristina Burneo Salazar. En la crónica titulada "Historias de Cuba: Raúl, expulsado de Ecuador" se nos presenta la historia de uno de los ciudadanos cubanos apresados por la policía nacional ecuatoriana en julio de 2016 en el campamento del Arbolito (Quito). Es una crónica contada, en gran parte, desde el testimonio de Oscar Andrés Morales, la pareja de Raúl durante su breve y conturbado pasaje por Ecuador. A la violencia del confinamiento y deportación, se le suman los diversos episodios de odio homofóbico padecidos por esta pareja, compuesta por un ecuatoriano (un "nacional") y por alguien siempre delatado, cual fatídico *shibboleth*, por su acento caribeño. La reflexión de Oscar sobre el final de la crónica me parece esclarecedora sobre la potencialidad que la obra de Perlongher puede tener hoy en día. Dice Oscar que, en Quito, Raúl "quizás nunca hubiera podido ser marika y migrante, dos cosas que se viven, pero no se pueden enunciar juntas". Digamos que Perlongher, entre muchos otros aspectos de su obra, permite enunciar estas dos cosas, estas dos experiencias, y que en días de intensas migraciones no sólo hacia el norte del Río Grande sino también de conflictivas migraciones (intra)latinoamericanas, en tiempos de auspiciada libertad para la circulación del capital y de la mercancía pero no de las personas, de los migrantes-ciudadanos de ningún Estado, Perlongher nos enseña a abrirnos a sonoridades otras y a estar a la escucha del archivo desde las intersecciones

de la siempre translingüe migrancia con aquel "qué" que desafía los usuales interdictos sobre la sexualidad y el género. Hacer (gozosa) poesía sobre estos traumáticos territorios quizás sea una de las razones que nos convoquen a releerlo en este trigésimo aniversario.

Pablo Gasparini es doctor en Letras por la Universidade de São Paulo, donde actualmente es profesor asociado de literatura hispanoamericana. Publicó capítulos y artículos en revistas especializadas sobre los efectos lingüísticos y literarios de la migración y del exilio, y los libros *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (2007) y *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa* (2021). Hizo el postdoctorado em el Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) de la Universidade de Campinas y fue becario de la FAPESP y de la Fondation Maison Sciences de l´Homme (FMSH). Contacto: pablogasparini@usp.br.

III. Devenir darkroom-terrorista-literário. Entrevista con Helder Thiago Maia[4]

Antón Castro Míguez: Chama muito a atenção, especialmente por você ser um pesquisador bastante jovem, que Perlongher apareça em suas investigações (e aqui nos referimos especialmente à sua dissertação de mestrado e também à sua tese de doutorado) não apenas como referência teórica, mas também como autor cuja obra poética é mobilizada para análise. Gostaríamos que você nos contasse como se dá essa dupla aproximação?

4 Entrevista realizada en septiembre de 2022 para la revista *Caracol*.

Helder Thiago Maia: Quando eu ainda estava na graduação de Letras, fiz minha Iniciação Científica no NuCuS (Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades), na época vinculado à Faculdade de Comunicação da UFBA e coordenado pelo professor Leandro Colling. Minhas primeiras pesquisas, portanto, já foram em gênero e sexualidade, a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Nessa época, buscava autores latino-americanos que em suas narrativas problematizassem radicalmente as normatividades de gênero e sexualidade, e foi assim que cheguei ao Copi, escritor argentino. O interesse em me conectar com pesquisadores da obra de Copi me levou a fazer intercâmbio na Universidade de Buenos Aires, ainda na graduação. Foi assim que cheguei no Daniel Link e também na Silvia Delfino, professores da UBA. Foi a Silvia Delfino quem me apresentou o Néstor Perlongher. Então, quando volto da Argentina, o meu interesse de pesquisa não era apenas o Copi, mas também o Perlongher. No mestrado, a minha pesquisa se dá justamente a partir dos vários textos produzidos por ambos. Nesse sentido, me interessava tanto a produção teórica, quanto a produção literária nos mais diversos gêneros, o que incluía poesia, conto, teatro, desenhos, tudo. Copi e Perlongher eram escritores conectados a diversos campos do saber e me ensinaram que as obras teóricas não estavam divorciadas das literárias, não eram campos distintos, eram apenas pretensões distintas.

AM: O linguista aplicado Moita Lopes, em um de seus artigos, sinaliza que, na contemporaneidade, talvez mais importante que as próprias

análises que a pesquisadora ou o pesquisador possa trazer seja o seu próprio percurso de pesquisa. Em seu caso, como foi esse percurso, ou seja, como se chega à tese *Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom*?

HTM: Ainda no mestrado, orientado por Lívia Reis e Mário Lugarinho, a minha hipótese era que a escuridão/o darkroom era tanto uma forma de escrever literatura quanto poderia ser também uma forma de leitura literária. A minha motivação, portanto, era tentar ler a literatura da escuridão na escuridão. Ou seja, como ler textos que desestabilizam o paradigma fundante do ocidente e da modernidade da luz *versus* escuridão. Essa questão era algo que não estava resolvido com o fim do mestrado. Além disso, de forma não planejada, até então, muitos dos meus artigos também dialogavam com espacialidades dissidentes. Anteriormente, por exemplo, eu já tinha pesquisado e publicado sobre a literatura produzida a partir de banheiros públicos, de *cruising bars*, de boates, o que me levou no doutorado aos cinemas pornográficos. Uma terceira motivação diz respeito a uma inquietação hegeliana que os textos selecionados previamente pareciam "responder", que diz respeito sobre como levar o "domingo da vida" para a vida cotidiana. Ou seja, os textos da escuridão me ensinavam como transformar a alegria dos encontros experimentados na escuridão em uma ética para a vida. Por fim, certamente o impacto das leituras de *Cinema Orly* (1999), de Luís Capucho, e de algumas poesias e ensaios de Perlongher e de algumas poesias e crônicas de Pedro Lemebel, foram fundamentais para a escolha do tema.

AM: Em sua tese (2018), você observa que: "(...) a abjeção é um discurso e uma prática política produzida histórica e racionalmente, que se relaciona com o modelo de sociedade burguesa do projeto modernista, cuja finalidade é não somente controlar e administrar as populações assimiladas, mas também as diversas minorias de gênero, etnia, sexualidade, classe, etc. Assim, como bem resume Perlongher, o abjeto é também um projeto de iluminação". Em que consistiria esse projeto?

HTM: Esse paradigma da luz, entendida como a lei, a razão, a moral, o conhecimento, *versus* a escuridão, entendida como a desordem, a irracionalidade, a amoralidade, a ignorância, onde a primeira deve se projetar sobre a segunda, e que talvez encontre na "alegoria da caverna" de Platão o seu mais significativo exemplo, é também formulado, como explica Gusdorf (1971), pelo estoicismo, pelo neoplatonismo, pela teologia, pelo iluminismo, pela modernidade etc. Nesse sentido, é parte fundante do ocidente. Para o cristão, por exemplo, a luz é Deus e a conversão é um processo de iluminação, no entanto, para os dissidentes, a luz é também as fogueiras da inquisição. No projeto iluminista, é a razão que dissiparia as trevas da ignorância, mas é também o sequestro e a escravidão de pessoas negras. Na modernidade, é o conhecimento, as ciências, mas é também o racismo e a colonização. Para os corpos dissidentes, mais recentemente a luz significou visibilidade e reconhecimento, mas também normalização. Ou seja, para as pessoas lgbtqia+ a luz é a visibilidade tão desejada e tão duramente conquistada, é a ocupação do espaço público, mas é também a normalização desses sujeitos a partir de modelos cis-heterocentrados. Nesse sentido, os

abjetos são sempre aqueles que não são alcançados ou que resistem à força disciplinadora da luz, os abjetos são aqueles que resistem, por exemplo, à razão colonial e à moral cristã. Ao mesmo tempo, o sonho desses projetos de iluminação sempre foi o extermínio daqueles que resistem à iluminação. Por isso, a saída para as pessoas dissidentes talvez não seja mais luz, mas a contaminação da luz com as nossas vidas minoritárias, dissidentes e abjetas.

AM: Em outro momento, você afirma que: "A partir de Perlongher, podemos dizer que o que desaparece hoje não é a possibilidade de existência de quartos escuros, nem mesmo a vigilância sanitária pode dar fim a todos eles, mas o que desaparece cada vez mais é a festividade de uma sexualidade que procurava experimentar outras formas de prazer e de sociabilidade". Como você observa essa tensão entre uma "sociabilidade orgiástica" e a "normalização sobre sujeitos dissidentes" (ou seja, entre o que já sinalizava Perlongher como um possível "devir" e o que se pode observar hoje)?

HTM: Quero acreditar que esta é uma tensão que felizmente não se resolverá, o que significa que sempre haverá o gozo na norma, com a norma e contra a norma. Apesar disso, as crises pandêmicas quase sempre significaram um aumento da violência produzida por esses grandes projetos normativos, uma nova ofensiva de normalização sobre os sujeitos dissidentes a partir da cis-heteronormatividade. Certamente era o que já apontava Perlongher ao analisar a crise da pandemia de hiv/aids, e foi o que vimos com a pandemia da Covid-19 e mais recentemente com o vírus do *monkeypox*. Apesar

disso, seguimos criando novas formas de sociabilidades orgiásticas. O que me chama atenção, no entanto, é uma certa privatização desses saberes e prazeres, que cada vez mais abandonam os espaços públicos e passam a ser experimentados em locais privados organizados pela indústria do sexo, que segmentam e excluem os sujeitos a partir de um determinado capital econômico e simbólico. Nesse sentido, infelizmente, a "festividade" cada vez mais se organiza a partir da lógica do mercado.

AM: A partir das referências teóricas que você mobiliza, se chega ao entendimento de que os "marcadores sociais de diferença [nos cinemãos] funcionam como tensores libidinais". O que seriam exatamente esses "tensores"?

HTM: Os marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade, idade, classe, raça etc., operam hegemonicamente como produtores de profundas desigualdades, hierarquias e violências. Nos espaços de escuridão, no entanto, que não se organizam a partir do olhar e da luz, mas a partir dos toques, dos cheiros, dos sons, do paladar e da transformação do olhar panóptico em um olhar desejante, os marcadores sociais da diferença estão quase sempre a serviço da libido e dos encontros alegres. Nesse sentido, a não organização da vida e dos encontros exclusivamente a partir do olhar e da luz parece transformar as diferenças, que normalmente sevem para produzir fronteiras, hierarquias e exclusões, em potencialidades eróticas, em tensores libidinais. Como também parece argumentar Victor Hugo Barreto (2017), nos espaços de escuridão os marcadores da diferença ou erotizam

os encontros transformando-se em potencialidades eróticas, ou pelo menos borram ou fazem com que determinados marcadores percam o seu peso e o seu poder de produzirem hierarquias e exclusões.

AM: Ao se debruçar sobre a obra poética de Perlongher, você observa que o autor constrói o espaço literário do cinemão a partir, principalmente, do olfato, cujo efeito seria a profanação (ou, pelo menos, o deslocamento) do sagrado. Em que termos se dá essa "profanação"? Você acredita que em Perlongher já se vislumbrava uma teologia queer?

HTM: Entendo a profanação, a partir de Giorgio Agamben (2007), como a desterritorialização, o deslocamento, de uma ideia ou de um uso hegemônico/sagrado, e uma consequente reterritorialização, recriação, de ideias ou usos a partir de perspectivas dissidentes/profanas. Ao profanarmos aquilo que é hegemônico, seja uma ideia ou um uso, recuperamos práticas e perspectivas que nos foram subtraídas a partir de uma sacralização do dever-ser das coisas. Nesse sentido, eu digo que o cinema pornô é uma profanação do cinema como conhecemos hoje, uma vez que enquanto o cinema se organiza em torno da imobilidade e do silêncio da plateia, o cinemão recupera a mobilidade e os encontros dos corpos. É por isso que muitos escritores vão dizer que no cinema pornográfico o verdadeiro filme se passa na plateia, enquanto o filme exibido funciona apenas como um abajur. Da mesma forma, podemos entender o Cristo a partir de sua imagem sagrada, e de toda a culpa que a simbologia da crucificação carrega, como também podemos profanar tal imagem e vislumbrarmos um Cristo que dança, como canta Ney Matogrosso

em *Jesus*. Afinal, que novos usos (inclusive) religiosos um Jesus que dança seria capaz de produzir?

Na literatura ocidental, assim como na sociedade, organizamos e narramos os espaços físicos a partir principalmente do olhar, ou seja, conhecemos os espaços literários a partir dos olhares de narradores e personagens. Apesar de recorrem a outros sentidos, em geral, podemos dizer que há uma primazia do olhar na literatura. É nesse sentido que digo que a obra poética de Perlongher em grande parte profana a forma hegemônica de narrar o espaço, uma vez que conhecemos os espaços perlongherianos seja a partir da utilização de outros sentidos, como o olfato, seja através da transformação do olhar panóptico em um olhar desejante. Essa profanação do olhar é uma característica dos textos da escuridão, e talvez a obra mais significativa nesse sentido seja *El mendigo chupapijas* (2005), de Pablo Pérez, onde o paladar é a principal forma utilizada por um dos personagens para descrever o espaço e o encontro dos corpos. Nesse mesmo sentido, diríamos que Perlongher profana também os usos normativos tanto do português como do espanhol, a partir do uso do portunhol como língua literária, profana as normatividades de gênero e sexualidade, a partir da narrativa de sujeitos considerados abjetos, assim como profana a própria modernidade, uma vez que em suas obras não há uma primazia do olhar e da luz sobre os outros sentidos.

AM: Em sua dissertação de mestrado (2014), você problematiza a utilização do termo "literatura queer" como sinônimo de "literatura gay e lésbica" e propõe (acertadamente) o termo "escrituras queer" e

"escrituras devir". Como se dá essa problematização e que potencialidades você vê na utilização do termo proposto?

HTM: Primeiro não considero que a literatura lgbtqia+ seja necessariamente queer. A história literária das dissidências de gênero e sexualidade também está composta por textos literários que nos narram a partir do ódio. Esses textos, que sobreviveram ao próprio sistema literário, são fundamentais seja para nos ensinar a sobreviver em tempos de ódio, seja para conhecer a nossa história. Nesse sentido, nem todo texto escrito por autores lgbtqia+, e nem toda obra com personagens lgbtqia+, é necessariamente queer. Ao contrário, como chama atenção Dário Sanchez (2012), muitas das obras escritas por pessoas lgbtqia+, ou com personagens lgbtqia+, reforçam, por exemplo, o patriarcado. Entendo como obras literárias queer somente aquelas que desconstroem pelo menos o patriarcado, o racismo e a cis-heteronormatividade. É uma falsificação imaginar que todo texto literário escrito por uma pessoa lgbtqia+, inclusive na contemporaneidade, ou com personagens lgbtqia+, esteja comprometido com uma perspectiva política e estética queer. Nem todo gay, nem toda lésbica, nem toda pessoa trans é, ou deseja ser, queer. Sobre os termos literatura queer ou escritura queer, talvez essa diferença ainda seja importante para teóricos e críticos literários, mas em geral não interessa nem ao mercado e nem aos leitores. Nesse sentido, ainda acho que exista potência em pensar essas obras como escrituras queer seja para evitarmos a estabilidade tanto do termo queer quanto de um cânone queer, afinal o queer é uma posicionalidade e não uma essência, seja para pensamos perspectivas críticas que considerem a literatura em campo expandido e de

forma pós-autônoma. Apesar disso, tenho observado constantemente, na crítica literária brasileira, o uso do queer como sinônimo de lgbtqia+.

AM: Sobre sua dissertação, você nos adverte que se aproximará da obra de Perlongher (e também de Copi) na perspectiva de um "devir-literário-em-campo-expandido e pós-autônomo". O que seria esse "devir-literário..."?
HTM: A afirmação diz respeito antes de tudo à possibilidade de realizar uma leitura literária, e considerar como texto literário, toda a obra de Perlongher. Nesse sentido, entendo que os ensaios e as cartas de Perlongher são tão literários quanto seus poemas e contos, inclusive pela utilização de formas narrativas hegemonicamente literárias. Certamente tal perspectiva é uma leitura às vezes perversa dos conceitos de literatura em campo expandido, da Florência Garramuño (2012), e de literatura pós-autônoma, da Josefina Ludmer (2010). No entanto, a partir de Garramuño (2012) acredito que há nesses textos uma desdiferenciação entre realidade e ficção, assim como há um transbordamento das funções e efeitos desses textos em diferentes campos e disciplinas, enquanto com Ludmer (2010) entendo que os aspectos éticos e políticos dessas obras importam tanto ou mais que os aspectos estéticos. O devir campo-expandido, o devir pós-autônomo, é uma proposta de aliança entre essas diferentes textualidades, é uma leitura que busca uma composição entre diferentes campos e disciplinas, afinal estamos lidando com textos que seguramente apostam na desdiferenciação entre arte e ciência, estética e política.

AM: Como se chega (desse "devir-literário-em-campo-expandido e pós-autônomo") a um "devir-darkroom"? Como se encaixa a obra de Perlongher nessa cartografia?

HTM: A partir da compreensão de que todo texto perlongheriano poderia ser lido literariamente e de que as questões éticas e políticas são tão importantes quanto as estéticas, o que me interessava como leitor era fazer uma aliança com a escuridão perlongheriana sem pretender funcionar como uma luz que interpretaria a escuridão dos textos, sem pretender iluminar a escuridão dos espaços e personagens perlongherianos. Nesse sentido, abjurando a ideia de que a razão, a moral e a luz moderna e cisheterocentrada serviriam como procedimentos interpretativos, busco nos afetos, nos desejos e nas práticas dissidentes os prazeres do texto. Nesse devir-darkroom literário procuro antes de tudo uma inflexão do olhar que mede, conhece e interpreta o texto em busca de uma leitura que fosse capaz de cheirar o silêncio, lamber os cheiros, enxergar com as mãos e ouvir o calor dessas textualidades. Assim na leitura desses textos não estava interessado em medir prazeres ou graus de promiscuidade, ao contrário, estava interessado em perceber as potências e intensidades experimentadas por personagens e narradores. A partir de uma recomendação de Foucault (2012), estava interessado em perceber como esses textos poderiam nos ensinar a fazer amor, a obter prazer, a dar prazer, a maximizar e intensificar seu próprio prazer pelo prazer do outro, estava interessado que esses textos nos ensinassem o mais intenso dos prazeres e dos gozos. Certamente a obra de Perlongher é parte de uma constelação literária dissidente que faz da escuridão uma enunciação literária da qual

também fazem parte autores como Pedro Lemebel, Pablo Pérez, Manuel Puig, Roberto Videla, Glauco Mattoso, Luís Capucho, Marcelino Freire, Paco Vidarte e muitos outros.

AM: Ainda sobre essa questão, que relações ou aproximações podem ser pensadas entre a "cartografia desejante" construída por Perlongher e as perturbações e desestabilizações que fundamentam (digamos) a teoria queer?

HTM: Os textos de Perlongher, mas também de Paco Vidarte, Pedro Lemebel e Hija de Perra, nos mostram que as questões que fundamentam o que entendemos hoje como teorias e estudos queer já circulavam entre ativistas e teóricos lgbtqia+ tanto no Brasil quanto nos países hispânicos desde as primeiras articulações dos movimentos lgbtqia+. Nesse sentido, o gesto "inaugural" de Teresa de Lauretis, e mais tarde de Judith Butler, é mais uma rearticulação desses saberes dispersos, a partir do contexto norte-americano, do que a produção de uma perspectiva teórica e ativista cujos pressupostos são realmente "novos". É por isso que é perfeitamente possível desenvolver uma analítica queer somente a partir de Perlongher e sem nunca ter lido Butler. É por isso que é simplificador achar que os ativismos e as teorias queer tem como centro a Europa e os Estados Unidos. Mas é por isso também que Hija de Perra (2014) questiona qual a potência da teoria queer, especialmente aquela organizada a partir de Butler, para os ativismos dissidentes que já se articulavam no Chile.

AM: Em sua dissertação, seguindo uma linha deleuziana, você acaba se referindo a Perlongher como "escritor-feiticeiro-xamã". O que você acredita que se sobressai na obra de Perlongher: a "política da feitiçaria" ou o "terrorismo textual"? Problematizá-la como "literatura em campo expandido" seria uma saída?

HTM: De acordo com o Deleuze (2008), a "política da feitiçaria" elabora-se através de agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado, e por isso exprimem a voz de grupos minoritários, oprimidos, proibidos ou revoltados que estão nas bordas das instituições conhecidas, nesse sentido, o devir dessa política é a ruptura das instituições estabelecidas ou que buscam se estabelecer. Enquanto os "terrorismos textuais" ou "vandalismos literários", categoria pensada por Barthes (1990), Preciado (2009) e Sylvia Molloy (1998), seriam textos capazes de intervir socialmente, não devido a sua popularidade, mas graças à violência metonímica que permite que o texto exceda as leis que organizam a sociedade. Nesse sentido, a obra de Perlongher, em toda a sua extensão, está política e eticamente articulada como uma voz minoritária, uma voz bicha louca, que busca romper com o que entendemos hoje com cis-heteronormatividade, ao mesmo tempo em que esteticamente se articula através de uma violência metonímica neobarroca que justapõe sintagmas que pertencem a esferas da linguagem normalmente separadas por um tabu sócio-moral, como podemos ver quando o poeta associa o cheiro de urina, de esperma e de testículo suado, hegemonicamente entendidos como abjetos, ao paraíso celestial, aos espaços sagrados (PERLONGHER, 1991). Entendo assim que

os terrorismos textuais e as políticas da feitiçaria se articulam conjuntamente na obra perlongheriana.

AM: Ainda sobre sua dissertação, você explora o potencial queer da obra de Perlongher, especialmente na perspectiva das vozes das *locas* (como estratégia discursiva, como propõe Sutherland). Em linhas gerais (sabemos que a resposta demandaria reflexões longas e complexas), o que essas "vozes" podem nos (des)ensinar (na contemporaneidade)?

HTM: A voz das dissidências que buscam se assimilar certamente nos ensinam sobre os limites e as impossibilidades das políticas de tolerância. A voz das *locas*, ao contrário, é a voz das dissidências que buscam produzir novas formas de vida, de afeto, de sociabilidade e de compreensão dos gêneros e das sexualidades longe das normatividades produzidas pela cis-heteronormatividade. Nesse sentido, as vozes locas são profanatórias, minoritárias, terroristas e feiticeiras, e nos ensinam a desarticular as normatividades e as rearticulações normativas de gênero e sexualidade que nos sufocam, inclusive na linguagem, ao mesmo tempo em que nos ensinam, entre muitas outras coisas, que a vida não se resume ao tempo produtivo, que a vida não está segura nas mãos da razão e da moral e que a escuridão pode ser um refúgio a partir do qual podemos prolongar o "domingo da vida".

AM: Para finalizar, você considera que seria possível postular o pensamento de Perlongher como uma "prototeoria queer latino-americana"?

HTM: O pensamento perlongheriano não precisa ser entendido como uma prototeoria queer, como se fosse uma versão incompleta ou iniciadora da

teoria queer, como eu talvez tenha sugerido na dissertação. O pensamento perlongheriano deve ser entendido como parte fundamental de parte dos ativismos e das teorias dissidentes latino-americanas sobre gênero e sexualidade, que naquele momento enfrentavam a ditadura e depois a pandemia do hiv/aids, e que ainda assim não buscavam a assimilação daqueles que eram considerados abjetos, mas uma existência plena a partir de suas próprias diferenças e de uma fuga daquilo que era considerado normal. Como diz o próprio Perlongher (2008), "lo que queremos es que nos deseen". Nesse sentido, hoje eu diria que o pensamento perlongheriano convive harmoniosamente em muitos aspectos com as teorias queer, mas produz e articula questões ainda pouco exploradas pelas teorias queer, como a relação entre dissidências e regimes ditatoriais, por exemplo. Da mesma forma, acredito que é possível desenvolver uma analítica queer exclusivamente a partir de Perlongher.

Referências Bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Barreto, Victor Hugo. *Vamos fazer uma sacanagem gostosa?* Uma etnografia da prostituição masculina carioca. Niterói: Eduff, 2017.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

Capucho, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

Deleuze, Gilles; guattari, Felix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. Rio de Janeiro: 34, 2008.

Foucault, Michel. *Ditos e Escritos*, volume V: ética, sexualidade, política. Organização, seleção de textos e revisão técnica de Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

Garramuño, Florencia. *A Experiência Opaca*. Literatura e desencanto. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

Gusdorf, Georges. *Les principes de la pensée au siécle des Lumiéres*, vol. IV. Paris: Payot, 1971.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina, Una Especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Maia, Helder Thiago. *O devir darkroom e a literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

Maia, Helder Thiago. *Cine[mão]:* espaços e subjetividades darkroom. Salvador: Devires, 2018.

Pérez, Pablo. *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

Perlongher, Néstor. "El palácio del cine". In: *Caribe Transplatino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Perlongher, Néstor. *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Perra, Hija de. "Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma". *Revista Periódicus*, n. 2, v.1, p. 291–298, 2014.

Preciado, Paul. "Terror Anal". In: hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual. España*: Melusina, 2009.

Sánchez, Darío. *Pervertidos, bichas e enrustidos*: identidade homossexual no romance latino-americano. Recife: Universitária UFPE, 2012.

Helder Thiago Maia é professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Bolsista Pós-Doutorado FAPESP (2019-atual). Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2014-2018). Mestrado em Literatura Hispano-Americana pela Universidade Federal Fluminense (2012-2014). Graduação em Letras Vernáculas e Espanhol pela Universidade Federal da Bahia (2011) e Direito pela Universidade Católica do Salvador (2006). Intercâmbio na Universidade Buenos Aires (2010/2011). É pesquisador do grupo NuCuS (UFBA) e pesquisador associado da Red LIESS (Espanha). Editor da Revista Periódicus. Conselho Editorial da Editora Devires. Autor dos livros: O Devir Darkroom e a Literatura Hispano-Americana (2014), Cine[mão]: espaços e subjetividades darkroom (2018) e Matrizes de Cultura e Literaturas Hispânicas (2018). Organizador dos livros: Os Serões do Convento (2018), Práticas Sexuais: itinerários, possibilidades & limites de pesquisa (2019), Um homem gasto (2019), Queerizando as Literaturas de Língua Portuguesa (2020), Amar, gozar, morrer (2020), Saturnino, porteiro dos frades bentos (2021), Dissidências de gênero e sexualidade: percepções da crítica literária brasileira (2021) e Dissidências de gênero e sexualidade: uma antologia (1842-1930) (2021). Contato: helderthiagomaia@usp.br.

IV. Devenir desejo. Entrevista con Richard Miskolci[5]

Antón Castro Míguez: Pensando em percursos (pessoais e de pesquisa), como você se aproxima da obra de Perlongher?

Richard Miskolci: Minha aproximação da obra de Néstor Perlongher se deu, sobretudo, por afinidades teórico-políticas. Seus livros interpelam

5 Entrevista realizada en septiembre de 2022 para la revista *Caracol.*

as relações sociais a partir do desejo. Além disso, ele evita tratar de forma apartada a hetero e a homossexualidade – como nos estudos sobre minorias - em favor de uma compreensão ampliada, politicamente mais potente, de suas interdependências, relações e, inclusive, contradições. Como sociólogo e, portanto, formado para articular agência e estrutura, saltou-me aos olhos como Perlongher identificou as relações entre homo/heterossexualidade analisando-as de forma original. Fez isso de forma sintonizada com pesquisas e reflexões em outros contextos nacionais que, em conjunto, criaram o que hoje chamamos de teoria ou estudos queer.

AM: Entre a primeira edição de *O Negócio do Michê – A Prostituição Viril em São Paulo*, em 1987, e sua reedição (ou nova edição), em 2008, passaram-se mais de vinte anos. Embora se trate de uma obra vanguardista, em que se mobiliza de forma original o pensamento de Deleuze, Gattari e Foucault, como bem observa Larissa Pelúcio, ela ficou indisponível (esgotada) durante muito tempo. Teria a obra teórica de Perlongher sido "redescoberta" no campo dos estudos queer no Brasil?
RM: A obra de Perlongher pode ser compreendida como parte da linha da teoria crítica que destaca a centralidade da sexualidade e do desejo para a compreensão da vida social e política. Suas origens, portanto, podem ser buscadas em obras pioneiras como as de Wilhelm Reich e Herbert Marcuse, mas, sobretudo, nas publicadas em meio à ascensão da Revolução Sexual, como as de Guy Hocquenghem, Gilles Deleuze e Félix Guattari e, no campo crítico da teoria da repressão e do freudomarxismo de que Michel Foucault

foi expoente. No Brasil, essa linha a que pertence a obra de Perlongher não encontrou condições para se desenvolver até o início desse milênio por razões que demandariam mais pesquisa e reflexão do que posso oferecer em uma entrevista. Uma hipótese possível é que a forma de trabalhar de Perlongher é difícil de replicar. A partir de um estudo etnográfico, ele articula história, psicanálise e sociologia para alcançar um nível de análise ampliado. No livro sobre o surgimento da epidemia de aids, por sua vez, é visível sua perspectiva crítica em relação às que se tornariam dominantes na grande maioria dos estudos. Assim, é possível afirmar que um fio crítico e desafiador dos consensos irrefletidos corre na sofisticada urdidura da sua obra de pesquisador.

AM: O que significou, para você, prefaciar, junto a Larissa Pelúcio, a nova edição dessa obra?

RM: A oportunidade de renovar o interesse pelo livro de Perlongher e pelo resto da sua obra garantindo a uma nova geração o acesso a um daqueles autores que a disciplinaridade e as modas acadêmicas tendem a apagar, secundarizar ou relegar ao passado como se o que tivessem feito não mantivesse atualidade e importância. Thomas Mann costumava dizer que para compreender sua obra era necessário saber que ele era um músico entre os poetas, que só sabia escrever livros que emulavam estruturas musicais. Nessa linha, ousaria dizer que para compreender Néstor Perlongher é preciso reconhecer que ele foi um poeta entre cientistas sociais. Um poeta politicamente engajado (*committed*) que jamais aderiu a uma defesa irrefletida de qualquer movimento, fato que

– em vida – lhe custou antipatias, inimizades e ataques. *O negócio do michê*, por exemplo, atende às demandas de um estudo exemplar sem abdicar do cuidado estético e da perspectiva política singular.

AM: No prefácio, vocês interpretam a obra como uma "reflexão sobre o social que se constrói na perspectiva do desejo". Teria sido essa, na época, uma perspectiva original para as pesquisas etnográficas, sociológicas e antropológicas?

RM: Sem dúvida, pois a dissertação de mestrado em Antropologia Social de Perlongher se destaca não pelo tema polêmico, mas pela forma sofisticada com que parte de um estudo aparentemente tradicional, fincado em um mapeamento do território físico, para alçar voo em uma análise dinâmica do desejo homossexual como código-território. Inicia, por assim dizer, com uma aparente etnografia tradicional, ainda que focada na então polêmica prostituição masculina, para chegar a uma análise ampliada do papel do desejo nas relações sociais. Seu pioneirismo queer/cuir aparece a todo o momento, mas destaco a maneira como Perlongher prova que as identidades são contextuais e mutáveis de acordo com a localização dos sujeitos no território e nas relações. O mesmo que aparece como o másculo michê hetero na pista buscando negócio depois surge sob outra generificação em uma festa e se envolve com outro homem em posição oposta. O fato de que o negócio do michê o leva a encarnar conscientemente o desejo do cliente também mostra o componente imaginário das relações buscadas e forjadas no mercado dos afetos, quer ele seja comercial ou não. São múltiplas as

análises de Perlongher nessa dissertação que escapam ao descritivo e alcançam o analítico com originalidade e ressonância até nossos dias. O que ele faz o coloca na contramão das lógicas identitárias de hoje.

AM: Em outra obra do autor (*O que é aids*), vislumbra-se a proposição de uma tese que não se chegou a desenvolver, por conta de sua morte prematura. E aqui me refiro a uma leitura bastante original (e produtiva) de Perlongher sobre a revolução sexual como um projeto que, embora interrompido pela epidemia da aids, persistiria como fluxo. Qual é a sua opinião a respeito?

RM: Talvez por eu trabalhar atualmente na área de Saúde Coletiva, este livro de Perlongher se tornou meu predileto entre suas obras. Sua tese sobre a construção política da aids como reação ao que hoje talvez possamos chamar de primeira fase da Revolução Sexual é um de seus pontos altos. A história provou que a revolução não foi interrompida, mas modificou-se e tornou-se mais lenta do que na década de 1970. *O que é aids* legou-nos a análise do que Perlongher chamou de dispositivo da aids, ou seja, a forma como a invenção da epidemia como IST (Infecção Sexualmente Transmissível) permitiu que ela fosse associada à linha de frente das mudanças comportamentais, os homossexuais, tornando-os alvo de formas mais sofisticadas e eficientes de normalização e controle do que as que vigiam quando a homossexualidade era vista como uma doença mental. Pelúcio e eu, inspirados por essa genial análise afirmamos, no artigo "A prevenção do desvio" (2009), que a aids permitiu uma inflexão histórica na compreensão social da homossexualidade

que vigora até nossos dias: de um transtorno mental para a de uma ameaça epidemiológica. Por mais de um século, a homossexualidade foi definida pela psiquiatria e, depois de menos de uma década de sua retirada do manual internacional de doenças, passou a ser repatologizada em novos termos, como uma ameaça epidemiológica, por causa do hiv. Tal fato tende a ser reatualizado e reforçado em períodos sombrios como os nossos, como observamos nas tentativas recentes de definir os homossexuais novamente como "grupo de risco" na epidemia de *monkeypox*, uma infecção viral que – sem a oposição de profissionais críticos na área de saúde e da experiência adquirida de como a aids estigmatizou um segmento social – correríamos o risco de ser declarada por autoridades e órgãos de saúde como uma IST.

AM: Este ano (2022) se celebra o aniversário de trinta anos da morte de Perlongher. Para as pessoas que pesquisam gêneros e sexualidades, tanto no campo dos estudos queer como da sociologia, da antropologia e dos estudos culturais, o que aporta a obra (e o pensamento) de Perlongher?
RM: A obra de Perlongher sobreviveu ao tempo. Quiçá pelas mesmas razões que quase a relegaram ao esquecimento: sua originalidade, densidade teórico-analítica, apuro estético e, sobretudo, uma perspectiva crítica que se impôs a despeito das pressões domesticadoras. Pode ser mais fácil reconhecer essas qualidades do que incorporar o espírito das criações perlongheanas já que isto demanda, se me permitem a metáfora, nadar contra a corrente. E nadar contra a corrente dos consensos e caminhos que os estudos e ativismos tomaram envolve enfrentar reações tanto dos opositores dos direitos sexuais

e reprodutivos quanto também de muitos que os defendem. Amigos de Perlongher contam como, ainda na Argentina, ele enfrentou corajosamente a homofobia e misoginia dentro da própria oposição política e não abdicou de suas posições que não eram as hegemônicas nem mesmo entre seus colegas homossexuais. Pioneiramente, ao menos na América Latina e do que tenho conhecimento, seu olhar sobre o então chamado movimento homossexual já recusava o olhar normativo e apologético que apenas o celebrava. Perlongher optou por uma abordagem crítica, ou seja, que não buscava apenas enaltecer o movimento, antes analisá-lo com o requerido distanciamento para interpelá-lo sem medo de apontar o que via como acertos ou equívocos. Em outros termos, seus posicionamentos político-teóricos são indissociáveis dessa visão crítica sobre os campos político e acadêmico assim como das articulações entre eles. Visão marcada pela coragem de apontar, por exemplo, o que poderíamos compreender como o compartilhamento de repertórios entre os adversários "conservadores" e "progressistas", como fez em algumas passagens de *O que é aids* e também em alguns de seus últimos textos. Provavelmente, se hoje Perlongher ainda estivesse entre nós, suas posições seriam mais incômodas e controversas do que são vistas sob uma lente que as filtra pela distância que nos afasta dos 30 anos de sua morte.

AM: Em suas pesquisas (especialmente as etnográficas sobre o uso que homens heterodissidentes fazem de aplicativos para busca de parceiros amorosos e sexuais), o que você mobiliza do pensamento de Perlongher?

RM: A longa pesquisa que deu origem ao livro *Desejos digitais* (2017) surgiu da constatação – por volta de 2007 – de que muitos homens paulistanos haviam adotado meios tecnológicos em busca de parceiros. Assim, a pesquisa se iniciou antes de eu reler *O Negócio do Michê*, e, mesmo depois, sem que eu reconhecesse afinidades entre a investigação de Perlongher e a minha. As diferenças eram flagrantes: ele se voltou ao estudo do sexo comercial e eu pesquisei a busca sexual não-comercial. Seus sujeitos de pesquisa, além de pertencerem a outra época, geração e partilharem de uma visão mais negativa da homossexualidade do que a vigente neste século, também circulavam num meio socialmente tachado de perigoso enquanto os homens que conheci na minha pesquisa buscavam afastar-se de tudo que evocasse marginalidade, inclusive daquele circuito que datava da época da etnografia de Perlongher e que eles chamavam, pejorativamente, de "meio". Quando a pesquisa estava mais avançada percebi que a análise de Perlongher ajudava a compreender a digitalização do desejo. Online e em relações por aplicativos, o desejo supera o territorial geograficamente mapeável e se torna um código-território. A despeito disso, hoje considero que *Desejos Digitais* (2017) compartilha com *O negócio do michê* (1987) algo mais sutil, mas talvez mais importante: uma perspectiva não-normativa sobre meu objeto de investigação. Fiz uma pesquisa que não se deixou levar pela fácil sedução de defender meus sujeitos de pesquisa ou suas formas de agência, antes buscou compreendê-las. Segui Perlongher buscando pelas ambiguidades, contradições e ambivalências do fenômeno da busca de parceiros por plataformas como os apps, os antigos sites e bate-papos. O espírito do empreendimento é similar ao de Perlongher

e bem captado no título da introdução escrita por Pelúcio: Um flerte com a normalidade. Parti dos relatos dos sujeitos, a forma como descreviam e interpretavam seu desejo e a busca sexual tentando encontrar o que tinham em comum e revelavam sobre a homossexualidade em nossos dias.

AM: Você acha que seria possível inscrever a obra teórica de Perlongher como uma "prototeoria queer/cuir latino-americana?

RM: Considero a obra teórica de Perlongher pioneira dos estudos queer mundiais, pois ela revela sintonia com as que estavam sendo feitas, na mesma época, nos Estados Unidos e na Europa. Além disso, não lhe falta originalidade e sua obra só se circunscreve à América Latina pela contínua recusa de teóricas do Norte em reconhecer-nos como interlocutores. Em termos de qualidade e importância, os feitos de Perlongher nada deixam a dever aos de vários teóricos estadunidenses ou europeus. De qualquer forma, talvez não agradasse a ele ver-se inserido em uma linhagem, mesmo como pioneiro, pois é reconhecível que não criou uma obra com o objetivo de ser reproduzida, institucionalizada ou canonizada. Nestes tempos, marcados pelos radicalismos autoritários, a obra de Perlongher mantém-se oposta aos tradicionalistas e refratária a uma incorporação pelos estudos feitos a partir de identidades, mas que voltam a se apresentar como vanguarda. O espírito dos estudos queer/cuir se caracteriza pela crítica às identidades quer como o alvo a que se direcionaram os inimigos das diferenças quer como réplica de sujeitos buscando se defender ou, atualmente, empreender em lutas por reconhecimento. A obra de Perlongher tem uma relação, digamos,

desconfiada, em relação aos caminhos abertos ao reconhecimento. A forma com que interroga o significado social e político da aids demonstra que ele não se deixou seduzir pela assimilação normalizada e aceitável que o dispositivo instaurado por ela traria. Nos termos de Pelúcio, a "sidadanização" [jogo de palavras com sida, aids em espanhol, e cidadania] foi – ao mesmo tempo – reconhecimento, normalização e domesticação sob as lentes perlongheanas. A forma como ele desafiou o aparato que se armava por meio do que chamou de "dispositivo da aids" indica que lhe causaria estranheza a forma como hoje certos segmentos da pesquisa e do ativismo flertam com o saber biomédico reproduzindo suas lógicas e classificações. Hoje, as posições e opções teóricas, estéticas e de pesquisa de Perlongher são tão reconhecidas em iniciativas como esta da Revista Caracol quanto sofreram resistência em seu tempo. Resistências, como afirmei anteriormente, apenas arrefecidas por sua morte. Toda vez que penso sobre a obra de Perlongher, relembro os relatos que colhi de seus contemporâneos, sobretudo suas amigas Adriana Piscitelli, Margareth Rago e Mariza Corrêa. Segundo elas e outras fontes a que tive acesso, os esforços investigativos de Perlongher não se deram sem virar alvo de preconceito, discriminação e até desqualificação. Graças a conversas e leituras, descobri muitas histórias sobre suas múltiplas formas de resistir aos ataques sem se abater. Daí imaginar que talvez ele reagiria às críticas da época de forma similar a que eu mesmo acredito ter aprendido com seus escritos e reconhecido recentemente em outra teórica crítica: Hannah Arendt. Em uma entrevista da década de 1960 para a televisão alemã, o entrevistador resolveu questioná-la sobre os que recusavam sua perspectiva

desqualificando sua obra. A filósofa poderia facilmente desconstruir os ataques a que se referia o entrevistador, mas apenas sorriu e comentou algo digno de Perlongher: "Meu objetivo nunca foi agradar."

Richard Miskolci é Professor Titular de Sociologia do Departamento de Medicina Preventiva da UNIFESP, pesquisador do CNPq e coordenador do Quereres - Núcleo de Pesquisa em Diferenças, Direitos Humanos e Saúde. Atualmente é Pesquisador Visitante na Universidade Complutense de Madrid. É docente do Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva (UNIFESP). Foi coordenador adjunto da área de Sociologia na CAPES entre 2014 e 2018. Doutor em Sociologia pela USP (2001), fez estágio sanduíche na Universidade de Chicago e desenvolveu estágios pós-doutorais, com bolsa FAPESP, na Universidade de Michigan e na Universidade da Califórnia. É membro da International Sociological Association e da Sociedade Brasileira de Sociologia. É parecerista do CNPq, da CAPES, da FAPESP, da FAPERJ, do FONCyT (Argentina) e de diversos periódicos na área de ciências sociais. Dedica-se à pesquisa e orientação sobre usos das Tecnologias da Informação e Comunicação, tendo criado o GT Sociologia Digital da SBS e dois livros nesta linha investigativa. Sua pesquisa atual é sobre desinformação em saúde e seu livro mais recente é "Batalhas Morais: política identitária na esfera pública técnico-midiatizada" (2021). Contato: richard.miskolci@unifesp.br

V. Devenir Perlongher. Entrevista con Jorge Schwartz[6]

Antón Castro Míguez: En este número de Caracol, entrevistamos a algunas personas que se han acercado a la obra y al pensamiento de

6 Entrevista realizada en septiembre de 2022 para la revista *Caracol*.

Néstor Perlongher. Pero también nos gustaría conocer un poco más a Néstor persona. ¿Cómo lo conociste?

Jorge Schwartz: Lo conocí a Néstor en Buenos Aires en su pequeño departamento en el barrio de Palermo. Fue una indicación de João Silvério Trevisan. Néstor con poco más de 30 años, había acabado de publicar su primer libro de poesía, Austria-Hungría. Hacía mucho frío, vi por primera vez un hábito común entre los argentinos, o bonaerenses, ¡usar el horno abierto como calefacción! Fue un gran encuentro, lo animé mucho para que se viniese al Brasil.

AM: Perlongher vivió en São Paulo durante diez años, en una especie de "exilio voluntario", como tú mismo lo dijiste en algún momento. ¿Qué crees que le (a)trajo (a) esta ciudad?

JS: Pienso que lo que lo atrajo a Néstor al Brasil fue la idea de ir al encuentro de una sociedad racialmente muchísimo más diversa que la argentina, los mitos de la sensualidad, el cuerpo afro-brasileño y un campo más abierto para el ejercicio de su propia sexualidad. Él ya era un nombre importante y uno de los fundadores del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina.

AM: Prácticamente toda la obra poética de Perlongher (con poquísimas excepciones) se produjo en São Paulo. ¿Crees que este "exilio" contribuyó para la construcción de una cartografía "deseante" o de un "devenir deseo" tanto en la obra como en su vida personal?

JS: Sí, no me cabe la menor duda que Néstor en el Brasil pudo dedicarse a la praxis de una militancia gay mucho más amplia que en la Argentina;

tanto en sus reflexiones teóricas, como en la poesía, como en un deambular nocturno de "caçação" [cruising] y de frecuentar saunas gays.

AM: En ocasión de la celebración del aniversario de diez años de la muerte de Perlongher, rememoraste una experiencia que habías tenido con él (que en aquel momento desarrollaba una investigación sobre la prostitución masculina en São Paulo). En tus palabras: "una incursión urbana en la nocturna *pauliceia*, (…) una 'científica' contabilidad *prostibular*". ¿A Perlongher verdaderamente le gustaba São Paulo?

JS: Sí, le encantaba São Paulo, sin duda. Las incursiones nocturnas que hicimos juntos en el centro de São Paulo: Galeria Metrópole, Avenida São Luis, Rua Xavier de Toledo, Biblioteca Municipal… era para registrar el número y tipos de prostitutos en las calles. Fue divertidísimo y por supuesto con criterios de selección muy subjetivos. Llegamos a discutir mucho sobre un japonés que no sabíamos cómo categorizarlo. Era para su tesis *O negócio do michê*, sobre prostitución masculina, con el doble sentido en portugués de "negócio". Resultó imposible mantener el juego de palabras del título en la publicación en castellano, *Negocio del deseo*.

AM: En esa misma ocasión, te referías a él como una "presencia fulgurante y polifacética". ¿Cómo era convivir con Perlongher (*antropólogo, activista, poeta, persona…*)?

JS: "Presencia fulgurante y polifacética". Néstor Perlongher, un transgresor *avant la lettre*. Una lengua afilada, con muchísimo sentido de la ironía y del humor. Y una capacidad de permanente desplazamiento. Por ejemplo,

cuando publicó el librito *O que é aids*, insistía que esa enfermedad incurable en aquel momento era un problema que la medicina tenía que resolver; que lo que a nosotros nos cabía era una especie de promiscuidad urbana. Es lo que le costó la vida a él y a tantos otros, pero era lo que hacíamos como forma de afirmación de política homosexual. Lamentablemente no llegó al coctel que salvó a tanta gente, él murió un poco antes.

AM: ¿Y cómo era su interlocución con la élite intelectual brasileña? "Presencia fulgurante y polifacética", pero también muy polémica, supongo…

JS: Dialogaba con la élite intelectual, especialmente con la antropología, ya que era profesor de esa materia en la Unicamp. El status de profesor universitario por supuesto le permitía hablar desde un lugar de conocimiento y reconocimiento casi científico. Sus grandes interlocutores aquí fueron, entre otros, Margareth Rago, Suely Rolnik, Edward MacRae, João Silvério Trevisan. Lo tuve como "orientando" entre comillas, ya que no era necesario orientarlo, pero él necesitaba y quería avanzar en la carrera universitaria. Y también dialogaba con las clases populares; muchas de sus entrevistas con profesionales de sexo terminaban en la cama. ¡Yo diría que eran entrevistas muy completas!

AM: ¿Y sobre su lado místico (teniendo en cuenta sus experiencias con el *Santo Daime*), qué crees que buscaba Perlongher? ¿Estaría desarrollando (o caminando hacia) una especie de, como llamamos hoy, "teología

queer" (como la que se observa, por ejemplo, en la obra poética de Waldo Mota)?

JS: La enfermedad sin duda lo llevó a un lado místico: el Santo Daime. Llegó a viajar al Acre donde había núcleos que vivían comunitariamente y que ejercían los rituales con el Ayahuasca. Había un grupo cerca de mi casa, sé que salía muy aliviado y sintiéndose mucho mejor. Llegó a componer himnos. Inclusive en Buenos Aires los amigos lo llevaron al Padre Mario, que hacía curas milagrosas, y dejó un bello y extenso poema a él dedicado. Como alumno de posgrado ocurrió algo absolutamente excepcional, que fue ganar la beca Guggenheim, con un proyecto de Auto Sacramental que no consiguió desarrollar. Fue motivo de enorme reconocimiento, orgullo y satisfacción.

AM: Otra característica importante de Perlongher era su portuñol. ¿Crees que sería posible decir que habría elegido habitar la frontera (en todos los sentidos)? Volviendo aún a su relación con São Paulo, ¿sería esta, metafóricamente, también un "entreterritorio" para Perlongher?

JS: Sobre el "portuñol" no olvidemos que en el mismo año de 1992 en que fallece, él publica una hermosa introducción a *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno, escrito en portuñol y por ser reeditado por la editorial Iluminuras, la misma que le publicó de Néstor *Caribe transplatino*, estableciendo un canon hispanoamericano de la poesía neobarrosa. Quien mejor ha estudiado este fenómeno de extraterritorialidad y miscigenación en Perlongher es Pablo

Gasparini en *Puertos: diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa* (Beatriz Viterbo).

AM: Este año (2022) se celebrará el aniversario de treinta años de la muerte de Perlongher. ¿Se está organizando alguna conmemoración?

JS: Estamos organizando (Samuel Leon, Ana Cecilia Olmos y yo) un registro de los 30 años de su muerte, "Presencia de Néstor Perlongher", el sábado 26 de noviembre, por la mañana (fecha de su cumpleaños), en el Instituto Cervantes de Sao Paulo; será presencial y participará inclusive gente de la Argentina. Habrá antropólogos, poetas, psicoanalistas y críticos de literatura. Además de testimonios personales de contemporáneos. Se hará la presentación de un ensayo inédito en portugués de Néstor, "Antropología del éxtasis", y una reedición de *Evita vive*.

Jorge Schwartz possui graduação em Estudos Latino-Americanos e Inglês pela Universidade Hebraica de Jerusalém (1970), mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1976) e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (1979). Atualmente é professor titular aposentado pela Universidade de São Paulo, credenciado junto ao Programa de Pós-Graduação de Literatura Espanhola e Hispano-americana. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Oswald de Andrade, Jorge Luis Borges, vanguardas, Oliverio Girondo e modernismo. Diretor do Museu Lasar Segall de 2008 a 2018. Contato: jschwartz@usp.br.

Varia

"Vencidos, vencemos". Confrontaciones de la memoria de la Generación de la *Gran Cosa:* Max Aub versus Cecilio Benítez de Castro

"Vencidos, vencemos". *Confrontations of the Memory of the Generation of* Gran Cosa: *Max Aub versus Cecilio Benítez de Castro*

Javier Lluch-Prats

Profesor Titular de Literatura Española en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Su trabajo como investigador se desarrolla en estas líneas: historia literaria y cultural de la España contemporánea; memoria histórica; crítica textual.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5237-777X>
Contato: javier.lluch-prats@uv.es
Espanha

Recebido em: 03 de novembro de 2022
Aceito em: 16 de novembro de 2022

PALABRAS CLAVE: Guerra civil española; Max Aub; Cecilio Benítez de Castro; Novela bélica; Memoria generacional

Resumen: En 1939, Max Aub escribe en París una novela sobre la Guerra Civil española: *Campo cerrado* (1943), primera del ciclo *El laberinto mágico*. En Barcelona, Cecilio Benítez de Castro publica *"Se ha ocupado el kilómetro 6..." (Contestación a Remarque)*, novela bélica en torno a la batalla del Ebro. Ambas son paradigmáticas de la gestación y la recepción de textos en los cuales, desde bien temprano, con distinto signo y desigual factura, no pocos escritores se propusieron abordar la guerra, la *Gran Cosa*, mediante prismas ficcionales. A partir de ellas se analiza aquí cómo actuaron los testigos del conflicto procurando generar memoria. Con tal fin en este artículo se examinan y confrontan estas novelas desde una perspectiva comparativa, complementaria e interdisciplinar: la historiografía literaria; los estudios en torno a la memoria; la filología y la historia de la edición.

KEYWORDS: Spanish civil war; Max Aub; Cecilio Benítez de Castro; War novel; Generational memory

Abstract: In 1939, Max Aub wrote in Paris a novel about the Spanish Civil War: *Campo cerrado* (1943), the first of the cycle El laberinto mágico. In Barcelona, Cecilio Benítez de Castro publishes *"Se ha ocupado el kilómetro 6..." (Contestación a Remarque)*, a war novel about the Battle of the Ebro. Both novels are paradigmatic of the gestation and the reception of texts in which, from very early on, with different and unequal signs, not a few writers set out to approach the war through fictional prisms. From them, it is addressed here how the witnesses of the conflict acted trying to generate memory. To this end, this article examines and confronts these novels from a comparative, complementary and interdisciplinary perspective: historiographical praxis and the canon; memory studies; philology; history of publishing.

La Gran Cosa, *con mayúsculas*, vista por sus protagonistas

Al estallar la guerra civil en España en julio de 1936, la respuesta literaria no se hace esperar. En el fragor del conflicto este se convierte en un tópico literario de urgencia con marcado sesgo ideológico. Después, dentro y fuera del país, el impacto de la guerra generará una onda de larga trayectoria y diversas modulaciones de la memoria generacional: concebida la vida como una experiencia histórica, testigos, protagonistas y supervivientes —algunos explícitamente— en su escritura aludirán a su condición de triunfadores o derrotados, de vencedores o vencidos. Así, en el ámbito de la novela española bajo el franquismo[1], podemos rastrear textos en torno a este tema en autores nacidos entre 1895 y 1920, aproximadamente, es decir, en testigos jóvenes y adultos, de convivencia conjunta y luego rota desde la Segunda República y la guerra a la posguerra, el exilio y la España democrática. Esta generación evoca, escribe, narra, inventa y deforma la realidad de ese fenómeno histórico y de lo que llegó después; lega su testimonio con impronta autoficcional y memorialista, que permite trasladar el traumático pasado al presente intencionalmente. Un pasado delimitado por la Gran Cosa, llamada así por Max Aub en "La Guerra de España", conferencia

1 Comparto con Larraz y Santos (2021) su consideración de la "literatura bajo el franquismo" como categoría o perspectiva conceptual que constituye un campo propio, y que entienden así: "el hecho literario (producido, distribuido, leído y criticado) desde el lugar de enunciación que plantea el régimen de Franco. Ese lugar de enunciación no es, sin embargo, geográfico, sino que trasciende las fronteras del Estado. El rótulo incluye múltiples procesos de la praxis literaria afectados por la ideología y las medidas represivas del régimen franquista, incluidos subsistemas como la literatura del exilio republicano, que es uno de los productos más palpables de la propia dictadura" (17-18).

dictada en México en junio de 1960: "Para la gente de mi generación, y la de las dos anteriores, y la posterior, ha sido la Gran Cosa, con mayúsculas; lo determinante de nuestra manera de vivir, si no de entender el mundo, y de morir"[2]. En efecto: la guerra marcó la vida de la generación histórica que, entre 1936 y 1939, habría de enfrentar una prueba de esfuerzo sin par, a la cual volverán los protagonistas para rememorarla y reinterpretarla durante décadas. Detengámonos en el comienzo, volvamos a 1939.

* * *

Este artículo propone examinar y confrontar una muestra del legado de escritores de distinto bando. Dos novelas específicamente constituyen el principal objetivo de la investigación: la primera de Cecilio Benítez de Castro, "*Se ha ocupado el kilómetro 6…*" *(Contestación a Remarque)*, escrita y publicada en Barcelona en 1939; la segunda de Max Aub, *Campo cerrado*, que escribió en París en el 39 y vio la luz en México D. F. en 1943. Metodológicamente, la lectura comparativa viabiliza un análisis diacrónico de la gestación, la redacción, la edición y la recepción de textos que, con distinto signo y desigual factura, abordaron la guerra española mediante prismas ficcionales. Ante autores y textos de perfil tan distinto, conviene recurrir al potencial interpretativo de un marco teórico interdisciplinar, ya que amplían la mirada crítica los concomitantes estudios de la memoria,

2 Siete años después, Aub incorporó este texto en *Hablo como hombre* (1967) y añadió: "Si existe algún escritor español en cuya obra no haya repercutido la guerra abominable que nos ha sido impuesta, o no es escritor, o no es español" (161-162).

la historia cultural, la historiografía y la teoría literarias, mas también de la edición y la filología.

En primer lugar, desde la praxis historiográfica, este análisis se relaciona con el trazado de la literatura española escrita en castellano tras finalizar la guerra civil. Como veremos, Aub y Benítez de Castro ejemplifican la inestabilidad del canon; los cambios debidos a la evolución personal, ideológica y estilística; la constancia y la coherencia o no del discurso autoral; hacen memoria y la transmiten a través del discurso literario que hilvanan. Dada la dimensión del presente trabajo, sintetizo la visión de conjunto en particular de novelas de primera hora, rastreo el universo del impreso epocal y me detengo en estos escritores y en sus novelas, incluso atendiendo a su devenir editorial y recurriendo a los expedientes de la censura editorial franquista conservados en el Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares).

En segundo lugar, esta mirada crítica interesa a los estudios sobre la memoria, potente línea de investigación consolidada en el Hispanismo. A partir de la memoria generacional de los testigos se puede tratar de responder a varias preguntas de investigación: ¿cómo se escribió aquel relato?, ¿qué vino a contarse entonces y cuál fue el desarrollo de aquella narrativa sobre la guerra?, ¿quiénes, ¿cómo y por qué lo hicieron?, ¿en qué han quedado en este siglo XXI tan heterogéneas contribuciones propias del universo bélico? No es cuestión menor profundizar en lo específicamente literario de la memoria cultural de la dictadura franquista, pues esta vía abre la puerta a retomar el pasado, reconstruirlo y comprender mejor cómo se perfilaron

representaciones simbólicas y se cimentó esa memoria, pendiente aún de dignificación en el proceso inconcluso de su recuperación en España[3].

