

# ‘PERFORMAR’ LATINOAMÉRICA

Estrategias *queer* de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo  
en la literatura hispanoamericana contemporánea

Gabriele Bizzarri





di/segni





# **‘PERFORMAR’ LATINOAMÉRICA**

**Estrategias *queer* de representación  
y agenciamiento del Nuevo Mundo  
en la literatura hispanoamericana contemporánea**

**Gabriele Bizzarri**

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2020 Gabriele Bizzarri  
ISBN 978-88-5526-260-6

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:  
Baptiste, Bouquet Orchid Meteorturqopink

**n°37**  
Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**  
Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**  
Ledizioni

**Disegno del logo:**  
Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2020

www.ledizioni.it  
www.ledipublishing.com  
info@ledizioni.it  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli    Andrea Meregalli  
Marco Castellari    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Sara Sullam  
Raffaella Vassena    Nicoletta Vallorani  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Ospovat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani    Marco Canani  
Angela Andreani    Valentina Crestani  
Nataliya Stoyanova



# Índice

QUEERAMÉRICA: HACIA UNA RESURRECCIÓN PERFORMATIVA DEL SUEÑO DE BOLÍVAR .....	II
1.1. (A manera de) introducción: estudio de campo de la homosexualidad en Macondo .....	II
1.2. Uf, y ahora la teoría: cruzando barbaries y mestizando resistencias.....	22
1.3. ‘Puros’ criollos y maricas inmundos: breve recuento literario del enfrentamiento violento entre dos anti-sujetos especulares .....	42
PEDRO LEMEBEL, DIAMELA ELTIT Y ROBERTO BOLAÑO: LOS TRES PILARES CHUECOS DE LA ‘MATRIA’ LATINOAMERICANA .....	81
2.1 Lo local <i>in drag</i> : los mil nombres de América Latina .....	81
2.2 Mestizajes en <i>body horror</i> : de las venas abiertas del Nuevo Mundo a la <i>performance</i> de vulnerabilidad de un ‘mundo nuevo’ .....	125
2.3 Santa Teresa fuera del armario: el relato ‘insufrible’ de un Continente y lo sin casta americano .....	148
BIBLIOGRAFÍA .....	211



## I.

### QUEERAMÉRICA: HACIA UNA RESURRECCIÓN PERFORMATIVA DEL SUEÑO DE BOLÍVAR

#### I.I. (A MANERA DE) INTRODUCCIÓN: ESTUDIO DE CAMPO DE LA HOMOSEXUALIDAD EN MACONDO

– *Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?*  
– *Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo.*  
(Juan Rulfo, *Pedro Páramo*)

Cuando en un ensayo sagaz y sugerente como sin duda lo es *El insomnio de Bolívar* (2010), hipnotizado por las provocaciones del ‘mcondismo’ más ramplón, mal encaminado por el brillo superficialmente irónico que informa algunas declaraciones de Roberto Bolaño (el escritor que considera el cabecilla del nuevo curso), Jorge Volpi decreta la muerte por consunción, la difuminación hologramática de ‘América Latina’ como tema literario y referente político, dando así cuenta del vistoso proceso de desterritorialización que, de forma nada neutral o inocente, a altura de los ‘90, empieza a interesar algunos colectivos periféricos problemáticamente re-absorbidos en el maremágnum de la globalización<sup>1</sup>, por lo que se refiere a las prácticas artísticas y culturales y a la circulación de ideas que provienen del y se refieren al Subcontinente, está en realidad ocultando una parte fundamental de la historia. Concentrándose en el escepticismo y el sarcasmo de algunos de los escritores noveles – que se ensañan con el ‘relato insufrible’

---

<sup>1</sup> En *De Macondo a McOndo*, Diana Palaversich interpreta la opción ‘mcondista’ como emanación directa de las políticas neoliberales implícitas en la actividad cultural de sus dos promotores.

de la autoctonía, deconstruyen sin piedad las exitosas series postcoloniales del *boom* y se dedican a narrar desde la nueva moda de lo «sin fronteras» (Noguerol 2008) –, el primer signatario del *Manifiesto Crack* menosprecia – o decide sacrificar – un rico y multiforme cultivo de textualidades en muchos sentidos ‘otras’ que, sin llegar a ser regresivas y coincidiendo con los iconoclastas en la necesidad de vacunarse urgentemente del fundamentalismo de ‘lo nuestro’ (lo criollo, lo folklórico... lo exótico) y en el rechazo de la reproducción compulsiva de las narraciones identitarias maestras de antaño, resitúan la posibilidad o hasta la necesidad de lo local desplazando el testimonio resistente de un constructo geopolíticamente periférico a un contexto epistémico nuevo, donde un renovado énfasis latinoamericanista, lejos de generar fetichismos homogeneizadores, proyectos excluyentes y refulgentes nacionalismos ‘progresistas’, trae fuerza – o, mejor dicho, deduce su estudiada debilidad – de la intuición de lo meramente performativo de todo lema identitario, de acuerdo con la reflexión teórica más actual. Un repertorio de textos – que, en algunos casos, podemos, a estas alturas, incluso tildar de clásicos periféricos, pero que en su momento quedaron parcialmente ocultados por la conveniencia cultural de la tesis del desmantelamiento o, de todas formas, se omitió hacer resonar dentro de ese debate – en el que una América Latina depurada de todo deje esencialista, de ‘identidad’ (afanosamente buscada o estratégicamente inventada), pasa a ser ‘diversidad’, posibilidad diferente, tarea desestabilizadora, proceso en perenne metamorfosis, y el Continente de las mil y una utopías se reformula en contenedor laxo de actos identitarios liberados, además de múltiples, emblemáticamente variables y excéntricos, redescubriendo así la vocación disidente y el potencial desestabilizador de sus orígenes: los que progresivamente se había ido llevando el viento del ideal con mayúscula, imponiendo al ‘resentimiento vivo’<sup>2</sup> que desde siempre habita esos lugares la máscara de la ilusión de un rostro definitivo.

Me refiero a una serie – la de la disidencia sexual – que, sin obviamente ser nueva en las letras hispanoamericanas, llega, durante la última década del siglo XX, a una inflexión fundamental de sus propósitos y aspiraciones, que podríamos genéricamente referir a un paradójico intento de ‘localización’ del signo identitariamente errante – vocacionalmente proteico, volátil, pero también, en muchas circunstancias, contingentemente diaspórico

---

2 Con esta expresión pretendo provocar un cortocircuito entre la quemante inquietud identitaria del hijo repudiado de Comala – el «rencor vivo» de los ilegítimos de Pedro Páramo – y el título del libro en el que Diego Falconí Trávez se ocupa, por primera vez de manera sistemática, de bosquejar la recepción hispanoamericana del (anti)modelo *queer*, señalando la intensa reactividad de lo local: *Resentir lo queer en América Latina. Diálogos desde/con el Sur* (2014). Aprovecho aquí de paso para contextualizar el epígrafe que he escogido para encabezar el presente apartado de mi investigación, donde la insinuación furtiva de la inestabilidad del género entre quienes comparten la misma sepultura alude a una más generalizada ‘incertidumbre’, muy latinoamericana, por cierto: la de los ‘bastardos’ y la de los ‘no-muertos’ (de los cuerpos subalternos ‘afantasmados’ por el abuso).

– que le es propio<sup>3</sup>. De hecho, en primera instancia, por lo que se refiere a la cuestión homosexual y a la literatura que genera, detectamos en esa época un desplazamiento de lo marcadamente sectorial hacia foros menos angostos, al desenfoque de ciertas temáticas tópicas en favor del intento de construcción de un lenguaje o un código que, desde ese específico lugar periférico (del discurso), logre hablar también por otras diferencias, a un movimiento aglutinador e interseccional (Crenshaw 2017) que remite a un uso, a veces, incluso meramente metafórico o metonímico de ‘lo marica’ para aludir a cuestiones identitarias más amplias. A ese *coming out* del gueto – cuyos devenires minoritarios se vuelven ahora alusivos de una inconformidad estructural con respecto a toda homogeneización, normalización, solidificación acaparadora del deseo de ser, desvinculándose incluso de cualquier tipo de sexualización – corresponde, como decíamos, un interés marcadísimo – y en marcada contratendencia con respecto a la línea de la disolución globalizadora – por el imaginario de la nación periférica y su supervivencia, muy especialmente una preocupación apremiante por el trasnochado lugar que el Continente de la soledad ha llegado a ocupar y podría ir ocupando en el tablero geopolítico internacional: después de un largo historial de recíprocas y violentas exclusiones, de hecho, desde esos sectores que, en los años ‘90, habrá que considerar de vuelta de un doble rechazo, víctimas, no solo de los «sueños de exterminio» de la modernidad criolla (Giorgi 2004), sino también de las inclemencias de la libre circulación (Sloterdijk 2017) y los engaños de la campaña de movilización trans- y pos-nacional que los vio protagonistas de avanzada durante la década de los Ochenta (Meruane 2012), comienza a perfilarse la propuesta de un cuerpo colectivo – ya no solo de un cuerpo físico – estructuralmente oblicuo y anticategorico, indisponible a todo intento, tanto interno como externo, de colonización, a la vez, radicalmente abierto y hondamente arraigado en un territorio. Es en este momento cuando se empiezan a ensayar nuevas poéticas y políticas de la latinoamericanidad resistente, reimaginando el espacio de lo local – que queda convocado para la ocasión con todos sus ecos teóricos y retahílas de imágenes-espejo – como tierra de elección para la que definiría una ciudadanía *queer*<sup>4</sup>, sacando a relucir, por primera vez, el rótulo

3 En *Viajes virales*, el estudio que Lina Meruane dedica a la literatura hispanoamericana del sida, precisamente el estallido de la pandemia marca una línea divisoria entre la dispersión ‘globalista’ y en fuga de la ‘nave de las locas’ – física y simbólicamente expulsadas por la respetable patria criolla y de sus idearios – que caracteriza las escrituras de la disidencia sexual hasta los años Ochenta y el marcado regreso a la nación y sus imaginarios típico de las siguientes décadas.

4 No se me escapa el debate sobre los nombres – que son sustancias – de las teorías importadas, cuya irradiación periférica amenaza con reproducir estructuras de cuña colonialista. La invención de los estudios *cuir* atestigua, en efecto, la necesidad, incluso la urgencia, de mestizar paradigmas y hacerse cargo de los problemas de la recepción. Véase al respecto Sutherland (2009) y Falconí Trávez (2014; 2016). Y, sin embargo, como seguiré haciendo en el apartado que dedico al debate teórico, no puedo evitar preguntarme si sea necesario preocuparse por la

que, entre los muchos definitorios trabados en los ambientes de la experimentación sexo-genérica, me parece el más inestable, provocativamente insustancial y valientemente expuesto<sup>5</sup> y, por eso, el más adecuado para ir dibujando idiosincráticas complicidades con el signo identitario errabundo que el Subcontinente acarrea, para reflejarse en el que Bolaño, en uno de los pasajes más emblemáticos y, curiosamente, menos comentados de todo 2006, llama «el triste espejo americano [...] de las mil metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor» (2004: 264).

En prácticamente todos sus artículos más significativos de finales de los Ochenta, en el marco de una cruzada contra lo identitario que por aquel entonces se está haciendo cada vez más radical y generalizada en él hasta involucrar esos mismos ambientes que habían servido de esencial laboratorio para el desarrollo de su personalidad poética y ensayística, Néstor Perlongher, el padre – o la *tía*, como prefiere definirse – del activismo homosexual argentino, a pesar de su militancia en el Frente (FHA) a partir de los años '70, sin nunca salir del todo de la trinchera de la lucha, cuestiona sin piedad la agenda política del «reformismo gay» y su afán de sistematización, llegando hasta a tratar de 'minisionista' – en el *El sexo de las locas* – la obsesión por la constitución de un «territorio homosexual» propio (Perlongher 1997: 32), con sus leyes, fronteras y palizadas, y reivindicando más bien, desde Deleuze, el polimorfismo anarcoide de una «territorialidad deseante» (III) libremente cruzada por «masas de devenires: nutrias, osos, prostitutas paulistas en la flor de un bretel» (139). Dando un paso más adelante, la pregunta que justifica la existencia de este libro – y el mapa parcial de la literatura que se dedica a articular localmente las posibilidades de expresión del deseo homoerótico que pretende dibujar – es más o menos la siguiente: ¿no sería acaso posible, renegando de todos los guetos identitarios – que, como sabemos, por muy minoritarios que sean, por muy necesarios, como respuestas obligadas a un edicto de marginalización de lo diferente, siempre 'producen monstruos', reproducciones estériles y obligadas de lo idéntico, incestuosos niños con cola de cerdo –, proceder a armar un gran gueto simbólico en el que encuentren cabida – de indocumentados obviamente, y sin ninguna obligación de conformarse con ningún pedido de re-

---

traducción cultural – o la nacionalización – de algo tan vitalmente inestable y alérgico a toda reivindicación de propiedad como lo es el *queer*.

5 Con los últimos dos adjetivos trato de dar cuenta de los que considero los principales fulcros de atención de la 'identidad' *queer*, en su preocupación, paradójicamente utópica, por la 'representación' política de quien no tiene rostro, de quien, respondiendo a un impulso de libertad, decide no detener su incesante devenir en ninguna forma de 'representación'. La especulación des-identitaria no resta importancia al énfasis proactivo de una teoría que nace precisamente para hacerse cargo de la desprotección sistémica en la que incurrir los 'moluscos sin concha': las dos ánimas – para muchos, contradictorias – del *queer* quedan perfectamente representadas en los libros cardinales de una de las inspiradoras del movimiento, Judith Butler, cuyo pensamiento transita de la abstracción meditativa de *Gender Trouble* (1990) a la militancia encarnada de *Bodies that Matter* (1993) y *Precarious Life* (2004).

gistro demasiado estricto ni de uniformar o estabilizar su variación – todos «los excluidos de la familia, de la iglesia, de las costumbres y el sentido común» (Ferrer; Baigorria en Perlongher 1997: 11), todas las configuraciones existenciales atípicas, toda la escoria rechazada en el gran banquete de la subjetividad fuerte, y darle a ese contenedor de intensidades pululantes e inciertas un nombre que, por su largo historial de rechazos, constituciones provisionales e incumplidas, acreditaciones identitarias ‘impropias’, intercepte la vibración de esa significante dispersión y amplifique su resonancia global? ¿No podrían acaso aterrizar en América Latina las mil mesetas de la teoría, convirtiendo en agencialidad política situada su «libertad ondulatoria» (*Ibidem*)? Se trataría, en ese caso, de retomar un significante extenuado y volverlo a habitar ‘sin inocencia’, desde la plena conciencia tanto de la neutralización – y, en el peor de los casos, la deriva chovinista – implícita en todo intento de solidificación del potencial anticategórico que es inherente a la apabullante diversidad de esos territorios (de por sí inmanejables en términos veteroidentitarios), como, por otro lado, de la urgente necesidad de seguir trabajando desde el Sur, desde una idea de Sur, para contrarrestar el apagamiento forzado de las opciones identitarias menos reconocibles y peor acreditadas que se camufla bajo la coartada de la globalización. De manera, entonces, estratégica, a raíz del rechazo de toda idea de orden pero también de la indiscriminada retórica del desorden bajo la cual se esconden mandatos de control por impalpables no menos violentos que los explícitamente vinculados con la Colonia, cabría la decisión de ‘performar’<sup>6</sup> un orden fusional localizado (Maffesoli 2004), aprovechando hasta sus últimas consecuencias la productiva inconsistencia de un continente que, tradicionalmente, para bien y para mal, no llega a cumplir, se disgrega, se esfuma ante el requisito de la unidad coherente, y transformándolo en un cuerpo cavernoso, lleno de gozosas oquedades, por donde puedan finalmente circular, bifurcarse, mestizarse, ramificarse rizomáticamente y derramarse *ad libitum* las mil opciones del deseo de existir: América Latina como figura de la desafiante inestabilidad, envase proteico que ya no ‘contiene’ sino apenas sustenta y, desde luego, ‘significa’ la ‘forma del agua’<sup>7</sup>.

Es lo que pasa en el texto que, a mi manera de ver, encabeza la serie que aquí pretendo estrenar y para la cual, saltándome las anteriores definiciones

---

6 El verbo ‘importado’ que da el título a este volumen – y que de aquí en adelante voy a utilizar sin comillas, así como sus derivados (performativo, performatividad etc.) – pretende traducir literalmente el inglés *to perform*, que es de donde Judith Butler saca todo el idiolecto de su disputa y que remite a una puesta en escena (de su complemento) productivamente vaciada de toda presunción de ontología.

7 La película de 2017 de Guillermo de Toro – que leo como un cuento de hadas *queer* de pleno derecho – se basa en la construcción de una extravagante hermandad minoritaria, pensada para enfrentarse a los poderes corporativos y las ideologías binarias del tablero político de los ‘80: significativamente, la integran una tímida discapacitada reimaginada como improbable heroína romántica, un monstruo acuático que viene del Sur, misteriosamente pescado en alguna lejana laguna latinoamericana, y un viejo homosexual enclosetado.

del ‘género’ (que se quedan cortas en consideración del vistoso ‘desacuartelamiento’ de la temática LGBT que allí se realiza), reivindicó sin más y con fuerza una genealogía *queer*: desde nuestra actualidad, a punto de iniciar la tercera década del nuevo milenio, incluso el crítico cultural más atento puede fácilmente olvidar que *Loco afán* (1996) de Pedro Lemebel se publica el mismo año que *McOndo* (1996), pues ambos textos parecen pensados desde galaxias epistémicas diferentes e incomunicadas. Al incendiario prólogo apromblemáticamente postidentitario y desenfadadamente apolítico de la antología – que convierte Latinoamérica en uno de los posibles pabellones exóticos de un supermercado llamado ‘mundialización’, tratando las diferencias, no solo las culturales, sino también las sexuales, como cuestiones privadas, variantes de la libre elección individual, opciones de compra posibles –, corresponde la idiosincrásica falsa figura etimológica de la «loca local», un personaje que, en el malentendido al desnudo que su nombre anuncia, hace estallar toda una secuela de clasificaciones y taxonomías, volviendo imposible el reparto obligado de competencias y propiedades que caracterizan, de manera estructural, el debate identitario al uso y, sobre todo, desobedeciendo muchos mandatos de reconocimiento específicos, es decir ensuciando, volviendo borrosos, los términos fijos – los compartimientos estancos y binarismos – de la *querelle* latinoamericana, dentro de cuyo historial (o mejor: tortuoso recorrido), la invención lemebeliana tiene, obviamente, que encontrar un lugar. No estoy pensando solo en la alternancia obsesiva y excluyente que históricamente se produce entre afinamiento nativista y ‘alocado’ cosmopolitismo – que, dicho sea de paso, se acompaña, como un vicio inherente, a una marcadísima retórica de lo auténtico, reformulándose peligrosamente en la pareja oposicional naturaleza/artificio –, sino también en la frontera individual/colectivo que, dando cuenta de la «fiebre privatizadora mundial» que afectaría la contemporaneidad, constituye uno de los nervios argumentales más intensamente remarcados de todo el prólogo ‘mcondista’:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar el paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. [...] Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Parecería, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. (Fuguet; Gómez 1996: 13)

En efecto, si detrás de las puertas egocéntricamente cerradas de los «cuarteles de invierno» de la opción postcomunitaria – de manera por otro lado concorde con lo que podríamos maliciosamente sospechar tirando del hilo de una metáfora lexicalizada que huele a reclusión enrarecida y camaradería militar – la sexualidad en general y, muy señaladamente, la homosexualidad – o, mejor aún, la sexualidad gay, resonando como sello global del nuevo mercado de libertades – se convierte en un tema destacado en busca de visibilidad – como atestigua, entre otros, el relato de Rodrigo Fresán recopilado en *McOndo*<sup>8</sup> – y las tópicas del deseo diferente no solo se consuman fuera de toda interacción con lo colectivo sino que constituyen una de las manifestaciones posibles del rechazo de lo político, al revés, en las crónicas lemebelianas, desde la observación del cuerpo travesti – del recuento de sus ‘tecnologías’ (De Lauretis 1987), prácticas de elusión de la agresión identificadora y actividades ‘impuras’ – se desprende la propuesta – o el apocalíptico anuncio – de otra forma posible de ‘habitar’, un replanteamiento creativo del cuerpo social periférico, que pasa, a la vez, por la reconfirmación de su vigencia actual y cierto afán de reconfiguración (después del abuso de etiquetas que caracterizó la gran temporada latinoamericanista de mediados del siglo pasado): una construcción cultural abierta, desacralizada, dispuesta a dejarse atravesar por el frémido de la diversidad y la incoherencia y, justamente por esto, con el dispositivo *queer* que injerta linfa nueva en el cadáver-reliquia postcolonial reconfirmando su apego innato a la marca de lo inclasificable, radicalmente descolonizada, estructuralmente resistente a todo intento de apropiación externa que, clasificándola, logre desactivar su desafiante potencial antinormativo.

Si lo personal (o lo privado) es político, según promueve un famoso eslogan asociado con la segunda ola del feminismo internacional, las micropolíticas del cuerpo minoritario en América Latina, enfrentándose con la urgencia de contestar al ‘liberal-colonialismo’ que, en la década de los Noventa, parecía destinado a convertirse en la resultante mayoritaria de los trabajosos procesos transicionales que vieron implicados países como Chile y Argentina después de sus sanguinarias dictaduras, confluyen en la reivindicación de las potencialidades ‘identitarias’ de un continente ‘matria’ (o una «Nación marica») que se traviste del que definiría un bolivarismo performativo, es decir convergen en un proceso de ‘feminización’ del vínculo político que conjuga los cuerpos y los lugares que escoge como discurso-huésped el de un batallero latinoamericanismo refundado: de acuerdo con las reglas del juego del que, en cierto momento, se llamó ‘un feminismo sin mujeres’, empieza a vislumbrarse, por esos años, un latinoamericanismo sin sujeto latinoamericano, un frémido de latinoamericanización, un ‘verbo l’<sup>9</sup> que

8 Pasa lo mismo en la articulación narrativa de la sexualidad diversa que caracteriza la producción posterior de Alberto Fuguet y, muy especialmente, en su última novela *Sudor* (2019).

9 Juego aquí con el título de la última novela de la salvadoreña Claudia Hernández (*El verbo j*, de 2019) donde muy probablemente la palabra ‘joto’ (maricón), que ‘identifica’ al

tuerce, atravesándolas, tanto las biopolíticas foucaultianamente implícitas en el ejercicio del poder, como las geopolíticas de la mundialización, sin dejar de interrogar nunca, al mismo tiempo, su propia institución (su misma razón de ser).

Como sostiene Juan Pablo Sutherland, para trabajar con estos textos diversamente latinoamericanos, *mutatis mutandis*, habría que «rescatar lo que Doris Sommer plantea respecto de la construcción de la nación latinoamericana y el co-relato que generó la literatura en esa configuración de imaginarios nacionales entre los siglos XIX y comienzos del XX» (2009: 28), pero la conexión con los visos fundacionales de la literatura de hace un siglo – que sienta las bases sobre las que la generación del *boom* irá construyendo sus monumentales edificios narrativos – me parece mucho más directa que lo que deja intuir el análisis del escritor y activista chileno: para el fin de siglo más actual, que es también fin de milenio, como decíamos, es urgente registrar la actividad de un grupo bastante consistente y coherente de autores y obras que aceptan el desafío de resignificar la nación no solo desajustando su relato centralizado, desenfocándolo, entrecortándolo con las fisuras, intermitencias y excentricidades que caracterizarían la opción ética, política y estéticamente contra-canónica que proviene de los márgenes – en este caso, desde la blasfemia de la «ciudad letrada marica» (Sutherland 2009: 28) –, sino también – intuyendo la complicidad natural, «las productivas tensiones», las chispas que saltan al yuxtaponer «en forma crítica y dinámica» «los constructos *queer* y Latinoamérica» (Falconí Trávez 2014: 11) – permaneciendo en la estela de las fundaciones e imponiendo otra vuelta de tuerca a la tradición del constitucionalismo periférico: es decir, proponiendo una comunidad latinoamericana afincada meramente en el discurso, trabajando, diríase, a partir de una conciencia metalingüística de ‘lo latinoamericano’, que se desglosa y multiplica ahora en actos, imágenes desenfocadas y ‘poses’ – nunca definitivas ni esenciales – que, por un lado, se escogen, se ‘llevan’, significando la voluntad de seguir resistiendo en la trinchera de un imaginario colectivo reconocible y, por otro, constituyen otros tantos puntos de fuga con respecto a la supuesta naturalidad de su propia representación.

Hipersignificándose en la auto-ironía de la deconstrucción – saturando hasta el desenfoco sus imágenes de referencia –, prestándose a exhibirse fuera de su zona de confort y lejos de sus confines ‘naturales’ – cobijando debajo de su extravagante vestuario una plétora cambiante de ‘diversidades diversas’ –, concediéndose en espectáculo siempre a partir de la conciencia lúcida de un argot latinoamericano que, a estas alturas, resulta ampliamente lexicalizado, América Latina, lejos de desaparecer por entre los espejismos de la hibridación universal, dispone ahora de sí en el esplendor de

---

protagonista *transgender*, se dinamiza al cruzarse con otras variables identitarias vinculadas, en ese caso, con la gran migración Norte, transformándose en incesante, dinámico devenir el estigma clasificatorio.

su repertorio, sacándole jugo a sus variantes expresivas como se haría con una paleta de sombras para el maquillaje – más o menos cargadas, más o menos combinables –, actuando entonces desde un lugar teórica y prácticamente elusivo, a la vez, altamente específico y desestabilizadamente postidentitario.

El lugar incierto de donde provienen las nuevas representaciones de lo latinoamericano – desde donde nos habla el innatural hijo del territorio ‘queeramericano’, el insensato prodigio nacido de la intuición del encuentro fatídico entre dos diferentes ‘desenfoques’ – es el lugar, a la vez utópico y distópico, donde terminan por encontrarse – sin neutralizarse en una falsa impresión de armonía las tensiones políticas que siguen trabando su relación – los incontestables ‘originales’ representados por los modelos de la irradiación global y los patéticos intentos de copia que, con sus emergencias, distancias y atropellos, ‘acentúan’ la reproducción local de los mismos, reconociéndose, ambos, meras figuras del lenguaje. Es el lugar donde, en el final de *La muerte de Madonna* de Pedro Lemebel, desarmando narrativas del control y jerarquías implícitas desde el *drag* imposible de su cuerpo de varón proletario y mapuche, una anónima *starlet* de lo local – la heroica Madonna de San Camilo – enseña a su diosa el abecé de la deconstrucción, transformándola en una cualquiera, convirtiéndola en una más de la serie performativa de la que ella, en cambio, participa a sabiendas:

Nadie podría ser pareja de su *dancing*, girando sola más allá de nuestros ojos, despidiéndose en el aeropuerto quemada por los flashes, divinizada por tanta foto que la descalza en las poses como muñeca mecano que se reparte múltiple hasta el infinito. Nadie podría alcanzarla, bajando la escalera en retirada al campanazo de la medianoche, esparciendo sus tacoaltos en los pedaños de plata. Fugándose prisionera de la farsa, huérfana de sí misma y huérfana de la Monroe, que irónica en el cartel original, retorna a las dos Madonnas al barrio sucio. Quizás el único lugar donde pudieron encontrarse, compartiendo un chicle, entonando alguna canción o intercambiando secretos de tinturas para el pelo. (Lemebel 1997b: 39-40)

Si el torbellino neobarroco parece arrasarlo absolutamente con todo y ‘este’ lugar podría parecerse a un bucle del tiempo y del espacio habitado por sombras desencarnadas democráticamente despojadas de todas sus respectivas historias (hologramas postnacionales y postpolíticos) – un lugar que, al no dejar escampo a la ilusión de consistencia de las identidades fuertes, acaba de paso también con las criaturas excéntricas y los engendros solitarios milagrosamente rescatados del apocalipsis de Macondo –, lo más notable de la operación que aquí se lleva a cabo es, me parece, la supervivencia

de la ‘barriada’ entre los escombros de la deconstrucción, la resignificación performativa, discursivamente operante y políticamente activa, de la opción marginal, la puesta en escena irrenunciable de una periferia del discurso desde donde seguir articulando la posibilidad de fisurar el *continuum* de las representaciones estándar.

Si, como sugiere Volpi, no queda nada «al sur de la frontera» y «América latina» «se vacía» «de *contenido*» un poco más cada día, en la perspectiva de ir pensando «cuál será nuestro futuro sin América» (2010: 55) – con la preocupación política y cultural que el escritor mexicano parece no querer leer en su cita de Walter Mignolo –, no se podrá no tener en cuenta la exuberancia de las formas discursivas de lo americano en los textos locales de la disidencia sexual donde, intersecándose estratégicamente con otros alfabetos minoritarios, esos viejos ropajes siguen dando un espectáculo anómalo y significativamente inclasificable.

De hecho, la despedida final de Latinoamérica, el último *dancing* de la última de las superestrellas de lo periférico – como la muerte anunciada de Macondo, cuyo lentísimo proceso de extinción se prolonga «sin acabar de acabarse jamás» (García Márquez 1996: 542), como la muerte imposible de la falsa diva lemebeliana – sigue estilizándose *ad infinitum* en el tiempo eterno del lenguaje, derramando glamurosas ‘poses del subdesarrollo’.

A la luz de lo que venimos diciendo, si intentamos tocar el pulso de la narrativa latinoamericana de las recién terminadas primeras dos décadas del nuevo milenio, es irónico pensar que de las dos obras coevas que hemos tomado como puntos de partida para el presente análisis y, en general, para la investigación que se pretende llevar a cabo a lo largo de este libro, la que se ha quedado ‘estéril’, la que se ha demostrado más débil a la hora de generar una progenie cultural a la altura, es la que fabulaba la existencia – más o menos triunfal – del ciudadano latinoamericano mundializado: en efecto, mientras las uniformadas megalópolis latinas de la literatura hispanoamericana se iban progresivamente despoblando, disecándose en las ramas sus desenfadadas políticas identitarias blanqueadas desde lo económico, subrepticamente, las locas lemebelianas, sacando provecho de las más sofisticadas tecnologías del género, seguían empollando los huevos prehistóricos de lo local, amariconando los imaginarios nacionales sin renunciar nunca a manifestarlos.

Lejos de los espejos de un metarelato fundacional que no podría parecer más caduco – neutralizado en el tráfico internacional de orientalismos y últimamente fascista a la hora de problematizarse y articularse en una sucesión de diversidades significantes – como también de los espejismos de la difuminación igualitaria de todas las identidades en el flujo, las estirpes condenadas se ponen ahora colas de cerdo postizas en los talleres de la experimentación identitaria, aprendiendo del género nuevas estrategias de supervivencia.

\*

Resumiendo.

Este libro se propone estudiar cómo la presencia – que se ha vuelto masiva en la literatura hispanoamericana de los últimos treinta años – de motivos genéticamente vinculados con lo *queer* – la obsesión temática por el cuerpo opaco, oblicuo, animado por prácticas de género variablemente inconformes – excede las fronteras de la sectorialidad LGBT y se convierte en una marca estructural de la experimentación identitaria, un indicio – a veces, incluso, apenas un pretexto – que sugiere la activación de un laboratorio donde, pasando del nivel de la experimentación individual a la colectiva, se ensayan nuevas formas de representación para el Subcontinente, que parecen funcionar a la vez como deconstrucciones paródicas y continuaciones actualizadas de los constructos culturales históricos de la latinoamericanidad (mestizaje, hibridación, heterogeneidad, transculturación...).

El análisis se concentrará en ‘la era de la refundación’, pasando por este prisma a tres clásicos marginales (y de la marginalidad) como Pedro Lemebel, Diamela Eltit y el ‘insospechable’ Roberto Bolaño, cuyas respectivas obras, en el segundo capítulo, quedan repensadas y puestas en recíproco diálogo como paradigmas originarios del objeto discursivo que denomino *Queeramérica*. La oportuna ampliación de esta línea de investigación a la narrativa hispanoamericana más estrictamente contemporánea develaría, en sugestiva panorámica, la herencia coherente de un imaginario común en las poéticas culturales de toda una estirpe, deliciosamente ‘degenerada’, de hij\*s literari\*s, cuya nómina podría involucrar, entre otros, a Félix Bruzzone (Argentina), Mario Bellatín (Perú/México), Dany Salvatierra (Perú), Lina Meruane (Chile), Lucía Puenzo (Argentina), Claudia Hernández (El Salvador), Juan Pablo Sutherland (Chile), Naty Menstrual (Argentina), Javier Guerrero (Venezuela), Iván Monalisa Ojeda (Chile), Gabriela Cabezón Cámara (Argentina) y Giuseppe Caputo (Colombia). Como sugiere el listado de nombres, del monopolio chileno representado por las tres *madres discursivas* de la ciudadanía latinoamericana de los años ‘90, el mapa de *Queeramérica* se va progresivamente expandiendo y diversificando, integrando a escritoras y escritores provenientes, prácticamente, de todas las excolonias españolas.

Insertando este corpus en un marco teórico sintomáticamente mixto – donde confluyen los estudios post- y de-coloniales y los *Queer Studies* – iremos desarmando – para luego volverla a instalar – la idea misma del ‘Nuevo Mundo’, desnudándola de sus más notorios clichés y estereotipos, empañando o deformando sus imágenes en el espejo, desnaturalizando sus políticas identitarias, solo para volver a considerarlas, sin ingenuidad, fuera de toda categoría y lejos de todo esencialismo, como un contenedor de opciones y variables liberadas de toda idea de centro y, sin embargo, sig-

nificativamente atrincheradas en el intento común de ir produciendo una *performance* de irreductibilidad que resuena como urgente en el escenario geopolítico internacional, interrumpiendo el discurso circular de la globalización y sus implícitas, ‘naturales’, violencias.

A la provocación de Jorge Volpi, quien invitaba a sus lectores a «Deshacer América Latina», después de acompañarle por un rato del camino siguiéndole el rumbo de la deconstrucción necesaria del ‘relicario’ latinoamericano, desde los autores y obras que mi investigación pretende colocar en la avanzada de un nuevo latinoamericanismo a la vez móvil y guerrero, me parece necesario contestar con una provocación igual y contraria, una que, guiñándole teatralmente el ojo – desde el escenario, por supuesto – a los padres de la patria y caudillos fundadores, se encargue de ‘Hacer América’ antes que, nuevamente, alguien se haga con ella.

Porque no, igual, América Latina ‘no existe’, pero sí, ‘significa’.

## I.2 UF, Y AHORA LA TEORÍA<sup>10</sup>: CRUZANDO BARBARIES Y MESTIZANDO RESISTENCIAS

Desde siempre América Latina ha sido un continente ‘en disputa’<sup>11</sup>, su parcela geográfica una trama espesa de actos de habla donde se encuentran – y enfrentan –, por un lado, las variables y contradictorias expresiones de un deseo de construcción que saca su urgencia y energía precisamente del vértigo endémico de la falta de sustancia y, por otro, las variantes lingüísticas de la captura, el festín de letras del *logos* conquistador.

Tanto desde lo literario como desde el propio debate cultural y sociopolítico acerca de ‘lo latinoamericano’ – de acuerdo con la opción postcolonial y el posicionamiento estratégico de la textualidad como denominador común a partir del cual renegociar las relaciones identitarias entre el centro y la periferia<sup>12</sup> –, el potencial constructivista – y, de paso, maliciosamente deconstruccionista – de un mundo «tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (García Márquez 1996: 79) ha sido explotado ingeniosa y masivamente, sin emanciparse nunca del todo de un deseo implícito de afincamiento en algo menos escurridizo que el lenguaje según la que definiría, *mutatis mutandis*, una imitación performativa de la manera de habitar, ‘labrar’ e ir poblando el territorio típica del Gran Sujeto, de una aspiración a la cristalización, a la institucionalización de ciertas formas que – por muy anómalas, ‘excesivas’

<sup>10</sup> El título de este apartado pretende recalcar el de la tercera sección de la edición LOM de *Loco afán* de Pedro Lemebel, la que enmarca su *Manifiesto* descatalogándolo, tratándolo como un cansino gesto ‘de repertorio’: *Uf, y ahora los discursos*.

<sup>11</sup> Con *El género en disputa* se tradujo al castellano el seminal *Gender Trouble* de Judith Butler.

<sup>12</sup> Se vea al respecto, desde el mismo título, el volumen clásico de teoría y práctica postcolonial coordinado por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin: *Empire Writes Back* (2002).

y relacionales: pensadas expresadamente para exorbitar un paradigma – desarrollan una tendencia a esencializarse, echar raíces, inaugurar una línea genéticamente separada.

¿Otreidad o *différence*, entonces?

Dos aspectos resultan especialmente destacables a la hora de buscar huellas de recíproco entendimiento simbólico entre las dos desterritorializadas estirpes que van cruzando sus andares minoritarios por las páginas de este libro.

En primera instancia, si uno de los mecanismos básicos por los que pasa la definición de la identidad grupal de los ‘invertidos’ es el que apela a la posibilidad de «deshacer el estigma homofóbico» precisamente haciéndose cargo de él, apropiándose de la marca despectiva, disputándole al sujeto fuerte la posesión de la palabra excluyente, «desterritorializando la operación discursiva» que te construye otreidad subalterna «convirtiéndola en gesto político en primera persona: ‘yo *queer*’, ‘yo raro’, ‘yo anormal’, yo maricón’» (Sutherland 2009: 22), no será difícil, para quien esté familiarizado con los mil nombres mediante los cuales América Latina ha ido elaborando, a lo largo de su trabajosa historia, la herida colonial buscando un ‘cuarto propio’ desde donde desmarcarse de la incumbencia paralizadora de la mirada del otro (Campra 1998, Albertazzi 2013, entre otros), recordar que las soluciones expresivas, las propuestas de acreditación más culturalmente sugerentes, han sido precisamente las de tipo relacional y discursivo, las ‘identidades paródicas’ que convierten la barbarie en un espacio (ambiguamente) habitable, y, a partir de esta consideración, engrosar el listado de propiedades reivindicativamente impropias propuestas por Sutherland desde el género con manifestaciones emblemáticas tanto de las series literarias como del discurso político latinoamericano más característico: ‘yo monstruo’, ‘yo mamarracho’, ‘yo prodigio’, ‘yo Calibán’, ‘yo *natural*’.

Habrà que considerar, sin embargo, que el gradiente de autoconciencia crítica y lucidez discursiva con los que se manejan, desde la inversión, los estereotipos de la marginalización, es muy variable e inconstante, como delata el más problemático de todos esos rótulos identificativos de rebote, el último, que, de hecho, se queda peligrosamente en suspenso entre la ontología y el discurso, señalando el riesgo de una hipóstasis objetivadora que, en realidad, atañe cada uno de los engendros de la creación lingüística latinoamericana, cuya propuesta transgresiva se irá a menudo confundiendo – y así normalizando – en la que definiría una metafísica de la sustancia salvaje, demostrada, a veces, en el propio plano de las intenciones y, en otros casos, activa en la recepción y explotación exotista de sus resultados. En efecto, tanto la atribución externa como la apropiación regeneracionista de un rasgo tan incierto y delicado como el de ‘lo natural’ – dentro de una dinámica inherente e irremediabilmente ‘cultural’ como la que caracteriza el choque entre dos civilizaciones enfrentadas – es problemática y, más aún,

denota una ingenuidad violenta, un reclamo de absolutos proveniente de ambos lados, pues, en el fuego cruzado de significados equívocos manejados como armas, la palabra, de sinónimo de ‘incultura’ en el habla del otro, se convierte en paráfrasis de ‘autenticidad’, cuerpo nativo al desnudo, identitariamente ‘blanqueado’ de las sofisticaciones, artimañas y artificios de la extranjería, fruto natural que, sí, ‘crece en los árboles’ (Hutcheon 2002). Por otro lado, el malentendido, la *contradictio in terminis* implícita en la ‘naturalización’ de una política de la identidad que, desde sus primeras formulaciones, nace como ‘respuesta’, es discurso traviesamente parásito que le chupa la sangre al metarelativo fundador emanado por el ‘huésped’, está a la vuelta de la esquina de una forma más generalizada, pues la amenaza del apagamiento de la ironía deconstruccionista que podría liberar radicalmente del chantaje identitario, descolonizando al ras, desde el lenguaje, las tierras del abuso – por lo menos en el plano del deseo poético y político –, llega a afectar incluso las soluciones más explícitamente pensadas desde la *poiesis*, como por ejemplo las que se hacen cargo, reciclándolo y resemantizándolo, del estigma colonial de la maravilla (Greenblatt 2008). Estoy pensando, por ejemplo, en la ‘ontología’ americana que Alejo Carpentier aprehende ambigüamente en la intersección lingüística, en el trabalenguas de la real-maravilla. Si, de hecho, en el más que notorio prólogo a *El reino de este mundo*, el texto-manifiesto *De lo real maravilloso americano* luego recopilado en el volumen *Tientos y diferencias*<sup>13</sup>, resuena, intertextualizada, canibalizada y reprocesada nueva, la palabra del cronista y se trabaja con la parodia desterritorializadora, echando paradójicas raíces en el desenfoque cognitivo del otro, devolviéndole al explorador occidental el reflejo de su embobado aterrizaje fuera de sí mismo y de sus propios inviolables confines, por otro lado, la retórica de la fe (vs «el descreimiento») – el «nada mentido sortilegio» (1987: 74) –, el ataque dirigido a los «códigos» responsables de la ‘construcción’ de la maravilla dentro del restringido ámbito de la percepción occidental, la insistencia, casi táctil, en el íncipit, en «lo remoto, lo distante, lo *distinto*» americano (66) no dejan de sugerir el deseo de una base para la utopía discursiva, un intento de afincarse en lo concreto y atrincherarse en lo propio, señalando una genealogía diferente de la puramente pragmática para los prodigios y alucinaciones de lo local, una generación espontánea de los mismos, que pasarían a ser los frutos ‘naturales’ de una cosecha más bien vinculada con el (re)descubrimiento y la nacionalización del ‘objeto real’ representado por los substratos indígenas y sus específicos sistemas de comprensión – míticos, preracionales... – en los que habría que pensar no solo como ‘originarios’, sino también como los ‘originales’ del sentir americano: ‘cosas’ del contexto otro, ya no ‘palabras’ de la textura relacional.

13 El título del volumen, donde el texto se republica ampliado y con variaciones, parecería de por sí matizar la urgencia nacionalizadora y el ímpetu antieuropeo de un panfleto cultural abierto, que se presta a ser leído, a la vez y contradictoriamente, desde la épica ‘confrontacionista’ de la vanguardia y desde el estudiado, irónico naufragio del ‘post’.

A la ambigüedad especulativa provocada por esta urgencia de acreditación fuera del lenguaje – plantar bandera, fortificar y habitar de manera exclusiva la patria movедiza inventada por una connotación semántica, una palabra ‘torcida’ – podemos imputar (por lo menos una parte de) la historia del apocalipsis de Macondo que, en sus extenuantes trabajos finales, como consecuencia, en ese caso, de un error característico de la perspectiva interna – un vicio ‘solitario’ no solo específico del *intra moenia*, sino simbólicamente provocado por una radicalización identitaria de puertas cerradas – redescubre trágicamente su urdimbre discursiva, se vuelve ceniza reconociéndose mero efecto de realidad ordenado a partir de un texto (en abismo) utópicamente contracanónico. Sería suficiente, de hecho, sopesar el contrapaso dantesco que la justicia poética marqueziana aplica a los últimos hijos de la fantasía mágico-realista – la pareja final de los Babilonia, unidos por un diálogo identitario que es un monólogo endogámico destinado a la dispersión babélica – para redimensionar los alcances de la operación deconstructiva de los ‘mcondistas’, cuyo confusionismo travieso se vuelve sintomáticamente innecesario ante la amplitud de miras del ‘gran padre narrador’ quien, justamente ante la hipótesis de una reconstitución en solitario – una América culpablemente ‘inocente’ repoblada en carne viva por un batallón barbárico de prodigiosos niños con cola de cerdo –, transforma el espacio fundado de la autoctonía en una sopa de letras<sup>14</sup>.

Y sin embargo, la inmensa fortuna cultural tributada a los constructos – productos, a estas alturas – de la ‘barbarie’ latinoamericana, tal y como señalan los iconoclastas de la fiebre localista, genera un aturdidor efecto de serIALIZACIÓN, que resulta violento no solo por ‘mercadear’ con la provocación originariamente lanzada a la convención lingüística de ‘lo civilizado’ (autorizando apropiaciones orientalistas, paternalistas, últimamente, neocoloniales), sino también por apagarla desde dentro, condenando la civilización ‘otra’ a la reproducción compulsiva de sus propios modelos performativos que, exactamente como los importados, empiezan a ordenar categorías y autorizar censuras.

Cabe, de hecho, señalar una especular tendencia al narcisismo que acumula, a saber, el higiénico Mr. Gay estigmatizado por Pedro Lemebel en su crónica *La noche de los visones* – ese YO orgullosamente invertido, pero no abierto, pensado para ser molde impoluto de un patrón uniforme, sin marca ni herida, el Adán homosexual, cuyo incontestable ‘cuerpo originario’

---

14 La intensa relación de Pedro Mardones con los clásicos del *boom* es rescatada con fuerza en el prólogo que Pía Barros dedica a su amigo en la recién publicada colección de sus cuentos primerizos e *Incontables*. Recordándose de las veladas compartidas durante la dictadura, la escritora regresa a un piso de «Bellavista 0303» donde «subrayamos una vez más nuestras *Rayuelas* y decodificamos las imágenes que sonaban tan lindas y eran terribles de García Márquez»: «[...] hablamos hasta agotar el toque de queda de esa noche sobre las posibilidades de un lenguaje que parecía tan bonito en su sonido y que, sin embargo, hablaba de cosas asquerosas y horribles» (Barros en Lemebel 2018: 11-12).

estrena una nueva estirpe de conquistadores y se opone al «corpus tribal» de las homosexualidades locales pensado, en cambio, como un conjunto heterogéneo de variantes ‘textuales’ – y los igual de peligrosamente ‘naturalizados’ y prescriptivos cachivaches de la serie mágico-realista, en general, las ya no tan subversivas imágenes provenientes de una producción cultural – especializada en el que definiría un folklor alucinado – que transforma la palabra re-dicha desde otro lugar del discurso – el logos inverso – en un ‘logo’.

Cuando, en el prefacio a la reedición de 1999 de *Gender trouble*, Judith Butler matiza o precisa el uso de la palabra ‘subversión’ en el subtítulo de su afortunado ensayo (*Feminism and the Subversion of Identity*), se detiene en la amenaza normativa implícita en una prescripción o mandato de destitución de lo vigente que pretenda desvincularse de la movilidad del lenguaje, perdiendo así la capacidad de seguir cuestionando incesantemente, junto con ‘lo natural’ y sus modelos, también su propio desgraciado, barbárico *drag*, cuyo impacto incendiario se medirá exactamente en proporción al grado de autoconciencia performativa con el que se propone. Como señala Butler – mediante un ataque, por muy matizado no menos contundente, a los guetos del género que, cerrando los ojos, podríamos referir sin más a las reservas identitarias creadas por el latinoamericanismo tradicional –, a la ilusión de la sustancia habrá que seguir contestando con la lucidez del artificio, la osadía de una representación a flor de piel, pues las metáforas malgastan su poder transfigurador cuando se endurecen en conceptos y «las prácticas subversivas siempre corren el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlas», más aún en la sociedad de consumo, «en la que la subversión tiene valor de mercado» (Butler 2017: 25).

Si en el proyecto *queer* no hay lugar para «prácticas homonormativas y homonacionalistas, que vuelvan a crear ciudadanías diferenciadas» (Falconí Trávez 2018: 9) – pero sí, se tiene en debida cuenta la existencia de ciudadanías ‘diferentes’, no paritarias, y se apuesta por ‘diferenciar’ estructuralmente el sentido común de la ciudadanía –, se podrá quizás negociar una manera cultural y políticamente significativa de habitar el sistema-mundo inspirada en la idea de una integración idiosincrásica, adoptando una postura ‘superficialmente’ periférica, manifestando la condición latinoamericana sin parar de ‘disputarle’ radicalmente a Latinoamérica todas y cada una de sus imágenes de referencia.

El segundo aspecto que acomuna las identidades difíciles (dificultadas, trabadas...) de los hijos condenados de América y los repudiados de Sodoma es, quizás algo obviamente, la interseccionalidad – real o presunta – de su condición, el hecho de estar pensadas y de ahí, en activo, pensarse, además de como el estado de excepción a una norma, el negativo fotográfico de una imagen, también como un espurio irresuelto, el insensato resultado del malogrado encuentro entre categorías originarias transparentes e identifica-

bles vueltas irreconocibles por el contacto promiscuo y el trasvase indebido. Para así decirlo, ambas progenies, además de ‘invertidas’, son ‘bastardas’ (‘quiltras’), nacen al lenguaje como aberrantes cruces intercategóricos, comparten un *inbetweenery* que, antes de reivindicarse como culturalmente productivo (Bhabha 2002), es opaco, traicionero e infértil.

Estoy quizás ‘mezclando’ demasiado las cosas y así, de paso, culpablemente homogeneizando en la hipóstasis simplificadora de lo ‘mezclado’ – en el radar del género, esta solución, bastante problemáticamente, remitiría a lo andrógino y a su compleja mitología – un abanico de propuestas, además de muy variadas, diversamente pasadas a la historia e, incluso, a veces, políticamente discordes, dentro del cual son o devienen propios (me atrevo a decir ‘criollos’, así, entre comillas) objetos teóricos muy diferentes... mestizos ‘cósmicos’ (Vasconcelos), materiales etnográficos transculturalizados (Ortiz, Rama), engendros del *melting pot* (Glissant, Benítez Rojo), «cebras de Tijuana», ensayos, o malentendidos, recién salidos del taller de la hibridación posmoderna (García Canclini), archivos quebradizos y «heterogeneidades contradictorias» (Cornejo Polar), terceros espacios más o menos logrados, mediaciones interculturales o fronterizas (Walsh) y así sucesivamente. De hecho, estoy conscientemente tratando como elementos de un mismo conjunto – sincronizándolos además en el tiempo – una serie de proyectos que han ido buscando la vía de la emancipación de- o postcolonial precisamente en la confusión del sistema de la identificación binaria y de la representación catalogadora (yo y el otro, el sujeto y el objeto, lo autóctono y lo importado, el indígena y el europeo, la cultura y la natura, la natura y la maravilla...), capitalizando una marca o un estigma específico del territorio americano: el de la improcedencia de las definiciones cerradas y la imposibilidad de las identidades ‘duras’... esas voluntariosas utopías de «pureza» que Roberto Bolaño, con una ironía que no tendría duda alguna en asociar con la travesura *queer*, trata, en 2666, de «puro mariconeo» y que tradicionalmente colapsan – desclasándose, perdiendo su poder de convocación y convencimiento – al aplicarse a una «región que no puede servir para homogeneizar identidades» (Falconí Trávez 2016: 39). Obviamente, no se me escapa la disyuntiva profunda que separa el hecho de enfatizar – y universalizar – el logro del encuentro, la armonía del amalgama – acarreado el riesgo de un «sincretismo desproblematizado» (III) que neutralice, por un lado, el legado violento de la herida colonial y, por otro, la revoltosa guerra de devenires encontrados que sigue dinamizando la tupida trama cultural del Continente – y, al revés, la apuesta por el (más o menos) exultante ‘fracaso’ (Halberstam 2018) que proviene de la toma de conciencia de la dispersión y el desgajo propios de un contexto que se resiste a todo principio ordenador y, justamente a partir de sus indomables contradicciones internas, se opone «a la imagen monolítica, fuerte e inmodificable del sujeto moderno» (Cornejo Polar 2003: 14). De hecho, entre todas las teorías

de la intersección que acabo de indexar, la que proviene de la reflexión sobre la imposibilidad del canon – y de todo criterio de canonización posible – en la región andina – una ‘zona de conflicto’ donde la colisión entre la «estructura» nativa y la «estructura» europea sigue significándose incesantemente y «sin resolución feliz (el mestizaje)» en el día a día (Falconí Trávez 2016: 50) –, parece, sin dudas, la más actual de todas al rescatarla desde el nuevo milenio y aun enfocándola con ‘ojo torcido’. Sin embargo, como veremos, prácticamente todas las imágenes de referencia que provienen del archivo de la promiscuidad intercategórica latinoamericana son explotadas, resignificadas, «re-sentidas» por los escritores contemporáneos que deciden afincar sus proyectos en *Queeramérica*, funcionando al unísono como un capital, una posibilidad, un fermento, un encima descategorizador que, al revés, en todo caso, acaba endureciéndose en una norma o convirtiéndose en un fetiche. De acuerdo con lo que pasa en el ámbito del género, donde la construcción, políticamente necesaria, de un espacio en diagonal que, con su mera existencia, matiza la dicotomía natural y sus dictámenes – independientemente de su configuración simbólica: lugar nativo de un fantasmagórico, aglutinador, inherentemente violento ‘tercer género’ o, al revés, territorio discorde, puntuado por expresiones particulares, emergencias de la sexualidad diversa variablemente enfrentadas entre sí además de variablemente ‘recapturadas’ por el afán de modelización, el ‘resentimiento’ performativo de las categorías fuertes – difícilmente ha puesto a salvo la patria LGBT del riesgo de idealizaciones y atrincheramientos, por lo que se refiere a América Latina, no solo el dinamismo originario del ir mestizando – un verbo activo de la transformación constante, mucho antes que una categoría sustantiva – se apaga al hipostasiarse, a saber, en el delirio de futuro progresista de la ‘quinta raza’ de José Vasconcelos – un autor, cuyo retrato podría ir engrosando la galería bolañesca de *La literatura nazi en América* –, sino que también la metáfora del «archipiélago vertical» en la que Cornejo Polar aprehende la revoltosa contradicción de lo andino en la soledad (más o menos) compartida de sus pluralidades más o menos imbricadas amenaza con convertirse en una patente de autenticidad nacional<sup>15</sup> a la que, crucialmente y sin remedio, le escapan variantes, funcionando como un sistema de islas previsibles, que se repiten en el mismo lugar, fijado por el tiempo, el espacio y las dinámicas sociales, solapándose, de hecho, con la metáfora del Caribe-archipiélago, cuna de la criollización universal, imaginada por pensadores como Antonio Benítez Rojo y Édouard Glissant desde un culto de la debilidad típicamente – y apolíticamente – posmoderno. Como revela el análisis que Diego Falconí Trávez dedica no solo al relato de Pablo Palacio *Un hombre muerto a puntapiés* – todo un texto fundacional

---

15 Su propuesta de definición del sujeto andino, como intuye Diego Falconí, a pesar del énfasis nuevo en los mecanismos de descentralización, sigue siendo parte de la heroica «herencia subalterna, latinoamericanista y pan-andinista que buscaba definiciones identitarias propias desde una perspectiva revisionista de lo colonial» (2016: 59).

por lo que se refiere a la representación del pecado nefando en las letras ecuatorianas – sino también a la interpretación (¿canónica?) que de él hace precisamente Cornejo Polar, la emergencia, en el sistema bifocal, o multifocal, de lo andino de esa otra forma imprevista de la conflictividad – la del género en disputa – desnuda el escaso aguante de las teorías a la hora de asimilar variantes y diversificar su propuesta: en este sentido, los andares nocturnos de esas criaturas opacas alertan a las ‘aves sin nido’ (el significante de lo indígena desplazado en Clorinda Matto de Turner) y, a la vez, hacen que se crispen los nervios de los guardianes del ‘piso’ de la identidad urbana y blanca, ahora sí, uniformemente *mestizos*, aglutinados en la exclusión de un vagabundeo imprevisto, imposible de referir a cualquier ecosistema predeterminado. Es decir, si por un lado el mestizaje puede reivindicarse como perfectamente productivo en una perspectiva *queer* siempre que se lo considere, deleuzianamente, un ‘tropo’ en el que «estalla el orden natural» (Deleuze; Guattari 1988: 95), en palabras de José María Arguedas, «un producto no de fusión, sino de fuga [...] en constante e indisoluble búsqueda» (en Falconí Trávez 2016: 73) – lo cual justifica propuestas contemporáneas como la de la teórica lesbo-chicanista Gloria Andalzúa quien trabaja con un nuevo mestizaje «cruzado por el género», que facilite y universalice la «tolerancia con las ambigüedades» –, por otro lado, tanto la versión conflictiva como la aglutinadora de la interseccionalidad latinoamericana son pasibles de comportarse como paradigmas perfectamente cristalizados e inmóviles, paradójicos *horti* –de la promiscuidad y el desorden– igual de *conclusi* que los castos y transparentes en los que se inspiran, levantados en armas con los criterios de su propia constitución, incapaces de abrirse en una sintaxis rebelde que desarticule «las limitaciones morfológicas [...] que recaen sobre los seres humanos» (Butler 2017: 24).

¿Cuáles serían los efectos, entonces, si el dato de la complexión mixta o diversamente cruzada que, en un momento dado, pasa a identificar lo latinoamericano – la problemática naturalización de la encontrada naturaleza del Continente – encontrara la discordancia de la *performance queer*? ¿Qué pasaría si también el improbable asunto natural de un cuerpo identitariamente doble – un ‘doble de cuerpo’ mejor o peor soldado, cosido, cicatrizado – se interrogara mediante el *drag*?

Para tratar de interpretar de la mejor manera posible la versión travesti que Pedro Lemebel y Francisco Casa – Las Yeguas del Apocalipsis – proponen de uno de los autorretratos más célebres y celebrados de Frida Kahlo<sup>16</sup>, lo primero, creo, es no dar por descontada la ingenuidad del modelo, en el que, de hecho, la pintora mexicana propone, en primera instancia, la teatralización irresuelta de un original perdido entre los pliegues de una historia

---

<sup>16</sup> Cotejándolo con su ‘original’, analizaré aquí la más icónica de las fotografías en blanco y negro que Pedro Marinello dedica a la escenificación, al ‘cuadro vivo’, mediante el cual, en diciembre de 1989, los *performers* ‘re-sienten’ uno de los fetiches más reconocibles del mercado

cultural violenta. Y no me refiero solo al hecho de que el nativismo de Frida – el que se ‘lleva puesto’ en la imagen de la derecha, la folklórica, la de visto-so traje tehuano – es una estilización ostentosa del origen materno ofrecida en voluntario homenaje a un ‘conquistador criollo’ – el ajuar nupcial perfecto para Diego Rivera, el auténtico macho-latinoamericano-revolucionario, el perfecto ‘chingón’ mexicano que, con su nacionalismo patriarcal y paternalistamente indigenista, inadvertidamente, ratifica arquetipos coloniales –, sino que también pienso en el entero, problemático conjunto identitario que proviene del encuentro entre la figura de immaculado encaje de reina católica y la del folklor local, mediante el cual se sugiere la imposibilidad de la conciencia personal única – un ser uniformado por la esclarecedora presencia de un yo coherente – desempolvando la imagen de la unión cultural entre las dos (¿dos?) Américas, sin solucionar el tema de la naturaleza del vínculo que implican esas dos manos enlazadas, es decir, dejando la cuestión mestiza en un estado de lacerante, enigmática ambigüedad y, de hecho, trabándola en el acto, en el juramento de alianza, con la introducción del motivo del corte quirúrgico, la corrección artificial que vuelve a hacer chorrear copiosamente las venas abiertas de América Latina sobre la tela immaculada de la Colonia. También cabría leer esta irresuelta imagen en el espejo – que parecería apuntar a la imposibilidad del reconocimiento certero, entronizando, en cambio, la incertidumbre, el desequilibrio, la vitalidad de lo que no (nos) (en)cierra en el retrato – como una manifestación andrógina, una expresión del monstruoso acuerdo corporal que se establece entre una Frida empoderada (¿varonil?), la de corazón apretado, menos expuesto y revelador, que sujeta entre sus dedos el retrato oportunamente miniaturizado del muralista – y que, subvirtiéndolo el horizonte de espera, es la que se arroja en el vestuario nativo, rescatando los ecos del matriarcado en Tehuantepec – y otra vulnerable, frágil, lastimada – más propiamente femenina –, momificada en el corpiño europeo. Y, sin embargo, a pesar de las capas de significados estratificados, segundas intenciones y maliciosos doble sentidos, ni la identidad de género ni la cultural de Frida parecen realmente *in trouble*, es decir ambas categorías (lo femenino y lo mexicano) sí quedan problematizadas en el lienzo, se abren a la posibilidad de la cohabitación, más o menos armoniosa, entre dos testimonios incoherentes de lo mismo, rompiendo grietas en la imagen unitaria del Gran Sujeto, pero no se ablandan, ni se desnaturalizan por lo que son, mas siguen siendo tratadas como matrices dolorosas que, a duras penas, contienen incongruidades y excesos que amenazan con perjudicar la (auto)representación sensata y su aceptabilidad relacional y estética: es decir, en una atmósfera que no dudaría en definir sicoanalítica (y que mal encubre un deseo implícito de ‘rectificación’), ese yo turbado, doblemente femenino y doblemente lati-

---

artístico latinoamericano: el retrato doble de ‘Las dos Fridas’ (1939), conservado en el MAM (Museo de Arte Moderno de Ciudad de México).

noamericano, expone su violenta vulnerabilidad de *monstruum* pugnando por acreditarse ante sí misma y pidiendo a gritos el derecho natural a una clase que dé cuenta de su anomalía, sin proponerse, en ningún momento, socavar el sistema de las representaciones tipológicas (y sus propiedades inherentes). Si, teniendo en cuenta las circunstancias biográficas en las que su producción se enmarca, pensamos que *Las dos Fridas*, entre otras cosas, tenía también que significar, o bien un desesperado intento de seducción *in extremis*, o bien la elaboración catártica de un abandono – en todo caso, un mensaje para Diego Rivera –, el potencial subversivo del retrato se reduce a un desesperado pedido de ‘entendimiento’ tanto personal como de cara al otro, una coquetería apologética o una fantasía compensatoria, en la que el disturbio de la doble naturaleza (lo mestizo, lo incongruo, lo heterogéneo, lo híbrido...) se vuelve ‘naturaleza muerta’ apagándose en la pose sacrificial de una Llorona siamesa que espera lavar su culpa congénita convirtiéndose en ‘objeto’ disponible para la mirada de un ojo redentor.

No deja de ser interesante el hecho de que una representación identitaria tan inequívocamente articulada, tan aparatosamente confeccionada – o precariamente remendada –, una fábrica grumosa que enseña impudicamente las marcas de la costura, a todos los efectos, de por sí, un irresoluto *pastiche* en carne viva, quede reprocesado – como un *original* cualquiera – por el dispositivo *drag*<sup>17</sup>.