Por ello, en tercer lugar, la filología y la historia de la edición son esenciales: la primera posibilita rescatar, restaurar y editar textos, descontaminarlos de la política cultural de la dictadura —pensemos en la censura y sus efectos—; también reinterpretar obras literarias y elaborar una edición crítica o filológica, respetando al creador, si los testimonios localizados la exigen y permiten. La segunda interesa al conducirnos a la vida editorial de las novelas, y no solo durante el franquismo. De Aub, ahora considerado un clásico contemporáneo de nuestras letras, numerosas de sus obras, cuidadas filológicamente, han visto la luz en editoriales varias (Castalia, Cátedra…), incluso en las publicaciones fomentadas por la Fundación Max Aub, que conserva y difunde su legado, añadiéndose a reimpresiones, ediciones facsímiles, tantas otras de bolsillo y, aún en proceso, las ediciones críticas de sus Obras Completas, colección cuyos volúmenes comenzaron a publicarse en 2001. En cambio, de Benítez de Castro, en la inminente posguerra considerado un joven delfín de la novela en Barcelona, de su prolífica y popular producción literaria solo contamos con una edición crítica de 2017, justo de la novela que nos ocupa.

3 España continúa afrontando las implicaciones de un temprano cierre con la dictadura franquista deparado por la Ley de Amnistía de 1977, mas también por la acción de sucesivos gobiernos que, aparte acciones concretas de reparación a las víctimas y, a diferencia de otros países, no establecieron políticas públicas de memoria. No obstante, de su recuperación dan cuenta la conocida como Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007, de 26 de diciembre), y la Ley de Memoria Democrática (Ley 20/2022, de 19 de octubre.). También hay que destacar las manifestaciones cívicas: campañas de exhumación de las víctimas, mapeado de fosas o asociacionismo, así como las manifestaciones culturales: desde películas, cómics, novelas, cuentos, obras de teatro y escritos autobiográficos (memorias, diarios, epistolarios...) hasta ensayos y documentales.

Algunos de sus numerosos textos todavía se localizan y revenden en librerías de segunda mano, pero, aunque se le menciona en historias literarias, en nuestros días es un autor relegado a la esfera del olvido.

El *porqué* y el *cómo* de la guerra

Los recuerdos de hechos vividos generan una memoria autobiográfica y, más que el recuerdo de un suceso, destaca la experiencia vital reconstruida. Subjetiva, múltiple y dinámica, la memoria "pretende legitimar, rehabilitar, honrar, condenar, va unida a emociones y a problemas de identidad" (Ruiz Torres, 2007). En el fondo, pese a que los recuerdos son siempre personales, el relato de una vida es siempre la variante de un modelo común, como observó Halbwacks. En tanto que facultad grupal, la memoria se comparte con quienes participan de ella y se reafirma como elemento constructor de la identidad comunitaria. Por ello la memoria de los testigos directos del conflicto es colectiva y social, y es memoria histórica a medida que ellos van desapareciendo (Aguilar, 2008, 64). Fragmentaria y olvidadiza, en su constitución influyen cambios generacionales identitarios, el lugar desde el que se escribe y la vida del sujeto histórico, de cuya singularidad iluminadoras son la memoria que el testigo va forjando y sus similitudes y diferencias con otros coetáneos, incluso etarias. Además del generacional, otros factores definitorios de esa memoria son la clase social, el género, la identidad nacional o de civilización (religiosa, occidental…), los usos del poder respecto de la memoria y relevantes acontecimientos históricos compartidos.

Las modulaciones de la memoria resultante obedecen y responden, por tanto, a variantes sociales, políticas, culturales y literarias, a condicionamientos del presente desde el que se escribe y se interpreta. Con relación a autoras y autores que respondieron a los problemas inmediatos de la realidad española, y en virtud de su actitud ante el principal problema, *el porqué y el cómo* de la guerra, siguiendo a Sobejano (2005, 37 y ss.) cabe clasificarlos en tres grupos: intérpretes, observadores y militantes. De los primeros emergen propuestas caracterizadas por la mayor ejemplaridad humana: desde la autobiografía y la epopeya en el exterior (Arturo Barea, Paulino Masip o Max Aub) al documento patriótico o testimonio crítico de novelistas del interior. Surgen pronto en el exilio y tardan en aparecer en España por razones fáciles de entender: elusión del tema bélico por la censura expresa o tácita y la necesidad de que el tiempo transcurra para evitar que las obras se consideren mera propaganda, entre ellos: José M.ª Gironella, Ignacio Agustí, Juan Antonio Zunzunegui, Carmen Laforet, Ana María Matute o Ángel María de Lera.

Por otra parte, los "observadores" son testigos en edad avanzada que no se implicaron activamente en la guerra, aunque la presenciaron y sufrieron. Su experiencia bélica, pasiva y de retaguardia, la narran con acento cronístico y anecdótico, contando la vida de la población civil en la España sublevada, entre ellos: Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Francisco Camba, Ricardo León o Salvador González Anaya. Próximos a este grupo temáticamente, aunque no comparables con ellos, Sobejano menciona a Agustín de Foxá por *Madrid, de Corte a Checa* (1938), y a Tomás Borrás por

Checas de Madrid (1940). También hubo obras de republicanos centradas en su propio bando, desde la vida en guerra a la inminente posguerra: la retirada, cárceles y campos, la cotidianidad del exilio. E incluso quien, como Max Aub, imaginaría la vida del contrario y titularía "Del otro lado" la segunda parte de *Campo abierto* (1951).

En cuanto a los militantes, vencedores y orgullosos de su triunfo, actuaron en pro de la instauración de una *nueva* España. Junto a Cecilio Benítez de Castro conviven Rafael García Serrano, José María Alfaro, José Vicente Torrente, Ricardo Fernández de la Reguera o José Antonio Giménez-Arnau, autores cuyas novelas devienen instrumento de propaganda que glorifica las acciones de la sublevación militar. La novela fue un género propicio, escribe Ripoll (2012, 48), para la misión propagandística y laudatoria a la que parecía estar destinada la también denominada novela-reportaje, crónica o novela-testimonio.

Con la guerra hemos dado: narrativas de la memoria

Quienes, con voluntad testimonial, escriben sobre su experiencia del conflicto y sus derivaciones, entremezclan modelos de la literatura del yo (diarios, memorias, crónicas o testimonios) con el género histórico, la narrativa de formación, la novela de no ficción, la estética realista y costumbrista. Los testigos recurren al reportaje, al artículo periodístico y la crónica, al cuento y la novela de variada tipología, y por su valor ético y pedagógico al testimonio, nuclear en la configuración de narrativas memorialistas y en el trato a las víctimas producidas en contextos de guerra y violencia política. La mayoría

de autores se aferró a fórmulas de la tradición realista, probablemente porque pensaron que los relatos testimoniales ofrecían una versión fidedigna de la tragedia incompatible con cualquier tipo de experimentalismo. Sin embargo, en el exilio la herencia de las tendencias de preguerra se mantuvo viva y se añadió al enriquecimiento adquirido fuera. Acerca de la renovación formal en el tratamiento narrativo de la contienda pongamos por caso obras de Paulino Masip (*El diario de Hamlet García*, 1944) o de Max Aub, quien escribió *El laberinto mágico*, sobre el que volveremos, con voluntad testimonial y en permanente subversión de las formas narrativas.

Las narrativas que nos ocupan permiten calibrar la verdad histórica enunciada, comprender acontecimientos propios de la contienda y profundizar en la cuestión de cómo la sombra de la guerra se alargó en el exterior y en el interior. También en ellas es posible detectar cómo se creó el relato originario, simultáneo a los hechos vividos, y cómo se alteró el de derrota o de victoria ulteriormente; un relato con miradas de exaltación hacia lo acontecido, o de rechazo, y otras más sosegadas e introspectivas que pretendían concienciar a la sociedad acerca de eventos olvidados. Conforman un universo masivamente indagado por la crítica especializada, aunque todavía desconocido globalmente: bien las primeras muestras en tiempos de guerra; bien aquellas triunfalistas al comienzo de la posguerra, cambiantes en décadas posteriores en forma y fondo; bien textos ficcionales o no provenientes del exilio republicano.

La literatura inicial, marcada por las circunstancias, congrega reportajes y crónicas de acciones bélicas en forma de novela, cuentos sobre los

acontecimientos a veces agrupados en libro, así como numerosos testimonios de peripecias sufridas en la guerra y atrocidades cometidas en el bando contrario. El corpus fue *in crescendo* desde 1937 y, si escogemos una fecha clave del conflicto como 1938, año de la constitución del primer Gobierno de Franco (Burgos, 30 de enero de 1938) y de batallas cruciales (Teruel, entre diciembre de 1937 y febrero del 38; el Ebro, entre julio y noviembre), por un lado, muestras del bando republicano son libros de cuentos como *Valor y miedo*, de Arturo Barea, quien gavilla episodios cotidianos del Madrid cercado por los franquistas, y *Entre dos fuegos (Narraciones 1937-1938)*, de Antonio Sánchez Barbudo; las estampas de José Herrera Petere en *Acero de Madrid. Epopeya*, *Cumbres de Extremadura. Novela de guerrilleros* y *Puentes de sangre. Narración a propósito del paso del Ebro*. También *Estampas de la guerra en España*, de Elías Palma; *Contraataque*, libro documental y crónica sentimental autoficcional de Ramón J. Sender; *Diario de guerra de un soldado*, del musicólogo Vicente Salas; *El asedio de Madrid*, de Eduardo Zamacois; y de Manuel Chaves Nogales, escritor azañista exiliado en Francia en 1936, nueve novelas cortas agrupadas en *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires en España* (1937), publicadas en Chile, en las que el escritor denuncia atrocidades de unos u otros contendientes. Así también, Clara Campoamor puso de relieve el desacuerdo entre republicanos en *La revolución española vista por una republicana* (1937), publicada en París en francés y reeditada en Espuela de Plata en varias ocasiones desde 2005, donde quien fuera una destacada política de la República analiza los orígenes de la guerra y

las previsibles dificultades que comportaría la victoria de cualquiera de los bandos en liza.

Por otro lado, del bando sublevado, con voluptuosas adhesiones como las de José María Pemán, la memoria trenza textos de retórica beligerante e ideológicamente contundente, entre ellos: de Concha Espina, las novelas *Retaguardia* (1937), subtitulada "(Imágenes de vivos y de muertos)", que, según el prólogo de Víctor de la Serna, plasma "la más estricta realidad, hasta en los episodios que puedan considerarse novelescos. Y todo él responde a una comprobada exactitud histórica", y *Las alas invencibles* (1938), "Novela de amores, de aviación y de libertad", también ficción fundacional del franquismo al seguir sus postulados respecto a la mujer, y a la vez concebida como "homenaje a la gloriosa aviación nacional"; de José Muñoz San Román, *Las fieras rojas* (1937) ("Novela episódica de la guerra"), *Del ruedo a la trinchera* (1938) y *Señorita en la retaguardia* (1938); de José Vicente Puente *Viudas blancas* (1937), "Novelas y llanto de las mujeres españolas"; *Madrid, de Corte a Checa* (1938), antes mencionada, novela firmada por el Conde Agustín de Foxá, que reúne motivos del momento: el odio de clase, el terror implantado en las calles y la barbarie revolucionaria comunista; *Las vestales* (1938), subtitulada "Novela de la guerra", de Juan Antonio de Collantes, que la dedica "A todas las mujeres que sufren por España"; del notorio falangista Jacinto Miquelarena *Cómo fui ejecutado en Madrid* (1937) y *El otro mundo* (1938); la novela *Los vivos y los muertos* (1938) del camisa vieja de Falange Samuel Ros, quien un año después publicaría *Meses de esperanza y lentejas: la embajada de Chile en Madrid* (1939), muestra

de la llamada "literatura de embajada" dentro de la franquista o nacional (Álvarez-Moreno, 2014); y de Fernando de Diego de la Rosa *La paz de la guerra* (1938), novela que cuenta una historia sentimental en un alto del combate. Como otras citadas, es fruto de la iniciativa editorial de la revista nacional falangista *Vértice* que, por ejemplo, en 1938 convocó un concurso de novelas cortas de tema bélico. Similar fue la finalidad de la colección *La Novela del Sábado*, cuya época primera, desde el 39, tuvo la guerra por objetivo (Naval, 2000). Con el tiempo, estos relatos no desaparecen, pero disminuye su gran éxito inicial por cansancio social y la necesidad de olvidar lo que difícilmente se podía tratar con franqueza.

Muchas obras reivindican su dimensión testimonial y ostentan su afán de realismo con el rótulo "Memorias", entre ellas *Paloma en Madrid. Memorias de una española. De julio 1936 a julio 1937* (1939), texto al cuidado de Alfonso de Ascanio —corrigió el estilo del diario de María Cabrera, Paloma (seud.)—, que vio la luz en la Imprenta Sigirano Díaz de Ávila; y *De la muerte a la vida. Veinte meses de una vida insignificante en el infierno rojo* (1939), del Profesor Teodoro Cuesta, publicado con ilustraciones en la casa burgalesa Ediciones Rayfe. Dicha dimensión tiene voluntad moralizante: "No es novela, ni historia, ni reportaje", escribe Joaquín Pérez Madrigal —socialista radical que pasaría a ser un franquista convencido, reaccionario y católico integrista— en *Tipos y sombras de la tragedia. Mártires y héroes. Bestias y farsantes* (1937), sino "recreación de realidades comprobadas y reflexiones sinceras acerca de hombres y hechos que conocí y viví" (10).

La labor de propaganda y proselitismo de esta literatura combativa pretendidamente popular, dado su destinatario y mensaje dogmático, vendría a reforzar una historia nacional interesada e impregnada de rancios valores, propósito que se incrementó tras el final de la contienda en 1939. En tropel, las letras triunfalistas surgen hasta finales de los cuarenta, propias de escritores militantes aplaudidos en la *nueva España*, que dan cuerpo a un imaginario de conflicto vivido, con numerosas trazas autoficcionales. Por entonces el régimen se serviría abundantemente de estas creaciones entregadas a la memoria épica de la guerra y la proclamación del ideario de la victoria. Además de testimonios autobiográficos, destaca la "novelística «nacionalista»" (Rodríguez Puértolas, 2008). Benítez de Castro, lo veremos, es buen ejemplo de la también denominada "novela de los vencedores" (Ferreras, 1988) y "novela fascista española" (Gil Casado, 1990).

En adelante, tras los años de intensidad celebratoria de la victoria, también del hambre, la miseria, el miedo y el silencio, desde los años cincuenta se ensaya una actitud condescendiente con los derrotados del interior y del exilio, donde esta mutación se recibió bien porque abría contactos y un posible proceso de modernización del país, que tardaría en llegar. No obstante, esa tímida apertura "no implicó ni la debilitación del aparato represivo ni tampoco el fin de la retórica, las consignas, las ortodoxias, los himnos, los dogmas, los axiomas, la adoración al líder o los mitos de origen, que se mantuvieron con el objetivo de garantizar la movilización patriótica, que ahora se dirigía oportunistamente hacia aquellos focos que pudieran

garantizar más convenientemente la supervivencia del régimen" (Larraz y Santos, 2021, 13).

Con el paso del tiempo menguarían los bríos de las novelas bélicas, pero el tema de la guerra continuaría presente, aunque explorado más tangencialmente. Se seguía haciendo memoria, pero el triunfalismo fue cediendo paso a la dimensión humana del conflicto: ahí queda José M.ª Gironella, ganador del Premio Nacional de Literatura con *Los cipreses creen en Dios* (1953), novela que abrió su trilogía completada con *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966). En la España posfranquista las vidas privadas y los recovecos íntimos adquirieron protagonismo y la biografía y el testimonio ocuparán un lugar central. Hay un decidido compromiso editorial y una recuperación notable de voces antes silenciadas. En este siglo XXI las narrativas de la memoria siguen presentes, se rescatan, se publican e interpretan (pensemos en Luisa Carnés), en consonancia con el proceso de recuperación de la memoria en España antes mencionado. Al participar en este proceso, la literatura trata de evitar que el olvido sepulte acontecimientos que, nos gusten o no, constituyen el pasado y nuestro presente.

En el campo editorial, tras las propuestas pioneras de las colecciones Espejo de España (Planeta), Los Libros de la Veleta. Serie Documento, Horas de España (Ariel) y Memoria Rota. Exilios y Heterodoxias (Anthropos), destacable hoy es la labor de la Editorial Renacimiento, que edita la revista *Sansueña*, dedicada al exilio, y colecciones varias (Biblioteca del Exilio, Biblioteca de la Memoria o Serie Menor); también los rescates de Ediciones Espuela de Plata, que publica la colección España en Armas; las publicaciones

y ediciones promovidas por el GEXEL (véase la revista *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*); las colecciones Biblioteca Crítica de la Guerra Civil y Literatura y Guerra Civil, de la Editorial Escolar y Mayo; y la serie La Guerra Civil contada por sus protagonistas (Col. Historia), de la Editorial Almuzara. En la era digital varias plataformas permiten conseguir desde primeras ediciones a catálogos editoriales (IberLibro; Agapea; Uniliber; Todostuslibros; Todocolección…).

La novela bélica de Benítez de Castro

Orgullosos de su triunfo, muchos escritores actuaron en beneficio de la sublevación conducente al franquismo, como he anticipado, la defendieron y fueron protagonistas del combate, donde tuvieron un papel activo como soldados o miembros de las centurias falangistas. Sus experiencias vitales alimentaron narraciones con propósito documental y pusieron de actualidad la confidencia autobiográfica y el testimonio sin escatimar lisonjas al vencedor. De ello buena muestra ofrece "*Se ha ocupado el kilómetro 6…*" *(Contestación a Remarque)*, de Benítez de Castro, novela que concibe la guerra como cruzada y es un saqueo a la memoria, ya que impone un filtro arbitrario y justifica y reivindica lo acontecido en el frente de batalla; viene a ratificar, como escribió Bauman (2009, 144), que la idea de verdad pertenece a la retórica del poder.

No es una obra de lógica narrativa de observador desarrollada en la retaguardia, sino que casi toda ella se despliega en una posición a la vanguardia: es una novela bélica cuya acción épica responde a un ajuste de cuentas

con los vencidos. Y por "bélica" entiéndase una novela de soldados que describe la vida militar —y la muerte—, así como las peripecias, aventuras y desventuras en una guerra conocida, en contacto directo con los hechos narrados. "*Se ha ocupado el kilómetro 6…*" *(Contestación a Remarque)* recoge elementos canónicos del género, ingredientes cuyos límites ayudó a fijar la Guerra del 14: los camaradas, el hospital, las enfermeras, el permiso (en su caso la vuelta a Valladolid), las canciones de los soldados, los diálogos con el enemigo, las mujeres, la comida, las ofensivas y contraofensivas y hasta la batalla final. Evidentemente, con diferencias, pues aquí no hay máscaras, granadas de gas, hombres sin cabeza o pies, reclutas enloquecidos, cadáveres insepultos o enormes ratas presentes en novelas como la de Remarque, pero sí comparte el género epistolar: las cartas del frente que el cabo Aguilar le escribe a su novia, Lucía.

Es, además, la primera novela bélica española publicada tras el final de la guerra. El subtítulo *(Contestación a Remarque)* ofrece un guiño al lector del alemán Erich Paul Remark (Osnabrück, 1898 – Locarno, 1970), conocido por su pseudónimo, Erich Maria Remarque, escritor repudiado por el nazismo. Por supuesto anuncia la enérgica respuesta que el texto, efectivamente, ofrece a una de las novelas antibelicistas más exitosas en aquellos días: *Sin novedad en el frente* (1929). *Im Westen nichts Neues*, su título original, constituyó un hito editorial en la Alemania de 1929 y en multitud de países. Con su novela, Benítez de Castro pone de relieve el interés que Remarque había despertado en España, donde la Gran Guerra tanta repercusión tuvo en la prensa y la literatura. El número de sus lectores aumentó y fue una de las

obras más vendidas en la I Feria del Libro celebrada en Madrid en 1933, junto a *Sonata de estío*, de Valle-Inclán, *La ilustre fregona*, de Cervantes, *Los que no fuimos a la guerra*, de Fernández Flórez, y *La* "tournée" *de Dios*, de Jardiel Poncela (Martínez Rus y Sánchez García, 2010, 69). Además, la novela se convirtió en texto modélico del pacifismo y origen del moderno antibelicismo por el rotundo no a la guerra que plantea, sin que el lector salga indemne de sus páginas. Narrada en primera persona por Paul Baümer, de diecinueve años, *Sin novedad en el frente* relata su envío al frente con otros jóvenes (Aubert, Müller, Tjaden, Haiden, Kropp o Kat), su entrenamiento y, entre trincheras, el espantoso descubrimiento de la terrible tragedia, el sinsentido de aquella realidad. De hecho, su poderoso mensaje es que la guerra es horrorosa, absurda y engañosa para quienes en ella participan: "Fuego graneado, fuego por ráfagas, fuego a discreción, minas, gases, tanques, ametralladoras… Palabras, palabras… Pero encierran todo el horror del mundo" (Remarque, 1930, 139) [4].

4 Cito por el texto de Editorial España (Madrid) que debió de conocer Benítez de Castro. Traducido por Eduardo Foertsch y Benjamín Jarnés, se publicó en junio de 1929 con 6 000 ejemplares. En seis meses hubo seis ediciones; la sexta, en noviembre, completaba un total de 62 000 ejemplares. Otra edición de la novela, de 2009, vio la luz en Edhasa (Barcelona), en traducción de Judith Vilar. Su éxito internacional comportó incluso su adaptación cinematográfica en 1930, con título homónimo y dirección de Lewis Milestone. En 1979, Delbert Mann realizó un *remake* para su emisión en televisión. En 2022 se estrenó la magistral adaptación dirigida por Edward Berger, con una excelente recepción de la crítica y los espectadores. Entre otros galardones, obtuvo el Premio Oscar a la mejor película internacional en marzo de 2023.

Figura 1 – Cubiertas de *Sin novedad en el frente* (1933) y de *"Se ha ocupado el kilómetro 6…" (Contestación a Remarque)* (1939)
Fuente: propia del autor

En realidad, Benítez de Castro aparece en 1939 con *Paul Dufour en España. ¡Dos agentes en servicio!* (Barcelona: Maucci): texto antisemita y anticomunista, de género policíaco. También entonces publica *El espantable caso de los "tomadores de ciudades"* (Barcelona: Gráficas Marco): novela corta cuya portada la define "Novela humorística". Benítez pasa a ser un exitoso escritor por el carácter ingenioso de su obra, exponente de las lecturas amables de la *literatura luminosa* (Álvarez Palacios, 1975): un tipo de literatura que no generaba fricciones (novelas de humor, de aventuras, policíacas o rosas) y que invadió el mercado editorial con textos autóctonos y miles de traducciones extranjeras; una literatura de consumo, evasión y entretenimiento que se aprestó a despolitizar la conciencia social en tan duros años de restricciones y racionamientos.

Figura 2 – Cubierta de la edición de 1940. Barcelona, Ed. Juventud
Fuente: propia del autor

Si nos preguntamos cómo un escritor novel pudo abrirse hueco en la Barcelona de los cuarenta, observaremos que, ante el vaciamiento forzoso del campo literario y cultural por extensión, Benítez de Castro y otros autores usurpan el lugar hasta entonces ocupado por escritores, periodistas, críticos, editores, traductores e intelectuales que habían perdido la guerra. En 1939 publica "*Se ha ocupado el kilómetro 6…*" *(Contestación a Remarque)* en la Editorial Maucci, y un año después en la Editorial Juventud con cambios menores. El expediente de censura de la novela (n.º 781/39; AGA), en su primera edición, se registró el 20 de julio del 39 y preveía la tirada de 4 000 ejemplares por parte de Maucci. Solo se conserva el informe de censura correspondiente a este expediente, pero ningún testimonio manuscrito, mecanoscrito o impreso de la novela. Una vez autorizada la edición el 8 de agosto solo con una tachadura, su publicación le dio notoriedad inmediata al

escritor. En 1940, aunque en la actualidad se halle entre voces generalmente ausentes del canon, era aclamado como nuevo valor literario, según recoge la solapa de la segunda edición aludida de su novela bélica (Fig. 2):

> Benítez de Castro, juvenil y auténtico valor literario de la nueva España heroica, ha plasmado genialmente en este libro, después de vivirla, la formidable batalla del Ebro […] No obstante ser esta la novela de la guerra española por excelencia, no resulta un libro triste, sino vital y, en conjunto, placentero y entrañablemente emotivo […] tiene garantizada una prolongada actualidad en el mundo de habla española.

Del autor una anónima y escueta nota del *ABC* de Madrid (19/1/1947, 31) sintetiza su figura: "es un novelista de público, en el pleno sentido de la expresión. Sus relatos novelescos prenden en los lectores y tienen la virtud de interesar profundamente. […] Intriga, emoción, aventura, son los elementos, los componentes que maneja el autor para su obra". Nacido en Ramales de la Victoria (Santander) en 1917, desde niño Cecilio Benítez de Castro vivió en Barcelona, donde cursó Derecho (1934-1940) y se especializó en Hacienda Pública. Su visión de mundo la guiaría el dictado falangista, que se debió de gestar en la Universidad, mas también en encuentros en cafés como el Oro del Rhin y el Lyon d'Or. Benítez de Castro participó allí en las reuniones de los primeros falangistas catalanes y también en tertulias literarias, diurnas en el primero, nocturnas en el segundo, capitaneadas por Luis Gutiérrez Santamarina —literariamente Luys Santa Marina—, quien fue no solo amigo de Aub hasta el final de sus días, sino también en 1939

prologuista, precisamente, de "*Se ha ocupado el kilómetro 6…" (Contestación a Remarque)*. A las tertulias solían asistir Ignacio Agustí, Martín de Riquer, José Jurado Morales, Xavier de Salas, Félix Ros, Juan Ramón Masoliver, José M.ª de Cossío, Andrés Calzada o Guillermo Díaz-Plaja. A ellos se sumaba cuando podía Max Aub, que pintaría un excelente retrato de Santa Marina en el segundo capítulo de *Campo cerrado*: delegado de Falange, creador de la revista *Azor* y capitoste de su tertulia —que se reúne en el "Oro del Rhin"—. En esta primera novela laberíntica, el trasunto literario con que se presenta a Santa Marina es Luis Salomar, personaje también presente en *Campo de sangre* (1945), *Las buenas intenciones* (1954) y *Campo de los almendros* (1968).

Respecto del desconocimiento posterior de Benítez de Castro, Ignacio Soldevila (2001a, 431) señaló que "una carrera empezada bajo tan buenos auspicios, y que culmina con la mención de honor en el Premio Nacional de Literatura de 1945, declarado desierto, se interrumpe bruscamente al casarse con una argentina". Efectivamente, a pesar de que en Buenos Aires publicara desde obras narrativas a varias monografías académicas, al emigrar en 1948 su nombre se difuminaría del campo cultural español. Allá llegaría a ser asesor peronista, periodista y acreditado economista. En 1975, en obituarios a su muerte de la prensa española se resalta más al veterano corresponsal que al escritor de exitosas novelas de antaño, publicadas entre 1939 y 1945. Hoy, su obra creativa todavía ocupa líneas estables en las historias de la literatura gracias a *"Se ha ocupado el kilómetro 6…" (Contestación a Remarque)*, que constituyó, como he destacado, un fenómeno literario en el ámbito de

la novela bélica española. Responde al modelo de escritura de un texto evocativo que el autor definió "documento" y notables son el contexto en que la novela emerge y su subtítulo: *Contestación a Remarque*. Y es que *Sin novedad en el frente* es esencial para comprender el desarrollo de la novela bélica a raíz de la Gran Guerra y el porqué de esta obra, propia de aquella literatura con la que, en España, en la inmediata posguerra se reactivó el mundo del libro y se narraron el triunfo y la contienda, con heroicidades y a trompicones verbales.

En los años cuarenta la extensa producción de Benítez de Castro no solapó el éxito de esta novela reeditada en cuatro ocasiones en vida del autor (1939, 1940, 1940? y 1968). En ella plasma su experiencia personal en el Ebro en 1938 y al lector le entrega las memorias del protagonista, el cabo Julio Aguilar, quien en primera persona desvela aspectos cotidianos de tan crucial batalla, estereotipos de la propaganda y claves literarias de la época:

> España se apresta al combate […] Lo que nadie quiere es quedarse, exponiéndose a formar parte de nuevo del Gobierno de la República. Claro que el tal Gobierno es la colectivización, la persecución, el hambre y, en estos tres meses, estas gentes han aprendido que se puede vivir, comer y trabajar bajo el dominio de Franco. (237).

La novela se articula en virtud de esta triada temática fundamental: el tributo a los caídos, la exaltación falangista y la internacionalización del conflicto. El autor expone el retrato generacional de los vencedores y de sí mismo, pues el futuro depende de ellos: "Un Estado, unas leyes, un sistema.

Todo depende de nosotros […] el Gobierno, el pueblo, las mujeres y los hijos, la ley, la costumbre, la bandera" (2017, 278). En su función heroica, Julio Aguilar enfatiza atributos colectivos más que individuales. De este modo, Benítez de Castro refrenda gestas de los vencedores por su condición de falangista y testigo del frente y, en su obra, tematiza el conflicto y el amor falangistas en un relato de ideología combativa, interrumpido por digresiones sobre la guerra, el discurso histórico y las excelencias del fascismo. Al narrar el final de la batalla, como lo es en la novela de corte fascista, un símbolo de la novela es la bandera (véase en la cubierta del 68, Fig. 3). Aguilar se enfrenta a la muerte alzándola frente a los rojos, ese "enemigo que no tiene entrañas" (288):

> ¿Por qué, entonces, estoy yo alegre? / Mañana mi bandera irá alta como ninguna. Y rápida. Hasta el kilómetro 6. […] La bandera, enrollada, se apoya sobre los fusiles, en el rincón del cuartucho. No está bien. Me levanto y la despliego. Enhiesta. Así. (386-387).

Sin embargo, al revisar el texto en 1968, el autor matizó su entusiasmo juvenil. Tras volver a España de visita y regresar a Gandesa, espacio nuclear del Ebro y de la novela, el editor Tomás Salvador Espeso le propuso que reeditara la novela en Ediciones Marte. Aceptó, pero a Salvador le entregó un texto muy revisado, sin subtítulo (*Contestación a Remarque*), ni prólogo ni prefacio anteriores, sin ilustraciones ni croquis de la batalla. Benítez de Castro, en cambio, añadió un amplio y nuevo texto prologal ("Treinta años

después") para explicar el porqué de su reedición e interpelar nuevamente a Remarque.

Figura 3 – Cubiertas de otras ediciones de la novela: Ed. Molino (194?) y Ed. Marte (1968)
Fuente: propia del autor

Así las cosas, cotejadas sus diferentes versiones, el texto de la novela ofrece variantes que, en ámbito filológico, revelan un elocuente arrepentimiento del autor, quien elimina esos paratextos y en el texto en sí suaviza sus juicios de valor sin informarle al lector de que estaba ante fragmentos y palabras muy retocados, cuando no eclipsados. Una actitud derivada de un gesto emparentable con el desengaño ideológico de falangistas de renombre como Dionisio Ridruejo.

En aquel 1968, en su reescritura volvió a insistir en su principal propósito: "contar algo que uno vio y sintió" (Benítez de Castro, 2017, 110). Según él, no la hubiera reeditado si Tomás Salvador no hubiera insistido en ello,

pero aceptó al considerarla "documento" más que novela. Por ello en el prólogo la define novela "testimonial, documental": pretendía que sirviera de documento sobre una batalla feroz, surgido no tanto de un propósito literario, decía, como de un intento por captar y narrar lo real; o más bien *su* realidad.

Tras la poda de entusiasmos del pasado, en esa edición de 1968 clamorosas son cuantas modificaciones y supresiones anulan sistemáticamente, por ejemplo, menciones directas a Falange y a Franco. Tales variantes, de las que selecciono algunas de la edición crítica de 2017, revelan la ideología del texto y del autor, viva en su primera edición. El aparato crítico de variantes textuales de 2017 identifica las distintas ediciones mediante su fecha de publicación entre corchetes. [1939]: Editorial Maucci; [1940]: Editorial Juventud; [194?]: Ediciones Molino; y [1968]: Editorial Marte. El doble corchete ([[ ]]) refiere eliminaciones:

> del gallego soldado de Franco [1940]. del gallego [1968], p. 118.
>
> Uno de la UGT, o de la FAI, o gudari, es un buen soldado si se le enseña a luchar y si se le dice que España tiene otro quehacer que perder el tiempo en discusiones inútiles [1940]. [[1968]], p. 138.
>
> local de la Jefatura de esta Comarca de Falange [1939]. local de la Jefatura Comarcal [1968], p. 184.
>
> Les recuerda su liberación y les promete que, si fuese necesario, otra vez los hombres de Franco volverían a salir por España y por la civilización, al palenque [1940]. [[1968]], p. 198.

> A una sola voz vuelven la cabeza y gritan: "¡Franco!" "¡Arriba España!" [1940]. [[1968]], p. 199.
>
> Este arranque de Pérez me ha gustado. Por lo menos, tiene amor propio falangista [1940]. [[1968]], p. 201.
>
> No creo que haya un solo soldado en el Ejército de Franco que no piense así [1940]. [[1968]], p. 232.
>
> Este rasgo de la Falange es de una gallardía absoluta [1940]. El rasgo es gallardo [1968], p. 244.
>
> cree en el Caudillo que solo Dios puede habernos enviado [1940]. [[1968]], p. 279.
>
> —¡Quiero ver a Franco!... ¡Quiero ver a Franco! [1940]. [[1968]], p. 294.

Similares cambios y eliminaciones se producen al mencionar a los llamados "rojos":

> los rojos [1940]. los esos [1968], p. 115.
>
> y los rojos se empeñaron en hacernos la cusqui [1940]. [[1968]], p. 146.
>
> El pueblo no quiere nada con los rojos [1940]. [[1968]], p. 237.
>
> Atrás están los rojos y, con ellos, este pueblo trabajador, campesino, no quiere nada. Ni tan siquiera correr el riesgo de convivir [1940]. [[1968]], p. 246.

El primer *Campo* de Max Aub: "la visión de los vencidos"

En el vasto universo ficcional del ciclo que rotuló *El laberinto mágico*, desde tiempos bélicos Max Aub explora el origen y las consecuencias de la contienda: el éxodo, los campos de concentración franceses, el exilio republicano. Se interesó por el tema tan pronto advirtió que habían perdido la guerra, ya en Francia. Luego, durante décadas escribiría su proyecto literario memorialista, determinado por la férrea voluntad de perdurar y luchar contra el olvido. En *Hablo como hombre* apuntó: "A nosotros, novelistas o dramaturgos, solo nos queda dar cuenta de la hora en crónicas más o menos verídicas" (Aub, 1967, 40), y en una nota de sus Diarios, años antes, el 25 de marzo de 1954 apuntó:

> No hay escritor de nuestro tiempo que no refleje —más tarde o más temprano, de una manera u otra— las inquietudes del tiempo. […] Mis *Campos* (que en sus títulos tienen su justificación, si acude usted al diccionario) no son novelas, sino crónicas (vea las palabras finales de mi *Discurso de la novela española*) y no son una trilogía, si es que tengo tiempo —que lo dudo— para seguir adelante. Y en eso *San Juan, No, De algún tiempo a esta parte,* el *Diario de Djelfa* y tantas cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio (porque me considero incapaz para más; no porque crea que se *deba* hacer como lo hice. "Incapaz" tal vez no sea lo justo, pero sí con falta de tiempo —y de gusto— para volver sobre lo hecho, retocarlo, aguzarlo, quitar y poner). (Aub, 1998, 236-237).

Escritor de raza, en su heterogénea producción Aub participa de la tradición, la renueva y la acomoda a signos nuevos. Se adapta a las circunstancias si

es necesario y lo hace cuando el presente, como en la guerra, lo conduce hacia el realismo testimonial. En torno a la contienda paradigmáticas son sus crónicas cristalizadas en cuentos y novelas: "Vistas así, a ojo de buen pájaro, estas narraciones pueden dar una idea de lo que fue la lucha y la derrota de lo mejor que tenía España en 1936. Por lo menos con esa intención de cronista las escribí"[5]. Mediante la elección de momentos significativos del conflicto y de sus inmediatas consecuencias, con Madrid y Valencia como espacios fundamentales y el espectacular despliegue de miles de personajes, Aub levanta *El laberinto mágico*, primordialmente, como un ciclo narrativo concebido y escrito entre 1939 y el final de sus días, si bien ya en mayo de 1938 había publicado su relato *El Cojo* en la revista *Hora de España*. Luego publicaría otros cuentos y novelas basilares de tan magno proyecto: *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965) y *Campo de los almendros* (1968). Al *Laberinto* cabe incorporar las novelas *Las buenas intenciones* (1954) y *La calle de Valverde* (1961), el poemario *Diario de Djelfa* (1944) y el drama *Morir por cerrar los ojos* (1944).

5 Fundación Max Aub-AMA (Mss., caja 22-ms. 1, f.os 4, 6 r.o).

Figura 4 – Cubierta de *Campo cerrado*. México: Col. Tezontle, FCE, 1943
Fuente: propia del autor

En la novela histórica *Campo cerrado* resalta "la voluntad del escritor de hibridar la Novela y la Historia no solo sin permitirse libertades con respecto a esta, sino con manifiesta intención testimonial, cronística" (Soldevila Durante, 2001b, 29). En ella Aub da vida a centenares de personajes, pero sobre todo el narrador da cuenta del origen y el desarrollo de Rafael López Serrador, de los cambios de su vida laboral, de sus traslados de Viver a Castellón y de allí a Barcelona, esto es, de su proceso de madurez, toma de conciencia y revelación, describiendo, por ejemplo, los acontecimientos políticos que se suceden en el país, las disensiones entre comunistas y anarquistas, el papel de la revolución y la emergencia falangista en Barcelona, liderada por Luis Salomar (Luys Santa Marina).

Aub nos sitúa en tertulias de cafés barceloneses en los que se cuece el polifónico discurso revolucionario, la adopción de la violencia en general y en Falange en particular. Es decir, todo ello evidencia que, de Benítez el escritor, abogado y periodista, *Campo cerrado* aclara el contexto de su juventud en Barcelona. Aub no lo narró en su novela, pero coetáneo a su acción fue el hecho de que, tras la sublevación y la huida de la capital catalana, muchos jóvenes se fueron a ciudades del otro lado: Valladolid, Salamanca o Burgos; jóvenes como Benítez de Castro, quien se convertiría en asiduo colaborador del semanario *Destino* en su primera y combativa etapa, entre 1937 y 1939. Tal vez Aub conociera a su colega barcelonés, pero no hay rastro de contacto entre ellos. Si se hubieran cruzado, quizás Aub hubiera tomado algún rasgo suyo, puesto que acostumbraba a deformar modelos reales más que a inventarlos, aunque también creó muchos personajes sin contar para nada con la realidad.

En 1969, mientras Benítez de Castro pule el texto que va a editar treinta años después, en Ciudad de México Aub finaliza el *Laberinto* con *Campo de los almendros*, extraordinaria novela que publica Joaquín Mortiz. A punto de emprender su viaje a España, un año antes, en el revolucionario 68 Aub todavía no había podido publicar aquí *Campo cerrado*. Complicado proceso de edición tuvo la novela en la España de los sesenta, cuando sus editores presentaron a la censura editorial aquel *Campo* del 43 iniciado en París[6]. En

6 Los expedientes de censura editorial consultados se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares). *Mis páginas mejores*: Expte. n.º 1186/66. Año 1966 - Signatura AGA 21/17085. *Campo cerrado*: de Alianza, en 1969, Expte. n.º 2050/69; signatura AGA 66/02664. Fechas de apertura y resolución de expediente: 12/2/1969 – 15/4/1969. El resto

1966 solo "Viver de las Aguas", el primer capítulo de la novela, exento de la ideología subyacente en otros posteriores, pudo incorporarse al volumen *Mis páginas mejores*, antología publicada en la madrileña Editorial Gredos, aunque el texto se autorizó con la supresión de no pocos pasajes: "El autor es reticente y muy penetrado de lo español a la par", anotó un lector —como llamaban al censor.

Tres años después, en febrero del 69, la Editorial Alianza por vez primera presentó la novela completa a consulta voluntaria. Un primer lector señaló el 10 de marzo:

> Como es habitual en Max Aub, la novela está maravillosamente escrita, con un lenguaje plástico, expresivo y riquísimo que le confiere categoría de obra de arte, aunque algunas partes del libro estén un tanto deslavazadas […] De autorizarse la edición popular de este libro convendría tachar lo señalado en las páginas 23, 26, 27, 29, 30-31, 40, 42…

Sin embargo, el 7 de abril un segundo lector informó así a la superioridad: "Pretexto para hacer propaganda de las ideas izquierdistas y, especialmente, anarquistas […] No se señalan todas las tachaduras que sería necesario hacer, pues la obra quedaría reducida a la nada". El 15 de abril se le comunicó al

de expedientes son estos: Expte. n.º 11453-70. Año 1970 - Signatura AGA 66/06245. Barral Editores, Col. Ediciones de Bolsillo. Fechas: 12/11/1970 - 18/11/1970; Expte. n.º 3435-78. Año 1978 - Signatura AGA 73/06538. Alfaguara. Fechas: 28/9/1978 - 3/10/1978; Expte. n.º 7158-78. Año 1978 - Signatura AGA 73/06645. Alfaguara. 2.ª ed. Fechas: 22/6/1978 - 23/6/1978; Expte. n.º 8642-79. Año 1979 - Signatura AGA 73/07026. Alfaguara. 3.ª ed. Fechas: 7/9/1979 - 10/9/1979. Sobre la censura de *El laberinto mágico*, véase Lluch-Prats (2020).

editor que no era "aconsejable la edición de la obra", esto es, "No publicable". Un año después también se le denegó a Barral Editores.

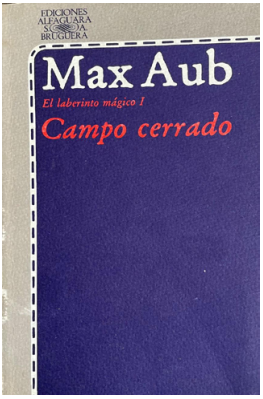


Figura 5 – Cubierta de *Campo cerrado*. Madrid: Alfaguara, 1978
Fuente: propia del autor

En marzo del 78, finalmente, Jaime Salinas la publicó en Alfaguara. Se consideró "no impugnable" y un censor señaló que, "desde su punto de vista, [Aub] expone su visión en cada revuelta y en cada personaje de acuerdo con su matiz ideológico, reflejando una vez más el carácter ibérico y su profundo desprecio a la vida". En este sentido, en una entrevista concedida en 1963 tras publicar *Campo del Moro*, el autor afirmó: "Desde un punto de vista ideológico veo los sucesos y los personajes de acuerdo con mis ideas republicanas. Lo que yo hago en esta novela y en las otras que tratan de la Guerra Civil, puede calificarse, históricamente, como la «visión de los vencidos»" (Carballo, 1963).

Figura 6 – Cubiertas de *Campo cerrado*: ediciones de 2001 y 2018. Obras Completas de Max Aub
Fuente: propia del autor

En 2001, al cuidado de Ignacio Soldevila, se dispuso filológicamente el texto de *Campo cerrado* en la colección Obras Completas de Max Aub (vol. II), que publicaron la Biblioteca Valenciana y la Institució Alfons el Magnànim, bajo la dirección científica de Joan Oleza, una edición crítica revisada y disponible ahora en edición digital en Publicacions de la Universitat de València (2018). Ha habido otras ediciones (Alfaguara, 1997; Santillana, 1996; Suma de Letras, 2003; Capitán Swing, 2010) que no son filológicas, como la última, que en 2017 vio la luz en Cuadernos del Vigía con prólogo de Antonio Muñoz Molina, que en otro lugar define a Max Aub "figura egregia de la cultura europea, mas sobre todo de las ruinas de Europa" (1999, 78). El escritor, admirador de Aub como sus colegas Almudena Grandes, Rafael Chirbes o Alfons Cervera, en su discurso de entrada en la

Real Academia Española, *Destierro y destiempo de Max Aub*, el 16 de junio del 98 apuntó: "Uno busca maestros, pero también busca héroes, héroes civiles e íntimos de la palabra escrita, que lo enaltecen y lo acompañan, que le ofrecen coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía. Yo tuve la buena suerte de encontrarme enseguida con Max Aub" (1996, 21).

"Vencidos, vencemos": memorias confrontadas

Retomemos para concluir el eje interdisciplinar antedicho: historiografía literaria, memoria, filología e historia de la edición. En el ámbito de la primera, hoy, evidentemente el canon es distinto al anunciado en 1939. Visto el devenir de estos escritores, el historiador de la literatura ha de plantearse dónde ubicar aquellas primeras crónicas bélicas y otras obras en el discurso crítico porque, por ejemplo, Benítez de Castro suele ser mencionado de pasada por la novela sobre el Ebro, pero su producción en general queda eclipsada y habita en el olvido. Sin embargo, ochenta años después del final de la guerra, Max Aub, otrora malparado en la historia literaria, ocupa un lugar seguro y prestigioso en ella. Editado, leído y admirado, su legado consolida y agranda su figura y su generación, pues su obra constituye "una *summa* de la que ninguna literatura podría permitirse prescindir, ni por su cantidad, ni por su calidad, ni por su diversidad" (Oleza, 2001, 6).

El filólogo, por su parte, de cualquier texto ha de respetar la última voluntad autoral, que puede verse alterada, entre otros motivos, por la injerencia de la censura editorial franquista, o decisiones de un sujeto que treinta años después se relee y rectifica su escritura: Benítez de Castro en 1969. En

cualquier caso, se ha de recuperar la obra literaria sin coacciones censorias ni alterada por cambios ideológicos posteriores. Ante novelas como estas, se ha de manejar el testimonio que sitúe al autor en el momento preciso de la experiencia vital y de la emergencia de su aportación, a fin de ofrecerle al lector el texto más representativo de su intencionalidad: Cecilio Benítez de Castro en el 39, sin maquillaje. Su novela bélica muestra su dificultad para superar los rigores del tiempo y la criba de la crítica; exhibe al autor testigo de los acontecimientos que exalta las gestas logradas y luego renuncia y contrapone, modifica y modera su escritura, reconstruye la memoria. El transcurrir del tiempo, si seguimos la historia de la edición española, muestra dónde han quedado ciertos testimonios, las luminosas obras, las novelas bélicas de envalentonados jóvenes falangistas, frente a la literatura del exilio republicano español y la vigencia de la portentosa obra de Max Aub. Mientras que este se mantuvo fiel y defendió las ideas con que se había marchado de España, Benítez de Castro abandonó pronto una literatura triunfalista y combativa y no tardó en alejarse de un campo literario donde no andaba mal posicionado.

"*Se ha ocupado el kilómetro 6…" (Contestación a Remarque)* es buen ejemplo de la obra de cuantos autores, durante los primeros años del franquismo, y desde el contacto directo con los hechos, quisieron montar y desmontar afectos; contaron la guerra con talante épico y voluntad testimonial para conectar con la emotividad del lector; crearon imaginarios que albergan la sensibilidad de una época; trataron de convencer y afianzar el sentimiento de pertenencia a un sector ideológico concreto; evocaron la victoria desde

el tablero de juego de un aparato privilegiado de producción de hegemonía como es la cultura. Novelas como la suya, de esencia autobiográfica, son invectivas declamatorias contra la España roja, de ahí que la crítica subraye la lamentable desproporción entre el intento y la realización. Pero despiertan nuestro interés porque ayudan a descifrar el mensaje ideológico referido a la (pos)guerra, al ser instrumento de propaganda de aquella lucha de la que se glorifican los procedimientos para alcanzar el poder. Esas novelas configuraron y compartieron el discurso que, en los años cuarenta, transformó la literatura en capital simbólico del proceso histórico en curso: con tozudo encono partidista, los vencedores construyeron su "historia oficial" en alegatos a favor del nuevo Estado. Luego esta narrativa militante es un elemento más del proceso histórico de legitimación del régimen franquista, cuya represión tuvo amplio calado y se caracterizó, entre otras, por la manipulación del pasado y del presente, la difusión a machamartillo de la moral nacionalcatólica, la exaltación de un discurso autoritario, la adopción de la retórica falangista y la intervención del campo cultural por la censura editorial, que perduró hasta el final de la dictadura. Señas de identidad de un régimen surgido por la fuerza de las armas, la propaganda, el miedo, la delación, la represión, la violencia, el castigo y la muerte; una dictadura atada y bien atada mediante el control de la ideología, el flujo de información y la libertad de expresión.

Max Aub, por el contrario, enemigo personal de la ignorancia, al abrazo de la lealtad mantuvo un posicionamiento ético ejemplar. Nunca rebajó un ápice el sentido de su proyecto vital: escribir y transmitir la crónica de la derrota de los vencidos, mas también su esperanza. Con la tolerancia y no

el sectarismo como el bien más preciado, Max Aub sigue íntegro frente a mudanzas ideológicas y, en nuestro mundo actual, huérfanos de referentes morales, no es de extrañar que la talla de Aub siga creciendo entre especialistas y lectores curiosos, también al contrastar e interpretar su posición con autores como Benítez de Castro o, gracias a su magnífico epistolario, al leer las cartas cruzadas con Dionisio Ridruejo, en cuya confesión de error Aub apreció una forma de victoria de los vencidos (Ródenas de Moya, 2018, 53). Un Ridruejo al que Aub le espetaría:

> Hemos sido enemigos en todo, menos en poesía, frente a frente, sin tapujos, usted, con Falange, con Franco, con la dictadura. Soy socialista, sigo siéndolo. Usted se ha separado de los suyos, yo no. Tal vez piense ahora que teníamos razón. / Nos llenaron de lodo, será más difícil limpiaros del vuestro […] Vencidos, vencemos. No lo dudamos jamás. (Ródenas de Moya, 2018, 82-83).

Escritor comprometido y responsable con su tiempo histórico, Aub fue partidario de un mundo que conjugara la libertad democrática y la igualdad coherentemente. Un mundo que fluye en su obra y alberga principios que definen al autor: la dignidad, la solidaridad, la esperanza, la libertad, la justicia, la amistad y la fe en el hombre. Tomando nota de estos últimos en beneficio de lo común, es un deber moral seguir haciendo memoria, reconstruir el pasado a la luz del presente, confrontando, recuperando y perfilando matices y recovecos de esta memoria generacional de testigos y protagonistas. Una memoria contada en relatos que actúan en la conciencia

del lector, despiertan la reflexión crítica y favorecen el conocimiento de nuestro pasado reciente porque, como apunta Sánchez Zapatero (2014, 235): "[L]a literatura puede hacer memoria y convertirse en un discurso histórico y ético capaz de trascender lo meramente estético".

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Aub, Max. *Hablo como hombre* (*Obras incompletas de Max Aub*). México: Joaquín Mortiz, 1967.

Aub, Max. *Diarios (1939-1972),* M. Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba, 1998.

Aub, Max. *Campo cerrado*, Ignacio Soldevila Durante (ed.); *Campo abierto*, José Antonio Pérez Bowie (ed.), en *El laberinto mágico* I, *Obras completas de Max Aub*, Joan Oleza (Dir.), Vol. II. Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2001.

Benítez de Castro, Cecilio. *"Se ha ocupado el kilómetro 6…" (Contestación a Remarque)*, Javier Lluch-Prats (ed.). Madrid: Escolar y Mayo Editores. Col. Literatura y Guerra Civil, 2017.

Remarque, Erich Maria. *Sin novedad en el frente*, trad. de Eduardo Foertsch y Benjamín Jarnés. Madrid: Editorial España, 1930.

Fuentes secundarias

Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.

Álvarez-Moreno, Raúl. "La literatura de embajada como uso ideológico «nacional» del espacio: del testimonio combativo a la alegoría política". En: *Hispanic Review*, vol. 82, n.º 1, 2014, pp. 67-88.

Álvarez Palacios, Fernando. *Novela y cultura española de postguerra*. Madrid: Edicusa, 1975.

Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia, 3 vols., 1983.

Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2009.

Carballo, Emmanuel. Reseña de *Campo del Moro*. Autores/Editores/Libreros. Próximas lecturas. En: *Siempre!,* México, 31 julio 1963.

Fernández-Cañedo, J. "La guerra en la novela española (1936-1947)". En: *Arbor*, 37, 1949, 60-68.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.

Gil Casado, Pablo (1990). "La novela fascista española: mística del personaje falangista". En: *España contemporánea*, t. III, 2, 1990, 79-90.

Larraz, Fernando, y Diego Santos (eds.). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021.

Lluch-Prats, Javier. "La persistencia de la memoria aubiana". En: Javier Sánchez Zapatero. *Max Aub y la literatura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento, 2014, 9-19.

Lluch-Prats, Javier. "Max Aub ante la censura franquista: *El laberinto mágico* bajo sospecha". En: Olaziregi Alustiza, Mari Jose, y Lourdes Otaegi Imaz (eds.). *Censura y literatura. Memorias contestadas*. Berlín: Peter Lang, 2020, 105-121.

Martínez Rus, Ana; Sánchez García, Raquel. *La lectura en la España Contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2010.

Muñoz Molina, Antonio. "Max Aub. Una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa". En: Fernández, Dolores, e Ignacio Soldevila (eds.). *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Ed. Complutense, 1999, 77-88.

Muñoz Molina, Antonio. *Destierro y destiempo de Max Aub.* Madrid: RAE, 1996.

Naval, María Ángeles. *La Novela de Vértice y La Novela del Sábado*. Madrid: CSIC, Col. Literatura Breve, 2000.

Oleza, Joan. "Palabras preliminares". En: Aub, Max. *El laberinto mágico* I, *Obras completas de Max Aub*, Joan Oleza (Dir.), Vol. II. Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2001, 5-11.

Ripoll, Blanca. Destino *y la novela española de posguerra (1939-1949)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

Ródenas de Moya, Domingo (ed.). *Vueltas sin regreso. Max Aub y Dionisio Ridruejo (cartas)*. Madrid: Instituto Cervantes, 2018.

Rodríguez Puértolas, Julio. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008.

Ruiz Torres, Pedro. De perplejidades y confusiones a propósito de nuestras memorias, Dosier *Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria*, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7, 30 pp. Disponible en: <https://hispanianova.rediris.es/7/dossier.htm>. Acceso el 19 sep. 2022.

Sánchez Zapatero, Javier. *Max Aub y la escritura de la memoria*. Prólogo de Javier Lluch-Prats. Sevilla: Renacimiento, 2014.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Marenostrum, 2005.

Soldevila Durante, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra, vol. I, 2001a.

Soldevila Durante, Ignacio. "Estudio introductorio". In: Max Aub. *Campo cerrado*, Ignacio Soldevila Durante. (ed.); *Campo abierto*, José Antonio Pérez Bowie (ed.), en *El laberinto mágico* I, Joan Oleza (Dir.), *Obras completas de Max Aub*, Vol. II. Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2001b, 15-45.

El libro imposible de Mario Bellatin: *un vacío poblado de nada*

The impossible book by Mario Bellatin: a void populated by nothing

Juan Pablo Cuartas

Recebido em: 26 de julho de 2022
Aceito em: 03 de agosto de 2022

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Docteur en Langues et Littératures Romanes por la Université de Poitiers y profesor auxiliar de Filología Hispánica (UNLP). Actualmente es curador de los manuscritos de Mario Bellatin en el repositorio Arcas.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0727-3776>
Contato: jpablocuartas@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Bellatin; Vacío; Crítica; Archivo; Reescritura

Resumen: El proyecto escritural de Mario Bellatin constituye uno de los más complejos e interesantes de la narrativa latinoamericana actual. Con un comienzo a principios de la década del 90 basado en la reducción de sus recursos, dando lugar a una escritura sobria y austera, esta escritura ha evolucionado hasta alcanzar la constante recursividad de la reescritura como práctica, así como la fusión de géneros, la inclusión de fotografías y la elaboración de apócrifos. Este trabajo busca sondear el vacío en la literatura de Bellatin, tanto como noción presente en las reflexiones del autor (Bellatin 2006), como instancia que funciona de límite y condición de posibilidad de sus prácticas escriturales. El vacío en una dimensión de tres caras: el vacío que se desprende de una escritura que tiende a la elisión de elementos, el que ronda toda escritura finalmente publicada en lo que respecta a la racionalidad narrativa, pero también el vacío de aquello que no puede alcanzarse con la palabra.

KEYWORDS: Bellatin; Void; Critic; Archive; Rewrite

Mario Bellatin's scriptural project is one of the most complex and interesting in current Latin American narrative. Beginning in the early 1990s based on the reduction of its resources, giving rise to a sober and austere writing, this writing has evolved to reach the constant recursion of rewriting as a practice, as well as the fusion of genres, the inclusion of photographs and the elaboration of apocrypha. This work seeks to probe the void in Bellatin's literature, both as a notion present in the author's reflections (Bellatin 2006), as an instance that functions as a limit and condition of possibility of his writing practices. The void in a three-sided dimension: the void that emerges from a writing that tends to elision elements, the one that haunts all finally published writing with regard to narrative rationality, but also the void of that which cannot reach with the word.

"No hemos encontrado nada que falte"
"Si no está aquí, ¿cómo sabes que falta?"
Twin Peaks, The return, parte 3

Introducción: el problema con los Orígenes

Si bien la carrera literaria de Bellatin comienza con *Las mujeres de sal*, su primera novela de 1986, la novedad formal que se identifica con Bellatin coincide con *Efecto invernadero* de 1992, que contaba en sus orígenes con cerca de mil o mil quinientas páginas que hoy estarían perdidas (las cifras varían; en algunas entrevistas el autor habla de 500 páginas). El escritor realizó un trabajo de depuración extrema que redujo ese volumen a las modestas 54 páginas con que cuenta la edición de 1992.[1]

Con esta novela, Bellatin encuentra una lengua personal, un estilo y formas propias, que hace que un cotejo superficial entre esta novela con *Las mujeres de sal* demuestre una diferencia de naturaleza evidente. *Las mujeres de sal* presenta todavía rasgos que la asemejan más a una novela

1 Existe la posibilidad de echar un vistazo a lo que fue esa novela más extensa gracias a que se conserva un manuscrito cercano a esa etapa escritural. Fue salvaguardado por José Carlos Alvariño, amigo del escritor. Tiene un ensayo de tapa con una hoja de papel con sello de agua que dice "Calidad Atlas. Industria peruana" doblada en cuatro. La faz que funciona como tapa tiene dibujos: un paraguas, los días de la semana y dos títulos propuestos con un signo de interrogación, hechos con tinta negra; con fibra verde un dibujo de rayas a modo de lluvia y con fibra negra dos teléfonos que parecen no tener relación. Los títulos ensayados son "Y si la belleza corrompe a la muerte" y "Nunca llueve los jueves" y están escritos con una letra que no corresponde a Bellatin ni a Alvariño. Se publicó tal cual en *Condición de las flores* (2008), con los respectivos datos y fechas sobre su historia y recuperación. En el repositorio *Arcas* pueden revisarse las imágenes de esa versión: http://arcasdev.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/bellatin/document/be_PL_NEi_01_001-022.

realista convencional que a cualquiera de las obras posteriores del autor: hay descripciones detalladas de interiores o intromisiones del narrador en la interioridad de un personaje, elementos impensables en la poética que Bellatin proseguirá luego.

A partir del recorte de mil páginas de esta novela, el escritor da con esa escritura neutra, fría, ese registro de un "maniático del encuadre y el delineado" (Pauls 2005), con la que construirá sus siguientes novelas: *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995) y *Poeta ciego* (1998). En la década del 2000, en una clara conciencia de tener en su haber una obra personal y consolidada, Bellatin comienza el trabajo de reescritura, reapropiación y el juego con otras disciplinas artísticas. Según el crítico Rafael Lemus:

A partir de *El jardín de la señora Murakami* (2000), comienza la otra vanguardia:

> La fusión de géneros, la elaboración de apócrifos, los necios juegos posmodernos. Acotado el mundo y empobrecida la narrativa, la obra de Bellatin va más allá de la literatura: incluye fotos, remeda los ready-mades, se resuelve en un oscuro performance. Oculto bajo sucesivos disfraces, el autor escribe como si pintara o fotografiara. Antes que libros, esboza mecanismos. Desvaría. (Lemus, 2007, s/p).

Para matizar este supuesto "empobrecimiento de la narrativa" notado por Lemus, podemos reformular la situación del siguiente modo: para Bellatin, siempre a partir de los años 2000, escribir es dar cuenta de un universo

narrativo que depende de operaciones donde se recombinan textos ya publicados o se reescriben tramas anteriores. En cada publicación nueva, los relatos ya escritos retornan en función de maniobras que buscan hacer visible la escritura y su movimiento, más que aquello que se relata. Incluso podría decirse que Bellatin ya escribió gran parte de su universo narrativo y que su atención puesta en la escritura como práctica tiende a acercar y unificar las historias relatadas en la década del 90 y del 2000. Pueden revisarse libros como *El palacio*, donde regresa el salón de belleza, ese establecimiento donde se centra su cuarta novela, y "el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar" de *Poeta ciego*, novela de 1998, o también *Lecciones para una liebre muerta*, de 2005, donde directamente yuxtapone fragmentos de esas novelas con escritura nueva, y quizás podamos incluir a su *Obra reunida* 1 y 2, antologías que podrían ser parte del mismo impulso: hacer visible su escritura y la evolución formal de la misma, con el resultado de concentrar su universo narrativo.

Ahora bien, este procedimiento muestra sus propios límites. En el transcurso del año 2018, Bellatin se encontraba escribiendo una obra que incluiría la mayoría de sus libros ya publicados, pero que abandonó parcialmente o por lo menos modificó en gran parte. En ese entonces afirmaba el autor: "Escribo el 'Libro de Orígenes', con el universo que ya creé, con personajes de mis más de 30 libros, pero con nuevos detalles, otros puntos de vista. Sería el libro de los libros. Si sale bien, que no va a salir bien, no tendría sentido seguir publicando" (2018a, s/p). En otra entrevista por aquellos días destaca que "la regla es que no me puedo escapar del universo que ya

creé", en una línea de trabajo que parece ir contra la novedad. "De todas las artes, la novela busca esa novedad; no hay variaciones, algo tan usual en música, dibujo o pintura", indicó (2018b, s/p). Con la noción de "novedad", Bellatin se refiere a aquellas novelas cuyo interés se agota en la constitución de un *hápax*, es decir, en la pretensión de constituir un ejemplar único e inédito.[2] Un hápax, vale recordar, es una palabra o expresión que solo se encuentra documentada una vez en una lengua, un autor o un texto. Bellatin, en cambio, busca variaciones como en música: plantea su escritura como un *canon perpetuo* (recuérdese que se llama canon a la pieza que, de tipo contrapuntístico, se basa en imitar dos o más voces que se encuentran separadas por un intervalo de tiempo). Esto permite entender esa afirmación acerca de ese *Libro de Orígenes*: "Sería el libro de los libros. Si sale bien, que no va a salir bien, no tendría sentido seguir publicando". Aquí la victoria equivale a la derrota: un libro que contenga *toda* su obra debería incluir todas sus variaciones posibles, incluir en un libro el canon perpetuo de su universo, lo cual reduciría al escritor al silencio y a dejar de publicar. Pero es imposible, de modo que la derrota subsecuente le permite la victoria de seguir escribiendo. Esta imposibilidad se debe al *vacío* constitutivo de

2 Por su parte, Panesi recuerda que Bellatin busca "la producción de lo inédito, del detalle característico, del instante irrecuperable" alejándose de la crítica y su etiqueta de ocasión, o de "la fórmula que aprisiona, inmoviliza y diluye la característica individual" (Panesi, 2022, 49). No obstante, de inmediato nota que estos detalles singulares generan su propia forma de generalidad mediante la repetición que aquí identificamos como *canon*: "La repetición supone una cierta generalidad dentro las profusas variaciones y particularidades de lo narrado, porque lo que se repite vuelve para ser reconocido en el raudal de circunstancias nuevas en las que aparece". (49).

su propuesta literaria iniciada con *Efecto invernadero*:[3] Bellatin no puede escribir un "libro de los libros", no porque la riqueza enorme y variable de lo ya escrito lo comprometería con una empresa interminable –bien podría pensarse en la posibilidad de cierto libro que contenga una unificación de todos sus libros–, sino porque cualquier intento de este tipo dejaría fuera las posibilidades que abre esa reducción material de su escritura e ideal de su universo imaginario; es decir, quedarían desactivados aquellos posibles no preexistentes que se constituyen *a posteriori*, a partir de nuevas lecturas y de nuevos lectores operando en los vacíos de la escritura bellatiniana.[4]

Es por esto que toda insistencia crítica en la literatura bellatiniana como de palimpsesto es sólo un lado del fenómeno: si es cierto que estamos frente a la "utopía borgesiana de una literatura en transfusión perpetua" (Martinetto, 2012, 32), se debe hacer un señalamiento urgente. La mutación y reescritura constantes son posibles por aquello mismo que pone un límite a esa misma

3 "Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como lo hacían los juglares. Solamente de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio, más abierto". (Bellatin, 1992, 12).

4 En otras palabras, las del epígrafe que encabeza este trabajo, la fuerza de su escritura reside en que no sólo no tenemos lo que nos falta, producto del "escribir sin escribir", sino que nos falta los contornos del propio saber de la falta. Más claramente lo dice Panesi: "Broma es elidir la palabra "sida" de la imposible alegoría que es *Salón de belleza*, donde todo alude, para el lector, a la enfermedad, sin que la narración jamás se haga cargo de tal suposición (ni la niegue tampoco). En todo caso, la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido. (Panesi, 2018, 158).

"utopía": el vacío, la falta, el silencio de una escritura que trabaja contra su propia potencia de expresión.[5]

En palabras de Didi-Huberman, "lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado" (2012, s/p). Para el esteta francés, esto significa que el archivo ha padecido censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones y agresiones históricas. El horadamiento es material. Pero en nuestro caso, hay un horadamiento que siendo ideal, virtual, sigue siendo real, porque permite justamente la gestación de nuevas posibilidades de creación y de interpretación. El *Libro de Orígenes* hubiera fundado una nueva dirección, una totalización que ofrecería nuevos vacíos y horadamientos, pero al precio de enterrar la diversidad de los previos.

Podría objetarse que no hay tales agujeros en el espacio todavía ideal del "universo Bellatin", es decir, el hecho de que se refiera a hechos ficticios sería lo que permitiría su mutación y transformación: se diría que lo escrito e imaginado puede cambiar a voluntad del autor para crear nuevas posibilidades. Pero no: incluso el mudable universo ficticio del escritor está ligado fuertemente a su inscripción en una escritura singular que, en

5 La utopía señalada por Martinetto se asemeja mucho a la que alguna vez propuso Barthes. Nos referimos a aquella "utopía social" donde el texto es cruce igualitario de códigos y lenguajes, y donde el recorrido de la lectura siempre es productivo a partir de un lector vaciado que se constituye en conector de los múltiples códigos del texto. Esta "utopía social" lleva a cabo aquello que no se cumple en las relaciones sociales: un espacio de relaciones entre lenguajes donde "ningún lenguaje corta camino al otro, en el que circulan los lenguajes" (Barthes, 1994a, 81). Esa acogedora homogeneidad entre lenguajes se encuentra interrumpida en la escritura bellatiniana por el vacío, por las faltas, los cortes que no pueden atribuirse al texto como "tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (Barthes, 1994b, 69), porque el vacío no se presenta como cómplice eslabón del significado.

virtud de su constante referencialidad material, va estrechando el destino de aquel universo a los avatares de las lógicas del archivo, entre el vacío, la falta y los fragmentos.

Un *canon perpetuo* contra la curaduría crítica

En una entrevista del año 2006, el autor señala que *Obra reunida* (2005) formaba una suerte de "trilogía final, la trilogía de la despedida" que incluía otros libros: *Lecciones para una liebre muerta*, que también es una suerte de obra reunida pero con los relatos montados en fragmentos yuxtapuestos, y un libro que se estaba preparando en aquellos años que compilaba la escritura crítica que sus libros habían propiciado:

> Están la *Obra reunida*, *La liebre muerta*, y, por último, el libro que estoy haciendo ahora en Argentina con unos arqueólogos literarios que han reunido las críticas de mis libros. La idea es agarrarlas y volverlas anónimas, pues así como el crítico se apoderó de mis textos, yo ahora me apodero de sus críticas. Se construye así una especie de collage bastante arbitrario: un fragmento de crítica, otro de ficción, para que se espejee lo que la palabra generó y lo que la palabra dice en sí misma. Entonces, la trilogía está compuesta de la palabra publicada (*Obra reunida*), la palabra archivada (*La liebre muerta*) y lo que la palabra escrita motivó. (Bellatin, 2006b, 18).[6]

6 Como antecedente de este impulso, pueden añadirse *Tres novelas* (1995) donde se publican *Efecto invernadero*, *Salón de belleza* y *Canon perpetuo* y, además, una publicación de 1996, *Salón de belleza. Efecto invernadero*, donde se editan esas novelas homónimas.

Lecciones para una liebre muerta (2005), publicada en el mismo año de la primera *Obra reunida*, está compuesta por fragmentos pertenecientes a diversos relatos, la mayoría ya publicados como es el caso de *Poeta ciego* y *Salón de belleza*. El título remite a la acción artística *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, del artista alemán Joseph Beuys, presentada en la Galería Schmela, de Düsseldorf, en 1965. De un modo similar al de Bellatin en su etapa más reciente, el trabajo de Beuys se centra en la recolección de determinados materiales y la contraposición de sus texturas, y diferentes densidades, aspectos cuya presentación es capital en el efecto estético logrado (si bien utiliza oro en alguna de sus exposiciones, la mayor parte de materiales son papel, fieltro, paja, y animales muertos y en ocasiones vivos). Esta es una especie de fuga con la cual tanto Beuys como Bellatin buscarán escapar al "disecado" de las etiquetas críticas o al poder fijador de las galerías y museos. Se puede decir, también, que con *Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin nos ofrece un "nomadismo generalizado": el significado, por medio de la lectura, se muestra como inespecífico a partir de su "designificación y resignificación constante y en proceso, posibilitando la composición de nuevas obras a partir de la reorganización interna de los mismos materiales en el sistema general" (Colares, 2015, 9).

De las partes expuestas en el libro se destacan las de *Salón de belleza*. A diferencia de los fragmentos de *Poeta ciego*, que son una clara recopilación, palabras más palabras menos de aquella novela, los fragmentos de *Salón de belleza* relatan más bien la excavación arqueológica en las circunstancias de producción de aquella novela. Esto sucede, como ya afirmamos, con la

emergencia de un Bellatin curador o archivista que sondea las condiciones de creación de un hipotético significado originario de *Salón de belleza*. Así, a partir del fragmento 183 (todos están numerados) se lee: "Hace algunos años, mientras el autor de *lecciones para una liebre muerta* intentaba redactar su libro *salón de belleza*, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbraba a travestirse en las noches" (Bellatin, 2005, 107). La mención del "autor" de una obra llamada "salón de belleza" nos coloca como lectores *fuera* de lo relatado en la novela de 1994; antes bien, se nos ofrece una glosa de aquella publicación. Es decir, la introducción del autor, que en otros fragmentos aparecerá incluso con nombre propio y también en minúsculas, "mario bellatin" y del nombre de la novela, son elementos que sabemos o detectamos en la misma realidad en que se produce nuestra lectura, de modo tal que los fragmentos que vinculamos a *Salón de belleza* en *Lecciones para una liebre muerta* no están relacionados a la primera novela como repetición o expansión diegética, sino que hay una reconstrucción creativa que va a merodear tanto por las interpretaciones que suscitó la novela de 1994, como por las ruinas de lo que fueron las circunstancias de su producción, intervención habilitada por la incompletitud de aquellas escrituras como de los vacíos que esta escritura hace emerger.

Finalmente, a la palabra publicada (*Obra reunida*) y la palabra archivada (*La liebre muerta*) le seguía el volumen de "lo que la palabra escrita motivó" para completar la trilogía, pero no fue editado. Sí se publicó un pequeño texto que iba en el mismo sentido, como *parte* de ese otro todo que no llegó.

Se llamó "Kawabata: el abrazo del abismo" y fue una nota a encargo para el suplemento cultural del diario *La Nación* donde el escritor escribe una semblanza sobre el escritor japonés Yasunari Kawabata.[7] El texto, publicado 12 de abril de 2008, comenzaba así:

> ¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora "literatura japonesa", si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que se crean alrededor de la idea de determinada escritura se deshicieran en el vacío? Quizá sea este el mecanismo retórico que Yasunari Kawabata creó para obligar a una literatura a reescribirse a sí misma. (2008b, s/p).

Este comienzo era una clara rescritura del texto canónico de Jorge Panesi (2018) que comenzaba así:

> ¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora "literatura latinoamericana", si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que con flojera nos atan

7 Bellatin precisa el origen del texto en una entrevista de 2014: "Antes de la publicación de ese artículo que apareció en *La Nación*, dirigí durante un tiempo, junto a Philippe Ollé-Laprune, una revista pequeña que compartía ciertas características de los *Cien mil libros,* llena de puro texto apretado y que viajaba pegada a la revista *Celeste*. Era un proyecto que Philippe Ollé-Laprune y yo habíamos planeado para cuatro números solamente. Cada título tenía una temática particular. El último número era sobre las críticas que una serie de autores había hecho sobre mi obra. Era como archivar esas críticas, hacer que no se perdieran, y entonces fue como apareció ese número dedicado a mi obra". (Bellatin, 2014a, s/p).

> a los cambiantes reflejos de una identidad contingente, en vez de romperse se deshicieran en el vacío(…). (Panesi, 2018, 157).[8]

La "operación retórica" de Bellatin, en este caso, consistió en ese pastiche que había planeado como volumen final de la "trilogía de la despedida": la reescritura de la palabra de los críticos. Estos diversos textos dedicados a su literatura fueron reorientados hacia la obra y figura de Yasunari Kawabata, para que los críticos, estos personajes que etiquetan, clasifican y *explican* el valor de una obra literaria, *lo* hablaran sin haber tenido la voluntad de hacerlo poniendo en suspenso, además, el valor de sus categorías. Este texto generó cierto roce, para el cual la palabra "polémica" sería excesiva (al parecer uno de los críticos identificó su escritura y escribió al diario), pese a que Bellatin hizo una aclaración, en el blog de Daniel Link donde aparece con fecha 13 de abril del 2008, en la cual afirma que la nota publicada en La Nación iba acompañada de nota al pie donde se delataba la operación de escritura.

> *Querido L: te quería informar que ayer en ADN salió una nota mía sobre kawabata...envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de copypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente...es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros..cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié

8 Recupero el texto de su más reciente publicación en *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina* (2018). El texto, sin modificaciones significativas, circulaba en internet al menos desde el año 2005, fruto de una ponencia de Panesi en la presentación de *La escuela del dolor humano de Sechuán* realizada en el MALBA. El crítico argentino ha vuelto a releer este episodio este año en "Las trampas de Mario Bellatin", publicado en *El taco en la brea*.

> el nombre de algunas obras y yastá... salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo. el texto completo es sólo un melange de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollé laprune, quienes -como demuestran los comentarios de la versión electrónica del diario que califican el artículo de brillante y espléndido- han escrito sin saberlo de manera excepcional sobre kawabata. Creo que se trata de una reapropiación así como los críticos se sintieron con el derecho de escribir sobre mis libros así yo recupero las palabras que mis libros generaron, ¿la propuesta queda validada? ..eso me hace recordar al asco que nos causa un pelo suelto y el placer de una cabellera sedosa Mario**. (Bellatin, 2008c, s/p).

Como el escritor mexicano explica en el blog, los críticos hablaban maravillosamente de Kawabata sin saberlo. Y la falta que Bellatin lamenta no es menor: la publicación en el diario dejó de lado una nota al pie que delataba a un Bellatin-curador que aclaraba desde el principio el mecanismo "retórico" utilizado. Esta *addenda* recibe varios nombres de parte del autor, quien duda acerca de cuál es la *etiqueta* correcta: "melange", "copypaste", "apropiación". Esta vacilación se explica porque el escritor se acerca al lenguaje de esos que convierten en objeto de estudio lo que él da para leer: los críticos literarios. El problema es de *jurisdicción*: es decir, la vacilación del escritor al definir o nombrar aquello que entregó al periódico se debe a que se acerca a un lugar de enunciación que le es ajeno, el metatextual, el específico de la crítica (Genette, 1989, 13). Esa nota al pie, a nuestro juicio sabiamente elidida, constituía una anomalía, una agramaticalidad dentro de

las coordenadas de la escritura del mexicano, porque hubiera estabilizado el texto o lo hubiera explicado.

El texto publicado en *La Nación* tuvo dos reescrituras, una publicada en el sitio *Letras Libres* con el título de "El Cardenal y el Tapacaminos" (2013) y otra llamada "Mujeres de pieles infinitas", borrador inédito domiciliado en la Crigae (UNLP). El primero es una reelaboración del principio desarrollado en *Kawabata: el abrazo del abismo*, pero puesto en obra en la narración: el principio de reapropiación continúa, la estructura de metatextos cautivos es la misma, pero el encuentro entre dos escritores, que es lo que moviliza el proceso de construcción de *Kawabata: el abrazo del abismo* ingresa en el relato, es explicitado en la narración. Es decir, la identificación entre Kawabata y Bellatin del texto publicado en *La Nación* sube a la superficie textual por medio de la comparación de dos especies de aves, el "cardenal" y el "tapacaminos", que se encuentran para charlar sobre sus vidas pasadas. Las palabras de los otros, de los críticos, que siguen cimentando parte del relato, se añaden además, como "personaje" del relato, es decir, se añade al "crítico literario" ("la crítica", "los periodistas y estudiosos") como personaje que estudia en este caso ornitología y tiene como objeto de estudio estas aves y este encuentro inusitado entre ambas (la "Literatura de Aves Románticas"). El relato comienza con la cita de Panesi y estos reemplazos ya realizados: "¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora Literatura de Aves Románticas, si alguien decide erigir una cámara de vacío en su alrededor?".

Aquello que emerge con más fuerza, luego del texto dedicado a Kawabata, es la polémica con aquellos que se encargan del metatexto[9] en el proceso de circulación de un texto:

> Si los especialistas de Literatura de Aves Románticas afirman que las aves les son indiferentes entonces me pregunto en qué basan sus profesiones. Me parece lamentable no solo que las instituciones que los albergan –muchas de ellas solventadas con el dinero de nuestros impuestos– hagan caso omiso a una actitud semejante, sino que incluso paguen a una serie de empleados de limpieza para que enceren y pulan de vez en cuando las placas de sus departamentos de estudio donde se lee claramente dirección académica de estudiosos de literatura de aves románticas. (2013, s/p).

El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada es una suerte de reseña que intenta rescatar la obra imaginaria *El Cardenal y el Tapacaminos* de determinados automatismos críticos que escriben bajo la seña de la "Literatura de Aves Románticas". "Escucho ya las clases de ciertos maestros, escandinavos principalmente, de estudios de Literatura de Aves Románticas, con las caras radiantes por creer haber recobrado un tesoro que pensaban se les había escabullido: el encuentro necesario entre especies distintas e irreconciliables". La narración tiende al alegato institucional cuando no al ataque de ciertas formas de leer críticas en torno de la "Literatura de Aves

9 Nos referimos, por supuesto, a la metatextualidad como relación crítica. "El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (…). La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.". (Genette, 1989, 13).

Románticas", que establecen su interés en el cruce y comparación entre dos tipos de aves, y dejan de lado el relato acerca de la procedencia de cada ave, que abarca varias reencarnaciones: "aquella parte del libro donde los dos pájaros hablan de sus vidas pasadas, de sus reencarnaciones, de cómo uno de ellos fue un perro egipcio y el otro vivió más de tres eras como una simple piedra ubicada al fondo del mar" (2013, s/p).

El texto de "Mujeres infinitas" no tiene fecha de escritura, pero sí lo tiene la novela homónima de Daniel Escoto, sobre la cual Bellatin escribe. *Mujeres de pieles infinitas*, novela de Escoto, se publicó en 2012, y el documento fue aportado por Bellatin al archivo radicado en la Plata en 2013, según consta en la portada de la carpeta que lo contiene, de modo que la reescritura de Bellatin no puede diferir mucho en términos cronológicos, lo que coloca ambas reescrituras de "Kawabata: el abrazo del abismo" en las mismas fechas. "Mujeres de pieles infinitas", reescritura de Bellatin, comienza de igual manera que los anteriores, pero introduce todo un reemplazo de etiquetas: las aves del texto anterior son cambiadas por la novela de Daniel Escoto, la "Literatura de aves Románticas" por "Nueva Literatura Mexicana", y el encuentro entre las aves por el encuentro entre "realidad" y "escritura". Como en *Kawabata: el abrazo del abismo* y *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada*, se mantiene la polémica con aquellos que se encargan del metatexto en el proceso de circulación de un texto.

En el paso a *Mujeres con Pieles Infinitas*[10] las aves desaparecen, pero emerge a la superficie la expresión "rara avis", etiqueta ya gastada para definir extrañezas literarias o artísticas, y con la cual se ha etiquetado al propio Bellatin. A continuación citamos un fragmento de *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada* consignando en cursiva las variaciones que aparecen en *Mujeres con Pieles Infinitas*:

> Los conozco, a estos estudiosos, desde que era joven. Con sus manuales e imposiciones que lo único que lograban era muchas veces destruir a autores que no calzaran con sus intereses. Con aquella pulsión que tuvieron de jóvenes de aprender ornitología (*castellano*) y especializarse en su literatura únicamente por razones que les dictaba el corazón y no el rigor cerebral que debe tener cualquier rama de la ciencia que se respete. Ahora, la idea de que toda aquella escritura se va a transformar en este tipo de encuentros –como sabemos, entre aves de especies distintas e irreconciliables *(va a continuar como ellos propusieron hace cuarenta años –van a poner como una rara avis el libro Mujeres de Pieles Infinitas-)* les debe de haber devuelto el alma al cuerpo (2).

Estas reescrituras, mínimas como son, dejan ver el funcionamiento de la referencialidad de su escritura y del vacío que supone: involucran un tiempo no lineal, partido, porque puede establecerse el curso temporal de los textos, pero es luego de la lectura de "Mujeres de Pieles infinitas", y del mote crítico "rara avis" en ese relato, que se puede retornar a "El Cardenal y el

10 Debido a la naturaleza inédita del documento, no se consigna sólo el número de página del manuscrito.

Tapacaminos" para percibir que es el relato de dos raras avis, que lo fue desde un principio, o mejor dicho, que *habría de serlo* ya que silenciosa y lentamente fue preparando un sentido que habría de consolidarse en nuestra lectura posterior. Acaso puede objetarse que la "rara avis" podía ser comprendida ya en la lectura de "El Cardenal y el Tapacaminos", porque en Bellatin "la indeterminación crea condiciones productivas y enriquecedoras de lectura" (Sáenz, 2012, 143), y un lector podría reponer la expresión sin mayor ayuda. Sin embargo, en estos textos se busca la mostración, la referencialidad de la escritura y la emergencia escalonada de posibilidades (el vacío poblado de nada) que sólo se constituyen como tales en otra escritura más, en otro escenario desdoblado, porque lo que está en el meollo del asunto no es el juego cómplice con un lector más o menos entendido, sino la potencialidad de una literatura como "un arte más"[11], que se ha fijado ciertos límites, que drena el texto de lecturas o connotaciones calculadas, y que depende de su propia materialidad para generar entendidos propios y específicos. Lejos de ser un mero encono por parte del escritor hacia los críticos lo que moviliza la escritura, el problema es de principio: es la tendencia a tomar la escritura en su referencialidad que colisiona con la estrictamente *metatextual* de los críticos literarios.[12] El conflicto con estos, entonces, está en la naturaleza de

11 "Se trata de orientar a los escritores para que se ubiquen en las fronteras de lo literario para advertir que *el ejercicio de la escritura es un arte más*, y que está sujeto a los movimientos y reglas que se manejan al considerar la experiencia artística como parte de un todo que no se fragmenta en cada una de las prácticas particulares". (Bellatin, 2006a, 9, el destacado es nuestro).

12 Vittoria Martinetto hace un uso más extensivo de la terminología de Genette que, por supuesto, aquí utilizamos en parte y con determinado sesgo. Si bien podemos estar de acuerdo en que

la escritura que los separa para siempre: mientras que aquellos están en su nivel metatextual, desde el cual interpretan, busca un más allá de la escritura, y hasta trabajan con categorías a las cuales los escritores deben adaptarse so pena de ser "destruidos"; Bellatin concibe una escritura con plenos derechos de superficie sin necesitar de otra cosa que de ella misma, y cuyo valor está a la espera de otro trazo o construcción del escritor. Es en este sentido que debemos entender como una agramaticalidad aquella nota al pie no publicado en el texto de *Kawabata…*: era un trazo o addenda metatextual, explicativa, un comentario de compromiso, lejos de ese trabajo que raya en lo filológico, secundario pero decisivo, en la escritura de Bellatin.

Conclusiones al vacío

Aunque lleva diferentes nombres (silencios, omisiones, elipsis), el vacío no es la mera vacuidad o ausencia de escritura, sino que coincide con la señalización de la contingencia esencial de las presencias o fragmentos, y con la interrupción de los sentidos compartidos. Es la idea de que esta escritura se señala todo el tiempo como resultado parcial de algo mayor no mostrado,

las obras de Bellatin terminan conformando una "escritura de segundo grado" como así lo afirma Martinetto (2012, 17), el uso maximal de los esquemas de Genette termina restando problematicidad a la literatura del mexicano, o por lo menos, termina dándole un núcleo problemático que monopoliza todo enfoque: la escritura como un único libro que se construye con nuevas obras. No es de extrañar que la propia Martinetto vacile en su postura metatextual al considerar que una nueva lectura crítica de Bellatin resultaría "inútil", ya que su interpretación ya estaría contenida de antemano en la obra del mexicano. Vacilación similar, recordemos, a la del propio escritor, cuando quiere definir metatextualmente la operación de escritura que realizó en el diario *La Nación.*

perdido, o simplemente desechado, vacío que acecha la seguridad de todo paso o camino en la lectura. Si Bellatin ofrece un manojo de fragmentos (Pauls 2005; Chejfec 2009),[13] estos son el lado más visible de una silenciosa persecución al vacío del relato. Ahora bien, esto no consiste en apuntar directamente al vacío por medio de una designación que sería siempre infructuosa, sino que consiste en generarlo como un subproducto colateral del ejercicio mismo de una escritura que se desenvuelve por medio de la reducción de su potencia expresiva. Para aclarar este punto, acudo a una cita extensa del propio autor:

> "Yo sostengo […] que los personajes de mis libros escriben desde el silencio, desde la nada, desde la falta –tanto en su acepción de carencia como de infracción–, *donde el lenguaje nunca es demasiado poco*, pues tiene siempre demasiadas posibilidades para expresar lo que se quiere expresar: precisamente aquello que no se puede decir. Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones antes que las presencias. Quizá por eso, aquellos narradores busquen, a veces, escribir sin necesidad de utilizar únicamente las palabras para expresarse. […] Una zona [fronteriza] donde la palabra literatura pierde su sentido –en realidad nunca entendí qué significaba realmente el término literatura–. Los narradores de los libros se concentran entonces en ser un espacio de creación de palabras y de estructuras que las contengan y que además las hagan transmisibles. Esa frontera me parece sumamente interesante

13 Pablo Vergara piensa el vacío como operatoria que lanza un punto de referencia más allá de los márgenes institucionales de la literatura. "La experimentación del vacío ha de entenderse como un "efecto" que se logra echando mano a materiales significantes que, si bien pueden parecer herméticos, no habría que creerlos ilegibles sin más y que bien pueden construir una representación". (Vergara, 2010, 2).

> porque encontrarse en medio de dos vacíos –característica fundamental de toda frontera– suele dar como resultado la superficie propicia para la indagación, los cuestionamientos, sin llevar a la discusión la carga de una retórica determinada que, generalmente, está plagada de una serie de *respuestas que son letales para cualquier creador.* (Bellatin, 2012, 211-212, los destacados son nuestros).

La escritura bellatiniana, desde su segunda novela hasta el presente, se orienta a una reducción de su expresión, de sus atributos varios, para llegar a decir "aquello que no se puede decir". Esto último, un lugar común en poesía, no consiste en un inefable referencial más allá de la escritura, sino en algo más acá de la escritura, algo acaso conocido por todos, pero cuya formulación lo colocaría en una *doxa* inefectiva, como esas "respuestas" que son letales para cualquier creador. Retomo la cita de Panesi con respecto a la presencia innominada del Sida en *Salón de belleza*:

> "Broma es elidir la palabra "sida" de la imposible alegoría que es *Salón de belleza*, donde todo alude, para el lector, a la enfermedad, sin que la narración jamás se haga cargo de tal suposición (ni la niegue tampoco). En todo caso, la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido. (2018, 158).

Esta aparente paradoja consiste en nombrar sin utilizar nombres, en presentar sin representar. ¿Qué se dice que no se puede decir en *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada*? El término ausente, vaciado, apunta a una posición ausente, impensable para el autor: colocarse en los

parámetros de una polémica con los críticos literarios. No va a salirse de su escritura, no va dirigir su escritura para comentar, explicar, dar *repuestas* sobre ella misma. Por medio de la idea de que "el lenguaje nunca es demasiado poco" se asume una elipsis de principio que no obstante termina diciendo, acaso con más fuerza, aquello que no puede decir, es decir, "refuerza el vínculo con lo elidido". ¿Qué añade la variación "Mujeres de pieles infinitas" como nueva voz a este canon? Por un lado, el mote "rara avis", que *ahora* resulta ser lo no dicho que organiza la parodia de *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada*. Y por otro lado, nos deja con la certeza de que, a no ser que se añada otro escolio, otro comentario, otra voz, a este canon, no sabemos lo que falta en este texto que permanecerá abierto para el futuro.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1994a.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1994b.

Bellatin, Mario. "Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin". En: *El Comercio Cultural*. Lima, 4 de dic. 1992.

Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Bellatin, Mario (coord.) *El arte de enseñar a escribir*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2006a.

Bellatin, Mario. "Los nuevos libros de Mario Bellatin". En: *El Mercurio*. Chile, 2006b.

Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008a.

Bellatin, Mario. Kawabata: el abrazo del abismo. En: *La Nación*. 2008b. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/kawabata-el-abrazo-del-abismo-nid1002472/>. Acceso el 25 de julio. 2022.

Bellatin, Mario. La Nación no gana para sustos. En: *Linkillo*. 13 de abril 2008c. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>. Acceso el 25 de julio 2022.

Bellatin, Mario. "No hay más escritura que la escritura". Entrevista a Mario Bellatin. En: Ortega, J. & L. Dávila (comp.) *La variante Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 207-220.

Bellatin, Mario. "El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada". *Letras libres*. 2013. Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-espana/el-cardenal-y-el-tapacaminos-un-vacio-poblado-de-nada/>. Acceso el 25 de julio 2022.

Bellatin, Mario. "Mantener el no-tiempo y el no-espacio. Una conversación con Inés Sáens". En: *Revista Fractal*, núm. 72, enero-abril, año XVIII, vol. XIX, 2014a, pp. 99-128 Disponible en <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal72MarioBellatin.html>. Acceso el 25 de julio 2022.

Bellatin, Mario: "Las redes sociales son fangosas". *Perú 21*. 2018a. Disponible en <https://acortar.link/0B7CXI>. Acceso el 25 de julio 2022.

Bellatin, Mario: "El problema de la literatura en Latinoamérica es su repetición". *Mundo UTREF*. 2018b. Disponible en: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/mario-bellatin- coloquio-literatura-margen>. Acceso el 25 de julio 2022.

Chejfec, S. (2009). "Cuadros de una instalación". *Bazar Americano*, 26. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=223&tabla=resenas&que=Chejfec>. Acceso el 25 de julio 2022.

Colares, M. "Una liebre muerta: Mario Bellatin y Joseph Beuys". En: *III Jornada de Creación y Crítica Literaria*. Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2015.

Didi-Huberman, Georges. "El archivo arde". En: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, pp. 7-32. 2012. Traducción de Juan Ennis para uso interno de la cátedra de Filología Hispánica, UNLP.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Lemus, Rafael. "La jornada de la mona y el paciente de Mario Bellatin". En *Letras libres*. 2007. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-jornada-la-mona-y-el- paciente-mario-bellatin>. Acceso el 25 de julio 2022.

Martinetto, Vittoria. "Palimpsestos en el universo Bellatin". En: Ortega, J. & L. Dávila (comp.) *La variante Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 15-34.

Panesi, Jorge. "Cámara de vacío. La escuela del dolor humano de Sechuán (Mario Bellatin)". En: *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. Este texto fue pronunciado en MALBA, en 2005, con la presentación de *La escuela del dolor humano*.

Panesi, Jorge. "Las trampas de Mario Bellatin". En: *El taco en la brea*. Año 8, N° 15, diciembre–mayo, 2022, 46-53. Disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/11321/15528>. Acceso el 25 de julio. 2022.

Pauls, Alan. "El problema Bellatin". *El interpretador*, 20, 2005, 10-11.

Sáenz, Inés. Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno. En: Ortega, J. & L. Dávila (comp.) *La variante Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 135-162.

Vergara, Pablo. "El vacío como gesto representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin". En: *Revista Laboratorio*, ISSN-e 0718-7467, Nº. 2, 2010.

Entre Moreno y Arlt: Ada María Elflein en la Patagonia

Between Moreno and Arlt: Ada María Elflein in Patagonia

Pilar María Cimadevilla

Recebido em: 08 de junho de 2022
Aceito em: 11 de julho de 2022

Pilar María Cimadevilla (Trelew, Argentina) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional de la Patagonia y trabaja como investigadora para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6534-6588>
Contato: pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar
Argentina

PALABRAS CLAVE: Elflein; Crónica; Patagonia; Viaje; Paisaje

Resumen: La escritora argentina Ada María Elflein (1880-1919) publicó en 1916 en *La Prensa* una serie de crónicas tituladas "Paisajes cordilleranos" en las que describe un viaje realizado junto a un grupo de mujeres por la zona del Lago Nahuel Huapi. Patrocinadas por la figura de Francisco P. Moreno, Elflein escribe a lo largo de su desplazamiento su experiencia por una región que, hasta el momento, había sido recorrida y representada casi exclusivamente por varones. En este sentido, el objetivo de nuestro trabajo consiste en analizar cómo las crónicas de la escritora periodista se vinculan con lo ya dicho por Moreno sobre la zona cordillerana en su libro *Apuntes preliminares* (1897), al mismo tiempo que adelantan la mirada turística e industrial que aparecerá casi veinte años después en las "aguafuertes porteñas" que Roberto Arlt escribe para *El Mundo* como corresponsal.

KEYWORDS: Elflein; Chronicle; Patagonia; Travel; Landscape

Abstract: The Argentine writer Ada María Elflein (1880-1919) published in 1916 in *La Prensa* a series of chronicles entitled "Paisajes cordilleranos" in which she describes a trip made by her with a group of women through the Nahuel Huapi Lake area. Sponsored by the figure of Francisco P. Moreno, Elflein writes their experience throughout a region that, until then, had been visited and represented almost exclusively by men. In this sense, the objective of our work is to analyze how the chronicles of the journalist writer are linked to what Moreno has already said about the mountain area in his book *Apuntes preliminares* (1897), at the same time that they advance the tourist and industrial perspective that will appear almost twenty years later in the "aguafuertes porteñas" that Roberto Arlt writes as a correspondent for *El Mundo*.

> "Los diarios mendocinos han transcripto de los diarios de Buenos Aires, la noticia de que un grupo compuesto por señoras y señoritas, en su mayoría maestras y socias del centro ´Mary O. Graham`, han emprendido viaje a las serranías de esta provincia, bajo la dirección del geógrafo doctor Francisco P. Moreno, con el propósito de visitar los lugares históricos y admirar algunos panoramas de la cordillera de los Andes, situados lejos de los caminos trillados. La noticia es cierta y me siento feliz de contarme en el grupo, animada por el saludable y ardiente deseo que prima sobre todo otro en mí, de conocer el territorio de mi patria".
> Ada María Elflein (2018, 19).

En la cita del epígrafe, tomada de una de las notas de su primer recorrido como corresponsal, Ada María Elflein esboza su programa como viajera: salir a la aventura con otras mujeres, repasar la historia nacional, contemplar paisajes remotos, alejarse de las rutas seguras, definir el carácter de la patria,[1] negociar para alcanzar "el ardiente deseo" de recorrer lugares ignotos. Con la intención de alentar a los "ángeles del hogar" (Masiello, 1997, 76) a salir del espacio privado para conocer a través del cuerpo, la escritora periodista se inserta en una tradición de textos inaugurada por varones. Porque como señala Vanesa Miseres: "Al reparar algunas de las características de las tipologías tradicionales […], es posible determinar que tanto en sus categorizaciones como en sus convenciones discursivas, el relato de viajes ha privilegiado a

1 Esto es trabajado por Szurmuk en *Miradas cruzadas* (2007, 132-141).

un sujeto de la narración y a una perspectiva masculina" (2010, 37). En este sentido, veremos cómo a lo largo de las crónicas el objetivo de Elflein (invitar a otras mujeres a viajar solas y confrontar lo ya dicho por otros viajeros sobre la región) entra en tensión con cierta búsqueda por enaltecer las travesías realizadas por los grandes nombres de la tradición del viaje al extremo sur.

Nacida en 1880, hija de padres alemanes y criada en Buenos Aires, Elflein se recibe de maestra a los veinte años y, gracias a su poliglotismo (al que se suman también los contactos de sus padres), comienza a trabajar como traductora para Bartolomé Mitre. Rápidamente, luego de haber publicado en 1905 su primer cuento, se convierte en parte del *staff* de *La Prensa*. Instalada en una salita que, tal como señala Claudia Torre, puede ser considerada como "cuarto propio" o como espacio de reclusión (2013, 225), la escritora inicia su carrera periodística con un sueldo fijo. Consciente de sus privilegios y avocada a su profesión,[2] Elflein se esfuerza hasta convertirse en la primera mujer nombrada miembro de la Academia Argentina de Periodismo.

Sin caer en la tentación de considerarla como una excepción a la norma y, teniendo en cuenta que "la consolidación de los estados nacionales a fines del siglo XIX junto con la consecuente modernización e industrialización requirieron la entrada masiva de mujeres en la fuerza de trabajo y en la maquinaria del Estado" (Szurmuk y Torre, 2018, 191), la propuesta de este artículo consiste en indagar las notas que escribe a propósito de su viaje por el lago Nahuel Huapi y alrededores para observar de qué modo las

2 "Tanto las escritoras criollas como las europeas utilizaron los privilegios simbólicos que gozaban por ser blancas para participar en debates públicos" (Szurmuk y Torre, 2018, 194).

representaciones del espacio que configura en sus textos pueden ser pensadas como el eslabón que conecta, tensiona y discute, los escritos de Francisco P. Moreno con las aguafuertes patagónicas de Roberto Arlt.[3] Si bien fueron muchos los viajeros que recorrieron la Patagonia luego del desplazamiento de Moreno y antes del recorrido de Arlt, nos interesa el caso de Elflein no sólo porque sus notas configuran uno de los pocos registros sobre la mirada de la mujer viajera, sino también porque realizó un recorrido similar al del científico y al del aguafuertista. En este sentido, creemos que, a la hora de estudiar los textos enmarcados bajo el título "viaje a la Patagonia", es preciso preguntarse qué zonas efectivamente recorrió (o imaginó) el sujeto viajero, de qué modo el territorio visitado impacta en la mirada y en la representación del paisaje (no es lo mismo la monumentalidad de la cordillera, que la monotonía de la meseta o la inmensidad de la costa) y cuáles son las imágenes previas sobre la zona que circulaban textual o visualmente.[4]

3 Además, hay que tener en cuenta que, como dice Livon-Grosman sobre la región: "La segunda etapa de la Conquista del Desierto, más conocida como el Plan de Campaña de los Andes, de 1881, consistió en una expedición con destino a Nahuel Huapi que tenía por objeto expulsar a los indígenas de la provincia de Río Negro y Neuquén. Inmediatamente después de esta campaña se inician una serie de viajes con el propósito de colonizar y realizar estudios científicos que unifiquen la voluntad expansionista de una administración económicamente exuberante con las urgencias políticas de un territorio que Buenos Aires ya no teme y que aspira a controlar para poner fin a los reclamos chilenos" (2004, 128).

4 Los tres itinerarios muestran variantes, pero todos confluyen en Neuquén y el Lago Nahuel Huapi. Moreno visita: San Rafael, Chos Malal, Junín de los Andes, Nahuel-Huapi, Valle 16 de Octubre (Chubut) - Lago Fontana- Lago Buenos Aires- Puerto Montt. Por su parte Elflein recorre: Zapala, San Martín de los Andes, Valdivia, Puerto Montt, Osorno, Puerto Varas, Nahuel Huapi, Bariloche, Lago Correntoso, Neuquén, Cipolletti. Finalmente, el recorrido de Arlt es el siguiente: Patagones, Viedma, Neuquén, Villa Traful, Bariloche, Mallín de las Mulas.

¿De qué modo las crónicas de Elflein logran rendirle homenaje al coleccionista del Museo de Ciencias Naturales, al mismo tiempo que fundan un modo de ver el espacio que adelanta los panoramas turísticos e industriales que, años más tarde, aparecerán en las aguafuertes patagónicas de Roberto Arlt? ¿Cómo hace la escritora para insertarse en esta tradición? ¿De qué manera convierte el viaje y la aventura en un tema de mujeres?

Siguiendo estos interrogantes estudiaremos, entonces, tanto las notas como las fotografías impresas entre marzo, abril y mayo de 1916 en *La Prensa* con el objetivo de observar, en primer lugar, de qué modo Elflein se asume en sus crónicas como discípula de Moreno a la vez que se esfuerza en ingresar el "nosotras" en la tradición del viaje a la Patagonia. Luego, en una segunda instancia, analizaremos esta serie de notas y las imágenes con las que fueron publicadas en relación a las "aguafuertes patagónicas" que Arlt escribe en 1934 para indagar cómo la mirada turística e industrial que el escritor periodista imprime en su producción ya figuraba, en parte, en "Paisajes cordilleranos".

La discípula

"¡No hay mujer —y eso lo escuchamos nosotras que somos mujeres— que resista semejante jornada!"
Ada María Elflein (2018, 19).

Con poco más de veinte años, Francisco Moreno inicia en 1873 una serie de viajes más allá del límite del Río Negro que lo convertirán en poco tiempo en una figura-institución. Su espíritu de coleccionista forjado desde temprana edad, sus estudios y los diferentes viajes de exploración realizados en su juventud le permitieron crear, casi en simultáneo a la fundación de La Plata (1882), el primer museo de la ciudad (1884) vinculado estrechamente a la llamada "Conquista del desierto": "La misión del Museo de La Plata sería la de fundar no sólo una historia de la patria sino un modelo que permita ver el pasado y el presente de manera simultánea, como un continuo coherente con los logros políticos de la administración del presidente Roca" (Livon-Grosman, 2004, 136). Si bien su libro más reconocido es *Viaje a la Patagonia Austral* (1879), en el cual relata el éxito de su expedición hasta el nacimiento del Río Santa Cruz (no olvidemos que Moreno llega a donde Darwin y Fitz Roy no llegaron), nos detendremos aquí particularmente en un libro posterior, *Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz*, publicado por el mismo Museo en 1897 (el cual describe una expedición por la Patagonia argentino-chilena a la altura del lago Nahuel Huapi), para observar cómo las representaciones

espaciales que allí figuran son invocadas y reversionadas por Elflein en las notas que, veinte años después, escribe a propósito del viaje que realiza por la región avalada por el mismo Moreno. Como veremos, el cruce entre ambas producciones no sólo radica en el itinerario, sino en el vínculo efectivo entre el coleccionista y la escritora, ya que las mujeres que viajaron con Elflein participaban del Centro "Mary O. Graham", dirigido por el mismo Moreno. Si bien el científico no las asiste en este recorrido, el grupo recorre la zona bajo su tutela: "solicitamos al Doctor Francisco P. Moreno los consejos de su experiencia, pues ninguno como él conoce aquellas regiones, por haberlas recorrido palmo a palmo" (Elflein, 1916a).

De acuerdo con esto, nos proponemos observar aquí el modo en que la escritora se asume como discípula del naturalista, a la vez que configura un tipo de mirada novedosa sobre la región. Sin olvidar los hechos en torno a la matanza liderada por Roca, el ímpetu de "progreso" y la necesidad de reforzar la identidad nacional, Elflein continúa y a la vez tensiona las descripciones "objetivas" del científico e ingresa a las representaciones del escenario patagónico el "nosotras" y las imágenes turísticas.

En este sentido, encontramos que en la primera crónica de "Paisaje cordilleranos" la escritora inserta dos de los temas centrales de la serie: lo inconmensurable del paisaje y su condición de mujer viajera. Así, luego de mencionar la imposibilidad de la palabra a la hora de describir los panoramas naturales —"He visto paisajes y escenas que pluma ni pincel podrán jamás reproducir en todo su encanto natural o su salvaje majestad" (Elflein, 1916a) —, refiere:

> Y, éramos tres mujeres, indefensas según el decir de las gentes; pero defendidas por la cultura argentina que en los más remotos rincones de nuestro territorio muéstrase ante propios y extraños. Las autoridades nos rodearon desde el primer momento de consideraciones y respetos, y nos guiaron por medio de hombres experimentados y seguros; los pobladores nos acogieron y escoltaron con cariño; más nada vimos nosotras, en la larga extensión recorrida, tanto en el territorio argentino cuanto en el chileno que nos hiciera sospechar un peligro (Elflein, 1916a).

En este doble juego que por momentos nos impide discernir hasta dónde el caso de Elflein se asemeja al de Sor Juana y sus "tretas del débil" —"no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe" (Ludmer, 1984, 51)—, y hasta dónde la mirada de la escritora estaba completamente al servicio del Estado —"[Viajar] Es una manera y no la menos eficaz de servir a la patria" (Elflein, 2018, 21)—, irrumpe otra intención que, de ninguna forma, obtura las anteriores, sino que agrega una nueva arista y complejiza así su perfil como viajera: luchar en pos de la emancipación de la mujer. Si uno de los objetivos de Moreno en sus recorridos era el de sumar territorio al proyecto "civilizador" argentino, el proyecto de la escritora, tal como figura en la nota inaugural del viaje por Córdoba y San Luis era otro:

> Aparte de los propósitos ya expresados, me guiaba en este viaje —como en los anteriores— el interés de animar a nuestras mujeres a deponer sus temores y lanzarse a viajar; ni diré solas, pero de a dos, o tres o cuatro, independientes y movedizas, olvidadas de prejuicios y falsos escrúpulos,

> valientes, briosas y alegres. ¡Cuántas señoras y niñas pasan el verano tristemente en sus casas por no tener un padre, un hermano o un esposo para acompañarlas! Pienso que si se reuniesen, formaran pequeños grupos o grandes comitivas, prescindiesen de las tradiciones moriscas y salieran a gozar de las bellezas de nuestra tierra, pronto adquirirían la convicción de que en todo momento las rodeaba y protegía la exquisita cultura argentina" (Elflein, 2018, 214).

Ciertamente, si tal como señala Szurmuk, "Elflein construyó una imagen de sí misma como maestra de escuela rural, rodeada de niños, con el fin de crear un intersticio en la sociedad de la época que le permitiera llevar una vida independiente" (2007, 135), nos preguntamos entonces ¿Qué hizo la escritora en ese "intersticio"? ¿Cuáles fueron sus movimientos? ¿De qué manera logró a partir de la escritura de sus "Paisajes cordilleranos" filtrarse en el largo listado de viajeros que recorrieron la Patagonia? Sin dudas, uno de los modos fue visibilizando su vínculo con Francisco Moreno.

Como ya mencionamos, a diferencia del viaje anterior, en el recorrido por la Patagonia, Moreno no las acompaña físicamente. No obstante, muchas de las personas que ofician de guía durante ciertos tramos del desplazamiento encarnan su figura. Por ejemplo, comenta Elflein sobre el hombre que las acompaña a visitar el Nahuel Huapi: "Nadie más competente ni autorizado para hacerlo; pues el señor Frey fué compañero del doctor Moreno en numerosos viajes de exploración, y también miembro de la comisión demarcadora de límites con Chile" (Elflein, 1916d). También encontramos casos en los que la escritora retoma frases del científico extraídas de sus textos

—"Moreno, dice, que Suiza es una reducción habitada de la Patagonia, en esta fase de los lagos" (Elflein, 1916d)—,e incluso vuelve sobre algunas de las anécdotas más significativas de la trayectoria del naturalista como, por ejemplo, la del secuestro comandado por Saihueque:[5]

> En una de las calles altas se levanta el símbolo de Bariloche, "el venerable del lago", como le llama en sus recuerdos de exploración el doctor Francisco P. Moreno. Es un enorme ciprés, a cuya sombra acamparon largas generaciones de indios ha tiempo extinguidas, y donde una leyenda, tenaz como el árbol mismo, quiere que los indios hayan prendido y atado al doctor Moreno, en tiempos del poderoso Shaihueque. El hecho sucedió realmente en el lugar llamado hoy Playa Bonita, a algunos kilómetros al Oeste de Bariloche; pero los colonos han vinculado el patriarca sobreviviente de la selva, robusto y perenne, con el nombre del argentino que exploró y estudió aquellas comarcas (Elflein, 1916d).

Así, Elflein no sólo demuestra conocer perfectamente la obra de Moreno y su misión "civilizadora", sino que le otorga poder a su palabra: "Esta pequeña hoya figura en los mapas y es designada por los habitantes de la región, indistintamente, con los nombres de lago Frío o laguna Fría. El verdadero nombre es lago Frías, como lo bautizó el doctor Francisco P. Moreno, en honor y memoria de don Félix Frías. Hacemos constar el error

5 Refiere el naturalista respecto a un viaje realizado en 1879 a la región: "…llegué por segunda vez á las tolderías de Shaihueque, en mucho peores condiciones que cuatro años antes, y pude ser testigo de los últimos días de existencia de las tribus nómades y salvajes, habiendo tenido entonces días de halago en medio de días muy duros al presentir la proximidad de la realización de mis aspiraciones: el aprovechamiento por el trabajo de aquella Suiza argentina, como la había llamado al volver de mi primera visita" (1897, 13).

y la enmienda" (Elflein, 1916c).[6] La viajera sabe que "nombrar es dominar" (Penhos, 2018, 27) y confía ciegamente en el proyecto del científico: "Con el conocimiento de la geografía física de las regiones andinas y sus inmediatas, han de corregirse errores generales, muchos tomados como grandes verdades en la concepción de las líneas fronterizas…" (Moreno, 1897, 8). De este modo, naturaleza y mapa revisten la misma importancia en las representaciones de Elflein. A diferencia de lo que, años más tarde, ocurrirá en las aguafuertes patagónicas de Arlt, en las que el espectáculo, la experiencia y la crítica social importan más que las señales cartográficas, en las notas de la viajera, figura una suerte de devoción por la trayectoria de Moreno que confirma el éxito del proyecto "civilizatorio" del que formó parte el científico: "En los alrededores de San Martín existen restos de las tribus mapuches, gente mansa y asimilada, hoy entregada de lleno a las faenas del campo, a la cría de ganados y a la fabricación de mantas, ponchos y otros tejidos" (Elflein, 1916b). Como en esta cita, a lo largo del conjunto de crónicas la escritora hace hincapié en la tranquilidad que siente al recorrer la región, a la ausencia de malones y al carácter "asimilado" del "salvaje"; porque los indígenas son en sus argumentos "restos" de una historia pasada. En su visita a "la colonia más importante de indios sobre el lago Lacar", el reconocido Cacique Curruhuinca, le comenta:

6 Dice el mismo Moreno: "Aquellas regiones no tenían nombre, faltábales el bautismo del geógrafo. En el catálogo de las denominaciones que la ciencia tiene derecho de elegir para indicar sus conquistas en regiones vírgenes, vino á mi memoria un nombre venerado, el de don Juan María Gutiérrez" (1897, 70).

> —Quiero —y éstas son las palabras de Curruhinca, que repetimos ante el país para que las recojan las autoridades escolares de la Nación— que mi gente sepa leer y escribir, para que pueda adelantar y no ser engañada.
>
> ¡Lejos estamos del pasado! […] Hoy, piden escuelas. Se puede confiar en el futuro cuando se descubre el mismo anhelo en todos los corazones (Elflein, 1916b).

Es en este punto en el que su posición como mujer viajera rompe con lo esperado porque, al mismo tiempo que la reconstrucción de este diálogo con Curruhuinca remarca el éxito de los planes del Estado sobre el territorio argentino, Elflein se convierte también en gestora al conseguir, gracias a la ayuda de Moreno que en ese entonces ocupaba el cargo de Vicepresidente del Consejo Nacional de Educación, la edificación de la Escuela N° 33 (Quila Quina). Como puede verse, el trabajo de la escritora resulta declaradamente funcional a los planes del científico y, por consiguiente, a los del gobierno argentino; sin embargo, sus operaciones trascienden lo que, en aquel momento histórico, concernía a su rol de maestra y escritora. Estos movimientos, en apariencia pequeños, son los que abrieron esos "intersticios" en la sociedad de la época que menciona Szurmuk con el fin de visibilizar otros modos de existencia para las mujeres.

En consonancia, interesa señalar que, a pesar de que en Moreno la mirada científica prima por sobre la experiencia corporal del viaje —"El camino que hice ese día es el más bello de los que he hecho en mi vida de viajero. Las *Fitzroya patagónica* y los *Libocedris chilensis*, los dos hermosos y útiles coníferos antárticos, crecen con profusión, augurando buena fortuna al aserrador

del porvenir" (1897, 68)—, y en las notas de Elflein pareciera prevalecer lo emotivo y lo sentimental —"Al salir de la espesura nos encontramos de pronto ante un espectáculo fantástico: un bosque de filigrana de plata. Eran las arboledas quemadas, cuya blanca ramazón desnuda dibuja delicados arabescos sobre el fondo azul del firmamento: la muerte misma es bella en la naturaleza" (Elflein, 1916d)—, la escritora también busca otorgarle verosimilitud a su palabra a partir de la inclusión de datos eruditos. Como puede verse a lo largo de sus crónicas, Elflein retoma también dos de los viajeros que guiaron e inspiraron a Moreno: Darwin y Humboldt.[7]

A pesar de que estos nombres van a figurar con mayor insistencia en el primer libro del naturalista, *Viaje a la Patagonia Austral*, la figura de Darwin sobre el espacio reaparece en *Apuntes*: "A mi regreso me proponía averiguar cómo se presentan las mesetas en su descenso gradual hacia el Atlántico, formando la gradería gigantesca que precede á la Cordillera de los Andes, que tanto admiró Darwin y cuyo origen es aún un problema" (Moreno, 1897, 106). Si bien los autores a los que va a nombrar y también a discutir a propósito de su recorrido por el lago Nahuel Huapi son Guillermo Cox, George Musters, Florentino Ameghino, entre otros, la importancia de los avances científicos y la pregnancia de las figuras de Darwin y Humboldt en el imaginario del viaje es indiscutible. En este sentido, no sorprende encontrar en las notas de Elflein menciones de este tipo: "Salimos de Constitución el

7 "Partiendo del modelo del viajero naturalista que establecieran Alexander von Humboldt primero y Charles Darwin después, Moreno adapta el modelo de sus predecesores y lo pone en función de un proyecto de ocupación por medio de una narrativa y un museo que completa para sus contemporáneos el mapa imaginario del territorio nacional" (Livon-Grosman, 2004, 139).

16 de Enero a las seis y media de la tarde, entre los primeros amagos de una tormenta. Media hora después, habíamos dejado atrás los pueblos veraniegos del sur de Buenos Aires, y el convoy iba internándose en lo que Darwin llamara, hace 82 años, 'la llanura desolada'" (Elflein, 1916a). La viajera demuestra haber estudiado todas las referencias bibliográficas mencionadas por Moreno en sus textos y adopta el rol de "buena alumna". No obstante, avanzado el itinerario, toma coraje y le discute nada más y nada menos que al mismo Humboldt:

> Dice Humboldt, en sus "Sitios de Cordillera", que en los Andes, a pesar de su elevación real y gigantesca, no se recibe la impresión positiva y palpitante de enormidad que se tiene, por ejemplo en los Alpes o los Pirineos, cuya altura no alcanza a menudo, ni a la mitad de aquellos. Ese fenómeno es debido a la elevación de las mesetas de las que surgen los principales picos andinos. En estas regiones no cabe la observación del sabio alemán, quien no visitó el Sur de Chile. La altura sobre el nivel del mar aquí no es superior a 150 metros, y los nevados, varios de ellos visibles desde la base hasta la cumbre, aparecen en toda su imponente majestad (Elflein, 1916c).