Las Yeguas del Apocalipsis, de hecho, ostentando la construcción – la naturaleza de artefacto – del modelo, al utilizar como tela la incongruidad chirriante de sus dos cuerpos hombrunos, afirman (y contestan) la acontecida naturalización del patrón mestizo que, en cambio, con intenciones ambiguas, queda reconocado performativamente, vuelve a ponerse en marcha, se reactiva por desacralización. Los efectos de la revisión – que, obviamente, tocarán la totalidad de la ‘máquina identitaria’ formada por *Las dos Fridas*, cuestionando productivamente y volviendo diversamente pertinente tanto lo entreverado del género (masculino/femenino) como la interpolación de las culturas (europea/indígena) –, apuntan a una desorientación gozosa. Tal y como hace Judith Butler en una de sus aproximaciones teóricas al travestismo, podemos, de hecho, trabajar esta obra de arte viviente a partir de la ambivalencia semántica que Frederic Jameson reconoce en el *pastiche*, cuyos códigos facilitarían «la imitación de un estilo peculiar o único» mediante el uso de «una máscara estilística», hablando «en una lengua muerta»:

[...] es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía oculto de que existe algo ‘normal’ en comparación con

<sup>17</sup> Para una primera lectura de la *performance* de las dos yeguas recomiendo el texto de Nelly Richard titulado *Perversiones semánticas y otras*, escrito en 1998 y recientemente recopilado en el volumen *Abismos temporales* (2018).

lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido el sentido del humor. (Jameson en Butler 2017: 238)

Dejando de lado la guerra de los nombres – el hecho de que otros atentados observadores de la estilística postmoderna como Linda Hutcheon o Margaret Rose neutralizan totalmente también la parodia haciéndola caer perfectamente en la definición que Jameson da del *pastiche* –, en esta atenuación del sentido y de la intención, en la ‘androginia’ retórica de un procedimiento que amenaza con atravesar diagonalmente las clases cerradas del ‘original’ y la ‘copia’, resuenan también las dobleces de la sensibilidad *camp* en la que, en palabras de Susan Sontag, conviven un gusto epiceno por lo no marcado – formas amortiguadas, pasibles de transitar sin pasaporte por zonas diferentes de la percepción, eludiendo el control del ojo clasificador –, y otro, solidariamente opuesto, por la «exageración de las características [sexuales] y el amaneramiento de la personalidad» (2005: 360), por la hipersignificación caricatural del modelo que se decide subir al escenario, coincidiendo ambas variantes en la señalación radical de lo meramente artificial, lo culturalmente armado, lo inherentemente político, el ‘montaje’ que presupone toda fenomenología. Si todavía cupiera la posibilidad de identificar una orientación polémica, un blanco seguro, para ese dardo errático arrojado sin tensión ni sentido de la puntería, tendríamos que pensar en un impertinente punto genérico, que podría coincidir con el afán de naturaleza, la urgencia de profundidad. En su reivindicación *queer* del travestismo – una práctica que, a menudo, en ambientes veterofeministas y/o homonormativos, se ha relacionado con la idea de «una apropiación acrítica» entendida desde la ortodoxia heterosexual, una ratificación implícita de los roles estereotipados en el binarismo sexo-genérico –, Judith Butler, citando a Esther Newton (*Mother Camp: Female Impersonator in America*), complica productivamente la relación rostro/máscara, cuerpo/disfraz, molde/calco que el espectáculo *drag*, de hecho, desbarataría desde la raíz, introduciendo a sus acólitos en un culto desenfadado de la superficie como única verdad supérstite que todo lo imbuye, liberalizando de paso todo sentido de la jerarquía, principio de autoridad y línea genética:

En sus formas más complejas, [el *drag*] presenta una doble inversión que afirma: «Las apariencias engañan». El *drag* afirma [...]: «Mi apariencia ‘exterior’ es femenina, pero mi esencia ‘interior’ [el cuerpo] es masculina». Al mismo tiempo se representa la inversión opuesta: «Mi apariencia ‘exterior’ [mi cuerpo, mi género] es masculina, pero mi esencia ‘interior’ es femenina». (Newton en Butler 2017: 236)

Lo que queda es una pregunta abierta sobre los mecanismos de la significación y de la resignificación, un interrogante que desplaza y reemplaza la descripción epistemológica de las identidades y encuentra una (quizás precaria, sin duda, utópica) ocasión de ‘agenciamiento’ en la práctica del ir deshaciendo las reglas de la identificación y del ‘ir haciéndose’, en plena conciencia, en el teatro de las representaciones.

Volviendo al caso específico, entonces, el trabajo que los dos *performers* realizan sobre esa imagen icónica de la complejidad mixta del yo femenino americano, sin obviamente dejar de ser malicioso, tampoco aboga, a secas, por el desmantelamiento del fetiche, que pasa a ser precisamente eso, una ‘superficie’ que se elige llevar, un glamuroso, insustancial, ‘modelito’ por estrenar en el gran baile de las identidades. El problema no es la imagen en sí – la representación de una feminidad ‘complicada’ por las dinámicas de poder implícitas en el patriarcado y una americanidad enmarañada, no unitaria, que es efecto, más o menos logrado, de la imposición colonial –, sino la ‘identificación’, los mecanismos del reconocimiento, el afán de inteligibilidad, la urgencia del membrete que nos acredita ante el Vigilante: hasta los monstruos más inaceptablemente cruzados pueden llegar a conmovier, convencer, persuadir, a condición de que se queden firmes en sus posiciones, amancebados en sus ‘lugares’. Con Lemebel y Casas, el autorretrato de Frida se encarna, se vuelve tela humana, mediante una reconversión transmediática que ilumina con precisión el fenómeno de la naturalización violenta del patrón mestizo, que ahora se aplica a la piel, se interioriza, se cose como máscara de cuero, se inscribe en el cuerpo imponiéndole una disciplina (del desarreglo). Hay más, me parece: en el conjunto explícitamente carnal formado por los dos torsos masculinos desnudos y sus miradas lascivas, esas manos enlazadas, tan alejadas del casto matrimonio invocado, más o menos irónicamente, en el original, sugieren un contacto lúbrico entre las dos partes, una sexualización de la armonía mestiza que, consecuentemente, desde la sospecha del *introibo* sodomita, queda vinculada con una unión *contra natura*. Y, sin embargo – o quizás por esto mismo: su condición, finalmente enarbolada sin complejos, de artificio peligrosamente al desnudo –, el ‘mestizaje’, como tendremos modo de demostrar en el capítulo que dedicaremos a la prosa poética lemebeliana, no deja de ser el referente principal del que el cronista chileno libremente dispone para decir lo latinoamericano, un significante obsesivo, variablemente desclasado pero aún vigente en los tragicómicos destinos de su América ‘barrosa’, mediante un sinfín de hilarantes reconversiones contemporáneas del encuentro originario, que ahora, de modo productivamente promiscuo, deja que entre los pliegues de su innatural pacto de identidades, también se cuelen anomalías imprevistas.

«¿Cómo negar el mestizaje materno?», se pregunta Lemebel prácticamente en todas sus páginas, respondiendo así muy ‘latinoamericanamente’ a cualquier pedido de homogeneización y estandarización identitaria, terri-

torializando por afuera de todo territorio, identificándose en la desidentificación, levantando escudos en el aire y resistiendo los asaltos circulares de una colonización ‘que no acaba de acabarse nunca’ mediante la que definiría una «estrategia[s] localizada[s] de cooptación de lo ‘no natural’» (Butler 2017: 254). La clave para entender esta irónica re-mestización del mestizaje – la mascarada mestiza que usa a Frida Kahlo y sus desamores conyugales de pretexto – está, me parece, en el proemio de *Loco afán*, donde travestismo y vivencia cultural americana se guiñan el ojo – ensuciando, de paso, escudos de armas nativos y gloriosos archivos revolucionarios – coincidiendo en una forma de la resistencia en la que, valientemente, lo propio coincide con lo insustancial, lo autóctono con lo postizo, y la militancia de lo local se vuelve belicosa sacando precisamente fuerza de su consustancial desamparo retórico, reafirmandose, sin coartadas, a partir del lugar marginal que ciertos inéditos, ignominiosos relevos de las estirpes condenadas ocupan en el ‘discurso natural’:

Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales – que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad – aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas. (Lemebel 1991)

El espejito que la Frida-Pedro sujeta en la mano derecha, en sustitución del retrato miniaturizado de Diego Rivera presente en el original, radicaliza y atesora la condición de espejismo que corresponde a toda atestación identitaria, proporcionando al ojo indagador de quien mira un punto de fuga *ad infinitum*, por el que pasa el inevitable desfile hacia el margen al que están convocadas tanto las identidades fuertes y originarias como las débiles y recicladas, materiales preciosos y deshechos, alcurnias e infamias, confundándose en torbellino barroco ‘prósperos’, ‘arieles’ y ‘calibanes’.

Para dar cuenta del ‘giro *queer*’ que parecería afectar las nuevas fórmulas del latinoamericanismo contemporáneo – que se sirven de un ejército de cuerpos atípicos y arreglos existenciales sintomáticamente incongruos como vehículos alusivos, portadores emblemáticos de una condición identitaria colectiva repensada como algo, a la vez, elusivo (poco identificable) y feral –, cabe recalcar el efecto disruptivo que la anomalía *queer* introduce dentro de la genealogía teórica del género, vinculándola con la necesidad de ir clausurando los paraísos artificiales de la identidad G.A.Y: es decir, el camino a seguir sería el de sopesar el «potencial (des)(anti)identitario» que,

históricamente, se relaciona con ambos constructos y convertirlo en una posibilidad, en la propuesta de una identidad laxa que favorezca «la agrupación de las identidades periféricas» (Falconí Trávez 2014: 10) y, sobre todo, su integración en una red de recíproco tutelaje y cuidado. Citando de nuevo a Pedro Lemebel – el iniciador, en mi lectura, de este proceso de resignificación, del ‘montaje diverso’ de las viejas narraciones de la identidad colectiva –, por las apasionantes secuencias de una película que es estratégico seguir proyectando y que responde al título de *Latinoamérica*, «pareciera» que «rodaran juntos desaparecidos, judíos, mujeres, negros y maricas pisoteados por las suelas orugas de bototos, zapatillas Adidas y tanques» (1997a: 56). O también, diciendo lo mismo en palabras de Óscar Amalfitano – el representante bolañesco de la comunidad de los «los luchadores latinoamericanos errantes» resignificada después de la prosopopeya, desde este lado del fracaso de la Revolución con mayúscula –, la única manera de regresar al ‘territorio’, al continente de la dispersión de los ‘cuerpos que importan’, después del apagamiento de sus membretes definitorios, es capitalizar la complicidad intuitiva que relaciona el signo errante latinoamericano con el de las demás identidades ‘paria’ excluidas de los sistemas de la identificación fuerte: «cuando adolescente hubiera querido ser judío, bolchevique, negro, homosexual, drogadicto y medio loco, y manco para más remate» (Bolaño 2011: 127), dice el último de los exiliados chilenos en *Los sinsabores del verdadero policía* poco antes de emprender un fatídico camino de vuelta al lugar de lo propio, a esa manifestación visionaria de lo inaprehensible latinoamericano que lleva el nombre de Santa Teresa.

De hecho, las nuevas ciudadanías latinoamericanas que empiezan a perfilarse en los textos de nuestro corpus ya tienen muy poco en común con el recuerdo de cierta instalación originaria y natural – los cañaverales de Macondo, donde los híbridos monstruosos, aprendiendo de la ley de Narciso, sistematizan su encontrada naturaleza en la complacencia de la reproducción. El trasnochado idilio de un reconocimiento identitario transparente – esas aguas diáfanas que son espejos, ese aire tan puro... – se ha convertido, a estas alturas, en sinónimo inviable de un acuartelamiento innatural. Rescatando la última metamorfosis del íncipit edénico de *Cien años de soledad*, diríamos que lo que queda es apenas un decadente «burdel zoológico», donde bestias mitológicas prefabricadas, especímenes mestizos de pacotilla y «sustitutos hiperbólicos del famoso niño con cola de cerdo» (Joset 1996: 48) – hombres-víbora, niños-armadillo, niños-iguana... – viven en reservas identitarias perfectamente coreografiadas para servir de recintos feriales de la diversión escatológica:

Era un inmenso salón al aire libre, por donde se paseaban a voluntad no menos de doscientos alcaravanes que daban la hora con un cacareo ensordecedor. En los corrales de alambre que

rodeaban la pista de baile, y entre grandes camelias amazónicas, había garzas de colores, caimanes cebados como cerdos, serpientes de doce cascabeles, y una tortuga de concha dorada que se zambullía en un minúsculo océano artificial. Había un perrazo blanco, manso y pederasta, que sin embargo prestaba servicio de padrote para que le dieran de comer. (García Márquez 1996: 332-333)

En términos de poéticas del espacio, el mortecino kitsch tropical que aquí vuelve extraño, por hipersignificación, el fotograma diáfano del origen latinoamericano – con su posibilismo barbárico y su promiscuidad genésica prostituidas a las lógicas del consumo sectorial – encuentra una correspondencia casi perfecta en la topología descriptiva de los baños de vapor, ese espacio totémico de la promiscuidad gay disfrutada en la pureza de la reclusión, en el artificio a puertas cerradas de un código saturado de humores identitarios densamente ‘propios’, que aparece, con cierta obstinación, en la literatura de la sexualidad diferente latinoamericana, casi siempre con la función de estigmatizar el progresivo enrarecimiento de la «ficción normativa de la homosexualidad» (Giorgi 2004), como pasa, por ejemplo, tan solo para citar los casos más llamativos de una fenomenología compleja que merecería la pena estudiar por separado, en la crónica de Lemebel *Escualos en la bruma*, en *Salón de belleza* de Mario Bellatín, en el delirante *Manifiesto mexicano* que constituye la tercera parte de *El espíritu de la ciencia ficción* de Roberto Bolaño y en la novela de Giuseppe Caputo *Un mundo huérfano*.

Para dar cuenta del relativo apagamiento de esta tópica homonormativa, bastaría con recordar, en cambio, la ensuciadora inestabilidad al aire libre, la imprevista alianza de cuerpos «obreros, empleados, escolares o seminaristas» que, en otra crónica lemebeliana, *Anacondas en el parque*, se dan cita irrespetuosa e irresponsablemente en la todavía vívida selva urbana de un barbárico «Versalles criollo», transformándose en insinuantes «ofidios que abandonan la piel seca de los uniformes, para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles» (Lemebel 1997a: 12).

Si América Latina no puede ser una ciudadela amurallada en la que se concentran y atrincheran los resultados acabados de la lengua que tropieza y se traba al decir – los engendros de la inversión y del acoplamiento – y es oportuno volver a pensar sus fronteras y contenidos a partir de un desarme lingüístico radical de la ‘naturaleza’ de las identidades tanto personales como colectivas – ¿dónde acaba un territorio? ¿qué es un cuerpo? ¿qué clase de relación cabría aspirar a establecer entre dos constructos tan poco confiables? –, por otro lado, las literaturas del cambio de milenio, acompasando cultura decolonial y teoría postestructuralista – según una operación que el *queer*, la «aparición de la teoría en el punto donde convergen los horizontes culturales» según Butler (2017: 12), parece sostener perfectamente –, pro-

ponen una nueva cartografía latinoamericana que «abre el campo de las posibilidades» y multiplica las opciones identitarias pertinentes dentro de un constructo habitable que, por otro lado, resulta plenamente politizado. Al tragicómico mapa de la virtualidad americana – el que campea en la portada de *El insomnio de Bolívar* de Jorge Volpi, que reduce el territorio a una insensata y voluntariosa congregación de meras palabras, significando el trueque postmoderno, el pasaje de la ilusión de los materiales al desenfadado desencanto de los textos –, la avanzada literaria contemporánea contesta con ‘gestos latinoamericanos’ que parecen inspirarse en la silenciosa cueca mariconica que, en 1989 por primera vez, La Yeguas, heridas y sangrantes, fueron bailando sobre un continente dibujado en el suelo con los vidrios rotos de docenas de botellines de Coca-Cola: sus pasos tambaleantes desarreglan y renegocian posibilistas el perímetro incierto de un esbozo de precariedad que es sí, pura representación, pero también es rastro de sangre y sendero encandilado que sigue marcando – y volviendo políticamente pertinente – la línea de penetración ideal para aventuras coloniales que no cesan.

Ahora, en la nacionalización implícita del alfabeto *queer* que vengo proponiendo, obviamente, hay un riesgo. No se me escapa que la circulación ‘libre’ de sistemas y etiquetas de liberación – según un modelo notorio que, como sabemos, nunca es sin dirección o carece de intención, sino que se emana desde un Centro-fuente y aterriza, alienígena e impositivo, en las contradas más periféricas del Imperio – presenta problemas de traducción delicadísimos y, potencialmente, amenaza con reproducir dinámicas coloniales; ni desconozco el imponente debate crítico que, desde el Sur, se ha preocupado por localizar las teorías del género, una más entre muchas genealogías ubicadas en el Norte, como las define Diego Falconí, el autor que, de hecho, más se ha esforzado para defender, dentro de «los estudios latinoamericanos y andinos de la diferencia sexual», la emersión de «voces propias [...] que contextualicen las realidades locales, a menudo marcadas por intereses y velocidades distintas», integrando en un sistema de pensamiento productivamente ‘re-sentido’ los aportes de un verdadero archipiélago de reacciones diversificadoras a la aplastante hegemonía de la enésima narración omnipotente, ocupándose de la metabolización – a la vez dificultosa y creativa – de esta novedosa y aparentemente inofensiva «carroña importada» (Falconí Trávez 2016: 24). Si el género «no es diferente [de] otros conceptos originados en Occidente, cuya ruta es facilitada por motores de vapor, aeroplanos, ordenadores y armamentos superiores que en conjunto apoyan un asumido universalismo» (Shih en Falconí Trávez 2016: 21), seguirá siendo fundamental «visibilizar las relaciones entre geopolítica y disidencia sexual» (35) y proponer una «reflexión situada» (Falconí Trávez 2018: 11) que vincule el «reclamo anticolonial y el ímpetu de la trasgresión sexual» (10); si lo «gay», «al llegar a la región», «reactiva discursos de la modernidad» y, últimamente, amenaza con articular «una identidad globali-

zante con corte neocolonial», adquiere interés y consistencia lo entreverado de la respuesta local, la diáspora de «formas fragmentadas y localizadas de significar la diferencia sexo-genérica: la loca (Arboleda Ríos 2011), la marica (Sutherland 2009) o incluso, más contemporáneamente, lo *cuir* (López/Davis 2010; Rivas 2013)» (Falconí Trávez 2018: 10).

Y, sin embargo, es justamente sobre la eficacia y la oportunidad de esta última propuesta – que es la que más resuena, en un prisma cambiante de metáforas sugestivas, en el discurso del «descalabro gay» de Diego Falconí – que me quiero detener un instante. Si, de hecho, no podría parecer más ocurrentemente idiosincrásica – ni, por otro lado, más coherente con «la estética paródica y reivindicativa» que caracteriza, de por sí, el *queer*, sin importar su fonética anglo – la traducción traviesa de lo *cuy*(r) que, reactivando «la figura del/la *cuy*, animal fundamental como tropo de la vida andina» (Falconí Trávez 2016: 182), busca un nombre ‘propio’ (más propiamente familiar) para significar el sacrificio (no solo) discursivo de los cuerpos que no cuentan en un contexto determinado y re(con)ducir a lo doméstico la dispersión fantasmal de la mancha seleccionando en el *continuum* de las vidas precarias una ‘forma conocida’, su introducción en el debate teórico coincide, me parece, con el desperdicio de un potencial oportunamente ambiguo, basándose en una ‘domesticación’ lingüística de la sugestión subversiva que mejor se asocia con un lenguaje que nace precisamente para defender lo que es productivamente ‘indistinto’, morfológicamente no marcado y, por eso, ‘universal’ (por muy problemática que pueda sonar la palabra): universalmente expuesto a la violencia sistémica de los hábitos perceptivos y los actos del habla que no lo contienen. Es decir, me parece fundamental insistir en el hecho de que entre lo *queer* y los (demás) *gender studies* no puede suponerse una coincidencia perfecta, más bien, el objetivo de ese hijo rebelde es precisamente desubicar y desencajar, disociar la liberación del género de ciertos cuerpos y ciertos territorios – mejor: de la idea misma de un cuerpo y un territorio –, de acuerdo con una práctica, últimamente, desterritorializadora, que impide todo tipo de acaparamiento especificador y, potencialmente, reduccionista. Si la condición desencarnada del *queer* es uno de sus puntos ‘débiles’ – y, de hecho, a menudo, se ha puesto en tela de juicio el exceso discursivo donde perdería el filo su propuesta política –, la activación de un diálogo más o menos contrastivo con la teoría no puede prescindir de considerar y tener en debidas cuentas, justamente, su base teórica, que repiensa los derechos a partir de la utopía de una ‘base ausente’, defendiendo una ‘sustancia’ identitariamente inclasificable y cambiante que, exactamente como las ‘identidades basales’ que la excluyen, no es nada más sino uno entre muchos posibles – y paritarios – efectos del lenguaje: en estas circunstancias, el afán por ‘queerizar lo *queer*’, tratándolo como un paradigma más al que se impondría aplicar una vacuna des-colonizadora (cerrando los ojos ante su radicalismo decolonial inherente), no pasa de ser

una ingeniosa tautología<sup>18</sup> que levanta automatismos defensivos y barricadas de reacción (o reaccionarias), por justificados en el historial violento del territorio periférico, no menos incompatibles con el ideal disruptivo de un signo identitario que se presenta – y tiene que mantenerse para seguir significando – vocacionalmente apátrida.

La ‘latinoamericanización del *queer*’ cede paso a la ‘queerización de América Latina’: uno de los fenómenos salientes de la literatura hispanoamericana de los últimos treinta años según la tesis que con este volumen me propongo demostrar. Es decir, el fatídico encuentro se estaría dando, actualmente, según un sentido de marcha contrario al que reconozco en el patrón de la transliteración inconforme, la remasticación abortiva de la etiqueta, introduciendo así una discontinuidad novedosa con respecto a una praxis, tal vez, demasiado acreditada y cómodamente asentada en el archivo postcolonial del Nuevo Mundo. El casamiento *queer* de América Latina favorece, en cambio, la explotación de la carga de desterritorialización identitaria que, desde siempre, caracteriza el ‘territorio’, según una tendencia que acompañaría la superación del localismo estricto disponiéndose a ‘enrarecerlo’ todo – incluso la gran na(rra)ción decolonial –, fabulando una vida latinoamericana abierta y mutante, realmente transformativa, vivida por afuera de las fronteras de las formas y las culturas determinadas (siempre, y en todo caso, por el discurso de otro). Si, como dice Juan Pablo Sutherland, «la traducción del *queer* en América Latina ha tenido sus derroteros», pues la «fuga prometeica de la identidad», la «promesa post-identitaria» avanzada por la teoría podría sonar falsa al aterrizar «en un contexto político identitario» donde siguen actuales y urgentes «las políticas de representación que juegan [...] a dar voz a un lugar negado y estigmatizado» (2009: 15), creo que América Latina y el *queer* podrían construirse, a partir de la especulación teórica situada, como dos «continentes cercanos con fronteras medianamente difusas» (16) donde las «poses de guerra», los atrincheramientos identitarios útiles para manifestar una condición subalternizada, se contrapesen con las «estrategias de fuga» (de los corsés implícitos en cualquier clase de representación identitaria). Se podría fácilmente constatar que vivir en la desterritorialización es un lujo ‘turístico’ que cabe concederse siempre y cuando exista un lugar al que sea posible regresar, y, sin embargo, en los textos que integran nuestro corpus, vivir en América Latina, vivir plenamente la condición americana apurando el cáliz amargo de lo ‘fuera de lugar’ – sin llegar nunca a ser un mero pretexto, sino, todo lo contrario, transformándose en una forma especialmente connotada de ser sujetos, habitar el mundo y articular disruptivamente la relación entre ambos – coincide con un ejercicio de desmantelamiento de toda coartada cate-

---

<sup>18</sup> En el marco del Congreso Internacional *Queering Paradigms*, celebrado en Quito en 2012, como recuerda Diego Falconí – simpatizando, de hecho, con su propuesta –, María Lugones presentó una conferencia plenaria titulada, precisamente, *Queering the decolonial/ Queerizar lo queer*.

gorial, con un oficio de desestabilización que lo involucra todo, incluso los ‘vicios’ socioculturales automatizados en el topónimo. Todo esto sin que el contenedor escogido para albergar esa alucinante secuela de actos transgresivos y sabotajes de la ontología del cuerpo/territorio pierda su poder – no prescriptivo, sino performativamente predictivo – de convocación comunitaria: Latinoamérica no es, ni está, sino que se organiza, se va armando, para manifestar un amplio abanico de derechos pisoteados desde múltiples matrices de marginalización (étnicas, sociales, sexuales...), evocando «una realidad que [...] no existe» donde convergen «horizontes [...] que aún no se han encontrado» (Butler 2017: 21), una coalición de minorías, una universalidad no restrictiva ni neutralizadora en la que los conflictos que todavía circulan por el eje local/global siguen obviamente resonando, pero quedan, para así decirlo, trascendidos y transfigurados en la imaginación política de una gran periferia del discurso desde donde se vuelve a mirar, con ojo belicosamente torcido, a una amplia teoría de representaciones, prescripciones y mandatos. Si, como admite Butler, «la movilización de las categorías de identidad» siempre «está amenazada por la posibilidad de que la identidad se transforme en un instrumento del poder» al que se opone, se tratará, entonces, de «utilizar la identidad», resistiéndose, en cambio, a «ser utilizados por ella» (2017: 31): es exactamente este juego difícil de tergiversaciones en el borde de la identidad, en muerte del fetiche, el que acercaremos al uso estratégico del signifiante ‘América Latina’ en los textos de nuestro corpus, según una tendencia que, al liberarse del chantaje identitario de la ‘clase’ latinoamericana y la etiqueta latinoamericanista de antaño (con sus buenos modales revolucionarios, sus ‘promiscuidades’ amaneradas y monstruosos atrincheramientos), redescubre, no solo en plena sintonía con, sino también mediante el *queer*, una inestabilidad vital inherente codificada en el ADN de los cuerpos contenidos a duras penas entre sus soledades aparentes, un estigma y una condena perpetua que, ahora, se vuelve ‘amuleto’ y sostiene el peso de un verdadero llamamiento a la resistencia integrada de todo lo anticategorico e indeterminado.

Podemos afirmar entonces que, hoy en día, Latinoamérica es una palabra – como lo son, por otro lado, las demás identidades pretenciosamente arraigadas en el culto de la sustancia, juegos diferenciales de una gran textura –, pero no una palabra cualquiera, sino una palabra clave, una maleva palabra ‘al desnudo’, un meta-signo que desenaja las correspondencias y vuelve opaca la transparencia del entramado discursivo global, enseñando la gran conspiración lingüística que sostiene todo un sistema de naturalizaciones y autoevidencias.

En este sentido, quizás, entre los muchos identificadores de autoctonía y pasaportes latinoamericanos que hemos ido pasando por lista en estas páginas, el más útil y sugestivo para dar cuenta de la hibridación ‘queeramericana’ es el de la ‘expresión’ americana, ese barroco ‘natural’ que Lezama Lima,

primero, y luego, Severo Sarduy vía Deleuze, asocian con la emancipación o la ‘perlaboración’ transgresiva del legado colonial, sustituyendo la búsqueda afanosa de una ontología de lo local con la apuesta por una lengua, es más, una lengua voluble, vertiginosa y abismática que se manifiesta, justamente, como deseo perennemente diferido por la ‘cosa’ que se esfuma, tensión vacía hacia un cuerpo inalcanzable. En el librito que dedica a las (característicamente ambiguas) «criaturas de la invención erótica» latinoamericana, el uruguayo Roberto Echavarren rescata el episodio de la cópula sodomita entre los dos atletas remeros de *Paradiso*, donde el debate platónico entre los tres amigos protagonistas acerca del «homosexualismo» desemboca en la descripción, significativamente fuera del tiempo, del espacio, de la(s) cultura(s) y, obviamente, de los géneros, eróticamente sugestiva para todos, del ‘hombre-dios’, un exorbitante ‘cuerpo’ andrógino en el que una teoría abigarrada de imágenes (e imágenes de imágenes) se enredan en una sutura imposible, metamórfica, perennemente resignificada, una gran maquinaria barroca del ingenio americano:

Una sobrepelliz muy ondulada de ornamentos le caía sobre la espalda y los pectorales, marcándole la glútea y la vulva verdosa. Las orejas trabajadas en mosaicos azules. El hombre dios tenía un collar de oro con espaciosidades de caracoles corroídos por el salitre yodado, reverso en los olores de la canela. Las espaldas con unas correas donde parecía que corrían unos ratones en llamas. La mitra que usaba tenía alteraciones moteadas, o jaspe de tigre. La cara de negruras y todo el cuerpo de un ébano puntiagudo. Las rodillas traía envueltas en el moteado del tigre, donde colgaban caracoles con olores difíciles... (Lezama Lima 1993: 462)

Este impresionante monumento a la ambigüedad, al movimiento que no cesa, a la pose que triunfa y se convierte en punto de fuga (y liberación) universal – un *cemí* taino en el que, entre otras cosas, se mezclan reminiscencias botticellianas recontextualizadas (una áspera y salobre Venus del Caribe...) y aspectos que no desentonarían en el *camp* fotográfico de Robert Mapplethorpe (pedazos desencajados de un guerrero etíope plenamente iconizado) – es «una prótesis» para un cuerpo que no existe, un prodigio «que rebasa cualquier identidad», «una simbiosis, un ensamblaje imantado», «un conglomerado o enjambre [...] donde luchan los atributos de una sustancia única» vuelta inconsistente como espuma, «una imagen-devenir, a través de estimulantes territorios y fronteras»:

El hombre-dios está hecho de devenires intensos: animales (ratones, caracoles, tigres), etnias (devenir negro), sexos (tiene glande puntiagudo y vulva), elementos (tierra, mar) [...]. Devie-

ne animal, deviene inorgánico (brillo, salitre, yodo), deviene otra raza, otro sexo. (Echavarren 2014: 105)

El andrógino – en todos los sentidos, un acontecimiento inmanente – se convierte así en una ocasión propicia para el discursivo manifestarse de devenires encontrados, que se multiplican en el encuentro: es, diríamos, el paradigma del ‘devenir latinoamericano’.

¿Y si lo *queer* fuera la verdadera ‘expresión americana’<sup>19</sup>?

Al margen de la provocación, queda la sensación de que la última de las evoluciones teóricas del género garantiza un tempestivo rescate, una privilegiada vía de reactivación, una ocasión para ‘traer de vuelta a casa’, mediante una triangulación imprevista que pasa por la academia norteamericana, justamente ese barroco consustancial<sup>20</sup> que, con el tiempo, se ha ido perdiendo en la guerra de las acreditaciones, quedando amortiguado bajo el peso de las representaciones estándar en las que la identidad americana se ha dejado cristalizar en el intento de ‘producirse’ en una imagen coherente y fiable, capaz de responder a las expectativas de inteligibilidad (y control) provenientes de los poderes fuertes.

### 1.3. ‘PUROS’ CRIOLLOS Y MARICAS INMUNDOS: BREVE RECUENTO LITERARIO DEL ENFRENTAMIENTO VIOLENTO ENTRE DOS ANTI-SUJETOS ESPECULARES

En su libro dedicado a la representación de la homosexualidad en la literatura argentina del siglo XX, Gabriel Giorgi define al homosexual un cuerpo en guerra, un «personaje de guerras internas, guerras intestinas y luchas fraternas, en las que la eliminación de ciertos grupos parece prometer una ‘cura total’ del cuerpo político» (2004: 37). Si, como afirma Anthony Giddens, el marica «es un personaje nítido de la modernidad» (en Giorgi 2004: 25) – y lo es no solo porque su «sexualidad plástica», desvinculándose del mandato biológico, reivindica una habitación privada, recortándola en el *continuum* de gestos obligados de la performatividad social, sino también porque, por eso mismo, su cuerpo se vuelve superficie biopolítica paradigmática en la que se ensaña urgente el deseo de control sobre la naturaleza que caracteriza las sociedades modernas según analiza Foucault –, las ‘modernidades periféricas’ – la modernidades espurias, imperfectas, ‘criollas’, que se afianzan, en principio, en un proyecto de valorización ‘carroñera’

19 El ‘neobarroso’ (o barroco sucio), el argot estético, a la vez sectorial, de ambiente, y genéricamente latinoamericano, teorizado en el Río de la Plata por Néstor Perlongher y significativamente importado en Chile por Pedro Lemebel para contar las travesuras de sus ‘locas locales’ es, sin duda, la evidencia más directa de esta complicidad o genealogía inconforme.

20 No se puede olvidar, dentro de este contexto, que una buena parte del pensamiento cultural y económico de Bolívar Echeverría hace hincapié precisamente en una idea del barroco para proponer una ‘americanización de la modernidad’ (1990, 2008, 2010).

(Falconí Trávez 2016) de los elementos encontrados y dispersos –, tanto en su fase constituyente como en la época de la consolidación, se demuestran igual de inflexiblemente puristas que las del centro por lo que se refiere a la gestión simbólica del homosexual que, de ninguna manera, se acepta como componente viable del mestizaje y, más bien, en las narrativas nacionales y nacionalistas, se construye como una alteridad socialmente enfrentada con el imaginario patrio, como un cuerpo vistosamente anti-local, quedando, a veces, sospechosamente ‘extranjerizado’. Es decir, si consideramos el tratamiento social y discursivo de la homosexualidad, la economía simbólica de la modernidad, a secas y sin variantes – sin importar el desplazamiento geográfico y cultural del modelo –, parecería haber neutralizado toda vigencia postcolonial, pues tanto en el centro como en el margen – que, según la teoría, tendría que aprontar una versión oportunamente distorsionada de esa retórica comunitaria –, el del homosexual es

un cuerpo superfluo, socialmente indeseable, extraño a las economías de re-producción biológica y/o simbólica, en la encrucijada de lo raro, lo abyecto y lo ininteligible, un lugar en torno al cual se conjugan reclamos de salud colectiva, sueños de limpieza social, ficciones y planes de purificación total. (Giorgi 2004: 11)

Lo cual descubre el aterrizaje aplastador del paradigma recto, el peso insoslayable del patrón discursivo importado, la performatividad del modelo recibido en las ceremonias y rituales de auto-legitimación que caracterizan la independencia criolla<sup>21</sup>, tocando un nervio de la narración autóctona, de los relatos de recolonización imaginaria invocados desde dentro de los confines del Nuevo Mundo, cuyo funcionamiento retórico resulta peligrosamente idéntico al de la utopía regeneracionista al uso, la proyección ontológica «del mundo nuevo (el mundo limpio, el mundo sin los enemigos cotidianos, persistentes)» (Giorgi 2004: 12), según una tendencia que, últimamente, reincide en la propia sustancia del relato colonial.

El punto de la presente sección será la contradicción inherente al funcionamiento ‘higiénico’ y cerradamente normativo de una opción local que, como insinuantemente revelan los sueños de exterminio de los que se vuelve objeto la variante homosexual, transgrediendo los principios de su propia transgresión, acallando la insubordinación discursiva de los ingeniosos

---

21 La idea de una independencia que sigue ‘dependiendo’ del sistema político y de la economía imaginaria del otro puede, en efecto, generalizarse, pues es rasgo común prácticamente de todos los ‘estados-naciones’ – ¿qué otra cosa sino todo un modelo importado? – del área postcolonial (no solo hispanófono y no solo americana) el hecho de construirse nuevos, mediante una retórica, a menudo, rabiosamente anticolonialista, adoptando, sin embargo, un patrón de evolución eminentemente europeo (incluso en los casos en los que existiría, en cambio, la posibilidad de apelar a una ‘nación’ precolonial no occidental, comunitaria) (Murray 1997, entre otros).

engendros de la teoría (copias-mamarrachos, síntesis caníbales, sugestivos espantajos), se asegura, paradójicamente, en la ontologización de sus novedades identitarias, dando a parar en la reproducción idéntica del reconfortante sistema de poses modélicas y paradigmas naturales típico de las identidades radicales<sup>22</sup>, disputándole, de hecho, a la máquina colonial su propia violencia, arrebatándole sus mismas herramientas de control y exclusión, y así reafirmando un servilismo estructural congénito: es decir, en un momento dado, idealmente, los niños con cola de cerdo salen del endiablado capricho barroco del ilusionismo escritural – donde su perturbadora existencia vicaria, su presencia descubiertamente textual, era suficiente para sugerir un jaque mate póstumo al estatuto de verdad de las representaciones, desclasando las identidades a mero juego de espejos, efecto de la mirada, reflejo (de un reflejo) – y empiezan a poblar el territorio, a reproducirse idénticos de cara al futuro, estableciendo los confines y los parámetros de convivencia de una modélica nación de ‘monstruos’, convirtiéndose en caudillos y vigilantes de la perfecta aberración, del estándar mezclado, según una tendencia a la nazificación imaginaria de las ‘identidades remendadas’ que la literatura contemporánea no deja de señalar expresivamente, dando oportuna cuenta de la (muy occidental y muy criolla) historia de la exclusión marica, entre otras cosas, para ‘queerizar’ la identidad latinoamericana a secas, devolviéndole algo de su olvidada fuerza deconstructiva.

Tomando el relevo de la argumentación de Giorgi en un ensayo luminoso donde, quizás, esta idea se baraja por primera vez, Lina Meruane hace coincidir el primer intento de relocalización de la identidad homosexual después del ambiguo nomadismo, el largo viaje de emancipación extraterritorial que vio protagonistas las comunidades sexo-disidentes latinoamericanas «fuera de los perímetros de la nación homófoba y represiva» (2012: 13) convirtiendo a sus integrantes en experimentadores de avanzada del proyecto globalización, con la hora pico de la epidemia sidática, cuya problemática conceptualización cultural, como señala Susan Sontag, deja espacio para una de las primeras manifestaciones del cortocircuito de ese mismo modelo<sup>23</sup>. En este sentido, el viaje de retorno a la patria del componente estigmatizado, el repliegue nostálgico facilitado por la enfermedad que, de hecho, acaba de dictaminar otra expulsión, y el gesto paternalistamente reparador mediante el cual la nación se ocupa de reintegrarlo en sus programas y propósitos ha-

---

22 Adopto aquí una definición de Édouard Glissant quien, en *Poétique de la relation*, activando la crítica a la noción de raíz (Deleuze y Guattari), contrapone las culturas atávicas (firmemente arraigadas en un territorio, exclusivas e inherentemente violentas) a las culturas de la relación, abiertas a la ‘comprensión’ y el contacto.

23 En palabras de la académica norteamericana, el síndrome es un precursor simbólico de la ‘aldea global’, una ficción política naturalizada, una fantasía espacial dotada, por lo menos en su fase inaugural, de «un componente utópico inmune a todo cuestionamiento»: «el de un planeta abarcable, integrado y accesible para todos, el de un orden mundial que ya no podía ser adecuadamente comprendido desde modelos pretéritos de desarrollo versus subdesarrollo, centro versus periferia, norte versus sur» (Meruane 2012: 29).

ciéndose cargo de su ‘crisis’, reabriendo a la fuerza y a regañadientes las arcaas sagradas de la identidad criolla, se convierte, en la parte de la literatura, en un *trigger* de des-globalización, una ocasión imperdible para reorganizar la resistencia de lo periférico ante la promulgación del invisible régimen de la ‘esfera’ mundial, donde la entronización del flujo, el embrujo de la circulación fluida, proclama el desmantelamiento definitivo de las antiguas «ficciones de seguridad» y los caducos «cobijos de ilusión regional» dejan paso a «las heladas de la libertad», a la «ilustración radical del mercado» neoliberal (Sloterdijk 2003: 29-30). Un entendimiento, en todos los sentidos, ‘precario’ – una tregua imprevista que supone un corte inopinado en el historial de recíprocas repulsiones que ve tradicionalmente enfrentados a dos ‘sujetos’ categorialmente muy débiles –, una reconciliación basada en la «certeza compartida de la fragilidad» (Meruane 2012: 11) ante la amenaza de la extinción, los ‘sueños de exterminio’ por anexión siempre renovados, imbuidos radialmente, casi por infusión homeopática, desde arriba y desde afuera, por los verdaderos poderes fuertes.

Procediendo por orden, antes de llegar a ocuparse del (imperfecto) saneamiento del fatal repudio frente a una dúplice urgencia, *Viajes virales* se detiene en la «errancia disidente» protagonizada por la comunidad homosexual latinoamericana en fuga de la «manía diagnóstica de la medicina y los anteojos represores de la patria» (Meruane 2012: 15) hasta bien entrados los años ‘80 del siglo pasado: tanto los viajes inaugurales protagonizados por los exploradores sexo-disidentes de la primera mitad del Novecientos como experiencias más recientes y detalladamente documentadas desde el trauma como al autoexilio de Reinaldo Arenas a Nueva York pueden, de hecho, caber dentro de la narrativa hereje del pecado nefando, cuya práctica destina a una enajenación del privilegio de la ‘pertenencia’, condena a la pérdida del derecho de participar en la construcción social del sentido del ‘territorio’: «puestos en la coyuntura de una inclusión nacional que los excluye de sí mismos o bien los empuja a partir», dice Meruane, «estos hombres siempre sospechosos van a identificarse con la figura del desplazado, del que no pertenece, del extraño, del extranjero» (2012: 40-41). La proyección subrepticia de una mitología románticamente maldita que resuena, entre líneas, en las crónicas de muchos de los desterrados puede leerse como una «política de la pose» productiva, también, para pensar la contemporaneidad, más allá del «fin de siglo» (Molloy 2013): construyendo una máscara discursiva con la intensidad del desarraigo, de hecho, los ‘pioneros’ de la identidad homosexual convierten en ‘territorio’ la desconexión autoirónica de la base del yo-fuente, del yo-manantial, ‘surtidor incontestable’, apenas, de muchos variados e intrascendentes ‘actos de identidad’. Sin embargo, lo que ahora más me interesa para documentar la fase representacional anterior a la del corpus que propongo es el automatismo que vincula la expresión de la homosexualidad con la neutralización de lo «culturalmente determinado» y

lo localmente específico (Meruane 2012: 49), como se transparenta no solo en las ficciones del nacionalismo homofóbico que tratan al portador de la ambigüedad sexo-genérica como un indisciplinado ‘afuera’ de la (posibilidad de la) cartografía, un ser (también) culturalmente ininteligible, «un individuo de nacionalidad desconocida» (Palacio 2012: 25), sino también en las auto-representaciones aleatorias de los excluidos, que repiensen quienes son, ambiguamente, desde la libertad de la ‘intemperie’. Así el Augusto D’Halmar de *El hermano errante*:

No tenía ni una madriguera que pudiera llamar hogar, ni un simple agujero que me sirviese de patria, yo a quien no esperaba nadie en ninguna parte y que no poseía sino todo el mundo y toda la vida, el pabellón unitario de los cielos y la desolada libertad de ser un hombre de doquiera. (1963: 222)

Y así el Reinaldo Arenas de *El color del verano* desde la construcción compensatoria de una ‘patria pájara’ «radicalmente móvil» (Meruane 2012: 48), una patria-patera que le salve de la ‘concentración’ isleña: «El homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio, que», sin embargo, no deja de añorar límites y confines, «anhela, de alguna manera, retornar a no se sabe exactamente qué lugar» (Arenas 1999: 403).

En los textos de *Queeramérica* esta polarización de intenciones e inversiones simbólicas – en la que se enfrentan, de un lado, una afectación de desprendimiento utilizada para elaborar la imposición de un corte y, del otro, el endurecimiento basáltico del sentido del lugar dentro de una patria que nace ‘lugar de la cultura’ (Bhabha 2002), justamente, como espacio abierto a la confusión de las pertenencias y la rarefacción del principio de la territorialidad natural – se recompone mediante el hallazgo de un «espejo enterrado» ‘diverso’, menos transparente, sin dudas, pero también mucho menos políticamente peligroso que el mágico talismán utilizado por Carlos Fuentes para cicatrizar, en el entendimiento discursivo, las dos orillas de la América mestiza<sup>24</sup>, dando cuenta de una derrota, en este caso, realmente compartida, de un común ‘destierro’, que se vuelve distanciamiento politizable de los fetiches de la identidad permanente, ciudadanía de la desterritorialización.

Pero para llegar a ocuparnos de la visionaria intuición poética que rezurce una fractura que no debió ser, todo un oxímoron teórico conceptualmente muy débil si consideramos el común repudio de las raíces ontológicas de la identidad en el que se basan tanto el ‘enrarecimiento’ de los paradigmas

---

24 En la imagen de *El espejo enterrado* (1992), un Carlos Fuentes que, a esas alturas de su trayectoria, ya ha empezado a convertir la zona sagrada de su México natío en la base pre-textual perfecta para el banquete de las reescrituras posmodernas, condensa la intuición del rostro idéntico (y enmascarado) que sella el pacto de la perfecta identidad entre los colonizadores españoles y los pueblos colonizados.

del género como los arreglos identitarios de la periferia poscolonial – cuando sí, en cambio, fue histórico y teóricamente sustancial el choque entre el épico impulso de afincamiento de los vencedores y la apertura victimaria de los vencidos de la empresa colonial<sup>25</sup> –, habrá que dar cuenta, aunque sea brevemente, de la incompatibilidad simbólica que, en la literatura hispanoamericana clásica, la de la gestualidad fundadora, la que se extingue, *grosso modo*, con el *boom* y sus continuadores, mantiene tercamente separadas las estirpes ‘estanciales’ de los ‘bastardos’ y las genealogías errabundas de los ‘invertidos’.

Me voy a fijar en cinco ejemplos, todos, sin importar demasiado las fechas de publicación, referibles a una fase culturalmente anterior, por lo que respecta a la representación de la relación entre mariconería y latinoamericanidad, a la de la alusión recíproca, la multiplicación de la respectiva resonancia: los espejos enfrentados que ‘se entienden’<sup>26</sup> en la proliferación incontrolada de sus reflejos.

Las narraciones de las que me ocuparé aquí dan cuenta de la rabia exterminadora de la que el perfecto sujeto criollo – ese invento discursivo que, en el pasaje de la teoría a la cultura, se convierte en un embobado replicante del cuerpo ‘sustanciado’ – se engalana como una bandera, una insignia de identificación patriótica, consumando su frustración modélica – su loco afán por alcanzar un estándar identitario que se esfuma a lo lejos, en la distancia vertical de la otra orilla – exorcizándola en un castigo por infligir a los criminales que, mediante la transferencia de la impertinencia sexo-genérica, exponen especularmente el desperfecto de fabricación – el vicio originario, el origen corrupto – que caracteriza y envenena a los (im)propios vigilantes.

De uno de los cuentos más famosos y emblemáticos de «un autor muerto a cánones» (Corral 1988: 710) como Pablo Palacio – *Un hombre muerto a puntapiés* – me parece otra vez ejemplar la lectura de Diego Falconí quien, aplicando una vuelta de tuerca *queer* a la interpretación de Cornejo Polar, se concentra en el personaje de la víctima de un delito tal vez homofóbico – lo es, sin duda, en la reconstrucción alucinada del desocupado lector de tinta roja que sirve de narrador –, convirtiéndolo en sujeto heterogéneo ideal, emblemático representante de una latinoamericanidad quebradiza que se afirma por afuera de los debates «sobre el problema de la autenticidad»

---

25 En *El naranjo*, su novela-retablo dedicada al replanteamiento discursivo en cinco actos de la Conquista de las Américas, algo sospechosamente, Carlos Fuentes acomuna el mundo mexicano y el español en una democrática «parada de glorias y miserias»: «No nos engañemos; nadie salió ileso de estas empresas de descubrimiento y conquista, ni los vencidos, que vieron la destrucción de su mundo, ni los vencedores, que jamás alcanzaron la satisfacción total de sus ambiciones, antes sufrieron injusticias y desencantos sin fin. Ambos debieron construir un nuevo mundo a partir de la derrota compartida» (2008: 10-11).

26 *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings* es el título de una de las primeras misceláneas que se ocupan de trabajar un corpus literario hispanófono desde la perspectiva teórica que aquí nos ocupa, explotando el potencial alusivo de una expresión que, en el idiolecto gay, indica el mutuo reconocimiento en la diversidad que predispone a la ‘conquista’ erótica.

(Cornejo Polar 2003: 151) y los «binarismos excluyentes» del discurso nacional o regional más tradicional («literatura social/literatura cosmopolita, compromiso/libertad, verdaderx andinx/andinx alienadx, personaje indio/personaje moderno», Falconí Trávez 2016: 62). En efecto, donde para dar cuenta del extraño vanguardismo de Palacio la operación crítica más autorizada ha sido enfrentar su literatura volátil y ambigua con la sustancia localizada de ese otro perno del canon ecuatoriano y andino que es Jorge Icaza – en cuyos reconfortantes ‘nidos’ nativistas la galería de pederastas, caníbales, siamesas y enfermos de toda suerte que la habitan adquieren el aspecto de unos invasores alienígenas –, resulta tentadoramente moderna la opción (que el texto solo parcialmente justifica) de hacer saltar el sistema incrustado de las correspondencias simbólicas y los automatismos de autoctonía convirtiendo en territorio latinoamericano el bamboleante zig-zagueo del sujeto «dis-*loca*-do» por encima del *ring* de la polémica nacionalista, ‘nacionalizando’ lo escurridizo e impropio del cuerpo ‘homodeseante’ hasta convertirlo en ‘heredero legítimo’ de una tradición imposible, es decir, haciéndole empalmar con toda una genealogía de alteridades originarias americanas y tratando la nota de prensa del *Diario de la tarde* (junto con su desafortunada recepción lectora) como una muestra más del catálogo de ‘subalternizaciones’ y ‘monstruosificaciones’ discursivas provenientes del legado colonial (y, de paso, reivindicativamente, la continuación ideal de la crónica mágico-realista del Nuevo Mundo<sup>27</sup>).

Y, sin embargo, más que contribuir a disparar «las complejidades y posibilidades de la descolonización» (Walsh 2006: 22), como la crítica destaca (Manzoni 1994 y Ostrov 2014 entre otros), el cuerpo ultrajado del pobre Ramírez – quien, en realidad, se va a la tumba con el ‘secreto’ irreductible de su vicio constitutivo sin abrir, o mejor, ‘desenclosetar’ – no pasa de ser un cuerpo «extranjero» (Palacio 2009: 26) en el que se ensañan los deseos disciplinarios de una ‘interpretación’ imposible, que ahora se proyecta desde dentro, pertenece al contexto, reglamenta el perímetro incierto de la nación criolla en trance de sedimentación y, de allí, procede a enajenar todo lo que no se reduce a su deseo de contención discursiva y legitimación ontológica. De paso, eso sí, ante la obligación de inventar monstruos para aprehender desesperadamente lo que se sale del catálogo de una cultura que, para ser, necesita naturalizarse, el recuento de lo admisible se sale de sus casillas, se desmorona con su sistema de normas, se manifiesta relativo como cualquier código, y quien lo pronuncia y defiende está convocado a entever en el espejo, con el rabillo del ojo, el reflejo de su propia aberración.

---

27 Como el mismo Falconí Trávez señala, el sodomita y el caníbal – junto con las sirenas, las arpías, los hombres con ‘cola’ de cerdo... – son personajes que van de la mano en los relatos de la exploración y conquista del Nuevo Mundo. Muy significativo, en este sentido, el hecho de que el narrador-exterminador de *Un hombre muerto a puntapiés* pareciera ser el mismo que el del cuento *El antropófago* (donde se menciona explícitamente el caso de Octavio Ramírez).

De hecho, son tres los personajes que, desde capas diferentes del entramado textual, depositarios de estatutos de verdad dispares, habitan – en cierto sentido, fundan – la Quito de Pablo Palacio; por lo menos dos de ellos son subjetividades inventadas, meras *performances* verbales, construidas, además, como verbalmente enfrentadas en la fantasía perfecta y perversamente lógica de una autoridad o autoría que, basándose en el dato ‘incontestablemente’ real del recorte de prensa que encabeza la narración de Palacio, proyecta una novela criolla ideal, una *foundational fiction* al desnudo de su artificio, impiadosamente ‘destripada’ en sus pretensiones de autenticidad por la detallada reconstrucción de un procedimiento tramposo. El único sujeto que parece dotado de cierta consistencia real y se merece cierto prestigio representacional con respecto a la cuestión palpitante que aquí importa – la de la delimitación simbólica de la ciudad criolla – es, de hecho, el propio narrador, un fabricante de pruebas, un maquinador de arbitrarias, desvergonzadamente manipulativas, fantasías socioculturales que pueden leerse como paradigmáticas de la ‘invención de la sustancia’ de la modernidad periférica que, aquí, se relaciona claramente no solo, como toda fundación, con el sacrificio de un chivo expiatorio, sino también con el blanqueamiento identitario del improbable paladín, el ‘montaje’ del sujeto interno. Las dos figuras creadas por la alucinación textual de este legislador novelesco, el protagonista y el antagonista de su histriónico sueño de dominación sobre la confusión de la materia nacional (su urgencia de control sobre lo caótico y encontrado del ‘lugar sin límites’), son, efectivamente, dos prodigios o entelequias, uno perfectamente ‘naturalizado’, en virtud de la función que se le concede en la perpetración de los códigos de la que Samanta Schweblin llamaría «la alegre civilización de la Capital» (2017: 79), su amoldamiento en el rol de guardián del espíritu criollo, y, en cambio, el otro, más radicalmente incontrolable, un cuerpo extraño por expulsar. Desde el aposento amenazado de sus certidumbres y privilegios, «dando vigorosos chupetones a mi encendida y bien culotada pipa» (Palacio 2009: 23), el licurgo criollo, este más que creativo intérprete de la condición nacional, construye el caso que justifica el crimen y el castigo completando, como corresponde, la inaceptable ordinariez de la víctima y procurando que su retrato vaya a engrosar la casuística de lo exótico (lo mixto, lo intercategórico...). A pesar de interceptar claramente toda una genealogía de elaboraciones discursivas resonantes de lo propio americano, la fisionomía del prodigio queda violentamente rechazada como algo ‘externo’ e intocable, a saber, justamente por sugerir la posibilidad de un reconocimiento indebido (que podría referirse tanto a la homosexualidad reprimida del narrador como al repudio de una parte ‘barbárica’ vinculada, precisamente, con la naturaleza del territorio en el que se pretende ejercer el control):

Cogí un papel, tracé las líneas que componen la cara del difunto Ramírez. Luego, cuando el dibujo estuvo concluido, noté que faltaba algo: que lo que tenía ante mis ojos no era él; que se me había ido un detalle complementario e indispensable... ¡Ya! Tomé de nuevo la pluma y completé el busto, un magnífico busto que de ser de yeso figuraría sin desentono en alguna Academia. Busto cuyo pecho tiene algo de mujer. (Palacio 2009: 25)

Por otro lado, no menos violentamente innatural parece la invención de la improvisada centinela de la integridad del cuerpo nacional que, no sin sospecha, aquí, se solapa sin fisuras con el «recio cuerpo» de un obrero atentado por la lascivia entrometida de la «proxeneta hambrienta» (Palacio 2009: 28, 29): este vindicador criollo, el incorruptible Epaminondas, cholo y proletario, que tan poco en común parece tener con el responsable del punto de vista, es, a todos los efectos, un sujeto minoritario de la ficción patriótica – un ‘ave sin nido’ –, a su vez, expulsado, dislocado y precariamente recontextualizado, como garantía de autenticidad territorial, en el corazón pulsante del crisol ciudadano, donde, desde una inverosímil posición de enraizamiento estancial, se encuentra defendiendo con valentía las crías de la colectividad que le marginaliza y excluye de las monstruosas garras de un errante ‘pájaro de la noche’ quien, en cambio, nunca abandona su estatus elusivo y se queda sin localización posible.

En la descarada fabricación de un acuerdo que neutraliza las disparidades étnicas y socioeconómicas de la nación y nacionaliza subalternidades aceptables (por perfectamente encasillables en las funciones del relato) con tal de ahuyentar el espectro ambulante de un desencajamiento (del lugar del cuerpo normativamente sexuado) que amenaza con restituir una imagen extrañamente familiar, la sociedad criolla se descubre ‘increíble’ y el cuento de Palacio se concluye con todos sus integrantes convertidos en extranjeros de sí mismos y la identidad latinoamericana una entelequia que se mueve a ciegas entre imaginarios prestados.

En otro texto también más que canónico<sup>28</sup> – la novela breve de José Donoso *El lugar sin límites*, que podemos considerar uno de los escasísimos ejemplos de interferencia entre la tópica minoritaria del deseo diferente y el afán de representatividad total, el ‘deseo-mundo’, que caracteriza la narrativa del *boom* –, el cuerpo travesti de La Manuela cobra un protagonismo inusitado y también, como veremos, cierto valor emblemático colectivo, pero su carne, la escuálida sustancia por debajo del traje de española que, en su último baile, le sirve, a la vez, de fetiche rebelde, significante de la ‘costura’ del género (Ostrov 2014), y precaria armadura, «registra un orden en el que

---

<sup>28</sup> De la amplia bibliografía crítica despertada por este pequeño clásico de la narrativa breve, señalo especialmente Moreno Turner (1975) y Sifuentes-Jáuregui (1977), además de la también clásica monografía sobre Donoso de Quinteros (1978).

sexualidad y violencia se leen en continuidad» (Giorgi 2004: 153): es decir, es, de nuevo, sin ninguna inflexión con respecto a la generación anterior (la inquietante vanguardia *queer* de Palacio), carne de cañón tanto en un sentido biopolítico como, diríase, también cultural, geopolítico, pues se convierte en el punto ciego donde se va a morir la posibilidad del lugar, donde se consume, por traslación violenta, la frustración de los hijos bastardos del territorio por la condena al exterminio que pesa sobre sus cabezas.

Obviamente, La Manuela, no es lugareña y llega a El Olivo, el minúsculo pueblo perdido en el medio de la soledad rural chilena que está a punto de ser borrado del mapa por la masificación del cultivo vinícola, nada más que para bailar, apenas para ofrecer una muestra de su *show* itinerante en el burdel de La Japonesa donde, sin embargo, queda engañosamente seducida por la tentación del hogar, por el modelo económico y reproductivo que desvía su carne desviada reconduciéndola a la *performance* de lo correcto (con resultados, obviamente, grotescos): lo que era «pura ambigüedad», un «fenómeno» volátil (Donoso 2011: 27), atrapado en una ficción de afinamiento que le da una «posición» en la «casa» (98) y le empolva las plumas volviéndola «propietaria» y padre, se convierte en un extraño tipo de «espantapájaro» (Donoso 2011: 17), un significativo, a la vez, de la inconcebible amenaza de una vida desterritorializada, que se desborda de su parcela natural, y del vicio de forma (o el engaño) inherente en una lectura de la territorialidad fuerte, atrincherada en la reivindicación simbólica del ‘sembrado’, que se descubre inviable, traicionera, al aplicarse a un «ámbito de soledad y olvido», un ‘lugar sin límites’ resistente a toda ficción comunitaria, imposible de acotar y defender como algo ‘propio’.

El ‘baile a muerte’ que La Manuela dedica a Pancho Vega, quien es, a la vez, su *partner* erótico y su *némesis* violenta – el ‘último *dancing*’ que la travesti va dibujando como un destino por encima de un escenario condenado, «un desorden de casas ruinosas sitiado por las geometrías de las viñas que parecen que van a tragárselo» (Donoso 2011: 50) – está coreografiado según una dinámica notoria donde quien mira (sin lograr nunca desmarcarse de la supervisión censoria del caudillo-padre y sus cachorros de ley<sup>29</sup>), el sujeto rabiosamente seducido por lo extraño (que, en realidad, es ‘idéntico’), quema el miedo y la vergüenza de su deseo descarrilado, su insolvencia modélica, apagando la incandescencia del fetiche, haciendo trizas ese cuerpo incontrolable e ingrátido: cumpliendo con el propósito de «dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa» (138), Pancho enajena, de hecho, una inconformidad rebelde que le caracteriza más allá del sexo (definiendo su relación inestable con el entorno simbólico presidido por Don Alejo) y re-

---

29 El papel del Gran Vigilante (arropado, en este caso, detrás de una pátina de meliflua, manipuladora tolerancia) le corresponde a don Alejo, un Pedro Páramo de las viñas perennemente acompañado por una manada de famélicos mastines amaestrados y por sus muchos ‘ahijados’, supervisándolo todo: incluso, obviamente, la virilidad de Pancho, obligándolo a ceñirse a la *performance* de lo correcto.

confirma así, tristemente, su ‘linaje’, su pertenencia ortodoxa a la familia, su obediencia a las leyes del lugar. Es decir, la represalia que hemos empezado a reconocer como canónica entre quien se modela ejecutor violento de los códigos del territorio – y que aquí, aunque de modo inmaduro, está intentando desenclavarse de su posición fija, contestando, con osado vuelo luci-ferino, las jerarquías de la cosmología criolla, desafiando los imperturbables ojos azules del cacique – y la anarquía inaceptable (oscuramente deseable) de quien vive afuera, desamarrado, neutraliza, sublimándolo, un conflicto interno al territorio, sirviendo el sacrificio del diverso de aglutinador social y viático para la embobada repetición del *status quo*. Al margen de esto, por debajo del esquema que los construye exterminador y exterminado por necesidad performativa, Pancho y La Manuela, el hijo bastardo del patrón y el de-generado (el que se desvía de toda posibilidad de estirpe), están compartiendo un mismo destierro, una condición desde siempre y para siempre ilegítima, son hermanados por un nomadismo identitario que ambos viven, sin embargo, de un modo diametralmente opuesto: como rabiosa lejanía del centro, complejo de expropiación y rencor emulativo, el primero, y como libertario rebasamiento de lo circunscripto y ‘nostalgia del aire’, la segunda. La inquietud erótica de Pancho hacia la travesti, la curiosidad, tal vez la envidia, que le encandilan, pasa también por allí, por el reconocimiento de algo que le es familiar y que, sin embargo, en ella, se da ‘sin disputa’, en estado de pureza, desnudando su cobardía y conformismo desde la sagrada inmundidad de las criaturas para siempre ‘separadas’, las que no tienen, nunca han tenido, ni nunca tendrán «dónde volver». La ‘pasión’ del hijo rebelde, el tormento que le envenena hasta convertirse en furia disciplinaria, en cambio, es pura cuestión de ‘vínculos’ – las deudas económicas y afectivas que le tienen amarrado a Don Alejo, la imitación castradora de su modelo –, ataduras y raíces que, aquí, sí son cadenas que obstaculizan la emancipación, pero también son imprescindibles fetiches, necesarios para reivindicar una filiación, para reconocerse – o inventarse – (hijo de) alguien:

Cada piedra del camino hay que mirarla, cada bache, cada uno de estos árboles que yo iba a abandonar para siempre. Creí que quedaba aquí esto con mis huellas, para después pensar cuando quisiera en estas calles por donde voy entrando, que ya no van a existir y no voy a poder recordarlas porque ya no existen y yo ya no podré volver. No quiero volver. Quiero ir hacia otras cosas, hacia delante. [...] Me gustaría tener dónde volver no para volver sino para tenerlo, nada más, y ahora no voy a tener. (Donoso 2011: 111)

No creo estar sobreinterpretando leyendo en este pasaje la perfecta glosa de un conflicto arquetípicamente latinoamericano. El título de la novela, en-

tonces, tan polisémico y resonante, por un lado, ‘define’, en la rebeldía de lo indefinido, el cuerpo reconstruido por afuera de los límites del cuerpo y en perenne trance de reconstrucción de la travesti y es leíble, entonces, como posibilidad, imaginación de la insumisión identitaria (Moreno Turner 1975) y, por otro, parece apuntar a la desorientadora ansiedad de legitimación, propiedad y rectitud, a la añoranza del ‘cielo’ (un cielo lejano y no pensado para él) que caracteriza al sujeto criollo, quien vive su infierno retorciéndose en la culpa de haber perdido – o nunca siquiera haber llegado a alcanzar – el paraíso del otro, la casa del padre que en ningún momento le reconoció y cuya mano nunca aprendió a morder. A tientas, hundidos en un valle de lágrimas que se me antoja perfectamente localizable, siseando de dolor, terror o placer, serpean y se arrastran (al unísono hacia la extinción) insensatos, monstruosos conjuntos, ensamblajes polimorfos sugerentemente ‘fuera de lugar’:

Cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándola, castigándose deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente. (Donoso 2011: 144-145)

Pero si en el apocalipsis final de la Manuela, vigilantes y transgresores se descubren, trágicamente, parte del mismo barro, la materia americana, revuelta y condenada, se presenta aquí en un tal estado de violencia interna – enfrentada consigo misma y con sus mismos propósitos de emancipación, dependiente del verbo del padre y deseosa de entrar en su viña – que literalmente ‘no sirve’ para construir alianzas políticamente eficaces.

Narración de Estado y narración marica, cuerpo nacional y cuerpo que se desborda del cuerpo-patrón sexualmente normado, se contraponen de una manera casi épica en la también clásica novela de Ricardo Piglia *Plata quemada*<sup>30</sup>, donde la señal de la inestabilidad sexo-genérica, ahora sí cooperando con otras variantes minoritarias que traicioneramente conspiran

30 Para una lectura general de la novela véase especialmente Berg (2003) y Page (2013).

debajo de la línea de percepción, de la trama luminosa de lo decente, en las más oscuras entrañas de la ciudad moderna – «como ratas, metidos en las grietas» (Piglia 2011: 137) –, se vincula con un contra-relato criminal, con un fuego cruzado al centro y a la sustancia de la identidad colectiva; así, un acervo de locxs rabiosxs, «sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadicto» (84), «hijos de alcohólicos, de sifilíticos, [...] resentidos, carne de frenopático, delincuentes desesperados más peligrosos que un comando de soldados profesionales» (179), son, a secas, el enemigo público número uno, los terroristas por ‘localizar’ y erradicar («la policía brava de la campaña de Buenos Aires venía llevando una campaña de exterminio», 61). Ensamblando materiales dispares – y, sin embargo, muy coherentes por lo que se refiere a la construcción del punto de vista (notas de prensa, informes judiciales, médicos...) – referidos a un sonado caso criminal de 1965 sobre el que el autor llevó a cabo una minuciosa investigación documentada en *Los diarios de Emilio Renzi*<sup>31</sup>, y logrando en el mosaico un policial paranoico ejemplar, Piglia hace latir el corazón mellado de la banda colocando en su base una complicidad *queer* que, rescatando rumores que, efectivamente, tuvieron que circular en el discurso massmediático que se encargó de novelar, en la infamia, a los perpetradores del robo de San Fernando (Haberhorn 2015), consigue infringir todos los códigos (incluso los del submundo criminal que le sirve de caldo de cultivo). En la alucinación clasificatoria de la sicopatología criminal, cuya voz profesional es la primera en el texto en tratar de pronunciar la relación inaprehensible y movediza que vincula al Nene Brignone con el Gaucho Dorda, ‘aquellos’ es un ‘doble de cuerpo’<sup>32</sup>, un prodigio monstruoso... otra vez, algo con cola de cerdo: «Un caso muy interesante de simbiosis gestáltica. Son dos pero actúan como una unidad. El cuerpo es el Gaucho, el ejecutor pleno, un asesino psicótico; el Nene es el cerebro y piensa por él» (Piglia 2011: 63). De otra parte, otra de las mil voces que se escuchan en una novela que se dirige a su lector como una «radio de onda corta» a la que, todo el tiempo, le salta la sintonía, convulsionando en energía estática, rescata la vulnerabilidad que los coagula, la común exposición a la violencia institucional, la militancia compartida en una de esas perfectas heterotopias donde el Poder suspende el juicio sobre sus enjuiciados, promoviendo el estado de excepción en rigurosa aplicación de sus propias leyes. En el penal – todo un espacio obsesivo de la literatura pigliana –, ambos integrantes de la pareja son «carne del loquero» (67): «El Nene Brignone y el Gaucho Dorda, siempre juntos, se habían conocido en la cárcel de Batán, un basurero, cayeron juntos en un pabellón de invertidos. Putos, violetas, reinas... toda la mezcla» (68). Se establece aquí una relación

31 En un artículo de 2018, Daniel Balderston estudia la minuciosa gestación de la novela usando de brújula, precisamente, los tres volúmenes publicados en 2015 en los que Piglia, jugando al escondite detrás de su notorio alter ego, relata su historia de escritor.