Las afirmaciones del "sabio alemán", dice Elflein en la cita, no resultan útiles para describir el paisaje que tiene frente a sus ojos. La escritora se coloca, así, a la altura de Moreno y discute en términos científicos otras versiones del espacio provenientes de los nombres más importantes del listado de viajeros a la Patagonia. En este sentido, tal como mencionábamos antes, Elflein arma y desarma su perfil como viajera: sin renegar de su lugar

como discípula de Moreno, por momentos se corre y alza su voz para decir no sólo lo que sabe, sino también lo que ve.

Pero quizás la operación más novedosa de la escritora en esta serie de notas es la inclusión del "nosotras" en el listado de textos sobre el viaje al "fin del mundo": "No es héroe quien no siente miedo, sino el que lo vence. Nosotras lo sentimos y lo vencimos" (Elflein, 1916b). Una y otra vez, Elflein incluye dentro de sus argumentos este pronombre femenino y plural. Si el viaje era un asunto de hombres en general, el viaje a la Patagonia lo era aún más por la carga simbólica que acarreaba desde el periplo de Magallanes. En esa repetición insistente del "nosotras", la cronista parecería querer modificar la distancia patriarcal que separaba a las mujeres de la aventura: "Desde arriba se goza de uno de los panoramas más amplios y grandiosos, en cualquier momento; y si se alcanza a divisarlo, como *nosotras*, en una mañana de verano…" (Elflein, 1916d); "Una ardorosa impaciencia se apodera de *nosotras* a medida que nos aproximamos al hito" (Elflein, 1916c); "Allá quedaban las princesas encantadas, y *nosotras* de regreso al mundo real…" (Elflein, 1916e); "Del mismo modo sentíamos *nosotras* la nostalgia de la travesía" (Elflein, 1916e), entre muchos otros ejemplos. A diferencia de Florence Dixie o Eluned Morgan, quienes recorrieron en décadas anteriores otras zonas de la Patagonia junto a grupos de hombres —y se enfrentaron mucho antes al desafío de reconocerse como aventureras, escribir sus relatos de viaje y publicarlos—, la novedad que introduce Eflein es la de considerar que las mujeres no necesitaban más que de otras mujeres para emprender un viaje. En efecto, en una de las notas con las que cierra el relato de su desplazamiento

por el noreste argentino, dice: "Pero, como una compensación, el dios de los viajes —¿por qué no le ha de haber?— o más bien una diosa —puesto que en las excursiones suele predominar el azar, lo imprevisto y caprichoso que se considera patrimonio del sexo femenino— nos deparó todavía momentos inolvidables…" (Elflein, 2018, 104-105) De un modo sutil, y sin cuestionar a su maestro Francisco Moreno, Elflein convierte el viaje a la Patagonia en un tema de mujeres.

Imágenes industriales/ tarjeta postal

Como vimos en el apartado anterior, Elflein se apoya en Moreno para legitimar su palabra. Sin embargo, sus textos se despegan en parte de los libros de viaje de los científicos-naturalistas del siglo XIX ya que, tal como adelantamos, la serie "Paisajes cordilleranos" se escribe para la prensa y en pleno proceso modernizador. En este sentido, nos interesa pensar ahora cómo estas crónicas también dialogan con las "Aguafuertes patagónicas" que, casi veinte años después, escribió Roberto Arlt como corresponsal para *El Mundo*.

Si bien no existe ninguna referencia de que Arlt haya leído a Elflein, al comparar y cruzar ambos conjuntos de crónicas encontramos sincronías no sólo en la repetición de tópicos sobre la región, sino también en la fascinación por el paisaje. Además, tanto las notas de Elflein como las de Arlt fueron publicadas junto con fotografías en las páginas de *La Prensa* y *El Mundo*. En consecuencia, nos proponemos indagar aquí ambas series para pensar cómo cada cronista representa la zona del lago Nahuel Huapi, qué encuentran en el "desierto patagónico", de qué modo la industrialización de las ciudades

figura en sus descripciones y qué nuevos sentidos arrojan las fotografías que se publicaron junto a los textos.[8]

En el verano de 1934 Arlt recorre en tren, en auto, a pie y a caballo los espacios que Astier deseaba conocer: "Vea; yo quisiera irme al sur… al Neuquén… allá donde hay hielos y nubes… y grandes montañas… quisiera ver la montaña" (2005, 154). El escritor parte desde Buenos Aires hacia la Patagonia por la costa atlántica, pasa por Carmen de Patagones y Viedma, y desde ahí cruza el país hasta alcanzar la Cordillera de los Andes. A diferencia de Elflein que en su presentación de "Paisajes cordilleranos" menciona a Francisco P. Moreno como mentor, Arlt se disfraza del estereotipo de viajero que circulaba en el cine de la época: "Como los exploradores clásicos me he munido de unas botas, de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno la prestancia de un aventurero fatal, y de una pistola automática" (1934a). En sintonía con la imagen de "irreverente" o "antagonista" (Juárez, 2013) que el escritor venía trabajando desde la publicación de su primera novela, Arlt aspira a separarse del modelo de viajero-héroe para, en cambio, mostrar el paisaje a sus lectores:

> No aspiro a la estatua, ni al reconocimiento de mis conciudadanos. Aun cuando no se me ocultan que correré graves riesgos en la cordillera de los

8 En las últimas oraciones de su artículo "Mujeres de viaje: Lina Beck Bernard, Jennie Howard. y Ada Elflein", Torre menciona la existencia de un vínculo entre el trabajo de Morgan y las notas de Arlt: "La naturaleza es comparada con la tecnología, en este caso fotográfica, y no al revés, adelantándose, en este sentido, a la fórmula acuñada en la década de 1930 por Roberto Arlt para describir para el diario *El Mundo*, sus travesías patagónicas" (2013, 227).

> Andes (pues si al pasar por un abismo se le rompe la cincha a un caballo, yo me mato, o si al manejar la pistola automática, me hiero de gravedad), digo que no aspiro a la estatua ni a la inmortalidad ni a ser miembro de la Academia Geográfica. Me bastará…con estar nuevamente en especial comunicación con mis lectores de *El Mundo*…(1934a).

Y si bien, tal como adelantamos más arriba, Elflein tampoco se considera una heroína —"No es héroe quien no siente miedo, sino el que lo vence. Nosotras lo sentimos y lo vencimos; pero declinamos el honor de que nos consideren heroínas" (Elflein, 1916b)—, las intenciones no son las mismas. Mientras la escritora reniega de su heroicidad porque espera que cualquier otra mujer se embarque en un viaje de aventuras, Arlt, en cambio, lo hace con el objetivo de desligarse de la tradición de varones que recorrieron esas tierras. Sin embargo, a pesar de que a mediados de los años treinta un escritor vanguardista como Arlt esperaba salir de los lugares revisitados, podemos ver cómo en sus representaciones recupera escenas que se vinculan con los tópicos instalados por los científicos-naturalistas. Es que, como observa Beatriz Colombi: "Entre el cronista y su objeto se interpone el filtro de la literatura. Nunca es un Adán en su texto, sino un eslabón más de una larga cadena, donde se funden y confunden otras representaciones (fotos, lecturas, grabados)" (2010, 19).

Así, en la nota que describe su viaje desde la costa hasta la zona cordillerana en tren, introduce un tipo de descripción del espacio que parecería remontarse a Darwin en su *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Esta crónica, titulada "Hasta donde termina el riel", representa las vistas paisajísticas

entre estas ciudades costeras (Viedma, Carmen de Patagones), semejantes por su tranquilidad, vegetación y pintoresquismo a algunos pueblos brasileños que el escritor recuerda de su viaje anterior, y la monumentalidad de la Cordillera. Sin embargo, entre el mar y la montaña hay un espacio que Arlt no puede eludir: el desierto. Aquella zona fundante de la identidad argentina aparece representada como la repetición de un vacío que no despierta emociones: "El paisaje, si se puede llamar así, es una llanura aburrida, manchada de círculos verdes por la empeñosa obstinación de matas de arbustos y centenares de leguas cuadradas" (Arlt, 1934b). El cronista pareciera no hallar en la homogeneidad del centro patagónico elementos que le permitan acercarse artísticamente al espacio. No obstante, el gesto de enojo frente a la región no resulta, de ningún modo, una novedad. Por el contrario, es posible observar que algunas de las descripciones de Arlt se amalgaman con las representaciones sobre el desierto que figuran en el ya mencionado libro de Darwin:[9] "Esta última vegetación desapareció enteramente al poco trecho, y las llanuras quedaron sin la menor maleza que cubriera su desnudez. El cambio que acabamos de indicar señala el comienzo del gran depósito calcáreo-arcilloso que forma la dilatada extensión de las Pampas…" (1997, 94). La imposibilidad de comprender lo siempre igual que enoja a Arlt —"Resuelvo no mirar por la ventanilla. Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo como enemigo personal. Es un inaguantable latero,

9 Como señala Blengino: "Darwin será un punto de referencia obligado para todos los que vendrán, no sólo por el valor de sus descubrimientos, sino además por ser el protagonista y narrador de un viaje fascinante" (2005, 91).

que siempre dice la misma cosa" (1934b)—, había marcado ya un siglo antes la paradigmática experiencia del viajero inglés: "La vegetación es raquítica y pobre, y aunque se ven arbustos de muchas clases, todos están armados con aguijones formidables, que parecen recomendar al extranjero huir de tan inhospitalarias regiones" (Darwin, 1997, 81).

En un sentido similar, cuando Elflein describe el desierto encuentra, en un principio, lo mismo que ya había visto Darwin y que, más tarde, recuperará Arlt:

> El paisaje es de una aridez espantosa. Una planicie lisa como una mesa y que atravesamos, está cubierta de salitre blanco y brillante. Pronto nos vimos en pleno desierto: en los bordes de las lagunas turbias y amargas chispea la sal. Nada brota que no sea espina, jarilla o neneo, y aún este es más escaso. La tierra es ya amarilla, ya colorada; en los bajos la reciente lluvia ha dejado barro, el que, seco, se arrolla como virutas de cedro; parece que la tierra se estuviera descascarando. […] Y, sin embargo, en medio de la muerte palpita la vida: perdices, zorros, zorrinos, brillantes lagartijas y pájaros, pueblan el desierto. ¿Dónde encuentran agua? Solo ellos lo saben. […] Siempre me habían fascinado los paisajes del desierto; esta vez llegué a amarlos. ¡Horas de extraño deleite, de vida intensa y vibrante, mientras volábamos veloces por la travesía de Río Negro saturada de sol, admirando nuevas maravillas a cada giro de rueda, mientras el automóvil cantaba la canción del camino! (Elflein, 1916e).

Como puede verse, el fragmento comienza de un modo semejante a las descripciones de Arlt: la aridez es "espantosa", la planicie es "lisa como una mesa", "nada crece que no sea espina". Sin embargo, dice la escritora, "en

medio de la muerte palpita la vida". Elflein parece arrepentirse de lo dicho y encuentra en el desierto "la vida intensa y vibrante". Esta mirada positiva tiene que ver, sin dudas, con su interés por mostrar, en sintonía con el trabajo de Moreno, las posibilidades de estas tierras desiertas según el discurso imperante a partir de la "Conquista del Desierto". Pero, además, habilita una pregunta central a la hora de leer en conjunto sus textos y los de Arlt ¿podía una mujer periodista quejarse, ser irónica o irreverente?

Por otro lado, otro de los puntos en común de ambas series es el contexto en el que fueron escritas: la modernización porteña. Por eso, si bien es cierto que en el caso de Elflein las referencias a la tradición del viaje "al fin del mundo" abundan y en Arlt no figuran nombres, pero sí tópicos e imágenes escriturarias que dialogan con lo ya dicho por viajeros anteriores, nos interesa indagar cómo ocurre ese "vaivén" entre "lo tradicional" y "lo moderno" en estos textos.

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, Buenos Aires es sometida a una suerte de metamorfosis que la acerca a la imagen de "metrópolis": modernización del puerto, nuevo alumbrado público, aparición del subte, construcción del Teatro Colón, etc (Romero y Romero, 2000, 9-19). Los cambios económicos, arquitectónicos y tecnológicos señalan el surgimiento de una época vertiginosa abarrotada de *aventuras* (Romero, 2005, 247). Si bien en el contexto latinoamericano las transformaciones fueron desparejas —unas pocas ciudades se convirtieron en metrópolis a la vez que un velo de inmovilidad cubrió los pueblos del interior—, el modelo

de Haussmann en París influyó, tal como señala José Luis Romero, en el deseo por borrar el pasado y, junto con él, desarmar la "gran aldea".

Además, parte de las transformaciones de la ciudad-puerto y del pensamiento intelectual de la época tuvieron que ver con la emergencia de ciertos hallazgos técnicos que, en las primeras décadas del XX, le otorgaron un rol protagónico al periodismo. La incorporación de nuevas maquinarias, la ampliación de la red de distribución, el aumento de los ejemplares impresos y la profesionalización de los escritores establecieron nuevos vínculos entre la ciudad y las palabras. En este contexto de cambio permanente se insertan tanto las crónicas de Elflein, como las de Arlt. Y si bien es cierto que el vínculo entre la obra de Arlt y esta escenografía industrial ha sido ampliamente revisitado por la crítica (sobre todo en relación a las novelas), lo que nos interesa aquí es pensar, tal como lo hace Saítta, qué ocurre cuando el aguafuertista se encuentra con un paisaje donde prima la naturaleza: "Significativamente, Arlt no modifica su aparato de percepción sino que apela al sistema de metaforización característico de su narrativa urbana, sólo que lo hace para narrar y describir un escenario diferente" (2008, 13). Cuando Arlt mira la zona del lago Nahuel Huapi, dice Saítta, lo hace con ojos urbanos. Al igual que sucede en el caso de las "aguafuertes fluviales" en las que describe un viaje por el Río Paraná y parte de Chaco, el cronista se sirve de metáforas técnicas para intentar traducir sus percepciones sobre el espacio cordillerano:

> Oscuro, violeta, azul turquí, el río del sur precipita sus aguas de color tinta violentamente hacia el Este. Corre entre barrancas casi siempre perpendiculares al agua que las roe, orillas de piedra o greda, verdes de pasto…[…] Y esta marcha de las corrientes es tan violenta, que las balsas […] están aseguradas por cables transversales, y no es necesario que su cauce sea profundo (ya que en casi todos estos ríos transparentes se distingue perfectamente el lecho de ovaladas piedras verdes) porque el agua corre con tal rapidez que sólo un buen nadador puede atreverse a cortar estas corrientes silenciosas y oscuras, que trazan en el verde césped, curvas de glacial violeta (Arlt, 1934c).

Aunque cruzada por nuevos puntos de vista —Arlt mira ahora desde arriba del caballo o desde la cima de la montaña—, su mirada sobre el espacio continúa influenciada por el proceso modernizador de las ciudades. De un modo similar, en las notas de Elflein encontramos descripciones que se vinculan con el modo de ver arltiano:

> Las montañas, erguidas en amplio y solemne anfiteatro, aparecen salpicadas de manchas de nieve que recogen los rayos solares y los reflejan en haces deslumbradores. A veces, el brillo de esos cristales se enturbia, cuando vela al sol alguna nube o cuando sobre las crestas se deslizan vapores celestes y plateados como tules, que el viento esparce y desgarra. Entonces la nieve se apaga, tórnase de un gris azulado opaco, que despierta sensaciones de infinita tristeza. Corre la nube o pasan los vapores aéreos, brilla el sol, las manchas blancas refulgen de nuevo y el paisaje cobra vida y colores de belleza suprema (Elflein, 1916b).

"Rayos solares", reflejos "deslumbradores", cristales "enturbiados", "vapores celestes y plateados", son algunas de las frases que muestran una paleta de color y una materialidad que se asocia al modo de ver que prima en las aguafuertes patagónicas. Además, en medio de estas descripciones encontramos que la escritora juega a humanizar la máquina. Dice, en efecto, sobre el auto en el que realizan uno de los recorridos: "Es un ser viviente que habla al que sabe escuchar su voz" (Elflein, 1916a). A lo largo del camino ella escucha la historia que le cuenta la máquina, hasta que "su voz calla […]. Se detiene. El camino aparece bloqueado por una tropa de carretas, pesadamente cargadas de fardos de lana. Tienen que desviarse para darnos la huella; lo moderno prevalece sobre lo arcaico. […] Así, el lento pasado y el presente veloz se encuentran un momento, se miran y se separan" (Elflein, 1916a). Esta imagen —el encuentro entre el auto y las carretas— sintetiza quizás la manera en que tanto Arlt como Elflein hacen dialogar en sus textos la tradición con "lo nuevo", la naturaleza con las transformaciones urbanas.

Ahora bien, ¿qué pasa con este diálogo entre el paisaje cordillerano y la modernización porteña en las fotografías con las que se imprimieron ambas series de notas? ¿Coincide lo que dicen los textos con lo que se muestra en las imágenes? Cuando miramos ambos corpus de instantáneas, rápidamente advertimos que el relato que arman las fotos se despega del que figura en las crónicas. Tanto las imágenes tomadas por Germán Wiederhold con las que se

publicó la serie "Paisajes cordilleranos",[10] como las capturas del aguafuertista recuperan la mirada típica de las tarjetas postales (Figuras 1 y 2).[11]

10 "Germán Wiederhold descendía de las familias alemanas afincadas en el sur de Chile y al igual que otros miembros de esta corriente colonizadora tuvo una participación destacada en la expansión y el uso de la tarjeta postal en este país. Asimismo editó una guía de turismo en Chile que junto al libro de Elflein contribuyó de manera significativa a la construcción de un destino turístico en la zona de los lagos andinos, que, como señala Navarro Floria, ya no constituía patrimonio exclusivo de aventureros con tiempo libre y recursos económicos sino que, gracias a la creciente accesibilidad y conocimiento del territorio, comenzaba a permear hacia sectores más amplios de la sociedad. La guía lleva por título *Turismo en la provincia de Llanquihue*. A través de la Suiza Chilena y Argentina y su primera edición está fechada en 1818, un año después que la publicación de Elflein. Ambos libros comparten en buena medida el material fotográfico de Wiederhold así como varios pasajes de las notas de viaje de Elflein; los dos proponen un periplo argentino-chileno y sus autores, hijos de inmigrantes alemanes, parecen haber acordado esta colaboración mutua en ediciones separadas para los dos países" (Servelli, 2014, 467).

11 En *Roberto Arlt en los años treinta*, Juárez señala que, con el viaje, "aparece la mirada paisajística en la literatura de Arlt" y "la experiencia de un nuevo sujeto", "una perspectiva distanciada y ajena a la del hombre agobiado y en crisis con un mundo de cambios y tensiones de su obra previa" (2010, 99).

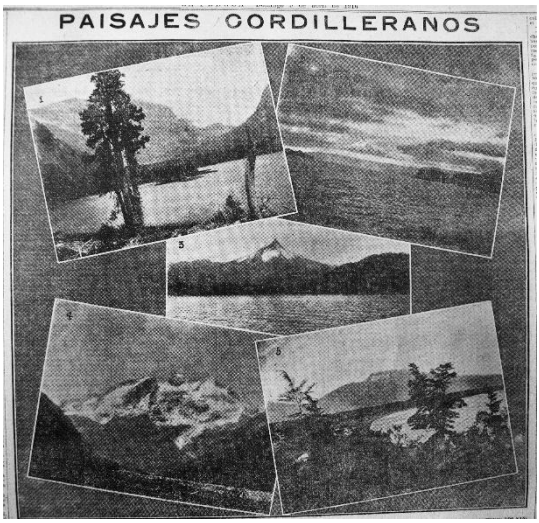


Figura 1 (izda.) — publicada con "Tranco lento hacia las casas" (1934d).
Figura 2 (dcha.) — publicada con "Paisajes cordilleranos" (1916c).

Al igual que sucede en la imagen de Arlt, en las tomas que se imprimieron junto a las notas de Elflein se observa una clara fascinación con el paisaje cordillerano que deja de lado la impronta industrial que aparece en muchas de sus descripciones. En relación con eso, tal como hemos analizado en un trabajo anterior sobre el viaje a la Patagonia de Arlt, las instantáneas de "Paisajes cordilleranos" también podrían ser definidas como "fotografías escenográficas", en tanto "muestran a los lectores del periódico los espacios […] en los que transcurren, o podrían transcurrir, las anécdotas referidas en los textos" (Cimadevilla, 2016, 14). Sin dejar de tener en cuenta que la elección de las imágenes que se publicaron junto a las notas estaba en manos

de los editores de *La Prensa* y de *El Mundo*, y posiblemente hayan quedado afuera muchas imágenes a las que hoy no tenemos acceso, lo cierto es que lo que prevalece en ambos conjuntos es la mirada turística por sobre las anécdotas y las representaciones industriales. En este sentido, encontramos ya en Elflein la figura de la viajera turista que Arlt retomará dos décadas más tarde. Si, tal como refiere Tzvetan Todorov, el viajero turista puede ser definido como un sujeto que "trata de acumular […] monumentos; he aquí por qué da preferencia a la imagen por encima de la lengua, y por qué su aparato fotográfico es su instrumento emblemático, aquel que le va a permitir objetivar y eternizar su colección de monumentos" (2005, 388-389), encontramos en el acopio de panoramas naturales que figura en ambos corpus de notas una fuga del relato periodístico. En las fotos de Arlt no hay referencias a los personajes que describe en los textos, ni a las anécdotas personales, ni al modo urbano de mirar el espacio. Coincidentemente, en las instantáneas que se imprimieron junto a las crónicas de Elflein no aparece el progreso que señala tantas veces en contraposición a la imagen del desierto. La tensión que figura en sus crónicas entre el deseo por rendir homenaje a Moreno y el interés por convocar a otras mujeres a emprender viajes de aventura no figura en estas fotos "escenográficas" en las que prima el impacto del paisaje.

Consideraciones finales

Si como señala Vanesa Miseres, "aún cuando la escritura femenina ha sido partícipe del corpus textual dentro del relato de viaje, ésta no ha conformado a

lo largo de la historia una tradición y una serie continua como la que se pudo divisar entre los hombres en los diferentes períodos de exploraciones" (2010, 38), a lo largo del análisis de las notas de Elflein pudimos observar ciertas tensiones en sus textos que demuestran el esfuerzo realizado por integrarse en esa tradición sin "molestar". Así, en el primer apartado indagamos el modo en que Elflein se autoconfigura como discípula de Francisco Moreno no sólo al traer una y otra vez su nombre a los textos, sino también al reivindicar la idea de progreso que figura en la obra del naturalista y reconstruir anécdotas que lo describen como un verdadero "civilizador". Por otro lado, en la segunda parte, encontramos que la "originalidad" o "excentricidad" de las aguafuertes patagónicas de Arlt —la manera en que el cronista combina vistas paisajísticas con metáforas industriales y, al mismo tiempo, reconstruye tópicos centrales de la tradición del viaje "al fin del mundo"— ya había aparecido de algún modo (aunque atravesada por otra subjetividad) en la serie "Paisajes cordilleranos" publicada casi veinte años antes. Las notas de Elflein funcionan entonces, sin dudas, como el puente que conecta la producción de dos autores en apariencia desvinculados (Moreno y Arlt), pero, además, demuestran el esfuerzo de una escritora que luchó por instalar el "nosotras" en una tradición de relatos fundada por varones. Entre Moreno y Arlt, entonces, emerge el llamado a la emancipación de las mujeres "condenadas por ambientes de ficción o por necesidades profesionales, a vivir ovilladas durante meses o años en las ciudades" (Elflein, 2018, 45).

Fuentes

Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: E. Santiago Rueda Editor, 2005 [1926].

Arlt, Roberto. Nota o Prólogo. En: *El Mundo*. Buenos Aires, 11 ene. 1934a.

Arlt, Roberto. Hasta donde termina el riel. En: *El Mundo*. Buenos Aires, 15 ene. 1934b.

Arlt Roberto. El país del viento. En: *El Mundo*. Buenos Aires, 17 ene. 1934c.

Arlt, Roberto. Tranco lento hacia las casas. En: *El Mundo*. Buenos Aires, 31 ene. 1934d.

Elflein, Ada María. Paisajes cordilleranos. Por los lagos andinos. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 13 mar. 1916a.

Elflein, Ada María. Paisajes cordilleranos. San Martín de los Andes. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 19 mar. 1916b.

Elflein, Ada María. Paisajes cordilleranos. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 9 abr. 1916c.

Elflein, Ada María. Paisajes cordilleranos. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 16 abr. 1916d.

Elflein, Ada María. Paisajes cordilleranos. En: *La Prensa*. Buenos Aires, 4 may. 1916e.

Elflein, Ada María. *Impresiones de viaje*. Haedo: Los lápices editora, 2018.

Moreno, Francisco P. *Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén*, Río Negro, Chubut y Santa Cruz. La Plata. Talleres de publicaciones del Museo, 1897.

Referencias bibliográficas

Blengino, Vanni. *La zanja de la Patagonia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Cimadevilla, Pilar. "Roberto Arlt fotógrafo. Sobre las aguafuertes fluviales, patagónicas y españolas". En: *Anclajes Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, Universidad Nacional de La Pampa, 2016, 1-20.

Colombi, Beatriz. "Prólogo". En: *Cosmópolis*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, 11-33.

Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo.* Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1997.

Juárez, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010.

Juárez, Laura. "Cartografías de un autor en *El Mundo*. Pasajes, constantes y desvíos en el periodismo escrito de Roberto Arlt". En: *Malas Artes. Revista de Teoría y Crítica de la Cultura*, 2, 2013, 7-22.

Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". En: *La sartén por el mango*, P. González y E. Ortega (Comp.).Puerto Rico: Huracán, 1984, 47-54.

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Miseres, Vanesa. *Trazos de nación, Mueres viajeras y discurso nacional en Latinoamérica (1830-1910)*. Vanderbilt University: 2010.

Penhos, Marta. *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle*: *1826/1836*. CABA: Ampersand, 2018.

Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto. *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (Tomos I y II). Buenos Aires: Altamira, 2000.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

Saítta, Sylvia. "Prólogo". En: Arlt, Roberto. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*. Buenos Aires: Simurg, 2008, 9-23.

Servelli, Martín. "Paisajes de la patria para mujeres que viajan solas. La casa argentina de Ada María Elflein". En: *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina* (coord. Marta J. Sierra). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

Szurmuk, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina. 1850-1930*. México: Instituto Mora, 2007.

Szurmuk, Mónica y Torre, Claudia. "Nuevos géneros, nuevas exploraciones de la condición de mujer: viajeras, periodistas y mujeres trabajadoras". En: *Revista Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, 24, 2018, 191-202.

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 2005.

Torre, Claudia. "Mujeres de viaje: Lina Beck Bernard, Jennie Howard y Ada Elflein". En: *Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013, 211-227.

De “ornitólogo nacional” a “escritor universal”: William Henry Hudson en la revista *El hornero*

From “national ornithologist” to “universal writer”: William Henry Hudson in El hornero *magazine*

Carolina Maranguello

Recebido em: 28 de abril de 2022
Aceito em: 12 de maio de 2022

Carolina Maranguello es Doctora en Letras y Profesora de Literatura Latinoamericana II (Lenguas Modernas) y de Literatura Argentina II en la Universidad Nacional de La Plata. Realizó su tesis doctoral sobre la obra de Juan José Saer y el tema del viaje. En la actualidad continúa investigando sobre literatura argentina contemporánea.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1365-1609>
Contato: caromaranguello@yahoo.com.ar
Argentina

PALABRAS CLAVE: W. H. Hudson; Prensa; *El Hornero*; Ornitología; Recepción

Resumen: En el marco de la recepción argentina de la obra del escritor y naturalista W. H. Hudson, retomada desde sectores estética e ideológicamente divergentes, se indagará aquí la temprana recuperación de su figura en la revista ornitológica *El hornero*. En primer lugar, se intentará reponer el singular ejercicio naturalista ensayado por Hudson y observar cómo la heterogeneidad de sus intereses dialoga con las objetivos multifacéticos de la *Sociedad Ornitológica del Plata,* fundadora de *El hornero*. En segundo lugar, se abordarán las diferentes estrategias de traducción e incorporación de sus artículos naturalistas, que van modificándose en relación a los cambios experimentados por la recepción de Hudson en la escena literaria nacional, entre un primer interés más estrictamente ornitológico (a partir del agregado de notas científicas y de fotografías inéditas) hasta un interés cultural ampliado que le permite a la revista participar de los homenajes que se radicalizan en torno al Centenario de su nacimiento en 1941.

KEYWORDS: W. H. Hudson; Press; *El hornero*; Ornithology; Reception

Abstract: In the context of the Argentine reception of the writer and naturalist W. H. Hudson's work, read from aesthetically and ideologically divergent sectors, the early recovery of his figure in the ornithological magazine *El hornero* will be investigated here. In the first place, we will try to recompose Hudson's singular naturalistic exercise and observe how the heterogeneity of his interests dialogues with the multifaceted objectives of the *Plata Ornithological Association*, founder of *El hornero*. Second, we will consider the different strategies of translation and incorporation of his naturalistic articles, which are modified in relation to the changes experienced by Hudson's reception in the national literary scene. We will notice a first interest that is more strictly ornithological (expressed in the addition of scientific notes and unpublished photographs) and secondly an expanded cultural interest that allows the magazine to participate in the tributes that increase around the Centenary of his birth in 1941.

"Ornitólogo argentino", "gaucho vagabundo" en las pampas y "nómade contemplativo" (Casares, 1929, 281, 283) en Inglaterra: así definió Jorge Casares[1] a William Henry Hudson, el escritor y naturalista hijo de padres norteamericanos que nació y vivió en Argentina hasta 1871, cuando decidió trasladarse definitivamente a Inglaterra, su patria por adopción, para escribir sus ensayos sobre la naturaleza y su obra ficcional y autobiográfica enteramente en inglés. Casares –ornitólogo, coleccionista y difusor de la obra de Hudson– permite advertir la forma en que el escritor llevaba adelante sus observaciones de aves –como naturalista aficionado que recorría los territorios de la pampa, la Banda Oriental, la Patagonia y, posteriormente, los pequeños poblados ingleses–; vagabundo y nómade en ambas latitudes.

La recepción de Hudson comenzó a producirse de manera temprana, pero discontinua, en Argentina: la escena mítica de su incorporación se retrotrae al encuentro en 1924 entre Rabindranath Tagore y Carlos Leumann, periodista de *La Nación*, que lo conoció cuando el poeta indio estaba de viaje en el país, invitado por Victoria Ocampo, y quien le mencionó por primera vez el nombre de Hudson, "el más grande prosista universal de nuestra época", fallecido apenas dos años atrás (citado en Cilento, 1993, 183). Durante la década del veinte circularon las primeras traducciones al español de *Far Away and Long Ago* (1918), *El Ombú* (1902) y *The Purple*

1 La conferencia "William Henry Hudson y su amor a los pájaros" que Casares ofreció por encargo de la S.O.P. fue dictada en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales el 14 de noviembre de 1929 y reproducida en numerosas ocasiones, no solo ese mismo año en *El Hornero*, sino también en *El monitor de la Educación común* (Año 52, nº. 721,1933) y en la *Antología de Guillermo Enrique Hudson* (1941, Losada).

Land (1885), así como las primeras reseñas críticas a cargo de Jorge Luis Borges y Horacio Quiroga. Por su indeterminada adscripción nacional y las múltiples tensiones que condensa su obra, el escritor representó un enclave particularmente significativo para que diversas tradiciones críticas y ensayísticas se reapropiaran selectivamente de su figura. Según advierte Lencina, durante la década del treinta se acentúa la dicotomía que había comenzado a dibujarse unos años antes, entre la canonización más liberal del grupo vinculado a *Sur* (representado por Borges y luego por Martínez Estrada) y la "canonización contraofensiva" (Lencina, 2019, s/p) del grupo nucleado alrededor de Samuel Glusberg, que siguiendo tendencias socialistas y americanistas alertará desde diferentes publicaciones sobre la necesidad de "reconquistar" al escritor[2]. Desde los cuarenta a los sesenta se producen "los procesos de nacionalización, canonización y culto de Hudson" (Cilento, 1999, 50). Se multiplican las traducciones al español de varios títulos y se incorpora al escritor en el sistema literario de la gauchesca a partir de la comparación con Hernández, a quien Hudson superaría, según la lectura de Borges y

2 En 1932 Glusberg le dedica a Hudson el primer número de su revista *Trapalanda. Un colectivo porteño*. Dos años después publica su ensayo "La reconquista de Hudson" en *La Nación* y en *Repertorio americano*, replicado y ampliado en *Babel*, Año XXI, n° 18 (1941). Allí, ante el casi nulo conocimiento de la figura y la obra de Hudson, proclama la necesidad que existía en el país de contar con un verdadero "intérprete universal de su tierra incógnita" (1934, 233) y repasa los escasos hitos de su difusión, reconociendo la labor pionera de las traducciones y alusiones de Hudson que realiza Doello-Jurado en *Physis*; así como la traducción de Casares de "El Cardenal" y su conferencia sobre Hudson, publicada en *El hornero*. Importantes menciones teniendo en cuenta que su aspiración era que buenas traducciones de la obra de Hudson comenzaran a circular de forma sistematizada y pudieran llegar al gran público a través de "los diarios y revistas populares" (234). Sobre la presencia de Hudson en *Babel* y las significativas reescrituras de este ensayo de Glusberg, cfr. el artículo de Concha Ferreccio (2021).

Martínez Estrada. El año del Centenario de su nacimiento, 1941, es clave en este proceso: en las páginas de *La Nación* y *La prensa* se publican varios artículos sobre su vida y obra, y se mencionan los múltiples homenajes en su honor. Ese mismo año se edita la famosa *Antología* de Guillermo E. Hudson (Losada) con textos de Pozzo, Borges, Martínez Estrada, Casares, Prittchet, Massingham y Manning: una "recepción combinada" (Cilento, 1999, 50) de firmas nacionales y extranjeras que permitía acentuar la importancia local de Hudson a partir de su valoración entre críticos, editores y prestigiosos escritores ingleses.

Esa es, muy abreviada, la recepción literaria de Hudson, que continuamente alternará y combinará posturas más nacionalistas que leen en su obra una condensación nostálgica del pasado rural de una nación todavía "no contaminada" por la inmigración; y aquellas que reconocen en el carácter excéntrico de su figura la cifra de una extranjería consustancial a la tradición nacional (formulada ahora a partir de la mirada de los viajeros ingleses y de otros residentes extranjeros que supieron extraer la cualidad diferencial del territorio). Es posible, sin embargo, trazar otra historia de su recepción en clave científico-naturalista, que si bien se trama junto a la anterior, tiene su propio ritmo y abre otra red de nombres y publicaciones que todavía no ha sido suficientemente descripta, permitiendo situar a Hudson no solo en la historia de la literatura argentina sino también en la historia de la ornitología nacional. A diferencia de las traducciones de sus cuentos, novelas y memorias, que circularon desde la década del veinte, la edición en libro y en español de su obra más estrictamente naturalista es bastante posterior y

recién comienza a producirse a partir de la década del 40. En ese sentido, la aparición de Hudson en la revista científica *Physis* es precursora e incorpora al escritor muy tempranamente en 1913[3]. *El hornero* será fundamental en la configuración de este perfil menos articulado por la crítica, el de Hudson como "ornitólogo nacional", a la vez que contribuirá a la sedimentación de sus atributos como escritor de alcances universales, ahora "reconquistado" para la tradición literaria del país.

Efectivamente, su prolífica escritura discurre, a la vez, por diversos géneros y no es sencillo –ni deseable– deslindar su obra más estrictamente científico-naturalista de su obra ficcional y autobiográfica, porque el modo de describir la naturaleza, presente en toda su producción, fusiona de un modo único algunos de los protocolos de notación naturalista con los de la contemplación poética, atravesada por el sentimiento animista que abrevó desde su infancia y nunca abandonó. La indefinición y porosidad de su prosa, la defensa del saber científico como saber "personal" y el carácter *amateur* de su tarea como naturalista (Montaldo, 2004, 123) determinaron las relaciones inestables que Hudson mantuvo tanto con la institución científica cuanto con la prensa,

3 Si bien este artículo se dedicará exclusivamente al análisis de *El hornero*, es importante aclarar que la escritura naturalista de Hudson ya había sido previamente retomada en *Physis* (1912-2002), una publicación dedicada a las ciencias naturales en Argentina y países vecinos que compartía varios objetivos y colaboradores con *El hornero*. En 1916 se publicó la traducción de "Biografía de la Vizcacha" de Martín Doello-Jurado y posteriormente elogiosas referencias a *Argentine Ornithology* (1888-89), *The Naturalist in La Plata* (1892) y *Birds of La Plata* (1920). Hudson fue nombrado "socio correspondiente" junto a otros reconocidos naturalistas argentinos y extranjeros. Por estos motivos, las conclusiones de este trabajo sobre la significativa incorporación de Hudson en *El Hornero* tendrán en cuenta su participación en *Physis*, aunque algunas operaciones realizadas por Doello-Jurado merecerán un análisis particular en futuros estudios.

ambas fundamentales, sin embargo, para su primera labor como escritor y para la difusión de sus trabajos.

Si bien fue consignado como el "primer ornitólogo nacido y formado en suelo argentino" (Di Giacomo, 2008, 405)[4], en una época caracterizada como la del inicio de las colecciones y publicaciones ornitológicas, fomentadas a su vez por la llegada al país de científicos que fueron contratados como docentes e investigadores, la participación y colaboración de Hudson en el medio científico nacional fue menor. Como explica Alicia Jurado, fue Carlos Burmeister quien primero recibió las notas y los ejemplares embalsamados por Hudson, y quien lo conectó con la Smithsonian Institution de Washington. Si bien al principio Hudson no conocía en detalle los protocolos de taxidermia, sus notas fueron valoradas por la institución y remitidas para su examen a Mr. P. L. Sclater y a Mr. Osbert, de Londres, especialistas en el estudio de las aves sudamericanas. Allí se inicia la correspondencia entre Sclater y Hudson. Casares observa, sin embargo, que si bien en el ámbito científico rioplatense Hudson no contaba con suficientes recursos para hacer sus recolecciones, tampoco terminó de integrarse en el mundo científico inglés.

4 En 1930 Casares pronuncia la conferencia "W. H. Hudson Argentine Ornithologist" en el *VII Congreso Internacional Ornitológico* (Amsterdam). *El hornero* (vol. 4, nº 4) reproduce las opiniones del público científico que si bien no consideraba a Hudson un naturalista sistemático en Inglaterra, lo valoraba como un *pioneer* en Argentina. Efectivamente, el zoólogo y divulgador Emiliano Mac Donagh publicará varios ensayos sobre Hudson para reclamar "la validez actual, presente, de nuestro naturalista" (1960, 49) cuya obra no sólo tenía un valor estético e histórico, sino un carácter absolutamente precursor por el tipo de observaciones y métodos ensayados por Hudson, lo que convirtió a varios pasajes de *El naturalista en el Plata* en cita obligada para los más reconocidos estudiosos de ecología, una ciencia "moderna" que se expandiría más tarde (Mac Donagh, 1960, 46).

A pesar de haber sido nombrado Miembro Correspondiente de la Zoological Society y de proyectarse un lugar en la investigación científica europea, sus colaboraciones en los *Proceedings of the Zoological Society* (publicadas entre 1872 y 1876) cesaron cuando arribó a Inglaterra, posiblemente porque ya no podía coleccionar las aves "exóticas" de Sudamérica. Aunque "pioneer" en los estudios ornitológicos argentinos, Hudson discrepaba de sus contemporáneos ingleses y abrevaba[5], en cambio, en la extensa tradición del ensayo sobre la naturaleza (Gilbert White, Richard Jefferies y Henry Thoreau). Como "autodidacta" y "naturalista de campo" (Wilson, 1981, 5) no se acompasaba con los métodos contemporáneos de abordaje científico ni con el estudio sistemático de la bibliografía actualizada que hubiera debido referenciar en un texto académico, y contra la especialización "Hudson [escribía] todavía en la intersección de ciencia y literatura" (Gómez, 2012, s/p). Como indica Jurado, el escritor reniega de los primeros métodos de exploración naturalista que había practicado durante su juventud en Argentina a través de la caza y la colección de especímenes muertos, y rechaza las disciplinas de "gabinete" de sus colegas europeos, para resaltar la importancia de la observación de animales vivos, en libertad y en sus medios naturales.

5 Además de su conflictiva relación con Darwin y la teoría del evolucionismo, Hudson también discrepó con el ornitólogo John Gould, con quien se vinculó cuando comenzó a estudiar las aves de Inglaterra. Según anota Casares, también despertó la susceptibilidad del profesor de zoología Alfred Newton, que no concebía verse interpelado por un "argentino"; e incluso mantuvo sus reservas, y posteriormente un explícito desacuerdo, con P. L. Sclater, a pesar de haber colaborado con él en más de un proyecto.

Una vez instalado en Londres, Hudson comenzará a publicar varios de sus cuentos, poemas y artículos en distintos medios de prensa y revistas ornitológicas (*Family Magazine*, *The Cornhill Magazine*, *Merry Englands*, *Home Chimes*, *Youth, Fortnightly Review, Century Magazine* y *The Times*, entre otros). Como advierte Fernández Bravo, en varios de ellos colaboraba como naturalista *amateur* para un "público no especializado" en temas científicos (2012, s/p). En las *Cartas a Cunninghame Graham* Hudson expresa, sin embargo, las dificultades para hacerlo: por un lado se queja de la demora con que aparecen sus colaboraciones, pero advierte además que su trabajo siempre resultaba excesivo: "Lo que yo hago es siempre 'demasiado' algo para los editores– o sino, 'demasiado' poco todavía" (1942, 34).

Como se verá a continuación, ese desborde y la imposibilidad de encasillar tanto su escritura cuanto su figura de escritor, resultarán especialmente atractivos para una revista como *El hornero*, capaz de alojar, algunas décadas después de su publicación original, artículos científicos de Hudson pero sobre todo la heterogeneidad de sus intereses, que muy bien condensa Alicia Jurado en la biografía crítica que escribe sobre él: "naturalista aficionado […] escritor de singulares dotes […], militante y luchador [de la] causa de las aves y educador" interesado en la divulgación y protección de la fauna y de la flora (2007, 43).

La revista *El hornero*

> y entre ellas [Sociedades de Historia Natural] hay una que se ocupa exclusivamente de aves, que edita una publicación periódica titulada *El Hornero*, y que lo hace tomando como modelo al 'Ibis'. (Hudson, 1974, 18)

El hornero, publicada por primera vez en 1917 por la Sociedad Ornitológica del Plata (fundada en 1916, hoy Aves Argentinas, y desde ahora en el artículo: S.O.P.), continúa hasta la actualidad dedicada al estudio de las aves, como ya lo advirtiera Hudson en la introducción de *Birds of La Plata* (1920), en la que saluda desde su escritorio inglés a la primera publicación científica periódica especializada en ornitología en toda Iberoamérica. En el número inaugural de la revista se establecen los principales objetivos de la S.O.P.: el estudio sistemático, biológico y económico de las aves; la protección y conservación de las especies útiles de la República Argentina y países vecinos, y la divulgación de dichos conocimientos. Interesa subrayar, además de su carácter *pionero*, su perfil *nacional*, condensado en el título[6], y desarrollado a lo largo de los años a partir de la publicación de un listado sistemático de

6 Esta práctica nominativa capaz de condensar en un pájaro la representación de una nación fue heredada de varias publicaciones científicas extranjeras, como *The Ibis* (Londres) o *The Emeu* (Australia), como bien señalaba Hudson. Es significativo, además, el mapa regional ampliado que dibuja el hornero, que si bien era una de las aves más características del país, desbordaba los límites territoriales para extenderse a Uruguay, el sur de Paraguay y Brasil, espacios de interés ornitológico para la revista.

aves argentinas, en el que se enumeraban todas las especies y subespecies conocidas y se incluía su distribución geográfica.

Según explicita la misma editorial del número inaugural (vol. 1, n° 1), a la revista no le interesa circunscribirse a la clasificación de especies sino desarrollar su "estudio biológico" completo en su medio natural, para determinar de esa manera sus costumbres, nidificación, migraciones y régimen alimenticio. Pero además, no solo reconoce los atractivos físicos de las aves sino también "las expresiones de su vida afectiva y las manifestaciones artísticas de sus nidos y de su voz [que] ofrecen no sólo un objeto de estudio para el naturalista, sino también un motivo de admiración" ("Sociedad ornitológica", 1917, 2). Esa amplitud de intereses científicos, económicos, geográficos y artísticos también se expresa en la heterogeneidad de sus colaboradores, porque si bien las sociedades ornitológicas tienen una dirección científica, pueden participar todas las personas que lo deseen: "de modo que tienen, generalmente, un carácter que es a la vez científico y popular" (2). De este modo, convocando a la vez su saber *personal*, las anécdotas de los vecinos y también los conocimientos científicos que fue adquiriendo, Hudson condensa los diferentes intereses y perfiles de la S.O.P., de la que se vuelve miembro honorario a partir de 1916, en consonancia con su activa participación en organismos análogos en Inglaterra (en 1889 fue uno de los fundadores de la *Royal Society for the Protection of Birds*, la primera sociedad protectora de aves).

Considerando la importante y reiterada presencia de Hudson en las páginas de *El hornero*, se indagarán a continuación las estrategias de traducción y

actualización de sus artículos naturalistas. Se tendrá en cuenta el marco de la creciente recepción del escritor en la escena cultural argentina (y sudamericana) por un lado; y los intereses de representación nacional y sociabilidad científica de la revista por el otro.

Hudson ornitólogo nacional: conversar en traducción

> Azara poseía una gran ventaja sobre mí. Tenía a su amigo Noseda […] que compartía su interés por la vida de las aves de la región. […] Yo no tuve un Noseda con quien comparar mis notas; ni tampoco tuve, durante los años de mi vida en las pampas, la felicidad de encontrar a alguien que compartiera mi interés por la vida de las aves salvajes de mi país natal. (Hudson, 1974, 18-19)

La presencia de Hudson es frecuente a partir de la segunda década de *El Hornero*, en la que se publican cinco artículos en total: "Los ñandúes en Argentina" (1927) "Las perdices en Argentina" (1928) y "Las palomas de la Argentina" (1929), traducidos de *Argentine Ornithology* y anotados por Alfredo Steullet y Enrique Deautier –ornitólogos colaboradores de la revista y discípulos de su fundador, Roberto Dabbene–; "Cardenal: historia de mi primer pájaro enjaulado", traducido por Jorge Casares del libro *Adventures among Birds* (1938); y "Lechucita de las vizcacheras" (1941), vertido al español por Irene Bernasconi de *Birds of La Plata*. Como se verá a continuación, los artículos nucleados entre 1927 y 1929 responden a un

interés más exclusivamente ornitológico que si bien no está ausente en los otros dos, llegará acompañado de otras motivaciones. Más allá de estos textos puntuales que aparecen traducidos en su totalidad, sus observaciones naturalistas serán retomadas en muchísimos números de la revista y se utilizarán para respaldar las de los nuevos ornitólogos, para contraponerlas a descripciones incompletas o bien para contrastarlas con nuevas evidencias que las corrigen ligeramente.

Con la publicación de "Los ñandúes en Argentina" (1927) Steullet y Deautier anuncian que comienza la traducción de la importante obra ornitológica del escritor inglés. Antecediendo el texto de Hudson, realizan una presentación del ñandú y describen sus principales características a través de un riguroso lenguaje científico. La distribución de roles y de usos diferenciados de la lengua que ya aparecía estructurando *Argentine Ornithology*, entre la nomenclatura y la caracterización científica de la especie (a cargo de Sclater) y las observaciones personales de los hábitos de los pájaros (a cargo de Hudson) se repite y amplifica en *El hornero*[7], A continuación los traductores mencionan la "excelente monografía" que el naturalista argentino Francisco Javier Muñiz le dedicó al ave y refieren que, si bien el trabajo de Hudson es menos acabado, vendría a completar el anterior. De esta manera, el artículo naturalista que Hudson escribió como resultado de sus observaciones en Río Negro, publicado primero en los *Proceedings of*

7 *Argentine Ornithology* es un catálogo de 434 especies de aves de Argentina escrito en colaboración entre Hudson y P. L. Sclater. Muchos años después, en *Birds of La Plata* (1920) Hudson volvió a publicar sus notas, extirpando del libro el aparato científico, y para ese momento, ya anacrónico, a cargo de Sclater.

the Zoological Society (1872), y luego, ligeramente modificado en *Argentine Ornithology* (1889), sale del circuito inglés para incorporarse, en traducción, al circuito naturalista argentino.

En distintas oportunidades los traductores ofician como los moderadores de un diálogo alrededor de la especie animal que están indagando. De ese modo, si bien el texto de Hudson se coloca como la piedra angular, ellos enmarcan, completan, problematizan, ponderan y/o corrigen algunas de sus observaciones. En algunas ocasiones, por ejemplo, agregan descripciones de otros reconocidos naturalistas argentinos, como en el caso del ñandú recién mencionado, o bien refieren las anécdotas que les transmitió otro colaborador de la revista sobre la especie en cuestión[8]. Aunque considerado "legítimo continuador de los Azara, Humboldt, D' Orbigny, Darwin, Bonpland, De Moussy, Burmeister, Ameghino y Muñiz" (Victoria, 1974, 8), admirado por ser un verdadero "precursor" (Mac Donagh, 1960, 46) e integrado posteriormente "al panteón de héroes científicos [nacionales]" (Gómez, 2012, s/p), Hudson no había encontrado demasiados interlocutores locales cuando vivió en Argentina: además de sus entrevistas con Burmeister, se sabe que conoció a través suyo a Francisco P. Moreno, a quien le regaló algunas piezas de sus excavaciones arqueológicas. Sin embargo, incorporado en las

8 En "Las perdices de Argentina", por ejemplo, los traductores incorporan la siguiente pieza de diálogo: "Conversando acerca de las costumbres de la martineta, el señor Antonio Pozzi nos ha referido […] que durante las noches de luna estas aves salen de su escondite y andan vagando por los campos, emitiendo su característico silbido". (Steullet y Deautier citado en Hudson, 1928, 182).

páginas de *El hornero* puede ocupar, algunas décadas después, el centro de una conversación naturalista con ornitólogos de distintas latitudes y tiempos.

A diferencia de la prosa académica de Steullet y Deautier, Hudson incorpora su experiencia de primera mano y realiza comparaciones poéticas como la siguiente: "el plumaje gris obscuro, semejante al color de la niebla, el largo y sutil cuello y el abultado cuerpo –muy próximo al nivel de los altos pastos– lo hacían casi invisible desde lejos" (1927, 54-55)[9]. Esta descripción estará vinculada a una de las preocupaciones centrales de los artículos naturalistas de Hudson, la gradual extinción de las especies ante la falta de moderación de la cacería, como ocurría en el caso del ñandú, y la indiferencia de los gobiernos incapaces de legislar a su favor. La familiaridad del ave con los humanos y su natural mansedumbre agudiza para él lo lamentable de esa pérdida. Entre las descripciones y anécdotas recogidas por Hudson, los editores de *El hornero* intercalan fotografías de ñandúes, tomadas por José B. Llanos y Antonio Pozzi. Las imágenes y sus epígrafes subrayan el rasgo o el comportamiento del ave que se quiere ejemplificar: "Ejemplares albinos de *Rhea americana albescens*. Hembra en el momento de poner, mientras el macho incuba" (Hudson, 1927, 55) o bien refuerzan sentidos más sutiles. Es el caso de la fotografía tomada por Antonio Pozzi (taxidermista y miembro

9 La misma revista no es ajena a esta combinación de discurso científico, literario, folklórico y antropológico, y publica en más de una ocasión leyendas y poesías sobre distintas especies de aves argentinas –especificando, debajo, sus nombres científicos–. Cfr. entre otros "Las aves en el folklore sudamericano" del etnólogo alemán R. Lehmann-Nitsche (vol. 4, nº 3, 1929) y "Pájaros en la aurora", poemas escritos especialmente para la revista por el poeta uruguayo Juan Burghi (vol. 7, nº 1, 1938).

fundador de la S.O.P.) donde se observa un "avestruz petizo *Pterocnemia 'pennata'*", según informa el epígrafe (1927, 57), junto a un niño que sostiene un mate, para subrayar esa idea de domesticidad del avestruz, y a la vez enfatizar la adscripción nacional de la especie. Si bien tanto en los *Proceedings of the Zoological Society* como en *Argentine Ornithology* las descripciones están acompañadas de láminas naturalistas, la utilización de fotografías es inédita y actualiza los artículos de Hudson estableciendo una continuidad temporal entre las características por él observadas "allá lejos y hace tiempo" y las imágenes tomadas por colaboradores contemporáneos de la publicación[10].

En el prefacio al segundo volumen de *Argentine Ornithology*, Sclater declara que han presentado 434 especies de la avifauna argentina y se adelanta en reconocer el carácter inconcluso del trabajo que debería ser completado por futuros investigadores: "To this list, no doubt, considerable additions will have to be made when the more remote provinces of the Republic have been explored" (Sclater, 2012, s/p). Los límites territoriales que unas décadas atrás todavía eran objeto de disputa política y militar, ya habían sido establecidos para el momento en el que comienza a publicarse *El hornero*.

10 La presencia de imágenes es constante en *El hornero* y fundamental en los estudios naturalistas. Entre sus páginas se encuentran láminas a color tomadas del Museo Argentino de Ciencias Naturales de Buenos Aires; mapas de distribución de especies; vistas y cortes de anatomía animal; fotografías de escenas de cacería, recolección y aclimatación de pájaros en cautiverio; dibujos científicos e ilustrativos; fotos de ejemplares muertos y preparados en el museo; retratos de científicos y colaboradores, e imágenes de eventos sociales de la S.O.P. La proliferación y variedad del aparato visual de la publicación responde a los múltiples intereses de investigación y divulgación científica, así como a la visibilización de una comunidad de ornitólogos nacionales e internacionales en constante trabajo e intercambio.

Por ese motivo, uno de los intereses de la revista es ofrecer una cartografía ornitológica nacional que contemple las diversas y "remotas" regiones del país. A diferencia de la absorción metropolitana de las notas de Hudson que hicieron publicaciones europeas como los *Proceedings*, incorporándolas como parte de las novedades exóticas provenientes de los territorios coloniales y periféricos, *El Hornero* las recuperará y recontextualizará en un mapa nacional y continental ampliado, puesto que las aves por él observadas se circunscribieron, como advierten Steullet y Deautier, a la provincia de Buenos Aires y al norte de la Patagonia. En uno de los artículos, por ejemplo, se ofrece la nómina de las 90 formas de especies de perdices americanas y su distribución desde el sur de la Patagonia hasta el norte de Méjico. El movimiento expansivo y proliferante de este mapa, que afirma la pervivencia de la especie, contrasta en este caso con la insistente alarma de Hudson sobre su probable extinción.

Ya sea para señalar la perdurabilidad y distribución ampliada de una determinada especie o para constatar su gradual desaparición, en muchos artículos Hudson funciona como un indicador temporal que condensa un momento del pasado en el que todavía no se habían radicalizado (aunque ya eran inminentes) el impacto producido por la inmigración, la caza indiscriminada, la actividad agrícola y la incorporación de especies foráneas que desarticularían el equilibrio biológico autóctono[11]. Por ese motivo, las

11 En un artículo sobre el halcón peregrino, se dice, por ejemplo: "Pero sin lugar a dudas hace algunos años era mucho más común de lo que es en la actualidad, sin necesidad de remontarnos a las épocas de Guillermo Enrique Hudson cuando afirmaba, en su libro *Un naturalista en La Plata*, 'el halcón peregrino es común en el Río de la Plata'". (Vasina, 1975, 282).

advertencias de Hudson son retomadas en los diferentes proyectos de ley de protección de especies nativas que vehiculiza la revista y sus observaciones se utilizan como evidencia temporal de la destrucción.

Memoria del cardenal

> En el momento de oírlo y luego de verlo, realmente me pareció que el pájaro me había reconocido como a alguien de su mismo distante país, y que su fuerte llamado era un alegre saludo a un compañero de destierro visto por casualidad en una avenida de Londres.
> (Hudson, 1938, 80)

Los tres primeros artículos, traducidos por Steullet y Deautier e incluidos en el sumario general de la revista responden, como se vio, a un interés más estrictamente ornitológico que comienza a desplazarse, a partir de 1938, cuando se publica "Cardenal: historia de mi primer pájaro enjaulado", y que terminará de ampliarse con la traducción de "Lechucita de las vizcacheras" en 1941. Estos últimos, incorporados en la sección miscelánea "Informaciones", ya no aparecerán acompañados de fotografías ni de las notas científicas que habían caracterizado a los tres primeros. Entre 1929 y 1938, sin embargo, el nombre de Hudson no desaparece; por el contrario, será mencionado en muchísimas ocasiones, no sólo por sus observaciones ornitológicas, sino sobre todo por la creciente difusión que fue cobrando su figura como un escritor de resonancias universales (por la singularidad y modernidad de

su prosa y por su modo inédito de contemplar la naturaleza a un lado y otro del Atlántico). La S.O.P participa activamente de los homenajes en su honor, y la revista registra y celebra las conferencias, actos y exposiciones en torno a su obra. En este sentido, 1929 y 1938 son años clave: en el primero el doctor Fernando Pozzo descubre el rancho natal del escritor, "Los veinticinco ombúes", en la ex localidad de Conchitas (Florencia Varela) que pasará a llamarse "Guillermo Enrique Hudson" en 1930. En 1938, Casares localiza la segunda casa de la familia Hudson en las proximidades de Chascomús, en la estancia "Las Acacias". Hudson, el ornitólogo nacional cuyas observaciones sobre pájaros era preciso reactualizar y anotar, insiste ahora como un escritor "nacional" cuyos textos adquieren nuevos valores. Según las apreciaciones de Pozzo y Casares, el reconocimiento de los hogares en los que habitó Hudson fue posible gracias a la fidelidad de su memoria capaz de reconstruir con exactitud, tantos años después, el escenario de su infancia y juventud. Para los interesados en la protección de las aves, Hudson será además el "proscripto" exiliado en tierra extraña, "compatriota eminente" injustamente ignorado que ahora puede regresar al territorio que lo vio nacer[12]. Esta recuperación ampliada de la figura de Hudson en la que fue central reconquistar la topografía "nacional" de su memoria le permite a la revista participar de la consagración literaria y cultural de la que era objeto el escritor y usufructuar su reconocimiento "universal" en relación a sus propios intereses: por un lado, su voluntad de representación de la avifauna

12 Cfr. la Carta del Dr. Edmundo Correas (*El hornero*, vol. 6 nº 2, 1936), miembro de la S. O. P en la que pide que se dicten leyes de caza segura para proteger a las aves indígenas.

nacional y su revalorización del escenario rural; pero también su afán por fomentar el intercambio científico con colegas británicos y norteamericanos, y fortalecer su participación panamericana[13].