32 *Doble de cuerpo* es el título de un maravilloso cuento de ‘feminismo *cyborg*’ publicado por Lina Meruane en 2018 en el marco de la antología *Las otras*.

de causa y efecto – que parece calar bastante más hondo que el cliché que intercepta – entre la desviación (sexual, social, política...) y el rigor disciplinario que, para rectificar y amoldar, descarrila y se ‘monstruosifica’, produciendo un resentimiento solidario radicado, precisamente, en la herida institucional compartida, un aborrecible gremio en contra por el que transita un entendimiento secreto y visceral: «En cana aprendí lo que es la vida: estás adentro y te verduguean y aprendés a mentir, a tragarte la vena. En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero» (85).

«Escondidos, guardados, [...] tomados de la mano» en la cama en la que acaban acostándose, a veces, dándole cuerpo a una complicidad, a una circulación de afectos que no necesariamente, se intuye, tendría porque pasar por lo erótico, los dos mellizos incestuosos – otra definición que los acomuna con toda una estirpe de difuminadas carnalidades latinoamericanas por carnear – son, en más de un sentido, ‘los fugitivos’, los perpetradores de un *Plan de evasión*, los que se esfuman (hacia los márgenes del cuerpo, hacia los bordes de la nación, hacia los rincones del discurso), tensando los contornos de las ficciones normativas. Si, como comenta en uno de sus informes el Comisario Silva, el jefe sádico de los canas que es quien actúa la gran ofensiva, la operación masacre contra los infractores, por cuenta de un sistema que reacciona como un «chiflado» paranoico ante todo amago de desterritorialización simbólica de los códigos de la ley ‘natural’, «los que huyeron son sujetos peligrosos», es porque, en general, siempre, estructuralmente, lo son los que huyen.

No solo el cuerpo-conjunto que los integra en la ambigüedad sino también las identidades individuales de los dos mellizos están pensadas como ataques frontales a las certidumbres del relato nacional. No se trata solo del hecho de que ambos desmientan y remezcnen, desde lo performativo, las atribuciones sexo-genéricas y los roles naturalizados a lo largo de la historia de la sexualidad, sino también, especularmente, las funciones, posiciones e imágenes de referencia de una imposible ‘historia natural de la argentinidad’ (la que tan a menudo ha sido invocada – e inventada con finalidades manipulativas – por discursos políticos nacionalistas tanto de derecha como de izquierda<sup>33</sup>). Tanto el Gaucho Dorda como el Nene Brignone son sujetos profundamente inestables, cuyo aspecto, índole y comportamiento sexual producen continuos atravesamientos, pasajes contradictorios, resignificaciones proteicas que dificultan todo tipo de identificación, desdibujan todo horizonte de espera y, de hecho, desatendiéndolas todas, hacen visible la falacia de las expectativas socioculturales al uso, sorprendiendo el sistema con la amenaza del caos. El primero, por ejemplo, sonrío «como una nena,

---

33 Como veremos más adelante, el uso literario de lo marica en Piglia se acerca al de Bolaño, otro maestro en reivindicar tradiciones rebeldes y rupturistas, líneas genealógicas orgullosamente bastardas y disruptivas con respecto a las de la alcuernia de Estado. En la célebre conversación telefónica que tuvieron en 2001, ante el problema de hacer «callar a los epígonos» (los hijos modélicos), ambos cuestionan su propia pertenencia a la clase o categoría (tanto

más frío que un gato» (69) antes de matar, sin dejar de ser «el tipo más entero y más valiente que se haya podido ver» (72), todo un hombre, diríamos (de ley, además)<sup>34</sup>, uno que, sin embargo, desde la impenetrabilidad de su «risita turbada» (73), se deja mimar como una chiquilla por su compañero asesino («Le tenía lástima, el Nene, al Gaucho rubio y lo cuidaba, lo defendía», 70). En más de un sentido, es un sujeto complicado de manejar a partir de cualquier código simbólico, tocado por la ‘locura’, la desconcertante variabilidad que, tradicionalmente, se relaciona con lo femenino. El otro, aparentemente el más estable y sólido de los dos mellizos, el único que puede (fingir con) tener una vida normal – tal y como lo hace acostándose con la mujer que, traicionándole, entregará las víctimas criminales a los verdugos de la legalidad – coincide con la parte, diríamos, masculina de la pareja, aunque, apelando directamente a la performatividad *queer*, Piglia también le dispute la identificación plena con la ‘sustancia’ viril: «Como todos los que representan el papel masculino con otros hombres (declaró más tarde la chica) el Nene era muy quisquilloso en la cuestión de su masculinidad» (95). Por un lado, habrá que destacar el enfrentamiento castrador con el deber ser del género, con la voz delatora de la chica de alterne desenvolviendo el mismo papel del de las voces histéricas del ‘parlante social’ que se cuelan, sin darle tregua, en la cabeza del Gaucho, imponiendo a su nombre una imperceptible inversión fonética que incide en el nivel simbólico atribuyéndole un lugar pasivo en la mitología de la pampa (y en el escudo de armas de la nación) que, impropriamente, por vía onomástica, acarrea:

(Le decían Guacha, a veces, las voces, lo llamaban así esas mujeres, al Gaucho Dorda, vení, Guacha, Yegüita, y él se quedaba quieto, sin moverse, para que nadie oyera lo que le estaban diciendo, triste, mirando el aire, con ganas a veces de llorar pero sin llorar para que nadie se diera cuenta de que era una mujer).  
(65)

---

literaria como identitaria a secas) de lo latinoamericano – esa «aspiración de unidad que se ha tramado con la historia y todos vivimos y también luchamos con esa tradición» –, adoptando también la pose de la ‘fuga’, dedicándose a «borrar las huellas y no estar fijos en ningún lugar». En este sentido, lo *queer* es un perfecto *Nombre falso*, útil para escaquearse de la necesidad del linaje, la sugerente traducción impropia de un original que ‘se pierde’ y, paradójicamente, revive en la tergiversación de la fuente (<https://elperiodico.com.gt/elacorcion/2017/01/22/roberto-bolano-y-ricardo-piglia-una-conversacion/>).

34 Según el Nene, «si hubiera nacido en la época del general San Martín, el Gaucho, [...], bueno tendría un monumento. Sería, no sé, qué sé yo, un héroe, pero nació fuera de época» (Piglia 2011: 72). Así, en sus palabras, un asesino puto se sube al panteón de la Independencia, se sitúa en el centro de la patria y se convierte en fuente de irradiación de su mitología. Con esta operación, obviamente, el discurso identitario de la nación criolla se desclasa, pero también recupera algo de su originaria movilidad simbólica, reafincándose en un afuera del tiempo y el espacio gobernado por el discurso.

De otra parte, la intuición dolorosa de la condición meramente representacional de los papeles de ‘masculino’ y ‘femenino’ por parte de los culposos perpetradores de actitudes y rituales inconformes, no reconocidos como naturales, se va dotando de un poder subversivo implícito, convirtiéndose la sexualidad en un escenario donde, foucaultianamente, las relaciones de dominación se espectralizan y se abren a juegos imprevistos y desarticulaciones. Buscando alivio – de nuevo, un punto de fuga – de la presión del relato de construcción de lo ordinario hurgando entre los despojos, en el mingitorio público donde se afloja el control de la norma, el Nene ejecuta su ‘poder’ – desautorizando las sagradas escrituras del con mayúscula – adoptando una gozosa pose de obediencia:

Sentía de pronto la necesidad de humillarse, era como una enfermedad, como una gracia, un soplo en el corazón, algo que no se puede impedir. [...]. Él se arrodillaba frente a esos desconocidos, se hincaba [...] ante ellos como si fueran dioses, sabiendo todo el tiempo que al menor gesto falso, a la menor insinuación de una sonrisa, de una burla, podía matarlos, que bastaba un gesto mal hecho, una palabra de más, para que murieran con un gesto de horror y de sorpresa en la cara y una navaja hundida en el estómago. Ellos, que se desnudaban parados como reyes frente a él, no sabían quién era, no se lo imaginaban, no eran capaces de intuir el riesgo que corrían. Era poderoso el Nene pero estaba arrodillado en el piso [...]. (95-96).

«Hay que ser muy macho para hacerse coger por un macho», acota – de *fool* o *trickster queer* – el Gaucho, dejando en cueros los aparatos discursivos del control, la ritualidad (sexual, sociocultural y política) que, de mera praxis, se vuelve prescripción y dictamina (falsas) ontologías. En una cita que repite especularmente la alucinada (des)orientación genetiana de las romerías urbanas del Nene recontextualizándolas en el campo argentino, Dorda se deja seducir por los «peones, los arrieros viejos que cruzaban a la madrugada por el arroyo», multiplicando así, de manera imprevista, los horizontes del espacio-relato de la pampa, hieráticamente distante y entera, sesuda y virilmente productiva y reproductiva, alucinando con ‘mil pampas’ donde el puro deseo afloja la necesidad de ser: «Lo llevaban bajo los puentes y lo sodomizaban [...] y lo disolvían en una niebla de humillación y de placer, de la que salía a la vez avergonzado y libre» (203).

Los disturbios provocados por el dúo criminal no se circunscriben en el ámbito de la sexualidad, aunque sí de allí sus actores parecen sacar la desconfianza nihilista (en la ficción societaria, sus fetiches y dioses postizos), el arrojito y el derroche (sin miras de futuro), que los hace mover, enloquecidos, desalojados, sin puntería ni trayectoria, por la ciudad del derecho y

la economía, dos románticos ángeles abyectos empañando la falsa transparencia de las parábolas de higiene pública y seguridad colectiva. Además, si nos fijamos en sus apodos – esos bautismos segundos que, en palabras de Lemebel, rompiendo un vínculo natural(izado), liberan de la condena del origen, y que son hábito compartido entre los submundos del hampa y el loquerío –, los dos mellizos alegorizan instancias y posturas características del relato nacional, desempolvando dos entre las más reconocibles amarras del barco fantasma de la identidad argentina, interceptando las genealogías y prosopopeyas del reconocimiento patrio para arrastrarlas en el barro, pervertirlas, desclasificarlas. Adoptando para su reportaje «el ‘gesto metafórico’ (como lo llamaba Brecht) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal»<sup>35</sup> – o, mejor dicho, la violencia perfectamente legal, legalizada –, Piglia trata a sus personajes como encarnaciones trastocadas del espíritu nacional, manifestaciones paradójicas y paradójicamente repudiadas del *genius loci*, abordando su caso como la «versión argentina de una tragedia griega» (Piglia 2011: 221, 225). Dorda es «provinciano, provinciano», tiene «cara de paisano, sanguíneo, pelo pajizo, ojos celestes» e, instintivamente, siempre está «tirando para las afueras de la ciudad», añorando la ruda desestructuración del espacio rural, donde la vigilancia de la modernidad se vuelve laxa y se recupera la barbarie (controlada) de la epopeya criolla; sin embargo, como hemos visto, su «maldad», sus idiosincrasias sexuales, desvirtúan el uso simbólico tradicional del campo, transformando en ridículas coartadas las invocaciones fundacionales del discurso metropolitano, que necesita afincarse en un contra-plano de folklor genuino que confiera una mitología telúrica a sus aéreos afanes de imitación internacional. Como la «loca Margarita», el travesti ‘entero’ que, por no «cantar», sufre el martirio de los canas, Dorda es un gaucho *in drag*<sup>36</sup>: el apelativo ‘Gaucho’ es apenas un nombre falso que lleva de paseo por la ciudad como un simulacro inerte, «un globo [...] desinflado» (69), el revelador espectro de una apropiación manipulativa que, con su *performance* incongruente, delata. Además, significativamente enterrado entre los pliegues resecos del pelele de la originalidad nacional – puntual y convencionalmente rescatado para servir de justificante para las más desconsideradas operaciones de deslocalización política y económica –, encontramos a otro fantasma del imaginario colectivo, uno, en este caso, construido como totalmente inservible e inoportuno, un vergonzoso esqueleto celosamente guardado en los recovecos más oscuros del ropero nacional. Las voces que atascan la cabeza de Dorda con mandatos, advertencias y complejos, le cuentan obsesivamente la conseja del «indio puto»:

35 Así pondera el autor, en primera persona, en el Epílogo fechado 25 de julio de 1997.

36 Otra vez, la operación de Piglia, aunque mucho más implícita, dialoga con la llevada a cabo por Roberto Bolaño en esa corrosiva sátira de lo argentino – sarmentianamente agitándose, sin encontrarse, en el *double-bind* de civilización y barbarie, metrópolis y terruño – que es *El gaucho insufrible*.

Me dicen que hay una laguna por Carhué, que si uno se tira flota, de tanta sal que tiene el agua, me dicen que ahí murió un cacique, un indio puto, ranquel, murió ahogado, porque le ataron una piedra de molino al cuello, ya que dicen que se había garchado a un gringuito cautivo que tenían atado a una cadena en un poste, en la toltería y el indio fue y se lo hizo, este cacique Coliqueo. Y lo ahogaron en un charco. Y a veces el desdichado sale a flote todo emplumado y la corriente lo lleva por los pajonales, entre las tacuaras y el silbo de las totoras [...]. (64)

El miedo al malón, la agresión barbárico-regresiva a la civilización blanca de los colonos, según un procedimiento que ya tuvimos modo de documentar, se reescribe como un ataque pederasta contra los hijos modélicos – los ‘gringuitos’ – de una nación que necesita retoñar en carne nueva por encima de una ‘laguna’ en la que se blanqueen, por ablución ritual y olvido, las culpas del exterminio. En este sentido, las ‘plumas’ nativas y las del loquerío se confunden, trabando un entendimiento sustancial basado en el desvelamiento de lo ritual y posado de todo paradigma y en el desenmascaramiento de la ficción violenta que inventa el cuerpo del ‘perfecto criollo’.

En el lado opuesto del espectro, el Nene es Florida para su Boedo, un sujeto violentamente urbano, «educado, de modales refinados», el vástago (echado a perder) de una familia adinerada de cepa europea que se deja enredar «por los hilos brillantes de la noche» y deja de caminar en línea recta, de producir futuro, disipando su precioso contexto genético en los mingitorios públicos (quemar plata, dilapidar potencial (re)productivo...), convocando el cuco de la esterilidad de la nación, el atasco del sistema, el paro de la liquidez operativa.

En estas circunstancias, el sueño panamericano que por un momento los encandila, el proyecto de fuga por rutas que conjugan experiencias locales e integran paisajes notorios significándolos en la utopía criminal de la resistencia a todo principio de autoridad – y que, a estas alturas, en realidad, vienen habitadas por los espectros perfectamente normalizados (puro realismo mágico) de la explotación, la liquidación económica y el sentido de marcha único, imantado hacia el Norte – se disipa, o estalla como una burbuja de la ilusión trasnochada, remarcando una incompatibilidad, de momento, insalvable, indicando que no hay ni habrá cabida dentro de las estructuras simbólicas de lo criollo para quién, desnudando su aparatosa teatralidad, ‘queeriza’ el modelo:

[...] lo que yo digo es que [...] hay una ruta que va desde Tierra del Fuego hasta Alaska, ¿no sabías eso? Mirás el mapa y es como un hilo, va y va, finita, por el medio de la selva, la hicieron los

alemanes, trajeron las topadoras, hicieron trabajar a los coyas y en dos años podías llegar en bicicleta. (Piglia 2011: 131)

En el plan de evasión de los mellizos resuenan, entre otros, los ecos de la película *El viaje* de Fernando Solanas (1992) – un contundente *j'accuse* arrojado hacia el desmantelamiento político y económico de América Latina en ocasión del quinto centenario del Descubrimiento – y los romanticismos libertadores del Che y sus diarios, pero la recolocación de esos materiales en el contexto de un chirriante y alucinado *on the road* de pistoleros homosexuales rebaja sus chances representacionales, y el resultado es inservible para la alegoría colectiva, puro desperdicio. Su guarida, la única posible, será una ‘casa en el fin del mundo’, precariamente disputada al escenario de propiedades y demoras de la metrópolis moderna, «una especie de cápsula fuera del espacio» (142), fuera de cualquier espacio y cualquier tiempo, una casa sin economía doméstica ni rituales familiares, consagrada al fracaso *queer* (en la acepción de Halberstam): un bastidor teatral levantado sobre la nada – como cualquier casa –, donde se ‘performa’ un orden imprevisto, obligando la ciudadanía natural a reconocerse modelo (coercitivo), mero instituto, efecto de un delirio de maquetación despótico. Lo que me parece más notable, en la gran ofensiva a muerte que, como una función programada, una gran película de policías y ladrones, interrumpe heterotópicamente el *continuum* de actos codificados de la ritualidad urbana, es la sutil inversión de los aparatos simbólicos utilizados para caracterizar la norma y la excepción, la legalidad y la desviación. Lo que hasta ahora había reptado sin dirección en las cloacas, moviéndose como un cuerpo colectivo extraño e informe sin identificación posible, se ‘establece’, toma un aspecto y escoge un lugar, se afinca y se defiende en un espacio ocupado, en un corral cercado, por el que se cuelan, irrefrenables y furtivas, escurridizas, traicioneras, casi incorpóreas, las infiltraciones violentas de la norma, «a ras del suelo, como ratas, metidos en las grietas, en las hendiduras, chillidos, los dientes afilados, por donde salen las voces que [...] oye» el Nene, «la voz de la autoridad» de un ‘padre’ que, al sentirse amenazado, ha empezado a chillar como una parvada de harpías históricas, las voces de la ‘locura’ institucional. «Ellos son al revés» (171), pero son y, ahora, ‘están’, cristalizados en una pose de intimidad familiar blasfema y necesariamente acribillada:

El Nene le sonrió y el Gaucho Rubio lo mantuvo en sus brazos como quien sostiene a un Cristo. El Nene se metió con dificultad la mano en el bolsillo de la camisa y le alcanzó la medallita de la Virgen de Luján.

[...]

Y después se alzó un poco, el Nene, se apoyó en un codo y le dijo algo al oído que nadie pudo oír, una frase de amor, seguramente,

dicha a medias o no dicha tal vez pero sentida por el Gaucho que lo besó mientras en Nene se iba. (197)

Mientras «la ciudad [...] ávida regala los destinos de los habitantes sudacas», «la ciudad colapsada» por la imitación idiotizada del modelo del capital importado «es ya una ficción nominal» (Eltit 2012: 245) – circulante por prostituida, ‘líquida’ como divisa reconvertible –, esta sagrada familia descapitalizada de toda inversión simbólica de continuidad podría representar el pilar fundacional de una nueva anarquía latinoamericana. Pero el *autodafé* del fetiche económico, el sumo pecado que, emblemáticamente, se consume en un altar de sacrificio reconociblemente ‘propio’, casi paradigmáticamente criollo («esos billetes [...] fueron destruidos sobre una chapa que en Uruguay se llama ‘patona’ y es usada para remover la brasa en las parrillas de los asados», Piglia 2011: 172), como ya vimos pasar en el relato de Pablo Palacio, inventa una patria que no existe, reestableciendo la solidaridad social farisea y populista que es el nervio descubierto de las políticas de la Independencia:

La gente, indignada, se acoró de inmediato de los carenciados, de los pobres, de los pobladores del campo uruguayo que viven en condiciones precarias y de los niños huérfanos a los que ese dinero habría garantizado un futuro. (173)

Y otra vez el cuerpo *queer* es el chivo expiatorio del pacto nacional, «el idiota que sufre el dolor de todos» (217), el que se encuentra a pagar por todas las contradicciones de la fundación del territorio: de nuevo, la última mirada del Gaucho Dorda, molido a palos en el aquelarre colectivo, se desvía hacia afuera, «en el campo abierto, en el trugal, en la noche tranquila» (220), donde podrá volver a encontrarse «con el cuerpo desnudo del Nene» (218), a la vez despedazados e íntegros, eternamente lejos de toda ficción de lugar, «ajeno(s) al ambiente real y al peligro de la situación» (178).

Si es cierto que Reinaldo Arenas «(re)escribe siempre un único libro, el libro de sus vidas» (Valcarcel Rivera 1992: 571), es importante recordar que la única paráfrasis posible para todo ese corpus de autoficciones en perenne movimiento, temblorosas y parpadeantes como sombras proyectadas, es la de la incompatibilidad violenta entre un deseo inconforme – uno cualquiera pero, siempre, alusivo a la homosexualidad – que, en esta etapa de nuestro recorrido pre-*queer*, todavía aspira a ‘producir subjetividad’ y la posibilidad de una patria. Como sabemos, en este sentido, el caso de Arenas, su existencia cercada dentro de los angostos, asfixiantes, vigilados contornos de la Cuba castrista, es todo un paradigma: si pensamos que la isla de la Revolución se convierte, durante un tiempo considerable, en la metonimia perfecta de América Latina (y su folklor) – no solo para los ‘orientalistas’

que miran a esos contextos desde Occidente, sino también dentro del propio proyecto latinoamericanista que aglutina los quehaceres, por otro lado, bastante heterogéneos, de los escritores del *boom* –, la fuga ‘traidora’ de El Rey a Nueva York, codificada como una posibilidad extrema de supervivencia – una respuesta obligada a la reforma disciplinaria emprendida por una comunidad nacional volcada hacia un futuro de resistencia modélicamente antimodélica que, justamente para darle consistencia a una utopía localista que pretende ser representación radical de un entero continente *en contra*, decide hacerse rabiosamente cargo de sus hijos degenerados y potencialmente nefastos<sup>37</sup>– sella con broche de oro un siglo abundante de historias drásticamente enfrentadas, y parecería dictaminar el definitivo encuentro, el encaje perfecto, entre la pesquisa del maricón errante y el que Arenas define ‘el mundo libre’, liberado, (neo)liberal, la tierra prometida de la aldea global<sup>38</sup>. Y, sin embargo, el arribo difuminado, la salida del aislamiento en el espejismo de la circulación indocumentada – cuya posibilidad teórica maquilla acriticamente una paradoja (¿dónde y cómo, habitar el mundo global? ¿según los estándares de inmunidad de quién exactamente?) –, al concretizarse y corregirse en la otra orilla real de Estados Unidos, se carga, en los últimos libros de Arenas, de tonos definitivamente nocturnos, que registran «el impacto de la epidemia» sidática en la cultura global y, obviamente, en la vida del escritor, produciendo desestabilizadoras «inversiones de(l) sentido» (Meruane 2012: 144) respecto a la narrativa maestra del ‘viaje de ida’ emancipador hacia la «libertad extraordinaria» de Nueva York. Con la patria pájara apretada y comprimida, sin aire, entre dos consignas mortíferas iguales y contrarias, y el sida poéticamente retraducido como el efecto siniestro de una conspiración transversal en la que «los poderosos de todos los sistemas han superado sus rivalidades históricas» para «aniquilar todo intento de aventura» (Meruane 2012: 163) y «poner punto final a nuestra historia [...] que [...] es la historia de la vida misma en su manifestación más rebelde y auténtica» (Arenas 1999: 405)<sup>39</sup>, sin importar ya ninguna mili-

---

37 Como señala Lina Meruane, si la historia de la exclusión de la disidencia política de los programas del régimen castrista es «archiconocida», lo es mucho menos el repudio de toda clase de disidencia personal (y, muy señaladamente, sexual); al importar a Cuba el dogma de «limpieza» e «integridad» moral del ciudadano socialista, Fidel emprende una «cruzada doble, contra los burgueses y contra los partícipes de las llamadas tres p: prostitutas, proxenetas y pederastas», tratando especialmente «la homosexualidad (y la sensibilidad degenerada que, se decía, fomentaba)» como «un producto de la decadente sociedad capitalista», un pernicioso legado de la burguesía imperialista nostálgicamente vinculada con la época de Batista y el folklor transgresivo de las noches habaneras (Meruane 2012: 140). Sobre esto, véase también Epps (1995).

38 En palabras de Lina Meruane, el gran tema de la producción cubana de Arenas coincide con la proyección de la libertad personal en un afuera que coincide, a menudo, con la posibilidad de llegar a ser miembro de «una comunidad cosmopolita en crecimiento» (2012: 142).

39 No deja de ser significativo que, en el delirio apocalíptico y persecutorio de su condición terminal – una condición fronteriza que le impone confrontarse con un umbral definitivo –, Arenas convierta en una concentracionaria isla de los aprietos el propio mundo global, con sus

tancia, de vuelta de todo sistema, el escritor cubano emprende una serie de incorrectísimos viajes de vuelta, de regresos ficcionales desesperados y ambivalentemente nostálgicos. Si Lina Meruane se ha ocupado ejemplarmente de rescatar el peso y el sentido de la monumental novela póstuma *El color del verano o Nuevo Jardín de las delicias* – que constituye el contra-plano imaginativo y desenfadado de la más conocida y estudiada *Antes que anochezca*, la autobiografía del sida –, el tríptico de largos relatos cautivos (dentro de un sistema circular, al mismo tiempo, perfecto y vicioso) que integran *Viaje a La Habana* – la tercera y, quizás, menor de tres obras neoyorquinas que el escritor no logró publicar antes de morir – nos brinda una posibilidad inédita para reflexionar ulteriormente sobre la reformulación incesante a la que se expone la bifurcación originaria entre patria y deseo en la etapa posterior de la escritura de Arenas. Si la memoria de Cuba – según una pléora de distorsiones que bañan en humores distópicos un discurso que, de modo muy característico, integra la nostalgia con la invectiva – es, en general, el gran tema de toda la ficción del exilio, aquí, la identidad del Rey – las tres R. mayúsculas que versionan al único gran protagonista de toda la narrativa de Arenas – queda procesada por el prisma de una estructura itinerante sin solución posible que nace, según los modales canonizados en la época del ‘insilio’, como furor iconoclasta y urgencia de abandono, pasa por el camuflaje – o el travestismo – de la libertad aprisionada en el modelo del mercado, y acaba (sin acabar) con un contradictorio *Viaje a La Habana* (cuento) cuya carga utópico-regresiva se enrarece con la señal del incesto – el reencuentro lascivo entre un padre y un hijo extraviados en la diáspora de lo cubano – y el vaticinio agridulce de un nuevo viaje (de separación). Me detendré únicamente en el primero de los tres relatos – sin olvidar nunca que está pensado como la pala incompleta de un retablo poliédrico – porque es la estación de partida que pone en marcha la maquinaria itinerante, donde Arenas – quien ya está, digamos, a salvo, lejos de los rigores de la concentración identitaria que tuvo que padecer en la isla y, al mismo tiempo, ya ha tenido la posibilidad de desengañarse con los espejismos del arribo – vuelve a contar, con sensibilidad diferente, la gran historia de su juventud disidente, la de la primera etapa de su novelar. Desde otro punto de vista, y con otra voz – la del rencor de quien dejamos atrás y se ha quedado esperándonos entre las ruinas calcinadas del hogar –, se reitera la urgencia de la fuga, volviendo a codificarla, a pesar de todo, no solo como abrasadora necesidad de ser sino también como pretexto para dismantelar, con afán parricida, la ritualidad de lo local, confundir los papeles de la ciudadanía y mancillar los altos uniformes de lo cubano. *Qué trine Eva* es, por lo menos en parte, el cuento del deseo de perder el ‘paraíso’, el relato de la evasión del jardín de las delicias

---

confinos abiertos y transitables, haciendo estallar todo binarismo semántico y neutralizando en la uniformidad del Poder Vigilante tanto la frontera ideológica (comunismo/capital) como la geo-cultural (local/global).

‘naturales’ (del cuerpo normado y del Estado de ley) por parte de Ricardo, un extravagante Adán cubano que, en el final, fulminado por la visión de «dos serpientes» enredadas enterrándose mar adentro, seducido por la ‘tentación extranjera’, se desmarca contextualmente del rol del género y de los códigos del lugar y se fuga de la isla con un «pescador de por allí», equipado con «los ojos más hermosos del mundo» (Arenas 2000: 53). Este atributo o *senhal* es característicamente móvil, pues, si son de confiar las palabras de la narradora sin nombre que se proclama la esposa de Ricardo, el recién llegado se lo disputa a ella, lo cual connota la partida de ambos, en muchos sentidos, como la traición de un vínculo (el levantamiento de un lastre):

Y en ese momento comprendí que me habías mentido, Ricardo. Siempre, desde la primera vez que me hablaste. Sí, porque cuando el muchacho, envuelto en no sé qué resplandor, se puso de pie y decidió mirarte, comprendí que no era yo precisamente quien tenía los ojos más hermosos del mundo. (53)

Sin embargo, es empresa bastante ardua separar la verdad de la mentira en el enrevesado torbellino de simulaciones, carnavales, actuaciones, sobreactuaciones y contrafacciones (de patrones míticos, literarios y culturales encontrados) que sostiene la narración, así como atribuir papeles, comprobar funciones y funcionamientos. Una primera capicúa del sentido de marcha de estas imágenes en perenne movimiento es bastante predecible y asocia el gesto final de Ricardo, su gran repudio, con el esclarecimiento de una verdad personal oculta por debajo de los aparatos de la sexualidad y la ciudadanía normadas, con un gran *coming out* resonante a todos los niveles que, de paso, desplaza a ‘Eva’ de su lugar bíblico – digamos, la desterritorializa – y la pone a ‘trinar’, a delatar – toda una palabra clave dentro del orden castrista – el engaño del amor conyugal, entregándola al rol de guardiana del Edén rojo y convirtiéndola, de paso, en la Llorona del hogar patrio, en la Penélope de una Ítaca sin retorno posible:

[...] empecé a tejer, Ricardo, sin asomarme al balcón, sin contestar al teléfono, pensando en ti, llorando a veces, olvidándome del radio, casi sin comer, seguí tejiendo este regio traje, este formidable traje a punto crochet y a cuatro agujas. [...] Saldré a la calle cerrada de negro con esta indumentaria inmortal. Como una gran viuda *me exhibiré* por todos los sitios. Sí, como una gran viuda. Porque si de algo estoy segura, Ricardo, es de que [...] tú no has de aparecer jamás. (54, la cursiva es mía)

Si, como sabemos, la sentencia definitiva que cierra el monólogo histérico de la esposa legítima, la queja de la frustración erótica de la mal casada

– que es la modalidad expresiva que modula histriónicamente todo el relato –, quedará mitigada al contextualizarse en el tríptico – pues otro Ricardo posible volverá, de hecho, a Cuba en la última pieza, dando, en cierto sentido, satisfacción a su espera, reconviertiendo esa negra mortaja del desengaño en un traje de novia por estrenar –, lo que prima es la lógica de la ‘exhibición’ o, en otras palabras, todo lo que acontece – el antes y el después, la ‘verdad’ y la ‘mentira’, el afuera y el adentro – es, hablando en boleros, ‘puro teatro’. Desde el comienzo, de hecho, la compañera de Ricardo en el Paraíso es modista y costurera, teje por gusto y profesión mucho antes de pararse en la pose de la viuda inconsolable del Ulises caribeño. Además, mucho antes de cristalizarse en la clausura – de recortarse un espacio destacado y reconocible dentro de un esquema notorio y perfilar su silueta de acuerdo con los códigos del rigor doméstico –, es igual de xenófila que él, pues el idiolecto amoroso que comparten se moldea según los códigos de la cultura pop internacional (discos de los Beatles, *hits* en la radio, divas del cine y portadas de *Vogue*<sup>40</sup>) reapropiada desde la sensibilidad *camp* que no es de extrañar dentro de un matrimonio cuyos rituales de seducción y dispositivos de placer se apartan tan vistosamente de lo habitual y, más bien, están pensados como soberanas extravagancias, se ‘actúan’ para destacar, desentonar, provocar curiosidad, admiración y sospecha en el gran vigilante, acompasando la debilidad estética por la importación (clandestina) con la degeneración de las poéticas de representación del cuerpo sexuado: en ambos casos, levantando embargos. De paseo por «la avenida de los pinos, yo con una trusa casi transparente, estilo *De repente en el verano*; tú con unas sandalias con suela de cristal y semejantes a dos grandes erizos de mar» (13), la joven pareja goza con el escándalo de la gente preguntando «De dónde serán» (14). En La Rampa, el escenario privilegiado de la farándula habanera, se celebra el primero de los muchos pases o desfiles que el dinámico dúo – antes de emprender una verdadera *tournee* por las localidades más emblemáticas del paisaje isleño – dedica a la capital cubana, estrenando ‘modelitos’ – los que una cómplice Eva febrilmente diseña y fabrica para un Adán, su Richard, cada vez más voraz y exigente – que se van haciendo, espectáculo tras espectáculo, cada vez más exuberantes y transformativos, exhibiendo «puntos inconcebibles» (23), dibujando «brillantes y triunfales» intermitencias (24) por encima de la monotonía y la ruina (del progresivo derrumbe de un sistema colapsado). «Tomamos poses estupendas, bailamos, modelamos constantemente» (17), comenta ella, registrando con satisfacción los resultados de la estrategia performativa que les brinda la posibilidad de escaquearse de

---

40 Los dos protagonistas del cuento, de hecho, se caracterizan por una versión alucinada y paródica del motivo de la melancolía insular, pues entre los rigores y penurias a los que se sienten sometidos dentro del régimen de subsistencia y autogestión imaginaria instaurado por el caudillo, el sentimiento de distancia cultural que los apena se manifiesta exclusivamente como nostalgia menor, gusto frustrado por lo frívolo y meramente entretenido, lo masivo y vulgar, lo ostentadamente inútil.

todo control, volviéndolos, a la vez, reconocibles en extremo (como requiere su narcisismo) e imposibles de mapear: «Sé que las autoridades, pasada la estupefacción, trataron de localizarnos. Pero ya era tarde» (22).

O sea que la relación que el final del relato apaga en la monocromía del modelo legal traicionado (amor conyugal, amor de patria) se construye, en realidad, para bien o para mal, como un gran *show* de purpurina y lentejuelas, un mundo alucinante de combinaciones posibles, roles cambiantes y esperpénticos, aparatosos ‘arreglos’ que violan contemporáneamente las consignas del reconocimiento sexo-genérico y el oficialismo atildado de la Cuba castrista, reivindicando un modo diferente de habitar el lugar y, de paso, devolviéndole a la noche habanera sus lujurias tropicales y frenesíes prerrevolucionarios, rescatando su vitalismo erótico y exotismo, recuperando, mediante el vestuario, una verdad ‘natural’ camuflada por la falsa naturalidad de la imposición soviética y, de hecho, sugiriendo un entendimiento ‘barroco’ entre el travestismo y el estilo originario de un lugar ‘sin origen’, que vive de inacabados e incesantes sincretismos, rebasamientos y metamorfosis constantes, sobrevive por camuflajes necesarios, se expresa en contaminaciones limítrofes y complicidades sin código.

De hecho, aún apenados por las estrecheces del «comunismo ateo y cruel» que los está dejando sin hilos de colores para ir confeccionando los estrafalarios disfraces que los han convertido en «la sensación de toda la Habana» (27), los dos *performers*, reivindicando su derecho a «llamar la atención» dentro de su propio contexto y conscientes de la inaceptable normalización de la transgresión que, tal y como les enseñan sus revistas importadas, ensombrece el mundo libre («En Nueva York los maniáticos salen desnudos a la calle y solo son requeridos, mirados, por un frío policía que, imperturbable, los conduce a la cárcel», 26), se niegan a dejar de armar escándalo «en la cafetería del Capri, en la cola de Coppelia o frente a la ruina del Parque Central» (26), se resisten a irse «de esta isla maldita», acompañando a Miami a la madre de ella quien, de pájaro de mal agüero, les anuncia obsesivamente el exterminio: «Es terrible, sí, pero este es nuestro sitio. [...] Es cierto que mamá tenía razón. Es cierto que esto cada día se pone peor [...], pero precisamente por esto tenemos que estar aquí» (26).

El que, con cada función, van ensayando como un manifiesto es un paradjico atrincheramiento en la variación, terca y significativamente aferrado a su escala local. La fuerza transgresiva de la propuesta, que bien dialoga con las más nítidas soluciones ‘queeramericanas’ que estudiaremos en la segunda parte de este volumen y que, a una primera lectura, amenaza con pasar desapercibida, interceptada por la rotundidad semiótica de la fábula del ‘desnudamiento’, la epifanía de la ‘verdad’ sexual del sujeto masculino (la que coincide, no nos olvidemos, con la liberación triunfal del engorro del territorio), estriba en un culto localizado de lo bizarro y extravagante reivindicado como excusa para sembrar una semilla de la discordia en el

perfecto sembrado de naturalidades aparentes que caracteriza el monocultivo nacional, un ‘culto’, de hecho, muy *queer*, de la identidad en el gesto, en la forma, en el traje, en la celebración gozosa de la inconformidad del artificio que descuera, al pasar, los postizos inconscientes de la bandera y las demás insignias identificativas de la ritualidad colectiva.

Cabe destacar, en secuencia climática, tres de sus más sonadas apariciones públicas.

«Agonizando con el ajetreo de los preparativos», sin poder escuchar el programa de temas extranjeros que los engancha en la radio (atorada con «consignas y otras bombollas»), acorralados por los «himnos atacantísimos» que «retumbaban por todas las calles» y, sin embargo, contratando con los discos de «*Oh Carol y Una noche de primavera*» (19, 20), la pareja se cuela en el «grandioso desfile» del 1 de mayo, la concentración armoniosa de los distintos componentes de la patria que homenajean al libertador «en la Plaza de la Revolución José Martí», ensuciando, con sus ‘pasos falsos’, las coreografías perfectas de la parada, atravesando diagonalmente sus compartimentos estancos (los guajiros «encaquetados es sus ropas arcaicas», «el ejército y la banda oficial con mucho pito», «los estudiantes», «el batallón de las mujeres», «los obreros organizados por sindicatos», 21), cada uno identificado con una prenda, un distintivo, un color, por la voz detallista y estetizante de la narradora, quien ‘se confunde’ y trata aquello como una pasarela de alta moda, una gran exhibición de formas y modelos, genialmente confeccionados por el Gran Modista Residente:

Para ti, Ricardo, confeccioné un traje de miliciano que había que verlo, con la madeja de ocho metros comprada a los ‘mayimbes contrabandistas’, como tú mismo decías. El pantalón verde olivo tejido en el mismo cuerpo a cuatro puntos y rematados con nudos en forma de botones recién abiertos; las altísimas botas negro centelleante, con una ronda calada al costado, donde se ilustraba a color, con hilo chino, búlgaro y portugués todas las batallas del Cuartel Moncada copiadas en la portada de la última revista *Bohemia*; la camisa azul marino tejida a punto enano con agujetas arqueadas y luego la boina verde-botella hecha a doble cadeneta, terminando en una gran borla deshinchada de la cual salían flecos de todos los colores. (20-21)

Este uniforme, que, como todos los demás – no solo los de las Rita Hayworth y Sara Montiel de las cabalgatas travesti, sino también los que llevan, ‘naturalmente’, los integrantes de (todos) los ‘ejércitos regulares’ de la nación –, es un disfraz cosido con el hilo del enemigo, pues el juego de la hipersignificación ‘pájara’ lo vuelve ridículo y lo desobliga, saturándolo en amaneramientos narcisos y estridentes subidas de tono, separándolo del

protocolo y recolocándolo en la heterotopía de la disco gay, donde un Che Guevara en traje de crochet y botas pulidas como fetiches lustrosos podría entonar el YMCA junto con los Village People, añadiéndole, de paso, un matiz étnico (e ideológico) imprevisto a su desenfadado pastiche homoerótico.

Otra teatralización de artificio a cuestras para otro teatro (encubierto) de la ritualidad colectiva y la agregación social, también funcional – en este caso, desde una posición, evidentemente, minoritaria – a la manifestación del acuerdo nacional.

En el segundo ejemplo de nuestra casuística se sacan las plumas a los coloridos cultos de la santería y las raíces primitivas del mestizaje (africana yoruba, taina...), pretenciosamente reivindicadas por nativistas de última hora y desvergonzados inventores de la tradición, quedan también invitadas, en una sala de ceremonias «repleta de negros danzantes y de turistas franceses», a un ejercicio de deconstrucción por estilización:

Para en Gran Toque Sagrado de Batá (tú fuiste quien me enseñaste esa jerga africana), exhibimos colosales trajes de santeros. Tú, con la gran batahola blanca tejida a punto cadeneta; yo con aquel gran gorro a punto jersey que causó sensación aún entre las negras más fanáticas. [...] Qué éxito, Ricardo. Hasta el poseso volvió a encarnar y se quedó quieto, contemplándonos. Qué triunfo. El coro repitiendo la letanía, las negras sudorosas mirándonos como a dos aparecidos maravillosos, y los turistas franceses aplaudiendo. Rompimos todas las reglas de la tradición, y sin embargo, nadie protestó. (29)

Los *performers* son aquí criaturas desencarnadas – «aparecidos maravillosos» robándole la escena al «poseso», el ‘prodigio natural’ esperado y previsto – que intervienen en el rito justo cuando se le olvida ser ‘ropa’, lenguaje, constructo social, cuando el verbo se hace cuerpo y obliga comportamientos y tributos. En este sentido, todas las políticas identitarias con pretensión de carne – Revolución, cristianismo, santería, homosexualidad ‘revelada’... – son mentiras violentas de transustanciación, cuya inherente gangrena se queda a cargo del gran carnaval multitudinario al que nuestros oficiantes destinan, llevándolos a su natural punto de no retorno, hundiéndolos en el abismo de la gran carcajada, todos los hábitos y todos los figurines del excurso, en ocasión del que será su último desfile habanero:

Ricardo, con aquel hilo tejí la gran colección de disfraces. Aquella maravilla. En el último carnaval nos destacamos en forma [...] colosal [...]. Delante de la gran comparsa, íbamos nosotros. Tú disfrazado de Popeye el marino; yo, a lo Rosario, con aquel chambergo de fieltro con brocados centelleantes. Los dos, divinos. Así, durante toda aquella temporada de carnaval seguimos

imitando, con éxitos rotundos, a todos los grandes personajes. Tú caracterizaste al Coronel Choladisa: yo, a tu lado, con una falda larga y estrecha, era la viva estampa de la Duquesa Sonrisa, Lorenzo y Pepita, Tobi y Anita la Huerfanita, Drácula, Juana la Loca y el Papa, Marvila La Mujer Maravillosa, King Kong y hasta Supermán con su gran capa azul vitral salpicada de tachuelas. Todos, todos esos personajes fabulosos desfilaron en El Prado sepultados por las serpentinatas y la mar de aplausos de un pueblo que nos aclamaba. (32)

El metamórfico equilibrio relacional que caracteriza la pareja originaria, su precario acuerdo de equilibristas perennemente en la cuerda floja, resulta tan libertario y moderno que el progresivo escaquearse del hombre («Y tú te me escapabas, Ricardo. Tú te me ibas de entre las manos. Y yo nada podía hacer para detenerte», 30), su progresión incesante hacia la consistencia de una coordinada sexo-genérica definitiva – que se conyuga con su navegación hacia un puerto seguro en la otra orilla – podría realmente leerse como un intento cobarde de ‘arrimarse a los buenos’, la normalización traidora de una complicidad móvil, una ‘verdad que dice la mentira’.

Si en esta torcidísima relectura del destierro del ‘paraíso’, un marino musculoso le arrebató a Eva el papel de la tentadora y la ‘manzana de la disputa’ – como en la más que sugestiva imagen de portada de *McOndo*, donde Adán recibe de su compañera una ‘Apple’ en bandas de colores – podría coincidir con el farol del mercado libre (y la homosexualidad liberada), también la recolocación normativa del elemento femenino dentro de las redes del hogar y las estructuras de la patria resulta altamente sospechosa. Su interpretación del duelo y del despecho – el melodrama del abandono del pájaro fugitivo, la queja del amor infiel –, contagiada por el gusto teatral demostrado por la *performer* a lo largo del relato, toca notas en falso (chirría, *chilla...*), encaminándonos hacia la hipótesis de un cuestionamiento radical de la(s) lectura(s) sexualmente normadas y, de paso, a una revisión profunda de todas las atribuciones simbólicas marcadas, en este caso, la repartición de obligación y libertad entre los dos espacios y los dos momentos de la historia que identifican, respectivamente, lo local y lo global: ¿y si Eva, a quien, últimamente, el título del relato invita a ‘trinar’, también fuera un ‘pájaro’? Como se sabe, en la lengua de Arenas y, en general, el argot cubano, la palabra se vincula con la cultura homosexual, lo cual nos lleva a imaginar, a suponer la posibilidad de un paraíso originario disruptivamente habitado por un parentesco *en travesti*, tocado por el gusanillo de la deconstrucción y la movilidad más desconcertante, y también señala, por lo que se refiere a la relación del escritor con su cubanidad – y el recuento de su exilio –, una indecisión emblemática. Más allá del puente ambiguamente quemado con la patria, por debajo o por encima de la pérdida (o el rechazo) del

pasado conyugal y la conquista (o la condena) representada por el glamuroso infierno del ‘amante global’, a flor de piel, lo que realmente ‘permanece’ es la reivindicación de una identidad (sexual y cultural) oportunamente debilitada por la teatralización, que vive de la repetición estructuralmente subversiva de gestos cambiantes y señales inidentificados, incorpóreas artimañas de seducción que, matizando, de hecho, la gran disyuntiva del ocultamiento (que es trágica necesidad de supervivencia en contextos de represión) y la emancipación (la ostensión extática de otra verdad del cuerpo), refunde tiempos, espacios y pertenencias en la sincronía y ‘sintopía’ de las formas que se mueven, libres, en un escenario, desbaratando así, a la vez, la contundencia traumática de la expulsión y la silueta brillante del arribo. Es últimamente la caravana performativa – una patria-patera del lenguaje que, incesantemente, transforma y deforma, entre otras realidades aparentes, la de ambos mundos frecuentados por el autor en su trabajosa travesía existencial – el ‘lugar definitivo’ desde donde Arenas, para la época de este libro tardío, pide que se le miren las plumas, un espacio para siempre ‘tercero’ que desarticula el dilema de lo cubano partido en dos y, «abolido» finalmente «el tiempo» – pulverizado, como cualquier otra coordenada natural, en los mecanismos internos del espectáculo –, se deja habitar por las imágenes del «regreso que no puede existir» (138), socavando en primera instancia, por enrarecimiento, la apremiante necesidad de la fuga.

Pasemos ahora al último ejemplo de nuestro *travelling* por las heridas simbólicas relacionadas con el apartamiento violento de dos ‘identidades inventadas’ – en muerte de un ‘padre natural’ que las genere en un espacio simbólico determinado – cuyos respectivos senderos, hasta bien entrados los ‘90, se bifurcan miopemente (con la idea de no volverse a encontrar jamás por lo menos en el plano de las intenciones), rechazando el común laberinto que, a la vez, las aprisiona y libera, el lugar de infinitas repeticiones y aleatorios reflejos en el que, *lupus in fabula*, tendrán que volver fatalmente a encontrarse, reconociéndose, por fin, ‘imagen’ (imagen americana).

Otro contemporáneo ‘descompasado’ del *boom*, también Manuel Puig, como Arenas – aunque su expresión, a primera vista, se aligere del ornamento hipertrófico y la alucinatória tendencia al desenfoque que caracteriza la prosa del cubano –, piensa barrocamemente sus textos como trampas retóricas, máquinas artificiales consagradas a la confusión de los ‘lugares comunes’ y, en diálogo con Lezama y Sarduy, a la reafirmación de la ‘era imaginaria’ del hombre latinoamericano, cuyos transepocales poderes sincréticos, fuerza aglutinadora y voracidad ‘plutonista’ se actualizan, en sus páginas, mediante la ilustración de la acumulación bulímica, no estratificada, desterritorializada, de los ‘restos’ del sistema que se da en sus provincias: la invasión caótica de los subproductos del entretenimiento de masas, los ecos refractados de la *pop culture* internacional, de los que su obra realiza un primer sorprendente y obsesivo muestreo para el Subcontinente, que-

da filtrada por la sensibilidad lúdica de toda una galería de personajes (no solo sexualmente) confundidos que, ‘campeando’ sus dudosas conquistas estéticas y vaciándolas de toda recaída política, simpatizando con su desprestigio sin reconocer en ellas un dispositivo de control o una orden encubierta, a medio camino entre la inocencia y la parodia, trastornan sagradas genealogías y desbaratan militancias, leyendo por encima o por debajo de los enfrentamientos geo-culturales e ideológicos que siguen lacerando el viejo espacio colonial la posibilidad imaginaria de una ‘esponjosa anarquía’, la contra-conquista de una «cultura pirata» (Halberstam 2011: 29). En este sentido, la obra de Puig, remestizando el mestizaje, reamasándolo con las sobras del consumo capitalista y, así, volviendo a significarlo como ‘baja disidencia’ (una disidencia de baja intensidad), apropiándose de la falta de criterio y sentido de la jerarquía que acomuna el fracaso criollo y el fracaso *queer*, anticipa algunas de las conquistas imaginarias que tendremos que atribuir a Pedro Lemebel, cuya única novela, *Tengo miedo torero* (2001), puede considerarse una versión chilena del clásico que iré comentando en las próximas páginas<sup>41</sup>. Por otro lado, donde Lemebel – que es autor, claramente, menos narrativo y más ‘teórico’ que Puig – trabaja en pureza con la sutil subversión representada por el amalgama de diversidades confusas e intenciones inciertas que llega a ser su propuesta de un lugar, su imagen de América Latina (icásticamente aprehendida en lo travesti), el escritor argentino se ocupa de describir los recorridos de penetración y los mecanismos de recepción de un imaginario errante y volátil que, con sus dudosas propiedades (inconsistencia, falta de fundamento, origen, intención, originalidad, familia, alcurnia...), aterriza en un espacio nacional normado según un sistema de idealizaciones modélicas y endurecimientos identitarios que recalca, o pretende recalcar, los reglamentos de la modernidad occidental, quedando así interceptado por categorías, estructuras simbólicas y narraciones ‘fuertes’, nítidamente polarizadas según directrices notorias (nacional/extranjero, singularidad/adocenamiento, sustancia/superficie, culto/popular...). Es allí donde, al lado de las bifurcaciones interpretativas y valorativas, subrepticamente, un personaje incierto, una conciencia laxa, naturalmente acostumbrada a las remezclas imaginarias y los encuentros irresolutos, desde las medias tintas del idiolecto *camp* que todo lo integra, buscando entendimientos insospechados del gusto entre lugares y épocas remotas, ambiguamente, ‘nacionaliza el producto’, pagando de paso el precio de los corruptos, padeciendo el ostracismo y el boicot por parte de los sectores de la autoctonía militante y volviéndose sospechoso de complicidad con las ‘autoridades’ neocoloniales e imperialistas.

---

41 Las aproximaciones críticas más útiles para acercarse a un texto alrededor del cual se ha escrito mucho (incluso, quizás, demasiado) son, desde mi punto de vista, el esencial libro de Jorgelina Corbatta (2009), el trabajo de Elías Miguel Muñoz sobre la sexualidad en Puig (1987) y el estudio monográfico sobre la novela de Dabove (1994).

Si en el discurso de la soledad en Macondo, los juguetes del progreso occidental – incluido el cine, que es uno de los grandes fetiches de la narrativa de Puig –, aglutinados sin defensas dentro del recinto-crisol por la disponibilidad sincrética del espacio americano, por su natural desarreglo y falta de límites imaginarios, últimamente embotan el sentido del lugar, inhiben la resistencia anticolonial y quedan intuitivamente e irremediabilmente asociados con un dictamen de exterminio, la idolatría consumista y massmediática que, movida por flujos globales, impregna Coronel Vallejos – el pueblo imaginario perdido en la más remota provincia bonaerense donde se ambientan las dos primeras novelas del escritor argentino<sup>42</sup> –, sin dejar de aludir a la posibilidad de una gran traición o trampa organizada, no se deja encorsetar fácilmente en las mallas de la crítica cultural e ideológica. Puig, de hecho, se limita a presentarla como una manifestación más, entre las más emblemáticas y reveladoras, de la tendencia generalizada del mundo a funcionar como una gran máquina de seducción masiva, un gran proyector de imágenes modelizadas e íconos: en este sentido, los específicos reclamos provenientes de la ‘baja cultura’ internacional – las miradas matadoras de ‘una, ninguna, cien mil’ Rita Hayworth – se confunden y, de paso, se liberan de su unívoco engaño, entre una infinidad de otras poses, criollísimas en algunos casos y, no por esto, más auténticas – las ‘boquitas pintadas’ del código tanguero, por ejemplo –, por no hablar de los sobrios, insospechables ‘ídolos’ subrepticamente elaborados en otros ámbitos (menos explícitamente seductivos) para pautar la ritualidad social, fundamentar el acuerdo político, asegurar el gluten identitario de la nación, los cuales, en comparación con el innatural tecnicolor de las divas del espectáculo y el maquillaje barato de los figurines arrabaleros, propagan sus mandatos desde una presunción de objetividad mistificada poco disponible a intermitencias y desarreglos. De hecho, la única frontera ‘real’ que merece la pena significar – y, obsesivamente, tergiversar – en una literatura como la de Puig que, sistemática e irremediabilmente, confunde en la hibridez del (inter)texto o difunde en la sustancia umbrátil de la Gran Ilusión toda impresión de consistencia, autonomía y propiedad de las cosas, es la que, emanando todavía significados aparentes y ordenando odiosas exclusiones, ilusoriamente separa, en la percepción común, la ‘naturaleza’ y el ‘artificio’.

En este sentido, *El beso de la mujer araña*, la novela de 1976 que funciona como una diatriba dialogada, teatraliza un conflicto paradigmático o, mejor, paradigmáticamente aparente, un enfrentamiento fraudulento basado en un racimo de propiedades contradictorias que se van revelando, en los juegos diferenciales del discurso – en las ocasiones de desencuentro felizmente perdidas, en la dilación lánguida del orden del sentido –, constructos obligados, sombras del panóptico, faroles y coartadas que secretan la

---

42 Me refiero, respectivamente, a *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969).

verticalidad de una imposición brutal democráticamente repartida (entre ambos contendientes). Con la dictadura argentina (una cualquiera) de telón de fondo (sirviendo de ambientación glamurosamente *noir*), se encuentran o, mejor dicho, se ponen intencionalmente a ‘reaccionar’, como en un experimento biopolítico encubierto y extremo, en un espacio angosto y separado – el tubo de ensayo representado por la celda que los quiere ‘presos’ –, dos sujetos, dos tipos humanos pensados – socialmente contruidos – como violentamente incompatibles, representantes nítidos de paradigmas cognitivos y simbólicos que se oponen como la noche y el día: un guerrillero revolucionario y un homosexual aburguesado. La descripción de ambas parroquias, quizás, tendría que ser aún más escueta – para interceptar el grado cero de la definición natural y clavarla en las carnes del sujeto desnudo –, pero resulta realmente complicado separar la ‘sustancia’ de sus ‘propiedades’, limpiar esos cuerpos de sus adherencias y automatismos, pasando por un tamiz certero todas las viscosidades discursivas, prejuicios lingüísticos y patrones performativos que los complican, convirtiéndolos en catalizadores perfectos de una guerra de formas (poses, sombras, simulacros) coreografiada, desde arriba, por un gran titiritero. El sistema de actividades obligadas (preferencias, aptitudes, gestos...) que regulan la membrecía a un determinado gremio (*category-bound activities*), según la magnífica descripción del control societario que proviene de las conferencias de Harvey Sacks, es aquí, de hecho, aplastante, y construye dos redes sociolingüísticas mortales, mucho más peligrosas que la telaraña pacientemente hilvanada por la predatora del título, en las que los dos personajes (uno más que otro) se quedan horriblemente atrapados. Si pensamos en el dúo formado por Valentín y Molina como una improbable pareja (como, por otro lado, sugieren, con gusto meló, ciertas dinámicas de la trama), podríamos decir que con la ‘hombría’ de Valentín y con su compromiso intelectual y ético enarbolado como una bandera se vinculan rasgos de fiabilidad, sobriedad e intachable rectitud (dureza), mientras que con (la simulación de) femineidad de Molina van de la mano la sensibilidad exacerbada (blandura), el desenfado estetizante y escapista y la inconciencia política. La delineación tipológica a la que acabo de aludir no solo no admite derogaciones y desperfectos para ninguno de los dos miembros, sino que también dista mucho de ser neutral, pues insiste en una implícita jerarquía valorativa que, dentro del binomio, mira con sospecha, de base, al elemento vacío (de contenidos fuertes, de significados duros), al cuerpo indistinto de la ‘mujer’ no marcado por el discurso, y luego, empeorando la situación, a la clara impostura de lo afeminado, donde la amenaza de lo oculto, lo retráctil, lo no explicitado, se vuelve culto de la superficie que no tiene fondo, vislumbrando así un abismo ontológica y hermenéuticamente definitivo. La distinción de género y clase de los dos personajes se dispara en un abanico de políticas identitarias obligadas dentro de una estructura rígidamente binaria, donde

el segundo, el que le corresponde a Molina, es, en más de un sentido, el factor débil: macho/hembra, proletario/burgués, colectivo/personal, ética/estética, izquierda/derecha, contenido/forma, autóctono/importado. La debilidad intrínseca de la posición segunda no tiene que ver solamente con las dudosas resonancias que levanta en el sistema de valores programáticos al que cabe asociar la modernidad criolla, sino también con el hecho de que el lugar de Molina, más que a una lúcida posición en contra, una otredad bien perfilada, una militancia sustanciada en un credo, remite a una mera ‘atenuación’ (por desinterés, descuido, ingenuidad, descaro o artimaña) del manifiesto primero, contesta a la transparencia y solidez de Valentín negándose a contestar, con una debilitadora, andrógina, falta de resistencia, o más bien, al revés, con un ostentoso amaneramiento, una exageración tramposa igual de ambigua, que pone en entredicho, últimamente, ambas posiciones enfrentadas<sup>43</sup>. Si la ‘identidad latinoamericana’ no entra abiertamente en el juego de las partes, es evidente que la caracterización de Valentín intercepta todos los estereotipos y clichés del ‘latinoamericanismo *hardcore*’: su voluntariosa ‘interpretación’ de la Revolución, su sentido del sacrificio y ciego idealismo – algo ingenuos si consideramos la circunstancia que, actualmente, le define –, el dogmatismo excluyente y el didacticismo ilustrado que informan su trato con los no convertidos, anticipan – con tonos, sin duda, infinitamente más entrañables, compatibles con su rol paralelo de galán o presa amorosa en el melodrama sentimental de la *mujer araña*<sup>44</sup> – los endurecimientos partidarios, los hielos soviéticos, contra los que se arrojará, diez años más tarde, Pedro Lemebel en su poema *Hablo por mi diferencia*, donde el cielo rojo de la utopía hispanoamericana heteronormativamente habitado por una estirpe ariana de ‘compañeros’ intachables convertidos en intransigentes jerarcas se vuelve campo de exterminio para «tantos niños que van a nacer con una alita rota» (Lemebel 1997b: 84). Del otro lado del

43 Estoy utilizando aquí de descriptores las alternativas, solo aparentemente contradictorias, previstas por Susan Sontag para el gusto *camp*.

44 La requisitoria anti-ideológica de Lemebel, de acuerdo con una beligerancia política totalmente desconocida al proyecto y a la sensibilidad de Puig, es, sin duda, mucho más áspera: si podemos entrever precisamente en la obra del escritor de General Villegas un primer intento de crítica *queer* al izquierdismo revolucionario hecho y derecho – ese gran talismán del canon latinoamericano del siglo XX que también se queda, como otros fetiches, a medio camino entre la realidad y la magia –, la sorprendente circulación de afectos vulnerados, la alianza de cuerpos amorosamente renombrados fuera de sus respectivas clases que, folletinescamente, cierra *El beso de la mujer araña*, sería impensable en Lemebel, quien, en cambio, en *Tengo miedo torero* – la novela que, como hemos dicho, está tallada en la misma madera –, cuenta la fatal atracción entre el estudiante revolucionario y la loca de la esquina como una historia de un solo sentido, una desvergonzada traición, una seducción oportunista (amparada en el ideal) que deja a la segunda con el corazón roto esperando, en balde, que su Carlitos, después del atentado que le ha ayudado a preparar, vuelva a por ella para llevársela a Cuba, esa tierra prometida del amor ‘entre hombres’ que nunca llegará a pisar. Rematando la vuelta de tuerca impuesta por Lemebel al patrón originario argentino, en la versión chilena – donde la cínica devoradora es él y la telaraña es la utopía social –, la loca es la proletaria de escasos recursos, criada en la militancia barriobajera, y el cadete de la revolución un niño excitado con los espectros de *El Capital*.

espectro, la dudosa virilidad y la flojera ideológica de Molina le convierten, automáticamente, en ‘poco local’, pues le sitúan fuera de la idiosincrasia revolucionaria, la de «los machos latinoamericanos de verdad» (Bolaño 2011: 125), como, por otro lado, parecería confirmar su predilección por ciertas sospechosas películas extranjeras... Considerando la triste contingencia de la reclusión, adquiere una posición destacada la conversación que, dentro de una tendencia generalizada a renegociar, liberándolas, palabras estandarizadas y cautivas<sup>45</sup>, ve a los dos presos confrontarse acerca de los múltiples significados del verbo ‘evadirse’. Comentando la más escandalosa de las películas del camaleónico repertorio con el que la loca, en ideal trampantojo, atraviesa la pared de la celda, transformándola en pantalla sensible para la proyección del espacio fingido – la de un «muchachito» «muy bueno», de muy buen ver, todo un caballero y un amante perfecto, que traiciona a su país entregándolo nada menos que a los nazis –, Molina y Valentín parecen llegar a tocar el meollo de la cuestión:

– Yo no te entiendo.

– Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no? ... Contéstame.

– ¿Qué quieres que te conteste?

– Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a despertar más todavía?, ¿quieres que me vuelva loco? Porque loca ya soy.

– No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no solo despertándote... sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.

– ¿Por qué? No es cierto.

– Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. (Puig 2010: 91)

---

45 Una de éstas es, quizás algo obviamente, justo la palabra «hombría», que queda empuñada, primero, como sinónimo de virilidad y, luego, como antónimo de sensibilidad y sentimentalismo. Obviamente, el comportamiento de Molina no encaja en las atribuciones previstas para su género, pues es «blando como una mujer», lo cual le da la posibilidad, interfiriendo constructos sexo-genéricos con constructos ideológicos, de confundir algunos de los sagrados arreglos en los que se afianza Valentín: «– 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. – ¿Para qué? ¿Para torturar? [...] si todos los hombres fueran como las mujeres no habría torturadores» (Puig 2010: 37). Otra vez, Lemebel se demuestra un buen lector de Puig, sin estar dispuesto, sin embargo, a ninguna transacción imaginaria con las rocas duras de la izquierda chilena: «No sabe que la hombría / nunca la aprendí en los cuarteles / mi hombría me la enseñó la noche / detrás de un poste / esa hombría de la que usted se jacta / se la metieron en el regimiento / un milico asesino / de éstos que aún están en el poder» (Lemebel 1997b: 82-83).

Sin dejar de aludir nunca a la obligación del terruño, al vínculo natural con la patria, la ‘evasión’ que aquí se tematiza intercepta, de un lado, la red discursiva de la sociología del arte, convirtiéndose la escena en un sesudo comentario acerca de la (más o menos) inocente ‘diversión’ del entretenimiento masivo – una glosa de la posmodernidad, con posiciones repartidas entre apocalípticos e integrados –, mientras que, del otro, se deja cazar por el reclamo de la ideología, donde la única traducción posible del término es ‘alienación’, desvío heterodirigido del viaje unidireccional del proyecto. Y, sin embargo, por afuera de todos los códigos, en la humanidad al desnudo que los dos presos están empezando a aprender a compartir, es, llana y sencillamente, una ‘fuga’, urgencia vital, reacción espontánea del cuerpo cautivo, sin importar ya lo más mínimo ninguno de los frentes activados ni, mucho menos, la disyuntiva implícita, encriptada en la selección de estos dos cuerpos, entre criollismo y extranjería. Si lo único que cuenta es, apenas, muy concretamente, la existencia de un ‘dentro’ y un ‘fuera’ – y, en este sentido, Valentín y Molina juegan sin engaños del mismo lado de la línea –, no hay que olvidar que, exactamente como todos los conflictos-simulacros a los que nos hemos referido, también ese último, arrastrado por mal camino por la trampa del género que se relaciona con Molina, encorsetado en el contrapunto entre la aparente transparencia comunicativa que proyecta la imagen del militante y la resbalosa imagen en abismo que se vincula con la sexualidad incoherente, se da como variación sobre el tema de ‘naturaleza’ vs ‘artificio’, pues el referente de la autoctonía es un cuerpo sincero, robusto y corroborantemente situado en el espacio, en el tiempo y en el discurso, avalado, entonces, por (la ilusión de) la autenticidad, mientras la dis(loca)da es sofisticación traicionera conspirando para corromper el cuerpo nacional, ablandando sus defensas, desdibujando sus fronteras. En este sentido, por afuera del cliché, la cada vez más pronunciada promiscuidad que se va activando entre los dos presos – y que desemboca en una pornográfica unión ‘contra natura’ – se configura como una triunfal evasión – que la letra del texto, sin embargo, desmiente *de facto* –, coincidiendo con una emancipación rotunda de las ‘trampas del discurso’. Además, si el intercambio de fluidos simbólicos circula en ambos sentidos de marcha, transformando la arquetípica narración maestra de la ‘soledad’ (la de la oposición binaria de los géneros, del centro y la periferia, el arte y la ideología...) en una aventura *queer* de cruces y pasajes estructuralmente subversiva, es la mentira manifiesta empuñada por Molina la señal identitaria última que la novela convierte en un arma de deconstrucción afilada, la gran carcajada al desnudo que afloja la resistencia de las ideas fijas y disuelve la falsa consistencia de los constructos naturalizados, entre los cuales cabe archivar también la silueta de tantos presentes, pasados y futuros libertadores de América, convenientemente barbudos y virilmente seductivos, convocados

aquí a compartir su estatus de íconos kitsch con el rouge labial de las divas y el brillo fluorescente de las latas de sopa. Es precisamente alrededor del reconocimiento de la natura efímera de nuestros pobres relatos de autogestión imaginaria que las chispas de la complicidad afectiva empiezan a saltar:

- Molina...
- ¿Uhm?
- Mirá las sombras que echa el calentador.
- Sí, yo siempre las miro, ¿vos nunca las mirás?
- No, no me había dado cuenta.
- Sí, yo me entretengo mucho mirando las sombras mientras está el calentador prendido. (206)

Vuelto íntimo para una economía de subsistencia, restituido a su estructura primaria, el espectáculo del cine, obliterando distancias culturales, removiendo obstáculos sociales y curando irritaciones del gusto, es ahora paráfrasis sencilla y transversal de lo movedido y precario de la condición humana.

La ‘verdad’ identitaria de la novela, de hecho, reside toda en el cuento por imágenes, o por sombras, realizado por Molina. Todas sus películas – algunas reales, otras imaginadas, todas subidas de tono, caprichosamente ‘innaturales’ como conviene al código barato del género que, alegremente, evocan – hacen alarde de un mínimo común denominador que repite, *mutatis mutandis*, la misma conseja: todas son historias de transformación, relatos de metamorfosis, de cuerpos móviles e identidades en tránsito, cuyos protagonistas están más o menos dramáticamente invitados a cruzar sus propias fronteras y renunciar a sus más radicadas alianzas y creencias, para ser otros, o mejor, quedarse en suspenso, formas inconstantes, interrogantes colgados, últimamente identificados con un proceso de espectralización de la sustancia del que el cine se hace metáfora. En algunas de ellas, la invitación a no confiar demasiado en los límites naturales del yo pasa por una narración fantástica que vuelve metafísica la frontera impropriamente transgredida por los cuerpos insumisos de las reinas y los traficantes de culturas importadas, tratando la inestabilidad identitaria como un espantoso prodigio. Así, atraídos, convocados, embrujados por el género en *drag* de Molina – que aligera, a todos los niveles, la esclavitud de la ontología –, la celda de los dos presos se va llenando de seres transformados y transformantes (pues el proceso, siempre, es reversible) que tergiversan toda clase de confines, zombis y mujeres-pantera, al lado de glamurosas *chanteuses* que, como agentes dobles, se cambian de chaqueta (bando político, pasaporte...) con el mismo aplomo con el que, en el escenario, se modifican el peinado. En la hermenéutica ingenua que estas narraciones interceptan, todos ellos son ‘monstruos’, criaturas traicioneras que asustan, repugnan o, como mucho,

mueven a compasión, pues son errantes almas en pena, seres sin descanso que han perdido, y no encuentran, un *ubi consistam*. Y, sin embargo, la atención de Molina, aplicando inconscientemente los principios de la guerra a la interpretación teorizada por Susan Sontag, se detiene de modo terco y coherente solo en el ‘vestuario’, se concentra, con malicia involuntaria, en el brillo lustroso de sus atuendos, en lo bien hechos que están sus disfraces cambiantes, acomodando bajo el signo transversal de lo postizo a santos y pecadores, a ‘propios’ y ‘ajenos’. Cuando la protagonista del melodrama fantástico que inaugura el baile de las máscaras, la desdichada mujer-pantera sacada a la fuerza de una leyenda tradicional rumana de la Edad Media y catapultada por las calles de Nueva York, colgada del brazo de su amante liberal e imposible, entra en un restaurante, alguien de los suyos (los rumanos, los pobres, los hechizados, los premodernos, los comunistas...), un mandante de la proveniencia, un guardián de la identidad originaria, la ‘identifica’, le habla en su idioma, la clava con la mirada en el lugar simbólico que estaría destinada a ocupar por naturaleza, vinculándola con una estirpe (condenada) y censurando sus paseos no ortodoxos por afuera del modelo: «Te reconocí en seguida, tú sabes por qué. Hasta pronto...». Mas, quitándole toda importancia a la anagnórisis, la voz en off de Molina sigue enumerando imperturbable detalles teatrales (o teatralizados), tratando el mundo y sus implícitas, encubiertas políticas representacionales como un número de *music-hall*: «un peinado de banana todo alrededor de la cabeza», una «malla cristal de seda», un «arabesco de strass»..., así sucesivamente.

De gusto impecable, fabricado, sin duda, por todo un profesional del vestuario, es también el traje de cola de cerdo que tan regio le queda al actor latinoamericano del reparto.

Me parece de gran relieve – y, por otro lado, algo totalmente omitido por la crítica – el hecho de que, en el generalizado programa de aligeramiento de toda suerte de política identitaria que la novela lleva a cabo, dejando, sin embargo, la identidad colectiva del Subcontinente fuera del proscenio de las deconstrucciones – hecho curioso, si pensamos que estamos, todavía, en pleno *boom* –, Puig se tome la molestia de inventarse una película en la que el conflicto – arquetípicamente reconocible con toda la teoría de sus manifestaciones obligadas – del hombre americano acorralado en la disyuntiva entre deseo individual y deber colectivo, emblemáticamente, se ‘afantasma’. Indigenismo, revolución, guerrilla, *gran tour*, narcotráfico, selvas, cafetales, tradiciones mágico-folklóricas, todos presentes y alistados, son los ingredientes ideales del melodrama criollo acabado, aliñado con bizantinos golpes de efecto y revelaciones escabrosas acerca de un origen (una familia, una patria...) que parece no saber cómo quedarse quieto, se desplaza, va cambiando de forma y contenidos, se aleja como un espejismo, provocando la desesperación del hijo rebelde o traidor, el fugitivo latinoamericano que, impulsado por el sentimiento de culpa y la nostalgia, pretende emprender

el gesto ritual del regreso. De hecho, el protagonista vive en Europa dilapidando el capital paterno entre lujos y escapismos pero, como acostumbra de acuerdo con el pedido *à la carte* del cliché, sus ocios primermundistas apenas le sirven para maquillar un vacío, un compromiso incumplido con la fibra nativa y sus emanaciones simbólicas: «el muchachito se siente muy mal de haber dejado su país, donde los trabajadores están muy maltratados, y él tiene ideas revolucionarias pero es un hijo de multimillonarios y nadie lo quiere, de la gente del pueblo» (138). Si, curiosamente, Molina cierra su relato en abrupto – pues a duras penas se acuerda del final de una función que parece estar contando como por obligación, sin apenas una pizca del entusiasmo y la gracia que le dedica a sus películas preferidas (más exóticas y bizarras) – con el hijo pródigo de América Latina que recupera sus raíces en olor de santidad revolucionaria, abandonando a su facultosa amante europea y, de paso, sus humos de desprovincialización, según una moraleja tan esquemáticamente binaria que roza la auto-parodia – «la separación es muy triste, porque los dos se quieren de veras, pero cada uno pertenece a un mundo diferente, y chau, fin» (140) –, la película vive una vida segunda en la alucinación afiebrada de Valentín quien, evidentemente, se da por aludido como parte de la secta suicida de la militancia latinoamericana y, en sus sueños intoxicados por el veneno, se deja habitar por un gran ensayo general de esa misma historia, un borrador que se niega a volverse definitivo y sigue agitándose incandescente, ramificándose rizomático, centelleante de optativas posibles y variantes multiplicadas. Ambiguamente aprehendidas en la letra cursiva de un fantasmagórico *stream of consciousness*, las intenciones narrativas – las ‘orientaciones’ – de cada uno de los personajes (el «revolucionario latinoamericano», «los colonialistas de su país», los guerrilleros, la «ejecutiva parisiense», «la muchacha campesina» que acompaña al joven en el otro lado del espectro...) se vuelven trémulas como hojas arrasadas por una tormenta de la significación que recorre un espacio narrativo idealmente irresoluto, en el que cuesta trabajo reconocer las funciones de una fábula notoria. Véase, a manera de ejemplo, una porción del teatrillo de sombras chinas que des-identifica al joven ‘actor’:

[...] un muchacho dispuesto a dar la vida por defender sus principios, un muchacho que no concibe la explotación de los trabajadores, [...] un muchacho que cree sin vacilar en la doctrina marxista, un muchacho con el firme propósito de entrar en contacto con las organizaciones guerrilleras, un muchacho que observa desde el aire las montañas pensando que pronto allí se reunirá con los libertadores de su país, un muchacho que teme ser considerado un oligarca más, un muchacho que como amarga ironía podría ser raptado por guerrilleros para exigir un rescate, [...]. (144-145)

*[...] un muchacho que quiere convencer a su madre de irse con él a Europa, un muchacho que quiere usufructuar de sus bienes y repetir su viaje de niño para esquiar junto a su bella madre, un muchacho que decide dejarlo todo y huir con su madre, [...] un muchacho que no desea un hijo indio, un muchacho que no desea cruzar su sangre con la sangre de la india, [...] un muchacho que encabeza el asalto guerrillero a la hacienda donde está su madre [...], un muchacho que abre fuego contra su propia casa [...]. (166-167)*

El precario equilibrio roto en este lado del mundo, el ‘sentido’ del regreso al caos originario, las pruebas del itinerario, las connotaciones simbólicas de los ancestros, las dos mujeres del héroe (pensadas, en convencional homenaje a los viajes a la semilla de Carpentier, como guías respectivas de la civilización y la barbarie), el mismo desenlace, no paran de querer ser muchas cosas a la vez, contradictorias y en disputa. Y el héroe latinoamericano, moviéndose con equipaje liviano entre ecos distantes de patrones apilados, modelos erosionados en la superficial orgía de una textualidad panerótica y voraz, se concede el lujo de no escoger ‘de qué bando estar’.

Por afuera de este sueño o pesadilla anticipatoria de un latinoamericanismo *queer* – que, de momento, apenas puede darse en un lugar narrativo abismático, que funciona como un periodo hipotético de la irrealidad –, queda la sensación de que, para ser latinoamericano, como para situarse en el género, es forzoso tomar partido, escoger claramente una parroquia, defendiéndose de todo posible margen de ambigüedad. Ser latinoamericano implica manifestar o exhibir, hasta alardear, una posición discursivamente marcada: hay que ser culturalmente ‘macho’.

## 2.

### PEDRO LEMEBEL, DIAMELA ELTIT Y ROBERTO BOLAÑO: LOS TRES PILARES CHUECOS DE LA 'MATRIA' LATINOAMERICANA

#### 2.1 LO LOCAL IN DRAG: LOS MIL NOMBRES DE AMÉRICA LATINA

En *Viajes virales*, Lina Meruane considera *Loco afán* de Pedro Lemebel – su segunda recopilación de crónicas, que se publica en volumen para los tipos de LOM en 1996, recogiendo dentro de un impresionante marco simbólico unitario una serie de textos precedentemente dispersos, ‘concentrándolos en un lugar’ – un punto de inflexión importante en la narración latinoamericana del sida, pues en sus páginas, donde «todo se localiza» (2012: 178), al movimiento de «nacionalización de la crisis» (15) – la segunda época del contagio durante la cual se procede a recortar un ambiguo refugio dentro de las tramas físicas y simbólicas de la «patria hospitalaria» para los afectados (193) – corresponde un proceso a la nación periférica, un belicoso cuestionamiento de la precarización imaginaria de América Latina, consumida por infiltraciones (neo)colonialistas que, a esas alturas, resultan ya plenamente ‘viralizadas’. Cerrando definitivamente la etapa de la ilusión globalizadora, desbaratando los «vagabundeos virales» que, hasta los años ‘80, habían representado una apuesta histórica para las sexualidades diferentes del Subcontinente, el cronista chileno dibuja a sus locas, empujadas por los aprietos y los apremios de la enfermedad, como personajes ‘de vuelta’, ritualizando y volviendo políticos sus regresos a los cuarteles de invierno de la identidad chica (Fischer 2016). Lo cual convierte el libro en otro *turning point*, no solo por lo que se refiere a la significación de la homosexualidad en las letras latinoamericanas: el verdadero acto de fundación de un lugar imaginario – «tan latinoamericano y mágico (exótico) como [...] Macondo» pero

«más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación» (Fuguet; Gómez 1998: 15) – llamado *Queeramérica*.

Sin embargo, cabe preguntarse qué significa realmente retornar – regresar a la identidad – en estas circunstancias. ¿Cómo volver a abogar por el lugar y promulgar lo propio a partir de un cuerpo irremediabilmente abierto, definitivamente contagiado? ¿Cómo se juega ahora la partida de la identificación? ¿Cómo se habita el espacio de la especificidad cultural después de la gran infección? ¿Cómo se conjuga el ímpetu decolonial, la resurrección de la diferencia – que en Lemebel se da con una fuerza inaudita como no se había dado en América Latina por lo menos durante una generación – con la sospechosa ‘promiscuidad’ de las «locas más viajadas» (Lemebel 1997b: 23)? ¿G(loca)lizar<sup>1</sup> Macondo implicaría instituir una franja diputada a la cuarentena?

Uno de los aspectos más hipnóticamente desestabilizadores y hermenéuticamente irreductibles de *Loco afán* – pasado casi totalmente bajo silencio por la bibliografía lemebeliana – es, de hecho, la conturbadora inestabilidad simbólica del sida que recorre sus páginas, confundiendo, a veces, los frentes activados y enturbiando la transparencia de un programa identitario de resistencia. Si, por un lado, de modo manifiesto, la enfermedad es un dispositivo correccional, un arma al servicio del poder, pensada para aplanar la diferencia, la diversidad y la diversión relacionadas con las micropolíticas del loquerío, por otro, más encubiertamente, el ‘secreto’ – según uno de los mil nombres mediante los cuales Lemebel y su desaventajada tribu urbana procuran desenfocar su imagen, desobligando, de paso, su dictamen – pasa a ser también el recurso más sutilmente subversivo del arsenal del que disponen los cuerpos no uniformados de las locas, quienes integran, aglutinan, en sus *performances* indisciplinadas, entre otros materiales encontrados, también el morbo y sus efectos.

Las trincheras excavadas en el impecable panorama urbano del Santiago neoliberal son (por lo menos) dos o, mejor dicho, en la misma trinchera se juegan dos partidos igual de urgentes y desesperados que, de continuo, mediante una red imponente de solapamientos retóricos y deslices semánticos favorecidos por la expresión barroca del cronista, se confunden mutuamente. El primer conflicto es biopolítico y da cuenta, sin importar ni el contexto cultural ni la diacronía – los nombres cambiantes del gobierno de turno – de la oposición entre el Estado de Derecho (emanación de la voluntad de un Legislador cualquiera) y los cuerpos incontrolables que se escapan de las mallas del control categorial: en este sentido, las travestis lemebelianas reciben las embestidas, diferentes pero uniformes, del régimen de Pinochet y de la neonata democracia chilena, por afuera de toda especi-

---

<sup>1</sup> Juego aquí con un término que – de manera algo borrosa, por cierto – ha sido utilizado en ambientes sociológicos para referirse a un término medio, a una negociación necesaria en tiempos, precisamente, de ‘viralidades’ e irremediables intersecciones.

ficidad, dentro de un marco estructuralmente violento que se relaciona, genéricamente, con el contrato societario, su lógica intrínseca y sus implícitas funciones. Por otro lado, las indigentes e infecciosas prostitutas travestis de San Camilo – esa minoría horriblemente selecta que representa el margen de los márgenes de la topografía santiaguina – están pensadas como representantes emblemáticos – característicamente variables, volubles y deshomogéneos – de una nueva patria chica, reforzada en su compromiso periférico: ‘son’ un Chile mamarracho – o una América Latina esperpento según la versión amplia del descentramiento que Lemebel privilegia –, los espantapájaros que vigilan los confines de la biodiversidad local amenazada por los nuevos conquistadores que, dólares en el bolsillo, reinstalan la colonia, desmantelando unos ‘cultivos’ que, por otro lado, a estas alturas, cualquiera tendría dificultad para considerar ‘originarios’.

Cabría mencionar también una tercera acepción del conflicto (que, sin embargo, parece funcionar como una variante de la segunda): una polémica toda interna al sector, inherente a la evolución de la identidad homosexual y sus políticas de representación que, como decíamos al principio, Lemebel acompasa, más o menos conscientemente, con las conquistas teóricas del *queer*<sup>2</sup>, tratando el «patrón gay», el «hombre homosexual» (tal cual en su texto, entre comillas), la imagen-manifiesto de un tercer género (problemáticamente hipostasiado en la robusta sustancia varonil de un Apolo esculpido en el gimnasio), como una imposición colonial más que, «perfumada por el embrujo capitalista», se baja de su Olimpo norteño y se cuelga en «este fin del mundo», dedicándose al sistemático allanamiento de las variables sexuales periféricas (Lemebel 1997b: 22, 23).

Ahora bien, dicho lo dicho, la posición de los antihéroes lemebelianos, a ratos, se nos escapa de todas las mallas, desobedeciendo todos los andamiajes simbólicos mencionados.

---

2 En una reveladora entrevista con Nelly Richard, en realidad, Lemebel manifiesta su habitual desconfianza «frente a los saberes ilustrados, los saberes de catedral» (57) también en contra de «ese Frankenstein-*queer* tan en boga» (67). Y, sin embargo, acto seguido, se lanza a construir una filología mágico-realista de la palabra *queer*, que parecería responder a la necesidad de reivindicarla antropológicamente como algo propio, nativo, extrañamente familiar: «Durante la Conquista se produce un encuentro en Arauco de los españoles con un chamán homosexual, vestido con pieles de serpientes, uñas de gatopardos y algunas plumas grises que completaban su *look* (¡aquí en Chile no hay papagayos!). A los Conquistadores les parecía un ser exótico, ‘raro’. Fíjate que para calificarlo debieron usar esa palabra que, se me ocurre, después devino en afeminado [...]. Como ves, chica, los orígenes son siempre bastardos» (Lemebel en Richard 2018: 67-69). La declaración no tiene desperdicio para lo que aquí nos ocupa, pues proyecta su halo iluminador sobre uno de los pasajes más conocidos del texto-conferencia del *Loco afán*, el que fabula el ‘regreso’ de un «mariconaje guerrero» originario como ocasión propicia para reanudar la resistencia de lo periférico. El pasaje también nos permite vincular toda la línea metafórica del ‘nativismo *queer*’ lemebeliano con el libro que aquí el cronista recomienda leer a su entrevistadora: *Guerreros, chamanes y travestis. Indicios de homosexualidad entre los exóticos* de Alberto Cardín (1989).

Geopolíticamente hablando, por ejemplo, si la palabra ‘loca’ – además de hacerle eco, rescatándolo del argot callejero chileno, al homosexual de barriada (‘cola’, ‘coliza’ o ‘colisa’) –, con apenas una letrita de maquillaje, también evoca un sugestivo inverso anagramático de la ‘colo-nización’ – o quizás, una suerte de colonización ‘invertida’, escamoteada, desviada –, por otro lado, lúbricas y sin ley, las locas se dejan contagiar (y contagian), la colonización les entra, seductora, por el patio trasero, por la ‘cola’, se les mete por el ‘colon’, y se convierte en ocasión de disfrute, en un placer enfermizo.

La transparencia semántica del magnífico epígrafe del libro – que es donde, de hecho, se funda virtualmente el lazareto de la diversidad periférica en el borde del exterminio: un Macondo infectado e infeccioso que es a la vez un ‘mariposario’ exótico, una pajarera de especímenes raros y un moridero –, ya de por sí movida por algunos indicadores de contradicción interna, pierde más y más definición en el diálogo con algunos de los textos enmarcados:

*La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio.*

*Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario. (Lemebel 1997b: 7)*

Si para este nosotros grupal y politizado – que se engalana con estigmas de marginalidad variada intensificándose en el contacto, transitando del sexo, a la clase, a la etnia – el estallido de la plaga representa, sin duda, un pasaje luctuoso y un presagio aciago, el efecto mortuorio de una campaña de normalización violenta que obliga la sustitución del ornamento bizarro de la diversidad con el dispositivo higiénico del control sanitario, y conmuta el aire libre, la luz meridiana, del deseo disidente con el olor a cloroformo y la iluminación opaca de la reclusión correccional, tanto las «jeringas» como «la luna», los emblemas de la vida en el sidario, a bien mirar, son – o, quizás, transportados por una lengua babosa y liante que todo lo remueve y desestablece, se convierten en – referentes mucho más ambiguos que lo que parece.

Cotejando estas dos imágenes, que claramente sugieren la posibilidad de un diálogo intertextual con los versos inaugurales del libro mayor, tal vez podamos connotar mejor el sentido que pretendemos imprimir al análisis:



Si las jeringas de la segunda foto, que atestiguan el sonado paseito que Lemebel se dio al Norte en 1994 participando en la parada del orgullo gay de Nueva York (donde exhibe un modelito de Cristo anatómico sureño de órganos expuestos y significativas ‘espinas’ al estilo de una diadema glamurosamente torturadora), apuntan, en realidad, para afuera y resultan, más bien, ofensivas y desafiantes – pues no contienen medicamentos y remedios para curar al enfermo, sino sangre infecta lista para devolverle al Primer Mundo el favor del contagio –, no cabe duda de que el sida – con toda su parafernalia y quincallería, plenamente iconizadas – entra tempranamente a formar parte del repertorio del *performer*, convirtiéndose en una pluma de color más, entre las muchas disponibles en el probador de los artistas.

Además, el llamativo adorno, trabando ‘entendimiento’ con esa «cara chilena asombrada», de «indiecita» (Lemebel 2009: 56), que Lemebel también exhibe en el desfile, intercepta otra genealogía diferente de la católica, evocando la «cosmética tribal», el vestuario ceremonial nativo que, en *Loco afán* – el texto-intervención, no incluido en la edición LOM de las ‘crónicas de sidario’, leído en ocasión del encuentro de Félix Guattari con los alumnos de la Universidad Arcis el 22 de mayo de 1991 –, conforma una red de significados resistentemente periféricos dialogando, entre otras cosas, con la «luna morena» de América Latina, su identidad tres veces opaca<sup>3</sup>, por indígena (negra), por ‘femenina’ (débil, como decíamos, no marcada) y por «travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales» que aquí, implícitamente, se propone capitalizar por interiorización, o mejor, mediante un proceso de externalización en la superficie, exponiendo las heridas y las costuras en un retablo-disfraz tatuado en la piel, ambivalentemente propio.

En otras palabras, en el que se va configurando como un embrolladísimo ovillo de paradojas y oblicuidades, el sol, la era luminosa, la inocencia emplumada del pre-contagio, podría vincularse sospechosamente, en el juego de la textualidad inversa, con la construcción identitariamente ‘narcisa’ de ese Apolo de «piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista» (1997b: 23) que, en una de sus descripciones más conocidas y citadas, Lemebel asocia con Mr. Gay, mientras, en cambio, la dura fase de la experiencia, el descubrimiento, la hemorragia de significados y propiedades que se relaciona con la epidemia, con una ‘lunaridad’ reivindicada, una imagen ofuscada, entreverada, enrarecida, productivamente salpicada de ‘sombras’. Atando los cabos de una intertextualidad retorcida que involucra también las manifestaciones públicas del cuerpo-yegua, con un salto mortal de la intención originaria, la invasión del sida parece convertirse, entonces, en una ‘oportunidad’, la ocasión propicia para redescubrir la identidad sepultada en el pleno sol de la transparencia, dejando de lado la búsqueda-ilusión de una identidad meridiana y coherente que, tanto en la reproducción explícita como en su inversión, ratifica el modelo importado. Si «el sida llega al sur como un destructivo polizón imperialista» y Lemebel, alterando completamente su narrativa maestra, postula, alrededor suyo, «un pensamiento impregnado de reflexiones postcoloniales» (Meruane 2012 :73), «el crisol pavoroso del VIH» (Lemebel 1997b: 23) remezcla significados aparentes y remueve, en torbellino barroco, las poses cristalizadas del eje centro/periferia, devolviendo América Latina a su insustancialidad barbárica e insumisa, redescubriendo sus incoherentes panoramas ‘originarios’ entrecortados por la variación, destapando su rostro ‘nativo’ moteado por la diversidad.

---

3 «El cuero opaco de la geografía local» es la expresión que el cronista utiliza en *La noche de los visones* para manifestar su diferencia y significar su desviación del molde del Superman gay (1997b: 23).

En *La noche de los visones* (la crónica proemial de la primera sección de *Loco afán*, significativamente titulada *Demasiado herida*), el rol figurativo de la enfermedad es precisamente el de «motear» la foto de las protagonistas, que queda empañada, en el después de quien la mira, por «el amarillo pálido» de «un sol desteñido» (22). No se trata de reescribir la historia de la interpretación de ese texto capital – ni del libro que lo contiene<sup>4</sup> –, pues es fundamental preservar la fuerza belicosamente anticolonial de la propuesta lemebeliana, cuyos significados se irradian, efectivamente, a partir de la gran metáfora central que ve neoliberalismo, dictadura y homo-fascismo *Gay Nation*, cooperar y encarnarse en un Conquistador definitivo del «territorio nativo», arrasado, nuevamente modelizado, en el exterminio de sus variantes (sexuales), por una «recolonización a través de los fluidos corporales» (22). Aquí, por ejemplo, como en el tema clásico de Prince – a quien Lemebel, de hecho, alude directamente en una crónica de *La esquina es mi corazón* –, la plaga sin nombre es una infausta ‘marca de los tiempos’ (*Sign o’ the Times*), el catalizador de un desencanto milenarista en muerte de la utopía de la diversidad: de hecho, la estructura del relato coteja un antes caóticamente risueño – el del *flashback* narrativo cristalizado en la instantánea de la fiesta a la que alude el título de la crónica, un carnaval de promiscuidades minoritarias e intersecciones loco-proletarias que recuenta el hilarante *melting pot* de la «porotada popular» allendista en la vigilia de su destitución – con el triste presente desde donde se narra sujetando entre las manos un daguerrotipo empolvado: el tiempo del sida (de Pinochet, del mercado global...) que, como el viento del apocalipsis de los cien años – el «que sofocaba los rosales y petrificaba los pantanos» –, ‘se llevó’ a todas las princesas de la mascarada. Justo antes de contar la muerte significativamente importada de cada una de sus protagonistas – los apóstoles travestis de esa peculiar última cena: la Pilola Alessandri, quien se compra «la epidemia en Nueva York», trayendo «en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir» (16), la Chumilou, que cede al ímpetu del «gringo impaciente, urgido por montarla, ofreciendo el abanico verde de su dólares» (19)... –, Lemebel se detiene, casi con ternura, en la descripción de la mancha que las deslustra en el retrato, volviendo imprecisa, borrosa su imagen, con una serie de variaciones líricas sobre el motivo que, metaforizando la enfermedad – aparentemente, sin más, el gran antagonista de la ‘locura’, el enemigo jurado del deseo disidente –, se configura como lo que ocluye el *punctum* fotográfico, el inconveniente que obstruye el «loco afán» de las heroínas «por saltar al futuro» (18). Nótese que, a lo largo de todo el libro, ésta es la primera y única ocasión en la que Lemebel menciona el sintagma

---

4 Para una interpretación general de la narrativa de Lemebel señalo el libro misceláneo de Fernando A. Blanco y Juan Poblete (2015); sobre el tema de la post- y la decolonialidad en *Loco afán* cabe citar, *in primis*, el artículo de Lagos Caamaño (2011).

temático que, aglutinando el sentido de su entera poética, le sirve de título. La viscosidad fantasmal del morbo podría ser, de hecho, su ‘galeón español’:

La foto es borrosa, quizás porque el *tul estropeado* del sida entela la doble desaparición de todas las locas. Esa sombra es una *delicada venda de celofán* que enlaza la cintura de la Pilola Alessandri [...]. (16)

La foto no es buena, no se sabe si es blanco y negro o si el color se fugó a paraísos tropicales. [...] Solamente *un aura de humedad amarilla* el único color que aviva la foto. Solamente esa *huella mohosa* enciende el papel, lo diluvia en la *mancha sepia* que le cruza el pecho a la Palma. (17)

Del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes. [...]. *La suciedad de las moscas*, fue puntuando de lunares las mejillas, como adelanto maquillado del sarcoma. Todas las caras aparecen moteadas de esa *llovizna purulenta*. (22, la cursiva es mía)

«El invierno cero positivo» apaga los rubores primaverales de las muchachas en flor y el estado lamentable de conservación de la foto, casi un maquillaje involuntario que apunta a una pose definitiva, anticipa la rigidez mortuoria del final, cuando la «chispa en los ojos» que avispa el grotesco festín de la «maricada chilena» allendista se coagula en «la gota congelada de la luna» y «el algodón nevado de la epidemia» llega para «escarcharles los pies» a las involuntarias militantes (23).

Y sin embargo no se puede dejar de notar que la foto, además de estropeada por la telaraña del contagio global, «no es buena» en primera instancia, es una foto sintomáticamente irresuelta, que le salió brumosa al improvisado artista, por falta de mano firme y por indisciplina de las modelos: «La foto no es buena, está *movida*, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo» (16). Es decir, es complicado desenredar, si no la intención del fotógrafo, cuya lucidez se corrompe con los humos alcohólicos de la fiesta, el rendimiento originario del retrato de su resultado póstumo, influido por el deterioro del soporte. Si volvemos a leer dentro de su contexto el sintagma-paradigma del ‘loco afán’, la polarización de significados que mencionábamos empieza, apenas, a temblar:

La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el ‘loco afán’ por saltar al futuro. (18)

La baja resolución de la imagen restituye la inestabilidad de una pajarera viva, el aleteo desordenado del movimiento que no acaba de cuajar en pose, la indefinición del gesto en construcción, en perpetuo suspenso («frases, dichos, muecas, conchazos» que «cuelgan del labio a punto de caer», 16). De paso, la mancha del sida se vuelve aura, contribuye, cómplice, al significativo desenfoque del sujeto, es un genial efecto de postproducción, oportuno sombreado para una galería de sombras.

En otras palabras, la urgencia apremiante del deseo loco, el frenesí que ‘mueve’ la imagen, empujando a sus acólitos a salirse del encuadre, a desviar la mirada del ojo del objetivo, traba una inopinada amistad, empieza a ‘entenderse’ figuralmente, con su opuesto polémico, el filtro mate de la enfermedad que ensucia, últimamente, algo que nunca fue ni pretendió ser terso y acaba por integrarse en el confuso revoltijo de puntos de fuga y máculas que altera la coherencia expresiva del conjunto periférico.

Es así que, a veces, las tumefacciones y grosores del sarcoma se procesan discursivamente como coquetos lunares milagrosamente absorbidos por la *allure* magnética del ‘glamour travesti’, que todo lo fagocita y digiere, como un agujero negro.

En el contexto de la que podemos considerar toda una etnografía del lupanar periférico en trance de extinción, se merece un lugar privilegiado el texto-entrevista que Lemebel realiza o finge realizar con uno de sus especímenes, una flor de otro mundo tocada por el síndrome, una loca di-charachera que juega «un poco con el aura *stars* de la epidemia» (1997b: 67). El título del falso reportaje, según una tendencia generalizada en la poética carroñera de Lemebel, incrusta un fósil del repertorio del entretenimiento internacional, lo traduce (traicionándolo) y le da una perversa vida nueva (interferida, de segunda mano). En *Los diamantes son eternos (frívolas, cadavéricas y ambulantes)*, el triste, solitario y final eco del exterminio – la reproducción de un modelo notorio – se desobliga y queda interceptado por el enrollador cuchichear de la «juerga coliza» que apostrofa a la última de las caídas con un irreverente «¡Te queda regio el sarcoma, linda!». «Así los enfermos se confunden con los sanos y el estigma sidático pasa por una cotidianidad de club, por una familiaridad compinche que frivoliza el drama» (67). La terapéutica pérdida de la orientación que aquí se registra – ¿de dónde viene el morbo, reducido, ahora, a una dimensión tan ‘familiar’?, ¿quién ordena realmente sus significados? ¿quién recibe y quién da?, ¿quién es activo y quién es pasivo?, ¿dónde está el ‘paciente’? – llega a confundir también las funciones codificadas de la encuesta, tergiversa el esquema de los lugares (entrevistador/entrevistado) y sus automatismos. La ‘localísima’ terminalmente afectada, originaria de la provincia de Talca, se escaquea sistemáticamente de las instancias del formulario y devuelve al remitente «el testimonio, el indigno interrogatorio que siempre coloca en el banquillo de los acusados al homosexual portador» (67), volviendo borrosas las palabras

claves y tecnicismos de las lenguas especializadas (medicina, periodismo), liándolas, enredándolas, en un florilegio de imágenes amontonadas que esquivan el diagnóstico del sentido, según una tendencia que ella no tiene las competencias necesarias para acercar al barroco:

- ¿Por qué portador?
- Tiene que ver con puerta.
- ¿Qué es eso?
- La mía es una reja, pero no de cárcel ni de encierro. Es una reja de jardín llena de florcitas y pájaros. (68)

No hay ‘sujetos sanos’ en Lemebel (enfermos definitivos, indígenas auténticos, chilenos perfectos, comunistas inmaculados...), todos sus héroes son portadores de otredad, criaturas infectadas e infecciosas. La bandera de la identificación (de cualquier identificación), siempre, se profana con incongruencias y distracciones, para no segregar: en este sentido, cabe notar que la misma imagen que la travesti utiliza para manipular el mandato sanitario y habitar transgresivamente el jardín umbrío de la enfermedad se repite, al pie de la letra, en el gran manifiesto de la diferencia lemebeliana, donde la imagen enarbolada de la nación revolucionaria, «la bandera de la patria libre», se convierte en una superficie cualquiera que el yo lírico se predispone a «bordar de pájaros» (81). De momento, el morbo, el alfiler extranjero que clava en su lugar y definitivamente archiva las deslumbrantes mariposas exóticas de la homosexualidad local, es el matiz más elegante de una paleta comprada en el súper de la esquina:

- Eso era en Talca. ¿Hay mucho sida por allá?
- Igual que en todas partes. Ahí supe que los travestís le dicen la sombra.
- ¿Cómo?
- Se pegó la sombra dicen. Es bonito fijaté. Es como la sombra de ojos. ¿Te fijas que todos los que tenemos sida, tenemos una mirada matadora? (70-71)

Así, el veredicto de exterminio (la disciplina, la homogeneización...) tiene que pasar por la tela de la mujer araña, se enreda en *Esas largas pestañas* (postizas) *del sida local* y la «premier luctuosa» del último deceso, el homenaje a la amiga que cayó, se transforma en la ocasión ideal para estrenar modelito, o mejor, lucir el último de los *looks* («esa faz pálida, como neogótica»), reamasando los estigmas del apocalipsis gay en una *performance* que desafía el ritual funerario, sus hipocresías y ataduras: «Cualquiera no ostenta ese *look* de manchas leopardas, ese tatuaje sidado que no se destiñe, fijaté» (73). Sobre el uso del inglés – que es, en efecto, masivo en las des-

cripciones de los países del morbo, pues remite a la clamorosa inversión de la narrativa maestra del contagio que, en Lemebel, baja de Estados Unidos con gesto colonialista –, caeríamos en la trampa de la lectura única si tratáramos, sin más, a los ‘afectados’ como seres lingüísticamente conquistados por la jerga global, pues, también en ese caso, la caja hermenéutica tiene doble fondo y el sometimiento de la contaminación se vuelve código, tal y como nos enseña, nuevamente, la loca de la encuesta:

- ¿En qué estás pensando?
  - Yo no pienso, soy una muñeca parlante. Como esas Barbies que dicen *I love you*.
  - ¿Hablas inglés?
  - El sida habla inglés.
  - ¿Cómo es eso?
  - Tú dices, *Darling, I must die*, y no lo sientes, no sientes lo que dices, no te duele, repites la propaganda gringa. A ellos les duele.
- (68-69)

Habría que volver a pensar en los automatismos de supervivencia adoptados por la travesti mecánica – en su actitud de Barbie tan de plástico que es de carne, en la inocencia aparente del sonsonete de sus repeticiones, en las reproducciones hiperrealistas del modelo importado – cuando llegaremos a comentar los efectos culturalmente subversivos de la Madonna de San Camilo, su *pop* anglo de prostíbulo en el culo del mundo; de momento, si el *S.I.D.A.*, a veces, es tratado como un logo multinacional – como pasa, por ejemplo, en la sátira-spot de *Y ahora las luces*, que realiza un sardónico muestreo del «super mall» de productos, más o menos culturales, vinculados con el «negocio SIDARTE» (65) –, sus localizadas presas lo ‘capturan’ y lo arrastran en su desorganizado rastrillo de barrio, le quitan el *brand*, lo transforman en cualquier cosa, lo trafican como otra «pilcha para la discoteca clandestina» (Lemebel 1991), donde prolifera, con toda su fuerza, una política cultural del cajón de sastre y el Apolo-Cortés que cobija «el síndrome de inmuno deficiencia» «en su imberbe mármol» (1997b: 23) es invitado a bajarse de su soleado aposento, pisar los peldaños de un sótano de mala muerte («al borde de la Alameda, casi topándose con la iglesia colonial de San Francisco») y «sumergirse en el horno multicolor de la fiebre *music* que gotea la pista» de un Olimpo Mapuche atiborrado de Levi’s *second hand*, infectas imitaciones del «Obsession For Men de Calvin Klein» y más que dudosas «polera[s] blanca[s] con el caimancito mordiendo la tetilla» (52).

En estas circunstancias, «la gota congelada de la luna» que, en el epígrafe, ensombrece la entrada del sidario ordenando los significados de un *introibo* funestamente definitivo, deja de sonar terminantemente elegiaca y la evidencia del *planctus*, la lágrima derramada por el ocaso de las cul-

turas locales opacadas por la importación viral, se vuelve perla opalina de colores cambiantes y reflejos engañosos, tornasol de alternancias luminosas, mero catalizador de fases provisorias y transformaciones reversibles. Después de todo, «el sepelio de una loca sidada es para filmarlo» y el *dress code* de la pasarela recomienda el *strass*:

[...] nadie sabe si esa lágrima de diamante que rueda por su mejilla es auténtica. Nadie pondría en duda esa amarga gota escenográfica, que brilla lentejuela en el ojo de la última escena. (Lemebel 1997b: 74)

Todo esto confluye en la poética de los mil nombres (sin cuerpo) a la que he decidido consagrar el presente apartado de mi investigación, un programa de fuga de la identidad, o mejor dicho, de reivindicación de una identidad que no identifica, desglosándose, en cambio, en la serie de gestos que la construyen, tal y como se pone de relieve en un texto archiconocido como *Los mil nombres de María Camaleón*, donde el *drag* lingüístico, el continuo *cambiar de piel* (diría Carlos Fuentes, invocando otras máscaras, mucho más infladas con la prosopopeya de la autoctonía), es lo más ‘propio’ del «zoológico gay». Sin embargo, tirando del hilo de la expresión que, para mí, no se limita a germinar en una mera especificación denotativa sino es el trampantojo barroco desde donde se irradia el sentido de todo el libro – la de la ‘loca local’ –, propongo que el típico mimetismo que caracteriza la «narrativa popular del loquerío» funcione a la perfección también para definir las propiedades eternas y los nuevos alcances de lo latinoamericano según Pedro Lemebel; que constituya la idea de América del cronista quien, viejo y nuevo folklor a la mano, transforma el cuento de la identidad del Continente en un resbaloso tatuaje de superficie:

No tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia. (1997b: 57)

Si, aquí, antes de abandonarse a un espectacular catálogo de ejemplos, Lemebel da cuenta de la subcultura homosexual del apodo que «empluma, enfiesta, traviste, disfraza o castiga la identidad», describiendo «la poética del sobrenombre gay» que «excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil» (58)<sup>5</sup>, el cruce de cables con

---

5 Sobre este punto teoriza Nelly Richard: «El nombre propio es la primera matriz de identidad que la pulsión decorativa del travesti busca refaccionar, sacando nombres robados de algún listado de candidatas a reinas de un día o bien a mises de una noche. La poética de los nombres sustitutos consume el acto de desafiliación, reemplazando el nombre del padre – el del nacimiento – por sobrenombres de mujer que borran la marca de la autoridad paterna transmitida por el legado patronímico. El travesti inicia su nomadismo de la identidad con este

la condición latinoamericana, con la emergencia identitaria y las estrategias de supervivencia de las periferias invadidas por el modelo colonial – su otra gran obsesión, característicamente tendiente a solaparse con la primera – no puede escaparse, pues es como si, en su escritura, las endiabladas incoherencia, incongruencia, contaminación, variabilidad (del paisaje, de las culturas...) del Subcontinente se convirtieran en metaforizantes privilegiados de la ‘locura’, y al revés, se aprendiera de vuelta a ser latinoamericanos, aceptando con un toque de humor la discontinuidad endémica y la insustancialidad inherente a esa misma experiencia, justamente entrando en las plumas del ‘cuerpo sin límites’, pisando el territorio – desterritorializado – del deseo gay: «No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos», dice el cronista, como si acabara de desembarcar, sin asombro, en la ‘otra orilla’. La resonancia latinoamericana de estas descripciones es amplia y ampliamente documentada. Un solo ejemplo, por otro lado, muy específico, un ‘nombre latinoamericano’ entre los más blasonados que, en este caso también, son mil nombres – la destitución del bautismo ‘natural’, la frustración de la fiebre taxonómica del observador (mariposa escrupulosamente catalogada en su expositor de cristal) –, ‘un mundo tan reciente’..., la selva que no cesa, inaprehensible en su asombroso mimetismo:

La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis. Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria, y el pez eléctrico que fulminaba desde el poso de las linazas. (Carpentier 2004: 297)

No olvidemos que, por muy beligerante que aparezca, el discurso de lo local, en Lemebel, nunca deja de ser, pues eso, explícitamente, ‘discurso’, más aún, discurso perennemente inacabado, dispuesto a «reprogramar la fiesta» «de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca, o el aburrimiento» (1997b: 57), a ‘rearmarse’ alrededor de ocurrencias e imprevistos encontrados, aprovechando cada nueva intrusión, cada nueva inclusión, para reamasar el engrudo nacarino y dar con una nueva forma – elíptica y barroca, sin dudas –, recosiendo infatigablemente ‘la pilcha’ alrededor de cada nuevo rasgón:

Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales – que, por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad – aflore en un mariconaje guerrero

---

primer capricho idiomático (suplementaciones, añadiduras) en una ceremonia de refundación decorativa que transcurre violando santos y profanando santorales» (2018: 44).

que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual, que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas. (Lemebel 1991)

No puedo dejar de volver a citar, en este contexto, el deseo de indefinición combativa que es la nueva Revolución Latinoamericana (el nuevo indigenismo, el nuevo mestizaje, el nuevo pensamiento decolonial...) según Pedro Lemebel<sup>6</sup>. El vistoso proceso mediante el cual el escritor de Valparaíso construye las dos grandes diferencias de las que se ocupa como imágenes, por primera vez, según un cambio mayúsculo en la historia cultural tanto del 'loquerío' como del localismo, especulares, o mejor, semióticamente promiscuas, se manifiesta, de manera ejemplar, en *Loco afán*, el texto, a la vez programático y ocasional al que tuvimos ocasión de referirnos más de una vez y que, sin encontrar un lugar en las primeras ediciones de las *Crónicas de sidario*, parece orientar desde fuera el juego de sus significados<sup>7</sup>. El «mariconaje guerrero», en la lengua común, es una contradicción *in terminis*, un violento *adynaton*, que Lemebel explota hasta sus últimas consecuencias para asociar las políticas identitarias desencarnadas del *queer* con la resonancia imaginaria de un entero continente, para lanzar la provocación de un 'latinoamericanismo marica': no se trata de ir armando un ejército de maricones soldados, más o menos locales, sino que de amariconar la batalla, de disfrazarse de guerreros – interceptando, de paso, «desde el borde de la voz», ritualidades nativas – y dejar «aflorar» una intención, consumando, a flor de piel, la reivindicación de «un deseo político en opresión». Si el referente principal de la alocución es la diferencia sexual, o mejor, son, en plural, las diferencias travestis, tan intermedias (mero tejido intersticial sin

---

6 Si la intransigente política antiglobalista de Lemebel deja asomarse, a ratos, cierta superviviente (y algo chirriante) tendencia al fetichismo de lo originario, lo auténtico americano (esa «luna morena sepultada» por el pesado maquillaje de las capas no autóctonas), desde la contaminación discursiva cuando menos llamativa que se produce entre lo nativo-ritual-ceremonial y la simulación hipertrófica de lo femenino que caracteriza lo *drag*, está claro que la política y la poética cultural de Lemebel van por otro camino: es decir, hacia la propuesta de un continente que encuentra su sustancia precisamente en el rechazo de la sustancia y donde lo forzosamente limítrofe (y revuelto) de las culturas recomienda una declinación performativa, lúcida y gestual del lema identitario, favoreciendo cierto deconstruccionismo natural latinoamericano. En este sentido, el travestismo prostibulario santiaguino, además de aparecer en las páginas lemebelianas para reivindicar los específicos derechos de una franja excluida y repudiada por los proyectos identitarios de la nación, se conformaría como una manifestación emblemáticamente corrosiva de lo colectivo.

7 La impresión es la de un segundo manifiesto que dialoga con el poético que sí se recopila en el libro, orientando, además, la construcción editorial del volumen y explicitando el sintagma titular que, como decíamos, de otra forma, quedaría enterrado entre líneas en los recovecos de *La noche de los visones*.

origen ni meta, conexión inter-lingüística sin lengua primera ni segunda) que resultan imposibles de ‘traducir’ (¿adónde?, ¿hacia qué canto del género y del sexo?) y no se dejan transportar convenientemente por el viaje del *logos* que se dirige y conquista sin poder evitar ‘hacer contenido’ (tocar tierra), el demente anhelo de «comparecer» «entremedio y a medias», la gran utopía (post)identitaria del macrotexto lemebeliano, también se aplica a una precisa idea del territorio, a un proyecto de revisión de lo culturalmente familiar, a una desestabilización de la orilla perfecta de la identidad nacional. Vadear «los géneros binarios, escurriéndose de la postal sepia de la familia y sobre todo escamoteando la vigilancia del discurso, más bien aprovechando sus intervalos y sus silencios» significa también renunciar a un panorama unitario, a la reconfortante ilusión de lo patrio, dimitir, de una vez, del trasnochado bipolarismo cultural fosilizado en el canon (centro/periferia, local/global) y – sin aflojar, por supuesto, la tensión política ni dejar de vigilar críticamente sobre los nuevos mandatos de anexión radialmente repartidos por las fuerzas encubiertas de la falsa apertura – reivindicar un paisaje natío naturalmente habitado por la diferencia, ‘pintorescamente’ entrecortado, difuso, disperso. Así, la parodia del verticalismo discursivo de la sexualidad normativa (y, con él, de la invención gringa de «la categoría homosexual como regreso al género»), la ‘oblicuación’ lingüística practicada por la «hermandad travesti», pasa también por el rescate de retazos de paisaje, fragmentarias instantáneas del ‘folklor’ americano utilizadas para resistir a la tentación de lo otro bien perfilado y sin mácula, al manifestarse de la intención de linealidad: así, entran a formar parte del idiolecto travesti, se compinchan con sus «materiales excedentes» y «desechos», «nuestra loca geografía», «nuestra deshilachada costa», «los callejones» mal iluminados «del tercer mundo», «nuestra cabeza indígena» y, en general, el «tartamudeo indigenista», el balbuceo criollo que acaba transiguriéndose por pretender (re)producir un discurso unitario; especularmente, las artimañas del taller travesti, su estética aprovechada, su política del parche, de la costura que no aguanta, del retoque, entran (o vuelven) a formar parte del código (no genético) del hombre latinoamericano, haciendo chirriar su prosopopeya de segunda mano. Como pasa con la «categoría homosexual», uno de los productos peor logrados de la moda ‘sesentayochera’ *made in USA*, totalmente superado, en la mirada del cronista, con la adopción de un enfoque *queer*, también será urgente amariconar la categoría de lo local, o lo local como categoría, que «se suma al poder, no lo confronta, no lo trasgrede», leyendo, en cambio, el de la ‘loca local’, como un protagonismo de doble filo, donde al rescate del marica de la esquina («el folclor mariposón» de las homosexualidades latinoamericanas) se acerca el de otra *rara avis*, invirtiendo la secuencia sustantivo adjetivo, el ‘local loca’, el ‘indígena alocado’, el criollo metafóricamente ‘acolisado’, es decir, desenclavado de todas sus retóricas y genealogías (radicalista, paternalista, nacionalista...), libera-

do de todo sustancialismo y vuelto pura lengua histriónica. En este sentido, «a través del tejido roto» «de los grandes discursos» – el centro y la periferia, la mundialización y sus guetos, la tolerancia universal postmoderna y los atrincheramientos ideológicos de todo tipo –, Lemebel redescubre una «vigencia suramericana» superviviente «en la condición homosexual revertida del vasallaje», una chispa de autoctonía fugaz en la militancia sin trincheras del cuerpo inacabado, hilachas de un discurso postcolonial reabsorbido y neutralizado en pos de un deseo fetichista de organicidad y coherencia estructuralmente avasallado.

Sin duda muy resonante y alusivo es el «imaginario ligoso» que Lemebel invoca para dar cuenta de la asimilación viscosa que define el comportamiento de los ambientes homosexuales puestos en contacto con la novedad, con la emoción de lo extraño, enfrentado con una mixtura irónica de curiosidad y esnobismo, pero, siempre, ambiguamente englobado, remasticado, digerido y expulsado, más o menos conscientemente, ‘diferente’. La destilación de esa «miel negra» y excrementicia, el procesamiento anal del objeto originario – el modelo formado, con su aspecto, su textura, su proveniencia –, cuya recepción es tan profunda – o, en realidad, tan superficial – que lo transforma en irreconocible amasijo, cosa de nadie, dotada de propiedades ignotas, intercepta, evidentemente, un largo historial de transculturaciones subversivas y canibalizaciones subrepticamente rebeldes que no es difícil reconocer como una parte fundamental del equipaje identitario latinoamericano. La metáfora del «coleóptero» que atrapa y enreda a su presa (como una mujer araña), devora lo imprevisto y, luego, elabora su producto, es apenas la menos frecuente de un abanico de variantes, entre las cuales, como veremos, cobra un relieve especial la poética de las ‘peluquerías de barrio’ que, con resultados kitsch a menudo exhilarantes, tratan de reproducir ‘literalmente’ el peinado de los divos del primer mundo, el aire internacional de las *stars*. Pero lo interesante aquí es la mención directa del «mestizaje» – que, oportunamente actualizado con efectos de estilo que subrayan la construcción impropia de la amalgama, será la palabra clave de nuestro análisis de la política cultural lemebeliana –, un mestizaje que se define «materno» e ‘innegable’ y queda resituado estratégicamente en el centro de la batalla cultural de las periferias. Un gesto insurgentemente resiliente, femeninamente subversivo, por reivindicar sin matices:

Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y aprendo la lengua patriarcal para maldecirla. (Lemebel 1991)

Si el «ultraje», el *vulnus*, la herida asestados a la madre virgen de las culturas nativas, la tierra ‘conclusa’ y acabada, con la dosis de resentimiento

que de allí proviene, son, sin dudas, aspectos notables<sup>8</sup>, el énfasis de este ‘devenir latinoamericano’ estriba todo en la refusión, en la contaminación, en las prodigiosas capacidades asimilativas del cuerpo abierto de América, cuya herida se vuelve espectacular crisol de reformulación de la violencia padecida. La *matria* americana es, sintomáticamente, «indolatina» (indígena y latina, hembra y macho, tal vez), nace, o mejor, se construye doble, su poder se funda en la habilidad de aprender, pervertir y revertir todo mensaje identitario, jugando contemporáneamente de ambos lados de las lenguas, las culturas y los géneros. Hay una cuota de manipulación, algo de seducción engañosa en su bienvenida extraña, quizás una acogida ‘equivoca’ que encubre una expulsión, su gesto femenino es, quizás, propiciamente, trampa travesti. En otros momentos de su macrotexto, Lemebel alude a la pareja fundacional de la Conquista ratificando el estereotipo de la deserción de la orilla nativa, remarcando ignominiosamente el cambio de chaqueta de la india que, por conveniencia, se abre, se deja ‘chingar’, se ‘cruza’ con Cortés, destinando América a la bastardía. En *La noche de los visones*, por ejemplo, la expresión «arribismo malinche» se aplica a las locas traidoras y conquistadas, vendidas al mercado de modelos del catálogo global, que, con gesto desconsiderado y suicida, se dejan penetrar y uniformar por Mr. Gay, renunciando a su característico folklor, perdiendo toda «distancia politizable»: el cautivador perfume, la loción barata, de ese conquistador de segunda – que es imitación de una imitación de una imitación... – cobija el síndrome que acabará con ellas. Y, sin embargo, chingada, arribista, sidosa..., remasticados por el vernáculo del género que transita, son ‘nombres’ entre otros, máscaras posibles del camuflaje, encuentros momentáneos entre una sustancia volátil y una red que no contiene:

De esto nadie escapa, menos las hermanas sidadas que también se catalogan en un listado paralelo que requiere triple inventiva para mantener el antídoto del humor, el eterno buen ánimo, la talla sobre la marcha que no permite al virus opacar su siempre viva sonrisa. De esta forma, el fichaje del nombre no alcanza a tatuar el rostro moribundo, porque existen mil nombres para escamotear la piedad de la ficha clínica. (Lemebel 1997b: 58)

En la políglota, delirantemente híbrida, chapa de (des)identificación utilizada por las travestis, al par del «remember hollywoodense» de la estrella internacional de turno («la Garbo, la Dietrich, la Monroe, la West»), marca de un contagio más agresivo pero igual de alusivo de la conspiración de lo global, también se incrustan en la raíz ‘indolatina’ del bautismo los estra-

---

8 Como veremos en el próximo apartado, en este único aspecto se concentrará, con terquedad ejemplar e insumisa, la política decolonial de Diamela Eltit en novelas como *Por la patria* y *El cuarto mundo*, donde, sin más, el mestizaje es pura aberración, la violación originaria de la mujer americana (y de la América hembra).

gos ornamentales de la enfermedad, produciendo una pasarela de criaturas monstruosas casi pornográficamente comprometidas con el asedio de lo foráneo, algunas apenas atenuadas por el eufemismo (La María Misterio, La María Sombra...), y otras, en cambio, desvergonzadas Malinches en flagrante delito, con las manos bien metidas en la masa (La María Sarcoma, La Zoila Sida, La Zoila Kapossi, La Sui-Sida...). La inclusión no jerarquizada del virus, que aquí no manda ni ordena sino que se vuelve material de construcción cualquiera, no solo, en vez de domesticarlas, las vuelve cuerpos aún más insumisos que antes (por manifestarse contaminadas, improductivas, inhábiles, haciéndose literalmente un nombre con la enfermedad), sino que las hace cuerpos desafiantemente latinoamericanos, capaces de acostarse con el enemigo si cabe, triturando sus prescripciones en sus mágicos molinillos de sortilegio.

¿Cuál la cepa y cuál el añadido en estos nombres multicolores, inextricables y cambiantes? ¿Quién es, realmente, el ‘huésped’ y quién el organismo parásito? ¿Y en la casa de quién, exactamente, nos encontramos?

Sobre el sida se revolotea o resbala ligeras como en una pista de hielo, o mejor aún, el sida se ‘entiende’ hasta convertirlo en una parte del disfraz, la letal secuencia genética del virus una boa de plumas para la *performance*: en otras palabras, la operación tiene que ver con la toma de conciencia – que se vuelve acto de política cultural localizada – de que, a fin de cuentas, el contagio global es un código más por aprender, deconstruir, interferir e interpolar, lo cual le impide adherir en profundidad a un ADN que existe apenas como disponibilidad lingüística a la contaminación y a la pérdida. Cabe recordar que también ‘lo local’ (lo chileno, lo latinoamericano, lo periférico) – que parece tan apremiante defender en la obra del cronista – es tratado como un código, una serie de prácticas sociolingüísticas típicamente impuras, según una ‘pragmática del margen’ basada en la sistemática dilución del sentido – cuyos ecos llegan mal y tarde en el fin del mundo – y la disgregación de las intenciones originarias de los mensajes (que se intertextualizan en un territorio-costura sin conquistas posibles, fábrica frágil de historias en hilachas).

La representación del sida en *Loco afán*, entonces, es característicamente móvil: no siempre y no solo se vincula con una disposición de muerte – un edicto de exterminio – para la diferencia loca y local, pues el contagio, además de coincidir con la versión más sutil y novedosa de la conquista – practicada por infusión, homeopática y libertina, de «fluidos corporales» –, vinculándose con la orilla de lo global y, muy especialmente, con Estados Unidos (que es de donde el virus ‘proviene’ en la contranarrativa lemebeliana), también, entre líneas, coincide con la propicia semántica de la infección que – se me pase el cristal expresivo – ‘identifica’ la historia e indica la proyección de futuro del conjunto periférico.

En una crónica que lleva el título emblemático de *Proyecto nombres (un mapa sentimental)*, de acuerdo con la imagen utilizada en esa ideal puerta de entrada al libro que es la conferencia para Guattari, después de la bilis escupida sobre el cosmopolitismo lustroso que, incluso en la desventura, caracteriza la comunidad más afectada por el morbo (la de las ‘locas globales’), Lemebel redescubre una «vigencia americana» milagrosamente supérstite, una palpitante memoria de América Latina – un recordatorio de sus apocalipsis domésticos y expresivo folklor – en el intrincado tapiz testimonial del sida viajero y sin fronteras, en su cartografía sospechosamente transcultural. Cuando la voz del cronista comienza a describir el proyecto – una monumental alfombra *patchwork* trenzada con prendas provenientes del ropero de víctimas más o menos ilustres, más o menos localizables, «una trama que se inició en 1987, en EE.UU», autografiada por Elizabeth Taylor y expuesta «en Washington, frente a la Casa Blanca» (Lemebel 1997b: 85) –, el tono, algo menos sombrío por cierto que el utilizado en *Y ahora las luces* pero igual de empapado de escepticismo, prepara al lector al enésimo producto ‘viral’ del gran *supermarket* sidático, aprovechado, ‘apropiacionista’, embebido en la retórica del consumo:

Cruces transculturales que se encuentran en el roce de lija que une estos ajuares. Nombres rutilantes que se unen en hilos de oro como Foucault, Hudson, Liberace, Nureyev, se saludan con el anónimo “LOUIS, ANOCHE NO PARECÍA QUE IBA A LLOVER”, “MICHAEL, NO ALCANCÉ A DECÍRTELO”. “CARLOS, EL TIEMPO FUE, FUE UN TIEMPO”. (86)

Sobre cada uno de los efectos personales reciclados para la gran obra de arte colectivo, algún familiar, improvisándose costurero, rezurce una identidad rota, reivindica una propiedad extraviada, bordando el nombre de su difunto y, tal vez, un recado para él, etiquetando una pieza del conjunto y contribuyendo, así, al grandilocuente mosaico multicultural de la desgracia compartida, en el que la mistificación de la mundialización reanuda, *in extremis*, su proyecto. Y, sin embargo – aun queriendo dejar de lado la desasosegante ambigüedad de los ‘mensajes’ entregados a la tela, que parecerían desvincularse de cualquier función comunicativa sensata –, la transparencia semántica del exvoto se difumina en el efecto kitsch del retablo, pervirtiendo el sentido ‘global’ de la operación y arrastrando la simpatía y la conmoción del cronista hacia otros, menos cínicos, lugares. Cada uno de esos membretes amorosamente ‘aplicados’ se extravía en la textura, desterritorializando definitivamente a su añorado referente, sin que, por otro lado, la retórica compensatoria de la unión solidaria deje de parecer un vestido «sin relleno»:

Nombres sordos, rehilados, redichos, mascados, repetidos mil veces antes del enjuague espumoso [...]. Nombres que se invocan sin referente, nombres que el recuerdo reinventa [...]. Nombres deshilachados en la sumatoria de Kapossi. Nombres como número sin cuerpo [...]. (86)

Esos ecos desprovistos de fuente sí aluden a la ruptura entre la palabra (que se queda) y la cosa (que se esfuma) – el trauma de la pérdida –, pero también recuerdan otra diferente desaparición del ‘cuerpo’ – la evaporación del ‘contenido’ en el tejido (lingüístico), la erotización de la epidermis del texto<sup>9</sup> en detrimento de la ‘sustancia’ comunicativa – que es lo propio del taller de las travestis, las profesionales de la identidad remendada. Así, los ‘mil nombres de las víctimas’, perdiéndose en el enredo, confundiendo en la trama, «invierten el frío de la lápida por el sutil *broderie*, que amortigua la caligrafía del nombre», hacen llevadera la ausencia confundiendo el peso de la presencia; los recuerdos de los difuntos se deslizan ligeros por la superficie del proyecto, florcillas y pajaritos trenzados en hilos de colores ensuciando la enésima bandera – el blasón «de naufragio» del luto global –, disolviendo en «un aura rosa» el enésimo gran discurso, sin pretender hacer otra cosa sino ‘adornar’ «las grietas de la modernidad». Otra vez las expresiones, producciones y reproducciones del sida quedan asemejadas, de manera imprevista, a cosa de «peluquero, modista, estilista», se reducen a una dimensión extrañamente familiar, su colonización definitiva se enreda y se convierte, de nuevo, en «gasa, tul o brocado» que empaña el exceso de transparencia de la comunicación occidental. Es en esta torsión imprevista – la epifanía negra de la implosión del propósito, el resultado impróvidamente frívolo de un plan identitario de filantropía *new global*, lo que sobra en el proyecto (sintomáticamente, «un excedente de ropa») – donde se activa el cortocircuito que reconduce «el vasto museo del sida» al «carnaval pagano» latinoamericano:

Algo de colorear la muerte une estas cartas con las animitas de Latinoamérica. Un intento barroco de adornar la fatalidad con el festejo colorido, pinta triste las flores plásticas, las fotos quemadas de sol y cintas de cumpleaños que palidecen en los nichos de la periferia. (88)

Es el descarado, impertinente «mal gusto» – léase el espectacular fracaso moral, estético, ideológico del pronunciamiento del Gran Sujeto – el ambiente privilegiado que, en Lemebel, delimita «cierto territorio vulnerado», cuya

---

<sup>9</sup> Y el texto – cabe añadir – es un ‘lugar’ derridianamente infeccioso, consagrado al contagio entre unidades expresivas encontradas y a la creación de lo espurio y desviado (de la voluntad del emisor).