"Cardenal: historia de mi primer pájaro enjaulado" resulta una pieza clave para observar la configuración de Hudson en la escena cultural sudamericana, así como los vínculos entre publicaciones científicas y culturales. La primera traducción de Casares se publicó en 1932 en el número de homenaje que la revista *Trapalanda. Hacia un colectivo porteño* dirigida por Samuel Glusberg le dedicara a Hudson; y además de ser publicada en *El hornero* (1938), reapareció en la *Antología* de Losada (1941) impulsada por Pozzo y vinculada a *Sur*. A diferencia de otros artículos naturalistas en las que se privilegian las observaciones generales sobre la especie, Hudson traza aquí la "biografía" de un pájaro en particular a partir de la cual proyecta su propia experiencia escindida: un anudamiento de singular tensión que será recuperado como síntoma en el amplio espectro ideológico y cultural de las diferentes instancias de recepción de Hudson en Argentina. Las notas de Casares que acompañan el texto no tienen como objetivo corregir o actualizar observaciones científicas sino puntualizar referencias temporales y espaciales que el mismo traductor pudo constatar al localizar la casa de

13 En el marco de la participación de la S.O.P. en las actividades y convenciones de la Unión Panamericana, se destaca la visita del Dr. T. Gilbert Pearson, presidente del *Grupo Panamericano del Comité Internacional para la Defensa de las Aves,* que permaneció varios meses en el país a fin de estudiar la avifauna y conocer la legislación argentina referente a su protección, y visitó en una ocasión el rancho natal de Hudson, acompañado por los miembros de la S.O.P. El prestigio universal del "primer ornitólogo nacional" y defensor de la causa de las aves resulta significativo para fortalecer este tipo de intercambios y colaboraciones.

Hudson en Chascomús. En la misma sección "Informaciones" se incorpora la carta que Casares envió a *La Nación* dando cuenta de su hallazgo.

Sin embargo, ese intento de apropiación nacional que tanto los científicos como los ensayistas probarían, alternativamente, sobre pájaros y escritores, será relativizada por Hudson. En la citada introducción a *Birds of La Plata*, advierte que a pesar de la distribución geográfica a partir de la cual los ornitólogos intentan ordenar el mundo de las aves, "[al tratarse de seres alados], muchas de ellas rehúsan pertenecer a una zona determinada [y además de las aves migratorias] hay otras de disposición vagabunda, […] [que] tienen el hábito gitano" (19). Esa misma indeterminación geográfica atraviesa, por supuesto, su propia biografía. En su texto Hudson reconstruye la historia de un cardenal que le fuera regalado en su infancia por un severo pastor inglés, al que evoca después de haber escuchado a un segundo cardenal enjaulado en las calles de Londres. El pájaro que el niño cuida con devoción se libera dos veces de su prisión y prefiere morir en libertad. Esta lección es central para el naturalista que luego defenderá la causa de las aves y preferirá estudiarlas en sus medios naturales y no disecados en un museo: momento clave de educación naturalista que a partir de aquí estará signada por la desposesión.

Al respecto de las ideas de colección y acumulación, Fernández Bravo considera *Birds of La Plata* y *A Naturalist in La Plata* como catálogos de especies asociados a la economía simbólica del museo y la taxonomía, y advierte que la práctica coleccionista de Hudson se sitúa en el lugar de la

pérdida y el deseo imposible de recuperación[14]. Incorporada en *El hornero*, permanentemente articulada con diversos museos de ciencias naturales, y con las prácticas de recolección, preparación y catalogación de especímenes de aves, esta pieza de Hudson resulta significativa porque formula, desde su propio anacronismo, preguntas que insisten en la contemporaneidad de la revista en la que se publicaban artículos sobre las ventajas y desventajas de estudiar los pájaros en cautiverio o en sus ambientes naturales.

El último artículo ornitológico de Hudson se publica en el marco de los festejos por el Centenario de su nacimiento, escena que condensa un momento clave de canonización y permite observar los diferentes sentidos que aglutina su figura y el prestigio de su universalismo, desde la recepción en clave americanista con "énfasis nacional-popular" y propulsora de un "panamericanismo alternativo" de los escritores, traductores y críticos latinoamericanos convocados por Glusberg en el número de homenaje de *Babel* (nº 18) (Concha Ferreccio, 2021, 7-10), al conjunto de firmas críticas locales e inglesas que formaron parte de la *Antología* (Losada), más vinculadas a *Sur*. En este marco, ¿de qué modos participa *El hornero* y qué lugar ocupará, de aquí en adelante, el perfil de Hudson como ornitólogo nacional y naturalista que las revistas científicas contribuyeron a formular?

14 En la introducción a *Birds of La Plata* Hudson se dedica a contabilizar pérdidas: "Así, las aves que dejé de oír suman 192. De éstas, el lenguaje de 7 lo he olvidado por completo. De 31, las imágenes auditivas se han vuelto borrosas en grado variable. Eliminando aquellas especies cuyo canto se ha silenciado o no recuerdo con nitidez, me quedan 154, que recuerdo con claridad". (Hudson, 1974, 6).

En 1941 *El hornero* ofrece la traducción de "Lechucita de las vizcacheras", un texto que condensa las principales características de la escritura ornitológica de Hudson, capaz de convocar un haz de memorias culturales: las anotaciones de Azara, las costumbres de cacería gaucha, sus propios recuerdos y experiencias de persecución y las "supersticiones" de los "indios". El artículo se enmarca en la sección "Informaciones", que también ofrece una extensa "Recordación del 1er Centenario del Nacimiento de Hudson" en la que se enumeran los homenajes que recibió el escritor: la conformación de una comisión integrada por representantes de Gran Bretaña, Estados Unidos y Argentina; la exposición de aves, libros y documentos en la Casa Harrods (en donde se pronuncian las conferencias de Mac Donagh, "Hudson naturalista" y de E. Martínez Estrada, "Hudson escritor") y la formación de la "Asociación de amigos de Hudson", entre otros actos de conmemoración en plazas y escuelas. La revista además reseña por extenso la *Antología* de Losada y publica el proyecto presentado por J. M. Bustillo para convertir el rancho natal en un museo y una reserva para pájaros. Más allá de la activa colaboración de los miembros de la S.O.P. en los festejos en honor al escritor, se destaca el carácter de "catálogo" que asume la publicación, que a la vez compendia y "cierra" una etapa clave en la recepción de Hudson.

Si bien tanto en *Babel* nº 18 como en la *Antología* se menciona la importancia de la naturaleza en la escritura de Hudson (cfr. los artículos de Montenegro y Rojas en *Babel*), serán los aportes de V. S. Prittchet ("Hudson, el naturalista") y Casares ("William Henry Hudson y su amor a los pájaros", publicado anteriormente en *El hornero*) los que terminen de

explicitar su perfil de naturalista *amateur* y ornitólogo. La *Antología* vuelve a poner en circulación las piezas de observación naturalista que antes habían circulado en *El hornero* y *Physis*, ofreciéndoles ahora una difusión mayor entre un público ampliado[15]. Como puede observarse, deberán pasar dos décadas para que la incipiente y fragmentada publicación de textos naturalistas en revistas científicas comience a sistematizarse en ediciones completas en libros. Entre 1944 y 1947, Santiago Rueda Editor publica *Aventuras entre pájaros* (1944), *Pájaros en la ciudad y en la aldea* (1946) y *El libro de un naturalista* (1946), entre otros títulos; en 1953 Emecé edita *El naturalista en el Plata* (con prólogo de E. M. Estrada) y recién en 1977 se publica *Aves del Plata* (Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires 1974), cuya elogiosa reseña aparece en las páginas de *El hornero* (vol. 11, nº 5, 1977).

Consideraciones finales

Si bien la presencia de Hudson comienza a menguar a partir del número en que se conmemora el Centenario de su nacimiento, se siguen citando sus observaciones sobre aves, tomadas de *Birds of La Plata* y *Argentine Ornithology*. Ocasionalmente, se mencionan libros que se dedican a su figura, como en el caso de la biografía de Pozzo, *La vida y obra de Guillermo E. Hudson* (*El hornero,* vol. 8, nº 3, 1944) o la de Alicia Jurado, *Vida y obra de W. H. Hudson* (*El hornero*, vol. 11, n° 3, 1973).

15 La traducción de Casares de "El cardenal" y la "Biografía de la vizcacha" traducida por Doello-Jurado. Además se agrega la traducción de "El puma o león de América" de F. Pozzo, extraído de *El naturalista del Plata.*

Esa atención biográfica no es menor para el caso de una revista que tempranamente buscó indagar y asentar, entre otros perfiles que circulaban sobre el escritor más vinculados a la gauchesca, el de "ornitólogo nacional", propiciando el diálogo a destiempo con científicos y colaboradores contemporáneos de la publicación, reconociendo el carácter pionero de varias de sus observaciones y recuperándolo como cifra temporal capaz de señalar la inminente transformación en los modos de gestionar la naturaleza, y alertar sobre la extinción de especies.

En esa ruta migratoria que siguieron las observaciones naturalistas de Hudson, desde Sudamérica a la triple publicación en Inglaterra (primero en los *Proceedings*, luego en *Argentine Ornithology* y finalmente en *Birds of La Plata*) habría que agregar el episodio argentino del regreso a partir de las traducciones de *El hornero* (y *Physis*), que como publicación en revista, abre el orden "cerrado" del libro para capitalizar y reubicar los "fragmentos". El modo de hacerlo obedece, como vimos, a diversos intereses: el más estrictamente ornitológico de las traducciones de Steullet y Deautier se amplía a medida que la figura de Hudson va cobrando notoriedad en la escena cultural, para dar lugar a la reconquista patrimonial y afectiva de la memoria natal del escritor y naturalista de prestigio "universal". Sobre ese umbral entre la recuperación nacional de Hudson y el universalismo de su escritura, la revista pudo inscribir su voluntad de representar la avifauna de país y regiones vecinas (recalibrando el mapa ornitológico de las observaciones de Hudson) y a su vez profundizar sus lazos con científicos y políticos británicos y norteamericanos, en especial en relación a su participación

de las políticas de protección de aves y conservación de espacios naturales. Los esfuerzos de traducción, difusión y acopio del archivo Hudson que realizaron los miembros de la S.O.P –y en especial Fernando Pozzo y Jorge Casares– permitió tramar esa primera escena de recepción naturalista en una amplia red de lecturas y posteriores publicaciones que excedía, pero incorporaba, el perfil ornitológico del escritor. Ese "exceso" que caracterizaba las colaboraciones de Hudson para la prensa londinense enriquece el carácter heterogéneo de *El hornero*, y el anacrónico *field naturalist* representado por Hudson reverbera, aún hoy, en el creciente número de observadores de aves y aficionados autodidactas que siguen colaborando con la revista.

Referencias bibliográficas

Casares, Jorge. "William Henry Hudson y su amor a los pájaros". In: *El hornero. Revista de ornitología neotropical*, vol. 4, nº 3, 1929, 277-289.

Cilento, Laura. "La recepción de Guillermo E. Hudson en 1941: centenario y canonización". In: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina.* Universidad Nacional de Tucumán, 1993, 181-186.

Cilento, Laura. "Hacia un cronotopo rioplatense en Borges: su lectura de *La tierra purpúrea* de Guillermo E. Hudson". In: *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires* (junio 1998-julio 1999), 1999, 49-57.

Concha Ferreccio, Pablo. "G. E. Hudson en la revista *Babel*: reconversiones universalistas desde América Latina". In: *Cuadernos LIRICO*, nº 23, 2021, 1-16. Disponible en <https://journals.openedition.org/lirico/11132>.

Di Giacomo, Adrián y Alejandro Di Giacomo. "Una breve historia de la ornitología en la Argentina". In: *Ornitología Neotropical*, nº 19, (Suppl.), 401–414, 2008.

Disponible en: <https://sora.unm.edu/sites/default/files/ON%2019%20%28Suppl.%29%20401-414.pdf>.

Fernández Bravo, Álvaro. "La atracción de lo distante: la obra de Hudson como catálogo y museo". In: Castro-Klaren, Sara y Leila Gómez (eds.). *Entre Borges y Conrad: Estética y territorio en W. H. Hudson*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012. Disponible en: <https://www.amazon.com/-/es/G%C3%B3mez-ebook/dp/B00SRN9QWU>.

Glusberg, Samuel. "La reconquista de Hudson". In: *Repertorio Americano*, 20 oct. 1934, 233-234.

Gómez, Leila. "Imperio y canon en William Henry Hudson". In: Castro-Klaren, Sara y Leila Gómez (eds.). *Entre Borges y Conrad: Estética y territorio en W. H. Hudson*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012. Disponible en: <https://www.amazon.com/-/es/G%C3%B3mez-ebook/dp/B00SRN9QWU>.

Hudson, Guillermo Enrique. *Aves del Plata*. Buenos Aires: Libros de Hispamérica, 1974.

Hudson, William Henry. "Los ñandúes en Argentina". In: *El hornero*. *Revista de ornitología neotropical*, vol. 4, nº 1, diciembre 1927, 52-59.

Hudson, William Henry. "Las perdices de Argentina". In: *El hornero. Revista de ornitología neotropical*, vol. 4, nº 2, diciembre 1928, 174-183.

Hudson, William Henry. "Cardenal: historia de mi primer pájaro enjaulado". In: *El hornero. Revista de ornitología neotropical*, vol. 7, nº 1, agosto 1938, 80-85.

Hudson, William Henry. *Cartas de W. H. Hudson a Cunninghame Graham y a la señora de Bontine (1890-1922).* Buenos Aires: Editorial Bajel, 1942.

Jurado, Alicia. *Vida y obra de W.H. Hudson*. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora, 2007.

Lencina, Eva. "Canon y nacionalización: la edición y difusión de la obra de W. H. Hudson a través de la 'época de oro' de la industria editorial". In: *Revista Latinoamericana de Estudios Editoriales*, 2019. Disponible en: <https://redeseditoriales.org/OJS/index.php/Releed/article/view/releed-1-2-lencina>.

Mac Donagh, Emiliano. "Guillermo Enrique Hudson, naturalista y escritor argentino". In: *150 años de evolución científica argentino británica*. Buenos Aires: Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires, 1960, 43-68.

Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Sclater, Philip Lutley. "Preface to the second volume". In: Sclater, Philip Lutley y William Henry Hudson. *Argentine Ornithology. A Descriptive Catalogue of the Birds of the Argentine Republic* (Vol. 2). The Project Gutenberg, 2012. Disponible en: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/38957/pg38957-images.html#Page_216>.

"Sociedad ornitológica del Plata. Carácter y fines de la asociación". In: *El hornero. Revista de ornitología neotropical*, vol. 1, nº 1, octubre 1917, 1-3.

Vasina, Wenceslao. "Algunas consideraciones sobre 'Falco Peregrinus" en nuestro país". In: *El hornero*, mayo 1975, vol. 11, n° 4, 281-284.

Victoria, Marcos. "Prólogo". In: Hudson, Guillermo Enrique. *Aves del Plata*. Buenos Aires: Libros de Hispamérica, 1974, 5-11.

Wilson, Jason. *W. H. Hudson: The Colonial's Revenge*. London: University of London/ Institute of Latin American Studies, 1981. Disponible en <https://sas-space.sas.ac.uk/4533/1/B43_-_W_H_Hudson_the_Colonials_Revenge.pdf>.

Fardo civilizador e visões da barbárie: *Mariluán*, de Alberto Blest Gana, em seu tempo

Civilizing burden and visions of barbarism: Mariluán*, by Alberto Blest Gana, in its time*

Bruno Verneck

Recebido em: 20 de abril de 2022
Aceito em: 21 de julho de 2022

Bacharel (2019) e doutorando em Letras pela FFLCH-USP. Atua na investigação das relações entre cultura e política nas literaturas hispânicas dos séculos XVIII e XIX. Realizou estágios de pesquisa no Chile (PUC, 2018) e na Argentina (UNLP, 2022-2023).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6537-9096>
Contato: bruno.verneck@usp.br
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:
Alberto Blest Gana; *Mariluán*; Indigenismos; Romance oitocentista; História Chilena

Resumo: Publicado em 1862, *Mariluán*, de Alberto Blest Gana, vem despertando o interesse da crítica literária desde o estudo de John Ballard, no qual a considerou como uma "novela olvidada" na trajetória do prolífico narrador chileno. Nosso artigo busca inserir-se no debate sobre o livro ao indagar os sentidos do romance em um duplo movimento comparativo: por um lado, consideramos as relações entre o romance e as polêmicas sobre as campanhas militares na região da Araucanía, no Sul do Chile; além disso, visamos aproximar o texto de romances contemporâneos à sua publicação que tratam da questão indígena e tiveram melhor acolhida em seus respectivos países. O movimento busca reavaliar o singular tratamento conferido por Blest Gana às complexas discussões sobre a assimilação dos indígenas à sociedade *criolla*, sem aderir aos termos com que o debate se colocava quando escreveu *Mariluán*, tendo lhe conferido o subtítulo de *"crónica contemporánea"*.

KEYWORDS: Alberto Blest Gana; *Mariluán*; Indigenisms; 19th century novel; Chilean History

Abstract: Published in 1862, Mariluán, by Alberto Blest Gana, has been arousing the interest of literary criticism since the study of John Ballard, in which he considered it as a "forgotten novel" in the trajectory of the prolific Chilean narrator. Our article seeks to insert itself into the debate about the book by investigating the meanings of the novel in two comparative movements: on the one hand, we consider the relationship between the novel and the polemics about the military campaigns in the Araucania region, in southern Chile; on the other hand, we aim to bring the text of novels published at the same period that deal with the indigenous issue and were better received in their respective countries. The movement seeks to re-evaluate the singular treatment Blest Gana gives to the complex discussions about indigenous assimilation to Creole society, without adhering to the terms in which the debate was installed at the moment he wrote the novel, which had as a subtitle "crónica contemporánea".

O presente trabalho tem por objetivo analisar o romance *Mariluán* de Alberto Blest Gana, publicado como folhetim entre outubro e novembro de 1862 no jornal *La voz de Chile*. Nossa leitura, partindo da análise de passagens do romance, busca reconstituir as polêmicas sobre a inserção dos indígenas nos Estados Nacionais, em voga no contexto da escrita, a fim de analisar o modo singular como o autor chileno trata da assimilação dos indígenas, núcleo do enredo, e se inserir em um debate que, desde o estudo de John Ballard (1981), vem mobilizando diversas abordagens da crítica literária em torno ao romance, como é o caso dos trabalhos de Gilberto Triviños (2004), Álvaro Kaempfer (2006) e Laura Hosiasson (2017; 2021).

Para tanto, estabelecemos dois movimentos comparativos: o primeiro diz respeito às polêmicas sobre as campanhas conhecidas na historiografia como a Pacificação de Arauco. Este projeto, levado a cabo pelo Estado chileno entre 1860 e 1883 e liderado pelo general Cornelio Saavedra, objetivou invadir, fortificar e ocupar as terras ocupadas pelos indígenas mapuches na Araucanía, no sul do Chile. Para localizar as linhas de força das contradições que o debate sobre essas campanhas estabeleceu na sociedade chilena, mobilizamos um editorial de 1859 publicado em *La revista católica* e um discurso pronunciado pelo senador chileno Benjamin Vicuña Mackenna em 1868, a fim de contrapô-los à posição que o romance adota sobre a questão indígena na década de 1860, tema esse que o romancista já havia tratado em crônicas publicadas em 1862, mesmo ano em que escrevera *Mariluán*.

Por outra parte, buscamos comparar a representação dos povos indígenas no romance blestganiano com outros dois romances que lhe sucederam e

tiveram melhor acolhida em seus respectivos países: *Iracema*, do brasileiro José de Alencar, e *Cumandá,* do equatoriano Juan León Mera, publicados respectivamente em 1865 e 1877. Analisado em relação a estes outros textos, *Mariluán,* visto a partir das contradições de seu narrador, demonstra forte teor crítico ao problematizar a relação entre *criollos* e indígenas na fronteira da Araucanía. Nutrindo-se da zona de contato situada no espaço fronteiriço, o romance capta as contraditórias e aporéticas possibilidades da assimilação dos indígenas ao Estado Nacional.

Mariluán: trágico guerreiro da zona de contato

O caráter honrado e os serviços prestados pelo protagonista indígena Fermín Mariluán não deixam nos *criollos* à sua volta sombra de dúvidas: trata-se de um guerreiro irrepreensível e útil à pátria, destes que povoam o imaginário chileno desde os cantos de Alonso de Ercilla. Tendo sido cedido na adolescência pela família indígena ao exército criollo, como parte de um acordo de paz, trata-se de um aculturado. No entanto, ele possui o empecilho de carregar consigo a marca que irá denunciá-lo sempre como um "outro". Homem da fronteira, ao desfilar pelas ruas e tertúlias de Santiago, Mariluán é símbolo do acordo de paz entre civilizados e bárbaros, berço da pátria.

O conflito do livro se dá justamente porque o jovem guerreiro mapuche não quer ser o "outro" que diz da piedade do homem branco pelo selvagem. Sua busca é por dissolver as fronteiras geográficas e simbólicas, casar-se com seu grande amor, a criolla Rosa Tudela, e deixar a "raça araucana" eternizada

no passado colonial da épica americana, integrando os indígenas coevos à sociedade *criolla*.

> *Uníase entonces el presente al pasado en el espíritu de Mariluán, que saludaba con alma reverente a las divinidades de los primeros años, juraba con orgullo la emancipación, por medio de la libertad y del trabajo civilizador, de la raza cuya sangre circulaba por sus venas, y en el fondo del corazón, dorada por los reflejos del amor, brillaba la imagen de Rosa como luz reservada para iluminar la siempre fantástica dicha del porvenir. En el suelo que le había visto nacer, con las palpitaciones del corazón producidas por el reciente combate, con la guerra en perspectiva y el amor venturoso en esperanza, Mariluán se sentía poderoso y feliz en aquel momento.* (Blest Gana, 1876, 187)

Esta passagem, que sucede a traição à Mariluán e o início dos conflitos na fronteira, marca a indissociabilidade do amor por Rosa e da liberdade de seu povo como objetivos para o protagonista. Uma vez a guerra iniciada, os anseios de plenitude do protagonista amalgamam os dois projetos, como se um fundamentasse e facilitasse o outro. A emancipação do povo araucano passa por uma visão singular de liberdade, lida como resultante de um "*trabajo civilizador*". Tal contradição vai regendo as muitas outras contradições no romance: Mariluán quer uma guerra sem sangue; quer derrotar os *criollos* para juntar-se a eles; quer libertar seu povo para civilizá-lo. O desejo de conciliação entre *criollos* e indígenas marca a ideologia do protagonista.

O narrador não economiza adjetivos para qualificar o brio "*venturoso*" e "*poderoso*" de seu herói de "*altivo corazón*". Reforçando a honra e legitimidade de suas intenções, o final do livro aparece como um corte brutal do clima de

aventura quase cavalheiresca do enredo. Entre o sonho, a utopia grandiloquente e a violência que sela o destino de Mariluán, Blest Gana constrói um abismo intransponível. Não à toa, o plano de libertação do herói é tão contraditório e improvável, uma vez que há uma ordem estabelecida, rígida e avessa à integração do indígena. As tensões e contradições do projeto enunciado atendem à necessidade prática de driblar as condições históricas objetivas.

Cruel, o desenlace nega ao protagonista inclusive a bela morte: ele acaba apunhalado pelas costas por um semelhante quando parecia poder retomar as rédeas da missão. Não bastasse a brutalidade do golpe, ampliada pelo detalhamento do narrador, ele tem a cabeça exposta em praça pública num chocante momento de humilhação que denota a falência total da possibilidade de integração. Ele e Rosa, que acaba enlouquecendo, terminam punidos, eliminados pela ordem que tentaram infringir.

No entanto, há algo ainda mais candente na beira do abismo, fruto do olhar arguto de Blest Gana. Para compreender a complexidade que o breve romance oferece, é necessário analisar com atenção as relações entre a figura de Mariluán e seus opositores.

A descrição heroica do guerreiro vai contrastar com a de seu assassino, Peuquilén. Este é o índio bárbaro, pura pulsão, contraponto absoluto do indígena civilizado, cuja descrição radicalmente oposta serve de preparo para as duas ações finais — a morte e a exposição da cabeça — expressões máximas da selvageria que vai marcando a personalidade do araucano traidor.

Se nos olhos de Mariluán brilha o orgulho da raça araucana, nos de Peuquilén brilha "*un fuego sombrío*"; se Mariluán é notável guerreiro por

sua honra e capacidade de liderança, Peuquilén é notável pelos seus traços de crueldade; se o encontro inicial do primeiro com Rosa é um saudar de corações, da "*infinita y desconocida región del amor primero*" (Blest Gana, 1876, 115), o do segundo será de "*ardente mirada*", com uma "*energía sobrenatural*" que imediatamente, ao entregar a carta de Mariluán à moça, se converte em "*rayos sombríos, que un buen fisonomista habría atribuído al despecho celoso que envía a las pupilas la repentina llamarada que abrasa con tal sentimiento al corazón*" (Blest Gana, 1876, 196-197). O amor correspondido do civilizado Mariluán contrasta com a paixão unilateral e puramente sexual do bárbaro Peuquilén.

A atração atormentadora de Peuquilén por Rosa que, como afirma o narrador, "*apenas nos atrevemos a designar con el nombre de amor*" vai converter-se em inveja, e é este o sentimento que vai levá-lo a matar Mariluán. Nem o momento da guerra em favor de sua raça é suficientemente forte para que Peuquílen desista de destruir o rival. Contudo, sua selvageria desenfreada tomará forma após um encontro.

> *La conferencia entre Mariano y Peuquilén fue corta, pero decisiva: ambos habían jurado un odio eterno al jefe de los araucanos; mas, el hijo de doña Andrea ignoraba que Rosa era el origen del odio de Peuquilén como lo era el suyo. Sin embargo, de no ofrecerle aquel indio ninguna garantía, Mariano le dio algún dinero, ofreciéndole completar la suma de quinientos pesos cuando le presentase la cabeza de Mariluán y le entregase libre a Rosa.* (Blest Gana, 1876, 230).

O acordo entre o irmão de Rosa Tudela, Mariano, e Peuquilén os coloca em pé de igualdade: ambos odeiam Mariluán, ambos o querem morto, mas o civilizado Mariano não pode duelar com o austero chefe dos Araucanos, sendo necessário usar daquele bárbaro que se dispõe a sujar as mãos, e o seduz com o alicerce vital do mundo burguês: o dinheiro. Peuquilén, por sua vez, familiarizado com a lógica do dinheiro, exige recompensa adequada para cumprir seus próprios objetivos: "*ganar dinero, (...) vengarse de Mariluán y (...) huir después con Rosa a los montes*" (Blest Gana, 1876, 230). A postura adotada nos obriga a rever a selvageria supostamente natural do antagonista: se o dinheiro é fundamental para seu plano, há por outro lado, em alguma medida, um anseio de viver ao modo burguês no pós-sequestro de Rosa.

O civilizado Mariano e o bárbaro Peuquílen afinam-se não apenas no ódio por Mariluán, mas no anseio do dinheiro, uma vez que Mariano precisa casar Rosa com um homem rico, não se tratando apenas de recuperar a irmã por afeto, mas também por ser a jovem moeda de troca vantajosa para os negócios da família que, como observou Laura Hosiasson, indica a penetração do capitalismo voraz:

> *Por otra parte, estamos frente a la idea de que el engranaje capitalista había invadido todos los lugares del planeta, incluso la región de Arauco, donde también "el ganar 20 plata" se había transformado ya en la premisa fundamental. Esta es una de las líneas de fuerza de toda la producción blestganiana, con poquísimas excepciones. Tenemos entonces que los personajes en la novela van a aliar sus posiciones en dos grupos opuestos dentro de ese esquema binario típico del género: De un lado, están Fermín Mariluán, su*

> *hermano Cayo, los amigos Caleu, Juan Valera y Rosa Tudela. Del otro, el terrible Peuquilén unido a Mariano Tudela y Damián Ramillo. Es decir, lo que determina los lugares de los personajes en el tablero maniqueísta de la novela irá más allá de sus diferencias raciales.* (Hosiasson, 2021, 19-20).

Nesse sentido, pensada à luz das articulações econômicas que regem a fronteira, a cena brutal da cabeça exposta de Mariluán não é produto apenas da crueldade de Peuquilén, ela é também sinal do cumprimento do acordo com Mariano. A cabeça hasteada de Mariluán não deixa dúvidas: o negócio foi cumprido, cabe ao homem branco pagar o combinado, tornando-se símbolo dos negócios escusos que citadinos e "selvagens" travam na fronteira. No início do romance, ao apresentar Damián Ramillo, tio de Mariano e Rosa, o narrador explicita que ele fizera fortuna com "*convenios fraudulentos hechos con los indios*" (Blest Gana, 1876, 121), usando da proximidade de Mariluán para manter em segredo os tais negócios.

"*Durante esta atroz operación, los ojos de Peuquilén brillaban con los sombríos resplandores de la venganza satisfecha*" nos conta o narrador no momento em que o indígena se livra do "*temor que le inspiraba Mariluán*" (Blest Gana, 1876, 288). Como já mencionado, os tipos bárbaros e civilizados vão se opondo nas descrições do narrador, mas as tensões internas da narrativa vão mostrando as fraturas que esta dicotomia provoca. Antes da carta que encerra o romance, o narrador faz uma espécie de balanço da ação transcorrida que nos permite pensar algumas contradições de seu discurso.

> *Tal es el trágico fin que ha conservado la crónica del generoso descendiente de los héroes inmortalizados por la epopeya. El sol fecundo de la civilización había hecho germinar en el pecho de Mariluán la simiente de una noble esperanza: quería regenerar a su raza por medio del trabajo y de la honradez. (...) En medio de los vicios adquiridos por los araucanos en una lucha de más de tres siglos contra enemigo que siempre enarbolaban la bandera de la opresión y del despojo, Mariluán divisaba a la raza primitiva de sus mayores, rindiendo a la muerte los heroicos pechos antes que doblar el cuello a la esclavitud que les amenazaba.* (Blest Gana, 1876, 289).

Neste balanço as contradições ficam evidentes evidenciando o que Triviños (2004) chamou de "moral controversa" do livro. O interessante é que de alguma maneira repetem-se os motivos de Mariluán, pois ele reconhece a legitimidade de seu plano como solução para a situação dos araucanos a partir do trabalho civilizador. A fé positivista na civilização como estágio avançado do progresso se mantém intacta na fala final, mesmo que a face perversa dessa mesma civilização apareça na relação com os indígenas e que seja a grande responsável por selar o destino trágico do herói.

Em vez de estancar os mundos *criollo* e indígena, Blest Gana escolhe situar o romance naquilo que Mary Louise Pratt chamou de zonas de contato, constituídas por "espaços de encontro coloniais, no qual as peças geográfica e historicamente separadas entram em contato e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada" (1999, 25). Nessa mesma direção, Gabriel Passetti em seu estudo sobre os conflitos entre indígenas e *criollos* no sul da Argentina, afirma que nestes espaços de fronteira no século XIX "o fluxo demográfico e comercial

era intenso (...) sendo seus limites à relação de forças circunstanciais e aos momentos de guerra e paz, estando constantemente sujeitos às invasões de guerreiros de ambos os lados" (2012, 25).

Passetti observa ainda que a historiografia durante muito tempo, e avançando o século XX, seguiu entendendo a relação entre *criollos* e indígenas "a partir da oposição entre duas regiões bem definidas e claramente identificadas com essa sociedade" (2012, 25). Interessado nos negócios escusos que rondavam este ambiente fronteiriço, o romancista baliza, plasmando a maleabilidade da zona de contato, os sentidos que esse fluxo possui a depender das relações de poder que o conformam discursivamente, sem, no entanto, jamais estancá-lo nos limites geográficos. As continuidades que a fronteira instaura na vida social, captadas pelo romance, são o motor das contradições que regem o enredo.

As tintas carregadas na caracterização de Peuquílen sugerem uma implosão do projeto de Mariluán, uma vez que acaba sendo morto por aquele para quem a causa também deveria ser cara. No entanto, é nas pressões ao redor da fronteira e através dos interesses pecuniários *criollos* que as motivações do desfecho se tornam decisivas. Nesse sentido, a contradição do narrador é evidente: ele se encanta por seu herói, segue-o atentamente, pronto para fazer-lhe as honras sempre que puder, se compadece da causa, reconhece o sofrimento dos araucanos, mas mesmo evidenciando as relações corruptas na fronteira ainda termina por creditar ao trabalho civilizador a saída para o impasse. O lado perverso da civilização aparece, mas não é o suficiente para que o narrador reconheça, a partir da experiência de Mariluán, a face

devastadora do progresso que passa impiedoso por sobre os araucanos. Na verdade, a civilização acaba redimida e o embate se restringe ao de um guerreiro honrado com um desertor.

Assim como em *Martín Rivas*, o final deste romance de Blest Gana parece sair do encaminhamento realista e adotar um lance romântico: lá com a celebração e aqui com a tragédia dos amantes. No entanto, se instalamos o livro nos debates de sua época, a situação parece menos esquemática e ganha camadas problemáticas. A contradição em *Mariluán* se projeta de maneira mais aguda quando nos centramos no subtítulo do romance: "crónica contemporánea".

Blest Gana e os debates sobre a "conquista de Arauco"

Blest Gana publica *Mariluán* em 1862 (o mesmo ano em que publica seu *magnum opus, Martín Rivas*), ano em que as operações de conquista da Araucanía geravam intensos debates na sociedade chilena. Alguns acontecimentos explicam a tensão com que o assunto era debatido a esta altura. Depois de um levantamento dos índios araucanos em 1859, assistiu-se uma série de contra-ataques a Nacimiento e Los Angeles (locais onde se passa o romance), acontecimentos "*que engendraron todavía más odio y más temor hacia los índios*" (Ballard, 1981, 08). A situação ganhou novos matizes com a chegada do francês Orellie Antoine que, junto dos indígenas, tinha se autoproclamado rei da Araucanía e da Patagônia, sinalizando para o governo liberal-conservador de José Joaquín Pérez um ponto cego para a defesa do país. Com o argumento de pacificar o território e dissolver

as tensões na fronteira, o general Cornélio Saavedra propôs um plano de avance e ocupação que começaria a colocar em prática em 1862, depondo o autodeclarado rei francês.

Toda a discussão do tema permeia essa década no Chile, uma vez que a segunda campanha de Saavedra cobre os anos de 1867 e 1869, sendo alvo das mais variadas leituras. Já em junho de 1859, na iminência dos conflitos, um editorial intitulado "*Independencia de Arauco*" aparece em *La revista católica* problematizando o direito de empreender a ocupação.

> *Esa raza de héroes que ha inspirado a los poetas i que ha sido cantada con los sublimes acentos de la epopeya; que prodigó su sangre con entusiasmo por la defensa de su amada patria, logró al fin alzar su frente erguida i triunfante del yugo español, orlanda con mil laureles cojidos con honor en los campos de batalla: ellos supieron conservar a costa de su sangre, su territorio, su independencia i su libertad.*
>
> *(...)*
>
> *Creemos haber demostrado hasta la evidencia que no hai derecho para conquistar por la fuerza a los indíjenas; pero al mismo tiempo hemos manifestado que la caridad i el patriotismo nos obligan a trabajar con empeño i actividad en su pronta civilización. ¡Qué gloria para Chile, si llegara a conseguirlo sin echar mano de la fuerza bruta!* (Editorial de junho de 1859, 49 e 113).

No excerto do longo editorial, delineia-se o núcleo da argumentação. Remete-se ao passado heroico da "raça", como eternizado na épica nacional, para justificar o necessário respeito pelo modo de vida daqueles que habitam o território supostamente intocado. De fundo está o fardo civilizador, sombra

do jesuitismo, em que se reconhece o direito dos indígenas à autonomia, ao passo que se reitera o dever dos *criollos* de civilizá-los. Tendo em vista o caráter da revista de oposição à imprensa liberal, é possível entrever uma polêmica direta com a classe dirigente que dava corpo ao projeto de enfrentamento que se consumaria três anos depois com as campanhas lideradas por Cornelio Saavedra.

Do outro lado da questão, o senador Benjamin Vicuña Mackenna pronuncia em 10 de agosto de 1862 um discurso na câmara dos deputados que explicita outros argumentos do debate. Mackenna desconstruía a mitologia guerreira dos mapuches que, tomando *La Araucana* de Alonso de Ercilla como origem, os colocava, na observação Horacio Gutiérrez, como inventores da nação estabelecendo uma "alegoria da coragem (...) resistindo e repelindo os intrusos por trezentos anos" (2003, 117). Desde Andrés Bello, que a considerou a "*Eneida de Chile*" conferindo-lhe a honra de ser um povo "*cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico*" (1957, 530), a imagem do mapuche guerreiro serviu de fundamento à nacionalidade.

Assim, o senador chileno sabia que deveria atacar o imaginário e inverter radicalmente os polos da representação indígena. Vicuña Mackenna era enfático: os indígenas que nesse momento enfrentavam o governo liberal eram cruéis, covardes e bárbaros. Para ele, a questão era uma reminiscência danosa da Colônia que não tinha sido sufocada por falta de recursos e, por

isso, pedia que a câmara autorizasse mais investimentos nas campanhas que estavam em desenvolvimento[1].

O senador discorria sobre os danos profundos que a presença dos indígenas causava à jovem república chilena. Segundo ele, assim como o índio pampa, "*el ser mas horrible talvez de la raza humana*", os araucanos empreendiam "*matanzas aleves i cobardes*", além de terem sido "*los mas implacables enemigos de nuestra independencia*". Terminava a fala ironizando: "*Tales son los semidioses de Ercilla!*" (1868, 04). Vicuña Mackenna insistia que a guerra, prolongada pela "*carencia de recursos i desgobierno*" devia ser levada a cabo com *mano dura*, porque "*el índio (no el de Ercilla, sino el que ha venido a degollar a nuestros labradores) no es sino un bruto*", sem pátria. Ao final, agregava: "*es valiente, pero ¿qué salvaje no lo es? Es cierto que el indio defiende su suelo, pero lo hace porque odia la civilizacion, odia la lei, el sacerdocio, la enseñanza…*" (1868, 07).

É patente que Vicuña Mackenna buscava superar o imaginário em torno ao mapuche e romper com a visão idealizadora. Horacio Gutiérrez (2003, 120-121) observa que este esforço de depreciar a população indígena não estava restrito apenas aos intelectuais e ao Estado, se espraiava também pela imprensa. Sendo os mapuches o grupo mais numeroso do país, não era impossível prever que fossem eles também que catalisassem os ataques da burguesia *criolla*. Habitando uma ampla zona conhecida como *La Frontera,*

1 O discurso é lido no contexto da segunda campanha que marcou o sangrento enfrentamento das forças de Saavedra com a resistência indígena liderada pelo cacique Quilapán. (Bengoa, 2000).

os mapuches significavam também um entrave para o desenvolvimento econômico, como verifica Gutiérrez (2003, 125):

> A maior demanda de alimentos do mercado mundial estimulava a expansão interna das fronteiras agrícolas. Internamente, o mercado de terras aptas para a agricultura estreitava-se com o crescimento da economia, havendo cada vez maior pressão de fazendeiros e especuladores de terras que incursionavam ilegalmente na Araucanía (...) A elite econômica e seus meios de comunicação ajudavam a radicalizar o clima, tornando-se cada vez mais virulenta em seus ataques aos mapuches com notícias regulares sobre a barbárie indígena, a indolência e a incapacidade de civilizar e seu horror ao progresso.

Nesse sentido, o discurso de Vicuña Mackenna era parte de um esforço das elites *criollas* em viabilizar as campanhas militares cooptando a opinião pública contra os indígenas. O tom é absolutamente oposto ao adotado por *La revista católica.* Enquanto aquele editorial parecia estar às voltas com uma leitura lascasiana da questão, aqui se afirmava o paradigma de Sarmiento: era necessário eliminar os indígenas para que o caminho do progresso fosse trilhado com plenitude.

Portanto, é produtivo pensar no subtítulo do romance, *crónica contemporánea*, como um indício do diálogo profundo com os debates de seu tempo e uma inserção, desde a ficção, em seus contornos problemáticos sem aderir a nenhum dos polos em que a questão se colocava.

Ao falar da crônica como gênero, Davi Arrigucci afirma que "trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória

escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido" (1987, 51). Retomando Walter Benjamin, o crítico relembra como a crônica surge dentro do discurso historiográfico, do qual foi distanciando-se. Na modernidade, já aguerrido à imprensa, o discurso da crônica se descolaria da lógica interpretativa do narrado, própria da historiografia.

Alberto Blest Gana foi também cronista — como tantos outros romancistas do século XIX — e no ano de 1862 ocupava-se de uma página semanal, *Conversación del sábado*, no jornal *La voz de Chile*. Laura Hosiasson nota que há na obra de Blest Gana "uma estreita relação de interdependência entre as crônicas e a escrita ficcional" (2017, 112). Certos temas, visões e comentários penetram entre as duas partes da produção do autor, e no caso de *Mariluán* não foi diferente. Nesse ano de 1862, aparece uma série de menções, na *Conversación del sábado,* a uma comitiva de Araucanos que chegava a Santiago para tratar do delicado tema da pacificação da Araucanía, em um "gesto diplomático para tratar de dirimir pacificamente a questão que, a essa altura, já estava decidida" (Hosiasson, 2017, 130).

Ao falar dos araucanos, Blest Gana lança mão de uma adjetivação muito parecida à que usa para caracterizar Mariluán no romance: "brilha em todos eles certa beleza relativa: a da altivez do coração e do valor incontrastável da alma" (Blest Gana *apud* Hosiasson, 2017, 131). O reconhecimento do brio araucano vem entremeado às alusões jocosas de sua vestimenta e modo de se relacionar com o espaço citadino, mas não apagando a dimensão crítica do cronista com relação a arenga política que os movera até Santiago.

> *Bien puede ser que los jefes y allegados de esta legación ignoren lo que significa autonomía, por ser palabra de muy reciente usanza entre nosotros, pero allí está su historia para atestiguar que, si no conocen tal palabra, porque no leen nuestra prensa diaria, saben pelear con denuedo por la cosa, que es lo principal en estos tiempos de autonomías flacas amenazadas por gordas autonomías.* (Blest Gana, 1956, 238).

Aqui, o cronista reconhece as duas visões de mundo que correm em paralelo na questão. Se o significante soa como o "livro mudo" de Cajamarca, para os araucanos, o significado de autonomia é velho conhecido dos indígenas que, famosos por guerrear por ela, agora descem ao mundo dos civilizados para tentar jogar na nova ordem. Ordem esta ditada por uma suposta diplomacia ironizada pelo cronista que já sabe o estado da questão no desenho do governo. A ponderação do autor dialoga com as considerações presentes no editorial e no discurso que analisamos. Mas, sem aderir ao discurso do jesuitismo ou o da dizimação, Blest Gana os tensiona pela perspectiva irônica, como verifica Hosiasson (2017, 115):

> Seu tom está muito distante do ímpeto idealista e juvenil, inclusive do de seus muitos amigos, daquele grupo de intelectuais com os quais convivia (Benjamín Vicuña Mackenna, José Francisco Vergara, Francisco Bilbao, Diego Barros Arana...). Alberto Blest Gana foi um homem e um intelectual comedido, sempre manteve uma distância prudente da contingência.

Ilustrado demais para o jesuitismo e romântico[2] de menos para crer que o progresso justifica a dizimação desenfreada, Blest Gana parece adentrar outro lugar para pensar a questão indígena, tanto na crônica, como no romance. Por mais difuso e contraditório que o posicionamento do autor possa parecer, é perceptível sua "sensibilidade e simpatia pela causa indígena" (Hosiasson, 2017, 130).

Ainda segundo Hosiasson, o recuo temporal para 1833 não implica uma contradição com o propósito de crônica que o livro se coloca. Utilizando-se de um recurso que remonta a Walter Scott, a distância era uma forma de afastar-se da contingência para ganhar um ponto de vista distanciado e objetivo. "*El intervalo de treinta años que media entre los acontecimientos narrados en la novela y el momento de su escritura hablan de la permanencia del problema y se proyectan como un dilema hacia el futuro*" (Hosiasson, 2021, 21-22). Assim, a distância não implica afastar-se do problema coevo: "*la novela aprovecha la actualidad de los acontecimientos en Santiago para clamar en voz alta, lo que apenas se insinuaba en su "Conversación del Sábado*" (Hosiasson, 2021, 23).

Como bem analisou Gilberto Triviños (2004), em *Mariluán*, Blest Gana não economiza no espaço dado para que o herói se expresse. Nestes momentos que chama de "fugas narrativas", Blest Gana permite que, pela voz desse nobre araucano, se façam reivindicações precisas em momentos em que o Governo chileno é chamado diretamente à responsabilidade:

2 Aqui tratando-se do romantismo hispano-americano nos termos de Sommer, 2004, no qual se destaca o impulso de harmonia que regia a construção simbólica dos Estados Nacionais.

> *El fin a que aspiro es el siguiente: que el Gobierno de Chile reglamente la internación de sus súbditos en el territorio de nuestros padres; que las autoridades nos presten su amparo, comprometiéndonos nosotros a respetarlas; que nuestros hermanos sean devueltos a sus hogares, y que se nombren tribunales que oigan los reclamos que tenéis que hacer contra los que os han despojado de vuestras tierras.* (Blest Gana, 1876, 181).

Sendo os argumentos de *Mariluán* frutos do engenho de Blest Gana, eles parecem adensar ainda mais a surpresa que para a época causaram, trazidos na voz do protagonista. Mesmo errático no fluxo ambíguo que o narrador estabelece, se pensarmos o livro diante dos argumentos que circulavam no momento da escrita e publicação do romance, Blest Gana vai na contramão e apenas adensa os problemas, sem aderir às soluções dadas por seus compatriotas. O argumento do líder mapuche toca na ferida: que o estado poderia (e deveria), dentro de sua institucionalidade, garantir aos araucanos.

Portanto, é central o espaço em que a ação de *Mariluán* transcorre. É na zona de contato, onde as fronteiras se borram, que Blest Gana consegue balizar os sentidos de civilização e barbárie que, pelo menos desde Sarmiento, eram claramente ligados a espaços estanques: os *pampas* bárbaros e a cidade civilizada. Habitando a fronteira, o romance mostra que os interesses *criollos* não apenas gravitam em torno do dinheiro, mas que o signo do dinheiro, introjetado nas relações sociais, anima um desejo atávico de barbárie, representado pelo traidor Peuquilén. Pluralizando a barbárie e revestindo de contradições o discurso civilizador — cujo interesse pecuniário é posto

às claras — o livro também questiona a possibilidade de que o indígena se integre nos termos da conquista espiritual que aninava os argumentos de veículos como *La revista católica*.

Mariluán no contexto do romance latino-americano oitocentista

Outra dimensão que adensa a singularidade de *Mariluán* é a de sua comparação com outros romances latino-americanos que se ocuparam da questão indígena. No romance equatoriano *Cumandá*, do equatoriano Juan León Mera, publicado em 1879, a história é contada a partir de uma indígena branca que dá nome ao livro e que se descobrirá no decorrer da história a filha perdida de um missionário criada por indígenas na selva amazônica. Com a morte da protagonista no final do livro, brancos e indígenas, então inimigos, são reconciliados pelo amor da "índia cristiana", naquilo que seria um gesto de sublimação da violenta história colonial.

> Ha más de un siglo, la infatigable constancia de los misioneros había comenzado a hacer brillar algunas ráfagas de civilización entre esa bárbara gente; habíala humanado en gran parte a costa de heroicos sacrificios. La sangre del martirio tiñó muchas veces las aguas de los silenciosos ríos de aquellas regiones (…) Cada cruz plantada por el sacerdote católico en aquellas soledades, era un centro donde obraba un misterioso poder que atraía las tribus errantes para fijarlas en torno, agregarlas a la familia humana y hacerlas gozar de las delicias de la comunión racional y cristiana. (Mera, 2011, 97).

Nessa passagem, do início do segundo capítulo, o narrador demonstra a afinidade de seu relato às ideias de civilização dos povos indígenas que dependem diretamente da conquista espiritual. A religião seria, naquelas escuras matas, levada pelos sacerdotes católicos, redimindo os selvagens de sua vida bárbara. O tom de assimilação se combina à excepcionalidade de sua protagonista, como observa Cornejo Polar (2003, 114) "*la novela insiste cuantas veces puede en el carácter excepcional de Cumandá, no sólo por su aspecto físico —obviamente blanco— sino también por sus virtudes morales -evidentemente intachables*". Inscrita num processo perfectivo e teleológico, a civilização era um imperativo, que no romance adere totalmente à cristianização e se funda na superioridade da raça branca. Cumandá redime os selvagens não por possuir valores elevados, mas justamente porque os possui por ser branca.

Ángel Esteban observa que neste romance "*la defensa del índio no se sustenta en el carácter de su estado inicial, libre y primitivo, sino en su capacidad de ser civilizado y en la idea cristiana de la igualdad radical y esencial de todo hombre por ser hijo de Dios y creación divina*" (Esteban, 2011, 61). Aderindo aos motivos religiosos da conquista e aguerrido à ideia de que a população indígena possa ser integrada sem que isso mostre fraturas, a perspectiva de Mera difere radicalmente do teor problemático que Blest Gana confere a *Mariluán*.

Também retornando ao mito das origens, em *Iracema*, do brasileiro José de Alencar, o expediente é ainda mais explícito:

> Afinal volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade. (..) Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho (...) Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dois o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu, e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele viu a luz primeiro (...) A palavra do Deus verdadeiro germinou na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá. (Alencar, 2011, 306).

A volta das caravelas ao solo brasileiro e a respectiva recepção dos indígenas é uma reescrita da já conhecida oposição entre novo e velho mundo. Na cena final de *Iracema*, o velho mundo irá trazer a verdade para o novo; não se trata de um encontro para promover a união de culturas, trata-se do reconhecimento da soberania de uma sobre a outra. O "ritual" mencionado torna o indígena, de uma só vez, cristão e servo de um rei, logo após reconhecer a soberania do irmão branco que trazia o primeiro brasileiro, filho da índia e do português, forjando uma origem mítica e conciliadora, dada pelo amor irresistível dos trópicos.

Nesse gesto fundacional que Alfredo Bosi (1992) chamou de sublimação, Alencar inscreve a história americana na lógica da superação do passado infiel. Os nativos dos romances de Alencar possuem, segundo o crítico, uma disposição natural para servir, ainda que isto implique no extermínio de seu próprio povo. A construção desse "mito sacrificial", berço das civilizações americanas, não só reconstrói a narrativa da colônia pela lente conciliatória,

mas torna o indígena uma presença do passado, superada, servindo aos estados nacionais em consolidação como peça de museu.

De fato, em uma das primeiras obras historiográficas chilenas, a *Historia general de Chile* de Diego Barros Arana, cujo primeiro volume foi publicado em 1884, ou seja, quatro anos após o fim da pacificação de Arauco, descreve-se a barbárie da sociedade indígena com o seguinte exemplo: "*El indio chileno tenía tantas mujeres como podía comprar o sustentar, cuatro o seis la generalidad de los hombres, diez o veinte los más ricos*" (2000, 65). Para além da terrível generalização do vocábulo "índio chileno", chama a atenção o uso do pretérito para referir-se a esta população, como se já fosse parte do passado da nação. Um século e meio depois, sabemos que as questões indígenas estão longe de ser um dilema superado não apenas no Chile, mas também no Brasil, no Equador, e em vários outros países latino-americanos.

Na relação com estes outros textos, pode-se perceber a postura crítica com que Blest Gana enfrenta a questão indígena. Ela não é mobilizada, como em Alencar e Mera, para tramar um berço étnico, de um tema do passado. Pelo contrário, ainda que haja um recuo temporal de cerca de 30 anos no enredo, o texto está em profundo diálogo com o presente da escrita.

Assim como o editorial de *La revista católica* e o discurso de Vicuña Mackenna (diga-se de passagem, amigo de Blest Gana), em *Mariluán* o protagonista lê *La araucana* de Ercilla. Mas, nem como esperança, nem como pura criação, neste romance o poema épico fala de uma impossibilidade, do entrave que é para o jovem Fermín Mariluán conviver com sua "*armonía desgarrada*" (Cornejo Polar, 2003). Impedido de viver no espaço geográfico

em que a vida guerreira poderia flamejar, o herói quer conciliar as duas pertenças.

O não-lugar de Mariluán fala da queda do sonho épico e da falsidade da promessa de civilização. A Araucanía é a nostalgia de um passado vivido pela leitura, cuja reminiscência no real está ameaçada pela civilização que, por seus próprios mecanismos, impede que este homem deixe de representar um "outro". Como acontece em vários romances do autor, "os personagens que se recusam a aceitar o limite que a sociedade impõe ao sujeito, à sua natureza e à extensão dos seus desejos, tornam-se bodes expiatórios desta sociedade" (Bersani, 1984, 76). A prosa do mundo expurga a poesia (épica) do coração, numa dinâmica que se repetia na contemporaneidade do autor com a ocupação do território araucano. Nesse sentido, discordamos da leitura de Álvaro Kaempfer (2006) quando afirma que

> *las narrativas de exterminio naturalizan*[3] *y a lo más lo narran a partir de una desaparición, la escritura delinea un pasado narrable divisible en relación con las comunidades políticas cuya cohesión es posible por la extinción o desaparición de esos cuerpos*. (Kaempfer, 2006, 106).

Se no caso de Alencar essa conclusão é bastante adequada (e já bem desenvolvida pelo estudo de Alfredo Bosi, escrito nos anos noventa), no caso do Blest Gana, diante do exposto, tal leitura elimina todas as tensões internas do romance. Já funcionando no paradigma realista, o autor dispensa

3 Kaempfer se refere a Alencar (*O guarani)*, Blest Gana (*Mariluán*) e Galván (*Enriquillo*).

qualquer idealização que não seja a do próprio personagem com relação à sua identidade. Blest Gana cria uma narrativa em que os limites da ideologia liberal ficam expostos.

É digno de nota pensar que por estes anos Brasil e Chile passavam por um mesmo processo: a conciliação entre liberais e conservadores no poder. O que para Alencar não era nada problemático e impulsava um certo otimismo (Bosi, 1992), para Blest Gana soava como uma anomalia perversa, motivo de crítica em diversas de suas crônicas e, mais sutilmente, em *Martín Rivas* (Hosiasson, 2017)[4].

As contradições do narrador que adere ao projeto de seu protagonista (Triviños, 2004), parecem se mover dentro do estreito espaço que a questão poderia ocupar no século XIX. Fundindo-se num paradoxo indissolúvel, o fardo civilizador de Mariluán, atento às circunstâncias perversas, só calcula a liberdade de seu povo dentro do processo da civilização. Se neste aspecto o romance morde o próprio rabo é porque a história coeva não ofereceria saídas mais radicais. O que interessa é a maneira com que a barbárie do "mau selvagem", Peuquilén, se relaciona com a fome de dinheiro dos citadinos, de modo que ao fim do percurso, e no íntimo das justificativas, eles se equivalham.

4 É necessário ter em conta que *Mariluán* é publicado antes de clássicos "indianistas" como *Iracema* (1865), *Cumandá* (1877) e *Enriquillo* (1879). Assim, não se trata de um trabalho com o acúmulo de obras que trataram do tema, mas sim de escritas contemporâneas, absolutamente diferente do que fará o romance indigenista do século XX, problematizando a posição do indígena na nação consolidada com mais fôlego do que Blest Gana poderia fazer neste momento. (Cornejo Polar, 2003).

Ainda que o narrador tente manter as rédeas da narrativa, concentrando na figura de Peuquílen a face de um mal latente e selvagem *stricto sensu*, a fronteira como espaço do interesse do capital amplia o alcance da narrativa para além dos maniqueísmos. Se o narrador trata de organizar o mundo ao final, em detrimento do caos que antes projetou, ainda assim pondera: "*Mariluán divisaba a la raza primitiva de sus mayores, rindiendo a la muerte los heroicos pechos antes que doblar el cuello a la esclavitud que les amenazaba*" (Blest Gana, 1876, 123). No que Alencar era "doce", em Blest Gana torna-se símbolo de enfrentamento e resistência.

Referências bibliográficas

Alencar, José de. *Iracema*. São Paulo: Ateliê, 2011.

Arrigucci, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 51-66.

Ballard, John. Mariluán: La novela olvidada del ciclo nacional de Alberto Blest Gana. *Literatura chilena, creación y crítica*, 18, 1981, 2-9.

Bello, Andrés. La Araucana, por don Alonso de Ercilla y Zúñiga. *Obras completas V*. Caracas: Ministerio de Educación, 1957, 522-531.

Bengoa, José. *Historia del pueblo mapuche*. Siglos XIX y XX. Santiago: LOM, 2000.

Bersani, Leo. O realismo e o medo do desejo. In: *Literatura e realidade.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, 51-87.

Blest Gana, Alberto. *Un drama en el campo. Mariluán*. *La venganza.* Paris: A. Bouret e Hijos, 1876.

Blest Gana, Alberto. *El jefe de familia y otras páginas*. Organização de Raul Silva Castro. Santiago: Ed. Zig-Zag, 1956.

Bosi, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das letras, 1992, 176-193.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire.* Lima: Latinoamericana Editores, 2003.

Esteban, Ángel. Introducción. In: *Cumandá o un drama entre salvajes.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2011, 9-72.

Gutiérrez, Horacio. Fronteira indígena, nação e identidades: Chile no século XIX. In: Gutiérrez; Horacio; Naxara, Márcia Regina Capelari; Lopes, Maria Aparecida de Souza. (orgs.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho d'Água, 2003, 115-132.

Hosiasson, Laura. As crônicas de Alberto Blest Gana: vasos comunicantes com a ficção. In: *Blest Gana por inteiro*. Tese (Livre-Docência em Literatura Hispano-Americana) — Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Hosiasson, Laura. Alberto Blest Gana: Four Chronicles and a Novel. In: *Open Cultural Studies*, 1, 2021, 123-135.