«intimidad latigada» se protege «con una montonera de fetiches, [...], flor-citas y corazones»: Latinoamérica, entonces, como ‘espectralización’ kitsch – por vía kitsch – de la metafísica del centro y sus «animitas» en pena, los ‘fantasmas’, las ambulantes, coloridas prendas vacías del cuerpo pleno de la modernidad occidental (y su *némesis*).

Si culto del injerto (el retazo de proveniencia dudosa ingeniosamente reaprovechado) y capacidad mimética – disponibilidad a vehicular discursos ajenos o dejarse vehicular por ellos (¿oportunismo viral?) – son los rasgos destacados de la política cultural del cronista (los ‘nombres’, al fin y al cabo no tan nuevos, de lo local lemebeliano, según una tendencia que, como decíamos, reanuda la tradición del mestizaje americano), cabe destacar ahora un énfasis nuevo o renovado en la falta de sustancia, en el rechazo de la ontología, la sensación de que la consecuencia imaginaria más saliente del amoroso escrutinio de una hibridación que importa solo como procedimiento o proceso y nunca hipostasia sus resultados le sirva a Lemebel para proyectar la revelación última de la naturaleza meramente discursiva de (todas) las identidades: un mestizaje espectral, entonces, un mestizaje ‘de trajes’, diríamos, pensado para funcionar como un reverso fantasmal del discurso identitario al uso.

En lo que sigue, me dedicaré, entonces, a ilustrar la nueva América mestiza de Lemebel, pescando de las dos colecciones de crónicas – sus dos primeras – que, además de ser las más compactas, las que mejor se concentran alrededor de un tema reconocible (con la excepción, quizás, de la tercera, *De perlas y cicatrices*, monográficamente dedicada a la memoria traumatizada de Chile)<sup>10</sup>, también son, a mi manera de ver, las más latinoamericanas o latinoamericanistas, en el sentido de que su referente cultural y geográfico – la *esquina* en el corazón, el territorio en el que se consume el ‘afán localista’ (la pasión periférica) – es, clásicamente, el Nuevo Continente, cuando, en cambio, en otros libros, prevalece, con claridad, la dimensión chilena, las especificidades de la patria chica o, en cambio, se destila una barriada prototípica y universal, un margen de (y refractario a) todos los discursos<sup>11</sup>. Me refiero, obviamente, a *Loco afán*, el libro de la loca local encarando el conta-

10 Todos los libros de Lemebel, también los que se publican después de la tríada inicial – donde quizás se reúnen sus trabajos más conocidos – son, efectivamente, libros, no antologías, contruidos alrededor de una directriz dominante, una pluma más llamativa de la rueda de obsesiones constantes que caracterizan transversalmente su prosa: la pobreza ‘tercermundista’ en *Zanjón de la Aguada* (2003), la música criolla (y el pop internacional) en *Serenata cafíola* (2008) ... Aun así, me parece que las colecciones que se difunden después del entremés novelesco de *Tengo miedo torero* (2001) respondan menos que las primeras a una inspiración unitaria y se deshilachen un poco en la ocasión editorial.

11 En todo caso, habrá que subrayar que todas sus crónicas están pensadas, o sentidas, a partir de una «nostalgia de dignidad territorial» bastante específica, según la hermosa expresión con la que Lemebel cierra el texto inaugural de su libro de 2003 *Zanjón de la Aguada*: es decir, el lugar originario desde donde el cronista saca su «pre-escritura barrial», el «musgo de territorio» que caracteriza su prosa (Lemebel en Richard 2018: 62).

gio viral, y a *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, que le precede de un año en 1995, el libro del ‘péndex’ latino crecido en los arrabales de las grandes megalópolis, en las desbordadas periferias de McOndo, inmerso en el vertedero de despojos, más o menos deformes, de la cultura massmediática internacional. De ambos analizaré dos crónicas, sintomática y diversamente mestizas, profundamente ‘locales’ en su desorientador atrincheramiento en una frontera sistemáticamente acribillada – y estimulada a producir significados nuevos – por cruces, pasajes y flujos cada vez más copiosos e incontrolables, aguijoneada por una galería alucinante de seductivos nuevos invasores invitando a ‘los nativos’ a ‘producirse’ para ellos, sacando así lo mejor, lo más propio de sí.

Continuando por mera comodidad argumentativa con la más reciente de las dos colecciones, *Loco afán*, las travestis que, zigzagueando peligrosas sobre sus tacos altos, torciendo todas las líneas rectas de la topografía urbana (Guerra 2000; Ostrov 2014), recorren sus páginas – sin quedarse nunca quietas en un lugar, ni dejarse aferrar por ningún significado, escapándose, incluso, de la contención simbólica del sidario – son perfectamente capaces de trabar relaciones, obviamente impropias, no solo con los compañeros de trincheras, con los paisanos de la favela («carne proletaria» como ellas, al fin y al cabo), sino también – tan poco sólido es su armazón identitario – con sus antagonistas y enemigos jurados (comunistas homofóbicos, gringos explotadores, niñatos de clase alta, *nazi-skin* y ‘fuerzas especiales’ de todo tipo).

Esta indistinción promiscua produce una imagen políticamente inaceptable y éticamente obscena en el texto que escenifica, quizás, el ‘mestizaje’ más extremo de todos, un escandaloso mestizaje interno, podríamos aseverar, donde, con un gusto por la provocación que Lemebel sabe poder concederse en virtud de su intachable compromiso testimonial con la memoria histórica de la dictadura – cuyas heridas remueve sin descanso, cicatrizándolas a veces con algunas de sus perlas más oscuras –, pinta a sus heroínas como las cortesanas del poder, detallando el frenesí de sus orgías con ‘los milicos’ según los cánones de un melodrama *rétro* algo subido de tono. La *Régine* del castillo de las locas, la regenta del burdel que toma prestado su nombre del neón intermitente de la ferretería de barrio que lo ilumina «al rojo vivo», delatada por los faros, mucho menos oblicuos y sugestivos, del sentido alegórico, es la peor de las mercenarias, la gestora de un negocio criminal. Nótese, en estas citas, además del timbre plúmbeo de la ironía, el discreto comenzar de un enredo, la construcción de una trampa de oso que equipara la militancia del sexo con la de la represión:

Eran camionadas de hombres que descargaban su pólvora hirviendo en el palacio de Aluminios El Mono. Noche a noche, había derrame para todos; cazuela de potos en la madrugada para

la tropa ardiente. A toda hora, a media noche, al alba, cuando el toque de queda era una campana de vidrio sobre la ciudad, cuando algún grito trizaba esa campana y llovían balas sobre los habitantes. Cuando ese mismo grito empañaba el cristal en una gota de sangre. Solamente la luz del cuarto piso era un faro para las patrullas cansadas de apalear gente en el tamboreo de la represión. (Lemebel 1997b: 27)

Alimentar y confortar al ejército, contribuyendo, con lo que pueden, «a reconstruir el patrimonio nacional», ‘haciendo patria’, «multiplicando los fulgores del golpe» en llamaradas de lujuria (Lemebel 2010: 17, 21), mientras fosforescencias sombrías de naturaleza muy distinta, «resplandores de fogata», en la calle, «desahuciaban la noche protesta» (1997b: 28). Con su actitud ‘misionera’ y la generosidad de sus cuerpos abiertos y caritativos, las locas de la crónica parecerían vivir acuarteladas en el palacio ciego de su inconciencia política, donde el único régimen comprensible es el de su reina, o el que las adelgaza narcisas. Y, sin embargo, en sus prodigiosos potos-cacerola – que aluden, con un toque de humor, al todo junto y revuelto del comedor democrático allendista y al *melting pot* poscolonial –, alguna transformación alquímica de la materia prima, y del significado único, se está, en realidad, cociendo. El desfile póstumo y *larmoyant* de la loca-madre «colgada de su milico», patinando a tropezones con su «taco aguja», «medio mareada por el AZT» – después de la dictadura, después del contagio (post-todo, en realidad) –, sorprendentemente se da, sin alarmas de intrusión, en un escenario inequívocamente, entrañablemente tercermundista, por entre la suciedad de un mercado de barrio que la aclama, con su sospechoso acompañante de báculo, mascota de lo local, parte de ese mismo entorno, signo extrañamente compatible con sus afanes y preocupaciones callejeras: «Así, la Régine es reina de su contorno de marisquerías y pescados que tornasola con su encanto de sirena travesti» (26). Sirena en un panorama – tan chileno – de pescados y mariscos, criatura extraña, pero, a la vez, tan aferrada a la mitología de lo autóctono, producto reconocible de la industria pesquera nacional y continental, fruto de la novedad cultural de esos mares, mil veces ‘doble’ según un sinfín de directrices (pez/mujer, hombre/mujer, alineación/resistencia, propio/ajeno), escama la postal, irisa el bodegón criollo, atravesándolo con su ‘engaño de traición’, que acaba convirtiéndose en una poderosa arma de desnudamiento de las verdades aparentes.

Son, me parece, dos los doble fondos, los bucles imprevistos en los que Lemebel, corriendo el riesgo de romantizar la connivencia, mete la pluma para darle otro brillo a una imagen tan políticamente ambigua – la de la protagonista de la película, a punto de morir en olor de santidad travesti, exterminada por el misterio, susurrándole al oído sus últimas voluntades al torturador, amarrada como una hiedra a su uniforme. Por un lado, no queda

muy claro a quién, realmente, estén traicionando las prostitutas barriobajeras de Aluminios el Mono al acostarse con la mano de obra de la dictadura, «anudándose calientes a los hombres protectores de la patria» (28): la expresión grandilocuente, en realidad, sobreactúa la función ocupada dentro de la macronarración del Estado por estos pobres ‘pelaos’ multicolores («un colorín del norte, un mapuche de la Araucanía, un albino de ojos lacres [...]», un «sureño, negro como coyachucho») blanqueados, conscriptos y uniformados a la fuerza, que, en ese lugar de la intermitencia simbólica y la suspensión carnavalesca del tiempo-espacio de lo normal (toda una heterotopia a la vuelta de la esquina), providencialmente descuerados del nombre con el que están obligados a identificarse, pueden tirar al suelo las insignias militares que los construyen socialmente y retozarse, liberados y desnudos, junto con sus ideales compañeras simbólicas: las soldados rasos del trabajo sexual, listas para recibir, cómplices, ese «suero proletario» (30). A la vez, pequeño contrapaso por su mercenarismo *de facto*, encamándolos con sus travestis, Lemebel se toma el gusto de trastocarle los propósitos, desviarle la puntería, invertirle el sexo, a los viriles pimpollos de la identidad nacional. Hasta, diríase, utilizando el sida como arma subversiva (sutil contrataque del margen, oportunidad para ‘romper las filas’), con las travestis – que asumen ahora una posición de ‘control’ – pasando «lista a la tropa completa. A las hileras de conscriptos que entraban en su[s] ano[s] marchando vivos. Y salían tocados levemente por el pabellón enlutado del sida» (26).

Es más, volviendo al tornasol expresivo meticulosamente construido desde el comienzo, según el cual la ‘guardia sexual’ de los soldados se describe como la versión de disfraz, enmascarada, de la represión callejera, «tragándose las bayonetas» de la tropa de Pinochet, poniendo «en reposo» sus «miembros» – junto con una ingeniosa secuela de variaciones sobre el mismo tema –, es como si las locas, serviciales y engañosas, amortizaran su violencia desfibrándolos, provocando el lascivo derrame de sus golpes mejores, incitándolos a desahogarse con puras balas de fogueo. Con toda su ambigüedad, el *trompe-l’oeil* lemebeliano trae ecos de la masacre de la estación de Macondo donde, embaladas, en ese caso, no por el remolino del deseo, sino por el magnetismo de la síntesis mágico-realista – que también amanta la escena en una especie de alucinación fiestera –, las ametralladoras de las sanguinarias autoridades neocoloniales apenas parecen capaces de lanzar coloridos «escupitajos incandescentes», amagos de disparos, como si «hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia» (García Márquez 1996: 428). Pero donde la fuerza de la secuencia marqueziana estriba en la estigmatización de la inoportunidad e inoperatividad política del mestizaje imaginario inocentemente practicado por el pueblo de los explotados (en cuya plaza, prosaicos y tristes como cualquier ‘evidencia’, después de pasar el carnaval de las imágenes impropriadamente remezcladas, quedan tendidos «nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un

diablo, tres músicos, dos pares de Francia y tres emperatrices japonesas», 315), en Lemebel, la 'locura' lingüística sigue a cargo de la operación hasta el final, cuando la luz oblicua del día después ilumina los efectos de una 'matanza travesti' de posiciones tan relajadas y jerarquías tan deconstruidas que los «cadáveres de boca pintada» pueden descansar «enroscadas a sus verdugos». Despedazados y reconstruidos como muñequitos para armar en el crisol negro de la sexualidad travesti, (pedazos de) cuerpos de todo tipo escenifican un panorama confuso de poses dobles y gestos inciertos, desligados de su función más obvia y de la necesidad del 'logro'. La descripción no pierde su sugestión fúnebre – una fosa común, la detención y la tortura: la orgía sangrienta del poder, que necesita disponer tanto de sus acólitos como de sus adversarios – pero, a la vez, la trasciende en el manierismo enfático de la instalación:

Por todos lados fragmentos de cuerpos repartidos en el despelote sodomita. Un abrazo acinturando un estómago, una pierna en el olvido de la encajada. Un torso moreno con el garabato de la loca derramada en su pecho. [...] Una mano abierta que soltó la matraca para agarrar algo, y se quedó hueca y muerta en el gesto vacío. Pares de piernas trenzadas, sobajeando la lija velluda del mambo culeante. Así, restos de cuerpos pegados al lienzo crespo de las sábanas. [...] Aún acezantes, aún estirando la mano para agarrar el caño desinflado en la eyaculada guerra. Aún vivos, incompletos, desmigados más allá de la ventana, flotando en la bruma tísica de la ciudad que aclaraba en los humos pardos de la protesta. (Lemebel 1997b: 29-30)

Los actores del *tableaux* erótico-bélico, listos para armar un nuevo cuadro, esquivan el blanco de lo definitivo, las manos no capturan, las armas no matan, las posiciones no cuajan y no definen, los roles de víctima y verdugo se desinflan como globos y la guerra, últimamente, *se va* (¡evohé!¡evohé!).

Un breve comentario sobre el gran amor platónico de la protagonista con el milico reticente que se niega a los amoríos mercenarios y liberadores que le prometen las travestis de la casa y se deja lamer las heridas de la culpa, las ustiones de su conciencia social alborotada, por la Régine. Si el del militar sensible es todo un estereotipo – problemático, como cualquier otro – y ni siquiera Lemebel, me parece, logra hacer malabares con él, el aspecto más interesante de un pacto afectivo que, de modo algo didascálico, tiene que servir para oblicuar las alianzas ideológicamente 'enlatadas', el amor indisoluble que vincula esta retorcida pareja *mélo* – y que durará, barroca-mente, más allá de la muerte, según atestigua su reliquia profana, suges-

tivamente escatológica<sup>12</sup> – depende, con toda evidencia, de la ambivalencia que los acomuna, de la comprensión, que se da en ambos con la misma fuerza, de la falta de correspondencia entre la ropa y el hombre, el vestido y la dama, pues a Sergio, quien habita el uniforme a desgana, alguien, en algún momento, le ha travestido de soldado. Cuando se deja ‘corromper’ por ese «pájaro de saliva», se deja «lamer el oído para no escuchar los timbales de la pólvora», permitiendo a la Régine hacerle sordo frente a sus propias responsabilidades, es como si una experta en trágicas incongruencias le diera su primera clase de pluma, descosiéndole de encima la posibilidad (y la obligación) de ‘ser’:

[...] era como la lengua de una perra que limpia las heridas de la noche [...]. Esa lengua tibia era un trapo mojado acunando el músculo tenso de la barbilla. Era un animal doméstico relajando el hueso mármol del pómulos [...]. [...] sin siquiera emitir un sonido, la lengua parlanchina siguió dibujando la cara triste del Sergio. Como un pincel le dibujó la boca tajeada por la amargura. Su boca apretada que se dejó pintar por ese pájaro de saliva. Ese pincel salado que besó sus ojos y su frente. (29)

Otro pajarito bordado, otro nombre «*rouge* violento» remarcando, enfatizando, con gesto a la vez malicioso y liberador, un maquillaje originario, propio del substrato. Otra variable de la identidad criolla enclaustrada que la frecuentación con el loquerío ayuda a salir de su ropero.

Pasemos ahora a la crónica que, en la perspectiva de lo local mestizo que hemos adoptado, me parece la más significativa de todo el conjunto, un texto magistral que utiliza el culto lemebeliano por la música popular – en toda la amplitud que la definición implica, incluyendo lo local impuro del folklor latino y el pop más chillón de la cosecha capitalista, el pop global, siempre disponible, por otro lado, a contaminaciones lucrativamente exóticas<sup>13</sup> – como vehículo ideal para una teoría cultural de la remezcla subversiva, del *sampling* necesario (Brown 2018) que, deconstruyendo tanto las poses de los dominadores como las de los dominados, ‘queeriza’ y, últimamente, desbarata, los nuevos módulos de la conquista. Si, por un lado, será fundamental señalar la gran labor de aligeramiento de los mandatos globales que, de hecho, ‘morirán’ en cuerpo y espíritu, quedándose cual sinopias paganas ensuciando un lienzo arrugado al pasar por el grotesco teatrillo sin recursos de la *performance* periférica, me interesa también la significativa repolitización, por parte de Lemebel, de una imagen orgullosamente *second hand* de lo local, de una identidad afincada en la ironía de la repetición (de

12 «Meses después del entierro», «una loca limpiando encontró el condón seco con los mocos del Sergio y lo fue a enterrar en la tumba de la Régine» (31).

13 Para decirlo con los ‘mcondistas’, acercando *El cóndor pasa*, el bolero y el ballenato a Ricky Martin y a la programación viral de la MTV.

la repetición de la repetición) de un patrón natural que se descubre, tragicómicamente, vacío. Si en el macrotexto lemebeliano se reiteran obsesivos los ataques directos a la endémica ‘gringuización’ cultural del Subcontinente vehiculada por la instauración de dictaduras y ‘democracias’ alineadas con el verbo neoliberal, según un proceso que define a la perfección el esnobismo de la aristocracia criolla, su lancinante sentimiento de inferioridad y embobado fetichismo imitativo hacia el Vecino del Norte – léase el ridículo intento de purificar el aire mestizo de América Latina –, en sus adorados suburbios (las barriadas y guetos pobres de las megalópolis latinas), en lo sin defensa y sin control de las villas, favelas y poblaciones marginales, lo local vive y prolifera, precisamente, en un estado de alucinante, incontrolable contaminación, fuera de todo prejuicio e ilusión de la sustancia: dando estupendas pruebas de sí en una recepción tan excéntrica (por esperpéntica y raquítica, por redundante, hipersaturada y *extra-large*, por desprestigiada y *cheap*...) de los modelos extranjeros que el estilo parásito, el estilo replicante, con su delirio de variantes, fallos y añadidos, parece reescribir totalmente las reglas del juego, descubriendo la impostura encubierta en la jugada magistral del otro.

En este sentido, podríamos decir que si México es el ejemplo de la América conquistada y vendida – y hacia México y el *mexican way of life* se está idealmente desplazando la frontera chilena –, Perú parecería representar un pulmón verde de la resistencia cultural alegremente mestiza. Me parece significativo que se trate de dos naciones que pueden perfectamente presumir de afincamiento territorial y ‘nativismo’, acreditándose ambas en virtud de la preponderancia del componente indígena que las caracteriza; y, sin embargo, Lemebel las utiliza en sus prosas de un modo muy diferente, atribuyéndoles roles diametralmente opuestos por lo que se refiere a los logros imaginarios de la identidad latinoamericana en la contemporaneidad globalizada, lo cual indica que el elemento indígena no le interesa al cronista de por sí, no constituye ninguna sustancia, es una variable minoritaria entre otras, un vestuario más, que puede activarse, mejor o peor, en los procesos de mestizaje renovados con los que identifica Latinoamérica.

Dos ejemplos, también relacionados con el *leit-motiv* musical que acabo de anunciar y que nos servirá para el análisis de *La muerte de Madonna*. En la crónica *Aquellos ojos verdes*, México es una herida abierta entre dos modelos, igual de chirriantes. Por un lado, como decíamos, tenemos «la postal cuate, donde la vida se empaqueta en teleseries gritonas y festivales de bikinis. La Mexicomanía que consume el neoliberalismo chilensis hartándose de tacos y enchiladas», «un México light sin problemas sociales ni revueltas del pasado» (Lemebel 1997b: 127) que corresponde, al pie de la letra, al panorama de un país llamado McOndo divulgado, precisamente por estas fechas, por dos ‘chilensis’ de lujo como Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Y, por el otro, el reconfortante patrón humanitario del «México indio y pobre»,

que también «llega a Chile» traficado, «entre otras causas minoritarias», ‘enfiestado’ «en un revoltijo de plumas, condones y sostenes feministas» (127). Pero el protagonista de la crónica parece no haber ni en el folleto turístico ni en la estampita revolucionaria, quedándose en movimiento, militando desde un ‘disfraz’, inventando cada vez «nuevos personajes» para su «perseguido anonimato». El tono de la crónica también es incierto y matiza la hagiografía latinoamericanista con la ironía coqueta hacia el enésimo ícono (¿del ideal social o del libre mercado?), pero la chispa que salta entre la loca enamorada y la mirada magnética – tan poco india, habrá que reconocer – enmarcada en el pasamontaña negro del Subcomandante Marcos – el guerrillero postmoderno, el Luchador Enmascarado de los campesinos chiapatecos – es incendiaria. Lo que la seduce es ‘su diferencia’ de los compañeros de etiqueta («los héroes del marxismo macho», 127), es el encanto de lo sin rostro (últimamente, lo que le impide ir a parar en la galería de «los Villas y los Zapatas» que «yacen pegados a los murales que fotografían los turistas», 128), su inventivo camuflaje sin escrúpulos («Por ahí declaras que fuiste travesti en Barcelona, traficante en Times Square, y pirata aéreo en el Cairo»), su traviesa capacidad mimética (des)ubicándole por panoramas más o menos auténticos, más o menos naturales («la floresta de Chiapas [...] que despierta en un alboroto de pájaros», «Acapulcos coloridos y mariachis tecno»): lo que prometen «los vestigios de selva» encapsulados en su mirada – ojo: para no seguir alimentando el engaño de la identificación, podría tratarse de «lentes de contacto» – es un ‘constructo revolucionario’ en tono menor para tiempos desencantados y ‘demasiado heridos’ por las narraciones fuertes del pasado, apenas una rasgadura de revolución, un fragmento coqueto de utopía, el único capaz de seducir realmente la cabeza ‘anal-fabeta’ de la voz narradora, activando su fanatismo sin que las montañas de la ideología se hagan «demasiado empinadas para el delicado aguante mariposa» (127). Totalmente desinhibida por la ilusión de un entendimiento erótico, la imaginación ‘coliza’ se apropia del sugestivo *flou* de ese héroe desencarnado y lo construye ambivalente, «travestido de india», moviendo el esqueleto al ritmo sin identidad de una ranchera *remix*.

Es como si Lemebel nos estuviera repitiendo una y otra vez que la única autenticidad posible estriba en la conciencia de la adulteración y, orientado por esta brújula, emprendiera un (nuevo) viaje de redescubrimiento imaginario de América Latina, que ahora sería urgente liberar, sobre todo, de las capas geológicas, de los espejos rotos, del criollismo tradicional y sus retóricas puristas, precisamente con el intento de diferenciar, de una vez y estructuralmente, la opción local de los cada vez más apremiantes ataques del Nuevo Orden global.

En una crónica que, excepcionalmente, pescaré de *Serenata cafiola* (el más musical de todos sus libros), recortándose un rinconcito espurio de patria entre rocanrols, tangos y temas revisitados de Raffaella Carrà y Romina

Power, 'la Lemebel', de gira promocional por Perú, se redescubre 'en casa' de la mano de un *taxi-boy* de ojos achinados que la lleva de paseo por los antiguos barrios virreinales, descritos como una epifanía caótica de vestigios coloniales («racimos de balcones», «callecitas empedradas») e injertos neoclásicos («ángeles, venus, apolos y una hilera de esculturas [...] que contrastaban con el decaído fulgor del bello Rimac», 2015: 125) informalmente amontonados en el medio del «traqueteo populachero» y entre los avisos de neón de la metrópolis post. Este «milagro de la arquitectura latinoamericana», que el joven guía enseña con orgullo e ingenuidad como algo suyo, perfectamente nativo, sin obviamente apreciar ni distinguir la guerra de «los traspasos, reconquistas y parches» de la historia urbana, no es nuevo, es copiado, de segunda o hasta tercera mano y, en virtud de la situación que lo evoca y de los ecos fosilizados de una cantaleta identitaria textualizada desde hace por lo menos un siglo, suena, a la vez, entrañable y pícaramente equívoco: el nuevo turista (sexual) de la ciudad criolla lo usa, como de costumbre, para desmarcarse de los panoramas «demasiado higiénicos» del Chile blanco, blanqueado por el encantamiento neoliberal («Santiago ya no tiene ni olor. Miento, huele a desodorante ambiental», 126), agarrándose de la diferencia de sus propios ojos achinados y aprovechando para manifestar una marca de descendencia, un estigma originario, espejándose en «la mirada de lince» del joven prostituto. Pero el entendimiento nativista es un dulce engaño, un truco entre muchos, una artimaña seductiva activada en el momento oportuno entre las muchas disponibles en el repertorio de un paisaje lleno de dobles fondos y trampas del mirar, el de la Lima barroca y 'cafiola' (de meretricio), donde apenas un amago de identidad, como un deseo inquieto, vagabundea sin meta ni obstáculos por mil imaginarios encontrados. El amante fugaz del cronista – un «morenazo de piel aceituna» y «pupilas de carbón» que se hace llamar Joel «para darse brillo con los clientes», 124 – es, de por sí, todo un prodigio 'natural' de la fauna local: dotado de una inocente ambigüedad que le vuelve irresistible, merodea sin descanso por los jardincitos de la Plaza San Martín, justo al lado de la plaza de Armas, «ofreciendo el racimo florido de su erecta pelvis» por entre las ruinas fantasmas de los antiguos templos. Además, acaba ejerciendo la profesión en el Hotel Bolívar que, lógicamente, por encima de la chapa del nombre, forma parte de su confuso mapa mental tan solo por haber hospedado, en la época de la conquista rocanrolera de América Latina, a Los Rolling Stones. Es la característica 'prostitución' de estos paisajes que Lemebel, paradójicamente, reivindica como algo entero: el territorio deseado de su campaña localista.

Del guerrillero indigenista de refulgentes ojos claros y el *gigolo* quechua-descendiente con simpatías por el diablo global – ambos intachables héroes 'locales' de nueva cosecha – a la Madonna de San Camilo, otro 'ícono' periférico sintomáticamente contagiado, sin poder en realidad determi-

nar a ciencia cierta cuál sea, o si exista, el ADN originario agredido por la mutación del virus, el paso es muy breve. Como si se tratara de una Virgen milagrera de las muchas – heteróclitas y sincréticas – que encontraríamos por cualquier pueblo de la soledad americana («le decíamos Madonna Peñi, Madonna Perilagüe, Madonna Pitrufrquén», Lemebel 1997b: 33), una travesti de rasgos indígenas, nativa del municipio de Temuco, se deja ‘intervenir’ por el modelo dominante de la estrella rubia del pop, y deja que en su cuerpo se produzca el dudoso milagro de un «duplicado mapuche casi perfecto», rindiéndole a la gringa un homenaje ruin (y, en realidad, como veremos, emponzoñado) que se convierte en un testimonio a la vez lancinante y belicoso de la distancia suramericana:

[...] se tiñó el pelo rubio, rubio, casi blanco. [...] Con el agua oxigenada se le quemaron las raíces y el cepillo quedaba lleno de pelos. Se le caía a mechones. Nosotros le decíamos que parecía perra tiñosa [...]. (33)

Sin pelo ni dientes, ya no era la misma Madonna que tanto nos hacía reír cuando no venían clientes. Nos pasábamos las noches en la puerta, cagadas de frío haciendo chistes. Y ella imitando a la Madonna con el pedazo de falda, que era un chaleco beatle que le quedaba largo. Un chaleco canutén, de lana con lamé, de esos que venden en la ropa americana. Ella se lo arremangaba con un cinturón y le quedaba una regia minifalda. Tan creativa la cola, de cualquier trapo inventaba un vestido. (34)

Toda la *performance*, que se prolonga durante la entera segunda existencia del doble periférico, suscita una sensación extraña, incómoda, pues se conforma como un objeto cultural en suspenso, a la vez una muestra colorida de expresividad ‘loca-lista’ (con la que, de hecho, las amigas solidarizan apiñadas) y patética resignación a la ‘pandemia’, rendición y represalia. De hecho, el flechazo televisivo hacia Miss Ciccone que le tuerce el rumbo y pervierte la forma a la desdichada *drag queen* tercermundista – sin olvidar que el retoque, en realidad, no hace otra cosa sino reconfirmar una transformación primera que ya había enterrado la verdad originaria de un cuerpo de varón pueblerino – coincide con la llegada del «misterio» en la comunidad de las travestis, como si su pasión irresponsable por el pop viral la convirtiera en una adelantada portadora del exterminio, finalmente castigada por la curiosidad cultural «que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo» (García Márquez 1997: 338). Y, sin embargo, si la primera impresión es la de una desoladora desprotección inmunitaria, una alarmante falta de filtros ante la deflagración en píxeles de la divina

sustancia del cuerpo de la diosa, nadie puede poner en duda la endiablada creatividad de la imitadora, que transforma sus pobres trapos en elaborados corpiños Jean Paul Gautier y, buscando un inalcanzable efecto espejo con materiales originarios incompatibles, obtiene un resultado que es, a la vez, esperpénticamente otro y desconcertantemente ‘parecido’, por revelar, últimamente, la construcción trabajosa, el innatural esfuerzo que subyace a la pose immaculada que confiere al modelo su inapelable contundencia. Desbaratando toda jerarquía cultural y volviendo irrelevante la disyuntiva original/copia<sup>14</sup>, el cuerpo-piltrafa del *performer*, según la consabida metáfora del taller de sastrería barata, confecciona un vestido subversivamente local que, últimamente, le arrebató al prototipo su sustancia corpórea, descuartizando – y almacenando a granel – detalles anatómicos para un nuevo Frankenstein:

Eran miles de recortes de la estrella que empapelaban la pieza. Miles de pedazos de su cuerpo que armaban el firmamento de la loca. Todo un mundo de periódicos y papeles colorinches para tapar las grietas, para empapelar con guiños y besos Monroe a las manchas de humedad, los dedos con sangre limpiados en la muralla, las marcas de ese rouge violento cubierto con retazos del jet set que rodeaba la cantante. Así, mil Madonnas revoloteaban a la luz cagada de moscas que amarillaba la pieza, reiteraciones de la misma imagen infinita, de todas formas, de todos los tamaños, de todas las edades: la estrella volvía a revivir en el terciopelo enamorado del ojo coliza. (34-35)

Si por un lado aquí se está aludiendo a la ambigüedad intrínseca de la idolatría, es el específico filtro del «ojo coliza» el que, en su función de ‘cola’ o margen de la modernidad, desmenuza los referentes fuertes, refractando como ojo de bruja su espejismo cegador. El fetichismo implícito en este decorado fanático, de hecho, no quita nada a la recolocación tres veces sacrílega del cuerpo de la *star*: en consideración de su infecto paradero<sup>15</sup>, por

<sup>14</sup> Como bien señala Ostrov, de acuerdo con la imitación de la travesti tercermundista, «el reciclaje latinoamericano de los modelos importados del primer mundo constituye, más que una copia, un verdadero simulacro que, al tiempo que remeda el ‘modelo’, establece con respecto a éste una distancia paródica que exhibe el hiato irreductible, el fallido del gesto, poniendo en evidencia las marcas de exclusión que caracterizan el contexto social, económico, político y cultural latinoamericano» (2014: 80).

<sup>15</sup> A este respecto cabe señalar que, en Lemebel, el espectáculo *drag* (el brillo de latón de su sensibilidad camp) siempre entrechoca, fatalmente, con la emergencia escandalosa de la mugre, se revierte sistemáticamente en la exposición de «los hábitos de la penitencia» (útiles «para solidarizar» con los ‘cuerpos heridos’, variablemente atravesados «por la precariedad y el daño», Richard 2018: 50): una imprevista sinceridad demacrada que impone un «drástico corte de austeridad a sus ficciones de alta costura» (49). Sobre la vigencia de lo concreto vulnerable en Lemebel – que contrasta con la volatilidad de sus propuestas identitarias más ‘nominales’

fragmentación desencajada y, crucialmente, por efecto del alucine de las reproducciones que le disputan el privilegio de la unicidad y, de paso, el trono, desimantando de su control la serie posible de las imitadoras, liberando así el vértigo de la independencia de las replicantes. De hecho, cuando la cantante falta a su cita con el fin del mundo, negándose a ‘encarnarse’ en la parada transandina de su gira mundial, además de subrayar la decepción mortal de la *fan* definitivamente abandonada – reanudando, así, con una punta de ironía, el patrón literario de la ‘nostalgia del imperio’ que caracteriza la frontera, condenada a la espera de un mensaje redentor que nunca acaba de llegar<sup>16</sup> –, Lemebel parece sugerir también la idea de un desalojamiento directamente provocado por la transgresión imitativa llevada a cabo por la nueva, improbable diva del pop local.

La construcción de la metáfora musical, que corre en paralelo con la de la sastrería teatral de bajo presupuesto, llega a ser igual de idiosincrásica, dejando claro que el «molinillo de sortilegio» del cabaret de provincia, a pesar de alimentarse de las mismas notas, tocará otra canción completamente. Al pasar por el procesador de sonidos estropeado de esa «cabeza indígena», los temas de la exitosa cantante, disponibles como ecos lejanos en un repertorio asistemático que los confunde e hibrida (entre sí y a saber con qué otras cosas), se desvertebran en una secuela incoherente de *samples* desvinculados de toda intención de melodía, se vuelven ladrillos sonoros de una ‘remezcla’ genial:

Ella se sabía todas las canciones, pero no tenía idea de lo que decían. Repetía como lora las frases en inglés, poniéndole el encanto de su cosecha analfabeta. Ni falta hacía saber lo que significaban los alaridos de la rucia. Su boca de cereza modulaba tan bien los tuyú, los *miplís*, los *rimemberlovme*. (Lemebel 1997b: 34)

No es difícil leer en el monstruoso contra-canto (de sirena) de la Madonna negra – en cada uno de los refunfunos iletrados con los que un indio mugriento, hinchado con silicona, trata de reproducir, a partir de la infranqueable distancia de su género, cultura, raza y clase de procedencia, las indicaciones de la diva gringa del pop – una reactivación *sui generis* del discurso postcolonial<sup>17</sup>, un fenómeno de transculturación flagrante, algo mustio quizás, irónicamente desempolvado para hacerse cargo de un mensaje cultural,

---

–, véase el artículo de Diana Palaversich (2002), donde se lee al cronista desde la tradición del testimonio.

16 Pienso, entre muchos ejemplos posibles, en *Cien años de soledad* y *El coronel no tiene quien le escriba*, o en *Zama* de Antonio di Benedetto.

17 Así, refiriéndose a los *happenings* de Las Yeguas del Apocalipsis, comenta Nelly Richard la especial resonancia cultural de las «carambolas del travestismo» en contextos periféricos: «La exageración y la distorsión de géneros(s) son los motivos tercermundistas de una parodia travesti que usa la rebeldía del mal gusto para desacralizar los modelos que se creen el cuento del original (arte y metrópoli) y de la esencia (hombre y mujer)» (2018: 43).

de por sí, no exactamente impoluto. Por otro lado, absolutamente nada lo es al movernos en un ámbito estructuralmente infeccioso como el de la globalización. La asociación con la afectación equívoca de la *performance* travesti parece imprimirle otra vuelta de tuerca al viejo constructo, fortaleciendo su matriz meramente lingüística, desvinculándolo de toda pretensión de ontología y haciendo hincapié en el potencial naturalmente transgresivo de las que Nelly Richard, en *La estratificación de los márgenes*, llama las ‘culturas de segunda mano’. En Lemebel, de hecho, el cuerpo sincrético de América Latina es, sin remordimientos, ‘puro teatro’, artificio al desnudo de sus costuras, lugar estratégico en el que se desmiente la guerra de las representaciones. La ‘contra-naturalidad’ sin remedio que caracteriza los colectivos periféricos llamados a tratar de replicar dictámenes ajenos se convierte en el contravalor subversivo que ordena, desde el Sur, el juego de los significados, atrayendo fatalmente, didascálicamente, en la red de las ‘exhibiciones identitarias’ las falsas sustancias bajadas del Norte. En este sentido, de las dos Madonnas, la que ‘coloniza’ es la que se deja irremediamente colonizar, la versión contagiada e ‘incierta’ (de sus propios confines, de su misma consistencia) que infecta con el ‘misterio’ de la deconstrucción a la patrona, ejerciendo de *untore* y descubriéndola no menos ‘travestida’ que su copia mamarracho.

Así, la profecía del título se ilumina con la malicia del doble sentido. En el más allá de plástico y neón – obviamente copiado de uno de los videos de la estrella – donde la sidática, en su delirio de agonizante, sueña con compartir chicles con su heroína, la transversalidad del gran artificio «retorna» definitivamente «a las dos Madonnas al barrio sucio» (1997b: 40), las dos igual de solitarias, igual de huérfanas «de sí mismas» y de la posibilidad de un origen (cuya idea se pierde en el vértigo de una fuga barroca sin precedentes, directamente emanada del revoloteo de faldas de esta arrasadora encarnación populachera de la expresión americana).

La *pop culture*, que emerge en su vertiente musical pero también en sus expresiones cinematográficas, de la televisión, de la moda y de los hábitos socioculturales en general, representa un referente fundamental para Lemebel, un referente global sin duda, pero no necesariamente ‘de lo global’, es decir que no siempre queda negativamente asociado con la amenaza (realizada) de la colonización neoliberal. Podríamos incluso decir que Lemebel comparte sus gustos pop, sus ‘contaminaciones’ – tal vez la cara inofensiva de la globalización – con los entusiastas de McOndo: de hecho, en los cines de la esquina se ven películas de Bruce Lee, la MTV latina se cuela democráticamente en las chabolas más ruines y los *New Kids del bloque* se hacen hombres prendidos «del lunar azul de Madonna» – eso sí, sin saber luego como ‘transarlo’ «por el grano peludo de la secretaria vieja» que los espera, cada mañana, lógicamente, en su lugar (Lemebel 1997a: 17). De hecho, estamos hablando – cabrá reconocer – de una nebulosa de

referentes sintomáticamente débiles, sintomáticamente activos en la superficie y, de modo aún más crucial, sintomáticamente ‘impuros’, pues la intoxicación intertextual es su gramática y la supresión ‘revolucionaria’ de las demarcaciones fuertes, tanto en horizontal como en vertical (cultura alta/cultura baja; cultura propia/cultura ajena), es su indiscriminado e incontinentemente territorio. Lo cual produce el hecho de que, desde el ‘intransigente’ localismo que – con toda la ambigüedad que la dilogía implica – levanta su voz en estas crónicas del fin del mundo, se mire a ese ‘universo’ con cierta comprensión o incluso complicidad, digamos, sectorial, tal vez activando el filtro estudiadamente laxo de la recepción *camp*. Pero el rescate lemebeliano de los juguetes y simulacros del circo global no es, en realidad, tan genérico ni ligero, no señala ningún tipo de relajamiento cultural ni crisis del imaginario político, sino que pasa, me parece, por la activación de un entendimiento discursivo sedicioso (un espejo enterrado de nueva cosecha, por supuesto que en añicos) entre las engañosas ‘envolturas’ del nuevo dominio (definitivamente despojadas de todo simulacro de contenido) – esa profusión inidentificada de citas colgadas, alusiones huérfanas y guiños a flor de piel – y la ‘babelia de nombres’ que, sacando fuerzas de flaquezas según el mecanismo de «las tretas del débil» (Ludmer 1984), construyen, destruyen y reconstruyen incesantemente la impresión de lo local. En sus páginas, de hecho, la recepción de aquello en los «bajos fondos sudamericanos» (Lemebel 1997a: 28), aligerada del asombro y el encono de la imaginación que en otros tiempos se tributaron a las novedades importadas por los forasteros en el intento de comprender los paradigmas que las habían generado<sup>18</sup>, se da, sin involucrar paradigmas, en la superficie, por natural entretejimiento de cabos igual de sueltos, por intertextualización de signos desorientados, en un proceso sin conquistadores ni conquistados que, sin embargo, acaba enfatizando el ambiguo privilegio de los nativos de la desterritorialización, pues el desgajamiento de los grandes discursos del centro encuentra ahora su ideal circunstancia expresiva en el «perfil descoyuntado» del Nuevo Mundo (77), participando justamente en su orgiástico, ‘babilónico’ enredo. Si en el clásico de los clásicos de la literatura poscolonial latinoamericana, como se recordará, Babilonia es el apellido de la era del ‘olvido’, el letrero de la trágica confusión de las letras del nombre, la definitiva desidentificación de lo nativo dictaminada por la imposición cultural extranjera, sintomáticamente, en una crónica «de la esquina», la «señorita Babilonia» es una puta fiestera, una «virgen terci mundista» que se deja acompañar por quienquiera como un «duende proscrito», aprovechando por empapelar «sus pliegues, sus hendiduras, su deslavada geografía latinoamericana» con ‘pañós’ prestados de encontrada proveniencia (Lemebel 1997a: 22, 25). Y babilónica, entonces, en el mejor de los sentidos posibles,

---

<sup>18</sup> Tal vez el fundador de Macondo José Arcadio Buendía esté todavía amarrado a su castaño en el patio de la casa de la soledad, exorcizando *ad infinitum* la frustración de ese fracaso.

es la contaminación pop de América Latina, cuyos efectos principales son, de hecho, más visibles en los propios agentes contaminantes que en un ecosistema que, a estas alturas, ha definitivamente aceptado su condición ‘mutante’, su estado de perenne alteración, y opta por reconocerse ‘en lo cualquiera’, vislumbrando en la importación del espectáculo – y en el espectáculo de la importación – la posibilidad de un consorcio finalmente ‘horizontalizador’. Escoltados por Monsiváis y García Canclini, invocáramos la imagen de las culturas híbridas del Nuevo Continente como adelantados talleres de producción – válgame la paradoja – de *postmodernidades naturales*, espacios sinérgicos diputados al acoplamiento entre sujetos paritarios listos para la ‘procreación’, lo cual amenazaría con ratificar el discurso de poder encubierto en la propaganda de la mundialización si no fuera por el añadido de malicia *queer*, la risa torcida que escruta sardónica un ‘amancebamiento’ de lupanar que es, siempre, orgullosamente ‘improductivo’, sin miras de futuro, implícitamente antimoderno. En otras palabras, nada más aterrizar, se le descose la etiqueta al producto, se le rasca definitivamente la pátina de la autoridad y la ilusión del propósito – se confunde su línea patriarcal, la ya de por sí dudosa alcurnia de lo global –, avizorando un mestizaje ostentosa y estudiadamente sórdido, ignominioso, escatológico, con lo local que caza con reclamo al elemento importado, liberándolo de sus últimas coartadas, desenclosetándolo subrepticamente, atrayéndolo en un encuentro ambiguo que no puede sino acontecer lejos «de la mirada del ojo público» (Lemebel 1997a: 14). Como en esa función de cine de barrio donde el culto antropofágico del sexo marica – equiparado con un «incesto postmoderno», un cortocircuito de la modernidad productiva – aprovecha «la coreografía karateka doblada» de una película de Bruce Lee para sus rituales a oscuras y «el chino», dudosamente transculturalizado<sup>19</sup>, se confunde con un «mapuche» «travestido de Ninja»: nombre con nombre, simulacro con simulacro, el resultado del ‘cruce’ será puro derroche, «chorro ligoso» «que dibuja en el aire» su oblicua trayectoria seminal, y luego, «pantano lechoso bajo los asientos», «gigantesco desagüe de tensiones» en el que acaban muriéndose, culebreando, las directrices de lo local y de lo global (29).

Ninguna semilla implantada, entonces, ni ningún ‘naranja’ a punto de fructificar prometiéndole al progreso su cosecha oportunamente injertada (Fuentes 2008): el caos de la surmodernidad occidental se localiza en una Sodoma latinoamericana desde donde, palomitas a la mano, se observa con

---

19 Nótese que también de por sí el ídolo Metro Golden Mayer de las artes marciales es un ‘producto’ curioso (de la dispersión, de la simulación...), el cadete perfecto de una línea no exactamente a prueba de escrutinio, en las manos lascivas de Lemebel, un caso patente de prostitución del origen. Al amontonamiento de faroles identitarios contribuyen también los «ojos aztecas» de cierto «méxico-holandés» de su *staff*: «Venido del Bronx, hizo carrera a puro pulso, dejándose aceitar el pellejo nipón por el tacto del chicano masajista», según un ablandamiento de todas las resistencias, una eliminación de todas las fronteras, que últimamente «seduce en la mirada al chino mapuche de la pobla», mientras se reconoce en la verdad de un espejo tramposo (Lemebel 1997a: 28).

el rabillo del ojo la llegada de un apocalipsis identitario prometido, el desfile de los nombres, los créditos finales de una película con solo actores de reparto.

Si «los padres de la patria ya no tienen patio trasero que defender» (Lemebel 1997a: 46) – lo cual, en la prosa de Lemebel, no representa únicamente la constatación amarga de una penetración cultural y política irremediable sino una posibilidad para pensar en identidades estructuralmente depauperadas del culto de la sustancia – es porque en su latinoamericanismo de nueva cuña, donde solo quedan ambiguas malinches (o simulacros de malinches), la bienvenida sodomita de los desvergonzados ‘próceres’ que se dejan poseer a media luz por esos ‘cortesés’ tardíos y cada vez más amanerados sugiere la posibilidad de una ‘preñez de luto’, un embarazo en vacío, cuyo resultado es la deconstrucción generalizada de toda ilusión de plenitud. Estoy reciclando para este contexto una imagen que proviene de la creativa agonía de la Loba Lámar, ese «rescoldo pisoteado del África travesti» que, en *Loco afán*, resistiendo en el abandono, reinventa el sida que se le ha metido en el cuerpo como una gestación en negro, cuya obvia esterilidad biológica es, en realidad, un logro imaginario culturalmente muy sugerente que, invirtiendo la dirección del flujo colonial, confiere a lo local el rol activo de ir vaciando de su peligrosa gravidez generativa los modelos con los que coquetea ‘sin consecuencias’:

El SIDA, para la Loba trastornada, se había transformado en promesa de vida, imaginándose portadora de un bebé incubado en su ano por el semen fatal de ese amor perdido. Ese príncipe de Judea llamado Ben-Hur, que le había plantado la fruta una noche de galera romana, y después al alba se había marchado dejándola preñada de naufragio. (Lemebel 1997b: 44)

Los patrones de la seducción patriarcal del Conquistador y el despecho de la Conquistada – la enésima variación travestida alrededor del bolero romántico de la pareja de la soledad (reescrito en tecnicolor *Cinecittà*) – son invocados aquí para glosar la condición del ‘portador’ (la misma que la loca de la encuesta había transformado en una sugerente exhibición detrás de un portal barroco finamente labrado): así, lo ‘portado’, el brote de la enfermedad, el insensato producto viral que ‘será’ la estirpe condenada de América Latina, ‘viraliza’ su condena hacia atrás, desmintiendo la virilidad del padre, confundiéndole el nombre y secándole la narrativa.

En las esquinas costrosas donde lo local lemebeliano se activa, precisamente, por acumulación de imágenes diversas, por atiborramiento de referentes descolgados que transitan sin agarrar, el festín-simulacro de una modernidad exhausta y tardía llega por «sobrecodificación de signos al acecho», tan saturados en color que resultan fríos, comunicando apenas el

*coitus interruptus* de una «orgía congelada», últimamente impotente. Y, sin embargo, donde el relato fuerte se desmigaja, los devenires errantes, minoritarios y carroñeros que merodean famélicos en la periferia se predisponen a armar su banquete, aprovechando subversivamente las sobras, volviendo fértil la podredumbre, colgándose de la divulgación ‘colorínche’ de un sistema cada vez más pálido, de los inofensivos fuegos artificiales de un imperio sin cañones: «alrededor de la publicidad del centro» – un aviso plastificado, un reclamo incorpóreo, nada más – «giran», otra vez barbáricas, nunca tan caníbales, «las eróticas suburbanas» (Lemebel 1997a: 60). En la crónica *Barbarella clip*, un deseo latinoamericano, un deseo desencarnado y errante que se lanza mercenario a la búsqueda transitoria de un cuerpo-huésped, se aferra al vacío lustroso de la enésima campaña de conquista – cuyo proyecto se esteriliza en el embobado éxtasis de su propia propaganda – y promiscuas, calientes maravillas acontecen cada vez que el adolescente pelado, el *taxi-boy* macarra, el chulo de barrio, el pachuco sin categoría, «se chupan los carteles comerciales» de Calvin Klein o lamen las pantallas frías de la pornografía musical programada por MTV, interceptando para sus transas eróticas esos «excedentes» de la modernidad «a la deriva» que flotan por la hambrienta anarquía imaginaria de los suburbios. La que se describe aquí no es ninguna fascinación embelesada – se pierde en la prehistoria de la soledad latinoamericana el recuerdo del estupor atónito de los macondinos ante los inventos de Melquíades y en la lejanía geográfica el peligro del ‘sublime histórico’ jamesoniano –, pues la recepción periférica de los que han dejado hace mucho de ser objetos culturales sólidamente habitados por una historia y ya son meros envoltorios, por iconizados, no menos vacíos, se consume con la malicia callejera y la picardía aprovechada de quien está acostumbrado a improvisar tesoros por entre los escombros, a traficar con emociones manoseadas, recuperadas del basural. Así, «tal vez, más lejos», en un lugar remoto donde el cuerpo flácido de la modernidad «se vuelve estatua de sal», «monumento castigado», «en algún arrabal de cortinas rojas que se salvó del terremoto», «en las plazas espinudas de la periferia», el *expertise* cartonero utiliza el «motivo cercano», la insinuación furtiva de los recortes desgajados del fiambre, su trivialización por subproductos («las portadas de las revistas, los avisos en los metros, [...], los vellos púbicos pintados en la cera de un maniquí, los pornos piratas»), para hacer circular la corriente del deseo (Lemebel 1997a: 58). Como veremos, es en ese «tal vez, más lejos» (que es un ‘tal vez, más abajo’, un ‘tal vez, más barato’, un ‘tal vez, más sucio’, un ‘tal vez, más latino’...) que el desocupado cronista encuentra su interlocutor ideal, su entrevistado, el jugoso conejillo de indias para su encuesta sobre las negociaciones creativamente impropias que, del simulacro baudrillardiano, aquí encarnado en los videoclips de «las canciones del ranking», se realizan en la oscuridad de las piezas de quien habita los márgenes más costosos de lo local, esos «jirones», a la vez desesperados y

persistentemente libidinosos, donde ese «pantano de cuerpos idealizados por el fluorescente» se pone inmediatamente de rebaja y se confunde, entre pares, en el infierno *remix* de las imágenes.

No cabe duda, la crónica es más políticamente alineada que esto, pues, de acuerdo con un planteamiento típico de la crítica marxista, reconoce un blanco polémico nítido en la «multiplicación tecnológica» y massmediática que funciona de brazo armado del capitalismo tardío que, dañino y engañoso, deflagra por seducción en el lugar de los sin recursos, sublimando su rencor social y canalizando su *vis* política con promesas de satisfacción inalcanzables y controladas eróticas del producto. Sin embargo, al perder el rumbo y desfigurarse «en el traspaso», al convertirse en hologramas sin textura, tanto los proyectos más conservadores como los grandes esquemas de liberación (el progreso, la globalización, el '68, la revolución sexual...) se desinflan y se prestan a un *cut'n'paste* nihilista, a una descuartización caníbal. En los alusivos *clips* de la transmisión pop del erotizado cuerpo global, obviamente, «no hay perversión», tan solo se enciende la chispa de una transgresión que te deja a medias, pues la estética del recorte fetichista alude, en realidad, a la necesidad de un 'envase', serializa «cuadros de consumo»:

Cuando la cámara panea el vientre y se topa con los pastizales bajo el ombligo (corte). [...] Cuando Cenicienta en luna de miel le baja el cierre a Prince (corte). Cuando Madonna besa en la boca a su original y las dos Marylinas se fragmentan lésbicas en la copia de la copia (censura). Cuando la misma Madonna se traga un crucifijo (corte). Cuando el mismo crucifijo empieza a erectarse (insert). (Lemebel 1997a: 62)

Y sin embargo nadie le quita al 'péndex' de barriada – el cliente que nunca entrará en el emporio, el que ha convertido en un arte la costumbre de alimentar su imaginación con las sobras que caen – el gusto de 'aprovechar todos los cortes' para apropiarse de cada fotograma, reconducirlo a la situación de su propio deseo intermitente y hacer literalmente cualquier cosa con él, volviendo así en su favor una estructura abusiva. Provocado por nuestro desinteresado reportero – el verdadero *allumeur* de este localismo revolucionario –, el vampiro callejero latinoamericano, que consume pop en inglés como una estación cualquiera de su intrascendente errancia entre sintonías diversas, listas para esfumar en la estática – una errancia sintomáticamente ubicada, en realidad, como delata su habla ostentosamente específica –, sabe perfectamente qué es lo que hay que hacer para convertir la «cápsula frígida de la pantalla» en la ocasión propicia para un enganche clandestino, confundiendo, otra vez, todas las posiciones establecidas, así como las funciones de un discurso (y un contra-discurso) demasiado notorios:

- ¿Te gusta Madonna?
  - (Chupada). Super rica la loca, si la tuviera aquí...
  - Pero está en la tele.
  - Sí, pero no se lo voy a poner a la tele.
  - ¿Entonces?
  - (Conteniendo el humo). Sabís que de tanto hablar...
  - ¿Qué?
  - Se me paró el ñato, estoy duro... Mira, toca.
  - ...
  - Apaga la grabadora y gueá.
- (Corte) (59-60)

La señalación del cristal engañosamente transparente en el que choca, volviéndose flácido, el deseo periférico (de imitación, de acoplamiento...) hacia los modelos del Norte – según una operación fundamental en la escritura de Lemebel, necesaria para reestablecer las oportunas diferencias, dejando en cueros el proyecto neutralizador de la globalización y consiguiendo así una ‘distancia politizable’ –, siempre es propedéutica a la reivindicación del logro identitario idiosincrásicamente localista del encuentro oblicuo, de la transacción chapucera que, a pesar de todo, se produce, lejos de los cánones previstos o buscados, «fuera de la vitrina pública».

El irreverente pop de la esquina, la alucinada *kermesse* de mercadillo persa que acerca el casete de *hit parade* sin portada, el decorado navideño taiwanés, «la Barbie aeróbica» y «las zapatillas con luces» (Lemebel 1997a: III, 112) en un lugar impropio, sin categoría, totalmente desprovisto de cualquier tabique imaginario que separe y distinga, es el ‘nuevo’ color latinoamericano. Cuidado, no es McOndo, la ciudad de las réplicas en *franchising* y los *gadgets* mestizos para los turistas, son sus traicioneros suburbios, coronados con ambiguas aureolas de fin del mundo, donde, si nadie ya apuesta por proponer un imaginario-valla, son las condiciones personalísimas de la recepción del modelo global las que lo ‘localizan’... y ‘localizar’ para Lemebel significa atraer en el abismo de las identidades inventadas, donde todo, absolutamente todo, lo nativo y lo importado, son pelucas para el último carnaval.

No es difícil de imaginar que las locas ejerzan de operadoras – medio chamanes originarios, medio azafatas de *mall* – de este mestizaje incorporado, en carne fría, que se da entre modelos descarnados o que se descarnan al juntarse. Aunque quizás la más sugerente de todas las metáforas utilizadas por Lemebel para dar cuenta de la política identitaria involuntaria de sus heroínas sea la de la peluquería travesti, un espacio muchas veces aludido a lo largo del macrotexto pero que llega a emanar su poética, desplegando todos sus trucos y artimañas, en una crónica significativamente titulada *Tarántulas en el pelo* – otra vez los enredos de *la mujer araña* –, que

acaba funcionando como una versión postmoderna y *camp* de una de las células fundacionales del mestizaje literario latinoamericano: el desordenado escaparate de la peluquería colonial que, en el primer capítulo de *El reino de este mundo* de Carpentier, infunde en Ti Noel sueños de guillotina. Como se recordará, el esclavo negro que espera a su amo fuera de la incierta *boutique* donde, sin que nadie se extrañara especialmente dadas las posibilidades infinitas de la maravilla natural, además de rasurarle impecable a la manera de los señores, se podría perfectamente ‘prepararle’ «a la moda de Caen», fantasea con la revolución aprovechando la inconsistencia de las demarcaciones que separan el mostrador del barbero del de la tripería contigua, sincretizando en un único caótico cuadro «las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada» y las «cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua» que estarían del otro lado de la raída frontera imaginaria y añadiendo, de su propia cosecha, el recuerdo de otra cabeza más, «la cabeza parlante que un charlatán de paso había traído al Cabo», que, idealmente, pasa a ordenar los significados de la exposición consagrándola al desengaño de la impostura (Carpentier 2004: 22). Ahora, el foco se desplaza en quien, desde una aparente connivencia, opera la modelización en circunstancias tan precarias. A primera vista, los peluqueros travesti de Lemebel, serviciales y cortesanos, son los aliados ideales – los «consejero[s]», los «amante[s] platónico[s]» – de las nuevas reinas criollas, autorizando, por entendimiento implícito, su desvergonzado camuflaje étnico, social y económico, arreglando, encubriendo, los desperfectos del origen, uniformando las estrías e impuridades de sus pieles mixtas:

Pareciera que la alquimia que transmuta el barro latino en oro nórdico, anula el erial mestizo oxigenando las mechas tiesas de Latinoamérica. Como si en este aclarado se evaporaran por arte de magia las carencias económicas, los dolores de raza y clase que el indiaje blanqueado amortigua en el laboratorio de encubrimiento social de la peluquería, donde el coliza va coloreando su sueño cinematográfico en las ojeras grises de la utopía tercermundista. (Lemebel 1997a: 74)

Es toda una secuencia de sueños prestados y transferencias imaginarias la que se da cita en el deslumbrante peinado de la más improbable entre las divas, en el «calco famoso», de catálogo importado y revista ‘jetsetera’, que le regala «una cara prestada y una mezcla de estilo que confunde su biografía» a la diosa *wannabe* de un lejano Olimpo ariano. Entre otras cosas, en el arribismo primermundista de las clientas que, con sus potingues y postizos, alimenta y moldea, se entierra «el Edipo homosexual», se cifra el sueño del género, del estilista, su loco afán, perennemente diferido, de ser (sustancia de) mujer. Detrás del estereotipo frívolo del «modisto, maquillador o pelu-

quero» como el socio más leal de «las mujeres que engalana» circula una tensión ambivalente en la que se solapan la comprensión y la envidia, la complicidad y el rencor, crucialmente, la autenticidad y la sofisticación, según una ambigüedad característica que se aplica también a la relación entre lo local y lo global. ¿De qué lado está realmente el operador cuando libera por las calles más costrosas de la villa latina a esas «medusa[s] sidosa[s]» transfiguradas por el vértigo de la reproducción barata (la única, ay, que le puede garantizar su fiel estilista de barriada, su privado artista del despojo, que hace milagros con tan poco, y a tan poco precio)? ¿Cuál fue su proyecto si, mirándose en un escaparate empañado «sin mirar a nadie», la replicante *Angel Face* «con paso de Miss Universo» se siente «como una travesti en el Vaticano» (72)? Allí está, obviamente, la clave: lo que se cocina y sirve en bandeja exponiéndolo al sarcasmo caníbal de la esquina no es tanto la confusión del dato originario ni el tráfico de modelos importados – que sí queda ridiculizado, pero también dialoga cómplice con los mil nombres, las mil caras, los mil territorios de María Camaleón («no tener [...] una *geografía* precisa») –, sino, más bien, la confianza ciega – la presunción de ‘inocencia’ – en el conseguimiento del resultado unitario, armónico, definitivo, ‘natural’. De hecho, desnudada a la fuerza en su rol de máscara, vuelta travesti muy a pesar suyo, «la muñeca Barbie» regresa a «su erial mestizo», donde también su disfraz, impropio como todos los demás de la gran cabalgata identitaria criolla, tendrá cabida. Si en la versión definitiva del más que célebre prólogo a esa misma novela de revoluciones poscoloniales – y peluqueros ogros –, Carpentier identificaba la condición necesaria para habitar el reino de ese mundo – el requisito mínimo para entender los sincretismos y «sincronismos posibles, americanos» (1987: 73) – en la presuposición de una fe, en la disponibilidad a «meterse en cuerpo, alma y bienes» (75) en la ‘ontología mestiza’ de la madre acogedora, aquí la sustancia placentaria del lugar, la matriz americana, es, apenas, «madre cosmética», tal y como indican las repetidas asociaciones que, en Lemebel, refieren también lo indígena – en todas las narrativas de mestizaje la base virgen, el substrato natural en el que intervienen las diferentes capas del *make-up* – a una pintura tribal sobre un rostro ausente.

Las nuevas propuestas identitarias desde el Sur, las prácticas de lo ‘local’, presuponen, entonces, una sintomática ‘falta de fe’, una abstinencia de la metafísica de la profundidad, que es de donde últimamente se libera la posibilidad de ir ‘probando’ todas las ‘manifestaciones’ sin dejarse prender en la red de sus modelos.

En esos salones de belleza de bricolaje barato acontece, entonces, una doble traición: primero la que los malinches artesanos de la pose perpetran, más o menos conscientemente, hacia los intachables figurines del Norte en los que se inspiran, cuya máscara, preparada con utensilios recuperados y aplicada a una materia prima sin esperanzas, no puede evitar el efecto

grotesco, la carcajada que convierte el homenaje en puro vacile; en segundo lugar, el castigo por contrapaso con el que estigmatizan las aspiraciones de autenticidad, los afanes de definición identitaria del sujeto nacional. De hecho, la de las peluquerías de barrio – en realidad, un espacio amenazado en la tópica latinoamericanista de Lemebel, a punto de quedar reemplazado por asépticas franquicias afincadas en los grandes *malls* del centro – es toda una estética del chanchullo harapiento, que aprovecha la falta de recursos – el «retraso agónico de los aparatos», el remedio de abuela caducado, las grietas en los muros y los halos de humedad que no combinan con el tubo de neón fucsia (comprado en el chino) – para la intervención política, como una ocasión propicia para alimentar el malentendido y malograr la copia, insertando malevamente la señal emponzoñada de la diferencia – ¿una tarántula? – en el peinado perfecto del replicante. «Los deseos sociales de parecer otro» quedan hilvanados con «trenzas de desecho» (Lemebel 1997a: 71). Emblemáticamente reflejadas en los espejos motosos del esteticista carnicero, las cabelleras atildadas del catálogo, los *looks* impecables traficados en las portadas de Vogue – las nuevas cabezas de cera desolladas en la tripe-ría – padecen un proceso de *reductio ad proprium* que Lemebel asocia a una práctica sintomáticamente barbárica, reanudando los hilos de la represalia violenta encubierta en el fetiche: al entrar en el taller, los modelos forasteros, en avanzada de exploración por tierras salvajes, son ‘títeres sin cabeza’, listos para quedar ‘jibarizados’, es decir, reducidos, disminuidos, tal vez emplumados, convertidos en trofeos, preparados para decorar el conventillo de la esquina, la moderna choza de la selva urbana latinoamericana.

Así, el circo travesti se convierte en costumbre nativa, es ‘método’ antropológico del lugar.