Independencia de Arauco. *La revista católica*. Año XVII, nº 388. Santiago, Junio de 1859. Disponível em: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3630.html#documentos>. Acesso em 12 mar. 2022.

Kaempfer, Álvaro. Alencar, Blest Gana y Galván: narrativas de exterminio y subalternidade". *Revista Chilena de Literatura*, 2006, 69, 89-106.

Mera, Juan León. *Cumandá o un drama entre salvajes.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

Passetti, Gabriel. *Indígenas e criollos*. Política, guerra e traição nas lutas do sul da Argentina (1852-1885). São Paulo: Alameda, 2012.

Pratt, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação.* Tradução de Jézio Hernani. Bauru: Edusc, 1999.

Sommer, Doris. *Ficções de fundação*. Tradução de Gláucia Remate & Eliana Lourenço. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2004.

Triviños, Gilberto. Mariluán de Albesto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad. *Revista Atenea*, 2004, 33-57.

Vicuña Mackenna, Benjamín. La Conquista de Arauco: discurso pronunciado en la Cámara de Diputados en su sesión de 10 de agosto. Disponível em: *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7806.html>. Acesso em 12 mar. 2022.

Mirar de cerca el horror. *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Laberinto* de Eduardo Antonio Parra

Look closely at the horror. Los ejércitos *by Evelio Rosero and* Laberinto *by Eduardo Antonio Parra*

Felipe Oliver

Recebido em: 07 de março de 2022
Aceito em: 11 de julho de 2022

Felipe Oliver es Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es profesor e investigador del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Cuenta con dos libros publicados y más de treinta artículos en revistas arbitradas.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9661-9470>
Contato: fofuent1@hotmail.es
Chile

PALABRAS CLAVE: Evelio Rosero; Eduardo Antonio Parra; Narconovela; Mirar; Atestiguar

Resumen: las novelas *Los ejércitos* (2007) del colombiano Evelio Rosero y *Laberinto* (2019) del mexicano Eduardo Antonio Parra narran la devastación de toda una comunidad a manos de grupos armados vinculados con el crimen organizado. Desde la mirada de un profesor escolar, ambas obras revelan la indefensión de la población civil ante la violencia aparatosa e insensible que se cierne sobre ellos. Este trabajo analiza desde la mirada la representación de la violencia presente en ambas novelas. ¿Cómo o de qué manera la acción de mirar vulnera implica y expone a los testigos de la masacre? ¿Cuál es el valor o la funcionalidad del maestro escolar como testigo privilegiado de la destrucción de la comunidad?

KEYWORDS: Evelio Rosero; Eduardo Antonio Parra; Narcoliterature; The act of looking; Witness

Abstract: The novels *Los ejércitos* (2007) by the Colombian Evelio Rosero and *Laberinto* (2019) by the Mexican Eduardo Antonio Parra, describes the devastation and loss of an entire community at the hands of armed groups linked to organized crime. From the point of view of a schoolteacher, both novels expose the hopeless of the innocent civilian population witnessing the violence thrown upon them. This work analyzes, from the act of looking, the representation of violence in both novels. How does the act of looking vulnerates the witnesses to the massacre? What is the value or functionality of the schoolteacher as a privileged witness to the destruction of the community?

Las novelas *Los ejércitos* (2007) del colombiano Evelio Rosero y *Laberinto* (2019) del mexicano Eduardo Antonio Parra presentan importantes semejanzas; ambas narran la devastación de toda una comunidad a manos de grupos armados vinculados con el crimen organizado. Más aún, las novelas insisten en la indefensión de la población civil ante la violencia aparatosa e insensible que se cierne sobre ellos, meros testigos impotentes de la saña con la que grupos antagonistas se disputan un territorio afín a sus propios intereses. De igual modo, lo mismo en *Los ejércitos* que en *Laberinto* la violencia es narrada esencialmente desde la mirada de un profesor escolar, dato sin duda crucial que merece una reflexión. En las próximas líneas analizaré ambas novelas desde el punto de vista de los principales testigos de la masacre. ¿Quiénes observan la violencia en ambas novelas? ¿Cómo o de qué manera la acción de mirar los vulnera e implica en tanto testigos de la masacre? ¿Cuál es el valor o la funcionalidad del maestro escolar como testigo privilegiado de la destrucción de la comunidad? A continuación, intentaré responder a estas preguntas.

En *Los ejércitos*, el narrador es un septuagenario docente jubilado. Al iniciar la novela, el protagonista pasa las mañanas encaramado en una escalera para recoger las naranjas del árbol. Las naranjas, sin embargo, son sólo una excusa para observar a su vecina, Geraldina, quien sin ningún pudor toma el sol completamente desnuda en la terraza de la vivienda contigua. La escena inaugural hasta cierto punto evoca una estampa del paraíso: el alegre canto de las guacamayas, los peces en el estanque, los árboles cargados de fruta fresca y la mujer inocentemente desnuda. El *locus amoenus*, como veremos a

continuación, se desmorona apenas unas páginas después, cuando el pueblo se convierte en el cruento campo de batalla de grupos armados en disputa. En cualquier caso, la escena con la que abre el relato ofrece un detalle a la postre crucial: el narrador y protagonista es un "mirón". Así lo define y se lo reprocha su propia esposa, Otilia, cuando el esposo de Geraldina confronta al profesor por su mal disimulado *vouyerismo:*

> -Desde que te conozco -me dice ella, esta noche, a la hora de dormir-, nunca has parado de espiar a las mujeres. Yo te hubiera abandonado hoy hace cuarenta años, si me constara que las cosas pasaban a mayores. Pero ya ves: no.
>
> Escucho su suspiro: creo que lo veo, es un vapor elevándose en mitad de la cama, cubriéndonos a los dos:
>
> -Eras y eres solamente un cándido espía inofensivo. (Rosero, 2007, 24).

Este afán por mirar, por actuar como un cándido espía inofensivo, acaso explique porque el narrador permanece hasta el final de la novela en el pueblo (jamás recibe un nombre propio, es simplemente <el pueblo>). En efecto, una vez que la violencia se desata sobre la localidad, todos los que no son secuestrados o asesinados terminan por mudarse excepto el viejo docente. Sí, es verdad que el narrador espera a su esposa Otilia, quien desaparece sin dejar rastro después de la incursión de un grupo armado, pero no podemos ignorar la relevancia de su "vocación" como "mirón". Es necesario que alguien permanezca hasta el final, que observe cada detalle de la devastación para dar cuenta de ella; "comeré de lo que hayan dejado en

sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron" (Rosero, 2007, 194), declara casi al final de la novela. Es, pues, el último testigo de la violencia que termina por aniquilar al pueblo, es el *voyeur* que se erotiza mirando lo que nadie más quiere o puede ya mirar.

La irónica reminiscencia al paraíso con la que abre la novela de Rosero, está presente también en la novela de Eduardo Antonio Parra. De hecho, la alusión al espacio bíblico aparece de manera por demás obvia en el segundo párrafo de la novela:

> Me hizo recordar de súbito el cielo casi siempre limpio de El Edén, su plaza llena de bullicio, chiquillos, parejas, familias, vendedores, antes y después de la última misa. Contemplé el pueblo de modo en el que uno ve los escenarios y las cosas en los sueños, borrosos, irreales, tras haber hecho esfuerzos por olvidarlos. (Parra, 2019, 9).

Quien evoca la imagen idílica del pueblo mexicano es el Profe, antiguo maestro de literatura y entrenador de fútbol que terminó por abandonar el Edén huyendo de la violencia extrema. Siguiendo el formato de *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa, *Laberinto* pone en escena a dos antiguos conocidos, el Profe y su exalumno Darío, en una cantina en la ciudad de Monterrey. A lo largo de una noche de alcohol ambos personajes irán desbrozando sus recuerdos hasta construir un mosaico fragmentario y lleno de dolor sobre los últimos días del Edén. De ahí que el profe "vea" en su memoria la plaza del pueblo con la imprecisión y la irrealidad con la

que evocamos aquello que en el fondo nos esforzamos por olvidar. Por el contrario, las imágenes observadas en los diarios y noticieros sobre el destino final del "paraíso perdido" son sumamente vívidas y hasta *gore*:

> Pero enseguida se proyectaron en mi mente las fotografías aparecidas en los periódicos los días que siguieron al cerco, las tomas de los noticieros televisivos donde se veían las ruinas del pueblo, los edificios carbonizados, las viviendas hechas polvo y los cuerpos sin vida de muchos de sus habitantes regados por las calles. (Parra, 2019, 9).

Así, a través de los recuerdos de Darío y el Profe, esa destrucción que en las imágenes de los diarios y noticieros aparece como algo ya del todo consumado, nos será ampliada y detallada paso a paso desde de una doble mirada, la del docente y la del joven respectivamente. Dicho con otras palabras, veremos el proceso mediante el cual el otrora idílico paraíso quedará reducido a ruinas y cadáveres desperdigados aquí y allá.

Ahora, lo mismo en *Los ejércitos* que en *Laberinto*, la violencia no tiene un rostro definido. En el caso de la novela colombiana, el narrador entrega algunas afirmaciones que abonan a la construcción de un contexto: "no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra -el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares- sólo permanecen unas dieciséis. Muchos murieron, los más debieron marcharse por fuerza" (Rosero, 2007, 61). Y más adelante añade:

> Los cientos de hectáreas de coca sembradas en los últimos años alrededor de San José, la <ubicación estratégica> de nuestro pueblo, como nos definen

> los entendidos en el periódico, han hecho de este territorio lo que también los protagonistas del conflicto llaman <el corredor>, dominio por el que batallan con unas y dientes, y que hace que aquí aflore la guerra hasta por los propios poros de todos. (Rosero, 2007, 124).

El motivo detrás del continuo enfrentamiento entre grupos armados es evidente: controlar un territorio que por su ubicación geográfica resulta estratégico para el trasiego de la cocaína. Pero más allá de esta información, el texto no define a qué bando o grupo pertenecen los ejércitos que invaden el pueblo y secuestran, violan y asesinan a sus habitantes. Tampoco importa mucho definir la identidad exacta de los victimarios. En efecto, en algún momento advierten al narrador que tenga cuidado pues "no sabemos aún en manos de quién quedó el pueblo", y el profesor responde con indiferencia "sean quienes sean, las mismas manos" (Rosero, 2007, 110). Las palabras son contundentes, trátese de la guerrilla, de los paramilitares o del narcotráfico, la violencia a la que recurren como estrategia de empoderamiento genera el mismo resultado catastrófico entre la población civil. La obra se centra entonces en las victimas colaterales de un conflicto armado cuyos actores y pormenores no son relevantes dado que la narración se enfoca en los efectos de la violencia y no en sus causas. Lo que importa, en última instancia, es visibilizar el drama de quienes quedan atrapados en medio de un fuego cruzado cada vez más cruento.

En el caso *Laberinto*, Parra igualmente muestra la indefensión de la comunidad ante las incursiones cada vez más aparatosas de grupos criminales anónimos. La primera señal de descomposición en El Edén responde a la

presencia de hombres armados exigiendo el pago de derecho de piso a los comerciantes. Más adelante los pobladores advierten la presencia de retenes en las carreteras que conducen a los municipios adyacentes, y finalmente la súbita aparición de mantas, correos electrónicos, mensajes de WhatsApp y voces en altoparlantes advirtiendo de la inminente batalla. Pero al igual que en *Los ejércitos*, la identidad de los victimarios es desconocida:

> Y recordé: cuando se acercaba la hora del enfrentamiento, de la batalla, nos aparecían mensajes y correos que nunca supimos quién enviaba, ni cómo era posible que nos llegaran a todos. Enseguida empezaban a trabajar los altavoces. Incluso desde horas atrás alguien, tampoco se sabía quién o quiénes, colocaba mantas en la plaza, en las rejas de las escuelas, en la entrada del pueblo, con leyendas donde en medio de insultos y recuentos de afrentas se decía clarito que iba a haber balazos y muertos por la noche. (Parra, 2019, 18).

La población no sólo se sabe indefensa frente a la fuerza y crueldad de los grupos armados que sitian la comunidad, sino que además se saben permanentemente observados. Las víctimas permanecen con toda su vulnerabilidad en primer plano mientras los agresores asechan, amenazan y matan desde la sombra. La novela no nombra en ningún momento a un cártel concreto de los muchos que asolan a distintos municipios mexicanos en la lucha por el control de territorios estratégicos. Después de todo, lo que ocurre en el ficticio pueblo El Edén representa una realidad sufrida, desde hace años, en diversos puntos del país. Al igual que en *Los ejércitos*, la novela de Parra se enfoca en los efectos de la violencia antes que en las

causas. El objetivo no es explicar la violencia hasta volverla inteligible sino todo lo contrario, mostrar la irracionalidad y la desmesura, visibilizar el caos y sin conceder la menor posibilidad a una eventual comprensión. En este "no saber-no comprender" quién imparte la violencia reside acaso el mayor patetismo para las víctimas.

Ahora, acaso lo más perturbador en ambas novelas reside en el efecto erótico que la violencia desmedida ejerce sobre los protagonistas. En el caso de *Los ejércitos*, ya ha sido mencionado que el narrador es un cándido espía inofensivo, como lo define su propia esposa, Esta peculiar condición permite una oscilación perversa entre el deseo y la abyección. Así lo entiende María Juliana Martínez cuando afirma que "los momentos de mayor claridad visual en la novela son, o momentos eróticos, o de suma violencia. El texto juega con nuestro deseo de ver, manipula nuestra propia escopofilia, nos tienta." (2012, 92). La crítica literaria enumera distintos momentos en la novela en los que la visualización de la violencia adquiere tintes eróticos; en ese sentido el más claro se produce al final, cuando el narrador observa a los soldados violando el cadáver de Geraldina, su otrora objeto de deseo:

> Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba -abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché

> humillarme. ¿por qué no les explicas cómo se viola a un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas? (Rosero, 2007, 202).

La novela, recordando, inicia con el narrador observando el cuerpo desnudo de Geraldina, y finaliza con la violación colectiva de ese mismo cuerpo deseado pero percibido como inalcanzable. Entre una escena y otra la atmosfera transita de la evocación del paraíso a la encarnación del infierno. La mirada del narrador transita, de igual modo, del *voyeur* que trata de camuflar su mirada mientras finge que recoge las naranjas al escopofílico que abiertamente asume su posición de espectador de un acto sexual y violento. El propio narrador constata con horror la súbita disponibilidad del cuerpo de la mujer y huye de la escena horrorizado por su propio deseo. La novela propone entonces lo que Martínez define como "una tensión constante entre el ver y el no ver y entre las consecuencias que esto puede tener" (2012, 91). En efecto, ver implica aceptar de algún modo el efecto de fascinación y deseo que la violencia extrema genera, mientras que no ver restaurar la endeble frontera entre nosotros y ellos, entre las víctimas y los victimarios.

En *Laberinto*, Eduardo Antonio Parra intercala descripciones de violencia extrema con el relato de distintos episodios eróticos de los protagonistas. Por dar sólo un caso, sin duda el más relevante, en algún momento de la conversación Darío narra al Profe su primera experiencia sexual con Norma, novia del joven y también exalumna del Profe. De acuerdo con el relato del joven, el acto sexual iniciático ocurrió en una sala de cine del Edén bajo la escrutadora mirada de una mujer: "Vi de reojo a la mirona. No

nos despegaba la vista en tanto Norma se retorcía poniendo los pies en el respaldo de la butaca de enfrente" (Parra, 2019, 166), señala Darío al recordar el momento. He aquí un complejo juego de miradas que no debe pasar desapercibido: Darío y Norma se inician sexualmente mientras observan y son observados por un tercero, todo ello enmarcado en un espacio (el cine) en el que el sujeto momentáneamente renuncia a cualquier otra actividad para asumirse de manera exclusiva como espectador. Transgresión doble, los jóvenes rompen con la "lógica" del espacio para realizar una actividad distinta a la mera contemplación, y la "mirona" desplaza el foco de atención de la pantalla a los jóvenes erotizándose a sólo unos metros de distancia. La escena tiene entonces las huellas de lo que María Juliana Martínez denomina desde Derrida como "efecto visera"; entendiendo por esto la sensación de saberse mirado por una presencia no defina o espectral y que en última instancia obliga a "reconocer la violencia del mirar/ser mirado, la no sincronía del gesto" (2012, 96). En cualquier caso, Darío cierra el relato de su iniciación sexual ligando el recuerdo erótico con la visión, varios años después, del cuerpo sin vida de la "mirona" del cine:

> El marido era dueño de una farmacia que los malandros quemaron, dijo, la Farmacia de Jesús. Jaramillo y yo nos topamos con los cuerpos de los dos a media calle, frente al incendio, y la reconocí. Fue cabrón verla ahí, tirada en un charco de sangre, y recordar dónde la había visto antes. (Parra, 2019, 177).

Eros y Tánatos quedan sutilmente conectados a través de la mirada de Darío; primero por el ejercicio de ver y ser mirado en el cine durante el momento erótico, y años después por la contemplación del cuerpo sin vida de la "mirona". Entre ambas escenas existe un tránsito simbólico de la pérdida de la inocencia de los jóvenes en El Edén, al apocalipsis suscitado por los grupos de delincuencia organizada arrasando el pueblo.

Ahora, en ambas novelas la violencia atestiguada, padecida y finalmente narrada por los protagonistas visibiliza aquello que las autoridades se empeñan en ocultar y silenciar. Lo mismo en Colombia que en México, existe un esfuerzo sistemático por parte del gobierno por minimizar e incluso, de ser posible, silenciar del todo la presencia permanente de la violencia y sus demoledores efectos. Porque como bien señala Lina Meruane en su novísimo ensayo *Zona ciega* (2021), "ver obliga a responder. Ver exige responsabilizarse por lo visto. Ver es lo que se exige de un ministro; hacerse testigo de lo que *siendo visible no es visto* e incluso obligarse a ver más allá de lo que se le muestra. Abrir los ojos a todo aquello que ha dejado convenientemente de ver" (2021). En *Los ejércitos*, Rosero ironiza la "política del ocultamiento" a través de las siguientes palabras emitidas por el narrador:

> La única declaración de las autoridades es que todo está bajo control; lo oímos en los noticieros -en las pequeñas radios de pila, porque seguimos sin electricidad-, lo leemos en los periódicos atrasados; el presidente afirma que aquí no pasa nada, ni aquí ni en el país hay guerra; según él Otilia no ha desaparecido, y Mauricio Rey, el médico Orduz, Sultana y Fanny la portera y tantos otros de este pueblo murieron de viejos. (2007, 161).

La novela pone en primer plano aquello que en otros espacios se omite, dice lo que otros callan, hace visible una violencia que el gobierno, por impotencia o franca complicidad, se empeña en negar. En el caso de *Laberinto*, el propio Parra reconoce como antecedente a su ficción la crónica periodística de Diego Enrique Osorno, "La batalla de Ciudad Mier". En dicho texto Osorno narra la destrucción de una comunidad tamaulipeca y, lo que acaso es aún más grave, el silencio sepulcral de las autoridades mexicanas. El silencio, sin embargo, es todo menos fortuito. De acuerdo con el propio Osorno,

> sabes que el silencio que hoy existe en Tamaulipas no se generó de forma espontánea. Para funcionar el silencio requiere de un sofisticado aparato de represión. Necesita de fosas clandestinas, de gobernantes ilegítimos, del monopolio de los cuernos de chivo, de la degradación económica, de policías corruptos y de una sociedad civil aletargada. (2017, 150).

Aquí es donde, a mi parecer, cobra especial relevancia el que en ambas novelas el personaje principal sea un profesor de instituto. El profesor ve lo que los ministros no quieren ver para no tener que responder. Porque reconocer la violencia implicaría reconocer también los males sociales descritos en la cita recién trascrita. Así, ante el vacío de la autoridad el maestro reclama la palabra. Después de todo, la función sustantiva del profesor es enseñar. Y enseñar es, en la cuarta acepción de la palabra según la Real Academia de la Lengua Española, "mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado". Lo anterior es justamente lo que ocurre en ambas novelas, el sufrimiento generado por la extrema violencia es expuesto para que pueda ser visto y

apreciado en toda su crudeza. Y como bien advierte Claudia María Maya Franco,

> este sufrimiento, que ciertamente atraviesa toda la novela, y que se arraiga y vivifica a cada paso con la certeza del *así es, así ha sido y así será*, no está objetivado en el sujeto empírico X y su experiencia particular. Es el sufrimiento de millones, de una patria, de todas las patrias que padecen una violencia sin contrapartida: la que se produce a diario, en serie, bajo la lógica de la industria y la calculada administración del terror. (2012, 237).

Lo mismo en *Los ejércitos* que en *Laberinto,* el docente asume el capital simbólico inherente a su estatus en la comunidad para visibilizar de manera abierta y clara el sufrimiento de las vidas inocentes atrapadas en medio de una guerra entre distintos grupos de delincuencia organizada. Y en su mirada confluyen todas las miradas de la misma manera que en el aula el docente busca la convergencia de todas las disciplinas y saberes. Desde luego, en el proceso mismo de ver/enseñar las atrocidades cometidas por los grupos armados, ambos personajes exponen su integridad. En ese sentido, en uno y otro caso la mirada se produce desde lo que Marina Garcés define como la visión periférica:

> La visión periférica es la de un ojo involucrado: involucrado en el cuerpo de quien mira e involucrado en el mundo en el que se mueve [...] En la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la implicación es la condición de toda posibilidad de intervención. En la

> visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo. (2016).

Los docentes pertenecen también a la comunidad que padece la violencia, la mirada no se produce desde un espacio otro, seguro y al margen de lo expuesto. Aquí no estamos frente a docentes universitarios interpretando desde el cubículo capitalino lo que ocurre a cientos o incluso miles de kilómetros de distancia. Al contrario, están ahí, en el centro mismo del conflicto y al exponer se exponen, se saben vulnerables y al mismo tiempo impelidos a no intervenir para tratar de salvaguardar la vida. Sin embargo, el simple hecho de mirar supone ya una riesgosa implicación entre el testigo y lo atestiguado. En ese sentido *Laberinto* entrega un valioso pasaje que conviene recuperar. Me refiero a la escena en la que el Profe, acostado sobre la hierba y cubierto por unos matorrales, observa el momento exacto en que se produce una ejecución:

> Yo iba a bajar los ojos, con la absurda idea de que eso me haría invisible, cuando vi que el hombre de la escuadra enjoyada me veía. Movió los labios como si fuera a decir algo y sentí que mi mundo se terminaba, pero de su boca sólo salió un borbotón oscuro que escurrió al piso. (Parra, 2019, 109).

Sabiéndose en riesgo, el Profe piensa en bajar la mirada, como si ese simple gesto anulase la cercanía entre testigo, víctima y victimarios. Sin embargo, el gesto se explica por la sensación de profunda vulnerabilidad que genera la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo, recuperando

las palabras de Marina Garcés con relación a la visión a periférica. El gesto de bajar la mirada para evadirse de lo observado es absurdo desde el punto práctico, pero entendible desde el plano emocional. En ese sentido no es fortuito que la novela finalice en una antigua casona derruida en la que un ciego brinda "asilo a varias personas que huían de los balazos" (Parra, 2019, 255). Mientras los bandos en pugna arrasan con El Edén, el único espacio verdaderamente seguro para la población atrapada en el conflicto es propiedad de un invidente, como si el no-ver de algún modo significase también no-padecer la violencia. El ciego, Jacinto Zapata, recibe a los que huyen y mantiene a raya el peligro. Si mirar supone no sólo exponer sino sobre todo exponerse, la ceguera se convierte en el espacio simbólico de conservación. Porque mirar supone también implicarse; por consiguiente, el invidente puede ofrecer refugio al no estar "visualmente implicado" en la aniquilación del Edén.

Recapitulando, *Los ejércitos* y *Laberinto* presentan no pocas semejanzas. Para nadie es un secreto que Colombia y México son ejemplos paradigmáticos de los devastadores efectos sociales, políticos y económicos del crimen organizado: desplazamientos forzosos de la población, masacres, secuestros, combates entre grupos en conflicto con armamento pesado, y así un largo etcétera. En ese sentido, *Los ejércitos* del colombiano Evelio Rosero hubiese podido ambientarse en México de la misma manera en que lo narrado en *Laberinto* del mexicano Eduardo Antonio Parra podría trasladarse a Colombia sin mayores contratiempos. Pero más allá de lo temático, en ambas novelas la mirada juega un papel central. La destrucción de la comunidad es observada

detenidamente por personajes que entienden, o al menos intuyen, los alcances inherentes al "simple" acto de mirar; desde asumir el riesgo a ser mirado y por tanto eliminado, hasta la responsabilidad ética de visibilizar aquello que el gobierno se obstina en esconder. Como fue mencionado en su momento, aquí es donde el rol del docente cobra un cariz especial: son los responsables de mostrar, volver visible un fenómeno determinado mediante su exposición. Dicho con otras palabras, en ambas obras el docente *enseña* cómo los intereses específicos del crimen organizado en un momento dado pueden arrasar con una comunidad impotente e indefensa. Y lo que es peor aún, enseñan la impunidad con la que pueden operar dichos grupos ante la inacción del Estado.

En ambas novelas la mirada es un ejercicio de poder y al mismo tiempo de fragilidad: mirar o no mirar, mirar y ser mirado suponen decisiones y operaciones complejas cuyas consecuencias pueden ser eventualmente fatales. Desde el descubrimiento de un siniestro deseo erótico subyacente a la contemplación de la violencia, al riesgo de ser aniquilado por el simple hecho de mirar, asumir el rol de espectador es todo menos pasivo. Porque mirar no es nunca una operación neutra; mirar implica asumir una posición de poder o subordinación, de deseo o rechazo, de implicación o distanciamiento. Los límites entre las distintas posibilidades son, justamente, las que ambas novelas exploran en el contexto del narcotráfico. El resultado final es un par de ficciones visuales altamente sugestivas y de gran calidad estética que coadyuvan a dimensionar los efectos de la violencia en las sociedades latinoamericanas.

Referências Bibliográficas

Franco, Claudia María Maya. Literatura y sociedad. *Lingüística y Literatura*, 2012, 61, 233-240.

Garcés, Marina. "Visión periférica. Ojos para un mundo común". *Desocupar la pieza,* 19/07/ 2016. Disponible en <https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/>. Acceso 13/11/2020.

Martínez, María Juliana. *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero Looking (at the) Violent: Rebellion and Exorcism in Evelio Rosero's Work*. University of California, Berkeley, 2012.

Mendoza, Eduardo. "Vivimos en un país acostumbrado a la amnesia: Eduardo Antonio Parra sobre su última novela *Laberinto*". *SinEmbargo*, 24/08/2020. Disponible en: <https://www.sinembargo.mx/24-08-2020/3848583>. Acceso: 08/11/2021.

Meruane, Lina. *Zona ciega*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2021.

Osorno, Diego Enrique. *La guerra de Los Zetas.* México: Penguin Random House, 2017.

Parra, Eduardo Antonio. *Laberinto*. México: Penguin Random House, 2019.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, 2001.

Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2007.

Roberto Bolaño e o lumpenismo intelectual

Roberto Bolaño and the intelectual lumpenism

Talita Jordina Rodrigues

Recebido em: 11 de setembro de 2022
Aceito em: 06 de outubro de 2022

Doutoranda no Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, é também graduada em Jornalismo, Letras e Filosofia. Atualmente, está em período sanduíche na Universidad Autónoma de México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4575-8643>
Contato: talitarodrigues.jlle@gmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño; Intelectual; Lúmpen; Lumpenismo; Marginalidade

Resumo: A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño é frequentemente interpretada a partir do prisma da marginalidade. Essa categoria é definida por uma certa postura diante do universo das trocas simbólicas do campo, sendo configurada por um não-pertencimento voluntário e/ou involuntário a ele. No entanto, alguns personagens de Bolaño constituem-se como um estilema que ultrapassa esses limites, de modo que o ideal de intelectualidade do autor pode ser entendido como uma recusa não apenas ao campo, mas também, e talvez sobretudo, a um modelo político-econômico. Seguindo pistas da própria obra do escritor, este trabalho pretende apresentar a categoria do *intelectual lúmpen* ou do *lumpenismo intelectual*, ideia que se funde nos personagens Arturo Belano, Ulisses Lima, Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture e Benno von Archimboldi. Este último seria, por fim, a versão mais bem acabada de um modelo de intelectual pensado por Bolaño, tornando-se ele também a superação de Belano, ou seja, o último *alter ego* do autor.

KEYWORDS: Roberto Bolaño; Intelectual; Lumpen; Lumpenism; Marginality

Abstract: The figure of the intellectual in Roberto Bolaño's work is often interpreted through the prism of marginality. This category is defined by a certain attitude towards the universe of symbolic exchanges in the field, being configured by a voluntary and/or involuntary non-belonging to it. However, some of Bolaño's characters constitute a style that goes beyond these limits in such way that the author's intellectual ideal can be understood as a refusal not only to the field, but also, and perhaps above all, to an economic and political model. Following clues from his own work, this article intends to present the category of intellectual lumpen or intellectual lumpenism, an idea that merges in the characters Arturo Belano, Ulisses Lima, Cesárea Tinajero, Auxilio Lacouture and Benno von Archimboldi. The latter would be, finally, the most finished version of an intellectual model conceived by Bolaño, becoming Belano's overcoming, that is, the author's last alter ego.

Introdução

Entre as tantas narrativas paralelas de *2666,* de Roberto Bolaño, há a história de um artista plástico inglês chamado de Edwin Johns cuja obra mais reconhecida é sua própria mão, decepada por ele mesmo e exposta como arte. Em *A parte dos críticos,* os protagonistas se interessam pelo caso e decidem visitar o homem internado em um sanatório nos alpes suíços. Durante o encontro, o personagem Piero Morini se acerca de Johns e lhe pergunta quais foram os motivos que o levaram à automutilação. A resposta do artista é simples e direta: "por dinheiro" (Bolaño, 2010, 104). Em outro trecho do romance, quando o personagem chamado de *perneta* morre e seu corpo é atirado em uma vala comum, na contramão de seu desejo por ser enterrado com honrarias militares, o narrador justifica: "não havia tempo para delicadezas" (Bolaño, 2010, 824). Esse "tempo", do ponto de vista histórico, era nada menos que o fim da Segunda Guerra Mundial, ou seja, o evento que também representou o início de uma longa disputa entre dois modelos econômicos.

A desesperança causada pela vitória do capitalismo e por tudo aquilo que resultou disso se constituem como uma chave de leitura possível de boa parte da obra de Roberto Bolaño. Como não poderia ser diferente, a plêiade de personagens escritores e intelectuais que habitam as páginas de seus romances, contos e poemas pode igualmente ser observada sob esse prisma. Em geral, essas figuras costumam ser analisadas a partir da ótica da marginalidade, categoria que do ponto de vista literário está ligada à ideia

de não-pertencimento direto ao que Pierre Bourdieu chama de "ligações duradouras" do "campo" (1996, 65). No entanto, nesse mesmo campo há também a incidência do mercado, ou seja, do capital. É a partir dessa ideia de relação inerente da arte com o dinheiro, e também a partir de algumas pistas encontradas no interior da obra de Bolaño, que surge uma imagem conceitual possível, aqui chamada de *lumpenismo intelectual*.

1. Primeiros rastros

A figura do intelectual costuma aparecer na obra de Roberto Bolaño por meio de representações de sujeitos marginais, errantes e em geral escritores e poetas autodidatas e antiacademicistas. Constituem-se como símbolos e também como pioneiros dessa estirpe os personagens Arturo Belano e Ulisses Lima — que não por acaso são representações transfiguradas do próprio Bolaño e de seu amigo mexicano, o poeta Mario Santiago Papasquiaro, respectivamente. Pelo menos três imagens são capazes de apresentar e resumir Belano e Lima: a imagem de um jovem que rouba livros porque não tem dinheiro para comprá-los; a imagem de um sujeito que lê livros enquanto toma banho porque nele se expressa uma paixão absolutamente incontrolável pelas letras; e a imagem de poetas que são lidos, reconhecidos e admirados por um grupo bastante restrito de pessoas igualmente marginais. Essas representações aparecem em *Los detectives salvajes,* romance no qual os dois personagens, Belano e Lima, são apresentados como heróis de um grupo, embora estejam eles mesmos em busca de outra heroína marginal, a escritora desaparecida Cesárea Tinajero.

Para além de todas as características que se pode atribuir de maneira imediata a essas duas ou três figuras, uma observação mais atenta é capaz de revelar também atributos que remetem ao lumpenismo intelectual, de modo que esse reduzido grupo se constituiria como uma representação propedêutica de um estilema importante da poética de Roberto Bolaño, estilema este que acabaria se desdobrando em personagens posteriores. Essa marca do estilo do autor pode ser comparada, por exemplo, à categoria do *flâneur* no universo de Charles Baudelaire, poeta marginal por excelência e um dos grandes ídolos de Bolaño ao lado de Rimbaud e de Lautréamont. Naturalmente, a genealogia do intelectual lúmpen pode ser identificada entre os textos mais antigos de Bolaño, embora sua massiva produção em prosa tenha sido gestada em um intervalo curto de cerca de 10 anos. No entanto, a menção explícita a esse conceito aparece pela primeira vez somente em *Los detectives salvajes,* romance cujos personagens, quase em sua maioria, são intelectuais. Na segunda parte da narrativa, o "depoimento" do personagem Jacinto Requena contém o seguinte comentário a respeito de Arturo Belano e Ulisses Lima:

> *Cuando les preguntabas adónde iban, contestaban que a buscar provisiones. Eso era todo, acerca de eso nunca hablaban de más. Por supuesto, algunos, los más cercanos, sabíamos si no adónde iban sí qué era lo que hacían durante esos días. A algunos les daba igual. A otros les parecía mal, decían que era un comportamiento lumpen. El* ***lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual****.* (Bolaño, 1998, 181, grifo meu).

Na obra de Bolaño, portanto, a ideia de lumpenismo se liga a um certo tipo de intelectualidade, uma intelectualidade que se expressa em sujeitos puros. No entanto, essa pureza não está associada apenas a uma certa inocência "infantil", como menciona o trecho acima, mas ela também está ligada a um tipo de independência, ou pelo menos uma tentativa de independência, em relação ao sistema econômico, como também é sugerido no excerto. Nesse sentido, a ideia de marginalidade vai um pouco além daquela que se costuma observar em análises a respeito da obra de Bolaño. Sob essa perspectiva, um intelectual marginal não é apenas um *outsider* no sentido do campo ou alguém cuja obra não é reconhecida pelo público amplo. Não se trata exclusivamente da figura de um escritor que escreve nas sombras e é visto apenas por seus reduzidos e marginalizados pares, tal qual ocorre com diversas figuras que habitam *Los detectives salvajes*. Trata-se, na verdade, de uma categoria política, cujo entendimento principal é o de que a excelência se assenta sobre a capacidade — ou ao menos a tentativa — de fuga de um sistema fulcralmente econômico.

2. O conceito de lúmpen

O dicionário Cambridge (2022) define a palavra *lúmpen* como um adjetivo usado para descrever pessoas que não foram bem-educadas, no sentido da educação formal, e que não estão interessadas em mudar isso. Do ponto de vista da língua de origem, o termo no idioma alemão é traduzido como *trapo*. Parece, então, natural lembrar novamente de Baudelaire e da famosa figura do trapeiro, um sujeito que vive daquilo que a cidade moderna descarta ou

que adota métodos pouco tradicionais e por vezes moralmente reprovados para conseguir os meios de sua sobrevivência. A principal acepção, contudo, relaciona-se ao termo *lumpemproletário*, extraído dos escritos de Marx, e cujo significado aponta para um grupo social que não faz parte diretamente da cadeia produtiva do capitalismo, ou seja, que está *abaixo* do proletariado. Em linhas gerais, todas as definições de lúmpen servem de alguma forma à obra de Bolaño, do sujeito malformado, passando pelo trapeiro e chegando à definição marxista que aponta para as margens de um sistema econômico e político.

É possível conjecturar que o conceito de Marx tenha sido a fonte primária do pensamento de Bolaño, uma vez que o termo já aparece, ainda que de maneira circunstancial, em seu *Primer Manifiesto Infrarrealista* (Bolaño, 2022), ou seja, na fase de juventude do autor quando os textos marxistas eram fortes influências. Dentro da obra de Marx, esse termo já aparece no *Manifesto do Partido Comunista* — texto que muito provavelmente Bolaño leu ainda na adolescência —, e depois ressurge no interior de sua obra mais importante, *O Capital,* onde há uma categorização detalhada dessa figura social que, segundo ele, pertence ao âmbito do pauperismo:

> O sedimento mais baixo da superpopulação relativa habita, por fim, a esfera do pauperismo. Abstraindo dos vagabundos, delinquentes, prostitutas, em suma, do lumpemproletariado propriamente dito, essa camada social é formada por três categorias. Em primeiro lugar, os aptos ao trabalho. Basta observar superficialmente as estatísticas do pauperismo inglês para constatar que sua massa engrossa a cada crise e diminui a

> cada retomada dos negócios. Em segundo lugar, os órfãos e os filhos de indigentes. Estes são candidatos ao exército industrial de reserva e, em épocas de grande prosperidade, como, por exemplo, em 1860, são rápida e massivamente alistados no exército ativo de trabalhadores. Em terceiro lugar, os degradados, maltrapilhos, incapacitados para o trabalho. (Marx, 2015, 470).

Embora o trecho extraído de *O Capital* não dê conta da complexidade e da multiplicidade de sentidos que o conceito de lumpenismo foi ganhando ao longo do tempo, ele serve para lembrar de uma classe de sujeitos que são parte natural da poética de Bolaño: os órfãos[1]. É justamente essa a condição dos protagonistas de uma novela do autor cujo título também aponta para o conceito de lumpenismo. Sendo assim, a narrativa curta chamada de *Una novelita lumpen* pode ser a melhor forma de compreender como Bolaño apreendia e trabalhava com essa ideia.

O enredo de *Una novelita lumpen* gira em torno de dois personagens principais, a narradora e seu irmão, cujos destinos se transformam quando seus pais morrem em um acidente de trânsito e a partir disso ambos, apesar da pouca idade, têm que sobreviver sozinhos na casa herdada por eles[2]. Em pouco tempo, os dois abandonam os estudos e arranjam subempregos para custear as despesas básicas. Quando as dificuldades financeiras se acentuam,

1 No Brasil, há uma coletânea de textos críticos sobre o Roberto Bolaño cujo título é *Toda a orfandade do mundo* (Pereira e Ribeiro, 2016). O enunciado foi extraído de *A parte de Amalfitano,* ou seja, o segundo capítulo de *2666.*).

2 A história começou a ser esboçada em um conto chamado *Músculos* e foi publicada postumamente em um livro de contos cujo título é *El secreto del mal* (Bolaño, 2007).

a narradora vê surgir em sua casa dois rapazes estranhos, que se apresentam como amigos de seu irmão e que lá se instalam por algum tempo. Não demora para que ela perceba que seu irmão não tem mais um emprego formal e que ele, junto com os dois rapazes, vaga pela cidade procurando oportunidades para conseguir dinheiro. Finalmente, os três propõem a ela que participe de um plano cuja intenção é a de seduzir um ex-ator de cinema obeso e cego com o intuito de roubar a suposta fortuna que ele esconde em casa.

Dentro desse enredo, portanto, a ideia de lúmpen parece apontar para sujeitos desamparados sob diversos aspectos, primeiramente sociais e afetivos, mas especialmente econômicos. O lúmpen é, então, em parte pelas circunstâncias e em parte pelas escolhas, uma espécie de navegante à deriva, que se deixa levar pela maré, mas que também observa atentamente o horizonte na esperança de que algo ocorra para que sua sorte se transforme. É justamente a palavra *sorte* que aparece em muitas ocasiões na voz da narradora ao refletir sobre sua condição e a condição de seu irmão e colegas:

> *Si les preguntaba qué ocurría, qué problema tenían, siempre daban la misma respuesta: no nos pasa nada, todo va bien, nuestra suerte está a punto de cambiar. […] y me ponía a pensar en el significado de la frase "cambiar nuestra suerte", una frase que para mí no tenía ningún significado, por más vueltas que le diera, porque la suerte no se puede cambiar, o existe o no existe, y si existe no hay manera de cambiarla, y si no existe somos como pájaros en una tormenta de arena, sólo que no nos damos cuenta […].* (Bolaño, 2009, 49-50).

Não por acaso, a resposta que a narradora recebe de seu irmão e colegas muito se assemelha à resposta que Belano e Lima dão a seus amigos, segundo o personagem Jacinto Requena, como já apontado na primeira citação apresentada. Há uma espécie de mistério, subentende-se coisas que não podem ser ditas, sugere-se atitudes no mínimo suspeitas e possivelmente ilegais. O lúmpen pode ser, portanto, um marginal no sentido da delinquência — palavra também muito usada pela narradora de *Una novelita lumpen* — ou no sentido do desemparo e da solidão. Tudo isso, é claro, dentro de um contexto econômico extremamente competitivo e pouco solidário.

3. O lumpenismo intelectual

Na obra de Bolaño, o lumpenismo e a intelectualidade são categorias que se tocam. Dessa maneira, aquilo que poderia ser chamado de *estilo de vida lúmpen* é um dado inerente à biografia de certos personagens que frequentemente recebem apenas o rótulo de *marginais* em relação ao campo intelectual e, principalmente, literário. O movimento desses sujeitos, na verdade, não diz respeito apenas à marginalidade enquanto postura diante do universo das trocas simbólicas do campo — para lembrar mais uma vez de Bourdieu —, mas está também vinculado à recusa em fazer parte da cadeira produtiva do capitalismo, ainda que esse tipo de insurgência seja quase inviável considerando o alcance e a abrangência do sistema. De qualquer maneira, no universo de Bolaño, é precisamente esse exercício de negação que se mostra capaz de fazer surgir pensadores singulares. Tal ideia

aparece de maneira cristalina em *A parte de Archimboldi,* pertencente ao romance derradeiro de Bolaño, *2666:*

> A partir da morte de Ivánov, o caderno de Ansky se torna caótico, aparentemente desconexo, no entanto no meio do caos Reiter encontrou uma estrutura e certa ordem. Ele fala dos escritores. Diz que os únicos escritores viáveis (mas não explica a que se refere com a palavra viável) são os que provêm do lúmpen e da aristocracia. O escritor proletário e o escritor burguês, diz ele, são apenas figuras decorativas. (Bolaño, 2010, 693).

É possível perceber que o narrador de Bolaño constrói duas dicotomias de personagens fazendo uso de palavras cujos significados primeiros devem ser aplicados à noção de intelectualidade: o proletário e o burguês; o lúmpen e o aristocrata. No primeiro caso, o narrador de *2666* está se referindo a pretensos escritores ou intelectuais que, por fazerem parte de um certo jogo — o jogo do capital —, não são capazes de alcançar a plenitude nesse campo e acabam se tornando apenas "figuras decorativas". Considerando a postura beligerante e extremamente crítica de Bolaño em relação a diversos colegas do campo humanístico, não é de se estranhar que sua obra, tanto literária quanto crítica, contemple não apenas o lúmpen, ou seja, o modelo ideal de intelectualidade, mas por vezes se volte também para seu revés, seu contraexemplo, tema que será tratado adiante.

No segundo caso das dicotomias apresentadas pelo narrador de *2666*, o par lúmpen-aristocrata surge como aquele que efetivamente pode alcançar um

nível de intelectualidade pura, ou seja, ele representa um grupo de sujeitos que não são, como o excerto de *2666* diz, "figurativos". Isso porque tanto o lúmpen quanto o aristocrata não estão dispostos a jogar o jogo do capital e, embora eles pertençam a lados opostos desse sistema que ocupa o centro da vida social, ambos fazem parte da margem. Embora a aristocracia seja retratada em algumas obras de Bolaño, em especial no romance *La literatura nazi en America* e em *Nocturno de Chile,* não há um exemplo no qual sua associação com o exercício intelectual atenda às expectativas de singularidade, de originalidade e de plenitude. Sendo assim, fica a cargo apenas do intelectual lúmpen a representação mais alinhavada dessa categoria que, em alguma medida, idealiza uma forma de pensar e de produzir ideias e arte.

Além dos já mencionados Arturo Belano, Ulisses Lima e Cesárea Tinajero, de *Los detectives salvajes,* o lumpenismo intelectual encontra ecos em outros dois importantes personagens da obra de Bolaño: a poeta latino-americana Auxilio Lacouture e o escritor germânico Benno von Archimboldi. Naturalmente, eles não são os únicos e, como já mencionado, nem os primeiros que carregam traços indicadores de uma vida e de uma produção de pensamento e arte lúmpen. No entanto, há neles um conjunto de atributos relevantes para se compreender a ideia de lumpenismo associado à intelectualidade.

Não é por acaso que a história da personagem e narradora do romance *Amuleto* começa a ser esboçada no interior de *Los detectives salvajes*. O alargamento posterior da narrativa demonstra o interesse de Bolaño em contar os eventos reais que inspiraram a criação da personagem e do enredo, mas também pode apontar para sua vontade em expandir e desenvolver melhor

um arquétipo. Auxilio Lacouture é a expressão máxima daquilo que Bolaño chamaria de uma intelectual *valente* — adjetivo tão recorrente em suas falas —, mas ela também pode ser uma importante referência para se pensar a ideia de lumpenismo intelectual. O relato da personagem, inspirado na história da poeta uruguaia Alcira Scaffo, dá conta do longo tempo em que ela se manteve escondida em um dos banheiros da *Universidad Nacional Autónoma de México* durante a invasão e a ocupação do espaço por militares em 1968. Mas, para além desse evento traumático, o que a narrativa de Bolaño apresenta é uma espécie de viver poético descompassado com o sistema, uma forma de habitar o mundo recusando constantemente alguns mecanismos inerentes à modernidade e/ou à contemporaneidade.

Logo nas primeiras páginas de *Amuleto,* o leitor descobre que a personagem Auxilio Lacouture trabalha, de maneira voluntária, como zeladora na casa de dois escritores, sendo que essa relação se deu por insistência da própria personagem cujo desejo único era o de estar perto dessas figuras. Em outros momentos, acompanha-se a mesma personagem fazendo pequenos serviços na Universidade, em geral como assistente de professores, sendo que alguns desses trabalhos são remunerados e outros não. Auxílio não parece se preocupar nem com os empregos e nem mesmo com a remuneração, embora por vezes reconheça que precise de um mínimo para sobreviver. Na verdade, a vida de Auxílio se resume a fazer aquilo que lhe dá prazer, o que inclui sobretudo circular incessantemente por lugares onde a poesia se faz presente, seja em departamentos universitários, em residências de escritores de prestígio, em

oficinas literárias ou em bares onde jovens poetas marginais se reúnem. Em resumo, é a poesia, e apenas a poesia, o que move Auxilio Lacouture.

O estilo de vida lúmpen é precisamente aquilo que concede à personagem Auxílio Lacouture o título de poeta. Embora ela se autoproclame "*la madre de la poesía mexicana*" (Bolaño, 1998, 190), ao que parece não existe precisamente uma obra de sua autoria ou qualquer projeto de produção literária. Ora, se não há a materialidade da produção poética, logo também não há uma mercadoria. Sendo assim, a *gratuidade* de seu ofício é outro elemento que pode servir como uma espécie de indicador do lumpenismo intelectual. Um estilo de vida análogo ao de Auxilio Lacouture aparece no texto *El rapsoda de Blanes*, cujo conteúdo discorre sobre um ancião que Bolaño costumava encontrar em uma praça próxima à escola de seu filho. Sobre essa figura, ele conta: "*Si una mujer ha perdido a su marido, por ejemplo, don Josep Ponsdomènech le redacta un poema [...]. El rapsoda recuerda a todos sin distinción. Nadie le paga. Su arte es gratuito*." (Bolaño, 2004, 158).

Esse caráter efêmero, fragmentário e gratuito da produção poética do *rapsoda de Blanes* também se aplica a Auxilio Lacouture. São raros e confusos os momentos nos quais a poeta aparece efetivamente escrevendo, embora haja pistas de que ela escreva para também se desfazer dos próprios textos, como ocorre quando utiliza papel higiênico como suporte de seu trabalho durante os dias de prisão no banheiro da Universidade. Apesar desses indicadores, o que está claro é que não há um projeto de escrita e nem a intenção mercadológica de transformar sua poesia em qualquer suporte vendável. Essa condição da ausência material de uma obra, ou às vezes até mesmo a

ausência de qualquer texto escrito, é algo sobre o qual o escritor mexicano Juan Villoro, amigo de Bolaño, destaca a respeito de alguns personagens que compõem seu universo. Segundo Villoro, Bolaño demonstrou que *ser poeta* muitas vezes pode se relacionar mais com um *viver poético* do que propriamente com exercer o trabalho de escrita poética[3]. Essa ideia se relaciona com o conceito de *literatura expandida* postulado por Alan Pauls, o que, em alguma medida, poderia servir também para pensar na própria trajetória de vida de Bolaño, ou pelo menos na sua forma de apresentar seu próprio mito como escritor.

Alargando um pouco mais o parêntesis de uma leitura que transita pelo tema biográfico, seria possível pensar que na obra de Bolaño há pelo menos dois personagens de inspiração pessoal construídos a partir de momentos distintos de sua vida. Enquanto Arturo Belano seria uma forma modesta de *alter ego* do autor, do outro lado haveria uma projeção bem mais grandiosa do seu próprio mito, o personagem Benno von Archimboldi, de *2666*. Cabe lembrar que Belano foi gestado ainda num contexto no qual Bolaño figurava à margem do campo literário, intelectual e editorial, com pouco reconhecimento e com muitas dificuldades para viver somente de seu trabalho como escritor. Em contrapartida, a construção do personagem Archimboldi ocorre num momento no qual a obra de Bolaño já é bastante reconhecida,

3 Tais apontamentos são feitos em diversas conferências e entrevistas de Juan Villoro, todos disponíveis na plataforma de vídeos *YouTube*.

ou seja, quando ele já consegue visualizar num horizonte próximo o interesse inclusive acadêmico em relação à sua obra.[4]

Benno von Archimboldi é, portanto, um símbolo que se destaca entre os inúmeros intelectuais marginais que habitam o universo bolaniano. Nele, o lumpenismo se expressa a partir de seus passos ziguezagueantes pelo mundo desde a adolescência e também por sua condição naturalmente periférica e exótica do ponto de vista psicológico. O personagem que na última parte é chamado pelo nome de batismo, Hans Reiter, demonstra desamparo e solidão de uma maneira muito semelhante aos órfãos de *Una novelita lúmpen*. A orfandade de Archimboldi, no entanto, não está relacionada com a ausência completa das figuras paterna e materna, mas principalmente com o fim da Segunda Guerra Mundial e logo também com sua separação do campo de batalha, ambiente no qual ele viveu desde o início da juventude e sem o qual aparentemente ele não saberia mais como continuar vivendo. Essa "falta" fica clara no trecho onde que se narra os momentos da vida de Archimboldi logo depois do fim do conflito:

> Quando Reiter pode sair do campo de prisioneiros foi para Colônia. Lá viveu nuns alojamentos perto da estação, depois num porão que dividia com um veterno de uma divisão blindada [...] e outro tipo que dizia ter trabalhado num jornal [...]. Os dois trabalhavam ocasionalmente em serviços de remoção de entulho para a prefeitura ou vendendo o que às

4 Na verdade, o personagem Archimboldi, assim como Amalfitano, já tinha sido esboçado em um romance anterior e inacabado: *As agruras do verdadeiro tira.* Nessa obra, no entanto, as características e a vida desse sujeito ainda são pouco desenvolvidas, de modo que a concepção completa de Archimboldi só está mesmo em *2666.*

> vezes encontravam debaixo dos escombros. Quando fazia bom tempo iam para o campo e Reiter ficava por uma ou duas semanas com o porão só para si. Nos primeiros dias em Colônia ele se dedicou a arranjar uma passagem de trem para voltar à sua aldeia. Depois encontrou trabalho de porteiro num bar que atendia a uma clientela de soldados americanos e ingleses que davam boas gorjetas e para os quais de vez em quando realizava uns trabalhinhos extras, como procurar um apartamento em determinado bairro ou lhes apresentar mulheres ou pô-los em contato com gente que se dedicava ao mercado negro. De modo que ficou em Colônia. (Bolaño, 2010, 730-731).

Assim como ocorre com os dois personagens órfãos de *Una novelita lumpen,* Archimboldi se encontra e convive com outras pessoas como ele, pessoas cujo desamparo se expressa de diversas maneiras, mas sobretudo nas ações de sobrevivência e na busca por encontrar oportunidades que lhes garantam o mínimo. É nesse contexto que aparece a personagem Ingeborg Bauer, igualmente desamparada e além disso doente, e os dois vão morar juntos em uma "água-furtada de um edifício semidesabado" (Bolaño, 2010, 734). É somente nesse contexto de precariedade, mas também de afeto — uma vez que Ingeborg é sua primeira namorada —, que Archimboldi, aos 26 anos de idade, começa a escrever seu primeiro romance. O curioso, no entanto, é que sua trajetória antes desse marco biográfico denuncia a ausência de um repertório consistente de leitura. É possível, inclusive, fazer um inventário breve de todos os textos lidos por Archimboldi até esse momento da narrativa. Eles são: a obra *Alguns animais e plantas do litoral europeu,* lida quando criança e relida até a vida adulta; o poema épico da Idade Média

chamado de *Parzival*, texto que o personagem lê quando trabalha limpando a biblioteca de uma família rica; algumas revistas de caubói que pertencem a seu colega de apartamento em Berlim, local onde Archimboldi vai morar antes do alistamento militar; e por fim o diário de Ansky, encontrado em uma casa abandonada em uma região rural da União Soviética enquanto era soldado na Segunda Guerra.

Sendo assim, voltando ao paralelo estabelecido entre Archimboldi e outra representante da categoria de intelectual lúmpen, Auxilio Lacouture, enquanto de um lado há um escritor prolífico quase sem repertório, do outro lado há uma poeta com vastíssima experiência de leitura, mas que praticamente não escreve. O mais curioso dessa imagem é que o maior disparate parece ser a figura de um autor que não é leitor[5], em vez da imagem de uma poeta que não é escritora efetivamente (pelo menos do ponto de vista profissional). Em todo caso, o fato é que a história de Archimboldi narrada na última parte do romance revela um sujeito com formação extremamente precária, o que naturalmente vai na contramão daquilo que se espera. Archimboldi, portanto, comtempla de início três características de uma figura lúmpen: a ausência de uma formação tradicional, o desamparo e a solidão, estas últimas que podem ser pensadas tanto do ponto de vista social quanto do ponto

5 Nesse trecho do romance fica demonstrado que o repertório de leitura de Archimboldi é bastante reduzido até determinado momento de sua vida mais por conta do seu contexto familiar, social e cultural, ou seja, esse dado não parece ser fruto de desinteresse por parte dele. Embora o romance não apresente de maneira bem clara como se segue a relação de Archimboldi com a literatura, em alguns trechos fica subentendido que ele, assim que começa a ter condições materiais, começa a conhecer grandes clássicos da literatura e torna-se leitor frequente.

de vista econômico. Depois de ganhar reconhecimento como escritor, no entanto, ele acaba entrando, ainda que de maneira aparentemente inocente e involuntária, no jogo do capital. Apesar disso, sua renúncia ao campo de trocas simbólicas, o que inclui pensar na obra literária também como produto, faz com que seu movimento seja constantemente uma recusa: a recusa em assinar seus textos com seu nome verdadeiro; a recusa em participar pessoalmente de qualquer evento, incluindo premiações importantes; mas sobretudo a recusa em se tornar, ele mesmo, uma mercadoria.

4. O intelectual "funcionário"

Para recordar uma vez mais as palavras do narrador de *2666* no trecho em que se fala sobre as "formas viáveis" de intelectualidade, além do par lúmpen-aristocrata há, do outro lado da moeda, o par burguês-proletário. Identificar essas categorias na obra de Bolaño implica traçar um conjunto aparentemente incoerente e arbitrário, no qual se encontram tanto os críticos europeus da primeira parte de *2666* como muitos dos escritores latino-americanos marginais de *Los detectives salvajes,* por exemplo. Isso porque mesmo com as reconhecidas diferenças e privilégios — ou falta deles —, ambos os grupos pertencem ao mesmo sistema, aquele no qual figuram pessoas cuja busca pela sobrevivência, pela manutenção de uma vida tranquila ou pela obtenção do lucro vem antes de qualquer exercício de intelectualidade ou de construção de uma obra.

Nos escritos críticos de Bolaño, reunidos e publicados no volume *Entre paréntesis,* essa ideia aparece com frequência quando certos escritores são

chamados de maneira claramente pejorativa de *funcionários*. É o caso, por exemplo, dos chilenos Isabel Allende — inimizade pública de Bolaño —, Antonio Skármeta e Volodia Teitelboim, além do brasileiro Paulo Coelho, mencionado como exemplo em um texto no qual Bolaño relembra a polêmica envolvendo o ingresso dele na Academia Brasileira de Letras:

> *La prosa de Coelho, también en lo que respecta a riqueza léxica, de vocabulario, es pobre. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros. Es decir: es un autor de éxito. Y aquí llegamos a uno de los meollos de la cuestión. Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien comporten como funcionarios leales y obedientes.*
>
> *Digamos que el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, sólo premiaría a los funcionarios. En este caso Skármeta es el favorito de lejos. Si estuviéramos en Moscú neoestalinista, o en la Habana, el premio sería para Teitelboim.* (Bolaño, 2004, 103).

Fazer parte da cadeia produtiva do capital, no caso dos intelectuais latino-americanos, significa também jogar o jogo do Estado. Nesse ponto, os críticos europeus se distanciam dos intelectuais latino-americanos que são "*expertos en conseguir becas*" e "*lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste*" (Bolaño, 2004, 97). Há uma certa independência dos críticos e intelectuais europeus enquanto que os latino-americanos seguem uma busca incessante por um mecenas. Essa diferença fica clara na primeira parte de *2666* quando se apresentam as duas figuras responsáveis por levar os críticos até Santa Teresa com o intuito de seguir os possíveis

rastros de Archimboldi. Esses personagens são Rodolfo Alatorre, um jovem mexicano que tem um bolsa de estudos na Europa, e o escritor Almendro, também conhecido pelo apelido de Porco. Este último, explica Amalfitano aos críticos quando estão em Santa Teresa, "é o típico intelectual mexicano preocupado basicamente em sobreviver" (Bolaño, 2010, 126). Amalfitano ainda lembra que tanto no México como em toda a América Latina "os intelectuais trabalham para o Estado" e "O Estado o[s] alimenta e observa em silêncio." (Idem).