En Lemebel, es el imaginario inestable, abierto a la transgresión de todos los referentes y a la traición del principio de referencialidad, que se desprende de ‘las locas’ lo que – mucho más que el sida o, a veces, incluso confundiendo con su infección – contagia ‘lo local’ desenganchándolo de su pasión modélica – la importación capital, la única realmente peligrosa –, volviendo a despertar el espíritu genuinamente salvaje, salvajemente inconsistente e impuro del mestizaje criollo, rescatado como ‘pura’ arlequinada proto-deconstruccionista gracias al cortocircuito genialmente activado entre historia cultural latinoamericana y teoría *queer*: en este sentido, si la fiebre globalizadora mundial representa una nítida amenaza, eso no tiene que ver con el miedo a la violación de unidades locales supuestamente coherentes y bien perfiladas, con la necesidad de proteger un repertorio de imágenes compactas, envasadas dentro de sus fronteras – a la confusión de la mística de las dos orillas del género corresponde, de hecho, la ‘oblicuación’ del lugar sagrado de la autoctonía –, sino con el hecho de que lo que viene – ‘lo que el sida se trajo’ – acarrea el paradigma ‘sustancializador’ del extremo occidente, una presunción de esencia que, negándose a intersectarse en la

textura rizomática, intenta radicalizarse en vertical e imponerse sobre el proliferante juego diferencial de las variables. Por afuera de todo esquematismo ideológico, las contaminaciones pop que se ensayan en la poética escritural y en la política cultural lemebeliana – y que, a pesar de todo, habrá que reconocer como una parte fundamental y no contradictoria del latinoamericanismo militante del cronista – funcionan como saludables ejercicios de ‘homosexualización’ de los próceres, según una tendencia que, lejos de negarla, multiplica los ecos de la empresa libertadora, desenterrando sus esperpénticos resultados del relicario de las identidades puras donde, por pura paradoja, habían ido a caer:



Juan Dávila, *The Liberator Simon Bolivar*, 1994.  
© Juan Davila, Courtesy Kalli Rolfe Contemporary Art.

La pintura vocacionalmente híbrida de Juan Dávila, en la que elementos indígenas, coloniales, modernos y posmodernos se deslizan sin peso por

la superficie de una confección pop ambiguamente latinoamericana, y su cómplice lectura poética, se convierten así, en la crónica de *Loco afán* que Lemebel dedica a su compatriota afincado en Melbourne, en un espectacular autorretrato del cronista, empecinado en sacarle «la silicona» a los «padres putamadres» de la patria:

Quizás terminaron un amanecer borrachos, con los pantalones abajo, persiguiendo a una sirvienta mulata. Tal vez era un mulato de ojos nostálgicos por África, encargado de izar el pabellón en su falo azabache. Quizás Simón no era tan Simón ni Bernardo tan Bernardo, y a José se le escapaba la San Martina cuando desfilaba la tropa erecta por la calentura de la libertad. (Lemebel 1997b: 125-126)

A pesar de las dolorosas historias ‘de proveniencia’ que traen a cuestras, ninguno de los elementos del mestizaje, ni siquiera los más vulnerables, se toma demasiado en serio, llega a ser algo más que el eco de un nombre lejano – de hecho, Lemebel se niega a convertir en mitología «la presencia fáustica del indio y del negro» (Carpentier 1987: 76-77) –, pero su intempestiva presencia a contrapelo representa una insinuación ensuciadora que, al bajar del pedestal las «estatuas frías y solas de los héroes» devolviéndolas a «las bacanales patrias», ‘des-esencializa’ terminantemente el cuerpo nacional.

No se trata solo de hacer flaquear los monumentos de la historia, desacralizando sus veredictos y ‘humanizando’ a sus protagonistas hasta el límite de la parodia<sup>20</sup> según los procedimientos de la nueva novela histórica descritos por Seymour Menton. Transformar a Bolívar en una *vedette* que enseña lúbrica y descarada sus postizos significa hacerle jugar a la identidad latinoamericana el juego de liberación implícito en su condición nominal, el juego de las imágenes desplazadas y en movimiento que, en el travestismo, revelan su condición de imágenes, rebelándose a la dictadura del fundamento originario. Significa tener el valor de sacarle lo falso, en transversal, no solo a las identidades conquistadoras, sino también a las conquistadas (y precariamente liberadas), desatando así, por vía discursiva y libidinal, la más libertaria de todas las decolonizaciones, apostando por una política bolivariana disolvente y performativa que, *mutatis mutandis*, se convierta en un ‘modelo’ para el Norte.

---

20 La operación, obviamente, aligera ambos bandos de la disputa colonial: en una de sus más sonadas *performances* – la que, entre otras cosas, se encarga de escenificar el nombre del colectivo, mestizando el referente bíblico con un guiño de ojo a «la misteriosa leyenda de Lady Godiva» –, Francisco Casas y Pedro Lemebel montan desnudos una yegua y llevan de paseo su propio cuerpo «homosexual (demacrado, escuálido)» por el campus de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, ironizando, en «su trote indecoroso», «con la estatua viril del héroe conquistador y fundador de la ciudad, Pedro de Valdivia, erguido en su caballo de la Plaza de Armas» (Richard 2018: 49).

## 2.2 MESTIZAJES EN *BODY HORROR*: DE LAS VENAS ABIERTAS DEL NUEVO MUNDO A LA PERFORMANCE DE VULNERABILIDAD DE UN ‘MUNDO NUEVO’

Antes de empezar a trabajar desde lo *queer* la imagen de América Latina que se desprende de la narrativa performativa<sup>21</sup> de la autora a la que, de acuerdo con su personalidad de agitadora intransigente, confío el rol de tercer incómodo en el idilio intertextual – la tupida selva de enredos metafóricos – que se activa entre el sidario local lemebeliano y la Santa Teresa de Roberto Bolaño, cabe una puntualización: este necesario entremés en femenino – que entrecorta el insospechable e innatural entendimiento homoerótico entre los codiciados *latin boys* de la ‘padre patria’ – nos brindará el constructo latinoamericano más irreconocible y belicosamente desagradable de todos, el más estudiadamente ofensivo (en general y de cara a la tradición), el más radicalmente desembrujado y menos tolerante con los espíritus exotistas de patriarcado cultural y literario del localismo.

Tal vez nos valdría con definirlo el más dolorosamente testimonial<sup>22</sup>.

Tengo además que aclarar que en el caso de Diamela Eltit – Premio Nacional de Literatura 2018 con su última novela *Sumar*, después de una larga trayectoria de vanguardia y resistencia a toda estructura de poder (lenguaje inclusive) según una impostación feroz, feralmente comprometida, que, con gran coherencia y sin edulcorantes, todavía no flaquea –, mi argumentación no buscará ser exhaustiva y se concentrará, aunque con algunas aperturas, en el análisis de una única novela, en la discusión de una específica imagen ‘queeramericana’, un destello de ambigüedad sexo-genérica que, si se presenta esporádicamente también en otras estaciones del macrotexto, normalmente, se deja asimilar en la gestión figural ‘salvaje’ del cuerpo femenino que caracteriza toda la literatura eltitiana, donde es ese específico ‘constructo’ el que acaba siendo la sede ‘natural’ de toda insumisión y anomalía.

Así, este apartado – considerablemente más breve que el que le precede y el sucesivo – está pensado como una cuña – puntual, feminista y violenta –, un tajo ensangrentado y displicente en el medio de la filosa connivencia textual que las otras dos autorías del tridente chileno que aquí nos ocupa van armando entre sí y también, a medio camino entre la parodia y el homenaje, con la tradición de la alta novela latinoamericana y del ‘alto latinoamericanismo’ de antaño: un limpiador del paladar oportunamente astringente antes de pasar al siguiente plato fuerte de la carta.

21 Entre otras intervenciones que postulan esta contigüidad entre medios expresivos más propios de los saberes textuales y otros que, claramente, provienen de las artes escénicas, señalo el artículo sobre *Lumpérica* de Laura García-Moreno (2007) y el volumen recién publicado de Mónica Barrientos *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019).

22 Esta es una de las muchas sugerencias innovadoras que provienen del ‘taller Eltit’ activado por Laura Scarabelli con muchos artículos dedicados y con el actualísimo *Escenarios del nuevo milenio* (2019).

Si entendemos lo *queer*, en sentido amplio, como un dispositivo universal de contestación de las verdades aparentes mediante la teatralización de los actos institucionales del habla que inventan la realidad social y las posiciones fijas de los sujetos que de ella participan, el entero conjunto de la obra elitiana gravita en su órbita, basándose en un uso estratégico, estratégicamente político, de la escritura como un hiriente devenir que atraviesa escenarios y *sets* de representación estandarizados, naturalizados por la costumbre, haciéndolos trizas, abriendo fallas en las grandes narraciones de referencialidad y desnudando la impudicia de los poderes lúgubres que las convocan. Una escritura que deconstruye significados autoritarios mediante la exhibición matérica de sus tramposos y arbitrarios procedimientos de legitimación, por opacización grumosa de los mecanismos que conducen al descubrimiento/creación de un mundo – del mundo –, haciendo que el lenguaje se insinúe «en las fisuras del proceso de significación más que en la plenitud del signo» (Scarabelli 2019: 16). De esta forma, con tanto de erradicar «modelos únicos y totalizadores de representación», Diamela Eltit acepta valientemente el desafío de la intransitividad, abdica al embrujo de lo narrativo renunciando al «infinito horizonte» de los universos posibles, precipitando al ‘desocupado lector’ de novela en «un abismo que lo obliga a quebrar el denso espejo que irradia toda visión apaciguadora de la realidad» (*Ibidem*), convirtiendo en su «lector (ideal)» a un lector valientemente ‘hembrá’<sup>23</sup>, «más problemático, con baches, dudas, [...] cruzado por incertidumbres» (Eltit en Morales 1998: 174).

La literatura elitiana es hábito violento al desnudo, representación semióticamente atascada, insoportablemente saturada de ritualidad sofocante, mundo que se deshace – que está convocado a deshacerse – en la repetición obsesiva de una norma implacable que se naturaliza en el trampantojo atroz de lo común y, de allí, se ‘monstruosifica’; ‘sentido innato’ que tropieza en su aparato de escenificación y se descoyunta, ‘desfigura’, dejando filtrar la posibilidad amenazadora de lo ‘nonato’. De hecho, en sus novelas, que en este sentido representan la continuación lógica de la intensa actividad de *body art*, *happening*, ‘arte vivo’ y video arte (entre otras variantes) que Diamela lleva a cabo como fundadora del CADA durante la dictadura de Augusto Pinochet<sup>24</sup>, no hay espacio para la ‘documentación’ de lo existente, ni piedad para las imágenes del espejo de lo mimético, sino mera ‘creación’, leíble tanto en negativo como en positivo: fabricación opresiva ordenada por la ley ‘falococéntrica’ – impostura de los significados obligados, que será urgente aprender a reconocer – y construcción liberadora de la excepción, alteradora ‘acción de arte’, según una impostación que enfrenta, inevitablemente, a dos ‘fantasmas’, a dos simulacros de una ‘presencia’ que, en am-

23 Diríase, dándole la vuelta a cierto notorio postulado cortazariano.

24 El estado de la cuestión tanto sobre este colectivo de artistas como sobre el de la Avanzada es muy denso: véase entre otros Richard (1987) y Neustadt (2001).

bos casos, cobra un aspecto ‘innatural’. De un lado, los grandes y pequeños acontecimientos violentos de la historia de la cultura por los que su narrativa, obsesivamente, transita – haciendo memoria fuera del archivo, contes-tándoles a los arbitrarios veredictos de subyugación alrededor de los que se ha ido cristalizando la civilización occidental su derecho de enraizamiento, el abuso ulterior de la ontologización – son, apenas, ‘relatos’ de opresión y conquista que se abren en palimpsesto, se vuelven patrones, inaceptables figuras iterativas de lo idéntico: la oclusión penetrativa del cuerpo femenino, la labranza forzada de los ‘eriales’ del Mapudungun, la colonización del continente americano, la ocupación de la Moneda, la ‘capitalización’ de Chile...; por otro, todos sus ‘personajes’ son, en realidad, ‘actantes’, conscientes y, a menudo, directamente responsables de los derroteros de generación del sentido<sup>25</sup>:

Yo siempre he pensado literariamente el teatro de la letra y el texto como escenario. Me interesa la noción de escena como eje narrativo y el cuerpo: su huella, sus huesos, su discurso, como un material primordial para movilizar ficciones. (Eltit en Cortés 2016)

Si como sostiene Robert Neustadt hablando de su primera novela, «it is crucial to interpret Eltit performatively» (1999: 119), haciendo resonar el adverbio por afuera de los tecnicismos del arte escénico (que aquí el crítico pretende reivindicar como el motor inmóvil que sigue regulando los mecanismos de la escritura), de acuerdo con las teorías butlerianas, cabría distinguir entre dos tipologías de *performers* textuales eltitianos: por un lado, los ‘actuados’ por la resaca de la performatividad (los portadores (in)sanos del hábito, los repetidores del modelo) que, sin embargo, participan de la escena madre (padre, tal vez) de lo normal por extrañamiento, sobreactuando la máscara, llevándola puesta de un modo perturbadoramente didascálico, en la mayoría de los casos, meta-actuándola, descubriendo el manipulativo engrudo teórico que la sostiene; por el otro, los agitadores, los que intervienen en la rutina de los actos mil veces repetidos – y que, mil veces más, habrá que hacer estallar– con su *performance* anómala, con «una situación de arte efectuada en y sobre la realidad» (Neustadt 2012), o mejor, sobre la ‘realidad’ aparente de la cultura que neutraliza sus culpas objetivándolas. Si, de hecho, la obra eltitiana constituye una extensa narrativa del cuerpo – del cuerpo en contra que, precisamente al ir haciéndose en la escena, se descoloniza de los procesos culturales que lo moldean definido, acabado, higiénico, mediante la exhibición impúdica de una larga secuela de abyecciones e impropiedades ‘biológicas’ pensadas como ‘interrupciones’ de la represen-

25 Es Mónica Barrientos quien, en un artículo de 2017, rescata la dimensión greimasiana de los personajes de Eltit, según una impostación que aquí trataré de retomar desde Butler.

tación ordenada (un fuera de programa) –, esta lectura tiene sentido solo en el respeto de la dimensión performativa en la que este agenciamiento desde la ‘espontaneidad’ se realiza, pues, como señala la autora, también «el cuerpo es una ficción» que cobra sentido solo devolviéndolo, performativamente, a «la incompreensión de sí», a la extrañeza, «porque el cuerpo es siempre un simulacro. Un holograma. Un no» (Eltit 2016: 29). Es en esta situación – es decir, sin caerse nunca la mediación escénica – que algunos, privilegiadamente desfavorecidos, ‘cuerpos’ teatrales elitianos se atreven a actuar la subversión de un guion imprevisto, ‘performan’ una opción perennemente atravesada, explotando la gravidez simbólica del acto gratuito, ‘impotente’, que elude la productividad de la realización plena contentándose con quedarse en estado ‘de potencia’, al acecho en los umbrales de un advenimiento que, sin acabar de acaecer y situarse, se multiplica y diversifica a lo largo de la entera historia del hombre.

Pasando de la política de la escritura como ‘puesta en escena’<sup>26</sup> a la teoría del *gender*, reflexionando sobre el lugar específico que la teoría *queer* ocupa en el replanteamiento de la ideología sexual dominante, no será difícil activar otras resonancias. Cuando en un ensayo del que se desprende una atención vigilante, un interés cauto, incluso preocupado al respecto, Nelly Richard aborda el tema de la *queer theory*, aislando los elementos que, en su opinión, merecería la pena localizar en la reflexión chilena contemporánea sobre el género<sup>27</sup>, lo hace con palabras que parecen evocar la sombra y el magisterio escritural de su compañera de generación. Interrogándose acerca de la productividad y avizorando los riesgos de un «feminismo sin mujeres»<sup>28</sup>, defendiéndose de los abusos teóricos de los utopistas de la resignificación radical y la metamorfosis ilimitada que, ingenuamente, fabulan «el deseo plástico de transitar por la infinitud de lo diverso» sin considerar «las ataduras del poder» (2018: 192), Richard propone una «alianza táctica» entre feminismo y «disidencia sexual» de «*lo múltiple-tránsfuga*», un entendimiento común que ayude «a desconfiar en conjunto de las identidades en su versión monológica (clausurada y excluyente)» sin renunciar al «gesto – político – de resistirse a la borradura perversa que trae el éxtasis ‘post’ (posgénero)». ¿Será tal vez posible apostar por unas «identidades [...] cambiantes, relacionales, posicionales», ‘trazadas’ por un «signo que desarma y rearma sus formas y contenidos llegando, incluso, a jugar a ser lo que no es» «para darle cabida a identidades descentradas y limítrofes», sin opacar

26 En palabras de Laura Scarabelli, las novelas de Eltit «no presentan el desarrollo de una historia sino la repetición de una misma escena» (Scarabelli 2019: 20).

27 Un ámbito que, junto con Diamela y otros iluminados (‘E. Luminatos’), con su larga trayectoria de crítica cultural y escritora feminista, la propia Nelly Richard supo inventar de verdadera pionera, por ejemplo, con la trinchera abierta del Primer Congreso de Literatura Feminista realizado en Santiago en 1987, en plena dictadura.

28 El texto al que aludo es precisamente el epílogo que Richard escribe para el libro que recoge las actas del coloquio *Por un feminismo sin mujeres*, organizado en la Universidad de Chile en 2009 por el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual.

«los conflictos» que, dentro de la socio-pragmática encarnada que construye el mundo en el que vivimos, se dan y seguirán dándose «entre sujetos, identidades y géneros» nítidamente localizados (2018: 199)?

El sentido agudo de la responsabilidad del ‘esbozo’, la intención política de un trazo reivindicativamente inestable y abierto llamado a hablar entre posiciones fijas, ‘lugares comunes’ y límites que, ‘en la realidad’, son murellas segregadoras y trincheras ensangrentadas, define profundamente toda la narrativa de Diamela Eltit que, en palabras también de Richard, no haría otra cosa sino «armar constelaciones plurales y fluctuantes de signos móviles» (en Lértora 1993: 41) con la función de ‘actuar’ un presidio alrededor de las opciones más culturalmente esquivas, las que se articulan en los lugares inciertos donde «el poder o la norma, o el convenio (o como se llame) tiende a ajustar cuentas que al final siempre resultan desfavorables» (Lértora 1993: 173). Por otro lado, la reivindicación de los «sujetos sin legitimación» (Scarabelli 2019: 19) que confiere a la literatura eltitiana su respiración solidaria no pasa por el afán de estabilización, pues la autora se resiste a fijar en imágenes coherentes – a recortar en rebanadas-sujetos congruentes y manejables – el pululante, vivo desenfoque que caracteriza la masa residual que el lenguaje no sabe contener, y más bien, apuesta por explorar y explotar su amenazadora indeterminación, convirtiéndola en un capital de resistencia: todo ese ‘aquello’ evita, en su prosa, apagarse en un espacio, evade la búsqueda-pretensión de un cuarto propio – un cuerpo solo, un mundo acabado – y manifiesta a gritos lo incumplido de su dimensión perennemente estaminal, merodea aullando en los alrededores de la necesidad ‘institucional’, en las periferias de la identificación cognitiva, desdiciendo los derechos naturales de fundación y dominio y escaqueándose, así, de todo deber de *accountability*.

Las criaturas imprecisas y desdibujadas, basculantes entre categorías contradictorias, los ‘monstruos’, los engendros, los seres vacilantes o cruzados abundan en la literatura eltitiana. Son los portadores de la ‘variación’: su sintomática falta de resolución y exposición ‘fuera de(l) lugar’ de lo propio, del cobijo de lo natural, quedan tratados, a la vez, como marcas de exclusión y distintivos de insumisión, mediante la paradoja imaginativa de una vulnerabilidad activa, rebuscadamente ofensiva, que agrede. El repertorio difumina la urgencia ética y política, el compromiso con los desprotegidos (los incompletos e imperfectos porque heridos, desplazados a la fuerza, amputados por la vigilancia y el castigo), con el *grand-guignol* de la acción artística, el regocijo sádico que se activa en la escenificación tremendista de lo filológicamente deforme, lo disfuncional, lo sexualmente indeterminado, de acuerdo con una intención creativa que intercepta una genealogía teratológica residual, engrosa un bestiario abyecto, altamente alusivo – o incluso explícitamente alegórico – de ciertas ‘minusvalías’, endémicas fallas y aberraciones típicamente ‘latinoamericanas’: las propias de un mundo

construido como deficitario o aberrante por el discurso colonial, y que ahora, superado el afán de transparencia – la época de la emulación, el estadio del espejo –, se aferra a sus opacidades y, hasta recuperando a veces cierto exotismo exasperado, se abre en *performance* degenerada, intermitente, horriblemente inacabada, imposible de asimilar.

Desde el título emblemático y diversamente fundacional de *Lumpérica* (1983), esa primera novela dictada por la urgencia de la represión y la intuición del lavado neoliberal con el que Pinochet iba preparando el advenimiento de un McOndo concentracionario, la literatura elitiana sugiere la resonancia colectiva, la ‘pulsión comunitaria’ (Barrientos 2019) implícita en las incontables *performances* de la barbarie singularmente activadas por su palabra, autorizando el acercamiento de cada uno de los cuerpos indóciles llamados a actuar en sus páginas a la voluntad de subir al escenario una América en marcha, estructuralmente oblicua frente a las miradas categorizadoras, productivamente atravesada por cisuras y desgarros: un ‘fetiche imposible’ que reformula sin cesar su perfil, perfeccionando así, al ir haciéndose en la acción que constantemente ‘deviene’, su descolonización. Si, como intuye Sandra Lorenzano, Eltit se concentra en el «lumpen americano» para sugerir la idea de «América Latina como lumpen frente a los centros hegemónicos» (2004: 18)<sup>29</sup>, será importante subrayar que este, tal vez paradójico, ‘afán de patria’, para todos los efectos una ‘teatralización del lugar’, al volver a postular la dramática actualidad y pertinencia de las que, otrora, fueron las estáticas ‘memorias del subdesarrollo’ – ahora enfatizadas y atenuadas a la vez por una interpretación gestual que las pone ‘en disputa’ y, así, las resignifica –, elude el documento de autenticidad, el acta de nacimiento, en favor de un agenciamiento móvil e inidentificado que sirve, por un lado, para entrecortar simbólicamente la naturalización del Verbo globalizar y, por otro, para aprontar una revisión de tipo *queer* de las propuestas identitarias armadas desde lo postcolonial para decir Latinoamérica, sustituyendo esos constructos ampliamente mistificados, vueltos políticamente neutrales por la institucionalización<sup>30</sup>, con imágenes menos reconfortantes, más radicalmente discontinuas.

En el respeto del valor hermenéutico de la paradoja, no me parece exagerado afirmar que la alucinante secuela de «personajes sin nombre que habitan lugares sin rostro» (Scarabelli 2019: 30), las vidas sin forma – a veces, alucinantemente sacadas-de-forma, en el borde de la ‘monstruosificación’ –, opacas para la interpretación, las vidas no solo precarias sino anárquicamente empecinadas en performar su precarización, van conformando, en el macrotexto elitiano, un conjunto de inestabilidad reconociblemente

29 Como veremos, la palabra lumpen resuena también con fuerza en el laboratorio de ‘latinoamericanidades’ activo en la obra de Roberto Bolaño, dejándole al crítico la posibilidad, del todo inexplorada, de ir armando un diálogo furtivo entre los dos contrincantes del gran ‘incidente diplomático’ del canon chileno contemporáneo.

30 Máscaras y mestizajes, toda la «cosa latina bastarda» (Eltit en Morales 1998: 232).

latinoamericano, una compañía de devenires inoportunos que, al sumarse, restan autoridad a la consistencia del ‘obelisco’, a la contundencia imaginaria de un Centro que, en paralelo biopolítico y geocultural, no deja de articular su voz imperiosa. Así, las operaciones de «visibilización del subalterno» se van cargando de ecos y resonancias que remiten invariablemente a la historia figural del continente americano, reactivan, con intención y sin ingenuidad, «la matriz trágica de la identidad colonial latinoamericana» (Scarabelli 2019: 40), reconvocando la repetición necesaria de un patrón dramático atorado en el medio de la escena primaria del orden como una forma privilegiada del disturbio que desvele las lógicas estructuralmente ‘coloniales’ que presiden la construcción del saber.

La cuota de extrañeza que se desprende del ‘acontecimiento’, en los textos eltitianos, de los cuerpos inciertos y no socializados (la pordiosera abyecta de la plaza Italia en *Lumpérica*, la niña sin brazos, de los muñones, de *Los trabajadores de la muerte*, los abortivos siameses de *El cuarto mundo*, el conjunto placentariamente irresuelto, ‘subdesarrollado’, de la madre-hija en *Impuesto a la carne...*) siempre remite a una técnica (del cuerpo), siempre ‘opera’, con ostentación, la *zoé* a la que alude, siempre es ‘impresión’ de naturaleza desligada, pre-cultura ‘performatizada’, estudiadamente conseguida mediante dispositivos de teatralización que varían de la inscripción somatográfica al travestismo. Si todos esos ‘seres vivos’ son, en realidad, sacerdotes, guardianes, maestros de ceremonias, *machis* de lo inaccesible – y sagrado – representado por la *nuda vita*, como intuye Barrientos, la ‘pulsión de patria’ en la que la autora los enmarca se conforma como una ‘performance comunitaria’: una utopía consensual des-ontologizada, una comunidad que ‘comparece’ (y desaparece), la dramatización de un lugar constantemente cruzado por el ‘pase’ de la diversidad, liberado del mito del fundamento, productivamente recorrido por el frémite de la interrupción.

Lo que me propongo demostrar aquí es que el ‘cuerpo performativo’ del mundo nuevo, de sumandos imprecisos, propuesto por Diamela Eltit – como por inercia de actor experto – conserve, atesore de hecho, la memoria somática del Nuevo Mundo, el repertorio de poses y máscaras del abandono, la inferioridad y la incongruencia latinoamericana, sirviéndose de ellas como privilegiadas herramientas de construcción del gesto expresivo y base para la (re)articulación política.

Una América Latina, entonces, teatralmente armada como una displicente exhibición de atrocidades: un repositorio abierto – hospitalario e interseccional – en el que confluyen todas las víctimas de la violencia institucional, de los oprobios universalmente producidos por el deseo de homologación que se apela a lo ‘natural’, un territorio despojado de la pretensión del establecimiento y deducido de su apelativo – que, en efecto, apenas se alude por intervención (*Lumpérica*), preterición (*Por la patria*), colocación lingüística desencajada (*El Cuarto Mundo*)... –, una «Sociedad anónima», tal vez, que

contraste la búsqueda (del fetiche) del nombre del padre con un moroso e irresuelto ensayo general de diversidades «anarcobarrocas» que nunca se deciden a cuajar en el gran estreno de la identidad única:

[...] una serie de puestas en escena siempre a punto de representarse. Variadas puestas en escena de un texto teatral marcado por detalles crueles. Pequeños detalles incrustados a una escenografía signada por la deliberación o la dominación o la avaricia. (Eltit 2000: 29)

El análisis de la novela de 1988 *El cuarto mundo* – su tercera, a saber, la gran novela latinoamericana de Diamela Eltit – me permite articular, mediante un caso de estudio ejemplar y temprano, el pasaje, fundamental para el corpus ‘queeramericano’ de fin de milenio que aquí propongo, entre el canónico ‘documentalismo maravilloso’ del Nuevo Mundo, con su repertorio de imágenes sorprendentes (incompletas, deficitarias, desenfocadas, intersticiales...) en búsqueda de naturalización (que aspiran a estabilizarse en el rostro del espejo y ‘ser’ ‘identidad’), y la exhibición descubiertamente innatural de una variación imparabile, una mácula en el gran Ojo que se ocluye al intentar reconocer (reconociéndose): el ‘mundo nuevo’ de la víctima-*performer*. Como veremos, de hecho, en ademán doblemente teatral, mediante dos movimientos o actos que se presuponen propedéuticos en sucesión (deconstrucción salvaje y actua(liza)ción que no ‘endurece’), primero, la novela da buena cuenta de lo ‘innato americano’, profanando expresionísticamente una de sus incorporaciones más adherentes – la máscara natural y sagrada del mestizaje –, y luego, profetiza el advenimiento de lo ‘nonato americano’, apenas una incertidumbre al rojo vivo, estructuralmente dinamizada por una suma de ‘cortes’ (que son puntos de fuga, aperturas hacia lo que es otro o lo que no es todavía).

Por primera (pero, como decíamos, no única) vez en la casuística eltitiana, el ‘actante’, el oficiante de la *performance* lingüística al desnudo, es un ‘monstruo local’, cuya sintomática, hiriente imprecisión, en significativo paralelo, intercepta fácilmente tanto el palimpsesto de la novedad cultural (con sus imágenes-capricho que rebotan de la crónica colonial a la imaginación postcolonial) como la serie discursiva de la ambigüedad sexual, igual de inmanejables desde el dualismo cerrado que estructura el pensamiento occidental. Si la sexualidad rescatada como expresividad incongrua – marca de la incoherencia irreductible, fuego cruzado de actos y representaciones que disparan al meollo del sujeto unitario – ya había formado parte del repertorio de trucos del cuerpo lumpen de América Latina en *Lumpérica* y, también, había constituido una de las armas de la resistencia del cuerpo-no-madre de la protagonista indígena de *Por la Patria*, es aquí donde el atrincheramiento en la indiferenciación sexo-genérica – la negativa al ‘desa-

rollo’ de los marcadores de la cultura – se convierte en argumento central no solo del «cuestionamiento de la integridad del individuo y de la familia patriarcal» (Scarabelli 2019: 17), sino también, mediante el procedimiento alegórico que hemos descrito, de un furioso ataque al glorioso ‘nacimiento’ de la sagrada patria criolla, una contestación del ‘origen’ y sus mitologías discursivas, reducidas aquí al estatus de puros esperpentos, inaceptables y violentos.

En *Por la Patria*, cuya publicación precede de dos años la de *El cuarto mundo*, la postulación, desde el lenguaje, de un conflicto con la ‘chilenidad’ («en el centro pubial y nupcial el odio contra la patria: CHILE-NO, grité el levantamiento», Eltit 2014: 106) se enmarca dentro de un sistema más amplio que remite, genéricamente, a la idea de una ‘latinoamericanidad en disputa’: si, en la que se configura como una contraépica de reconquista del territorio ocupado – del cuerpo tomado – emprendida por el subalterno, el trabajo de des-patriarcalización de lo femenino corre en obvio paralelo al de descolonización de lo indígena y cabría suponer, en este sentido, un afinamiento esencialista en el lugar de lo minoritario, una defensa nítida del ‘otro’, coherente y reconocible dentro de una visión dual de la raza y el género, en realidad, puesto que, como sabemos, para Eltit, el cuerpo es una ficción – un «NO», exactamente como la patria –, lo interesante, lo realmente disruptivo, proviene, también en este caso, de la variación, es decir el rasgo que mejor identifica a la cabecilla de la resistencia. En el caso del personaje de Coa/Coya, la escenificación de la identidad se da, implacable, según tres ejes confluentes – raza, género y nombre –, desde una postura que el texto reivindica como emblemáticamente, resistentemente ‘latinoamericana’. Por lo que se refiere al membrete onomástico, como afirma Brito, «surge cruzado, lo indio y lo delinencial, lo coya y lo coa» (2014: 115), según una tendencia sincrética que, cabría decir, vuelve idiolecto (conspiratorio), desenclavándolo así de todo deje sustancial, el recuerdo originario y nativista<sup>31</sup>. De hecho, haciendo memoria de la violencia padecida por los habitantes aborígenes desde la ‘errancia’ y la multiplicidad más desconcertante, la escritora le disputa a su pasionaria incluso el distintivo de la etnia haciéndole pronunciar, al empezar su represalia, el siguiente manifiesto: «aindiada *me puse*» (32). Por lo que se refiere al género, como bien argumenta Solorza invocando la antropología de la interseccionalidad, precisamente desde su posición chamánica – su rol de ‘machi’: operadora sobre las propiedades (y las representaciones) de la ‘materia’ –, Coya encarna perfectamente la

---

31 Así la autora en una entrevista con Claudia Donoso: «me topé con la existencia de la jerarquía Coya en la cultura incásica. Coya era la hermana del inca y a la vez su mujer y la madre del futuro inca. Eso por una parte. Por otra, estaba el Coa, que es el lenguaje delictual, que excede ese ámbito para traspasar los estratos más desposeídos» (1987: 47). Es sugestivo leer en el rechazo de ser madre «de la madre del futuro inca» la provocación de un antisencialismo radical, con la lógica *queer* del *no future* que llega a tocar incluso lo intocable de las estirpes originarias.

ambigüedad de lo andrógino, connotándola, además, como un «retorno», un recuerdo del origen deturpado<sup>32</sup>: «Yo soy mujer cuando me conviene y hombre cuando lo necesito» (24).

El siguiente fragmento, proveniente de una entrevista de 1987 – el año ‘intermedio’ que separa *Por la Patria* de *El cuarto mundo* –, promete un replanteamiento intersticial del relato ‘acabado’ de la conquista y sirve de transición perfecta para esa gran narrativa (minoritaria) del (re)descubrimiento textual de América Latina – precisamente desde los resquicios y las ‘transiciones’ de la lengua – que es la novela que nos ocupa:

Nuestra historia, organizada desde el trauma de la ocupación por los conquistadores españoles, insertó, junto con la ocupación, la bipolaridad de vencedores y vencidos, regimentando de esta manera, el espacio territorial y del discurso. Así, se liberó para los vencedores el privilegio de construir [...] el discurso oficial de la historia. (Eltit en Donoso 1987: 48).

Como veremos, también las gestiones imaginarias «de los vencidos», las reconstrucciones patrias de la herida, las operaciones de criollización del trauma – las que convergen en la imagen brillante del ‘acabado mestizo’ –, quedarán cuestionadas, en el texto, por el mismo afán de liberación de los sentidos latentes, inactivos, inexpresados.

El primer movimiento de la instalación americana montada por Eltit está dedicado a la profanación performativa de la historia del encuentro y a la problematización de la eficacia cultural de sus ‘productos naturales’, más connotativamente, a la puesta en entredicho, a la ficcionalización brutal, del ‘cuerpo’ hispanoamericano, el que se asienta uno, amalgama ‘orgánicamente’ coherente, en la invención criolla de un linaje que le permita al ‘sujeto encontrado’ jugar la partida de las identidades ‘desarrolladas’. No casualmente, me parece, el maestro de ceremonias de esta deturpación o desfiguramiento del acta de nacimiento biológico del Nuevo Mundo – el responsable de un gesto autointerpretativo y autodiegético total que se remonta hasta la implantación de la semilla que le genera parte horriblemente separada y trágicamente inconclusa de un todo anatómicamente siniestro – mira a su condición – a las condiciones y a las relaciones de todos los ‘mundos’ evocados por el discurso – desde la indecisión sexo-genérica.

El cuerpo-mundo engendrado por el encuentro fatídico entre la simiente europea y el vientre disponible de la tierra americana es presentado, sin medias tintas, como una criatura ‘violenta’, un hipogrifo irreductiblemente

---

32 Solorza recupera la fluidez sexo-genérica que Montecino Aguirre asocia con los curanderos mapuches: «en el chamanismo es posible encontrar representaciones ambiguas que van de la machi exclusivamente femenina, al machi hombre travestido [...]. El sistema chamánico admite así los géneros femenino y masculino y un tercero que oscila entre ambos» (2012: 197). Pedro Lemebel está, otra vez, a la vuelta de la esquina.

doble e irremediabilmente chirriante, cuya presencia grotesca despoja de golpe 'la identidad mestiza' de todo narcisismo, acercándola a un suceso aberrante, al desembarazo de una mancha abortiva, desenmascarando así la coartada que oculta las huellas del abuso colonial detrás de la propaganda de un resultado cultural armonioso y (re)creativo<sup>33</sup>. El título de la primera parte del díptico, de hecho, parece hacer eco al del primer clásico de la postcolonialidad latinoamericana, cuya profecía de un destino maldito para las stirpes condenadas a cien años de soledad resuena en ese «SERÁ IRREVOCABLE LA DERROTA» que encabeza la alucinante crónica de la concepción anómala, la tribulada gestación y el condenado nacimiento al orden simbólico de un inaceptable prodigio. Me parece sugestivo poner en relación las premisas de la novela con los últimos capítulos de la saga de los Buendía, los que convergen fatalmente, en una atmósfera morbosamente agónica, morosamente complaciente tal vez, en el nacimiento del niño bestial que se prepara a sellar con broche de oro el espectacular fracaso del experimento mestizo de la escritura. El destino lamentable de ese pellejo disecado de naturalezas enmarañadas – la apuesta por un 'tercer mundo' teórica y figurativamente sincrético reducido, finalmente, a la impotencia – está tratado, en el desenlace de los desenlaces de la 'ciudad letrada latinoamericana', como la injusta condena para un pobre monstruo, que acaba siendo patéticamente actuado por las fuerzas de la Historia que han dictaminado su extinción sin perder nada de su fuerza de evocación, sin disiparse en absoluto su investidura simbólica, quizás, incluso, resonando con más tono su eco cultural específico por el efecto patético de una victimización inoportuna. En cambio, en la que me atrevería a definir la reapertura eltitiana de una historia fundacional 'decisiva', la víctima, en este caso, de una *hybris* imaginaria congénita – el soberbio despropósito de la imaginación criolla – se anima con el milagro de un punto de vista atrozmente incongruo y una voz desagradablemente disonante, que desmiente, en espectacular retrospectiva resignificadora, la candidez de su propio 'parto', deslegitimándolo *ab origine*. En el espectral discurso bífido de la criatura que Diamela Eltit condena a la vida, la fabulosa elegía de la utopía identitaria de Macondo se convierte en el recuento sadomasoquista de una ontología del terror, la crónica distópica de una tribulación terriblemente anunciada... la misma que, en la segunda parte, se procederá provocadoramente a reconfirmar, ya no desde la carne sino desde el lenguaje, mediante la anunciación molesta – significativamente desplazada de todo posible modelo y desembrujada

---

33 En una página muy sagaz de 2666, Bolaño describe el glorioso mestizaje que, según cuenta el libelo de «un tal Lonko Kilapán» – sospechoso «Historiador de la Raza. Presidente de la Confederación Indígena de Chile» –, habría generado al héroe nacional chileno Bernardo O'Higgins, «el gallardo hijo legítimo» del Virrey español de cepa céltica Ambrosio O'Higgins y «una mujer araucana»: de repente, detrás del relato de esos orígenes preclaramente bastardos, se asoma la sombra de «una broma macabra que solo remitía a un abuso, a una violación, a una burla extra usada por el gordezuelo Ambrosio para cogerse tranquilo a la india» (2004: 277).

de todo culto de lo familiar – de un ‘cuarto mundo’ dispuesto a manifestar, con sadismo performativo, cada una de sus heridas. Su anunciación – pero también su fecundación culposa – correrá a cargo de un padre-travesti que se mueve enloquecido por las posiciones fijas de una iconografía sagrada imposible de delimitar:

Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travestió en virgen. Como una virgen me anunció la escena del parto. Me la anunció. Me la anunció. La proclamó. (Eltit 2011: 211)

La doble naturaleza, humana y animal, del último de los macondinos se reescribe en la desconcertante inestabilidad andrógina del ‘tercer mundo’ eltitiano, en realidad, una pareja de mellizos que, tras descubrir el error fatal que presupone su encontrada naturaleza dentro del sistema binario ordenado por el *logos* y tomar conciencia de lo vano y suicida del deseo de normalización, resistiendo a las lacerantes embestidas socio-ambientales, toman la decisión de dejar incumplido el camino de diferenciación extrauterina que los condena a la inferioridad, haciendo hincapié en sus límites y deconstruyendo sus fronteras hasta convertirse en un ‘sujeto’ obscenamente incierto: en continuidad subversiva con una barbarie literaria que, como sabemos, ha pasado a ser puro exotismo, trasformando un edicto de exclusión en una rabiosa maldición-manifiesto, babeando puras incoherencias (alógicas, antinarrativas, que fracturan toda posibilidad de imagen), procuran anular su desprendimiento del huevo a través de un incesto brutalmente teatralizado ante el cual palidece el de la última pareja de los Buendía, tanto por su naturaleza escandalosamente autoconsciente como por sus resultados ‘textualmente’ no estériles: el acontecimiento de la creación/criatura ‘cuartomundista’<sup>34</sup>.

El primer monólogo corre a cargo de la voz (imperfectamente) masculina de la pareja de hermanos y, como decíamos, relata el viaje a la semilla emprendido por una corporeidad discordante que redescubre *ab ovo* los elementos de un desastre genético con el que, por otro lado, buscará luego una identificación plena dentro del sistema de la *performance* textual. La fase intrauterina de su discurso establece una contraposición simbólica entre el afuera de la responsabilidad conceptiva, donde los mundos primero y segundo se han encontrado encarnando con rigidez los patrones del género, y la amniótica

---

34 Acerca del título de la novela, la escritora sugiere dos significados diferentes, asociándolo, por un lado, al mundo oscuro donde habitan los secretos más inconfesables de nuestra identidad y, por otro, al «Tercer mundo que nosotros habitamos en Latinoamérica» (en Ortega 1990). Las palabras eltitianas, que activan un paralelo muy interesante entre lo incognoscible del inconsciente y la condición americana, sin embargo, no parecen querer iluminar el desplazamiento simbólico que (para bien o para mal), desde el trauma de las dos criaturas tercermundistas que habitan el ‘huevo’ de su discurso novelesco, mediante un trabajoso relevo generacional, procede a perfilar otro ámbito de habitabilidad, el cuarto, un Nuevo *nuevo* Mundo en el que «la pérdida es el punto de partida de una nueva experiencia».

transitividad de la «reclusión», «el epicentro del caos», el laberinto en el que se está llevando a cabo la gestación de un minotauro llamado América Latina. Psicoanálisis y teoría postcolonial se funden en la clarividencia de la concepción, descrita como un mito de la Conquista hecho carne. El continente materno es puesto en relación con un cuerpo débil y sin resistencias (afectado por una enfermedad sin precisar), «una carencia absoluta de originalidad» disponible a la imposición de modelos, un carácter voluble, «corroído por la fantasía», inclinado al victimismo y la falsedad: «encarnaba la extrema insensatez de la condición femenina» (Eltit 2011: 154), dirá irónicamente de la madre, el hijo varón. La esfera de lo paterno, por otro lado, se vincula con el narcisismo de quien diseña la relación con el otro como una misión exclusivamente dedicada a la reproducción de lo propio – la instauración de un confortable «paraíso uniformemente masculino» (176) – y con el ejercicio absoluto y excluyente de la (autoridad de la) razón. La dinámica relacional del encuentro entre los dos sexos (los dos mundos) identificados con un binarismo sin escape inherentemente jerarquizado (el viejo relato de los conquistadores y los conquistados...) no podría estar trazada de una manera más perversa, abriéndose, de ambas partes, a la sospecha de la simulación manipulativa, desclasándose a mero mercado de indulgencias y representaciones, desvergonzado teatrillo de ‘malinches y cortesés’:

Fue, tal vez, lo inusual de su enfermedad lo que enardecíó genitualmente a mi padre cuando la vio, por primera vez, indefensa y disminuida, ya no como cuerpo enemigo sino como una masa cautiva y dócil. (149)

Era mi padre quién le transfería sus propios deseos, a los que ella, conscientemente, accedía para despertarle el placer y la humillación. (151)

A la intemperie de las separaciones categóricas y los rígidos estereotipos perfilados por los cuerpos-continentes normativamente sexuados se contraponen la vía de la ceguera placentaria, la de los «sueños bastardos» (201), liberatoriamente pre- o post-identitarios, a los que se abandonan los dos mellizos dentro del huevo, durante la primera, «fantasiosa» fase de su gestación, la que remite a la hipótesis, pronto negada, de una comunidad integrada y solidaria identificada con cierta capacidad subversiva de lo materno, una expresión de la ‘matria’ en cuanto suspensión/subversión del deber de la identidad:

Sueños líquidos que construíamos con retazos de imágenes fracturadas de lo real. Nuestros sueños eran híbridos y lúdicamente abstractos, parecidos a un severo desajuste neurológico. (153)

Hay que destacar que la experimentación identitaria que, respaldados por la oscuridad más tranquilizadora, impulsa a los mellizos al desarreglo de la confusión mutua, apunta a una «fraternal cohesión» que, anarquizando la línea genética por afuera del tiempo (re)productivo, pretende incluir también a la generadora en la construcción de un pacto, en más de un sentido, *contra natura*. La idea del retenimiento uterino como propuesta de una ética *inter pares* y reivindicación de una identidad morosamente ‘embrionaria’ ya se había dado, en *Por la patria*, como nostalgia de un refugio frente a las helads de la ley del padre:

– Voy a parirte de nuevo [...]. Métete, me dice, empecemos esto de nuevo.

Y yo hundiendo la cabeza presionando, haciendo fuerzas [...] para abrir el túnel y sumergirme en la oscuridad cálida del adentro.

Hablé:

– Páreme. Páreme otra vez, guárdame un tiempito.

[...] Y llorábamos las dos ante lo imposible. (1986: 181)

El sueño re-placentario de Coya/Coa – quien, no por casualidad, exhibe como una bandera su «comprobada esterilidad» (149) – se confunde, a ratos, con el vértigo del no-ser, la fantasía de un pasado absoluto que inhiba la necesidad del futuro, y, bastante obviamente, su no acabar de venir a la luz, en diálogo con su negarse al ir poblando los campos de la nación mestiza, se conforma como una alegoría de la resistencia al ‘descubrimiento’ y la ‘fundación’. Esa misma complicidad regresiva se concretizará, veintitrés años más tarde, en la aborrecible máquina de carne – la mancha humana de una madre y una hija siamesamente agarradas – de *Impuesto a la carne*, donde la *performance* del cuerpo subdesarrollado vuelve, nuevamente, a conectar con la desesperada resistencia latinoamericana ante una ‘colonización’ mil veces reiterada, como atestigua el título del relato que estrena el microciclo nosocomial elitiano sirviendo de boceto preparatorio para la novela.

La madre de los dos mellizos, sin embargo, carece de la fuerza monstruosa – enmascarada detrás de una pose de debilidad – de la madre-hija de *Las colonizadas*, que es capaz de resistir impropriamente, escandalosamente aferrada a su prole, negándose a expulsarla y echarla a rodar por la intemperie de la Colonia. Al personaje le falta todavía la ‘independencia’ necesaria para aferrarse a la inestabilidad discursiva de su placenta insumisa, negándole así al padre su regalía. Habitada por un miedo al abandono que acarrea recuerdos de india seducida y abandonada y destinos imaginarios colectivos convocados a consistir alrededor de una ausencia («Vio su propio ser flotando en el universo de la soledad, condenado a un lacerante y ajeno fracaso», Eltit 2011: 155), el ‘mundo segundo’ interioriza el relato de su infe-

rioridad y empieza a facilitar el desarrollo sicofísico, la separación ‘natural’ de su engendro ‘deveniente’, envenenando su propio líquido amniótico con sentimientos de culpa y neurosis:

Rozándonos a oscuras y también prendado del miedo desarrollé el pensamiento de que, para mí, no había verdaderamente un lugar. Que ni siquiera era uno, único, solo la mitad de otra innaturalmente complementaria y que me empujaba a la hibridez. (159)

Educados en el terror, encauzados por una vía impracticable, infaustamente «domesticados a la dualidad» («la ruptura desquiciadora oculta tras dos caminos, dos panteras, dos ancianos», *Ibidem*), con la incumbencia del modelo recto al acecho en el afuera ‘post-solitario’, «atrapados por fuertes dependencias», los monstruos del encuentro padecen el «profundo pudor» de la madre-víctima – el que le impide «gestar el terrible lastre de la pareja humana que nosotros ya éramos, desde siempre», explotando la promesa de ‘novedad’ del mundo tercero, el potencial minoritario de lo sin clase. Su compartición identitaria – escandalosamente paritaria e ‘indiferente’ – empieza, de hecho, a tratarse discursivamente como un estado de excepción por desembrollar, una emergencia por corregir, una condena a la impropiedad y a la propiedad imposible (la falta de un lugar para uno). Al nacer sin pertenencias (ni macho ni hembra, ni blanco ni indígena) por un vicio de forma congénito – un imprevisto conceptivo de la violencia originaria –, el andrógino mestizo padece su «destino animalizado», ansiando una terapia – obviamente lingüística – que se imponga a su carne volviéndola visible, componiéndola y localizándola:

Ansiaba llegar a las palabras de un modo absoluto y, así, cubrirme con el lenguaje como con una poderosa armadura. Ingenuamente pensaba que el habla era un hecho misterioso y trascendente capaz de ordenar el caos que me atravesaba. (164)

Solapándola ejemplarmente con las tribulaciones de la construcción del género, Diamela Eltit impugna la parafernalia teórica postcolonial insistiendo en la brutalidad del proceso de construcción identitario latinoamericano, desenmascarando las presiones ambientales (efectivas e interiorizadas) que afectan, en el diseño societario organizado de lo criollo, el libre fluir de los devenires encontrados, exponiéndolos a un afán de modelización constante que no solo depende de las categorías del pensamiento dual, sino también se desprende de las brillantes armaduras intersticiales – las sagas fundacionales de lo mestizo – expresamente elaboradas para buscar una contención institucional tercera a ‘lo que no cabe’. El rechazo de la estabilización lin-

güística de la ‘barbarie’ queda señalado mediante la insistencia obsesiva que la parte ‘travesti’ del engendro – el mellizo varón con nombre de Virgen ‘originaria’ – dedica, entre desesperado y provocador, a remarcar la fragilidad (dis)funcional de una condición que nunca intenta afirmar como ‘natural’ ni reivindicar como autónoma: al tener que moverse por el espacio público de la «ciudad sudaca» (que es una ciudad cualquiera, regida por los notorios mecanismos de sociabilidad y exclusión) sin tener acceso a las coartadas de lo personal, el cuerpo indiferenciado será, de hecho, apenas una «forma alterada» movida por la lancinante sensación de su carencia, un ser sin equilibrio, que no está de pie, que no se sostiene por su cuenta. En otras palabras, una figura dolorosa y apasionada de la relación absoluta:

Con el mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella, solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad. (170)

El aspecto más notable de la intervención elitiana en el estado de la cuestión (político y narrativo) de la identidad americana reside, tal vez, en el feral desmontaje de los amalgamas culturales alrededor de los que se aglutinan las mitologías nacionales, en la desfiguración de la armoniosa entelequia del ‘hijo mestizo’ que, en cambio, en sus páginas, no deja de ser el testimonio ensangrentado de un atropello, algo roto, incompleto, que sufre: el cuestionamiento de algunas entre las nociones más sugestivas del archivo de la autoctonía (lo sincrético, lo híbrido, lo transculturalizado, la abstracción teórica de un tercer mundo construido con «retazos de imágenes fracturadas» y refundidas de las identidades radicales) pasa, en sus textos, por el prisma imaginario del cuerpo discapacitado y enfermo, dolorosamente atravesado por la herida de la diversidad, lo cual no deja de proyectar una luz dudosa sobre los productos acabados, los ‘cuerpos posibles’ de la diferencia. Así, como intuyendo el rumbo que su identidad deficitaria tendrá que tomar – sobre todo a partir del segundo, belicoso acto de la función – para salvarse de las embestidas socio-ambientales de una colonia que no cesa (y, más bien, se convierte en repetición de un hábito de explotación vuelto necesidad, según el alternarse de los diferentes amantes de una madre embobada por la construcción del rol), el cuerpo de los dos mellizos renuncia a la ‘búsqueda’ del santo grial de una coraza identificadora y se descoyunta en el lenguaje:

¡Ah! ¡Cuánto nos exigimos mi hermana y yo en esos meses! Comprendiendo que solo nos teníamos el uno al otro, nos estrujábamos para evitarnos cualquier desengaño. El ancestral pacto se estrechó definitivamente, ampliándonos a todos los roles posibles. Esposo y esposa, amigo y amiga, padre e hija, madre e hijo, hermano y hermana. Ensayamos en el terreno mismo

todos los papeles que debíamos cumplir, perfectos y culpables, hostiles y amorosos. Jugábamos hasta caer desfallecidos, pero luego recomenzábamos para internarnos en la yunta predestinada. Jugábamos, también, al intercambio. Si yo era la esposa, mi hermana era el esposo y, felices, nos mirábamos volar sobre nuestra suprema condición. (167)

La naturaleza *queer* de este vínculo performativo no tiene que ver solo con lo inestable del género o lo metamórfico del papel relacional sino, en sentido más amplio, con la superación de la identidad como asunto coherente e invulnerable, rígidamente inscrito dentro de confines individuales infranqueables. La prueba traumática de la convivencia forzada dentro del huevo se ha demostrado, en este sentido, inolvidable y educativa, inhibiendo el adensarse de las membranas destinadas a separar y contener y abriendo paso a la recepción cómplice del otro como militancia inmanente en una herida constantemente abierta que impide todo tipo de sustanciación. Cabe destacar que esta significativa difuminación de la intensidad del yo, esta desontolgización del ser en un estar-en-suspenso que habrá que considerar como una constante del pensamiento contemporáneo parecería resituar en el atrás de la condición colonial el embrión, el primer eslabón evolutivo, del valor humano de la codependencia vulnerable que la última Butler – vía Lévinas – escruta por entre las ruinas del primer mundo herido por el ataque a las torres gemelas. La innatural simulación *post-partum* de la *jouis-sance* larval – la recolocación performativa del cascarón bárbarico del tercer mundo – se transforma, de hecho, en la propuesta de una ética integralmente *queer*, que encadena libertad y responsabilidad, haciendo del disturbio de la identificación, del desarme de la metafísica del sujeto, la plataforma necesaria para articular el respeto político de los ‘cuerpos que no cuentan’, de las ‘vidas precarias’ que no aciertan el blanco de la ‘clase’.

Es dejándose orientar por esa estela que Eltit, llevando a los extremos más insoportables de la coherencia teórica la base deconstruccionista del pensamiento postcolonial, tiene el valor de sacar de los huevos prehistóricos de cierto íncipit inolvidable la novedad absoluta de una NO-imagen, una NO-narración identitaria: pura yema viscosa, húmeda materia sin forma, plasma abyecto, un grumo apenas. Si para jugar hasta el fondo el juego de la contestación del poder discursivo de las identidades fuertes hay que apurar el amargo cáliz de la desarticulación y mostrar el Nuevo Mundo como un NO-cuerpo – pura indiferenciación al desnudo – según una variante radicalmente indomesticable de su notoria barbarie – tan ‘monetizada’ actualmente, absorbida, como cualquier otra cosa, por el mercado –, la contestación de la identidad como ‘hecho’ – a la que se corresponde su rescate como ‘acto’, mero juego diferencial del entramado relacional – es un antievangelio que se irradia desde el Sur como el manifiesto sedicioso de una globalización al

revés: un Verbo que no se hace carne, orgullosamente ‘infecundo’, que se abstiene de inaugurar genealogías y colonizar territorios.

Así, lo que no pudo ser ‘cuerpo’ se vuelve identidad-*performance* transitoriamente activada por la palabra teatral, y la ciudad sudamericana, el belén criollo, la ‘casa de la soledad’, los contextos variables de la autoctonía... son otros tantos escenarios para el delirante ensayo de las dos mitades del mismo engendro que se buscan, encontrándose, desenganchándose y volviendo a encajar en un delirio infinito de formas y figuras, en el escándalo de la ‘relación continua’.

Desde cuando María Chipia y su melliza comprenden el lugar victimario al que los condena, en el espacio público, su naturaleza cruzada e involuta – sobre cuyas opacidades se desatan, puntualmente, las más rabiosas instancias de la vigilancia y el castigo –, su único destino y escapatoria será la performativización – practicada con esmero actoral y regusto masoquista – de la derrota identitaria del tercer mundo, según una intención escénica que politiza el *vulnus* ‘sudaca’ y propone un agenciamiento latinoamericano desde el fracaso. Alrededor de su entendimiento oblicuo, de hecho, una serie de indicios convergentes invitan, con ejemplar coherencia, a apreciar la matriz genuinamente escénica tanto del entorno familiar como de la ‘realidad’ sociocultural que los envuelve. Tengo aquí algunos ejemplos. El tercer vástago de la sagrada familia tercermundista, una niñita aparentemente autista cuya relación con los mellizos se queda sin precisar, ejerce en la casa exclusivamente de concentrada perpetradora de un ritual ambiental continuado «con su única persona como público» (174):

Elaboraba solitaria sus propias ceremonias lúdicas en que el rito remitía a animales míticos. Imaginarias batallas feroces en las que algo parecido a una pantera era devorado por algo parecido a un centauro. (173)

Sus «delirantes zoologías» crean alrededor de las dos partes del huevo – que se están estudiando para volver a unirse en una criatura igual de monstruosa que las formas alteradas, los «seres anormales», fingidos por la otra María – un nido propicio y propiciatorio, de crónica de Indias teatralizada, de bestiario americano vuelto espectáculo de sombras chinas. «Desde la infinitud de sus diez años», sus danzas «extrañamente intemporal[es]» bailan «la historia del mundo» (194). Implacable coreógrafa sigilosa, María de Alava da la sensación, a veces, de estar coordinando los movimientos y los afectos de sus dos hermanos, transformándolos en ‘gestos’, posturas enfáticas, multiformes estrategias para superar el límite y salir del cuerpo, aligerando su reclusión:

Sin rehuir la naturaleza humana, nuestros cuerpos gesticulaban el odio y la envidia, la lujuria y la corrupción, con el mismo énfasis que el asombro ante el nacimiento de la especie. Mirándonos en nuestra capacidad de ser, íbamos desintegrándonos y renaciendo, más allá y fuera de las palabras, logrando abordar esas horas sin horas. (195)

Los dos *performers* saldrán, de hecho, transformados de la participación en esos bailes mágicos, comprendiendo que «la clave central» del «entendimiento» recíproco refundado que los salvará (perdiéndolos) será, precisamente, la creatividad gestual, la capacidad – que, como veremos, ella tiene espontánea, por derecho, diríamos, de autoría, y él aprende, precisamente, de su masculinidad *in drag* – de elaborar «gestos complejos y profundos» (175).

También la interacción de los mellizos con la ‘peligrosidad’ eléctrica de la ciudad es mera *performance* libidinal. El cuerpo incompleto es materia anhelante y abierta que, desafiadamente, ofrece sus heridas, como agitando una bandera obscena: por afuera de la casa, en un espacio construido para perderse y cebar el deseo, «los bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejabán esculturas móviles recorriendo las aceras», actantes al acecho, listos para perpetrar el ritual caníbal del eros, ensañándose famélicos en la «niñez inédita», trágicamente ofertada, con teatral arrojito suicida, por ambas partes de esa carnalidad ambigua («a los trece años fui atacado brutalmente por una horda de jóvenes sudacas furibundos», 197).

Por último, al lado o al margen de la experimentación, sigue perpetrándose, repitiendo sus exitosas funciones noche tras noche, el teatrillo burgués de los deslavados orgullos y los triviales sinsabores de la familia sudaca de cepa pura (esa insensata fantasmagoría de la performatividad de reboote). Al cometer adulterio con un ‘conquistador’ «de carne y hueso» – una encarnación más concreta del ‘primer mundo’ en la actualidad del Chile pinochetista, proyecto piloto del nuevo curso, laboratorio del neoliberalismo latinoamericano<sup>35</sup> –, la madre, repitiendo mecánicamente el destino de su género y de su continente, deja nuevamente que se le fuerce la entrada, «alternando» malinche las citas en la «habitación sórdida» de una casa mil veces tomada. El consabido melodrama se da bajo el peso de la tradición, el mal agüero de los escandalizados ancianos de la ortodoxia criolla mágicamente despertados como inflexibles guardianes del pundonor, listos para disponer el coro trágico que obliga a la (repetición necesaria) de la venganza de la virilidad mancillada:

---

35 Según Laura Scarabelli, las novelas de la segunda época elitiana se concentran especialmente en el motivo del mundo global, regido por las esferas de la economía y expuesto a las variables de la (neo)libertad según un plan de invasión perfectamente coreografiado por el Gran Vecino del Norte. También aquí el tema del mundo-mercado es obsesivo, sobre todo en la segunda parte de la novela.

La ira de mi padre estallaba como la disolución final de una estrella quemada. Su autoridad contrariada golpeaba la casa dando alaridos [...]. Ya no eran suficientemente pavorosos los golpes a los enseres y el llanto histórico de mi madre deseándole la muerte e implorando la llegada de su propio fin. (195)

Sintió que las carcajadas de la ciudad salían desde las bocas de sus padres muertos, que se refán del honor. El sonido de su vieja madre olvidada cruzaba todas las eras y llegaba hasta la pieza para impugnar el festín de las mujeres que la había apartado del mundo. (205)

Desde el «vértigo de la simulación» finalmente al desnudo se propaga una liberadora impresión de fin del mundo, el impulso desprejuiciado de un apocalipsis necesario («parecía como si una nación entera estuviese a punto de desaparecer», *Ibidem*) que, aquí, se despoja de nostalgias y narcisismos regresivos, y se predispone a depurar el aire de los miasmas de la consustanciación del hábito, devolviéndolo ‘tan reciente’... listo para la *performance* de las cosas sin nombre ni posición establecida, bultos movedizos en un escenario cambiante:

La comedia familiar rodaba hecha trizas, y asomaba su real fragilidad. Comparecía ante nosotros una pareja hostil, agobiada por el nudo perpetuo, cuya esclavitud se encadenaba en sus materias filiales. (195-196)

Cuando el sistema revela sus lacras, se vuelve urgente una ‘des-familia-rización’ por actos. Emblemáticamente, el futuro padre travesti toma «distancia de los habitantes de mi casa, que se travestían incesantemente para disolver la perversidad de sus naturalezas» (207), y la nueva pareja originaria, hermanada por una común insolvencia (a la hora de cuadrar en los lugares fijos de la metafísica familiar), se prepara a actuar su ‘concepción’ del mundo en una casa que vacila y cruje ante el regreso espectacularizado de la figura definitiva de la soledad condenada. Se dictamina el comienzo de la función: «Decidimos el encierro» (207), «consumarnos como uno podía traer a la memoria el impacto real del origen» (203).

La segunda parte de la novela se rige enteramente en la provocación de la radicalización voluntaria de las taras genéticas del tercer mundo, la estipulación de un pacto suicida, la reincidencia en un «compromiso híbrido, anti-guio y asfixiante». A un relato, clásico, de gestación natural se opone uno de ‘gesticulación’, o mejor, una gestación, en todos los sentidos, ‘sin inocencia’: con culpa. El esquema ‘reveniente’ del incesto se hace acción deliberada de amor a la anomalía, intento desesperado de rescatar performativamente la

atrocidad del proceso de construcción identitaria latinoamericano, desnaturalizando el mito del mestizaje ‘acabado’ y confundiendo la imagen folklórica de la ‘domesticidad’ criolla. El ejercicio actoral de ensimismamiento exclusivo, la repetición performativa del tabú endogámico, se vuelve mecanismo de comprensión y liberación de una historia impropriadamente asimilada: «Para entenderlo era preciso repetirlo, hasta borrarlo» (211).

Si el monólogo de María Chipia se moldea según las pautas de la crónica victimaria de las tribulaciones del incompleto condenado abruptamente precipitado en el reticulado axial de los cuerpos-mundos nítidamente sexuados – marcados por el estigma diferenciador de una cultura específica, una tradición impuesta a la carne, que perfila y vuelve reconocibles –, el de su hermana ‘diamela eltit’ deja registro de una febril, furibunda ostentación del estigma suramericano, y se perfila como un «manifiesto», «un homenaje a la especie sudaca», una paradójica celebración de su «mala conducta», su pecado originario (241). La exhibición abyecta de la sexualidad incestuosa acontece, como por tradición, ante la consternación, el reproche y el desprecio de los ancestros («ancianos abstractos», 218), que espían escandalizados la perpetración de un acto de ‘bestialidad’ que, en otro lugar, hubiera prudentemente llevado la estirpe a la extinción:

María Chipia y yo sabemos que hemos nacido por una mala manobra de Dios. Sin cansarse, repite obsesivamente ‘soy un digno sudaca, soy un digno sudaca’, mientras las sílabas se trizan contra los muros de contención de la casa.

Su mirada diurna brilla desde sus ojos maquillados. [...]

Me posee toda la noche. María Chipia me posee toda la noche mientras mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios. Difícil, difícil hacerlo bajo sus miradas, pero una y otra vez nos encontramos en un plano aterradoramente personal. (213)

Es imposible no escuchar, en este «cuadro afásico» que se prolonga, como una encantación displicente, hasta la postración sicofísica del espectador, el eco de los desesperados, convulsos y, en ese caso, ‘inconscientes’ ejercicios eróticos perpetrados por Aureliano Babilonia y su tía Amaranta Úrsula «en la soledad de una casa a la que solo le hacía falta un último soplo para derrumbarse» (García Márquez 1996: 550)<sup>36</sup>. Pero si la fórmula de la

---

<sup>36</sup> Como señala Laura Scarabelli, comentando el uso que de él se hace en *Los trabajadores de la muerte*, no solo el motivo de la unión culposa entre iguales, destapando ciertas «dinámicas psicológicas» implícitas «en la construcción identitaria colonial» (2019: 41), es central en las narrativas fundacionales del XIX (Sommer 2004), sino que lo es también en el macrotexto del *boom* y sus alrededores (Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Rulfo...). A pesar de la circulación – para nada efímera – del patrón de la pareja incestuosa en todo el

‘soledad compartida’ provenía de la violencia de la desmemoria, era hija del olvido del parentesco, de la crisis de presencia histórica de los sujetos involucrados, aquí, al revés, es la voluntad rebelde de recordar – y testimoniar – lo que la prosopopeya nacionalista de la criollización silencia, el disturbio de un cuerpo desubicado, lo que incita a la ‘antropofagia’, convirtiéndose así el autismo solitario en activismo solidario, ‘abismamiento’ fraternal en las razones del «descontento».

El incesto es ahora la ‘acción de arte’ de un «pequeño e iluminado grupo familiar maldito» que, atrincherándose en ‘su diferencia’, abrazando el valor político de una identidad incompleta, inmadura, imperfecta, capitaliza su barbarie y se une en sarcástica «celebración dinástica», abriendo al mundo el espectáculo obsceno de un grumo identitario ‘transfusional’, donde la urgencia de la integración desdice la necesidad del cuerpo ‘logrado’, estabilizado en una imagen coherente:

En el límite, llegué, siempre a horcajadas, a perder la noción del tiempo, pues se disolvió la frontera entre exterior e interior y María Chipia se integró a mis estructuras neuronales. Perfectos, únicos, estuvimos, desde el amanecer hasta la noche avanzada encontrándonos hasta fundirnos. (240)

Cuando el ‘acto’ de la pareja-mancha «salvajemente» preparada «para la extinción» (222), inopinadamente, acabe originando su «propia prole autista» (213) – ‘generando’ la que se define «una *obra* sudaca terrible y molesta» (213, cursiva mía) –, el ‘cuerpo’ de la hija de la incertidumbre duplicada de la androginia y la barbarie no podrá ser otra cosa sino un ‘corpus’ internamente contestado y lingüísticamente en disputa, un cuerpo-ficción recorrido por continuas interrupciones, obstáculos insuperables para el reconocimiento y la apropiación, un pequeño insumiso de cortes y cisuras que «la inmensa fuerza de sus padres. El odio de sus padres» dedicarán a las necesidades y funciones del mundo mercado (241).

Según la ciudad se va llenando de una estirpe de novísimos ‘gitanos’ – los emisarios del imperialismo norteamericano, los acólitos de «la nación más poderosa del mundo» a la que, volviendo a traicionar el pacto placentario, la madre, «cegatona y ávida», acaba de regalar «los destinos de los habitantes sudacas» condenándolos a un régimen de homologación (re)productiva implacable (245) –, desatendiendo una alucinante secuela de presagios insistentemente nefastos («En mi vientre el niño está sufriendo convulsiones», 222; «María Chipia murmuró en mi oído que el niño nacería malformado», 214), en el cuarto trasero de «una casa abandonada a la hermandad», se espera la llegada de la novedad absoluta de una vida que, con rabiosa dedi-

---

canon postindependentista latinoamericano, los ecos solitarios de Macondo me parecen aquí específicos, llegando a un paso de la cita directa.

cación y meticulosa coherencia genética, se está gestando, deliberadamente, para ser desnuda (Agamben), para no importar (Butler), para quedarse afuera de los mecanismos del reconocimiento sociolingüístico que inventan la jurisprudencia y ambiguamente tutelan nuestras identidades personales y colectivas.

La definición del ‘lugar’ donde se celebra este ritual del agotamiento del ‘mundo contenido’, coherente e inviolable dentro de sus fronteras, remite a una intervención específica en el lema de la soledad marqueziana: el aislamiento latinoamericano vivido como un estigma del abandono se reconstituye como ‘compromiso’, voluntad, políticamente expresiva, de atrincheramiento en una camaradería de lo marginal. Por un lado, aceptando el rizo metalingüístico sugerido por la maternidad nominal de una autoridad autoral que, en letra minúscula, desplaza su propio nombre a la movilidad del texto – con un gesto paralelo al que emprende el padre travesti al reconstituir su sexo en la alteridad del género –, no se nos puede escapar la programática ‘repelencia’ de la niña-novela: en este sentido, *El cuarto mundo*, es el anti *Cien años de soledad*, el perfecto antídoto para la fiebre del boom, un *best seller* imposible, un impactante manifiesto de intransitividad textual, orgullosamente minoritario y sádicamente concebido para atascar la industria editorial que, por ese entonces, sigue viviendo en la espera del enésimo Macondo sureño y tropical, sustituido aquí con un inviable anti-producto, un belicoso desecho ‘sudaca’ «rojo y ávido de sangre». Por otro, si aceptamos literalmente la ficción de cuerpo que la metáfora propone, lo que me parece más llamativo de este relevo generacional, el rasgo más visionario de la natividad criolla refundada en muerte de todo exotismo, es la desarmante, sangrante inclusividad del engendro ‘cuartomundista’ que, cual coherente resultado de las heridas de sus padres, se va perfilando como una hostia, una ofrenda abierta a la comunión violenta y caníbal. La América Latina que ha sobrevivido, a pulso de rencor, a actas de fundación sin número y a otros tantos veredictos de exterminio, de vuelta tanto de los génesis como de los apocalipsis mil veces repetidos, actúa, opera en activo, su estado de emergencia, por una vez, sin ánimo de ‘resolverlo’, sino más bien avanzándolo como propuesta de (di)solución de las identidades cerradas, plataforma teórica de superación de la ontología de la independencia en favor de una pragmática de la interdependencia, atesorando su irrequieto tránsito sin acierto por el fuego cruzado de las definiciones como oportunidad ‘fecunda’ para generar un significante de fragilidad paradójicamente definitivo.

La «niña sudaca», lógicamente, será ‘toda una antropófaga’, una pequeña terrorista de la vulnerabilidad militante. Cuando, con sus horribles desperfectos y malformaciones – tan distantes de la ‘mundanidad’ frívola de los *monstrua* mágico-realistas –, «irá a la venta» (245), será imposible no pensar en un sutil sabotaje, un error deliberado que interfiere en la cadena de producción de las representaciones naturales.

Tomando ejemplo de las artes performativas y, muy especialmente, del *body art* más extremo, la despiadada contestación de la (aspiración a la) ‘organicidad cultural’ del cuerpo tercermundista que Diamela Eltit propone (en plena dictadura, disparándole en la médula al patriotismo patriarcal y erradicando las tradiciones inventadas de la mística nacionalista) se sirve de una serie de *tropos* (malformaciones, mutaciones, aberraciones escatológicas...) que apuntan a desautomatizar la ‘máquina corporal’, expuesta y exhibida en su fáctica brutalidad y, consecuentemente, convertida en algo paradójicamente inverosímil, pura disfunción: una vez desbaratado el mito del cuerpo (de) derecho, se procede a la politización de una ficción nominal discontinua y abierta, fatalmente sensible a la interacción, que no es ningún ciborg teórico o alienígena especulativo aprendido e importado desde el ‘primer mundo’ de la academia – según una conseja que agravia, a veces, la recepción crítica de la escritora chilena –, sino la cría legítima de la historia del lugar que ‘nunca ha tenido límites’ – fronteras que defienden (certidumbres y propiedades) – y que ahora ‘no se limita’, prescindiendo de la definición, se niega a sentarse en la mesa de las identidades encarnadas, ‘descubiertas’, reveladas, y, provocativamente, enseña su dramática ‘dependencia’ – la dependencia de cualquier entidad o sujeto – del diálogo sociocultural que, últimamente, lo construye atribuyéndole o disputándole una posición dentro del orden simbólico.

Tal vez la memoria implacable de la Colonia que sigue manando sangre viva desde las venas abiertas de América Latina esté incubando un pensamiento de la incertidumbre y la precariedad, una sabiduría «sudaca» que nos ayude a imaginar sin miedo el mundo huérfano y sin contornos que nos espera tras el ocaso, a la vez implacable y bienvenido, de las categorías del ser.

### 2.3 SANTA TERESA FUERA DEL ARMARIO: EL RELATO ‘INSUFRIBLE’ DE UN CONTINENTE Y LO SIN CASTA AMERICANO

*En la raíz de todos mis males, pensaba a veces Amalfitano, se encuentra mi admiración por los judíos, los homosexuales, los revolucionarios (los revolucionarios de verdad, los románticos y los locos peligrosos, no los aparatckis del Partido Comunista de Chile ni sus deleznable matones, ah, esos seres espantosos y grises). En la raíz de todos mis males, pensaba, está mi admiración por algunos drogadictos (no poetas drogadictos, ni artistas drogadictos, sino drogadictos a secas, tipos raros de encontrar, tipos que se alimentaban de sí mismos casi literalmente, tipos que eran como un agujero negro o como un ojo negro que nunca se abría o que nunca cerraba, el Testimonio Perdido de la Tribu, tipos que pare-*

*cían enganchados a la droga en la misma medida en que la droga parecía enganchada a ellos). En la raíz de todos mis males, pensaba, se encuentra mi admiración por algunos delincuentes, las putas, los perturbados mentales, se decía Amalfitano con amargura. Cuando adolescente hubiera querido ser judío, bolchevique, negro, homosexual, drogadicto y medio loco, y manco para más remate, pero solo fui profesor de literatura.*  
(Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*)

Como ya se ha dicho, el corpus *queer* ‘interviene’ en la vieja y embustera historia de la identidad latinoamericana dos veces, mediante una doble acción o directriz, diríase una *pars destruens*, animada por un propósito de desclasamiento y ‘desfetichización’ patentes que agrede la sustancia de su representación según modales no del todo incompatibles con cierto postmoderno más corrosivo, y una ambigua *pars re-construens* – una reconstrucción ‘al desnudo’, que ostenta la condición de constructo y consecuente variabilidad de sus resultados –, por la cual se señala la urgencia de seguir pensando el mundo desde un lugar periférico, convirtiendo en estratégica una manera latinoamericana de ‘llevar’ la identidad: volviendo últimamente política la desnaturalización de todas las identidades a partir de un renovado énfasis en arreglos y conformaciones, manifestaciones del ser individual y colectivo, originariamente desarraigadas, perennemente diferidas, puramente imaginadas.

La exhibición al público ludibrio del repertorio de fósiles de la autoctonía, las capas cristalizadas del pomposo proceso de ‘historización’ de lo local, si queremos, la exposición a la intemperie del libro sagrado de la identidad latinoamericana (uno cualquiera de los clásicos del *boom...*), es uno de los placeres más perversos y reincidentes en la literatura de Roberto Bolaño, donde, salvajemente, la entera biblioteca de la humanidad se descuaderna en pleno desierto – ese espacio simbólico de la discontinuidad generativa, de la interrupción de la posibilidad de futuro – con la intención de que, como sugiere el eco de cierta notoria cantaleta, también sospechosa, los atildados emisarios de la institución cultural aprendan «*por fin cuatro cosas de la vida*» (Bolaño 2004: 246)<sup>37</sup>.

Pero si, entre muchos estereotipos abordados, el «pintoresquismo sociológico» (332) autorizado y divulgado por ciertas exitosas series literarias dotadas de la que podríamos definir una fertilidad ‘infestante’, últimamente responsables de la construcción de guetos identitarios minoritarios chovi-

<sup>37</sup> La que aquí propongo, como se habrá notado, es la écfrasis de uno de los cuadros más icónicos de *La parte de Amalfitano* de 2666, el de segunda mano del «Tratado de geometría» duchampianamente desterritorializado, colgando precario de una cuerda de tender. A este respecto, cabe señalar que, en Bolaño, tradición y vanguardia, biblioteca universal y biblioteca local, en un momento dado, llegan a coincidir, convirtiéndose en páginas del mismo libro, a la vez, apasionante y engañador.

nísticamente regidos según imperativos de reconocimiento interno exclusivos y excluyentes, constituye uno de sus más nítidos blancos polémicos, Bolaño, como recuerda su amigo Rodrigo Fresán, no «viene a prenderle fuego a Macondo», más bien «lo que hace es irse de allí para treparse a vivir en el árbol más cercano» «o atravesarlo, una y otra vez, al mando de una locomotora loca que echa fuego por su boca», pues, de hecho, la fundación, visionaria como su santa, en una frontera que es un desierto, de Santa Teresa tiene muy poco que compartir con el desenfadado globalismo de McOndo y presupone, más bien, «una tan geniosa como ingeniosa continuación natural de lo que se supone debe ser *La Gran Novela Latinoamericana*» (2013: 15). Es decir, el escritor chileno ‘inventa’ un gesto que, desde la plena conciencia de las recaídas culturales y políticas de ambos antecedentes enfrentados – el localismo vuelto fetiche y la neutralización de la identidad periférica –, reanuda la tradición de las construcciones del Nuevo Mundo, para así decirlo, ‘a ras de texto’.

Ahora sí, ‘América Latina’ se escribirá, en sus novelas y cuentos, con minúscula y en letras torcidas.

La imagen que Fresán escoge para dar cuenta del estatus incierto de esa *boomtown* a destiempo – insertando a Bolaño en una tercera vía, de ambivalente renegociación, para la cuestión hispanoamericana, que tergiversa la oposición categorial entre el fundamentalismo de la institución defensiva y el laxismo del desmantelamiento – intertextualiza, en mi oído, el incontrovertible edicto de descubrimiento (y exterminio) de Macondo que proviene del que, en el presagio póstumo de la voz narradora, representa el emisario último de la alteridad devoradora, «el inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar» al pueblo de la soledad (García Márquez 1996: 338), imponiendo, entre otras cosas, su línea del tiempo, un viaje orientado, estructuralmente comprometido con la progresión terminante del modelo que, interfiriendo en una estructura originaria en más de un sentido ‘informal’, acaba con ella, la ‘conquista’. Al revés, la «locomotora loca» bolañesca recorre Macondo ‘una y otra vez’, sin consecuencias definitivas, sin encontrar el centro, sin lograr o querer ‘darle en la madre’, absteniéndose de la narrativa occidental del logro determinante, de la empresa cumplida, y contentándose, más bien, con merodear en las periferias de su discurso, habitando un tiempo suspenso e irresoluto, sin génesis ni apocalipsis, de esperas productivamente infructuosas (Halberstam, Edelmann), sin pretender provocar otros ‘efectos’ sino el de dejar ‘incierto’ (entreabierto) – contribuyendo tal vez con otro panel historiado a su complicado tapiz – «el pesado y bronceo y barroco portal de la fortaleza del *Boom*» (Fresán 2013: 15).

Naturalmente, estoy procurando cortocircuitar aquí, aprovechándola en el marco de una reflexión que busca determinar el ‘lugar’ de Bolaño dentro

del sistema de las generaciones literarias y las etapas de la historia cultural de América Latina, la imagen lemebeliana de la ‘loca de la encuesta’, emblemática de las prácticas esquivas utilizadas por las ‘portadoras’ para desviar o diferir el veredicto del sida y, en general, la lógica finalista del veredicto, acercando su ‘vida en la puerta’ – el presente continuo, superficialmente dilatado, de esa «reja de jardín» decorada con «florcitas y pájaros», sin miras de futuro ni nostalgias de pasado (Lemebel 1997b: 68) – al *happening* situacionista de aspavientos y lenguas de fuego que Bolaño ‘prolonga’ por los espacios literarios de la autoctonía, interviniendo en esos ambientes enraizados por el encierro escupiendo la engañifa de su pirotecnia iconoclasta – una verdadera exhibición de materiales ajenos: la «velocidad beatnik», el «cine onírico de David Lynch», «las visiones paranoides de Philip K. Dick» (Fresán 2013: 15) – sin pretender nunca acabar de ‘sanarse’, sin dejar de ser ‘portador’ de «tranquilizadores destellos mágico-realistas», sin liberarse del todo de las pendencias morosas de la gestión imaginaria de Latinoamérica «como territorio folk y exótico» (*Ibidem*).

Si teóricamente muy en línea con el funcionamiento antiteleológico y afuncional de la temporalidad *queer* resulta, sin duda, su intempestiva acción poética en la ‘aldea del crimen’, su revisión de un recurso paradigmático – el de la ciudad imaginaria latinoamericana – y, en general, su trabajo con el repertorio canónico de la autoctonía que, como decíamos, no se pretende colocar en ningún lugar preciso, arribar a ninguna estación final, y se queda, más bien, flotando en el aire, como una fiebre a cuya lánguida, ya no condicionante influencia, resulta complicado renunciar, el uso sintomático de motivos vinculados con la sexualidad diferente y la performatividad del género en posiciones clave, sospechosamente contiguas con la tribulada elaboración, por parte de toda una serie de personajes ‘portadores’, de una memoria cultural específica, vinculada con el territorio y sus fantasmas, delata, en Bolaño, la decisión puntual, curiosamente muy poco explorada por la crítica<sup>38</sup>, de pasar por la lente deformadora del ‘género en disputa’ la idea fija de América Latina, la categoría de lo latinoamericano, con dos consecuencias: por un lado, provocar el desclasamiento de sus imágenes de referencia paradójicamente estables, estabilizadas en una secuela de clichés listos para incrustarse en el blasón criollo, arrastrándolas, *viceversa*, en el barro, levantando sospechas acerca de su ‘virilidad imaginaria’, y, por otro, justamente haciendo hincapié en la ignominia, el impudor y el desprestigio que ahora caracteriza sus representaciones, promover una segunda vida en harapos de lo local, una poética de lo ‘sin nombre’ latinoamericano. Este procedimiento permite al escritor chileno participar al movimiento generacional de los ‘sin fronteras’ (Noguerol 2008) desde un ángulo muy peculiar, pues la reivindicación de la necesidad de explorar nuevos horizontes

<sup>38</sup> Al lado de los primeros frutos de mi propia investigación (Bizzarri 2018), véase Amicola (2013) y Long (2015; 2017).

transgrediendo las consignas del territorio y la demolición sarcástica de los monumentos de la autoctonía se acompañan en él a la urgencia de regresar obsesivamente a interrogar el sentido de lo local después de la confusión de sus manifiestos, concentrando, de hecho, la búsqueda del sentido de la contemporaneidad en un lugar paradigmático del desamparo y la incertidumbre insensible a toda categoría, reivindicado como espacio mayéutico (Universidad Desconocida), donde precisamente los ecos de una historia naufragada e incontrovertiblemente latinoamericana instruyen a los forasteros, oblicuando cada uno de sus deseos de fundación<sup>39</sup>.

Corriendo el riesgo de desacreditar la reputación de *enfant terrible* del canon que, por automatismo de la crítica, sigue correspondiéndole al autor chileno, me atrevo a decir que, en clara continuidad con los ‘abuelos’ del *boom*<sup>40</sup>, el trillado tema de la identidad latinoamericana, abordado con la seriedad y el atrevimiento prospectivo que solo concede la des-ritualización más radical, es uno de los temas principales, o incluso el gran tema de la literatura bolañesca.

Parto de una primera constelación de ejemplos enredados para empezar a dar cuenta de la sistemática desubicación (sin rumbo ni intención evidente) que Bolaño impone al repertorio latinoamericano, cuyas imágenes, imprevistas y a destiempo como *objets trouvés* (a la vez inservibles, desechados y extrañamente determinantes), aparecen, en sus páginas, en los contextos y situaciones más encontrados, siempre aleatorios y, muy a menudo, triviales, sin que por eso el efecto provocado se agote en la mera parodia.

En la tercera y última parte de ese libro desgajado, de retazos, que es *El espíritu de la ciencia ficción* – el *Manifiesto mexicano* que, bajo el rótulo de su título infrarrealista, juguetea con poéticas de vanguardia y políticas localizadas aprontando un mapa prostibulario y en la sombra de la Ciudad de México exclusivamente concentrado en la diversión equívoca de los «baños públicos» –, una pareja de enamorados, como si de un oscuro ritual azteca se tratara – una *Noche boca abajo* tal vez, citando una emblemática *nouvelle* de la otra yegua, Francisco Casas –, se deja introducir en los secretos de una cartografía heterotópica subterránea y ociosa, asociada con «el placer y el juego» pero también con cierta indefinible intuición del horror al acecho, que se ramifica proliferante – como una sociedad secreta o una secta – a partir de un cuerpo o una casa central: el inefable «Gimnasio Moctezuma». El alucinado mural que «algún artista desconocido» ha realizado en el reci-

39 En la idea del ‘lugar’ de Bolaño que aquí propongo – la ‘residencia en la tierra’ sintomáticamente móvil que el autor chileno destina al hombre latinoamericano y universal contemporáneos – resuenan (y tal vez se reescriben) los títulos de algunos de los libros clásicos de la crítica bolañesca: de los ‘territorios en fuga’ de Patricia Espinosa (2003), al ‘universo en expansión’ de Chris Andrews (2014), pasando por la literatura ‘infinita’ (2005) y la ‘experiencia del abismo’ de Fernando Moreno (2011) y las ‘pistas de naufragio’ de Chiara Bolognese (2009).

40 Retomo la expresión de un artículo de 2008 de Edoardo Becerra. Acerca de la presencia poderosa – sin duda, insufrible – de guiños y citas más o menos directas que remiten al macrotexto del *boom* en Bolaño, cfr. Bizzarri (2017).

bidor de la estructura parece funcionar de emblemático folleto turístico para este limbo enrarecido de intenciones, direcciones y sensaciones colgadas que el guiño extraño del nombre, colaborando con la ilustración de la insignia, vincula con una vigencia latinoamericana:

[...] se veía el emperador azteca sumergido hasta el cuello en una piscina. En los bordes, cercanos al monarca, pero mucho más pequeños, se lavaban hombres y mujeres sonrientes. Todo el mundo parecía despreocupado, excepto el rey, que miraba con fijeza hacia afuera del mural, como si persiguiera al improbable espectador, con unos ojos oscuros y muy abiertos en donde muchas veces creí ver el terror. El agua de la piscina era verde. Las piedras eran grises. En el fondo se apreciaban montañas y unos nubarrones de tormenta. (Bolaño 2016: 207)

La ablución ceremonial del monarca en la «piscina verde» de la pintura naif es, ante todo, un chiste, puesto que la que, con algo de humor, podríamos llegar a considerar una alegoría de la América prehispánica representada en una clásica, incluso clasicista, pose de vulnerabilidad y desprevenición, convocando, desde fuera, la llegada malintencionada de un entrometido que la sorprende desnuda – un presagio del ‘Descubrimiento’, tal vez –, suena a copia desabrida y desencajada, es decorado inauténtico para un espacio diputado a fines algo menos trascendentes, por donde apenas circulan – improbables espectadores – distraídos ‘infieles’. Y, sin embargo, rascando la pátina del desclasamiento evidente en la imagen del emperador al baño, feminizado en la reproducción frustra de un sujeto notorio, despojado de sus atributos en la antesala de una sauna infecta que encubre la circulación de prácticas eróticas ignominiosas – el origen americano prostituido en un mingitorio –, nos quedamos con una inquietud que permanece, un suspenso terrorífico que, desde los ojos de Moctezuma, sintomáticamente ‘en fuga de la representación’, se propaga hacia afuera, interpelando directamente las certidumbres identitarias de quien está mirando. La broma de la prosopopeya originaria llevada por mal camino, castigada con el contrapaso de la fruición rastrera, adquiriendo una ambigüedad imprevista – la originalidad salvaje del chileno en el telón de fondo de los amaneramientos decontruccionistas del postmodernismo canónico –, se convierte en una carcajada típicamente bolañesca, la carcajada visionaria que se irradia de la toma de conciencia del desamparo al desnudo que caracteriza nuestra condición de hombres y que no para de brotar, como un manantial enturbiado, de la capital reconsideración poética que, de la condición americana, de la valorización profética de ‘la locura’ de la historia mil veces «desarmada y vuelta a armar» del Continente, se realiza en sus obras:

Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre. (Bolaño en Braithwaite 2006: 111)

La definición del empañado «espejo americano» que intertextualizo en el párrafo anterior – «el triste espejo americano» «de las tristes metamorfosis inútiles», «el espejo que navega y cuyas velas son el dolor» – proviene nuevamente de *La parte de Amalfitano*, la que relata, nada casualmente me parece, la estancia en Santa Teresa del que considero el personaje clave para entender el giro *queer* que Bolaño impone, repolitizándolo después de la descategorización, al constructo social de lo latinoamericano. El exiliado chileno – de quien, en paralelo con su idas y vueltas entre las dos orillas de la cultura hispánica, estudiaremos también las carambolas entre los dos lugares del género –, al llegar, desde su refugio español, al México imaginado de la frontera otra vez abierta entre realidad y literatura por un escritor que, sibilinamente, vuelve a hacerse cargo de la crisis de la presencia colectiva del hombre latinoamericano después de la diáspora de las utopías y la confusión de los paradigmas, aprende a deslizarse por encima de las «estampas mexicanas» – la impostura de un repertorio identitario extraído «de una película en blanco y negro» (Bolaño 2004: 171) – y contempla, por vía onírica, la emersión de una vena americana enterrada que empieza a saltar por las rocas del desierto con el ruido disonante de «una carcajada que tardaba en apagarse» para luego concurrir y acumularse en «una especie de azogue» – ni un espejo ni un espejismo – donde Amalfitano está convocado a asomarse o, mejor, a ‘sumergirse’ (264).

La metáfora del ‘baño’ no es incidental.

En la primera parte de 2666, para referirse a la obra literaria de su oscuro objeto del deseo – el mítico Archiboldi –, uno de los críticos habla de una «masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa», una sustancia corrosiva que es, a la vez, un «líquido amniótico» llenando «una bañera de hotel» «en donde él, Jean Claude Pelletier, terminaría suicidándose» (Bolaño 2004: 113). El cruce de cable que aquí se produce entre el origen y la confusión de la posibilidad (o la necesidad) de ser yo, el rescate de algo que nos pertenece y la dilución de los límites de la subjetividad, la puesta en entredicho de la identificación en el reencuentro con lo nativo – la construcción oximórica de ese perturbador ‘ácido placentario’ –, es altamente significativo, y salpica todas las atribuciones de lo latinoamericano bolañesco. En el íncipit de la tercera parte de la misma novela – que, de manera especular con respecto a la segunda, desorientando preventivamente al lector, se consagra al cul-

to de la incertidumbre, a la suspensión de todo propósito, a la supresión del ejercicio de la voluntad (del personaje que llega a Santa Teresa) –, en una serie de preguntas anafóricamente obsesivas y sin respuestas que le hacen eco, precisamente, al «qué he venido a hacer a Santa Teresa» (211) de Amalfitano, Óscar Fate, un reportero afroamericano en fuga de los riesgos de la identificación categorial, dolorosa pero productivamente empujado, en la orilla, por la muerte de la madre, pierde definitivamente el pie y empieza a interrogarse sobre sus posibilidades de sobrevivencia después de la inmersión en «un oscuro lago azteca vagamente familiar» (295). Justo antes de tener que cruzar la frontera mexicana, oscuramente (des)orientado por el azar que arruga su mismo nombre, el redactor de plantilla de *Amanecer negro* ha tenido que cubrir, en Detroit, la última conferencia del miembro fundador del partido de las Panteras Negras con un reportaje que, como el que le abrió originalmente las puertas de la revista-panfleto inaugurando su carrera, «difícilmente excedía los límites del pintoresquismo afroamericano» (332). En los alrededores de la habitación de su entrevistado, al lado de un «lote baldío», invitándole a descompagnar la ecuación del folklor y la militancia, otro mural curioso, que Fate describe como «la última pintura de un loco», remueve y desubica el constructo de la negritud, sacándolo de sus representaciones estandarizadas y devolviéndole ‘peligro’:

En cada escena, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban a cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está allí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no solo estaba allí para hacernos reír. [...] En el centro [...], había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*. (307)

La insinuación en el espectador de una inefable incomodidad, que resbala del mosaico mexicano al de la *black neighborhood*, parece tener que ver con la condición liminal y flotante de las colectividades representadas, con la desacreditación de los guetos minoritarios con sus tranquilizadoras cuotas garantizadas inmóviles detrás del eslogan, desde los que ahora se escapan molestos interrogantes, *tricksters* sin propiedad que se desplazan sin norma por el espacio societario. En este caso, lo afroamericano es la transformación irresuelta de un púber lampiño, grotescamente incontenible, inoportunamente apretado en un uniforme, cuya intromisión espectral en los doce cuadros dedicados a la representación del trabajo industrial en «las fábricas de Detroit» hace chirriar cada una de sus maquinarias, desautomatizando

la «cadena de producción» y el sistema de reproducción. Su aspecto a la vez ridículo e inquietante señala una constrictión, descubre lo innatural del hábito, de todos los hábitos, y la «identidad negra», exorbitándose de sus cuarteles de representación canónica y más bien aprovechando los aprietos de su condición para generalizar la sensación de la innaturalidad y estrechez del lugar asignado, se convierte en semilla de la discordia, señal transversal de anarquía, invitación a ‘devenir negro’, «como cualquier minoría»<sup>41</sup>. Poco después, tras regresar a su habitación de hotel, Fate, sin saber ya «a qué reino pertenecía» su «bandera» (335), ve por entre la estática de una tele mal sintonizada un reportaje sobre los feminicidios en el estado de Sonora, y la Gran Frontera que está a punto de visitar por primera vez le aparece como un espacio de «cráteres», «depresiones en el terreno» en las que, programáticamente, decidirá hundirse (328).

Si, como hemos visto, la bañera, el lago, el cráter, hasta la piscina en su versión más kitsch – siempre directa o indirectamente relacionados con el resurgimiento, el eco o la permanencia de alguna historia latinoamericana perdida –, producen inmersiones, a menudo, abismáticas, que exponen al ‘misterio’, agreden y disgregan corazas de identidad inveteradas, indebidamente endurecidas, la decoración del Gimnasio Moctezuma, el acercamiento aparentemente blasfemo de la iconografía originaria a la isotopía del baño de vapor deja de sonar como el enésimo ejercicio paródico, otra más desenfadada profanación del repertorio, y pasa a sugerir la revitalización de un signo identitario desafiantemente inestable. En *Salón de belleza*, la novela en la que Mario Bellatín construye, alrededor de la provocación travesti, el más extremo de sus ejercicios de extrañamiento, inventando un mundo opaco, un castillo de espejos empañados diputado a la contaminación sistemática de las polaridades simbólicas que definen ‘lo que somos’ (hombre/mujer, vida/muerte, humanidad/barbarie), estigmatizando como estridentes maquillajes las veleidades ‘discriminatorias’, los ejercicios de depuración de la viscosidad infecta en la que todos estamos inmersos, describe así estos espacios paradigmáticos de la sociabilidad gay:

Mientras se desciende, una sensación extraña empieza a recorrer el cuerpo. Después los cuerpos se confunden con el vapor que emana de la cámara principal. Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. En esos momentos siempre me sentía como en uno de mis acuarios. El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores de oxígeno y por las selvas que se

---

41 Glosa aquí, saltando de una minoría a otra, la expresión que Lemebel utiliza en su conferencia del *Loco afán* para manifestar su imperativa adherencia a la ‘diversidad’, su devoción identitaria a lo no idéntico: «devengo mujer, como cualquier minoría», decía, con ecos perlongherianos, en 1991.

creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de estos Baños. (Bellatín 2009: 19-20)

El aflojamiento de las barreras del cuerpo, la incipiente falta de resistencia de todas sus puertas, el abandono a un régimen imaginario eróticamente mezclado, el placentero desgobierno del yo en una atmósfera densa, opaca, nutritiva – según modales que podrían perfectamente recordar los sugestivos derretimientos de las estructuras originarias de los ingredientes de un genésico *melting pot* degenerado – se acompañan emblemáticamente con la señalación del peligro, con un énfasis inédito puesto ahora en el *horror vacui* de quien se sumerge, disponiéndose a ‘irse’, dejarse devorar en una matanza, entre otras cosas, impar, inflexiblemente regida por relaciones de fuerza, por encubiertas, no menos implacables (la «persecución de los peces grandes que buscaban comerse a los chicos»). Cuando Julio Cortázar (otro célebre frecuentador de acuarios<sup>42</sup>), en un texto que no podría ser más canónico, se interroga acerca de la persistencia del ‘terror’ – la presencia constante de una literatura gótica – en los lugares de la autoctonía criolla, recurre a la imagen de un *anywhere out of the world*, sugiere una heterotopia latinoamericana – rioplatense en ese caso –, radicada en el «polimorfismo cultural» y «la inmensidad geográfica» (1975: 146), donde los puntos de apoyo del yo dejan ‘culturalmente’ de existir y la única forma posible de ser es aprender a dejar de ser sujetos, hundiéndose valientemente en lo sin norma de «las noches americanas», las que Bolaño, en *El gaucho insufrible*, describe «oscuras como el vacío, un sitio sin agarraderos, un lugar aéreo, pura intemperie, ya fuera por arriba o por abajo» (437): noches en suspenso y flotantes, supinas o pronas, sin posiciones dadas.

El sinfín de alusiones desencajadas que, desde los lugares menos oportunos y previsibles, el escritor chileno dirige hacia Latinoamérica, dedica al concepto manoseado – quizás, incluso, a la entelequia – de lo latinoamericano, siempre calan más hondo que la mera textualización. Las que podrían pasar por pura quincalla retórica son, en realidad, invitaciones ambiguas a perderse, a dejarse caer en una condición productivamente terrorífica de transitoriedad y fragilidad definitivas, sin voluntad de reconstrucción, un llamado *queer* practicado desde la intuición de un lugar simbólico ‘profundamente’ latinoamericano, amasado con el que ha sido el aglutinador constante de la historia, la imaginación y la teoría de lo local, y que ahora habla sin inhibiciones por afuera de sus fronteras y a espaldas de sus fetiches, convirtiéndose en un agujero negro fatalmente atractivo, un paradójico centro de precarización universal, donde todos los defectuosos, los descartados e impropios del sistema normativo de construcción del ser pasan a dictar las reglas del juego, encabezan la aventura de la desacreditación identitaria.

---

42 Sobre la amplia fenomenología literaria de los acuarios latinoamericanos véase Areco (2017).

En la romería mexicana, latinoamericana, de Remo y Laura por «la gran escenografía negra de los baños públicos» resuenan ecos antiguos, remembranzas de un proyecto colectivo que, sin acabar de desembrujarse, da a parar en la función barata de las cabinas de vapor, donde equipos de profesionales, «compañías ambulantes», como en otros tiempos los gitanos de Melquiádes, «concertaban representaciones», «vendían teatro» (Bolaño 2016: 213):

Juntos, montados en la Benelli, que por entonces ya dominaba, intentamos recorrer todos los baños de vapor del DF, guiados por un afán de absoluto que era una mezcla de amor y de juego. Nunca lo logramos. Por el contrario, a medida que avanzábamos se fue abriendo alrededor nuestro el abismo [...]. (209)

Una Poderosa de tercera, prestada o robada, acompaña lo que queda del enésimo, descabellado, sueño bolivariano, el último desmesurado intento de catalogar lo inabarcable dando con el meollo, la esencia larvada, en este caso, de la metrópolis que Bolaño identifica con la vanguardia latinoamericana de sus años mozos y, quizás también, con un nuevo latinoamericanismo de vanguardia, pasado por el filtro bohemio de lo sectorial más ruin, la idiosincrasia de la abyección: «el rostro oculto del DF se hallaba en la enorme red de baños públicos, legales, semilegales y clandestinos» (209). Aún reanudado desde la ignominia, gatillado por el ‘espíritu de la pornografía’, el «afán de absoluto» implícito en ciertas exploraciones, gestos y viajes del pasado vuelve a presentarse impenitente y, tercamente, de nuevo, la versión contemporánea del patrón condenado se planta en el borde de un abismo. Pero los nuevos oficiantes del rito de la búsqueda parecen haber aprendido a habitar el suspenso y, acompañados por quien dicta las reglas del lugar, un muchacho huérfano – nativo honorario de ciertos ‘laberintos de la soledad’, quien convierte su condición acéfala, esa manifestación emblemática de lo apátrida, en «su principal tema de conversación»<sup>43</sup> –, se limitan a deslizarse sin peso por los intrincados laberintos, los pasillos húmedos, de un edificio nacional vuelto cabaret para «viejos maricas», acostumbrándose al peligro de lo incierto, participando en su performatividad barbárica:

Las puertas abiertas o semiabiertas, semejantes a corrimientos de tierra, grietas de terremoto, solían ofrecer cuadros vivos al

---

43 Es el título irresistiblemente aleatorio del relato lo que lo hace gravitar, entre chanzas y veras, en el orbe de la soledad mexicana. Recuérdese que, en 2666, uno de los miles de policías que investigan en los delitos, durante una tragicómica rueda de prensa en la que achaca la culpa de los feminicidios a la antropología del lugar, responde al apóstrofe de un periodista quien le tilda de ‘Octavio Paz’ soltando una risotada: «dijo que lo único que había leído, y de eso hacía muchos años, era *El laberinto de la soledad*, y que no había entendido nada» (Bolaño 2004: 670).

feliz observador: grupos de hombres desnudos donde el movimiento, la acción corría a cargo del vapor; adolescentes perdidos como jaguares en un laberinto de duchas; gestos, mínimos pero terroríficos, de atletas, culturistas, solitarios; las ropas colgadas de un leproso; viejitos bebiendo Lulú y sonriendo apoyados en la puerta de madera del baño turco... (211)

Fragmentos filamentosos de poses deseantes, violentas, cotidianas, anodinas, deshilachadas en el vaho, imágenes desencajadas y borrosas, esbozos figurales – si consideramos la fecha de composición temprana de *Manifiesto mexicano* (que remonta a 1984) – de las «sin asidero» que irán a identificar ese extrarradio metafísico de la episteme occidental que es Santa Teresa: «imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo» (Bolaño 2004: 265). «Algún día me perderé por aquí», dice Laura, dándole así un nombre, a medio camino entre la excitación libertaria y el miedo, al sentimiento que connota la llegada a América Latina de todos los extranjeros (o latinoamericanos de regreso) de la prosa bolañesca. Sumarse al cuento cambiante de las nubes de vapor, ‘desaparecer’ en la intermitencia de una identidad incorpórea e inestable, emancipándose de todos los agarraderos, aprendiendo el arte de la suspensión, habitando una temporalidad no acumulativa y sin progreso: la de una puesta en escena volátil que, en cualquier momento, podría dejar de ser para ser otra cosa o para no ser nada, un cuadro vivo de la precariedad constante, cuya fuerza estriba precisamente en la sospecha del ‘horror’ al acecho, la espera de una desmaterialización inevitable. No se trata de fetichizar el desamparo que se irradia constante por estos espacios del abandono, habitados por imágenes deslegitimadas de la posibilidad de significar – liberadas, tal vez, de la necesidad de hacerlo –, en más de un sentido, ‘perdidas’, a menudo, traficadas y a la merced, pero sí de rescatar parte del visionarismo barato del que Bolaño las imbuye, acercando las neblinas místicas de la nueva santa de la periferia a los insinuantes humos de un lugar dedicado a los encuentros fugaces entre sombras. Esas ráfagas oníricas que se mueven como reminiscencias o ecos de una fuente irrecuperable, los retazos lastimosamente latinoamericanos que flotan sin peso por las calles de Santa Teresa y que aquí estoy tratando de asociar con el *flou queer* de los baños de vapor, no dejan de ser, en 2666, síntomas de un cuadro desolador; a veces, incluso, insistiendo en cierta vieja cantaleta de lo local, Bolaño señala como tragicómicamente problemática su endémica ‘falta de resistencia’. En *La parte de los crímenes*, por ejemplo, lo sin nombre, la falta de identificación, es una borradura violenta, algo que hipostasia a los locales – a las locales – en un lugar victimario perpetuo, en una pose eternamente repetida, endurecida por el hábito, y la vida precaria, el vilo constante, es un cliché políticamente funesto:

Desconsolada, la vecina volvió a su casa, en donde la aguardaba la otra vecina y las niñas y durante un rato las cuatro experimentaron lo que era estar en el purgatorio, una larga espera inerte, una espera cuya columna vertebral era el desamparo, algo muy latinoamericano, por otra parte, una sensación familiar, algo que si uno lo pensaba bien experimentaba todos los días. (Bolaño 2004: 660)

Pero si aquí la reducción a sistema de un estado de excepción o emergencia – la espera de la enésima víctima en una comunidad aglutinada por el duelo – y su transformación en constante o categoría antropológica suenan sospechosas y bastante obviamente sarcásticas, en otros lugares, sobre todo cuando el punto de vista es externo y se espía el acceso (el descenso, la inmersión...) de un forastero al limbo de la indecisión, la crisis de la presencia que emana del territorio podría pasar a coincidir con un ambiguo privilegio, «patrimonio de la América entera» (Carpentier 1987: 76), un paradójico folklor ‘negativo’ que, en perfecta línea con las interpretaciones más nihilistas del pensamiento *queer*, «works as a critique of communities as collective formations that are based on positive principles of identity formation» (Kornak 2015: 160). Así, en un pasaje entre los más recordados de la primera parte, el Nuevo Mundo se escapa de la mirada de los críticos como una *performance* en trance de desmantelamiento:

Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal. (Bolaño 2004: 149)

Más adelante, esta «escenografía de papel» empieza literalmente a echar humo, es «un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles» (179). Sin dejar de parecerse este alucinado asado colectivo a una campechana encarnación del averno, con resabios al lugar «sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno» (Rulfo 1995: 68), y sus convidados invisibles a almas en pena, ni vivas ni muertas («como si todo esto fuera Pedro Páramo, ¡chingados!»), Bolaño 2004: 780), también cabe la posibilidad de pensar en el espacio paradigmático de lo local después de la caída de su mitología como un vaporoso ‘recreo’ (de la urgencia del reconocimiento), una gran sauna al aire libre, presidida por la que, en esa otra entrada del palimpsesto santateresino que es *Los sinsabores del verdadero policía*, es una ambivalente divinidad («ángel o demonio») llamada «el dios de los homosexuales» (Bolaño 2012: 75), un original *genius loci*, sin duda, cuya función, como analizaremos en detalle más adelante, tiene que ver con el deshacimiento de la categoría de la subjetividad, con la transformación de las identidades en

significantes vacíos, según una intuición que rescata la condena tradicional de lo local y la transforma en una peculiar propuesta política de desontologización radical: un acto de resistencia *queer*.

Las incursiones de los dos adolescentes en los baños de Moctezuma, recordadas por Remo desde la punzante lejanía de la madurez y el amor perdido, están descritas como una aventura extraordinaria, una temporada ‘perro-romántica’ transcurrida en un ‘infierno’ gobernado por el ‘placer’ de la transformación constante y el gusto perverso de la inconsistencia. Opacados por la nebulosa sustancia a la que se abandonan, intermitentes y sin norma, los cuerpos se exponen a toda clase de imprevisto, se prestan a combinaciones extrañas y fumosas, las lógicas relacionales más inéditas e inoportunas los dirigen teatrales, según una ritualidad que desdice la de la sociabilidad común y, sin embargo, se niega a abogar por otros valores o proyectar una visión de futuro, se resiste a condensar nuevas formas del deseo de definición y estabilidad que reproduzcan la gramática y la economía de ‘lo real’: de acuerdo con Halberstam, en ningún momento la *Queeramérica* de Roberto Bolaño se presenta como «una nueva inversión en la normatividad, o en la vida, o en la respetabilidad, o en la completitud, o en la legitimidad» (2011: 122). De hecho, en los juegos de representación al desnudo en los que Remo y Laura se dejan involucrar, transformando su reservado en un escenario, abriéndolo a los ejercicios y coreografías amoratorias de un trío de actores que trafican con «repertorio» según un «eje dramático» que, a veces, levanta la sospecha de la explotación – un «viejo alcahuete», «dos muchachos, muy flacos, muy morenos», medio idiotizados, recordando a los camareros-zombis de ese lugar siniestro dedicado a la simulación de lo local que es el restaurante ‘El Rey del Taco’ –, lo que prima es la incumbencia del fin, la emoción del espectáculo que se desarma convertida en ‘capital negativo’, electricidad que circula y libera, pulsión de muerte sublimada: «Laura se quitó la toalla y giró la llave de entrada: el vapor comenzó a salir al nivel del suelo. Tuve la sensación de que estábamos en un baño nazi y que nos iban a gasear» (Bolaño 2016: 215). Cuando, en el final, volvemos a contemplar el mural de la entrada, «los ojos de Moctezuma, insondables», bizcos, desorbitados, huidizos por el miedo y, tal vez, el escarnio hacia los no iniciados, como en un tercer regreso del cliché de la visión surrealista que, superada por lo real maravilloso americano, Carpentier restituía al remitente de la otra orilla, ‘ven’ desde la prerrogativa, muy latinoamericana, de la incertidumbre más radical, ‘saben’ lo que los demás intentan «con todas sus fuerzas ignorar» y se convierten en recuerdo indeleble de una forma muy (im)propia de habitar el mundo: la imagen de «Moctezuma suspendido sobre la superficie de la piscina», una figura degollada rozando el agua, colgada en el borde de un abismo, «hasta que el vapor que gradualmente va creciendo» le haga «desaparecer del todo», individua un cuerpo *queer* prototípico, que

sortea con intención la amenaza del último rostro, el peligro de un nombre único que, definitivamente, le ‘conquiste’ (223).

El juego peligroso que Bolaño realiza con la identidad hispanoamericana remite, como decíamos al principio, a una doble intención y multiplica, así, sus efectos. Por un lado, responde a la urgencia de sacar a la luz de la manera más intransigente posible la ‘performatividad latinoamericana’ que, desde las alturas siderales de los monumentos artísticos y literarios de la autoctonía, el verticalismo canonizador de los clásicos del *boom* (con los que la escritura del chileno establece una relación sardónica), ha ido normalizando un signo identitario tan variable y ‘nominal’, construyendo una ontología y un deber ser a partir de una praxis socio-narrativa. En este sentido, sus flechas no apuntan muy distantes de las de los ‘mcondistas’, pero, no solo su relación tanto con el territorio como con el patrimonio resulta infinitamente más compleja, sino que el cuestionamiento del latinoamericanismo ‘de origen’, la descatalogación de (la paradoja de) lo ‘puro criollo’, se deja muy característicamente filtrar, en sus páginas, por la insinuación marica, que aparece con la función de bajarles los humos a los «codiciados latin boys» (Fuguet; Gómez 1996: 10), reduciendo sus inmaculadas credenciales de autoctonía, sus presunciones de coherencia y organicidad, a «puro mariconeo»<sup>44</sup>. Por otro lado, esta peculiar técnica de desclasamiento – que no es un procedimiento paródico cualquiera y se aplica, con cierto método, a mitos fundacionales, héroes y semidioses, narrativas y estilos reconociblemente propios – coincide con una fase ulterior del ‘tratamiento’, donde la sospecha del género y la sexualidad en disputa ejercen de gatillos para una repolitización al ras, indicando el rescate simbólico de lo sin clase latinoamericano, su adquisición en la esfera de acción de las resistencias transversales a las identidades globales, su conversión en significante preferencial de una geopolítica *queer*. Así, la corrección ‘homosexual’ que – marcando el paso, junto con los otros dos chilenos notables de este capítulo, del que será el modo de entender Latinoamérica de l\*s escritor\*s de este lado del milenio – Bolaño impone a ese objeto del deseo ya vuelto ‘tradición’, vacunándolo de todo fundamentalismo autocelebrativo, apartándolo, como veremos, de ‘caudillismos de la diferencia’, ‘fascismos de la barbarie’ y categóricos regímenes de lo subalterno, individua una tercera etapa del trabajoso proceso de ‘rumiamiento’ textual de los *topoi* del latinoamericanismo clásico, una etapa, si no siempre cronológicamente más avanzada, sin duda más ‘altamente evolucionada’ con respecto al parricidio burdo y despreocupado

---

44 Es este el llamativo sintagma (expresivamente ‘cortocircuitado’ como un trabalenguas vanguardista) que, en 2666, quien le entrega al artista en formación Benno Von Archiboldi nada menos que su primera máquina de escribir utiliza para describir el delirio identitario del nazi-fascismo desde los escombros de la Alemania postbélica: «Este país [...] ha intentado arrojar al abismo a varios países en nombre de la pureza y de la voluntad. Para mí, como usted comprenderá, la pureza y la voluntad son puro mariconeo» (Bolaño 2004: 981).

de los ‘sin fronteras’: la de una renegociación sustancial finalizada a un re-posicionamiento estratégico.

Habrà que notar que, cuando es reconocible como motivo, variaci3n mäs o menos prevista dentro del espectro LGBT, lo *queer* en Bolaño pre-side y (des)orienta el trabajo reescritural que es tentaci3n constante, casi vicio formal, en su prosa, y que, nada casualmente, suele activarse en relaci3n de estrecha contigüidad con la aparici3n del fantasma de la sexualidad diferente: es decir, es indicio de una manera peculiar, característicamente ambivalente, de habitar el espacio y el tiempo, de trastornar una tradici3n, como hemos dicho, sin llegar nunca a cortar con ella, sin pretender extirparla; en otras palabras, el espectro marica (el dios de los homosexuales...) se manifiesta marcando el sentido y la intenci3n de una apropiaci3n textual inestable, funcionando de catalizador para la recodificaci3n transgresiva de algunas entre las mäs emblemáticas poéticas latinoamericanas del siglo XX (junto con las políticas culturales a las que se refieren o que autorizan). En otras palabras, aprovechando todas las medias tintas, las productivas indeterminaciones, que el código *queer* dispara, Bolaño se hace cargo de un legado, por abusado y abusivo, no menos valioso: señaladamente, el de una serie especialmente engorrosa y ‘devoradora’, la trazada con mano firme por los intelectuales del *boom*, los representantes de *l’age d’or* de las letras locales, hacia los que, *grosso modo* a partir de los años ‘80 del pasado siglo, como sabemos, los letrados cadetes, los indignos cachorros de ‘la ciudad y los perros’, han empezado a ladrar.

Tal vez sea necesario insistir algo mäs sobre la contundencia imaginaria de esos textos-monumentos (y sus cansadas secuelas) que, por lo menos en la refusi3n imaginaria que de ellos realiza Bolaño – aplanándolos, quizás, en este sentido, en una visi3n monocromática –, estàn indisolublemente vinculados con la *querelle* latinoamericana, representan los sntomas de la obsesi3n por la construcci3n de un imaginario específico. Habrà que volver a connotar la alargada fisionomía de un grupo de autores que, moviendo sus pasos animados por la misi3n de redescubrir un continente enajenado desde dentro, encuentran – maravilloso imprevisto (otra India Occidental) – el resultado del mercado, gracias a la fuerza intrínseca de una cornucopia de productos culturales apetitosamente ex3ticos que, literalmente, hacia mediados del siglo pasado, llegan a saturar la industria editorial europea y estadounidense. Se piense, sin ir mäs lejos, en el realismo mágico – de cuyos últimos destellos, según Fresán, la prosa de Bolaño acaba salpicándose –, el sistema de representaci3n carnavalesco nacido para dar cuenta de la ‘novedad’ americana, del intrincado barullo de *facts* y *fictions* del que està entretejida la historia del Nuevo Mundo, según una fórmula convertida en estilo por el personaje que Jorge Volpi renombra Gabriel García Marketing. Mäs concretamente, repasemos el edicto de constituci3n de Macondo, la ciudad imaginaria que, como se sabe, nace para condensar los rasgos ca-

racterísticos del *homo americanus*, el *fiat lux* de un narrador todopoderoso, identificado con sus dotes genésicas, que origina un linaje: el proverbial incipit de los *Cien años* nos presenta una América todavía convaleciente del torpor colonial, regenerada, reconstituida sobre fundamentos finalmente propios gracias a la generosa propulsión creativa del sumo artífice, que mágicamente ‘empolla’ el huevo del aislamiento precolombino. La definición de Doris Sommers – *foundational fictions*, narraciones de fundación – va cobrando aquí un sentido casi literal que Bolaño no dejará de explotar irónicamente, no solo tratando al Gabo y a sus compañeros de promoción como otros tantos (más o menos) iluminados ‘caudillos’ literarios – canosos patriarcas, padres fundadores de la identidad periférica a los que es obligatorio homenajear, como a los Generales de la Independencia, en época de fiestas patrias –, sino también como bochornosos, imparables ‘sementales’. En *Los mitos de Chthulhu* – un texto irónico y violento, en el que la identidad de Hispanoamérica es, apenas, mera quincalla, o mejor, uno de los tentáculos lovecraftianos de ese monstruoso pulpo gigante que es el capitalismo editorial –, Bolaño define a Gabriel García Márquez y a su ‘compadre’ Mario Vargas Llosa, sin importar las orientaciones políticas opuestas de sus respectivos años tardíos, «el dueto de machos ancianos» de la literatura latinoamericana, implicando la idea de una autoridad totalizadora y gangrenosa, de un derecho natural de vida y de muerte sobre la familia literaria criolla ejercido por los indiscutibles machos alfa del canon, insinuando incluso – ante la fotografía desoladora de su progenie de ley: «Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez [...] y muchos otros nombres que en este momento no recuerdo» – la oportunidad de una esterilización programada de su ‘insufrible’ potencia generativa (Bolaño 2014: 542). Un chiste nada más que, sin embargo, como hemos dicho, insiste en todo un tejido de sugerencias e indirectas alusivas y convergentes que implican el género y la sexualidad mal encaminados (y estériles) en pasajes especialmente connotados del macrotexto bolañesco, y que, de momento, resulta provechoso poner en diálogo con el apodo mediante el cual David Forster Wallace, otro gran conocedor – además de fustigador incansable –, en su caso, de la tradición angloamericana, se mofa de John Updike, Norman Mailer y Philip Roth definiéndolos «the Great Male Narcissists»<sup>45</sup>, según una modalidad concurrente que pone de relieve, por parte de ambos, la voluntad de desviar la mirada de los guardianes del canon de la contemplación estática de su propia imagen en el espejo, así como de apartarlos del vicio de la compulsión reproductiva, de la diseminación serial, debilitando su peso, depravando su rol.

---

45 El primero de la fila también se merece la definición de «Just a penis with a tesaurus» en la reseña que Forster Wallace dedica a su libro de senectud *Toward the End of Time* (publicada en *The Observer* el 13 de octubre de 1997 y luego recopilada en *Consider the Lobster*).

Como veremos, es, sobre todo, a los retratos incontestables y lucrosos de esa específica galería de modelos que Bolaño se dedica a dibujarle el bigote obsceno: lejos de cubrirlos o relegarlos en los sótanos de la exposición, los pone a todos ‘en olor de pluma’.

Aunque, en realidad, todo el ‘museo’ – el propio concepto de canon (tanto local como universal), el mecanismo de la canonización en sí – se merezca en Bolaño ciertas ‘atenciones especiales’...

En un pasaje de *Los detectives salvajes* que volverá a aparecer (o, digamos, reemergerá) parcialmente diferente en la «novela homosexual» (Candia 2011) que, desde su estatus póstumo, insertando toda una plétora de huellas dispersas en una estructura de significado decisiva, iluminará retrospectivamente nuestro recorrido *queer* – *Los sinsabores del verdadero policía* –, uno de los satélites que orbitan en la constelación de Belano y Lima, el poeta marica Ernesto San Epifanio, es responsable de este delirante escrutinio crítico:

[...] dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo.

Dentro del inmenso océano de ésta, distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran las de los maricones y los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir, de improviso, podía ser maricón y, de improviso, simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas.

– En nuestra lengua, claro está – aclaró –, en el mundo ancho y ajeno el paradigma sigue siendo Verlaine el Generoso. (Bolaño 1998: 83)

Si, como sostiene Alexis Candia, en perfecta sintonía con el espíritu carnavalesco del contexto (la enésima tertulia alcohólica de los real-visceralistas) y de acuerdo con un carnet de afinidades electivas sospechosas que la crítica bolañesca no me parece haber todavía puesto de relieve, nos encontraríamos aquí con un «pastiche», cuyo modelo «podría estar en la clasificación de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* sobre la variedad de homosexuales en Cuba», absolutamente nada puede salvarse de la agresión humorística, ni siquiera, como quisiera la académica chilena, la posibilidad de utilizar el catálogo «como una forma», aunque borrosa, «de distinguir los matices y diferencias entre los escritores citados» (2011). Es más: en una perspectiva claramente *queer*, y en polémica, entre otras cosas, también con

la reivindicativa ‘sexografía’ que se exhibe en el *exemplum* cubano, el género y el *género* se trabajan como clases inútiles, ridículas, funestas. La tipología necesita exactitud, mecanicismo, control: las alas de colores de tantas mariposas diferentes clavadas con un alfiler, inmovilizadas en su teca, según un procedimiento que sí da cuenta, nítidamente, de su existencia cara al futuro, pero convirtiéndolas en especímenes fosilizados. En este sentido, el historiador literario y el etnógrafo de lupanar, el crítico militante y el activista sexual, esforzándose por dar consistencia, estructura, categoría a fenómenos volátiles, trabados en el lenguaje, como los de sus respectivos ámbitos de competencia (la variación literaria y la variación del comportamiento erótico, que aquí aparecen violentamente ‘ontologizados’), comparten el mismo peligroso delirio:

– Y en Latinoamérica, ¿cuántos maricones verdaderos podemos encontrar? Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte. ¿Macedonio Fernández, tal vez? El resto, maricas tipo Huidobro, mariposas tipo Alfonso Cortés (aunque éste tiene versos de maricona auténtica), bujarrones tipo León de Greiff, ninfos abujarronados tipo Pablo de Rokha (con ramalazos de loca que hubieran vuelto loco a Lacan), mariquitas tipo Lezama Lima, falso lector de Góngora, y junto con Lezama todos los poetas de la Revolución cubana (Diego, Vitier, el horrible Retamar, el penoso Guillén, la inconsolable Fina García) excepto Rogelio Nogueras, que es un encanto y una ninfa con espíritu de maricón juguetero. Pero sigamos. En Nicaragua dominan mariposas tipo Coronel Urtecho o maricas con voluntad de filenos, tipo Ernesto Cardenal. Maricas también son los Contemporáneos de México... (83-84)

Si intentamos profundizar – o mejor, al deslizarnos con aún más libertad por la pista de hielo representada por esta superficie lustrosa –, aquí, además de jugar con la ambigüedad semántica de la palabra género y con la ostentación clasificatoria, Bolaño está haciendo algo más: homosexualizando el árbol genealógico de la poesía latinoamericana, se mofa de las ‘familias literarias’ (las estirpes y los pedigrís), de la transmisión del patrimonio genético entre los padres y los hijos (las paternidades y las filiaciones incontestables), incluso, si queremos, de la querrela modernista originalidad/derivación, desinstalando, en general, la lógica de los modelos y transformando la linealidad evolutiva del discurso histórico-literario en una orgía gay: promiscua, sincrónica y orgullosamente improductiva<sup>46</sup>.

La visión del canon como un lugar sin direcciones repercutirá favorablemente en la gestión imaginaria totalmente desinhibida que, en las obras de Bolaño, da oportuna cuenta de los ‘machos ancianos’, cuyas tablas de la ley

---

46 Un manual de literatura transportado *In a Queer Time and Space*, acotaría Halberstam.

resultan tan olvidadas en cuanto modelos que vuelve a ser perfectamente plausible rescatarlas, en toda seriedad, más allá de la parodia, como ‘textos’, inventándolos pierremenardianamente de vuelta, neutralizando la ansiedad de la influencia y el vértigo de la castración.

Y, sin embargo, la inclusión en este exclusivo catálogo lírico – exclusivamente dedicado a la homosexualidad – de los padres narradores del *boom*, según una operación que otros lugares del macrotexto parecen autorizar más que de sobra, constituye, de entrada y en primera instancia, un sabotaje, un rebajamiento violento, quizás, incluso, un plan de ‘esterilización’. De hecho, no se trata solo de ‘escamondar’ ‘el otoño de los patriarcas’ liberando el panorama contemporáneo de su intolerable prole, sino también de estigmatizar el narcisismo de un imaginario rígidamente determinado, el que se hace ‘espejo’ del reino de este mundo (tan ancho y ajeno...) y que, al mirarlo desde la rasgadura del fin del milenio, es responsable de una secuela de imágenes *passepourtout* inexcusables y absolutas, automatismos estilísticos y temáticos de la autoconyunción (indigenismo, folklor, revolución, magia y otros baratillos surtidos de feria de las pulgas). Más aún, quizás, el punto sea bonificar el territorio de la creatividad latinoamericana del automatismo de la identidad – ese irrespirable aire de familia –, liberándose, de una vez, de la misión de conferir una patria simbólica a un conjunto de cuerpos – desde miles de puntos de vistas – heterogéneos, desparramados por un continente ‘sin límites’. Cuerpos que, en un momento dado, parafraseando a Mario Vargas Llosa (1971), algún bienintencionado escritor congrega en un parque temático puntuado con todas las atracciones del localismo, quedando ‘deportados’ en el ‘campo de concentración’ del latinoamericanismo sin mácula.

Tendencia a la reproducción esclerótica de lo idéntico y narraciones de identidad. Todo muy problemático, tanto poética como políticamente. Todo muy ‘literatura nazi en América’, según la sorprendente fórmula que, en una de sus muchas interpretaciones posibles, Bolaño también acuña para activar el paradójico cortocircuito de la perversa absolutización, la compactación purista, de las imágenes de referencia de la identidad periférica.

La identidad de los maricas, en cambio, es una identidad ‘atravesada’, colgada de un hilo. Por debajo del exceso (porno)gráfico de la descripción – no habrá que olvidar la atmósfera fiestera y bohemia del episodio –, en el recuento final de los rasgos que, según un Epifanio cada vez más identificado con su nombre profético, caracterizarían a todo el gremio de los poetas humillados, depredados de sus privilegios de casta, vueltos lumpen (vueltos poetas...) precisamente por su ignominiosa transgresión de las costumbres del *pater familia*, por sus conductas y escrituras degeneradas, encontramos una de las clásicas variaciones bolañescas sobre el tema de la ‘vida afuera’ (la intemperie, el exilio, la latinoamericanidad, la condición de hombres...),

una manifestación sapiencial de lo incierto como norma de conducta para los valientes:

Los maricones [...] pareciera que vivan perennemente con una estaca removiéndoles las entrañas y cuando se miran en un espejo [...] descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte. El chulo, para maricones y maricas, es la palabra que atraviesa ileso los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad). (Bolaño 1998: 85)

La identificación del poeta y el maricón como identidades en vilo, ‘al filo del agua’, traspasadas o cruzadas por la otredad que, de continuo, remueve o desdice sus arreglos, es reveladora y remite, como ya tuvimos modo de comentar, a un uso más serio, menos satírico, del imaginario *queer* que el que se activa con la primera lectura del fragmento: esos apodos ingeniosamente variados, de mera modulación del escarnio hacia los ‘potenciados’, castigo por afeminamiento de los presuntos sujetos fuertes dentro de dinámicas relacionales encontradas (privadas y colectivas, sociopolíticas y literarias), se convierten en otros tantos salvaconductos para el lugar de la imperfección y la precariedad, donde, por afuera de todo cobijo y a espaldas de toda coartada, se lucha «contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez» (Bolaño 2004: 290).

Obviamente, ese lugar tiene un nombre propio (fuera de su propio nombre).

Para confirmar la tesis que aquí propongo, y que encuentra en la fundación de Santa Teresa un ideal punto de síntesis, cabe recordar que el joven poeta que, ‘visionariamente’ (según una contigüidad onomástica implacable), pronuncia estas palabras en un living del DF es el mismo personaje que el supuesto e impalpable narrador de 2666 Arturo Belano<sup>47</sup> salva de la esclavitud del Rey de los Putos (su «Chulo de la Muerte»), enfrentándose valientemente con la ‘noche’ fosforescente de la avenida Guerrero. La otra versión de ese episodio memorable, la que, en *Amuleto*, corre a cargo de la voz de la Madre de la poesía mexicana, como en una versión drogada del sueño de los espejos de José Arcadio Buendía, constituye la perfecta prefiguración de ‘la locura’ representada por la extensa ciudad en el desierto:

[...] a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos

---

<sup>47</sup> Según sugiere Ignacio Echevarría, rescatando un apunte aislado del autor, en la nota a la primera edición de la primera novela póstuma.

a caminar por la avenida Guerrero, [...], la Guerrero, a esa hora se parece sobre todas las cosas a un cementerio, [...], un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (Bolaño 2013: 76-77)

Entre «las exhalaciones imaginarias» del DF – la megalópolis real que bien podría parecerse a McOndo pero que Bolaño elige pintar como la misteriosa custodia de un secreto latinoamericano cada vez más desgajado, pero todavía apremiante –, las que ese tubo de neón hará confluír en la puesta en escena de la moderna ciudad del reconocimiento colectivo, el halo de anarquía y desamparo proyectado por el fantasma de la sexualidad torcida, esa específica señal identitaria (¿post-identitaria, tal vez?), se merece, sin dudas, un lugar (por implícito, no menos determinante). Incluso diría que, al abrirse despertándose de su distópico torpor, de su olvido culposo, el ojo de la monstruosa criatura afincada en el territorio que, en otro pasaje de 2666, alguien definirá «una bestia caprichosa e infantiloides» (Bolaño 2004: 152) – América Latina, «la bella durmiente de las utopías», en palabras de Jorge Volpi –, le devolvería a quien la contemplara una mirada indirecta, soslayada, bizca (como la de Moctezuma, del negro del grafiti, del Chulo de la Muerte...), pidiendo a gritos identificarse – y, de paso, exigiendo identificar al espectador – en una imagen desenfocada.