Mas para além de escritores ou intelectuais *funcionários*, é possível dizer que há também aqueles que seriam os *patrões* ou, usando a mesma nomenclatura de *2666,* os burgueses. É o caso do italiano Alberto Moravia que aparece em *A parte de Archimboldi* como uma espécie de antagonista do personagem principal lúmpen:

> [...] e pensou também quão dessemelhantes eram as duas vidas, a de Moravia e a de Archimboldi, um burguês e sensato que caminhava com o seu tempo e não se privava, no entanto, de (mas não para ele, e sim para seus espectadores) certas piadas delicadas e atemporais, o outro, sobretudo comparado com o primeiro, essencialmente um lúmpen, um *bárbaro germânico,* um artista em permanente incandescência [...]. (Bolaño, 2010, 798).

Jogar ou recusar o jogo do capital, portanto, são ações que nem sempre dependem da quantidade de privilégios acumulados. No caso de Alberto Moravia, sua posição é de antagonismo em relação a Archimboldi porque seu

privilégio está demarcado, circunscrito e tributário do sistema capitalista, ou seja, não há qualquer recusa ou desconforto por ocupar o papel de burguês. De modo contrário, um escritor ou intelectual aristocrata não poderia ser antagonista de Archimboldi porque sua posição de privilégio também pode ser entendida como uma recusa ao sistema, ainda que essa recusa seja preliminarmente involuntária, ou seja, fruto de uma herança familiar.

Além de Alberto Moravia, outro exemplo de intelectualidade burguesa são os já mencionados críticos da primeira parte de *2666,* os personagens Pelletier, Espinoza, Morini e Norton. Embora estes sejam os melhores dentro de suas áreas de estudo no campo acadêmico, embora eles tenham amplo reconhecimento, não apenas em seus países de origem, mas em muitos outros lugares, e embora eles desfrutem de maior liberdade de pensamento e criação do que os chamados *funcionários* latino-americanos, não é possível compará-los à figura de intelectual que Archimboldi representa. Isso ocorre não apenas pelo teor de suas produções — o que implicaria pensar em uma cisão e também em uma espécie de hierarquia entre aqueles que criam e aqueles que interpretam —, mas principalmente por seus posicionamentos dentro da máquina do capital.

Em contraste com a figura grandiosa, misteriosa e totalmente fora do padrão de Archimboldi, os críticos não passam de anões que se colocam sobre os ombros de um gigante. Essa conhecida imagem medieval é apropriada para se pensar a relação desses críticos com o escritor, embora seja necessário

interpretar essa alegoria de maneira um pouco distinta daquela tradicional[6]. Ao contrário de utilizar os ombros de um gigante para olhar mais longe, os críticos na verdade os usam para *serem vistos* de mais longe. Quer dizer, embora seus estudos contribuam com a manutenção do sucesso do escritor alemão, o peso maior é inverso: é o reconhecimento da obra de Archimboldi que distingue e eleva os archimboldianos. Essa relação fica clara no trecho no qual os quatro descobrem que Archimboldi está no México e decidem partir em busca de seus rastros. A possibilidade de encontrá-lo e de mostrar ao mundo que o encontraram é vislumbrada por eles como uma espécie de troféu: "Imagine, disse Pelletier, Archimboldi ganha o Nobel e bem nesse momento aparecemos nós, com Archimboldi pela mão." [7] (Bolaño, 2010, 112).

Sendo assim, a plêiade de personagens intelectuais presentes em *2666* acaba servindo como um contraponto à Archimboldi. A partir desse jogo *chiaroscuro,* emerge então a representação final e plena do modelo de intelectual idealizado por Bolaño, salvando dessa maneira as artes, a literatura

6 Essa imagem é usada há pelo menos 9 séculos e sempre remeteu à ideia de que é necessário se valer das ideias de grandes pensadores do passado, como se nós, pensadores do presente, só pudéssemos olhar mais longe se estivéssemos ancorados sobre o acúmulo de conhecimento produzido anteriormente na sociedade.

7 É curioso como os críticos pensam na vantagem que eles teriam em encontrar Archimboldi, mas que também em outra passagem ele sublinham esse encontro seria algo benéfico também *para* Archimboldi: "[...] não é justo que o melhor escritor alemão do século XX morra em poder falar com quem melhor leu seus romances." (Bolaño, 2010, 123).

e o pensamento crítico de um futuro apocalíptico promovido pela brutalidade de um jogo do qual é quase impossível escapar.

Conclusão

Entre tantas anedotas a respeito da figura curiosa de William Faulkner, uma delas dá conta de um momento no qual alguém lhe teria perguntado *como* ele escrevia, de modo que sua resposta, claramente irônica, teria sido: *da esquerda para a direita*. Embora o sentido dessa epigrama aponte mais para a qualidade inexplicável do processo criativo, é possível tomá-la como exemplo para se pensar também os lugares ocupados pelo escritor e pelo leitor do ponto de vista político-econômico. Ricardo Piglia, ao falar do também argentino Jorge Luis Borges, diz que ele foi o último grande intelectual de direita do Ocidente. Considerando essa ideia e tomando a resposta de Faulkner num sentido político, é possível pensar que a despeito de que muitos pensadores do campo das letras sejam afeiçoados ao campo progressista, não é incomum que suas obras encontrem leitores pertencentes a uma certa elite que está no lado oposto.

Embora sempre tenha se colocado como um *outsider,* em seus últimos anos de vida, Roberto Bolaño viu seu trabalho sendo incorporado ao mercado sem qualquer possibilidade de fuga. O contrassenso da incorporação de algo por aquilo que ele próprio insiste em criticar e/ou negar muito se assemelha ao que vivenciou Marcel Duchamp no decorrer do século XX, quando sua obra crítica em relação à arte enquanto mercadoria efetivamente se tornou uma mercadoria, da mesma forma que sua negação de uma certa aura da

figura do autor lhe rendeu o mesmo tipo de prestígio. No entanto, esse tipo de experiência, tanto no caso de Duchamp como no caso de Bolaño, não anula a mensagem inicial do artista, ao contrário, ela serve como uma espécie de alerta indicador de que o tema ainda está longe ser exaurido.

Os personagens cujas vidas são dedicadas à literatura são tão recorrentes na obra de Bolaño que esse grupo se constituiu como um de seus estilemas. Tal incidência constante já gerou também algumas discussões a respeito das representações do intelectual nos textos do autor. Cabe lembrar, contudo, que assim como a criação textual de Faulkner, essas figuras estão situadas espacialmente, ainda que esse espaço seja, para além das páginas de um livro, o campo social. Nada mais justo, portanto, que dar vida a esses personagens, realocando-os no espaço real para percebê-los como sujeitos políticos, cujas trajetórias e obras inevitavelmente se mesclam com o contexto contemporâneo e inevitavelmente dialogam com o sistema econômico vigente em boa parte do mundo.

Referências bibliográficas

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes.* Barcelona: Anagrama, 1998.

Bolaño, Roberto. *Putas asesinas.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

Bolaño, Roberto. *El secreto del mal.* Barcelona: Anagrama, 2007.

Bolaño, Roberto. *Amuleto.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Bolaño, Roberto. *Una novelita lumpen.* Buenos Aires: No te tomes tan enserio, 2009.

Bolaño, Roberto. *2666.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Bolaño, Roberto. *Chamadas telefônicas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Bolaño, Roberto. *As agruras do verdadeiro tira.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Bolaño, Roberto. *Primer Manifiesto Infrarrealista*. Archivo Bolaño. Disponível em: <https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>. Acesso em 10 ago. 2022.

Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Lumpen. Cambridge Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/>. Acesso em 17 jan. 2022.

Marx, Karl. *O Capital-Livro 1: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital.* Boitempo Editorial, 2015.

Pereira, Antonio Marcos; Ribeiro, Gustavo Silveira (org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño.* Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

Transitando pela cidade narrada: a cidade de Cali no romance *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo

Traveling through the narrated city: the city of Cali in the novel ¡Que viva la música!, *by Andrés Caicedo*

Andrés Palencia

Gabriel Vidinha Corrêa

Andrés Palencia é mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão. Licenciado em língua e literatura pela Universidad de Carabobo-Venezuela. Atualmente é doutorando em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia na linha de pesquisa Documentos da memória cultural.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4137-4124>
Contato: andrespal1990@gmail.com

Gabriel Vidinha Corrêa é doutorando em Crítica Cultural, pela Universidade do Estado da Bahia. Mestre em Cultura e Sociedade pela UFMA. Possui graduação em Letras/Libras pela Universidade Federal do Maranhão. Atualmente é professor da área de Letras/Libras do Instituto Federal Baiano - Campus Valença.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7567-4948>
Contato: gabriel.vidinha@hotmail.com
Brasil

Recebido em: 23 de fevereiro de 2022
Aceito em: 15 de maio de 2022

PALAVRAS-CHAVE: Andrés Caicedo; Cidade; Cali; Narração; Representação

Resumo: A partir da segunda metade do século XX, na América Latina, a migração de pessoas para a cidade grande gerou uma superpopulação e espaços socioculturais heterogêneos, onde os habitantes têm diferentes modos de viver, representar e identificar-se com o espaço urbano. Nesta perspectiva, nosso objetivo é analisar a representação da cidade de Cali, Colômbia, no romance *¡Que viva la música!* (1977), do escritor colombiano Andrés Caicedo, levando em consideração as expressões, sensações e socialização dos personagens em relação a cada um dos espaços da cidade. Em nossa análise, se evidenciou que o romance está marcado por uma "estética narrativa do deslocamento" que ocorre em vários níveis: geográfico (de Norte a Sul da cidade); do discurso dos personagens (fala cotidiana, expressões idiomáticas e coloquiais da classe alta à fala dos habitantes das áreas periféricas) e no gênero musical (do rock à salsa).

KEYWORDS: Andrés Caicedo; City; Cali; Narration; Representation

Abstract: As of the second half of the 20th century, in Latin America, the migration of people to the big city brought forth an overpopulation and heterogeneous sociocultural spaces, where inhabitants have different ways of living, representing and identifying themselves with the urban space. In this perspective, our goal is to analyze the representation of the city of Cali, Colombia, in the novel *¡Que viva la música!* (1977), by Colombian writer Andrés Caicedo, taking into account the expressions, feelings, and socialization of the characters in relation to each of the spaces of the city. In our analysis, it became clear that the novel is marked by an "aesthetic narrative of displacement" that occurs in several levels: geographical (from North to South of the city); the characters' discourse (daily life speech, idiomatic and colloquial expressions of the upper class to the speech of inhabitants of peripheral areas) and in music genre (from rock to salsa).

Introdução

As grandes cidades, na atualidade, caracterizam-se por apresentarem espaços nos quais se manifestam uma multiplicidade de expressões culturais, sociais e discursivas, sobremaneira, mediante o surgimento dos novos meios tecnológicos, resultando em novas formas de inter-relação com o espaço urbano e as possibilidades de intercâmbio simbólico.

Dadas essas mudanças nas cidades contemporâneas da América Latina nas últimas décadas, na literatura, especialmente, na narrativa, houve também transformações no que se refere à representação da vida nesses novos espaços. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, essas mudanças começaram a ser observadas após o sucesso do chamado 'boom da narrativa latino-americana'. Nesse sentido, uma nova geração de escritores latino-americanos, agrupados sob o nome de geração 'Pós-*boom*', rompeu com o modelo tradicional de romance como gênero literário através do uso da fragmentação, da colagem e do hibridismo discursivo. Assim, surgiu uma nova proposta de construção narrativa que se afastou da visão do maravilhoso real e sua representação da realidade e das cidades da América Latina.

Essa nova geração, que surge no auge do desenvolvimento tecnológico e se forma dentro do contexto das grandes cidades, representa a vida urbana por meio de novas perspectivas, expondo as diversas formas de consumo e apropriação das expressões culturais, assim como os estilos de vida e necessidades dos jovens daquela época. Os novos dispositivos de consumo, os mecanismos de reprodução de som, a cultura de massa, assim por diante,

ofereciam novas maneiras de interação com as expressões e conteúdos culturais, mais imediata e global apresentado nas obras literárias.

Dentro desse cenário, encontra-se Andrés Caicedo, escritor colombiano, nascido na cidade de Cali, em 1951. Caicedo foi uma pessoa muito ativa dentro do campo cultural de sua cidade, sendo responsável por diferentes movimentos literários e culturais, como o grupo literário *Los Dialogantes*, o clube de cinema de Cali e a revista *Ojo al Cine*. Ademais, foi crítico de cinema e escreveu, apesar de sua juventude, muitas obras entre contos, ensaios, poemas, roteiros de cinema, peças de teatro e romances. Mesmo com toda essa trajetória, Caicedo é reconhecido, principalmente, por seu romance *¡Que viva la música!* (1977), no qual descreve essa nova realidade urbana, como retrato geracional, que reflete os modos de vida, os interesses, os discursos e as manifestações culturais da juventude da década de 1970 no contexto da cidade de Cali. Posto isso, o presente artigo possui como objetivo analisar a representação da cidade de Cali, Colômbia, no romance de Caicedo, levando em consideração as expressões, sensações e socialização dos personagens em relação a cada um dos espaços da cidade, principalmente, na relação entre *espaço público* e *espaço privado*, assim como a construção e representação de imaginários urbanos expostos no decorrer da cidade.

Olhares sobre a cidade: perspectivas teóricas sobre a cidade e o urbano

Em seu livro *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea* (2000), o italiano Giandoménico Amendola estuda as grandes cidades contemporâneas, cunhando o termo "cidade pós-moderna" para

desenvolver uma visão da cidade, colocando o foco não nas estruturas físicas, mas no que se refere à cidade como espaço relacionado às ações humanas e suas inter-relações no âmbito de viver e habitar seus espaços. Assim, para Amendola "*Las arquitecturas postmodernas no son la ciudad postmoderna: en ésta, aquéllas constituyen importantes emergencias y señales y se pueden considerar como su precipitado y metáfora. Son sólo un aspecto de la postmodernidad*" (Amendola, 2000, 16).

Nesse sentido, e para continuar reforçando sua visão sobre a cidade, Amendola faz a pergunta: é o espaço físico o que produz uma mudança nas pessoas que ali vivem, ou são as pessoas que, mudando e se movendo constantemente, modificam os espaços físicos pelos quais se movem? Para ele, o que está em constante mudança dentro do espaço físico da cidade são as pessoas, seus modos de construir expressões culturais, suas emoções, suas sensações afetivas e psicológicas que se manifestam no espaço. Com isso, o autor propõe que a cidade pós-moderna não se constitui somente a partir da materialidade arquitetônica ou das estruturas físicas, mas que seja o cenário das pessoas e sua maneira de relacionar-se com esse espaço, conforme a concepção de cidade pós-moderna.

Para Amendola a crise econômica e financeira global, que aconteceu nas últimas décadas do século XX, colocou as grandes cidades em uma posição de declínio. Isso gerou uma significativa migração de pessoas que deixaram de morar nas grandes cidades para instalar-se em cidades menores, nas quais era viável ter a qualidade de vida igual ou melhor que nas grandes cidades.

Essa crise das grandes cidades, ocorrida especificamente na Europa e nos Estados Unidos, como espaços de desenvolvimento econômico e industrial, e como espaços para uma vida confortável e de alta qualidade, tornou-se uma situação propícia para as cidades se reinventarem e buscarem outros mecanismos para continuarem a permanecer como um espaço de interesse para as pessoas e manterem seu status como um lugar privilegiado. É dessa crise e dessa reformulação de sua imagem que nasceu, segundo Amendola, a cidade pós-moderna (Amendola, 2000).

Em sua reestruturação, as cidades pós-modernas reproduzem imagens que as tornam uma "cidade desejada", mostrando a diferença entre a cidade moderna e a pós-moderna. Se a cidade moderna centrou sua atratividade em valores de progresso e desenvolvimento de natureza econômica e financeira, na cidade pós-moderna, o poder de atração não é mais econômico e financeiro, mas simbólico. A imagem simbólica assume uma importância que é uma característica primordial da cidade contemporânea, provocando a passagem de uma cidade tradicional para uma pós-moderna, por conseguinte, a produção industrial se rende à produção de imagens, assim, o intercâmbio financeiro perde relevância diante do intercâmbio simbólico (Amendola, 2000).

Essa troca de bens e imagens simbólicas se acelera e ocupa cada vez mais espaço devido ao progresso tecnológico. Embora a cidade continue a ser o centro de um mercado para transações financeiras e materiais, na cidade contemporânea, aparece a reprodução e troca de mercadorias que poderíamos chamar de bens "eletrônicos" ou "leves", em oposição a bens materiais "pesados". A informação, o consumo de imagens, narrativas e

sons, através dos meios audiovisuais, são intensificados. Os dispositivos de reprodução de som, a música e a linguagem da propaganda fazem da cidade um conglomerado de símbolos que a rodeiam e que seus cidadãos, além de consumir, estão reproduzindo e trocando, modificando as formas tradicionais de transação e consumo cultural.

A nova realidade dos meios tecnológicos que permite a intervenção, manipulação e geração de imagens, bem como as mudanças que esses recursos propiciaram aos modos de socialização, altera a condição tradicional de identidade enquadrada na modernidade. A identidade do cidadão pós-moderno é mutável, modificando-se constantemente na troca de imagens e bens simbólicos. Nesse sentido, a identidade como forma estável perde seu valor e dá lugar a uma identidade flexível e maleável, sendo produto do trânsito de bens culturais que fluem e são consumidos rapidamente e com grande intensidade na cidade pós-moderna.

As novas tecnologias também ajudaram na ruptura com a noção tradicional de identidade, permitindo novas interações, nas quais os bens culturais podem ser interpostos de infinitas maneiras; por exemplo, um ritual, uma manifestação musical, audiovisual ou de qualquer tipo podem ser manipulados, reescritos, adicionando, modificando e removendo elementos diferentes, ressignificando esses elementos culturais e dando lugar a um novo. As identidades são, portanto, uma expressão sujeita a inúmeras intervenções que a modificam. A construção de expressões culturais, que mais tarde se tornam identidades, são muito diversas e se expandem para todas as formas possíveis (Amendola, 2000).

Em seu trabalho *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles* (2007), Manuel Delgado coloca de maneira diferenciada as noções do urbano e da cidade, concebendo a cidade como o conjunto de estruturas materiais e físicas atribuídas a um determinado local geograficamente delimitado, com fronteiras e limites claramente identificáveis; enquanto o urbano vincula-se com as ações produzidas pelas pessoas no seu percurso pela cidade, o urbano tem como ponto central o cidadão e suas práticas dentro da cidade, ou seja, a interação que existe entre um grupo de pessoas que vive e se movimenta pela cidade.

Para Delgado, o espaço urbano não pode ser considerado um espaço materializável, com limites demarcados e claros, e sim como um espaço de interações difusas, já que ocorrem a uma velocidade tão rápida quanto imperceptível. Assim, de acordo com o estudioso espanhol, o espaço urbano não é "um lugar", mas "um ter lugar", concebendo-se não como um espaço que deve ser preenchido e sim um espaço de interações humanas que se constitui por meio das ações das pessoas que habitam esse espaço (Delgado, 2007).

Essa noção do espaço urbano que propõe Delgado apresenta-se como um espaço que não pode ser pré-estabelecido pelos planos urbanísticos dos arquitetos e designers, uma vez que essas estruturas só adquirem valor no espaço urbano na medida em que as pessoas através dos seus sentidos conseguem apropriar-se desses espaços físicos para dar diversas significações e interpretações e estabelecer relações imaginativas e simbólicas na sua interação cotidiana. O espaço urbano está além da concepção de cidade

como um espaço territorial e fixo, já que possui uma dinâmica de constante alteração produzida pelas ações humanas que o reforçam. Trata-se, como menciona Amendola, de um presente contínuo no qual o passado e o futuro são diluídos pela dinâmica de fazer e desfazer, entre o construir e o destruir.

Levando em conta essas características do urbano, Delgado propõe delimitar o espaço público e privado presentes dentro da dinâmica da vida urbana. Para isso, o antropólogo espanhol propõe os termos *el adentro* e *el afuera*, em que *el adentro* significa abrigo, lugar para estar a salvo; em oposição com *el afuera* que é um espaço no qual o dano é possível, um lugar ameaçador, distante da calma e da tranquilidade. Logo, "o interior" ou *el adentro* está ligado ao lar ou à casa como espaço habitável onde predomina a sensação de estabilidade e certeza, também como lugar de certos papéis e comportamentos premeditados, tornando-se uma prisão de valores pré-estabelecidos e limitando as possibilidades de experiências que podem ser acomodadas ali; e *el afuera*, em vez disso, surge como o espaço das experiências e sensações, um lugar desconhecido, que compromete a estabilidade, porém possibilita novidades e liberdade. Conforme Delgado, *"Si el dentro es el espacio de la estructura, el afuera lo es del acontecimento"* (2007, 29), ou seja, permanecer dentro é aceitar o estável, o previsível, o privado; já abrir a porta para sair é então estar aberto para o imprevisível, o instável, o público.

Embora possam estar associados a espaços físicos, *"El dentro y el afuera son en esencia campos móviles que no tienen por qué corresponderse con escenarios físicos concretos"* (Delgado, 2007, 32). Por exemplo, o interior é geralmente

associado aos espaços nos quais há uma hierarquia definível, uma estrutura social na qual as funções reservadas para cada pessoa são muito claras, como a família (a casa), o trabalho, instituições burocráticas e educativas (a escola, universidade); dessa forma, mantém-se associado ao espaço do estável, do reconhecível e do legível. O exterior, pelo contrário, é o lugar do não construído, do instável, do incontrolável, do imprevisível e está associado a espaços abertos sem paredes ou teto, como praças, avenidas, ruas, sendo o espaço da mobilidade constante e absoluta.

À vista disso, o espaço público, o estar fora, constitui um tipo de cenário em que a simulação predomina, é um espaço dominado pelo sentido da visão, pelos olhares que observam e são observados na multidão que transita por esse espaço do lado de fora. *El afuera* não é um lugar que pode ser habitado, é o lugar onde as pessoas estão fora de si, no sentido de que elas não se mostram autenticamente, sendo um espaço encenado, responsável por projeções aparentes das pessoas como personagens de ficção. No jogo dos personagens representados no exterior, prevalecem as ações mínimas que não pretendem gerar relacionamentos duradouros, trata-se de jogar o jogo das aparências, mostrando e cumprindo a função do transeunte anônimo com base no que o outro quer observar, com base no que se quer mostrar ao outro, daí as relações serem diluídas no ir e vir, onde as conversas são mínimas.

O que torna o espaço público diferente é que não há um papel fixo no espectador, não há funcionalidade definida, pois no cenário de expectativas, as possibilidades são amplas e cada um decide o que mostrar, que papel

desempenhar, movendo-se de acordo com a conveniência e com seus interesses no momento. O que Delgado propõe é uma visão dramática – no sentido da teatralidade, da interpretação de papéis e personagens em mudança, no sentido de uma teatralidade constantemente encenada pelos transeuntes – do espaço exterior ou espaço público. O espaço exterior, no entanto, não é um espaço físico, determinável, quantificável ou físico, e sim um "ambiente comportamental", ou seja, o cenário público é o cenário da "simulação".

No livro *Imaginarios urbanos* (1998), o colombiano Armando Silva propõe *"estudiar la ciudad como lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario"* (p. 19). Para isso, como também faz Delgado, Silva expõe as diferenças entre a cidade e o urbano. A cidade é o espaço físico, com uma delimitação geográfica definida, com limites claramente marcados, lugar em que estruturas físicas como ruas, avenidas, edifícios, praças, igrejas e pontes coexistem com a população que vive nela. O urbano é conformado pelas representações realizadas desse espaço físico e os imaginários que aqueles que ali habitam estão construindo.

Para Silva o urbano origina-se pela apropriação do espaço físico da cidade para uma determinada forma de atividade social, cultural e política na criação de identidades e práticas culturais. O urbano é o deslocamento dentro da cidade, a criação e recriação dos espaços que passam não só pelas ações das pessoas, mas também pelos seus sentidos: os ruídos, os olhares, as sensações, as emoções, os aromas que podem caracterizar e identificar um lugar dentro da cidade.

Silva faz uma distinção entre os elementos físico-concretos e as dinâmicas sociais que fazem parte e compõem a cidade, ou seja, entre as qualidades físicas e materiais e os elementos de ordem qualitativa que se enquadram nas dinâmicas e interações sociais e culturais. Essa relação entre as condições físicas e o simbólico não funciona como oposição, mas como complemento, pois as estruturas físicas da cidade apresentam influência nas relações sociais, de modo que *"si aceptamos que la relación entre cosa física, la ciudad, vida social, su uso, y representación, sus escrituras, van parejas, una llamando a lo otro y viceversa, entonces vamos a concluir que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones"* (Silva, 1998, 20). Trata-se, portanto, de conceber a cidade de maneira mais ampla, onde ela também é construída por quem a habita, isto é, a cidade como a representação que as pessoas fazem dela.

Em sua proposta, Silva traz uma visão alternativa da noção de "território", diferente do território criado pelos planejadores urbanos e as instituições oficiais de um Estado que, através de mapas e cartografias, traçam os limites físicos onde concepções como nação ou país são legitimadas através dos mapas nacionais. A visão de território proposta por Silva, que ele chama de "território diferencial" para distingui-lo do território oficial, é um espaço que surge com o cidadão gerador de imagens simbólicas, afetiva e social, que se manifesta e se materializa através de operações linguísticas e visuais, e são essas operações simbólicas as que marcam seus limites.

O que o semiólogo colombiano propõe é fazer a separação entre a noção de "nação" e "território" que, a partir do surgimento de cartografias e mapas,

foram inseridos no mesmo campo semântico, como se ambos representassem o mesmo, já que *"el territorio es espacio físico, pero también extensión mental"* (Silva, 1998, 51). Mediante essa proposta de "território diferencial", oposta ao "território oficial", surgem outras séries de termos propostos por Silva que estão relacionados por oposição. Antes da cartografia dos limites físicos, representada nos mapas, Silva propõe a "cartografia simbólica" e o "limite imaginário".

Nesse contexto, podemos mencionar, como exemplo, culturas que se desenvolvem dentro das bordas dos mapas, mas que seu território (no novo sentido que o autor lhe dá) escapa de fronteiras e limites geográficos, pois corresponde a lugares marcados por uma identidade cultural e social. Silva traz à baila as comunidades indígenas que estão na fronteira entre a Colômbia e a Venezuela, chamadas de "Guajiros" que, além de uma identidade nacional marcada por um mapa, carrega a construção de uma cartografia simbólica, de um território que é produto das relações sociais e culturais entre eles e que os define como "Guajiros" e não como venezuelanos ou colombianos. Da mesma forma, podemos mencionar a cultura "chicana" de cidadãos ou comunidades de descendentes de mexicanos nascidos nos Estados Unidos. Para os chamados méxico-americanos, seu território vai além dos limites físicos de um mapa que divide uma nação da outra, suas formas de expressão linguística são até uma mistura entre inglês e espanhol e sua cultura combina os rituais e costumes de ambas as nações.

Transitando pela cidade narrada: a conformação da cidade em *¡Qué viva la música!*

Depois de explicitar o embasamento teórico, analisaremos a cidade como um espaço heterogêneo, em que os personagens do romance *¡Qué viva la música!*, de Andrés Caicedo, constroem os imaginários, os discursos e as identidades referentes a cada espaço dela, intentando compreender como os personagens pensam, imaginam e relacionam-se com os vários espaços da cidade.

O romance, de modo geral, retrata as crenças, inquietudes e experiências de vida da juventude colombiana da década de 1970, em especial as experiências dos jovens da cidade de Cali. Trata-se de um momento de muita mudança, quando as relações estabelecidas na vida urbana começam a estar mediatizadas pelos desdobramentos materializados pela cultura de massa, sendo o rádio, a televisão e o cinema as principais fontes de impacto na sociedade daquele momento. Assim, influenciados por expressões musicais como o rock e a salsa, os jovens de Cali estavam envolvidos no espírito de rebeldia e de transgressão, clamando por uma forma diferente de habitar e relacionar-se com a cidade, na qual a música se tornou expressão sociocultural que os jovens abraçariam como parte de suas vidas.

O romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista María del Carmen Huerta, adolescente de origem rica e moradora de região nobre, o Norte de Cali. María del Carmen narra sua própria vida a partir do momento em que ela decide mergulhar na vida noturna da cidade, iniciando sua experiência como a menina mais curtidora e dançarina das festas, além de

contar os momentos inaugurais a respeito da sua sexualidade e o consumo de drogas. Essa vida cheia de excessos levará essa personagem a percorrer a cidade de Cali de Norte a Sul na busca por diversão e adrenalina, na tentativa de ressignificar suas relações espaciais e existenciais.

A narrativa começa quando María Del Carmen está na casa de seus pais, onde ela mora. Nas primeiras páginas do romance, notam-se alguns detalhes sobre essa personagem: ela é loira, tem 15 anos e era uma boa estudante. A partir desses detalhes percebe-se que a narradora-personagem se enquadra em uma determinada classe socioeconômica, ou seja, a classe branca rica e o conjunto de valores associados a esse lugar social: "Fui aplicadíssima, e estava com tudo em ordem pra entrar na Universidade do Valle e estudar arquitetura: segundo lugar no vestibular" (Caicedo, 2014, 19), e morava "no setor mais representativo e problemático do Nortecito, aquele que compreende o triângulo Squibb-parque Versalles-Deiri Frost, o primeiro norte, o dos suicidas. O resto [...] é subúrbio vulgar e poluído" (p. 36).

No entanto, o interesse de María del Carmen é justamente narrar o momento da ruptura com alguns hábitos de sua vida e que coincidem com a sua inauguração na vida noturna e nas festas: "O que eu quero é começar a contar tudo desde o primeiro dia que faltei às reuniões, e que fazendo as contas eu vejo também que coincide com a minha entrada no mundo da música, o mundo daqueles que gostam de ouvir e de dançar" (Caicedo, 2014, 16).

Observamos, nessas primeiras páginas da narrativa, que a personagem começa a narrar sua história, confortavelmente, dentro de seu quarto e,

desse modo, a casa da família é o ponto de partida espacial, onde, em uma espécie de monólogo, María del Carmen relata uma série de sensações e ideias em torno desse espaço familiar.

Voltando à proposta de Manuel Delgado (2007) sobre "o interior" e "o exterior", um lugar como a casa estaria dentro dos parâmetros do primeiro, onde se estabelecem relações estáveis com pessoas conhecidas, isto supõe, então, que o interior é um espaço associado a sensações de segurança e proteção, como também propõe Bachelard (2008) pensando o lar enquanto microcosmo da existência, que protege o homem e afasta as contingências. Embora, María del Carmen more com os seus pais, os sentimentos que ela expressa sobre a casa demonstram uma condição muito diferente da segurança, conforto e proteção que um lar deveria proporcionar:

> "Quanto será que falta pra ficar de noite?" Nem ideia. Podia ter gritado para a empregada perguntado a hora, mas não. Poderia ter fechado os olhos de novo pra me perder, mas não: já estava contrariada e sentia raiva. Não nego, estava pegando gosto em acordar cada vez mais tarde, mas seria possível se eu tinha um horário a cumprir? (Caicedo, 2014, 17).

María del Carmen expressa a falta de vontade de ficar em seu quarto, aguardando ansiosa a chegada da noite para sair e conhecer novas pessoas, ouvir música, curtir a festa e transitar pelas ruas da cidade de Cali. Ademais, sua tentativa de continuar a dormir pode ser interpretada como uma maneira de prolongar a noite ou escapar do confinamento da casa, sendo o quarto

uma espécie de redoma, que propicia à personagem certo alívio, pois é ali que planeja suas aventuras, separada dos demais membros da família.

> Decidi que não ia sair depois do café da manhã, não com um sol daqueles, e pensei, trágica: "Se pelo menos alguém passasse aqui pra me buscar, pra me levar a algum lugar fresquinho". Mas e se eu não saísse? E aí? Teria que almoçar dentro de uma hora com a família toda. O problema não era que não coubesse mais comida, eu sou voraz como um javali, era que eu não gostava daquele silêncio na mesa, interrompido só quando minha mãe resolvia cantar em falsete aquelas músicas da Jeanette MacDonald e do Nelson Eddy: ela odeia qualquer outro tipo de música que não seja essa [...]. (Caicedo, 2014, 26).

Em seu ensaio, Delgado (2007) salienta a possibilidade de que *el adentro* ou "o espaço privado" se torne um espaço coercitivo, uma vez que os papéis que cada pessoa cumpre são estáveis e os comportamentos e ações são pré-estabelecidos. Por conseguinte, pode haver uma falta de identificação com um lugar como a casa, onde papéis como filha, estudante, bem como as boas maneiras e padrões de comportamento, são estabelecidos não apenas pelos pais, mas também pela classe social e econômica da qual se faz parte. Esses papéis e comportamentos não são maleáveis, ou seja, são estáveis e as mudanças não são aceitas. *El adentro* (a casa) pode então tornar-se um lugar no qual prevalece a imposição e a obediência, tornando-se um espaço em que certas expectativas comportamentais e sociais devem ser atendidas, resultando na ausência de mudança, movimento e improvisação.

Esse sentimento manifestado por María del Carmen em relação à casa é o que Yi-Fu Tuan (2013) chama de "apinhamento". Em seu estudo do espaço e do lugar, numa perspectiva fenomenológica, o autor descreve dois sentimentos ou sensações opostas que podem ser experienciados pelas pessoas: "a espaciosidade" e "o apinhamento". O autor esclarece que a "espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Significa ter poder e espaço suficiente em que atuar" (Tuan, 2013, 70); já o apinhamento está relacionado com a sensação de privação da liberdade, de ter pouco espaço em que atuar.

Conforme Tuan, embora os sentimentos de espaciosidade e apinhamento possam estar associados a lugares abertos ou fechados, respectivamente, não há necessariamente um vínculo entre um e outro, uma vez que, ao tratar-se de sensações humanas, elas devem ser entendidas a partir da experiência que a pessoa tem com o lugar, independentemente da estrutura física ou material em que esses sentimentos se manifestam. Assim, as prediações de Tuan em relação ao lugar dialoga com as sensações que María del Carmen expressa no romance, pois ela somente encontra espaciosidade fora da casa de seus pais, para assim mergulhar no espaço exterior da cidade: "Sem me afastar do espelho, pensava: 'tomar banho, me pentear e me vestir: vinte minutos'. Era o dilema da urgência de sair, de ouvir música, encontrar amigos" (Caicedo, 2014, 22).

Os sentimentos que María del Carmen podem ser explicados levando em consideração as características "del afuera" e o que esse espaço oferece a ela. Retornando às contribuições de Delgado (2007), *el afuera* ou "espaço

público" pode tornar-se ameaçador, pois é caracterizado por uma dinâmica de ações imprevisíveis, pelo fato de estar aberto às possibilidades de que qualquer coisa possa acontecer. É um espaço dominado pelo olhar, no qual ao sentir-se constantemente observadas, as pessoas tentam desempenhar um papel, um personagem, de acordo com o que eles querem mostrar aos outros. Delgado considera *el afuera* como uma paisagem repleta de representações e, nesse sentido, María del Carmen deixa bem evidente o desejo em atuar naquele espaço "del afuera" que vem a ser a noite, a festa e a música:

> [...] eu seria o centro e o motivo da celebração, não a sua vítima. Seria o espírito da concórdia e o gozo sem fim. Eu era a alma que dava origem à festa, a noiva da festa, a que sempre iria ganhar, a que mais curtia e mais era assediada, aquela que ia embora de dia, inundada de um cansaço saudável, para dormir as poucas horinhas de sono dos justos, e me embalar com os planos da festa seguinte, a daquela noite, a que iria aperfeiçoar o sistema. (Caicedo, 2014, 153).

Na tentativa de María del Carmen ser "a alma da festa", a que mais gosta e desfruta da festa e da dança, está se configurando um papel subversivo, ou seja, ela assume a posição de ruptura com os valores sociais e comportamentais associados à sua classe econômica e social. Como já mencionado, ela comenta repetidamente que era "uma boa garota" de Cali, em outras passagens do romance alguns de seus amigos a chamam de "burguesinha", além de pertencer a um clube de leitura e ser até aquele momento uma estudante de excelente desempenho em sua escola. Em vista disso, "a casa da família"

representa tudo o que ela quer subverter, todos os valores de uma família de classe alta em Cali e todos os padrões sociais e comportamentais associados a esse estrato socioeconômico.

Delgado (2007) já alertava que *el adentro* está associado a espaços onde existe uma hierarquia estável, uma estrutura social na qual as funções reservadas a cada pessoa são muito claras e definidas, como a família (casa doméstica), o trabalho (escritório), instituições burocráticas ou educacionais (escola, universidade). Dessa forma, *el adentro* representa para María del Carmen um lugar que a impede de desenvolver esse papel de alma da festa, porque é precisamente subvertendo a hierarquia e os valores estabelecidos pela família que ela pode alcançar seu objetivo, e isso só pode ser realizado com a liberdade que a dinâmica *del afuera* lhe permite.

> A vida de todos nós depende do rumo escolhido num momento determinado, privilegiado. Perdi a hora naquele sábado de agosto, e acabei na festa do Magro Flores à noite. Foi, como podem ver, um rumo simples, mas de consequências extraordinárias. Uma delas é que eu agora esteja aqui, segura, nessa perda de tempo noturna de onde narro, deslocada da minha classe, despojada dos maus hábitos com os quais cresci. Sei, não tenho a menor dúvida, que vou servir de exemplo. Felicidade e paz na minha terra. (Caicedo, 2014, 47-48).

María del Carmen precisa da sensação de "espaciocidade", de sentir que é possível estar em movimento para alcançar o seu objetivo, precisa também da aprovação e do olhar de outras pessoas, sejam essas pessoas conhecidas ou não por ela, e isso só pode ser oferecido pela dinâmica *del afuera*, o

espaço onde a música e a dança estão presentes. No espaço público, longe de ser um espaço que gera medo, inconformidade ou ameaça, ela se sente confortável e segura, é o lugar no qual ela pode expressar livremente seus interesses, saciar sua sede de viver a noite e render-se aos prazeres da música e a dança. É o lugar onde ela pode libertar-se dos laços que representam as expectativas da família, o que sua classe social considera bons costumes, normas e regras que deve seguir em seu status de adolescente de classe alta.

Esse sentimento de segurança que María Del Carmen sente no espaço exterior é expresso pela personagem da seguinte maneira: "Soube naquela hora que não iria encontrar nunca, nunca, tanta união e tanta harmonia. Vendo que tinha amigos por toda parte, mesmo que não reconhecesse todos, de qualquer modo soube que nunca ia estar tão protegida assim" (Caicedo, 2014, 49).

Se o "lugar", como afirma Tuan (2013), se configura a partir das relações afetivas que dotamos por meio da experiência, fica claro que, para María del Carmen, esse sentimento de "apinhamento" é gerado pela experiência que ela já tem com sua família, não se sentindo identificada com as regras que lhe são impostas, gerando rejeição que perpassa a casa e os sujeitos que a compartilham. Na contramão, a rua é o lugar cuja "espaciosidade" se manifesta, sobretudo, em função das festas:

> Ali estavam os meus amigos, sim, os meus amigos. Mas tenho a consciência, muito incômoda, de que a música não durou nada, e gelei, cambaleei, abri a boca, os olhos parados, só para descobrir que estava a ponto de cair de quatro na frente de todo mundo, dos que me adoravam. Pensei: "se

> você perder o equilíbrio agora, você perdeu tudo", e fiquei dura, apertando os dentes, sentindo falta do ritmo de alguém, uma sombra comprida e diligente, se apressou em renovar. Pensei: "vou perguntar quem é que cantava essa maravilha", quando soou o aplauso, e as pessoas ficaram em pé e me vi toda rodeada, Silvio, Tico e Bull, Carlos Phileas, as mulheres, que sequer me olhavam com inveja, e fui toda sorrisos, olhadinhas por cima do ombro (ninguém ficou sabendo que um segundo antes estivera a ponto de cair de bruços, como uma idiota), e, com tanta aprovação, tanto gosto e tanta glória, esqueci de perguntar o nome da música, e do intérprete. (Caicedo, 2014, 49).

María del Carmen, ao sair de casa, encontra seus amigos na rua e de lá procuram lugares em que há festa. Durante o caminho, os companheiros de María carregam aparelhos reprodutores de música para tornar a viagem mais agradável e, assim, não apenas andam sob o som da música que eles gostam, mas também preparam o ambiente com música antes mesmo de chegarem à festa: "Passamos o Deiri Frost ouvindo Santana, e duas quadras depois, coletânea dos Beatles, que um locutor com muita presença de espírito selecionava" (Caicedo, 2014, 41). Nessa parte da narrativa e da cidade (o Norte), o gosto musical dos personagens é o rock. Dessa forma, e como menciona Amendola (2000), é por meio dos novos dispositivos tecnológicos que começam a surgir dentro da cidade pós-moderna que é possível gerar novas formas de consumo e interação cultural. Tudo isso permite que María del Carmen e seus amigos possam levar a música de que eles gostam para a rua, criando uma dinâmica de "intercâmbio simbólico" a qual é o centro das relações da cidade contemporânea.

É importante lembrar que se trata de um romance que foi publicado originalmente em 1977 e que seu contexto é a década de 1970, de modo que, na época, esses dispositivos de reprodução de som, que possibilitavam trasladar a música para quase qualquer lugar, eram uma novidade. É uma época na qual os mercados financeiros e as formas de acessar as informações e conteúdos se tornaram cada vez mais fluidos e globais. Nesse período, o fluxo e o intercâmbio de meios tecnológicos entre países de várias partes do mundo ofereciam a possibilidade para alguns jovens de classe rica acessar a esse tipo de dispositivo quase imediatamente após sua comercialização.

> Na imensidão daquele estacionamento, havia apenas duas pessoas. Nenhuma agitação, nada de baile. Os inseparáveis Bull e Tico, passando de orelha a orelha um radinho de pilha menor que o meu, e o volume era, como se apressou em dizer Ricardito "Fenomenal. Eu conheço. É um modelo novo, inventado no Japão". (Caicedo, 2014, 35).

Assim, as comunicações ocorriam de forma mais imediata, conseguindo que uma expressão musical como o rock alcançasse uma popularidade global e os jovens obtivessem acesso a essa música através dos álbuns que vieram para países latino-americanos da Europa e dos EUA. O mesmo aconteceu com os jovens da região Norte de Cali, os quais tinham condição financeira para comprar esses novos dispositivos musicais levando o som e o discurso sociocultural da música a transitarem com eles pelas ruas, avenidas e outros espaços físicos da cidade.

Esses espaços físicos da cidade como "a sexta avenida", "Parque Versalhes", "Deiri Frost", "a esquina da sexta com Squibb" ou "a sétima com 25" que são nomeados no romance compõem o que Armando Silva (1998) chama de "limite oficial", (o "mapa"), que são demarcações físicas estabelecidas pelas instituições oficiais, ao contrário da "cartografia simbólica" ou o "limite diferencial", que é construída por quem habita a cidade com seus códigos culturais, linguísticos, discursivos e sociais compartilhados por essa comunidade.

É possível perceber, nessa primeira instância da narrativa, na qual as ações ocorrem no Norte da cidade, aspectos comuns aos personagens que ali se desenvolvem configurando uma cartografia simbólica associada aos jovens da classe alta que moram naquela parte da cidade. O primeiro aspecto comum é marcado pela música e suas referências, isto é, os amigos de María del Carmen têm uma predileção pelo rock, especialmente o rock em inglês. Nesse seguimento, as conversas entre eles possuíam como assunto os grupos musicais como *The Beatles* e *Rolling Stones*, ou cantores como Eric Clapton e Santana. O rock é, sem dúvida, o centro da troca de significados culturais e simbólicos desse estrato social. Outro aspecto relevante, no nível do discurso cotidiano dos personagens, é a recorrência do uso de anglicismos ou palavras e frases de origem do idioma inglês, por exemplo, palavras como *sorry*, *long play, please, brodercito, okey, bísnes, hall, in, friquiadas, op,* são constantemente usadas pelos personagens nessa primeira parte da narrativa.

Nas festas do Norte da cidade, María del Carmen mergulha em experiências que são inaugurais para ela, como o uso de drogas e a perda da virgindade.

Numa dessas festas, a personagem conhece Leopoldo Brook, um estadunidense recém-chegado a Cali que ensina a ela tudo sobre o rock e o consumo de drogas. María del Carmen estabelece um relacionamento amoroso com ele, tornando-se seu parceiro de festa e, junto a ele e seus amigos, continuará ouvindo e dançando ao ritmo do rock, até chegar ao momento em que o rock não mais lhe trará prazer. Em uma passagem do romance, estando na casa de Leopoldo, ele e seus amigos preferem descansar da música e da festa, contradizendo os interesses de María del Carmen que, como já era costume, preparava-se para ser o centro de atração da festa e dançar sem descanso.

> "Estamos aturdidos", disse. "Esse pessoal já passou por muita coisa. Um pouco de silencio não ia fazer mal..."
>
> "Em outras palavras, um pouquinho de paz."
>
> "Encosta aqui no meu ombro", propôs, naquela pasmaceira de sua chapação.
>
> "E paz quer dizer falta de volume. A esse ponto chegamos".
>
> "É demais, é volume demais, velocidade demais", disse, ficando em pé e queixando-se de que toda vez que ficava em pé sentia dor na coluna. Quase sem desencostar da parede (ou seja, rolando por ela) procurou o anfitrião, não sei se para dar-lhe uma explicação da minha cara de pau ou para perguntar sobre algum estimulante. Se era para isso, o estimulante foi-lhe dado. Todo mundo tinha voltado pro seu lugar, menos eu: fiquei plantada no meio da sala, sofrendo loucamente. Meus planos já não tinham mais validade, já não iria mais beijar ninguém, era a nata da vitalidade naquele mundo de gente esbodegada. (Caicedo, 2014, 100-101).

Destacamos também que a dinâmica do "intercâmbio simbólico" (Amendola, 2000) e a conformação de uma "cartografia simbólica" (Silva, 1998) são tão importantes na constituição das ações dos personagens do romance e, por sua vez, na construção da cidade, que é a música e as significações simbólicas e culturais que ela produz ao ser compartilhado entre as personagens a que gera dentro do romance o deslocamento tanto em termos físicos (de um lugar para outro) quanto em termos narrativos (a construção e o ritmo narrativo do romance mudam). É a música que faz os personagens se movimentarem, percorrendo a cidade em busca de festa e, uma vez nela, se movimentam pela dança. E não é por acaso que o percurso de María del Carmen do Norte para o Sul da cidade é motivado por um som, um estilo de música que ela consegue ouvir, longe, do outro lado da cidade, e que atrai sua atenção nesse momento em que a música foi desligada na casa do amigo de Leopoldo. É um som que até esse momento era desconhecido para ela, é o discurso musical reproduzido através de um dispositivo sonoro que a motiva sair de onde estava para atravessar a cidade:

> Mas com tais pensamentos ouvi novos acordes, em volume bem alto, mas distantes.
>
> Não, não estavam acontecendo naquela casa, e cambaleei toda, tadinha, se alguém me visse, ao descobrir que era do Sul que vinha a música, sim, a música de verdade, e caminhei com passos largos, imagino, pisando em joelhos e canelas e me apoiando sem dó em cabeças, cabeças que nem se incomodaram: será que não estavam percebendo, enquanto me aproximava da minha fonte de interesse, que no Sul alguém ouvia música

> no maior volume? Eram metais altos, cordas, percussão, era aquele piano que marcava minha busca, que ia revelando cada dente do meu sorriso. Alcancei a porta, abri, ouvi a letra. (Caicedo, 2014, 101).

A nova música que María del Carmen acabava de descobrir era a salsa: uma música afro-caribenha surgida em Nova York na década de 1960, produto do contato de diversas tradições musicais levadas por imigrantes provenientes de diversos países da America Latina à cidade estadunidense. Pode-se dizer, em termos de Tuan (2013), que "o lugar" para María del Carmen é a música e, na ausência dela, o sentido de "espaciosidade" se perde e surge a sensação de "apinhamento", já que é a música que propicia para ela uma sensação afetiva ao espaço vivido.

Levando em consideração a proposta de Armando Silva, nesse trânsito físico-geográfico do Norte para o Sul, a adolescente não apenas passou de um espaço físico da cidade para outro, como também trocou uma cartografia simbólica por outra, onde os limites são moldados por outras dinâmicas culturais, sociais e discursivas diferentes daquelas que ela frequentava no Norte. É por isso que a personagem ao adentrar nesse novo espaço, os outros a reconhecem como uma pessoa estranha, alheia ainda nessa cartografia simbólica.

> Não tenho nem ideia de quantos homens me olharam. Perplexa, fiquei vendo a bagunça daqueles que se mexiam ao ritmo do *bembé*. Um, dois, três e pula, *butín*, *butero, tabique y afuero*. Eu devia estar com olho que nem de peixe observando aquilo, ninguém ficava sentado, aquela música é dançada na ponta do pé, Teresa, na ponta do pé, se não, se não, não é

> possível dar o pulinho e o pulinho não pode faltar, se não fica tudo que nem uma natureza-morta ou então parece a valsa dançada pelos paisás. (Caicedo, 2014, 104).

María del Carmen descreve, neste fragmento, como a salsa é dançada. Além disso, apresenta de forma detalhada como obtém aprovação dos outros. Dessa forma ela integra-se a essa nova comunidade, pois, ao aprender a dançar uma música como a salsa ela conseguiu se apropriar dos códigos simbólicos e sócios culturais das pessoas que fazem parte dessa cartografia simbólica.

Esse fragmento também serve para refletir como o discurso de María del Camen muda ao configurar-se como uma narrativa mais fluida e rítmica, que descreve o modo de dançar, e as descrições e o pensamento da personagem se fundem e misturam-se com frases e gírias relacionadas com o gênero musical da salsa ou com as letras das próprias músicas. Com isso, Caicedo não apenas consegue materializar o deslocamento espacial e musical dentro do universo ficcional da obra, mas também gera um deslocamento discursivo dentro da estrutura da própria narrativa e de seu ritmo narrativo. Deve-se enfatizar que o Sul, onde nesse momento encontra-se a personagem principal do romance, é descrito como o espaço de um estrato socioeconômico diferente daquele do Norte:

> A música soava numa casa, não de ricos, do outro lado da rua que eu já pretendia atravessar, lá onde termina Miraflores.
>
> Não sei como se chama o bairro do outro lado, vai ver que nem tem nome, que as pessoas que moram ali tenham decidido chamá-lo também de

> Miraflores, mas não, não é; são casas esparramadas pela montanha, com jovens que não estudam no San Juan Berchmans, que não ficam trancados [...]. (Caicedo, 2014, 103).

Se no Norte as referências eram para grupos e cantores de rock, no Sul, as referências eram sobre canções e cantores de salsa como Rubén Blades, Richie Ray, Bobby Cruz, Eddy Palmieri, Celia Cruz, Willie Colón, Cheo Feliciano, entre outros. Já não existiam frases com origem inglesa, mas sim expressões coloquiais próprias desse estrato socioeconômico: "tranquilo", disse o Tuercas, "eu conheço o cara, não é Ruben? Beleza?" "Beleza" disse ele. "Belezíssima?" "Belezíssima", respondeu. "Cabeça feita?" "Cabeça feita!" "Doidão?" "Doidíssimo!" (Caicedo, 2014, 133). São essas frases coloquiais que representam o discurso cotidiano dos jovens que habitam esse espaço da cidade, frases que não aparecem na narrativa quando a ação só ocorria no Norte, de modo que há também uma diferenciação discursiva entre os jovens do Norte e os do Sul e isso se reflete nos diálogos e nas formas expressivas de cada um dos personagens.

María del Carmen continuará com seu objetivo de ser o centro de atração das festas, mas desta vez do outro lado da cidade e ao ritmo das canções da salsa. Da mesma forma que aconteceu no Norte da cidade, ela terá experiências sexuais, estabelecerá relacionamentos amorosos e, às vezes, dançará e cantará sob a influência de drogas. Seu objetivo de ser a garota mais festeira da cidade e quebrar os padrões de vida de sua classe social a levará ao ato mais subversivo a esse respeito: praticar prostituição.

Isso demonstra, como citado anteriormente, que a narradora-personagem e sua relação com os espaços da cidade, principalmente com os espaços público e privado, são condicionadas por sua atitude subversiva, seu interesse em desfrutar ao máximo a música, as festas e experimentar, radicalmente e sem imposições, sua sexualidade e os prazeres que lhe proporciona a vida noturna. Ela está consciente do grau de subversão que suas decisões acarretaram e é por isso que em um fragmento do romance ela chega a expressar: "Como é que uma ex-aluna do Liceo Benalcázar acaba virando puta?" (Caicedo, 2014, 195).

No que diz respeito ao espaço privado ou *el adentro*, em outro fragmento da narrativa, é possível verificar como María del Carmen mantém o sentimento de rejeição e sentimentos negativos em relação à casa da família, uma vez que ela já assumiu a prostituição e visita a casa dos pais, deixando claro que a casa da família não era mais um lugar para ela: "Ofereceram-me almoço e até a possibilidade de tirar um cochilo se eu quisesse, mas não aceitei: não teria suportado uma tarde de domingo inteira naquela casa" (Caicedo, 2014, 194). Nesse ponto, a protagonista do romance de Caicedo permanece consistente e fiel, do começo ao fim, à subversão dos valores de sua classe econômica e social. O seu objetivo de ser "a alma da festa" e expressar a sua sexualidade e desejos foi realizado por ela, como o autor havia proposto desde o início: de maneira radical e extrema.

Considerações finais

Por meio de nossa análise do romance de Caicedo foi possível perceber como ele é marcado por uma "estética narrativa do deslocamento", isto é, dentro do argumento ficcional, como na estrutura e forma do texto, além de uma evolução, uma passagem de um espaço para outro, através de personagens que estão em constante viagem e movimento. Esse deslocamento ocorre em vários níveis: geográfico (de Norte a Sul da cidade); do discurso dos personagens (fala cotidiana, expressões idiomáticas e coloquiais da classe alta à fala dos habitantes das áreas periféricas); no gênero musical (do rock à salsa) e da estrutura interna da narrativa (de uma narrativa inicialmente lenta, quando as ações ocorrem no Norte, a uma narrativa rápida e fluida, quando a personagem principal já está no Sul da cidade).

Também estabelecemos um diálogo entre o que Caicedo propõe para a sua personagem principal com o que Manuel Delgado e Yi-Fu Tuan expressam em seus trabalhos, ao considerar os diferentes espaços da cidade como "espaços comportamentais e sociais", partindo das experiências e sensações dos moradores.

Se o espaço público mencionado por Delgado, ou seja, as ruas, os espaços abertos, no qual se está em contato permanente com pessoas desconhecidas, pode ser um lugar ameaçador por possibilitar eventos imprevisíveis, para María del Carmen esse espaço público, que é onde as festas acontecem, e cuja representação desloca-se para o âmbito de um espaço de proteção, em

que ela se sente admirada pelo olhar e pela aprovação dos estranhos que veem nela uma autêntica amante das festas e uma dançarina incansável.

Por outro lado, o espaço privado, associado a lugares como a casa, o lar, que normalmente geram sentimentos de segurança, proteção e estabilidade, para María del Carmen, a casa de seus pais na qual morava inicialmente gera repulsa, rejeição, a sensação apinhamento, como propõe Yi-Fu Tuan, consolidando experiências de privação da liberdade. Esse sentimento de rejeição e não identificação com a casa da família é baseado na experiência, pois ela vê nos pais e na família a imposição dos valores sociais e comportamentais que ela deseja subverter, dos quais deseja rebelar-se e libertar-se.

Referências bibliográficas

Amendola, Giandomenico. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea* Trad. Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic. Madrid: Celeste ediciones, 2000.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Caicedo, Andrés. *Viva a música!* Trad. Luís Reyes Gil. Rio de Janeiro: Radio Londres, 2014.

Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Silva, Armando. *Imaginarios urbanos.* Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998.

Tuan, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

Reseñas

Con-texto e insaturabilidad del archivo en la crítica activista de *Nación marica* (2022), de Juan Pablo Sutherland. Una reseña a su segunda edición[1]

Con-text and unsaturability of the archive in the activist critique of Juan Pablo Sutherland's Nación marica *(2022). A review of its second edition*

Débora Fernández Cárcamo

Dra. (c) en Teoría Crítica y Sociedad Actual (UNAB). Licenciada en Educación y Pedagogía en Filosofía (UMCE). Coordinadora de Área del Centro de Estudios de la Realidad Social (ONG CERES). Miembra de la Red de Filósofas Feministas de Chile (RFF)
ORCID: < https://orcid.org/0000-0003-2929-4084>
Contato: debora.phdtecsa@gmail.com
Chile

Recebido em: 05 de novembro de 2022
Aceito em: 05 de outubro de 2022

1 Una versión preliminar de este texto fue leída en la presentación del lanzamiento del libro *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana* (2022), de Juan Pablo Sutherland, realizada en el Centro Cultural de Gabriela Mistral la tarde del 5 de mayo de 2022.

Los conceptos de origen (…), de propiedad pero también
de contexto (cuyo límite se toma de este modo insaturable)
quedan así desbaratados y la única ley de significación
del texto resulta ser la ley del exceso indecidible.
Cristina de Peretti

¿Qué función tiene la memoria y el archivo en la identidad
de grupos queer? Creo que ayudan a construir una genealogía
distinta a la que se ha trazado desde los centros de poder sobre
la historia marica, lesbiana, trans, queer. Hay una potencia
decolonial en el trabajo con el archivo y la memoria local.
Felipe Rivas San Martín

"Siempre será un desafío comparecer críticamente" ante un texto bajo la modalidad de presentación de libro, se trata de un "gesto complejo en la medida en que el presentador da cuenta de un corte de lectura, de una mirada o varias al interior de un texto" con el fin de "abrir espacios provocadores y productivos" (Sutherland, 2022, 243). Iniciar con lo ya-escrito, dándole cuerpo a una cita que se encuentra al interior de la segunda edición de *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana* (2022), me permite responder a la doble invitación que su autor me hiciera hace unas semanas. De entrada lo sabemos, la tarea no es sencilla: comparecemos a contratiempo, acaecida por el reencuentro "trans-inclusivo" (después de tanta penumbra y desafuero) con el ejercicio docente en el espacio universitario, y al mismo tiempo reglada por el conjunto de compromisos

asumidos, agraviada por el estrés crónico producto de la desigualdad de los privilegios cisgénero y con los engranajes carnívoros de la investigación académica mordisqueando los dedos de los pies. Dimensiones todas que no degradan, sino que refuerzan, de un modo faccioso e insumiso, el deseo ínsito de estar a la altura y de "comparecer críticamente" ante el envite del desafío, concatenando la dehiscencia que se entrevera en mi activismo.

La resonancia entre ambos cortes —el corte situado que me toca ejecutar con motivo al inicio de esta breve lectura y el corte efectuado por *Nación marica*— es, con todo, una invocación múltiple, sazonada de relieves y de materia mnemónica, ya que me significa remecer de cierto modo la hez de los *efectos* del pensamiento de la deconstrucción que me mantuvieron ocupada durante el periodo final de mi licenciatura en la Escuela de Filosofía de la UMCE. Se podría llegar a decir, incluso, sin extremar demasiado las cosas, que aquella "arbitrariedad" que le es constitutiva al corte y a su encuadre *complicita* con la condición "insaturable" del trabajo de relectura, diseño y reedición de la compilación de ensayos, columnas y ponencias, cuya edición original tiene en su haber trece años de circulación dentro del imaginario de las políticas sexuales en Chile. Su lugar es, en ese sentido, único. No solo ha dado la pauta de una criticidad aterrizada —tenazmente inmiscuida con el ideal de justicia social y con la sexuación de narrativas históricamente desprestigiadas y perseguidas por el autoritarismo—, su aparición ha marcado la ruta para la experiencia de vida de aquelles que crecimos acudiendo a sus páginas, pudiendo gracias a ello poner en perspectiva la función académico-

profesional de las disciplinas e indisciplinas que son hoy parte de nuestro suelo.

La insaturabilidad se juega, también, exógenamente, en el nivel de la recepción e interpretación de aquello que es abordado en sus páginas. En razón de esto, insistiría en que los últimos 40 años de la historia de la producción contracultural de las disidencias sexuales en Chile se abren, más allá y más acá de toda clausura de sentido, aleccionada por la ideología de la masculinidad fálica heterocentrada de toda laya para restablecer puentes de acción y conexión que propician la comprensión, la crítica y la transformación de nuestro presente. Digo 40 años porque si bien, tal como nos lo comentaba su autor en la misiva electrónica de invitación, el libro recorre con precisión 25-30 años; si atendemos al archivo que este levanta y al objeto de análisis de los textos comentados y reseñados por él, lo que obtenemos es una imagen algo más amplia y más decantada de esa historia: lo es, incluso aún más, si se atiende a las virtualidades y a las actualizaciones que subyacen a la naturaleza archivística y a los entresijos de los estudios de la memoria interpelada en cada imagen, en cada cita y en cada *en-marque* al interior de sus parajes.

Una de las cosas más atractivas de *Nación marica* para el activismo y los estudios trans* es, sin lugar a dudas, aquella "promiscuidad reflexiva" que trafica formas de intervención socioculturales, a sabiendas de que inmiscuir las distintas hebras de lo político, lo escritural, lo crítico, las prácticas sexuales y lo postidentitario en una misma madeja pasa por descodificar y recodificar el tejido simbólico de la "nación". Esto se puede ver con claridad, por ejemplo,

en "Recepción crítica y políticas sexuales en las escrituras de la nación", ponencia presentada en el Seminario "Diálogos del Sur", organizado por la Universidad de Santiago y la Universidad de Harvard en el año 2003. En dicho texto damos con una definición de "escritor traficante", reflejada en la poética del "callejeo residual de sus proprios deseos y los de otros(as)", cuya operación pone en acto la inscripción escritural de "saberes minoritarios, prácticas culturales al margen y políticas bastardas" (Sutherland, 2022, 89). Esta es, en efecto, una fórmula de la crítica activista que da cuenta de su prisma y que me ha tocado ver encarnada por otres en el habla del activismo trans* de mi generación y de generaciones más jóvenes[2].

Hay dos cuestiones, respecto a esto último, en las que me quisiera detener. Primero que nada, el lugar que tiene el pensamiento de Jacques Derrida en la nueva edición del libro. Durante mi lectura he podido identificar tres tópicos y un suceso público que aparecen de manera caleidoscópica. El primer tópico está signado por una cita que presente en los textos "Acción política, saberes y tráficos: modelos para desarmar" y en "Visualidades críticas en el campo de la performance en Chile". Ella nos habla de la función política del intelectual, del supuesto de neutralidad de la objetividad de la ciencia, de la academia universitaria y de la universalización del saber falogocéntrico como unidad ética que organiza el haz de relaciones implicadas en la transmisión de conocimientos, en las labores de inscripción intencionada de saberes

2 Ver la intervención de Lucha Venegas en la conferencia que me tocó dar para Conferencia principal de las Jornadas Afectividad y movimientos feministas, organizada por académicas de la Universidad Andrés Bello, cuyo título fue "¿Cuánto puede el agenciamiento-cuerpo del transfeminismo frente al cistema sexo-género'?". Cfr. <https://vimeo.com/710340586>.

subalternos y en la intervención social (generizada) de la crítica que tiene lugar en las dinámicas culturales y contraculturales. La cita es la siguiente:

> Si un intelectual habla solo como experto, no puede hacer otra cosa que desplegar en el orden del saber programaciones técnicas que no implican decisiones ni tomas de posiciones. El momento de la responsabilidad no pertenece al orden del saber competente. (Sutherland, 2022, 64 y 216).

El segundo tópico está enmarcado por las problemáticas de la "constitución performática de la cita" y la fuerza citacional del lenguaje. Desde mi punto de vista, esto es así: la lectura de John L. Austin que Derrida realizara en "Firma, acontecimiento, contexto" (1971), reinterpretada por Judith Butler en función del emplazamiento crítico de la teoría de la performatividad de género, le sirve a *Nación marica* para desnaturalizar el decurso homofóbico de la ideología conservadora y de los discursos transodiantes dominados por los fundamentalismos religiosos, los códigos agrestes de la moral cisheteronormativa y los esencialismos de toda laya. Le sirve, a su vez, para tematizar la violencia epistemológica de las prácticas de investigación y desdramatizar los egresos de la escucha "cuirizada" *contra* la academia *al interior* de la academia; allí donde esta no hace lo suyo por sostener, fomentar y resguardara la experiencia formativa de todes bajo condiciones de igualdad sustantivas.

El tercer tópico trata del problema de la traducción, cuya tangente empalma uno de los sentidos de la geolocalización situada del libro, a saber, el poder nombrarse de la crítica activista en tanto que crítica "latinoamericana".

Esto último supone —como bien apuntaba Felipe Rivas San Martín en el lanzamiento del mismo celebrado en el GAM— la inyección de un contenido nominal ausente en la primera edición. Dos registros constituyen este tópico. El primero apela a la traducibilidad como principio ético fundamental, el cual habría que comprender como un tensor crítico en la emergencia de los saberes minoritarios interseccionales y como un tenor psicoafectivo que hospeda la alteridad de la lectura del *corpus* literario sexodisidente latinoamericano desde otras vecindancias. La cita ejemplar es la siguiente: "los Estudios Gays Lésbicos Transgéneros conjugan una traductibilidad del saber en su nudo más tenso: la constitución micro-fragmentaria de subjetividades, discursos y prácticas políticas no reguladas por ningún gran relato" (Sutherland, 2022, 66). El segundo registro es simplemente colosal, deslumbrante, apasionado. Se trata de lo siguiente: "En América Latina, tuvimos literatura antes que teoría queer, es decir, ha sido la literatura el territorio que ha desordenado e interrogado categorías de sexo, cuerpo, identidad y clase, definiciones que se han cruzado con la ciudad letrada marica" (Sutherland, 2022, 236). Pienso que esta tesis no ha perdido un ápice de actualidad. Ella nos plasma con lucidez la pictografía de un proceso de revaloración de la producción simbólica ante la aculturación forzosa promovida por el cronograma de las políticas de conocimiento del norte y del sur global que históricamente se han impuesto sobre el sur-sur de Abya Yala.

Ejemplo de esto último es la intromisión de *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2001), los comentarios sobre la historia de la crítica literaria chilena, los poemas de Gabriela Mistral citados

por aquí y por allá, la exploración en torno a las poéticas de la pose, los nudos críticos de la teoría de la autobiografía, los trabajos sobre geografía cultural *queer* de Daniel Balderston, las novelas *Cuando los hijos mueren* de Juan Carlos Cortázar y *Ajanji* de César Antesana, la constelación escritural de Malú Urriola en *Las estrellas de Chile para ti,* la agudeza narrativa de Lina Meruane en *Viajes virales,* el interés cómplice de Javier Guerrero por las narrativas maricas, la crítica a la escritura femenina (materna, una y autocomplaciente) por parte de la Nelly Richard, así como la *Ciudad andrógina* y *Performance* de Roberto Echaurren, entre otras.

Una de las virtudes de esa tesis es que aloja la permuta de un *antes temporal* que abre el campo de libertad de las políticas sexodisidentes a partir de la intraducibilidad las lenguas *minorizadas*, contaminando la crítica de la economía de las políticas del conocimiento y del valor diferencial de la identidad latinoamericana con los ejercicios escriturales de esa "ciudad letrada marica" que pavonea el sexo de su imaginario, sus espaciamientos de tiempo y sus formas de nombrar frente a los códigos de la cisheteronormatividad patriarcolonial, con la potencia de la sobrevida de las subjetividades marginadas. Sea esta una razón lo "suficientemente buena" para seguir compartiendo y reflexionando las ideaciones, críticas, reseñas, homenajes, denuncias, dones y testificaciones de la impronta crítico-activista de *Nación marica*.

Referências bibliográficas

De Peretti, Cristina (2005). "Herencias de Derrida". *Isegoría*, (32), 119–134. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2005.i32.460>.

Rivas San Martín (2020). "Decodificar la genealogía queer", en *Revista Marginal*, N°2, "Resistencia", p. 66-75.

Sutherland, Juan Pablo (2021). *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista latinoamericana* (Segunda Edición). Proyecto financiado por el Fondo del Libro y la Lectura, convocatoria 2021. Editorial Los Perros Románticos.

Exhumar la nación: *Golpe* (Ediciones del Lirio, 2022), Fabio Weintraub. Traducción de Rodolfo Mata[1]

Exhumar la nación: Golpe *(Ediciones del Lirio, 2022), Fabio Weintraub. Translation by Rodolfo Mata*

Jesús Alexander Montoya Omaña

Recebido em: 19 de setembro de 2022
Aceito em: 25 de outubro de 2022

Jesús Montoya (Mérida, Venezuela, 1993). Doctorando en Estudios Literarios en la Universidad Federal de São Carlos. Es Licenciado en Letras por la Universidad de Los Andes y Magíster en Estudios Literarios por la Universidad Federal de São Carlos. Reside en Brasil desde el año 2018.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9455-5661>
Contato: jesusmnt93@gmail.com
Brasil

1 El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES). Código de Financiamiento 001.

Baque, título original con el que apareció esta obra del poeta brasileño Fabio Weintraub (São Paulo, 1967) en la Editora 34 en el año 2007, la cual —como explica su traductor al español, el poeta y crítico mexicano Rodolfo Mata, en la presentación de su nueva edición bilingüe publicada en México— tuvo otra aparición durante el año 2012, en Lisboa, dentro del catálogo de la editorial Língua Morta. Es decir que la obra cuenta con tres ediciones en lo que va del siglo XXI. Comento esto porque no deja de ser inquietante que, desde su conceptualización objetiva en la elaboración del poema —casi fotográfica—, haya una exploración que busca mostrar el Brasil de los últimos años, la cual se ha visto con cada edición más incrementada.

Incluso, el título escogido por Rodolfo Mata para su versión —*Golpe*— ya es bastante sugerente, tanto en la transposición de literalidad, como en su instalación a partir de los hechos que atañen al sistema brasileño y sus complejidades. La traducción cobraría, desde este punto de vista, una fuerza política que se ve extendida en la lengua de llegada.

La operación formal de Fabio Weintraub es impersonal: sus trazos como representación mimética escapan del proselitismo político. Lo que encontramos en tanto lectores es el apuntalado devenir de una crisis sin drama, expresada en pequeños cuadros a través de fórmulas verbales cortopunzantes, secas, que en muchas ocasiones no dejan de remover al lector desde su sátira.

Por ello, la progresión narrativa de cada pieza se ve potenciada en su individualidad. El conjunto de los 36 textos que componen la obra no posee divisiones, puesto que su propia fundamentación cerrada hace que el lector atraviese pequeñas escenas, la mayoría de ellas construidas en la cartografía

de São Paulo. En tal atmósfera no existe, digamos, una pulsión libresca, ni mucho menos una metapoesía, apenas gestos que avanzan en ciertos usos nominales de los títulos para su comprensión.

Hay, inicialmente, una tachadura del sujeto en la absorción de la voz. El sujeto es tácito en la demarcación de encuadres momentáneos. Así, la figuración de la imagen poética —nada barroca, antes bien sostenida, límpida— posee un movimiento de capturas específicas. En un principio, la voz no llega a focalizarse en ellas por medio de los cuerpos marginados expuestos como materia verbal, sino que se camufla desde un *afuera*. Por ello no pretende juzgar, sino describir, puesto que, en todo caso, quien juzgaría sería el testigo que apunta hacia un "nosotros" como lectores en la hechura, de forma irónica y puntual: "El ladrón busca / lo mismo que uno: / el negocio perfecto" [2] (Weintraub, 2022, 19).

La progresión de la voz va *subjetivándose* a través de una diversidad de personajes pertenecientes a la clase baja y la periferia de São Paulo. Existe, de esta manera, una reflexión sobre la falta, el hambre y el peso del desplazamiento de los cuerpos dentro de un sistema social que los estigmatiza. En este sentido, el poema se muestra, muchas veces, como un reciclador de base, reordenando los ecos y las experiencias de los laberintos de concreto:

> Pido una ayuda porque
> necesito vivir en la pensión

2 *O ladrão busca / o mesmo que nós: / o negócio perfeito* (Weintraub, 2022, 18).

para cocinar arroz
frijoles huevos salchichas
y no tomar
agua caliente de la llave

Ya trabajé en loterías
supermercados fondas
he sido afanador
ayudante de pintor
vendí paletas heladas
vendí pan[3] (Weintraub, 2022, 21).

Los oficios, como el ocultamiento de la voz, mutan y coexisten en los escondrijos de la ciudad que los entes gubernamentales no atienden. Son el murmullo urbano del tránsito. Allí las palabras desandan, circulan, cruzan, se enredan en sus pasos. La voz es un cúmulo de tales sonidos azarosos. El poeta recoge, reordena y expone ese cúmulo como si se tratase de un museo itinerante. No pretendo con esto decir que exista la morfología de un *paseante*, puesto que el movimiento —concatenado muchas veces en poemas de máximo dos páginas, ordenados entre estrofas cortas de cuatro a tres versos— es el mero resultado de lo observado y no de la voz en sí misma, que no llega a constituirse en un *sujeto* plausible.

3 *Peço uma ajuda porque / preciso morar na pensão / pra cozinhar arroz / feijão ovo salsicha / e não beber / água quente da torneira / Já trabalhei em lotérica / supermercado lanchonete / fui faxineiro / ajudante de pintor / vendi picolé / vendi pão* (Weintraub, 2022, 20).

Esta voz-fotográfica, por así llamarla, está detenida e inscribe los actos en breves retazos. Su fórmula es una maniobra de montaje que no llega fragmentarse, por el contrario: busca unción en la pluralidad que trae consigo. Como consecuencia, lo cotidiano llega a presumirse en agonía para el lector, quien pasa a ser espectador de estos espacios. Tal cuestión puede verse claramente en el poema titulado "Fotografía":

En cuclillas
como quien ora
o maldice
bajo la marquesina
la mujer

Oculta
por las cajas
borracha
entre sobras de lechuga

Por la banqueta de bajada
perros lamen la bazofia
Pienso en la foto
arrugando la frente

solidario
inservible[4] (Weintraub, 2022, 39).

De este modo, la voz se instala en tres tópicos sustanciales: el primero de ellos es la objetividad de las imágenes poéticas, aunadas a la expresión fotográfica; el segundo es la localidad de los cuerpos en los espacios periféricos: callejones, buses, hospitales, los cuales sentencian una orfandad continua, y, finalmente, el tercero sería la exhumación de estos cuerpos, cuyos residuos se alzan en los poemas.

La ontología de la nación va replegándose sobre ellos, al punto de enfermarlos. Cuando la voz expresa: "Pienso en la foto", no se trata de un documento, sino de una concatenación de imágenes tangibles, detenidas en la memoria: mujeres, niños y mendigos que van en caída libre *contra el suelo*. Por otro lado, lo que el poema busca es diagnosticar el mal, el *quiste*; hacer la *taxidermia* o el *trasplante* para generar una *cura*. No obstante, la enfermedad escapa de los cuerpos al espacio y objetualidad, y es allí donde la foto se amplía:

El enfermo no es sólo su cuerpo
sino las paredes que lo cercan
la mosca que en ellas se posa

4 *De cócoras / como quem ora / ou prague ja / sob a marquise / a mulher / Oculta / pelos caixotes / embriagada / entre sobras de repolho / Pela calçada em declive / cachorros lambem o chorume / Penso na foto / franzindo a testa / solidário / imprestável* (Weintraub, 2022, 38).

Las sábanas arrugadas
la luz que atraviesa la cortina
la mano que se lava
El enfermo es el gato en el jardín
el yerbero y las oraciones
que se escurren a lo lejos
Y también el *sandwich* previo a la visita
las cifras en el expediente
el nombre y precio de las medicinas
el color de la tinta
de la firma en la receta
Es por fin la
insistente lluvia
la televisión apagada
la pila de periódicos
las sobras en el refri
los lentes ociosos
la dentadura que entregan
en sobre de papel estraza[5] (Weintraub, 2022, 73).

5 *O doente não é apenas seu corpo / mas as paredes que o cercam / a mosca que nelas pousa / São os vincos / no lençol / a luz coada pela cortina / a mão que se lava / O doente é o gato no jardim / o vendedor de ervas / a prece escorrendo longe / E também o lanche antes da visita / as cifras no prontuário / o nome e o preço dos remédios / a cor da tinta / com que se assina a receita / É por fim a chuva insistente / a televisão desligada / o jornal se acumulando / a comida que sobra na geladeira / os óculos ociosos / a dentadura entregue / num envelope pardo* (Weintraub, 2022, 72).

El recorrido, como comenté, atraviesa una organización objetiva para irse focalizando en una gama de personajes explícitos, que sin regodeos son mostrados, para luego *serlos* hasta sus últimas circunstancias, a través de una poética hospitalaria que diagnostica una crisis enfermiza de lo macro y lo micro, valga decir, una crisis social y del sujeto. Lejos de pretender moldear los textos hacia algunas formas de la poesía marginal o concreta, Fabio Weintraub escoge otros recovecos que escapan, incluso, de la herencia modernista. La mesura verbal aquí se metamorfosea en sátira como la sed que abarca la parquedad de lo indecible y su censura cotidiana.

Cabe destacar, por último, las estrategias para la economía del lenguaje y la problematización presentadas por ciertas *jergas* del portugués brasileño, que de forma perspicaz soluciona Rodolfo Mata en sus versiones, las cuales pueden ser leídas desde la multiplicidad del español de América Latina. De allí que esta obra contenga una fuerza a la hora de convertirse en el reflejo de contrariedades políticas, sociales y económicas que también son parte de otras regiones del continente.

Referencias bibliográficas

Mata, Rodolfo & Aída Crespo, Regina (editores). *Alguna poesía brasileña: antología 1963-2007*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Siscar, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Weintraub, Fabio. *Golpe*. Traducción de Rodolfo Mata. Ciudad de México: Ediciones del Lirio, 2022.

“Quiero trastornar los signos de los tiempos”: a propósito de los últimos poemarios de María Rosa Lojo

“Quiero trastornar los signos de los tiempos”*: about the latest poems by María Rosa Lojo*

Lojo, María Rosa. *Historias del Cielo/ Heaven Stories*. New York: Nueva York Poetry Press (Colección Museo Salvaje), 2022. Traducido por Brett Alan Sanders.

Lojo, María Rosa. *Los brotes de esta tierra.* Buenos Aires: Ediciones En Danza, 2022.

Enzo Cárcano

Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires), y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Es becario posdoctoral del CONICET en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde obtuvo el Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales. Investigador del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” y profesor de Teoría Literaria y Metodología de la Investigación de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor visitante en la Christian-Albrecht-Universität de Kiel (Alemania) y conferencista invitado en Alemania y la Argentina.
ORCID: < https://orcid.org/0000-0003-0676-6990>
Contato: enzo.carcano@usal.edu.ar
Espanha

Recebido em: 03 de novembro de 2022
Aceito em: 16 de novembro de 2022

Toda la obra de María Rosa Lojo (Buenos Aires, 1954) está atravesada por la mirada poética: en sus textos, muchas veces esquivos a las tranquilizadoras clasificaciones, vibra esa sensibilidad, ese hacer con la palabra, ese crear y recrear en el lenguaje. De ahí la intimidad que se descubre entre, por ejemplo, una novela como *Todos éramos hijos*, que narra en la tristeza sobreviviente el expolio de generaciones ilusionadas, y las heterodoxas microficciones líricas de *Esperan la mañana verde* o *Historias del Cielo*, pobladas por santos, pueblos indígenas como los mapuches y los ranqueles, seres fantásticos y fuerzas de la mitología galaico-celta, que hablan de más allá de la muerte y del tiempo. O entre las maravillosas "siniguales" que reverberan diminutas y esquivas como el eco de esa tradición de "meigas" y "bruxas", y los tempranos y enigmáticos poemas en prosa de *Visiones*, el libro que le valió a la autora los elogios de Olga Orozco y Alberto Girri al concederle el premio de poesía de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires de 1984. Se cumplen ahora 38 años[1]. La obra de Lojo ha florecido extraordinariamente desde entonces: dejando por un momento de lado su ingente obra de crítica y ensayo literario, ocho novelas[2] recorridas por historias familiares y familias históricas; por mujeres que perseveran y se preguntan sobre el pasado y sus derivas; por los

1 Como hace casi cuatro décadas, en este 2022, Lojo volvió a la Feria del Libro de Buenos Aires para ser distinguida con otro galardón por su obra lírica: la Medalla Europea de Arte y Poesía Homero (establecida por primera vez 2016, en Bruselas, Bélgica), que recibió de manos del poeta polaco Dariusz Tomasz Lebioda y de la poeta armenia Sona Van.

2 *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), *Todos éramos hijos* (2014) y *Solo queda saltar* (2018).

muchos y muy distintos que hacen el relato de un país o de una infancia. A ellas se suman cinco libros de cuentos[3] cuya ficción recupera y reanima vidas, amores, muertes y devociones que cuentan todavía esa Argentina que Lojo hizo apasionadamente propia. Y, por fin, seis colecciones de textos líricos[4] que parecen describir un abrazo cada vez más plural y lúdico frente al misterio, a lo desconocido, a lo que solo aparece escondiéndose. El último de ellos, *Los brotes de esta tierra*, acaba de publicarse[5], casi en simultáneo con la edición bilingüe de *Historias del Cielo*, aparecido originalmente en 2011.

Desde su poemario inicial, Lojo construyó una voz fascinada por lo Otro, por lo irreductible de la alteridad que nos constituye como seres humanos pero que se nos escapa irremediablemente; una voz que es el testimonio poético de un preguntarse, de una apuesta por la palabra para sondear el misterio como la propia intimidad. Si la apuesta se mantuvo, esa voz, ese discurrir, está trazado por momentos distintos: el que he llamado "del médium", que abarca el ya referido *Visiones* y *Forma oculta del mundo*, y el "del chamán", que comprende *Esperan la mañana verde*, e *Historias del Cielo* (ver Cárcano,

3 *Marginales* (1986), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra Historia* (2001), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007) y *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta* (2021).

4 *Visiones* (1984), *Forma oculta del mundo* (1991) y *Esperan la mañana verde* (1998) se publicaron, inicialmente, bajo el marbete "poema en prosa", pero el volumen que los reúne (y donde aparece *Historias del Cielo* por vez primera), *Bosque de ojos* (2011), lleva como subtítulo "microficciones y otros textos breves". A estas debe agregarse *El libro de las Siniguales y del único Sinigual* (2016), originalmente publicado en gallego (2010).

5 Próximamente aparecerá la versión gallega, incluida en la colección *Inesgotábeis*, perteneciente al proyecto internacional de traducción Thíasos (Margarita Fernández Gómez, dir.).

2019 y 2021). Y tanto podría decir "del médium" como "de la médium", o "del chamán" como "de la chamana", puesto que se verifican ambos modos, cuando esa voz, que en los primeros libros toma casi siempre la forma de un *tú* autorreflexivo, se personaliza con algún género.

Si el momento del o de la médium, entonces, está trazado por una voz solitaria que hace de canal para vislumbres que subrayan la angustia de la palabra frente a lo insondable, frente al más allá del tiempo y de la muerte, en el del o la chamán, la voz, ante el abismo, se vuelve a lo comunal, a las tradiciones históricamente silenciadas cuyo decir ha señalado ya hacia esos lares siempre esquivos. Y este arraigo, este sostén hace de la del chamán una lengua menos hermética, más abierta al desarrollo narrativo, al juego, a la ironía (ver Cárcano, 2022). Las *Historias del Cielo*, que acaban de publicarse en la traducción de Brett Alan Sanders y gracias a la labor de difusión de la poesía latinoamericana en Norteamérica de Marisa Russo y su sello Nueva York Poetry Press, son quizá el poemario en el que mejor se advierte este despliegue lúdico y abierto. Sus despuntes narrativos sostienen el marbete de microficción con el que fueron dados a conocer los textos allí reunidos, pero no soslayan el costado más propiamente lírico, en tanto ya desde el título nos anuncian el carácter plural del decir sobre un espacio al que solo el mito o la poesía, como palabras que preservan la intimidad de lo inescrutable, pueden aproximarse. Por eso le cabe el título de Maestro tanto a "Janucá Leví, autora del Eclesiastés" como al chamán ranquel Mira Más Lejos, personaje de *Finisterre* (2005); tanto a santa Teresa de Jesús como a "Lázaro, que volvió de entre los muertos"; tanto al Rey Ubú, protagonista

de la pieza teatral de Alfred Jarry, como "al poeta sufí". Todos son llamados a hablar del Cielo y de Dios, porque el Cielo bien puede estar "en la punta de una pirámide" —lo sabe el beduino que atraviesa el desierto—, como "en el fondo de un pozo de agua color de zafiro" —lo sabían los mayas—, o en una combinación de letras, o puede que no sea más que "un soplo que pasa" ("Dónde está el Reino"). Y así también Dios, en quien conviven la extrema complejidad y la sencillez más absoluta, lo incomprensible de la maldad y la esquivez, y la bondad del derrotado, de ese "carro viejo, roto, que tambalea por momentos" ("Dios es un carro viejo"). Todas las paradojas son posibles, puesto que, a lo largo de las *Historias del Cielo*, diversas miradas se agregan, se contraponen, pero no se suplantan. Y es que "Las llaves del Reino son múltiples y buena parte de ellas ni siquiera parecen llaves" ("Las llaves del Reino"): no hay una única vía para acceder a, o siquiera para intuir, ese espacio celeste, atópico, radicalmente otro, que solo se abre a condición de olvidar la estadía y que solo es perceptible para los gatos que olfatean el extraño olor que impregna al viajero que regresa y nada puede relatar ("El olor del Cielo").

Publicado por Ediciones En Danza, los *Brotes de esta tierra*, el primer poemario lojiano compuesto casi enteramente en verso, reúne textos (casi todos inéditos) escritos, según dice la autora en el posfacio (titulado elocuentemente "Un libro secreto"), de tres etapas distintas: de entre 1991 y 1998 unos, compuestos alrededor de los años 2004 y 2005 otros, y, por último, unos pocos de 2012 y 2018. Se trata, podríamos decir, de un libro que ya estaba escrito, que estaba esperando el momento de nacer y que aparece

hoy como una oportunidad para recorrer senderos casi desconocidos hasta ahora, pero reconocibles como parte de ese hacer poético cuyo despliegue, como queda dicho, atraviesa la instancia del médium y la del chamán, y se abre aún a otros nuevos y distintos horizontes.

Cercana a ese primer momento podríamos ubicar la sección "La ley de los despertares", donde la vigilia es el fin del sueño como posibilidad de ver más allá, de trascender las sombras, de leer las huellas de un Dios fugado, indolente. Y también podríamos situar allí el apartado "Padres", en el que un *yo* desdoblado atraviesa el tiempo y la memoria en busca de aquellos, que rastrea "tras los vidrios", en una Buenos Aires que fue el centro de un mundo ajeno, o en las teclas de un piano cuya música "levanta a los vivos y a los muertos / hacia la sala del Juicio". "Ojo de mar", poema-faro, entre el bosque y el agua abierta, cierra la sección y anuncia ya otras modulaciones, como las presentes en "La comunidad de los seres", conjunto de poemas en el que ya no es el desgarro del tiempo, sino las secretas y cósmicas ligazones lo predominante: los ojos olvidados pero luminosos de los muertos sobre la pampa derramada, el cielo de "raíces brillantes / sobre la tierra húmeda", la arcana hermandad del puercoespín y la flor carnívora, la luz argentina "que fluye como el tiempo y que permanece", el mate con el que se comparte "un alma antigua" o la cordillera "pastora de cabras".

Con todo, esas secretas intimidades de lo creado no soslayan las crueldades que dan título a la sección homónima: reaparecen aquí el dolor de vivir y el desconcierto ante la indolencia divina: "Dios me tiene en la palma de Su mano. / No sabe qué hacer conmigo. / No peso nada / y aunque le diga

tantas cosas / no me oye" ("La palma de Su mano"). Pero no hay, como antes, tonos desolados, rebeldías lacerantes, sino más bien aceptación de una intemperie que, en el apartado "Arte de amar", halla su revés:

> En mi cuarto hay un varón domesticado
> hecho a mí.
> Se ha vuelto sutil y entrañable con los años
> como una tela fina deslizada bajo la piel.
> . . .
> Cuando lo suelto su sombra camina con la mía
> cuando lo dejo él no me deja.
> Por lejos que me pierda
> en su boca está mi nombre
> en su cuerpo mi casa
> en sus ojos el espejo
> donde resplandezco. (Lojo, 2022, 43)

El amado parece ser aquí, finalmente, el hogar tan deseado. Y los "Hijos" que dan nombre a la otra pieza del conjunto, la sorpresa, el don, el deseo que trasciende: "Los quisiste de pie sobre la tierra".

Como en *Finisterre*, como en *Historias del Cielo*, reaparece aquí el chamán ranquel Mira Más Lejos, cuyo hacer reverbera en el título del apartado final y del libro todo. Sobreviviente del expolio y custodio del tiempo del mundo,

de los brotes de la tierra, en su fe se adivina el oficio del poeta, ese que María Rosa Lojo ejerce desde hace cuarenta años y del que los libros aquí comentados dan testimonio; ese oficio del que escribe como si sus palabras

> estuviesen destinadas a sobrevivir
> a los mundos,
> como si los muertos pudiesen leerlas en bibliotecas
> inconcebibles,
> como si contuviesen la arquitectura oculta de un cosmos
> destruido
> que renace y se multiplica. (Lojo, 2022, 60)

La poesía como una empresa que remonta y trastorna los tiempos y los espacios. La conexión con *Historias del Cielo* es palmaria. Y es que, como queda dicho, por esas cronologías que se desbaratan y reordenan poéticamente, ambos libros se tocan en un punto: si *Historias del Cielo* representa la posibilidad, la pluralidad a la que la poesía lojiana arribó después de transitar visiones solitarias y dolientes, todavía presentes como un eco en los textos más tempranos de *Los brotes de esta tierra*, este último libro podría pensarse, en conjunto, como el despliegue, la puesta en abismo de toda la poética de Lojo, que queda así presentada en sus distintas modulaciones. La impresión frente al nuevo poemario es, entonces, de reconocimiento y sorpresa a la vez, de continuidad y novedad, algo similar a lo que ocurre con las historias celestes, ahora renovadas en la música del inglés.

Referencias Bibliográficas

Cárcano, Enzo. "'El más lejano dios desconocido': la indagación ontológica del poeta-médium en *Visiones* y *Forma oculta del mundo*, de María Rosa Lojo". En: *Escritos*, 27, 2019, 296-312.

Cárcano, Enzo. "La expansión de la lírica de María Rosa Lojo en *Esperan la mañana verde* e *Historias del Cielo*". En: *Anclajes*, XXV, 3, 2021, 137-152.

Cárcano, Enzo. "Cidade, fronteira e arraigamento na lírica de María Rosa Lojo". En: *Boletín Galego de Literatura*, 60, 2022 (en prensa). DOI http://dx.doi.org/10.15304/bgl.60.8279

As travessias de Ana Pizarro

Felipe de Moraes

Recebido em: 16 de setembro de 2022
Aceito em: 19 de setembro de 2022

Licenciado en Letras por la Universidad de São Paulo, desenvolve actualmente una maestría acerca de los cuentos de Guimarães Rosa junto al Departamento de Teoría Literária y Literatura Comparada (FFLCH-USP). También actua como investigador residente en la Biblioteca Brasiliana Guita y Jose Mindlin de la USP.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7601-2022>
Contato: felipe2.moraes@usp.br
Brasil

Travesías, o livro mais recente de Ana Pizarro publicado no Chile pela Editorial Hueders em 2021(e ainda sem tradução no Brasil), reúne um conjunto de textos de variada dicção crítica nos quais a mirada de uma ensaísta experiente revisita temas e autores, agora plasmados pela experiência intelectual acumulada ao longo de anos de pesquisa em arquivos, pelo convívio sensível com as formas amplas da cultura (letradas e orais) e pelo vasto conhecimento dos territórios da América Latina e Brasil, estimulando atravessamentos culturais por meio de suas formulações teóricas precisas e do seu agudo olhar para as formas simbólicas.

O ponto de vista de quem escreve um ensaio é quase sempre íntimo, e tal intimidade é a escolha de individualizar uma repulsa, um desejo, uma profunda inquietação em relação às coisas e ao mundo. O ensaio, nesse sentido, pode se tornar o espelho (partido) do ensaísta e acabar refletindo mais a si mesmo do que o Outro que é sua busca. Pizarro, no entanto, não centra sua enunciação exclusivamente num Eu quando fala seja da poesia de Gonzalo Rojas, ou de Carmen Miranda e da construção de sua máscara pública e atraente às massas. Ao contrário, há nos ensaios de *Travesías* uma constante alternância entre Eu e Nós que despetrifica os juízos de gosto instituídos e reflete em alguma medida, nas palavras da própria autora, "o trânsito [...] da análise literária à crítica cultural."[1]

1 Todas as traduções de trechos apresentadas nesta resenha serão de minha autoria e têm por base a edição publicada pela Editorial Hueders. Pizarro, Ana. *Travesías*. Chile: Editorial Hueders, 2021.

Se por um lado esse movimento do particular ao geral é marca da "microestrutura" da enunciação, na medida que a ensaísta chilena incorpora outras vozes à sua numa posição de alteridade crítica, por outro, esse movimento também está presente na ordenação dos textos, o que dá uma força dialética para o todo, fazendo com que cada ensaio, ainda que autônomo em relação à sua matéria e ao tratamento analítico que recebe, ilumine a leitura dos outros.

O livro está dividido em três grandes seções — "*Mirar Chile*", "*Mirar América Latina*" e "*Territorios de la cobra grande*". Passemos por cada uma delas, tentando extrair e comentar seus núcleos de pensamento.

***

A escolha de abrir *Travesías* com uma sequência de ensaios sobre poetas chilenos contemporâneos — "*Gabriela Mistral: ¿qué modernidad?*", "*América Latina como archivo literario*", "*Gonzalo Rojas: escribir en el relámpago*" e "*Neruda en la transición*" — não é casual, pois nesses estudos estão colocados alguns dos temas e das indagações que dão sustentação ao livro, tais como: o choque entre formas simbólicas e a modernização; a complexa e contraditória formulação de uma "identidade" latino-americana frente ao apagamento das culturas locais promovido pelos discursos homogeneizantes do Estado; a relação entre Brasil e América Latina; o espaço que ocupa a mulher enquanto pensadora e artista, dentre tantos outros. Ou seja, ao analisar a obra de três medalhões da poesia chilena do século XX — Mistral, Rojas e

Neruda — e colocá-los como pórtico do seu livro, Ana Pizarro mostra que há um imbricamento entre literatura e sociedade, entre cultura e processos históricos que não podem ser ignorados em um estudo das formas literárias.

Como método de análise, a crítica parte do esboço dos perfis biográficos desses poetas (método que ela repetirá em alguns ensaios da segunda seção, "*Mirar América Latina*", ao falar das "divas" do cinema sul-americano que adquirem relevância internacional, ou ainda quanto aborda as trajetórias intelectuais de Ángel Rama e Marta Traba) para em seguida relacioná-los com um panorama maior, no qual a vida pessoal de cada um está atrelada a um contexto cultural e político que redimensiona o significado de suas poéticas.

Ao analisar a obra de Gabriela Mistral, por exemplo, Pizarro observa como há uma contradição entre o tom conservador dos poemas da autora de *Lagar*, voltados para o mundo agrário e anti-modernizante, e a posição que ela assumiu enquanto mulher cosmopolita que não se restringia ao "*discurso de la casa*", mas integrava o debate público, o "*discurso de la calle*", ao intervir como ensaísta e conferencista. Em outras palavras, Pizarro reavalia a posição da poeta, que deixa de ser apenas a "*madre*" da nação chilena, poeta da terra no sentido fundacional, e passa a assumir também a forma ensaística, de intervenção política e cultural, comumente atrelada ao mundo masculino. Convivem, portanto, em Mistral essa concepção de que a "modernização gera um espaço degradado, incapaz de engendrar o mito", daí sua poesia ser uma tentativa de *preservação* de um passado agrário, e sua "condição errante" de intelectual que transita por capitais em veloz processo de modernização, como o Rio de Janeiro e o México dos anos 40 do século passado.

Em relação à figura de Pablo Neruda, Pizarro mostra em "*Neruda en la transición*" como cada época se apropria da obra de um autor de modo diferente. No caso de Neruda, sua poesia sofreu diversas abordagens: desde aquela que via em sua produção uma ligação direta com sua atividade política de homem de esquerda, passando pelo processo de despolitização de seus poemas no período da ditadura, e à partir dos anos 80, com o processo de redemocratização, o poeta torna-se um "produto de consumo", na expressão de Óscar Vega, citado pela ensaísta, uma "marca" cultural à qual são dedicados museus, efemérides, edições de luxo, sem que contudo a dimensão histórica da apreciação estética da obra seja levada em conta.

Encerram a primeira seção dois ensaios importantes sobre a criação dos mitos nacionais no Chile e o apagamento dos contatos entre o centro desenvolvido, ilustrado, "civilizado", e o interior onde se encontram os diferentes povos indígenas. Pizarro ressalta, com ironia caustica, que o Chile sempre se viu como uma espécie de Inglaterra da América Latina. Tal visão de si mesmo, que incorpora e solidifica moldes estritamente europeus, fez com que o país se fundamentasse sobre uma rígida hierarquização entre as classes sociais e buscasse uma "normatividade cultural" que delimitasse muito bem a fronteira entre o Vale Central, onde floresceu o capitalismo baseado em exportação agrícola e a cultura letrada se estabeleceu, e as regiões ao sul, onde estão os *mapuche* e outras etnias, entregue ao silenciamento e à destruição de suas tradições, fora do circuito hegemônico do poder, portanto.

É por meio desse tema — a criação de uma identidade nacional baseada na homogeneização de diferentes culturas — que Ana Pizarro faz a transição

da primeira para a segunda seção. "*Mirar América Latina*" se abre com um longo ensaio intitulado "*Las divas latino americanas de los 50*", no qual as carreiras de María Felix, Carmen Miranda e Libertad Lamarque são analisadas a fim de mostrar como essas vozes femininas ajudaram a criar uma imagem de América Latina (Brasil incluso) que padece ainda do estereótipo e do exotismo.

A força dos meios massivos de comunicação na primeira metade do século passado — o rádio, o cinema e, em seguida, a televisão — auxiliaram na projeção das imagens dessas artistas notáveis, isso é inquestionável. Assim como, salienta Pizarro, possibilitaram um certo grau de influência no espaço público. Uma influência que se espraia pelas classes baixa e média que, através dos novos meios de comunicação, se inteiram de uma certa realidade social e querem se ver representadas, o que desperta um sentimento de pertencimento nacional. Quando María Felix aparece como uma camponesa viril nos filmes que protagoniza ela está assumindo uma máscara que representa a sociedade mexicana pós-revolução, extremamente militarizada e masculina. Em outras palavras, essas atrizes cristalizaram momentos históricos específicos em suas atuações, que acabam por se tornar a definição distorcida e redutora do que é "ser mexicano", "ser brasileiro" ou "ser argentino". São construções identitárias legitimadas pela indústria cultural americana e que persistem até hoje.

O ponto alto a meu ver, entretanto, da segunda parte de *Travesías* é o díptico formado por dois ensaios; o primeiro deles, "*Ángel Rama – un pensamiento en el vértice*", comenta as principais contribuições intelectuais e

humanas dadas pelo crítico uruguaio; e o segundo, dá conta de Marta Traba, companheira de Rama, crítica de arte, ficcionista e ensaísta. Ambos são indispensáveis para se compreender a ideia de cultura como uma *construção*.

O que é ressaltado de Rama é o seu "iluminismo", ou seja, sua "atitude formadora" que compreende e propõe uma "noção ampla e democrática de cultura" por meio de um "sistema literário" (conceito que tomou de empréstimo de Antonio Candido, de quem foi amigo e com quem dividiu muitos projetos intelectuais que agregassem Brasil e América Latina) que atuasse como um integrador de concepções múltiplas de linguagem. Rama, no limite, quis romper a força da "*ciudad letrada*", possibilitando um sistema cultural que não seja completamente dependente da metrópole, tendo em vista a situação periférica dos países sul-americanos.

Tal "caráter integrador" é partilhado igualmente por Marta Traba. Em "*Marta Traba: resistencia y modernización*" há uma identificação muito afetiva entre a própria Ana Pizarro e a postura intelectual da ensaísta argentina. Para Pizarro, Traba, valendo-se de um estilo mesclado, realiza a confluência de diversos gêneros na sua produção intelectual, o que permitiu a ela uma perspectiva abrangente das artes plásticas, do ensaio e da ficção. A marca então dessa pensadora tão arrojada, que fundou um espaço de debate e de reflexão para as vozes femininas, é o "olhar descolonizador [que lança] para a crítica e para a cultura". E acrescenta ainda que Traba "assumiu a vida intelectual como um compromisso de existência."

O último ensaio de "*Mirar América Latina*" é dedicado às relações entre Brasil e Hispano-América. De intenção menos analítica, ele funciona como

elo para a terceira e última seção do livro, pois "o trabalho de aproximação e conhecimento da América-hispânica e do Brasil em sua história e suas possibilidades de evolução parece indispensável: indispensável para pôr em evidência a articulação da diversificada geografia cultural em que vivemos." A autora se detém em como a presença da cultura brasileira era (talvez após os anos 1960 tenha se tornado menos) difusa na América-hispânica, reduzindo-se a estereótipos cristalizados nas obras de autores como Monteiro Lobato e Jorge Amado, por exemplo, ou limitando-se a uma caricatura feita por depoimentos de figuras da diplomacia hispano-americana que olhavam o Brasil como país atrasado. Essas visões parciais, no entanto, não impediram trocas importantes no que diz respeito ao circuito das letras, sobretudo na relação entre escritores importantes na primeira metade do século XX — é o caso de Alfonso Reyes e sua ligação com poetas como Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes, ou as valiosas trocas de experiências entre Gabriela Mistral e Cecília Meireles, para citar alguns exemplos significativos. Logo, a importância deste capítulo no conjunto de *Travesías* está na transição orgânica que Pizarro realiza da segunda para a terceira parte, e na sua preocupação em situar o território e a cultura brasileira nos estudos latino-americanos através "dos seus vínculos históricos" e da importância das zonas de fronteira que, segundo a ensaísta, são "espaços de entrelugar cultural".

"*Territorios de la cobra grande*" é composto de cinco ensaios — "*El tránsito de la oralidad a la escritura amazónica latinoamericana*", "*Un proceso conjunto: las culturas amazónicas*", "*El trabajador del caucho y la representación narrativa*", "*Discursos al margen de la historia*" e "*Saber hegemónico y alteridad*"

— que podem ser lidos como um só. Todos eles, em alguma medida, analisam criticamente como se dão os processos de apreensão do universo das culturas indígenas da região amazônica pelo ponto de vista do Ocidente. As dificuldades de apreensão da alteridade é um dos empecilhos mais significativos quando se pensa em como se fazer a história da literatura latino-americana. Como incorporar o discurso indígena, se pergunta Ana Pizarro, quando a literatura (pensando-a em sentido amplo) é o "conjunto de sistemas que expressam as fraturas [...] próprias da história cultural em uma constituição periférica"? Ou, como definir o que é o popular sem cair numa distorção conceitual que engloba nessa denominação tudo aquilo que está disseminado pelas mídias e tem apelo das massas? São perguntas que a ensaísta se (nos) coloca ao pensar uma epistemologia que agregue gêneros variados como o cordel, as ladainhas dos pescadores, os desafios de viola e tantas outras formas de discurso que fazem parte da constituição definidora dos povos amazônicos.

A passagem da oralidade para a escrita alfabética, que por um lado pode ser vista como uma tentativa de preservação da memória oral desses povos originários, acaba por reforçar o caráter de dominação da "cidade letrada" (para recuperar a formulação de Ángel Rama), levando a uma simplificação da capacidade simbólica do pensamento indígena. Quando, na verdade, como pontua Ana Pizarro, a "dinâmica cultural dos imaginários" apresenta uma *densidade* de representação que vem das relações de intercâmbio cultural entre os povos amazônicos e os da América pré-colombiana desde antes da chegada dos colonizadores. Além da intensa migração de outros povos para

a Amazônia, como árabes e chineses e judeus, a floresta também recebeu gente vinda do nordeste do Brasil para trabalhar na extração de borracha no princípio do século XX. Essa "heterogeneidade" (expressão que Pizarro toma de Antonio Cornejo Polar) mostra como os entrelugares, as zonas de fronteira, não são meras regiões de "transição entre culturas", mas de *coexistência* entre elas (nem sempre pacíficas, reforça a crítica).

E para dar conta da complexidade desses imaginários que constituem a força e a beleza da Amazônia, não basta apenas "o relato que tem a frieza das cifras", ou a crônica histórica, com sua pretensão de verdade. Se assim fosse, como se poderia transmitir, com a devida carga ética e estética, a vida dos seringueiros no "inferno verde" da floresta? É necessário ir além, diz Pizarro, da "austeridade documental", e buscar a vida cotidiana desses homens, vida essa que vem gravada nas formas poéticas do simbólico, nas quais o Outro pode ser encontrado, pois é na cultura que "estará o ser humano, que merece ter maior sentido e presença em nossa busca por conhecimento."

Ao fim da leitura de *Travesías*, o leitor tem a sensação de que é necessário recomeçar, retomar detalhes, contradizer hipóteses, recuperar conceitos, enfim, refazer os caminhos do pensamento da ensaísta. Um livro, portanto, que pede constantemente uma posição ativa de quem o lê, para dele se desentranhar o humano. E nesse sentido, talvez seja impossível não recordar aqui as palavras de Riobaldo, e com elas encerro essas considerações, ao final de *Grande sertão: veredas*, pois poderiam muito bem servir de epígrafe para este livro tão necessário de Ana Pizarro: "Existe é homem humano. Travessia."

Referências bibliográficas

Pizarro, Ana. *Travesías*. Chile: Editorial Hueders, 2021.

La misa ha terminado ("Ite missa est").

Gustavo Álvarez Gardeazábal. Madrid: Pigmalión, 2022, 238 pp.

Pedro Mármol Ávila

Recebido em: 08 de novembro de 2022
Aceito em: 14 de outubro de 2022

Pedro Mármol Ávila es doctor en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento por la Universidad Autónoma de Madrid y en Lettres por la Université de Genève.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6690-0496>
Contato: pedromarmolavila@gmail.com
Espanha

En 1971 Gustavo Álvarez Gardeazábal (Tuluá, Valle del Cauca, 1945) obtuvo el Premio Manacor por *Cóndores no entierran todos los días*, una novela orientada hacia la violencia en Colombia a mediados del siglo XX. Por *Dabeiba*, a su vez, fue finalista del Nadal en 1972 y por *Los míos*, finalista del Segundo Premio de Novela Colombiana Plaza y Janés en 1981. Estos reconocimientos, y otros, contribuyeron a llamar la atención sobre una producción literaria, como es la de Álvarez Gardeazábal, que ha continuado hasta la actualidad. También el escritor se ha dedicado a las publicaciones periodísticas, una muestra más de una trayectoria abierta a diferentes frentes, entre los cuales figura la política. Para formarse una idea de la variedad de ocupaciones e intereses de Álvarez Gardeazábal, basta con remitir a los motivos por los cuales ha recibido el título de doctor *honoris causa* en las instituciones correspondientes. El más reciente en el momento en que redacto estas líneas se lo ha concedido la Universidad Simón Bolívar, durante el mes de agosto de 2022[1].

Pues bien, de los últimos años merece destacarse como un hecho relevante en la literatura de Álvarez Gardeazábal la publicación de *La misa ha terminado ("Ite missa est")*, que data de 2014. El texto se ha difundido abundantemente en Colombia, país con el cual enlaza en diversos aspectos, aunque no busca limitarse en su significado al ámbito colombiano. Por ejemplo, puede localizarse el origen de los personajes en territorios colombianos: "Casimiro

1 <https://www.unisimon.edu.co/blog/unisimon-entrega-doctorado-honoris-causa-en-ciencias-sociales-y-humanas-al-escritor-y-columnista-gustavo-alvarez-gardeazabal/2799>. Acesso em 28 ago. 2022.

andaba obcecado con hacerse reconocer en las calles del pueblo como el primer obispo que había nacido en ese pueblo de la montaña oriental colombiana y no tenía necesidad de enterarse de la realidad" (33). O sus intervenciones pueden incluir elementos lingüísticos típicos de Colombia, como ocurre con *dizque*, aunque no se emplea solo en este territorio: "Acercarse a dios dizque vuelve a la gente santa, yo creo más bien que termina enloqueciéndolos. Todos los alucinados se creen intermediarios de dios en la tierra" (61). Desde su aparición, la novela ha estado acompañada de una intensa polémica en Colombia por su contenido, al tiempo que ha alcanzado una extraordinaria cifra de ventas. A raíz de esta acogida, se hace prometedor su tránsito hacia otros entornos lectores, como representa el territorio español. Esta función la ha asumido el Grupo Editorial Sial Pigmalión, desde una iniciativa en la que participó el autor de la obra de un modo especialmente patente[2].

En lo que atañe a la narración de *La misa ha terminado*, en esta se entretejen las historias de diferentes personajes. Los recorridos de Martín Ramírez y Rogelio Briceño revelan semejanzas, tales como la manifestación de la homosexualidad a modo de ejercicio de libertad personal en entornos difíciles a estos efectos. Ambos comparten, asimismo, el origen en lugares humildes, donde crecieron antes de conocerse en Tuluá y hacerse seminaristas. Su encuentro resulta productivo para el relato, debido a que la trama se detiene con frecuencia en ellos y sus circunstancias, por separado o respecto a los dos a la vez; en no pocas ocasiones a propósito de su conducta sexual. Así, en sus

2 <https://www.youtube.com/watch?v=qKJPy76xHWo>. Acesso em: 28 agos. 2022.

propios sentimientos y acciones se registra un componente subversivo de la novela. En los dos individuos se cifra una forma de existencia controvertida dentro de la carrera eclesiástica por la que avanzan, a la par que elocuente dentro de *La misa ha terminado*. Por otro lado, el cura Casimiro Rangel es un sacerdote con altas aspiraciones en la carrera eclesiástica y difiere ampliamente en su carácter del padre Antonio Viazzo, jesuita argentino cuyo comportamiento está marcado por sus ideas ortodoxas como un factor importante; entre ambos personajes surgirán tensiones. Rangel se erige en una muestra de desenfreno en el contexto eclesiástico, en consonancia con Martín Ramírez y Rogelio Briceño y también en clave homosexual. Viazzo funciona como contrapunto de Rangel, y no solo por la homofobia de Viazzo, sino, asimismo, por sus aspiraciones en la carrera eclesiástica. Por tanto, pueden contemplarse estos personajes de dos en dos: Martín Ramírez y Rogelio Briceño y Casimiro Rangel y Antonio Viazzo. Pero todos quedan conectados en el seno de la obra.

Alrededor de las ideas de Álvarez Gardeazábal respecto a *La misa ha terminado*, es de interés lo que este plasma en la "Nota del autor para la edición española" (13-18). Esta aportación se sitúa al principio de la edición reseñada, y allí leemos entre otras cosas: "Unos años antes de su publicación, seguramente, un libro así hubiera causado la furia de todos, pues no están muy lejos los tiempos en que la mínima desobediencia o reto a las directrices católicas era el equivalente inmediato a la célebre excomunión" (16). Agrega el escritor: "Hoy en día este texto se ha convertido en la versión novelística de lo que soporta en verdad el mundo eclesiástico y, probablemente, en la

escanografía que pueda explicar por qué Francisco es el papa y la iglesia alemana y norteamericana hayan tenido que exprimir sus millonarias arcas para compensar monetariamente el daño de sus pecados" (16). Se aprecia la búsqueda por parte de Álvarez Gardeazábal de que su novela conecte con el contexto de esta, en lo que se incide varias veces en la "Nota del autor para la edición española". Igualmente, el nexo aflora, por ejemplo, en este extracto: "Como tal, entonces, no es una narración pornográfica de los episodios que se viven dentro de la Iglesia para ascender desde el curado del pueblo tropical hasta los corredores del Vaticano. Es un video veloz de lo que ha sucedido y sigue sucediendo" (16).

En sintonía con las anteriores coordenadas, se busca elaborar literariamente unos hechos que el escritor valora como históricamente motivados y que, además, considera necesario tratar, a fin de incidir sobre cuestiones que a su juicio merecen ponerse de relieve. Se genera un resultado coherente consigo mismo, en el cual no solo las acciones de los personajes y sus emociones contribuyen al sentido del texto, sino que también la utilización de la lengua está al servicio del carácter contestatario de la novela. En efecto, *La misa ha terminado* se apropia de soluciones expresivas cuyo uso con propósitos despectivos se registra en la sociedad actual y en tiempos pasados: "... pero desde cuando su madre lo tenía adentro, su padre, «el jetón» Briceño, sabía muy bien que Rogelio le iba a resultar maricón" (22), "Hay locas de locas y Martín Ramírez era uno de ellos" (43), etc. Por otro lado, llama la atención la minúscula del vocablo *dios* en contextos donde cabría esperar la mayúscula: "Finalmente eran los intermediarios de dios en la Tierra y se

les debía obediencia y respeto" (25), "... como yo todavía creía en esas cosas y le tenía miedo a dios y le tenía pánico a la vida eterna, salí corriendo de la clase" (120), etc.

En lo que concierne a la articulación de *La misa ha terminado*, procede mencionar que se suceden, tras la "Nota del autor para la edición española", 129 secciones, seguidas de un "Epílogo" (233-234). Las 129 secciones resultan individualmente breves y ello está en consonancia con el manejo del fragmento en el diseño de la obra. Se encadenan pasajes narrativos poco extensos donde las elipsis no escasean, como tampoco en su enlazamiento. Sobresale la variedad a la hora de presentar los hechos argumentales. Por ejemplo, algunas de las secciones se muestran exclusivamente como diálogos, algunas como cartas, etc. Se exploran diferentes alternativas, las cuales se integran en la novela. Y el relato pasa de unas circunstancias a otras con facilidad, abandonando en ciertos momentos asuntos que se retomarán, lo cual contribuye a la conformación de un entramado narrativo múltiple, pero convergente. Se erige, de este modo, ante el lector una ficción diversa y compleja, rasgos no ajenos, según sugiere el texto, a los hechos contextuales a los que se pretende remitir.

En este sentido, la novela profundiza en los nexos entre ficción y realidad, los cuales se perciben en indicios de distinta clase. Por ejemplo, se toca un sustancial problema al respecto cuando un personaje habla de una "novela" (196) llamada "*La misa ha terminado*" (196) y otro le pregunta si "la está escribiendo" (196), a lo que responde el primero: "Y si no soy yo, ¿entonces quién puede hacerla? ¿Usted cree que ese maricón de Gardeazábal la va a

escribir?" (197). En diferentes lugares del texto se utilizan estrategias como la anterior, con las que se exploran los límites entre el dominio de la ficción y el de la realidad. Ya la "Nota del autor para la edición española" alberga alguna observación oportuna a propósito de esto; por ejemplo: "En este libro es difícil distinguir entre la ficción y la realidad, algo recurrente en mis obras, pero en esta, más que en las anteriores, la imaginación se mezcla tan bien con lo que en verdad ocurrió que todo se asume como cierto, lo que he comprobado que despierta la fascinación del lector que a medida que avanza siente que descubre secretos sobre la institución más enigmática del mundo: la Iglesia católica" (15).

Para acabar, subrayo el carácter crítico de *La misa ha terminado*, particularmente en torno a la Iglesia católica. Conviene situar este carácter y el texto en conjunto en el panorama de la literatura de Álvarez Gardeazábal y, en general, de la literatura colombiana contemporánea a fin de captar sus singularidades, aunque el enfoque podría proyectarse sobre ámbitos más amplios. Por otro lado, cabría contrastar la edición publicada por el Grupo Editorial Sial Pigmalión con la de la Universidad Autónoma Latinoamericana, que se ocupó de la de 2014. Una lectura somera de las dos ya arroja diferencias. Y con esta novedad editorial procederá atender a la acogida de la controvertida novela en el territorio español y en otros por los que circulará desde ahora con mayor facilidad.