Si de los muchos esqueletos enterrados aguardando que se les dé un nombre en ese cementerio de 2666 el del género en disputa es, quizás, el último que se nos ocurriría mencionar<sup>48</sup>, el corpus narrativo dedicado a Santa Teresa intensifica las alusiones *queer* que, como estamos viendo, caracterizan solapadamente la entera obra de Bolaño, y que aquí parecen encontrar su privilegiado e (in)natural territorio de expresión. De hecho, será aún más urgente vincularlos con cierta renovada idea de América, cuyos acabados clichés (literarios y no solo) habrá, ante todo, que aprender tragicómicamente a deconstruir. Como decíamos, lo *queer* representa una variante especialmente lograda, respaldada en una teoría apropiada, de ese codiciado ‘lumpenismo’ que, muy característicamente, sitúa a los personajes bolañescos en un ‘estado límite’ donde, mientras toda coraza cultural va perdiendo consistencia, se va adquiriendo una propiedad activa de la mirada, capaz de hurgar por debajo de esas formas puras, diáfanas, perfectamente inteligibles, con las que nos construimos socialmente, dejando al

---

48 Obviamente, la crítica al patriarcado – a esa cultura o culto fetichista del padre (ausente) que, de marca identificativa ruin de lo mexicano y, más en general, de lo latinoamericano, pasa a ser una patente funesta más de la ‘producción’ global y de la vergonzosa deslocalización de su presión inherente hacia los ‘cuerpos periféricos’ – representa el gran blanco polémico de *La parte de los crímenes*, la que congela el ‘secreto del mundo’ en los fragmentos desencajados de un cuerpo femenino colectivo brutalizado.

desnudo toda la fragilidad – en realidad, la violencia – de nuestras invisibles representaciones de normalidad. Por debajo de una secuela alucinante de empolvadas ‘performances de latinoamericanidad’, desenmascaradas como mistificadoras y dogmáticas, hurgando así entre los despojos, se vislumbra una chispa de actividad supérstite, capaz de establecer un entendimiento, una complicidad mutuamente corroborante, entre (todos) los descarrilados de la tierra y un lugar finalmente satisfecho con su condición de modelo para armar, cuyo estructural desarme los autores de este inédito (e imposible) canon latinoamericanista han aprendido a explotar sin defenderse: una nueva vena abierta, un manantial *queer* de sardónica energía negativa.

El incipit de la ‘parte’ de *Los sinsabores* que el autor dedica al ‘descubrimiento’ de la homosexualidad de Amalfitano – cuyo título acerca el *introibo* sodomita a *La caída del muro de Berlín* (el fin de las ideologías, el estallido de los bandos puros) – pone en marcha la que se conformará como la enésima, gran narrativa del regreso a la semilla – un intento entre paródico y nostálgico de reconstrucción del huevo (prehistórico) – con una versión alargada de la nómina de los poetas maricas que hemos encontrado en *Los detectives salvajes*. Quien, inauguralmente, la pronuncia, el doble de ese ciudadano *ad honorem* de Santa Teresa que es San Epifanio, es el poeta homosexual que, por arte de su pasión oscura, desviará los pasos de uno entre los más autorizados *alias* bolañescos hacia la tierra de ‘la locura’.

En las siguientes páginas trataré de trazar, entre las muchas posibles, la más torcida de las rutas que llevan a Santa Teresa, el espacio que define Hispanoamérica por reescritura abierta de las territorializaciones imaginarias sobre las que se ha ido apoyando el peso del canon local del siglo XX, es decir, englobando la diatriba macondismo/mcondismo para desarmar su misma estructura y romper la lógica binaria (y generacional) de los padres y los hijos, los arraigados y los dispersos, promoviendo la que podríamos definir una dislocación *queer* del relato identitario, un desplazamiento de la narrativa maestra de la identidad latinoamericana hacia una «zona de indeterminación» (Ríos Baeza 2013: 22) donde sus adherencias más notorias – estandarizadas por el amaneramiento, ‘nazificadas’ por la repetición performativa –, productivamente se ‘tensan’, volviendo a derramar significados nuevos.

El primer paso es, sin duda, dar cuenta de la agresión al Narciso hispanoamericano, pues no cabe duda de que uno de impulsos primarios, quizás el instinto más básico, de la narrativa de Bolaño sea la purga satírica de las ‘narraciones alfa’ – entre otras – de lo local, la voluntad de desvergonzar la ridícula prosopopeya de las estirpes que pretenden salvarse de su condena volviendo corazas los nombres barbáricos que les corresponden en el habla del otro – buscando, digamos, el escudo de armas con cola de cerdo: para entender su latinoamericanismo de nueva cosecha, es imposible no empezar comentando la crítica radical – radicalmente *queer* – que el escritor

dirige hacia la invención (literaria) de una ontología americana, respaldada, precisamente, en sus clásicos.

Buen ejemplo de esto es el ridículo regreso (freudiano) de un automatismo que, en el peor de los sentidos posibles, en su prosa, ‘produce monstruos’, monstruos de la segregación cultural con humos de pureza, atrincherados en sus uniformes solitarios y listos para una represalia de colonización y conquista, un contrataque imperialista desde lo periférico que el escritor asocia con el esbozo de un paradójico Cuarto Reich: me refiero al doble vínculo que enlaza la actividad literaria latinoamericana con un ejercicio de identidad. En efecto, la vocación a la escritura y el estigma de la proveniencia, el encono del descentramiento, quedan reiteradamente señalados como peligrosamente interdependientes (aunque, como veremos, el cliché chirría tanto en sus manos que será posible postular un replanteamiento radical de lo que significa ser escritor en Hispanoamérica). Si *La literatura nazi en América* enmarca el ademán rupturista de un iconoclasta que, con tanto de no seguir divulgando los modelos notorios, considera preferible estrenarse ante el público con una historia de las letras continentales hipertróficamente anticanónica y revisionista (hasta lo éticamente inaceptable), el rastreo de estas aberraciones minuciosamente rescatadas por debajo de las tendencias mayoritarias parece esconder una intervención más directa sobre la dependencia del canon latinoamericano de las narrativas de identidad, tanto que una posible glosa del título de esta enciclopedia de los horrores (que, obviamente, reconoce en Borges la fuente de inspiración más directa para su delirio catalogador) podría ser ‘Historia local de la infamia’, o ‘Historia del localismo infame’. Una serie de insinuaciones y alusiones delata, de hecho, el asomarse de una cola de cerdo en el retrato de algunos de estos monstruos, a la vez visionarios y grotescos, fijándolos en una genealogía teratológica precisa.

Sobre la prodigiosa familia de artistas afincados en la más profunda pampa argentina – los Mendiluce, hitlerianos convencidos, responsables de una traducción al alemán del *Martín Fierro* alabada por el mismísimo Führer, promotores de una viril poética «neogauchesca» que, en realidad, se convierte en «punto de referencia obligado» para un abstruso circo de nazis, alcoholizados, problemáticos de toda cosecha y hasta marginados «sexual o económicamente» – incumbe el peso de unos «territorios en donde la civilización aún no ha llegado», que es exactamente lo que los invita (u obliga) a reflexionar literariamente sobre «el destino del continente europeo y el continente americano» (Bolaño 2010: 17) empujados por la ardiente necesidad de exorcizar el vértigo del apartamiento geográfico y cultural. El peruano Andrés Cepeda Cepeda – nótese la incestuosa pureza de un nombre de cepa única, invocado como un arma para ahuyentar a los ‘quiltros’ – es autor de una delirante *plaquette* de inspiración, a la vez, exotérica y patriótica que aspira a «proporcionar un nuevo marco de percepción ameri-

cana, en donde la voluntad y el sueño se fundirán en una nueva visión de la realidad, en un despertar americano» (76): esta reinscripción criptográfica de los términos regeneracionistas de lo real maravilloso americano en una perspectiva ideológica criminalmente fundamentalista desemboca en el nacimiento profético «de un niño rubio en las ruinas de una Lima sepulcral» (78), que parece retomar directamente del apocalipsis de Macondo especulando sobre un retoño en sangre pura de las estirpes condenadas a cien años de soledad. Cerca de Temuco en Chile, al terminar la Segunda guerra Mundial, se instala la Colonia Renacer, cuyos pobladores son, sin excepción, alemanes: de esta pequeña y secreta incrustación de tráfugas y proscritos en la desolada vastedad del campo americano y de sus autárquicos rituales de conservación («la endogamia practicada en el interior de la Colonia producía niños deformes e imbéciles», 101), sale el genio literario degenerado de Willy Schurlolz, un pequeño salvaje germánico pervertido por la clausura («hasta los diez años» «su mundo fue el vasto mundo que encerraban los cercados de alambre de espino de la Colonia»<sup>49</sup>) que se dedica a dibujar en el mapa de Latinoamérica curiosos espacios de ‘concentración’ identitaria que son reproducciones exactas de los planos de los campos nazis. Lo más destacable aquí es la movilidad absoluta – la imposibilidad, incluso – de la referencia: las narrativas de la identidad hispanoamericana sufren un vertiginoso periplo de torsiones y trastornos que neutraliza sus *targets* tradicionales (izquierdismo, indigenismo, mestizaje...) y se convierten en meros armazones lingüísticos sin contenido, actos perlocutorios puros (y de la pureza) que, sin precisar, repiten en vacío la palabra ‘identidad’. Poco importa, entonces, que muchos de estos proyectos descabellados de refundación latinoamericanista se basen en el rechazo del mestizaje (sinónimo, para muchos de ellos, de «desorden, promiscuidad» y, en cambio, piedra angular de las utopías regeneracionistas del *boom*). Nos habla de esto la inexplicable anomalía del haitiano Max Mirebalais y su ejército de poetas heterónimos, algo así como un «Pessoa bizarro del Caribe», quien no percibe contradicción en «ser un poeta nazi y no renunciar a cierto tipo de negritud» (138) y, después de performar una poética identitaria basada alternativamente en el fundamentalismo ariano y en el fundamentalismo masai, acaba convirtiéndose en un compendio de disfraces que parodian toda una teoría de atractivas variables postcoloniales: «flor de la orfebrería del plagio de [...] poetas quebecenses, tunecinos, argelinos, marroquíes, libaneses, cameruneses, centroafricanos y nigerianos» (139). La constante de la galería bolañesca me parece la relación que se establece entre el cruce de cables ideológico, el rebrote identitario que desemboca en el chovinismo neonazista, y el complejo de exclusión y vicariedad, el total desamparo de sus

---

49 Imposible aquí, por lo menos para mi oído, no escuchar otra vez el eco de la cantaleta de la ‘soledad maravillosa’: «Aureliano no abandonó en mucho tiempo el cuarto de Melquíades [...] de modo que llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo, pero con los conocimientos básicos del hombre medieval» (García Márquez 1996: 487).

promotores que, en otras palabras, se inscriben firmemente dentro de una visión reactualizada y muy bolañesca de la soledad de América Latina. La solución de un intransigente fervor latinoamericanista que, en el intento de defender o reconstruir una completitud amenazada, confunde a Bolívar con Adolf Hitler y crea su propia hilarante mitología, es respuesta grotesca a una marca de la proveniencia que, en cambio, entre líneas, no se deja de tomar en serio y confiere cierto atormentado heroísmo a los monstruos de la galería. Los dos registros, satírico y desesperado, se yuxtaponen, por ejemplo, en la *Cosmogonía del Nuevo Orden* del colombiano Jesús-Fernández Gómez:

El poema [...] narra dos historias que constantemente se intercalan [...]: la de un guerrero germano que debe matar a un dragón y la de un estudiante americano que debe demostrar en un medio hostil su valía. El guerrero germano sueña una noche que ha matado el dragón y que sobre su reino se impondrá un nuevo orden. El estudiante americano sueña que debe matar a alguien, [...] que se introduce en la habitación de la víctima y que en ésta solo encuentra una “cascada de espejos que lo ciegan para siempre”. El guerrero germano, tras el sueño, se dirige confiado a la lucha en donde morirá. El estudiante americano, ciego, vagará hasta su muerte por las calles de una ciudad fría. (45-46)

Dejando de lado la wagneriana empresa del guerrero germánico cuya aparición fantasmal encauza el sintomático desarraigo del autor hacia su destino de «falangista americano en Europa» (nada menos), el segundo protagonista, el desamparado estudiante latinoamericano puesto a prueba en un escenario en fuga de soledad y olvido, constituye quizás el prototipo de toda una línea de personajes bolañescos, latinoamericanos y aspirantes a poetas todos, que merodean sin rumbo por metrópolis inhóspitas y desiertos baldíos, intersectando sus rutas nómadas a lo largo de todo el Continente. Esta estirpe condenada – sin pretensión de rescate – dentro de la cual el propio Bolaño, con sus fugas, exilios y bohemias, inscribe, a veces, su autobiografía, queda convocada a una militancia identitaria que se define por su movilidad sin sosiego y, en este caso, en diálogo intertextual con «la ciudad de los espejos o los espejismos» (García Márquez 1996: 559), a la ceguera implícita en la aceptación de un destino sin norte. Por esta vía, el fatal desarraigo (existencial y literario) del sujeto colectivo hispanoamericano, ese eco reconocible del canon, se convierte en garantía de natural adiestramiento a una cosmovisión policéntrica, y el insufrible cliché de la latinoamericanidad parece resemantizarse en el medio de los escombros de textualidades diversas y dispersas que la conciencia autoral rehúsa hipostasiar fijándolas en una connotación rígida. *Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos* es el título de la sección del libro que contiene el poema de Fernández-Gómez,

sugiriendo la irremediable trashumancia de los desterrados de Macondo, «las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos» (Bolaño 2013: 154) por fin identificados con su diáspora y exposición fatal a los arbitrios de la historia, para cuyo homenaje, en el final de *Amuleto*, la madre de las letras locales Auxilio Lacouture pronuncia un *planctus*, por una vez, indisponible al encanto travieso de la ambigüedad:

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, [...] a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que tuvieron todo y no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca [...].

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve [...].

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. (153-154)

La cita larga de un pasaje, por otro lado, archiconocido, me parece necesaria no solo para volver a poner en equilibrio la balanza corrigiendo el cinismo satírico del fascismo literario latinoamericano mediante el rescate del que no deja de ser un ‘talismán’ irrenunciable del arte bolañesco, sino porque vuelven a presentarse a aquí, en significativa y teatral parada, todos los indicadores que presiden la reactivación salvaje del cansado constructo: señaladamente, enmarcados en una estructura representacional de cuya naturaleza dramática no cabe dudar, los jóvenes latinoamericanos son los protagonistas de una *performance* de extinción que, «recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor», se repite incesantemente, sin acabar de acabarse nunca, mezclando el principio del placer con el de muerte, erotizando morosamente el límite del abismo, confiriendo sugestión poética y vitalidad política a las identidades en suspenso.

Sobre los Mendiluce, quizás, merezca la pena volver a detenernos brevemente, puesto que Bolaño – de acuerdo con su tendencia a trabajar con estereotipos de la identidad americana enciclopédicamente variados y, a menudo, desplazados con respecto a la articulación nativa que le pertenecería más de cerca –, con un afán de completitud panamericanista que da cuenta de su vida nómada pero también pretende sonar a empolvado vestigio ‘de repertorio’, disfraza a sus personajes de argentinos y coquetea con las estructuras antropológicas de ese específico deseo colectivo en busca de un afincamiento improbable (tal y como lo hace, no solo, bastante obviamente, con lo mexicano, sino también, por ejemplo, con lo colombiano en el relato

*Prefiguración de Lalo Cura*). Así, el subversivo veneno nazi que los ramificados integrantes de la que se configura como una peligrosísima secta ‘familiar’ logran inocular en el cuerpo cultural de la nación se vincula, diríamos, con esa «discordia» entre «dos linajes» que llevaban a Juan Dahlmann – «tal vez», en cortocircuito humorístico, justamente bajo el «impulso de [su] sangre germánica» – a borrar el enconstradizo recuerdo de ese Johannes que «desembarcó en Buenos Aires en 1871» y, movido por un sentimiento «hondamente argentino», aferrarse patrióticamente al «daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbudo, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad» e inventar así un «criollismo [...] voluntario» que, en la primera de las dos apropiaciones bolañescas del relato de Borges (1989: 525), se convierte, como por contrapaso, en figura de la ‘concentración’ ariana, reactivación de la genealogía germánica repudiada por el autoproclamado hijo ‘natural’ de la pampa. No creo que haga falta insistir en la fortuna del gaucho en la literatura rioplatense en cuanto proyección de la identidad nacional y, en palabras de Rosalba Campa, «ocasión para una nostalgia sin compromisos» (1998: 38) que encandila la mística de la autenticidad y la autoctonía, por lo menos a estas alturas, en la más total ausencia de un ‘cuerpo’ real que la justifique. En la literatura de fronteras ambiguas, problemáticamente desgarradas, de Roberto Bolaño, la presencia de este viril defensor de los límites, de la integridad física y simbólica de la nación, no podría sonar más paradójica y ridícula. En las tres microbiografías criminales que el escritor dedica a los Mendiluce – la matriarca («el hada buena de las letras criollas», que se estrena a la escritura con el conmovedor poemario *A papá*, casada durante toda su vida con un adinerado ganadero pampeano, pero nómada por toda Europa al lado de su sedicente secretario, quizás amante, el filósofo fascista Aldo Carrozzone) y sus dos hijos (como no, en olor de paternidad incierta) –, el gaucho, esa obsesión confusa precariamente aprendida en los libros, es la entelequia de un ‘padre’, el simulacro de una filiación directa que lave la culpa congénita del origen encontrado, como sugiere el gesto de apadrinamiento simbólico que entrega a la pequeña Luz Mendiluce – quien se convertirá en la más desesperada y violenta representante del *Cuarto Reich Argentino* – a los cuidados del mismísimo Führer. Al sujetarla entre sus brazos, «junto con un ejemplar de lujo del *Martín Fierro*» – de acuerdo con una instantánea-amuleto que condicionará su historia –, como si desdijera, limpiándoles a todos el linaje, las exclamaciones barbáricas que se hacen eco en los nacimientos de las diferentes generaciones de los Buendía<sup>50</sup> – o, quizás, inconscientemente, ratificándolas en el viso mágico que se encubre en el doble sentido –, Adolfo Hitler dirá: «Es sin

---

50 «Es todo un antropófago», constata, por ejemplo, sin remedio, pero con orgullo, Aureliano Babilonia, al mirar por primera vez a su hijo en el último, imposible relevo generacional de Macondo (García Márquez 1996: 552).

duda una niña maravillosa» (Bolaño 2010: 16). Pero ni siquiera este vástago prometedor irá últimamente a producir ‘futuro’, pues su destino se perderá en los sugestivos esteros de la infertilidad. De hecho, la iconizada en un retrato que no le deja escapatoria es la misma «niña heroica y desgraciada» (28) que, en la Argentina, vemos dar bandazos inquietos, desnortados y rencorosos por múltiples manifestaciones posibles del radicalismo identitario, confundiendo a sus acólitos con expresiones cada vez más ‘impuras’ de su corazón nazi (el cual, evidentemente, también se confunde en el contacto con un territorio alucinado, tradicionalmente incapaz de repetir los modelos al pie de la letra): así, sus *Letras criollas*, la revista que funda y dirige para aglutinar los deseos de la argentinidad más intransigente y propugnar un patriotismo exotérico, un regreso «épico, epopéyico» a los orígenes, se le convierte, entre las manos, en una olla de grillos – una *cage aux folles* – imposible de manejar, un nido de resentimientos revueltos, encontrados, alocados, desde donde, cada vez más desesperada e histórica, la papisa empieza a condenar «por homosexuales» a los heterodoxos del ‘partido’<sup>51</sup>. Hasta que, a la vez castigo dantesco y puesta en escena de un vicio de forma irremediable que aflige toda ambición de «pureza» y «voluntad», siguiendo la inercia de un territorio que ‘desquicia’, saca del ropero a la fuerza las identidades ‘de categoría’, la existencia de Luz Mendiluce da a parar en un gueto latinoamericano de ‘la locura’, «una finca del Paraná convertida en una comuna de artistas» (33), donde «reina sin oposición» sobre la más total anarquía (sobre todo simbólica), hasta transformarse, prefigurando ‘los sinsabores’ de Amalfitano, en la esclava sumisa del ‘dios de los homosexuales’: de hecho, visitada y atravesada por la espada de fuego de la otredad, se enamorará desesperadamente de una militante izquierdista, que le será arrebatada por los ‘suyos’, secuestrada y torturada por esa «gente de derecha que en aquel tiempo se enseñoreaba» en Argentina (Bolaño 2014: 216).

Los arquetipos identitarios de lo local, entonces, quedan invariablemente anexados al campo semántico de lo ‘insufrible’, se tratan como invenciones ridículas potencialmente violentas que, al prestarse al malentendido del fundamentalismo, Bolaño sádicamente expone a la vergüenza de lo equívoco, desplegando, con puntualidad, su parafernalia homosexual.

Y, sin embargo, a lo ‘insufrible’ no se puede dejar de mirar con cierta indulgencia ‘de tira’ – como haría un chico con las páginas amarillentas de su historieta favorita – en el relato-caricatura que el autor dedica a su amigo argentino Rodrigo Fresán, el responsable de la fundación *pop-up* de Canciones Tristes, la ciudad de la argentinidad portátil que cambia de nombre y forma según el nomadismo de quien la lleva puesta sin dejar de perder del todo su aire nostálgico – sus ‘buenos aires’. No cabe dudar de las intenciones paródicas del cuento que da el título a la tercera colec-

---

51 «Luz está públicamente en contra de la homosexualidad aunque en privado abundan los amigos de esta tendencia», acota, entre paréntesis, Bolaño (2010: 33).

ción de Bolaño y que, obviamente, dialoga con el criollismo virulento de los Mendiluce. El 'Inodoro Pereda'<sup>52</sup>, el retoño imaginario de Dahlmann para la era de la crisis económica y la desvaluación de los íconos de autoctonía en los perversos mecanismos del Banco Internacional según el verbo remasclado de esta reescritura de *El Sur*, es un gaucho ostentosamente inauténtico, de tinta china, amasado con textualidad vacía, y sus inoportunas, desabridas aventuras por una pampa también deslavada, sin ganado, infestada por la plaga ñoña de los conejos saltarines, saturada de guiños literarios mecánicamente activados como en un recital malo, siguen el patrón (no solo post-) de la voluntariosa sobreactuación de un guion notorio por encima de un ambiente indisponible a las estimulaciones del código: el caballo 'insufrible' se llama José Bianco, al improvisado jinete le cuesta bajarse de su montura y, con ecos desclasados de la ascesis gaucha del *Aballay* de Di Benedetto, es un 'centauro' – un engendro mestizo iconizado –, que ha perdido la capacidad de separar y separarse: disecado en el modelo performativo, entra en la proverbial pulpería de la tradición – que, mientras tanto, se ha desesperantemente 'civilizado' – escupiendo espartanamente en el suelo y, así, asustando a unos parroquianos que, con sus impecables modales de colegialas suizas, se han 'afeminado' hasta perder del todo la posibilidad de conectar con la virilidad imaginaria de esa efigie con patas. El maravilloso sentido de la (in)oportunidad del protagonista es el principal responsable de la comicidad del relato, y el rebrote de la voluntad identitaria provocado por la intemperie económica del corralito que 'enloquece' al anodino abogado porteño entregándole en las manos el disfraz perfecto de la autenticidad nacional es, en efecto, puro carnaval. Y, sin embargo, su decisión de «volver al campo», estimulada por la incumbencia del abismo – «Buenos Aires se hunde» (Bolaño 2014: 429) – nos da también la posibilidad de activar un diálogo con otras, más nobles y productivamente desesperadas, trayectorias antiheroicas bolañescas, las que, como un estigma que es, también, un amuleto, 'pertenecen' de derecho a los iluminados por la luz negra del desasosiego latinoamericano. Algunos detalles aparentemente nimios, pero resonantes en el contexto de la red de símbolos coherentes que apuntan a la difuminación del límite que separa lo que sus personajes creen ser y la oscuridad honda que los rodea y, en un momento dado, epifánicamente, se solapa con sus mismas fronteras, nos recomiendan hurgar por debajo del vestuario folklórico y reconocer en el ensayo identitario de Pereda los efectos de un exigente llamado de movilización, una convocatoria al descubrimiento de la «fragilidad de los espejos» que Bolaño reivindica, después de la ironía, como ambiguo fuero del ser americano. Cuando en el tren que le baja en el hueco de significados inertes de una pampa que se parece

---

52 Juego aquí con el protagonista de la historieta con gauchos de Fontanarrosa, donde el heredero del Martín Fierro 'paya' con el poco lisonjero *nom de plume* de Inodoro Péreyra (el Renegau).

mucho al desierto de historias muertas en donde se fundará Santa Teresa el hombre de ciudad se dirige a «un tipo aindiado» que «leía un comic de Batman» (431) con una pregunta que descoloca a su interlocutor y logra sonar ajena a quien la pronuncia – por indiscreta, directamente «dictada» por el Sur «varonil, sin subterfugios» (432), la ‘cuota salvaje’ que, como una otredad significativamente propia, descompagina la ecuación identitaria del sujeto local –, por un lado, se estrena el juego de las descategorizaciones que apuntan al corazón de las presuntas identidades naturales, radicales, certeras – la desconcertante contigüidad de la referencia pop del tebeo toca a Pereda y le transforma en algo así como un súper-gaucha Marvel –, pero, por otro, se insinúa la idea (mágica, siniestra, perfectamente codificada en la historia de la representación de esos espacios) de la ‘posesión’ o el embrujo, se reanuda la tradición de un lugar que no se habita, más bien, en activo, te ‘habita’ como un fantasma o una enfermedad, desposeyendo de sus facultades a quien lo frecuenta. Este doble registro, me parece, se mantiene durante todo el relato, pues la amenaza de lo informe incumbe, desde el origen, sobre los disfraces de la autoctonía que constituyen el blanco polémico (del primer plano) de la narración. Si uno de los principales motivos cómicos que Bolaño utiliza para neutralizar la mitología pampeana son los conejos que, tras colonizar el territorio a raíz del exterminio del ganado originario, ahora irritan como pulgas el lomo blasonado de la patria, la primera aparición de los ‘conquistadores’ abre una grieta por la que se infiltra, visionariamente, de nuevo, la posibilidad del ‘horror’<sup>53</sup>:

En el desierto vio a un conejo que parecía echarle una carrera al tren. Detrás del primer conejo corrían cinco conejos. El primer conejo, al que tenía casi al lado de la ventana, iba con los ojos muy abiertos [...].

Cuando volvió a apoyar la frente en la ventanilla vio que los conejos perseguidores ya habían dado alcance al conejo solitario y que se le arrojaban encima con saña, clavándole las garras y los dientes, esos largos dientes de roedores, pensó espantado Pereda, en el cuerpo. Mientras el tren se alejaba vio una masa amorfa de pieles pardas que se revolvió a un lado de la vía. (432)

La del revoltijo confuso de formas inidentificadas, internamente violentas y expuestas a la violencia externa, es una imagen claramente emblemática para este contexto, pues reanuda la historia cultural del espacio americano y sus inéditos encuentros celebrados en la ‘soledad densa’ de lo sin norma. Sin remedio, a pesar de su obstinado deseo de consistencia e

---

53 En un artículo de 2017 Francisca Nogueroles define estas brechas alucinatorias tan características – y tan aparentemente ‘fuera de lugar’ – de la prosa bolañesca «instantáneas para aprehender el horror»: un horror proféticamente americano, añadiría yo, muy propio del lugar.

identificación, su intento de restauración de la letra gaucha, el aprendizaje del protagonista corre a contramano, por debajo del cliché, imantado por el paisaje, hasta que, finalmente, Pereda – ni abogado, ni *cow-boy*, ni bibliotecario alemán, ni héroe de la infantería «lanceado por indios» (Borges 1989: 525) – acabará descubriéndose ‘latinoamericano’ justamente localizándose afuera de las colocaciones, en una noche-desierto que es «pura intemperie». En la pampa,

la noche era oscura como boca del lobo. La expresión le pareció a Pereda una estupidez. Probablemente las noches europeas fueran oscuras como bocas de lobo, no las noches americanas [...].  
(Bolaño 2014: 437)

Como ya tuvimos ocasión de pasar por aquí algunas páginas atrás, sabemos que la descripción contrapuntísticamente descolocada de las noches americanas sigue con una comparación que vuelve maravilla – y difícil militancia – la ‘laguna más profunda’, la pérdida del asidero y la definición, la liquidación de los puntos cardinales.

Si Latinoamérica ‘no existe’, como parecería indicar el trabajo paródico que Bolaño realiza con muchos de sus clichés, pasándolos por lista de modo casi sistemático y capitalizando el juego de masacre de toda una generación, precisamente la piltrafa inservible – mil veces variada en su aspecto – de una era más confiada e ingenua se convierte en sus páginas en el último de los íconos, un intento de definición que, sintomática y productivamente, no cubre ni alcanza, ostentando con orgullo sus lacras y laceraciones. Si los trajes de «la voluntad y la pureza» se ‘comprometen’ en el espectáculo *drag* – son «puro mariconeo» –, la «pura intemperie» puede invocarse sin miedo como un nuevo ‘uniforme’ de la identificación colectiva: jugando apenas con las imágenes, diríase que la absolutización de la marca del desamparo es algo de por sí tan oblicuo que puede concederse hasta el lujo de la ‘heterosexualidad’ imaginaria.

El Quijote de la pampa, lógicamente, trata a los restos del mito al que apela – los escuálidos ‘cuatro gauchos’ sin oficio ni memoria que habitan esos lares jugando Monopoly y hablando como loros (o «como comentaristas deportivos») alrededor de las fogatas rituales que el inoportuno forastero vuelve a encender para salvarlos del hobby de la televisión – de perfectos maricas o, como mucho, «con ternura, una ternura varonil, eso sí» (448), imputando sibilinaamente su degradación a «la culpa argentina o la culpa latinoamericana» que, se dice, «los había transformado en gatos» (449). La liturgia territorial – la mención del lugar al desnudo que, como un sonsonte cansino, se hace eco con variación en tantos pasajes de la obra de Bolaño, transitando sin solución de continuidad de los distintos ámbitos nacionales al del gran Continente (en conjunción copulativa o disyuntiva, tal vez en

retahíla de intensificación simbólica)<sup>54</sup> – siempre se convierte, en manos del escritor chileno, en una ocasión para señalar la urgencia de la atenuación o ‘feminización’ imaginaria de los nombres ‘inocentes’: en este caso, el pecado congénito de la proveniencia se pone literalmente ‘a cuatro patas’ ante la virilidad sin mácula – la heterosexualidad insufrible – del farol literario. Y, sin embargo, será «su destino, su jodido destino americano» – el del vengador enmascarado de la tradición, el del Redentor criollo – el que acabará cumpliéndose (incumpliendo) en el ‘amariconamiento’, cuando su ‘salida’ perderá la certidumbre del arribo sin poder recuperar la orilla originaria y Pereda, muy latinoamericanamente, perdido para el campo como para la ciudad, huérfano tanto de la ética inventada de la barbarie – ¿«donde se había equivocado Sarmiento»? (446) – como de la economía simbólica de la metrópolis, dejará la puerta incierta, suspendiendo su recorrido en el hilo de una pregunta abierta. Ni, entonces, en la pulpería inoportunamente higienizada (y, de todas formas, espectral incluso en sus versiones más auténticas), ni, mucho menos, en la infernal cafetería de diseño, amasada con los humos de una simulación igual de literaria, pero tal vez tanto poética como políticamente, mucho más nefasta. Cuando, de hecho, el protagonista deja el pueblo imaginario de Capitán Jourdan y vuelve a la ‘ciudad real’ para encontrarse con su hijo<sup>55</sup>, lo hace en el marco de una fantasía apocalíptica de desmantelamiento de la consistencia imaginaria de la cultura metropolitana (y global), convertida, al par de esa cultura de lo rural por la que ha transitado con paso demasiado pesado, en «una escenografía» más, por la que él, montado a caballo entre «autos detenidos, policías mudos, [...] poteros desolados donde sus compatriotas jugaban al fútbol con la parsimonia que provoca la malnutrición», tendría «la misma resonancia que Jesucristo entrando en Jerusalén» (451). O tal vez, y en este caso sin ironía, la de una divinidad nueva, perfectamente compatible con el retrato del ‘dios de los homosexuales’, ese numen intransigente que, al atravesar los escenarios más variados, instaura el régimen del ‘miedo’, desbaratando el sentido de las jerarquías sociales e imaginarias, democratizando todas las identidades en una única gran parada de las vanidades, donde se abrazan y marchan «juntos hacia la destrucción lo auténtico y lo falso, lo serio y lo juguetón, la obra real y la sombra» (Bolaño 2011: 92). No se nos puede escapar, en este sentido, el resabio ‘mcondista’ de la tertulia de escritores ‘modernícolos’ en cuyo flanco, quizás no tan inopinadamente, acaba hincándose el cuchillo del desorientado descubridor de la intemperie americana:

---

54 Pienso, por ejemplo, en los «*luchadores chilenos errantes*» o «*luchadores latinoamericanos errantes*», los referentes ‘duros’ del exilio izquierdista que en *El Ojo Silva* reabren sus fronteras preparándose a un espectacular proceso de ‘queerización’.

55 Cabe aquí mencionar que, en una insinuación que nivela en la parodia a los padres literarios y a sus vástagos parricidas, Bolaño trata a ese Bebe empapado de cultura académica norteamericana como el único escritor argentino que merezca la pena leer junto con Borges.

Imperceptiblemente, sus pasos lo llevaron hasta el café donde el Bebe solía reunirse con sus amigos artistas. Desde la calle vio el local, bien iluminado, blanco, bullicioso. [...]. En [una mesa], [...], distinguió a un grupo de escritores que más bien parecían empleados de una empresa de publicidad. Uno de ellos, con pinta de adolescente, aunque ya pasaba la cincuentena y posiblemente también los sesenta, cada cierto tiempo se untaba con polvos blancos la nariz y peroraba sobre literatura universal. (Bolaño 2014: 452)

A raíz del grotesco duelo en el que, interpretando el orgullo del paisaje ‘viejo’ agraviado por el insulto de un «falso adolescente» con el autoritarismo imaginario de un padre padrón dispuesto al castigo, es como si, idealmente, Pereda, despertara de una mistificación igual y contraria a la del insoportable universalismo neoliberal que acaba de naturalizarse por los escenarios literarios y económicos de la patria y, descubriéndose engañado entre dos postizos enfrentados, lograra por fin bajarse de su caballo y aterrizar en lo incierto. En un final que tiene el mismo sonido que el de muchos otros, desorientadoramente (in)conclusivos, desenlaces bolañescos, el otro abogado-justiciero, salvaje detective entre pares, parece encontrar la vía de una autenticidad latinoamericana productivamente inquieta:

¿Qué hago, pensó [...] mientras deambulaba por la ciudad de sus amores, desconociéndola, reconociéndola, maravillándose de ella y compadeciéndola [...]? (453)

La propuesta de reconocerse en el desconocimiento vale, me parece, en general, como gesto de radicalismo *queer*, pero también se aplica a la perfección a las viejas historias de la identidad colectiva, a las fábulas del criollismo, que Bolaño, valientemente (me atrevería a decir ‘virilmente’), sin abdicar a la resistencia de la diferencia geopolíticamente necesaria para contrarrestar la campaña de conquista de lo ‘uniforme insufrible’, despacha con una audacia nueva, sin complejos, libre de todo lastre edípico, al considerarlas constructos de afirmación identitaria perfectamente especulares al modelo que pretenderían transgredir, meros reflejos condicionados, obligadamente vicarios, de un deseo totalitario de control y dominio sobre las variantes que no deja de ser, en la periferia, estructuralmente centralista. Así, las trasciende todas en la recolección de los restos dispersos de una gran historia latinoamericana del fracaso, una épica menor de la substracción, la alteración, la alienación necesarias.

Para cerrar el círculo de la argumentación con los ejemplos más contundentes de este recorrido, dejémonos, entonces, llevar de paseo por el museo de artefactos estáticos (o el teatrillo de sombras) de la performatividad lati-

noamericana y latinoamericanista de la mano de dos emblemáticos maricas bolañescos que, con su mirada idiosincrásicamente disruptiva, su disgregador ‘ojo *queer*’, procederán a desnudarlos de su prosopopeya, devolviéndole así de paso al espacio que los contiene su poder de convocación, transformándolo en un ‘maravilloso’ lugar de acogida, abierto a la participación de un sinfín de referentes móviles, productivamente inciertos, radicalmente vulnerables.

Como decíamos, un número consistente de novelas y cuentos bolañescos presentan personajes caracterizados por rasgos de incongruidad con respecto a la norma sexual o aluden a la inestabilidad del género en momentos de pronunciadísima densidad simbólica, donde se confunden o parodian las alargadas sombras del Gran Relato Latinoamericanista que, según los registros (más o menos serios, más o menos ásperos) a los que se acude, se encarnan en unas u otras de sus efigies más emblemáticas.

A veces, cuando no es difícil adivinar la inversión autobiográfica y simbólica que, en tiempos más inocentes, tuvo que vincular al propio autor con el fetiche, sería más conveniente hablar de un doloroso ajuste de cuentas tanto personal como colectivo, como sucede, ejemplarmente, en los casos donde el constructo molesto es algo más próximo que el representado por un gaucho de biblioteca (o, a saber: una arlequinada sincretista apeteciblemente ‘tropical’, una secta mística de indigenistas en sangre pura, una hermandad afrodescendiente de exesclavos terroristas...): como intuye Ryan Long, de forma ejemplarmente reiterada y decididamente más problemática, estas marcas se activan en el contexto de la reflexión – que, por otro lado, impregna implícitamente toda la escritura de Bolaño – sobre Chile y su diáspora y, más en general, sobre el fracaso del ideal militante, el desencanto, entretenerado de cinismo, del proyecto ardiente de los años mozos (amasados con los fervores encontrados del vanguardismo literario y el idealismo político).

¿Cómo se homosexualiza, entonces, la Revolución Latinoamericana?<sup>56</sup>

La insinuación de lo últimamente abortivo de la *chanson de gestes* del izquierdismo de cepa pura empieza con la caracterización de los cabecillas de los dos talleres rivales que, en *Estrella distante*, animan el panorama poético de Concepción durante el gobierno de Allende y que, a raíz del golpe, abrazan su destino de «Chilenos Voladores» y, en la mirada entre irónica y admirada de sus hijos poéticos – pobres detectives sin esperanzas –, agigantados por el *flou* de la clandestinidad, se convierten en los héroes protagonistas de la «gran novela picaresca» latinoamericana (Bolaño 2009: 67). Como

---

56 Por esta vía, dentro de una nómina de autores estrictamente contemporáneos, parecen encaminarse también el peruano Dany Salvatierra que, en *Eléctrico ardor*, resucita el cadáver de Sendero Luminoso con el chispazo de un entendimiento homoerótico y el mexicano Fernando Zamora que, en su novela de 2002 *Por debajo del agua* – un paso más allá del clásico *Al filo del agua* de Agustín Yáñez –, impone un imprevisto giro *queer* al género patrio por antonomasia, el de la novela de la Revolución, contando el amor clandestino entre Pablo Aguirre, general insurgente del ejército de Álvaro Obregón, y Hugo Estrada.

veremos, ese prototipo sobrehumano constituirá un imponente asedio fantasmal que conjurará contra la construcción de una versión más libre de la resistencia, una expresión más desenfocada y tenue de la identidad originaria, para cuya desinhibición Bolaño no puede evitar invocar el imaginario marica. La posible biografía en la fuga del primero, el intermitente y escurridizo Juan Stein – su «historia desmesurada como el Chile de aquellos años» – parpadea milagrosa como una hagiografía pop. Su revolucionario serial es un personaje real-maravilloso que se alista en todos los frentes, un glamuroso aventurero chileno que lleva de paseo su MIR por Nicaragua, Angola, Paraguay y Colombia, una leyenda latinoamericana errante salva-da del conformismo implícito en toda institucionalización apenas por la dispersión de las noticias que se refieren a su último paradero y el halo de incertidumbre que, en general, difumina su perfil:

Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso. (66)

Su monumental legado es tragicómicamente insufrible como la rima de un payador renegado y duro a morir – «Vive en el peligro y como en las películas de vaqueros aún no se ha fundido la bala que pueda matarlo» (*Ibidem*) –, pero el cortocircuito, claramente irónico, entre políticas revolucionarias y trilladas mitologías populares empieza a juntarse aquí con la aparición de algunas marcas sintomáticas de esa (con)vocación latinoamericana refundada desde el fracaso y abocada a la espectralidad y la inestabilidad performativa – esa ‘puesta en abismo’ de lo latinoamericano – que, como hemos visto, identifica el ‘lugar de la cultura’ desde donde Roberto Bolaño reclama insistentemente la atención del hombre contemporáneo.

Humores igual de ambiguos circulan por la historia paralela del otro padre, el duelista poético de Stein, Diego Soto. En el informe del otro hijo huérfano – ese Bibiano que se cartea con el narrador bolañesco por antonomasia, Arturo B., tal vez el más autorizado de todos sus alter egos –, sus empresas y tribulaciones caen de lleno en «el triste folklore del exilio – en donde más de la mitad de las historias son falseadas o son solo la sombra de la historia real» (75). El asomarse, en el archivo de las variantes ‘luminosas’, de una en sombra, estructuralmente y reivindicativamente apócrifa – digamos, ‘La parte de los maricas’ en el glorioso relato de la patria disidencia –, servirá de saludable correctivo y, podríamos decir, contribuirá al ‘afantasmamiento’ de la versión ‘auténtica’ (y a la puesta en entredicho de la búsqueda metapolicial de la verdad sobre los padres-héroes). En cierto sentido, Soto es el doble de Stein, pues su exilio – sedentario, «aburguesado», pero igual

de intrépido y trascendente – encarna la vertiente literaria de la resistencia cultural nacional desplazada y se explica en una ardiente actividad de traducción y difusión de un patrimonio identitario cuidadosamente seleccionado y rescatado en el borde del olvido y cara al futuro. Su delirante juicio crítico, su intrigante labor de filtro, apunta, sin embargo, a un sabotaje del repertorio consabido que, de hecho, con su estrafalaria ‘ilegitimidad’, llega a matizar ostensiblemente también la contundencia imaginaria de una operación (la empresa canonizadora, la construcción de una herencia) que, de por sí, independientemente de las intenciones y los ‘colores’, se connota como ‘nazificación’:

[...] se instaló en Francia en donde subsistió [...] traduciendo para ediciones no venales a algunos escritores singulares de Latinoamérica, casi todos de principio de siglo, cultores de lo fantástico y lo pornográfico, entre los que se contaba el olvidado novelista de Valparaíso Pedro Pereda, que era fantástico y pornográfico al mismo tiempo, autor de un relato sobrecogedor en el que a una mujer le van creciendo o más precisamente se le van abriendo sexos y anos por todas las partes de su anatomía, ante el natural espanto de sus familiares [...], y que termina recluida en un burdel del norte, un burdel para mineros, [...], hasta que al final se convierte en una gran *entrada-salida* disforme y salvaje y acaba con el viejo macró que regenta el burdel [...] y luego sale al patio y se interna en el desierto (caminando o volando, Pereda no lo aclara) hasta que el aire se la traga. (76)

La introducción en el sagrado recinto del acervo cultural por transmitir de un modelo (en muchos sentidos) ensuciador – una semilla sin pretensiones de fertilidad, consagrada al derroche – no pasa solo por la alucinada invención de un olvidado, que se presenta como el genial perpetrador de la contaminación orgullosamente estéril entre géneros imposibles y sin futuro según un mecanismo que suena a parodia negra de la hibridación perfectamente fecunda, identitaria y económicamente lucrosa, del realismo mágico, sino también por la milagrosa síntesis del argumento de un relato que, desde las alcantarillas de lo sectorial más obscuro y desprestigiado, traficando la imagen de un cuerpo portal, una anatomía ‘fronteriza’ hipertróficamente abierta al placer y a la violencia de la otredad, un engendro diversamente mestizo inacabado y expuesto, podría rescatarse como la célula originaria de la literatura ‘queeramericana’. No es un caso, obviamente, que su tragicómico recorrido de incertidumbres – la increíble y triste historia de la mujer sin límites – acabe en un desierto, el espacio totémico de la ‘suspensión’ de todos los relatos identitarios en la literatura bolañesca, el lugar de borrosos horizontes donde los cuerpos sólidos se pulverizan y surge Santa Teresa.

Ni tampoco lo es – parcial enmienda de las adherencias de oficialidad supérstites en la epopeya del destierro chileno directamente evocada por las interrupciones y desplazamientos de la gran parábola garantizados por las interpretaciones ‘incorrectas’ de dos de sus patrones más reconocibles – la aparición del fantasma del *queer*, que puntualmente llega para desbaratar la posibilidad de estabilización del palimpsesto. Al recibir las noticias del imperio nómada del otro Chile – esa patria diversa, móvil y movilizada que, sin embargo, también presenta el flanco a la imputación de la pose, la divisa, el cartel –, Arturo B., sin que el caso tenga relaciones aparentes con el tema de los ‘exilios perfectos’, ortodoxamente alineados en la mística del deber, el valor y la ideología, se acuerda de «la historia de Petra», uno de los personajes interpretados por el funambulesco pintor y *performer artist* del Tercer Mundo Lorenzo/Lorenza Böttner, el monstruo pobre, marica y «sin brazos», la «acróbata ermitaña» – otra vez el hilo, la cuerda tensa de las identidades colgadas – que constituye el primero de los dos ejemplos de intertextualidad patente que vinculan, en el nombre del *queer*, la obra de Bolaño con la de Lemebel. «A veces, cuando pienso en Stein y en Soto no puedo evitar pensar también en Lorenzo» (85):



La alusión a la escultura viva, que teatraliza su cuerpo en incesante tras-humancia y, a veces, como en el caso de este retrato, vuelve su rostro máscara ambigua, a medio camino entre pintura ceremonial mapuche y maquillaje *glam*, jugando con la imagen de Virginia Woolf, es un entremetido ángel (de la imposibilidad) del hogar, o del desamparo, cuyo revoloteo fantasma – *Las alas de la manca*, en la crónica que se le dedica en *Loco afán* – enrarece una historia patria demasiado notoria e impositiva, patriarcalmente condicionante y devoradora:

Así que Lorenzo creció en Chile y sin brazos, lo que de por sí hacía su situación bastante desventajosa, pero encima creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable. (81)

El grotesco cuento de hadas que Bolaño construye alrededor de quien, jugando con una tríplice carencia originaria (que le hace errar, contemporáneamente, el blanco del ‘centro’, el del cuerpo y el del género), transforma en *performance* el desclasamiento radical que de allí proviene es ejemplarmente latinoamericano, un vía crucis que parte de la soledad de lo extremo periférico («cuando todo en las poblaciones pobres de Chile parece pender de un hilo», 82), pasa por un intento de suicidio por agua en olor de bestiario del nuevo mundo («esa tarde aprendió a nadar sin brazos, como una anguila o como una serpiente», *Ibíd.*) y culmina con un exilio físico ‘intempestivo’ que, haciéndola desatinar una vez más, ve a la diosa minusválida salir de Chile a destiempo, sin interceptar el enésimo cliché, «cuando el alud del exilio había remitido» (83). Aun así, la proyección figural retrospectiva, sobre la epopeya generacional, de esta peculiar errancia, que habrá que entender como ‘gesto’, libertaria teatralización de un destierro total (que no toca solo la noción de patria, sino también, más radicalmente, la posibilidad del cuerpo y el género, entendidos como ‘espacios’ del atrincheramiento identitario), produce un efecto disruptivo, ‘queerizando’ (desclasando, desconstruyendo, movilizándolo, volviendo representación...) el culto de tantos nostálgicos. El episodio se cierra con dos datos estratégicos y reveladores: si no puede extrañar la muerte por sida de Lorenza quien, de perfecta heroína lemebeliana y como la mujer abierta del relato fantástico-pornográfico del último olvidado de la literatura menor chilena rescatado por Soto, individúa una anatomía dispuesta al contagio que, con su mera existencia, desdece los imaginarios inmunológicos del cuerpo-nación (Esposito 2003) y arrastra en el barro sus narrativas-guardianes, la aparición, entre sus libros de cabecera, de un volumen del sicoterapeuta Fritz Perls («fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes», 85) trae a colación el concepto de *Gestalt*, la construcción plástica, en interacción dinámica con la ‘situación’ y los panoramas más diversos y ‘emergentes’, de un yo-forma refractario a toda definición y morada propia.

‘Territorializando’, devolviendo paradójicamente al recuerdo de un territorio específico, la movilidad fluida de la identidad *queer*, Bolaño nombra Latinoamérica simbólica tierra madre de la resistencia contra todo tipo de colonización, cobijo (in)confortable para todos los que no caben a gritos dentro de las categorías socialmente construidas que, ambivalentemente, nos protegen: una patria en letras minúsculas o, mejor, una ‘matria’ sin-

tomáticamente desenfocada, un indefinido margen universal que atrae y conecta marginalidades diversas, y cuya anarquía identitaria – demasiado elusiva e inconveniente para servir de fetiche – se manifiesta como exposición ejemplar a las inclemencias y atrocidades de la historia cultural, vocación sacrificial, cita ineludible y calificadora con la violencia sistémica<sup>57</sup>. En otras palabras, activando un diálogo con la entera secuencia de los textos capitales de la identidad latinoamericana, intertextualizando tanto los de la era de la fundación como los de la era de la consunción y posicionando sus propias visiones latinoamericanas en un lugar incierto al que se puede mirar como un atrevido mundo nuevo donde lo orgullosamente indistinto pueda finalmente manifestarse, Bolaño se demuestra un astuto intérprete de la teoría de la performatividad, sacando toda la linfa posible del sistema de repeticiones escleróticas que organiza y regula la ‘clase’ latinoamericana y transformando ese inhibitorio espectáculo, esa fantasmagoría castradora, en una oportunidad, una plataforma de recursos disponibles para la construcción libre, sobre cuyas bases vuelve a ser posible performar una versión innatural del esquema, un acto temporáneo e insubstancial de autodeterminación colectiva.

Antes de pasar a trabajar con los que considero los dos textos clave de mi Bolaño ‘queeramericano’ y que nombraré ‘La(s) parte(s) de Amalfitano’ – el ciclo de intertextualidades narrativas, a veces ‘palimpsestuoso’<sup>58</sup>, que habita el *inbetween* entre 2666 y *Los sinsabores de verdadero policía* –, no puedo dejar de pasar por uno de sus relatos más conocidos, protagonizado, por primera vez directamente, por un homosexual, cuyo viaje ‘afuera’, la salida del ‘sagrario’ de las identificaciones grupales estandarizadas, los buenos modales y los vestidos decentes de la nación, como en una ‘colombiade’ invertida, le descubren de vuelta ‘latinoamericano’ – después de la ‘degradación’ de la patria provocada, precisamente, por su condición incierta – en las Indias Orientales.

En *El Ojo Silva* – ahora ya sí, sin complacencia alguna, desde un livor denso como la bilis –, el membrete del ‘exilio’ es un cerco cerrado, una tauología sin salida. Mauricio Silva, uno entre los muchos «*luchadores chilenos errantes*» que, en México, comparte con el narrador la frecuentación de la ‘taberna de los exiliados’, contamina con la sospecha de su homosexualidad la atmósfera rarefacta, implícitamente sagrada de esos ambientes que, pronto, el discurso revela como sectas grotescas y algo patéticas, girones del

57 Aquí es donde la rebelde *unaccountability* que caracteriza los exordios de la teoría intercepta visiones encarnadas de precariedad, vulnerabilidad y, por consiguiente, responsabilidad ética y política, según el que considero un punto de sutura notable entre el uso literario que Bolaño hace del *queer* y el histórico cambio de énfasis que caracteriza el pasaje, en la evolución del pensamiento de Judith Butler, entre *Gender Trouble* y *Prekarious Life*.

58 Propongo aquí la idea del ‘palimpsesto incestuoso’ para dar cuenta de la técnica, morbosamente insistente en Bolaño, de la textualidad (tanto propia como ajena) que no se resuelve y ‘se demora’, ni viva ni muerta, volviendo a presentarse, como un fantasma, por distintas estaciones del mismo macrotexto.

infierno estérilmente endogámicos donde los principios genuinos de la revolución se truecan por la chapa o la patente de autenticidad del mártir de la ideología. El personaje se aparta o queda excluido, rechazado por el exceso de potencia imaginaria necesario para adquirir el derecho a la membrecía: «No era como la mayoría de los chilenos que por entonces vivían en el DF: no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de los exiliados» (Bolaño 2014: 215). El sentido de marcha de la discriminación también se ‘confunde’, junto con la interpretación nítidamente literal del término, pues la sospecha de la ‘homosexualidad’, a ratos, en vez de causa, parece ser la consecuencia de una identificación precaria con los rituales del grupo:

Por aquellos días se decía que el Ojo era homosexual. Quiero decir: en los círculos de exiliados chilenos corría ese rumor, en parte como manifestación de la maledicencia y en parte como un nuevo chisme que alimentaba la vida más bien aburrida de los exiliados [...]. (216)

Siguiendo un patrón que hemos aprendido a reconocer, la ‘introducción’ del invertido – que hace aquí de *fool* o *trickster* de la (tragi)comedia – en los recintos preclaros de la identidad colectiva de izquierdas – esa metonimia de lo latinoamericano ‘de origen’, vuelta todavía más exclusiva a raíz de la persecución padecida por sus integrantes – sirve para ‘castrar’ una entera generación, esterilizar una línea de sangre, cuyo narcisismo ha empezado a producir monstruos tanto en el sentido político del término («gente de izquierda que pensaba, al menos de cintura para abajo, exactamente igual que la gente de derecha que en aquel tiempo se enseñoreaba en Chile», *Ibidem*), como en el campo estético, divulgando serialmente visiones estereotípicas acerca de América Latina y sus calamidades igual de exotistas que el realismo mágico de segunda mano de las peores imitaciones macondistas. La publicación de *Putas asesinas*, el libro que contiene el cuento del que nos estamos ocupando, sigue de tan solo dos años la de *Loco afán...* y se nota. Como se recordará, en el único ‘manifiesto’ – entre tantos ‘ambiguos’ – que cabe asociar con su producción, Lemebel, aleccionando mañoso a las figuras paternas de la militancia, denunciando su personal marginación (por diferir tanto su aspecto del del ícono de una, ninguna, cien mil camisetas), en pleno cortocircuito de reaccionarismo revolucionario, apuesta por ablandar las viriles poses de los héroes – tal vez, su *rigor mortis* –, torcer sus proclamas, habitar diagonalmente sus cielos uniformemente rojos, ‘amariconar’ la bandera de la hoz y el martillo, pues

hay tantos niños que van a nacer con una alita rota  
y yo quiero que vuelen compañero

que Su revolución  
les dé un pedazo de cielo rojo  
para que puedan volar. (Lemebel 1997: 84)

Cuando Mauricio comunica al narrador su decisión de marcharse (del espacio de la ‘sistematización’ del exilio), le comunica también su homosexualidad y el narrador establece una relación de causa y efecto entre las dos noticias: «Por un instante creí entender que se marchaba porque era homosexual» (Bolaño 2014: 217). La velada de despedida se sella con un brindis, otra vez, desmitificador, con una ironía corrosiva que se aplica al ‘paradero’ definitivo de una ilusión que, en realidad, también les pertenece, pero, a estas alturas, ya no los identifica:

Recuerdo que terminamos despotricando contra la izquierda chilena y que en algún momento yo brindé por los luchadores chilenos errantes, una fracción numerosa de los luchadores latinoamericanos errantes, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás era el peor. (*Ibidem*)

Mercenarios al uso, soldados rasos atrincherados en una chaqueta que, últimamente, resulta intercambiable como cualquier uniforme, mero signifiicante vacío para el enésimo juego de rol nazi<sup>59</sup>. Al revés, en las dinámicas del cuento, es exactamente la posibilidad de ‘romper los papeles’, recuperando el movimiento y abdicando a la necesidad de ser ‘latinoamericano’ en el respeto de la categoría, lo que permite al personaje ‘devenir’ lo que tendría que ser ‘naturalmente’, por derecho de nacimiento.

El *coming out* de Mauricio coincide, de hecho, con una forma radical del exilio, un exilio poético<sup>60</sup>, diríase, la revivificación de una inconformidad rebelde que, *in loco*, paradoja de las paradojas, se ha ido amanerando, un ‘nunca estar del todo’ que habrá que aprender a aplicar a cualquier tipo de pertenencia. En otras palabras, para seguir estando hay que irse lejos, vivir afuera (de las etiquetas), buscarle incesantemente otros nombres y otras formas a esa precariedad que se acartona, a esa intemperie de pacotilla: de hecho, el destino latinoamericano de Mauricio solo se cumplirá durante un

---

59 Estoy aquí aludiendo al argumento de otra novela póstuma: *El Tercer Reich*.

60 En su ‘discurso en Viena’, Bolaño afirma que «La literatura y el exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar» (2008: 43). No olvidemos que Latinoamérica es tierra de exilios cruzados, como atestigua la presencia, codo a codo, ensuciadora si la referimos a una dinámica gruesamente decolonial, en las mismas tertulias y tabernas de mala muerte, de poetas republicanos españoles intersecando caminos, miradas, desvíos y abandonos con los ‘perros románticos’ lugareños. Recuérdese que, en *Amuleto*, la madre de la poesía latinoamericana Auxilio Lacouture trabaja de asistente para León Felipe.

viaje por tierras extrañas, en esas otras Indias donde, después del estancamiento del limbo mexicano, el Ojo volverá a abismarse en el huracán de su origen, el de la «violencia, de la verdadera violencia», la de la que «no se puede escapar», la que toca como un estigma y moviliza como una llamada a las armas a «los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende» (215). La cuota 'exótica' de su aventura no podría quedar reivindicada con más fuerza como cosa 'local', nativa incluso. Su 'pasaje a la India', efectivamente, acontecerá lejos del cliché orientalista y tendrá que ver más bien con un atravesamiento – del género, del rol, de toda categoría asignada – que le convertirá en el horrorizado testigo de la vulnerabilidad estructural a la que expone la falta o el rechazo de un armazón identitario sólido y cristalino.

Antes de entrar brevemente en el mérito de esa aventura, cabe insistir en la caracterización del viajero, cuyo retrato, tanto físico como psicológico, se configura como una eterna perífrasis alrededor de un misterio, o mejor, una mancha luminosa, una transparencia inaprehensible, que no produce imagen ni discurso. De su persona se desprende un halo de incertidumbre, a la vez intrigante y enervador, que le define (por indefinición):

Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de un movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud. (218)

Releo estas palabras y sé que pecho de inexactitud. El Ojo jamás se hubiera permitido estas generalizaciones. (219)

Esta extraña borrosidad, o sobreexposición identitaria – que, obviamente, se relaciona con su nomadismo sexual –, ese idiosincrásico amorfismo o neutralidad del dato natural, se vincula con la resistencia ante los procedimientos de apropiación y encasillamiento impuestos por la mirada inquisidora del panóptico. Además, la tendencia a escaquearse de las imágenes del espejo se convierte en una propiedad activa caracterizadora, la que mejor define su oficio de reportero: una manera oblicua de mirar a las cosas, respetuosa de su secreto, de su cuota inasequible, que el 'Ojo' aplica, en primera instancia, a los paisajes culturales que visita por trabajo. La India a la vez violenta y tierna de su relato – el lugar en donde el personaje logra finalmente explotar el potencial revolucionario implícito en su propia ambigüedad – no podría resultar más alejada de la afectada antropología de los suburbios que sus comitentes le reclaman:

[...] era un típico reportaje urbano, una mezcla de Marguerite Duras y Herman Hesse, el Ojo y yo sonreímos, hay gente así dijo, gente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Siddharta*, y uno está para complacer a los editores. Así que el reportaje había consistido en fotos donde se vislumbraban casas coloniales, jardines derruidos, restaurantes de todo tipo, con predominio más bien del restaurante canalla o del restaurante de familias que parecían canallas y solo eran indias. (220-221)

Bastaría con cambiar el nombre de los modelos literarios citados para dibujar una entre las muchas postales del pintoresco subdesarrollo que también imantan la percepción turística de las Indias Occidentales. Pero el ‘ojo queer’ de Mauricio Silva se desvía de los bodegones mil veces reproducidos y, según una intuición que, como veremos, se volverá canónica, saliéndose de la ruta de los guías, encuentra el corazón de tinieblas, la zona candente, al rojo vivo, de lo periférico en el barrio de las putas «de una ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca» (221): el espacio ‘sagrado’ donde viven los sin casta es donde empieza «la verdadera historia del Ojo» y es donde el ojo, haciendo hincapié en la *tabula rasa* de sus vestuarios y plumajes (desde los más severos hasta los más variopintos), logra ‘parir’ una visión de América Latina imposible de asimilar. En ese anónimo, solitario Macondo oriental, de hecho, Mauricio se verá obligado a montar un escenario familiar escandalosamente ambiguo, en el que le veremos ocupar el lugar de una madre cuidadora – la Madre de los Desamparados – para dos criaturas sexualmente indistintas, dos niños eunucos prostituidos. Por esta vía, pasa a habitar una herida abierta que es también una trinchera, la de una relación totalmente desprotegida, armada al margen de todo contrato afectivo reconocible, cuyo alternativo sistema emocional – su terapia reparadora –, interceptado por los códigos de la vigilancia societaria, podría leerse, además, como una coartada para el abuso. Según una tendencia que, como hemos visto, se demuestra pronunciadísima a lo largo de todo su macrotexto – la de la sistemática deslocalización de los *tropos* de la autoctonía –, Bolaño no podrá evitar transformar esa remota ‘emergencia’ en un significante inédito de la condición latinoamericana.

Por debajo del color local de los reportajes se asoma el horror, la violencia simbólica, fundacional, que inaugura y echa a rodar, en general y sin remedio, el régimen de lo cultural, según las teorías de René Girard. «La fiesta bárbara» del folklor indio que le cambiará la vida, la tradición ‘canalla’ «que tiene la apariencia de una romería latinoamericana» (223), tendida de un hilo, colgada al desnudo, es la justificación para la exclusión del chivo, la fachada de la construcción de lo abyecto, la excusa para la separación ritual del *homo sacer*. Al entrar en el burdel de mala muerte que recluye a los ungidos,

el obscuro infierno donde conocerá a su nueva familia, el ojo excepcionalmente abierto del protagonista, desclavando idiosincráticamente las cosas del lugar que les corresponde en el orden simbólico, ve una iglesia. Con toda orientación perdida, sumergido en el abismo de los significados culturales desarmados (y desalmados), como derritiéndose en una sustancia liberada y oscura – oscuramente latinoamericana – que rompe la lógica del lenguaje e, insensible al principio de no contradicción, solapa los opuestos en derogación de lo binario, en el umbral del caos donde la incertidumbre del género manda el juego de la neutralidad absoluta, el Ojo acaba de perder el pie delante de un joven castrado que «parecía una niña aterrorizada [...]». Aterrorizada y burlona al mismo tiempo» (223), se desamarra definitivamente de lo que queda de su rostro de ‘exiliado chileno’ y se construye otredad radical:

Yo intentaba mantener una sonrisa en la cara (una cara que ya no me pertenecía, una cara que se estaba alejando de mí como una hoja arrastrada por el viento), pero en mi interior lo único que hacía era maquinarse [...] una voluntad. (224)

La aparición, la epifanía en negro, de «un niño que lloraba medio dormido y medio despierto» debajo de la parafernalia ceremonial – los colorines de la fiesta enmascarando el abuso – descubre el arbitrio violento de las identidades que se codifican y, acto seguido, se rubrican como aceptables, se ‘ontologizan’ por infusión de consentimiento implícito, y desata la anarquía de la invención sociolingüística del Ojo, quien, reconociendo el alfabeto y utilizándolo antinormativamente, procede a performar una ‘diversidad’ directamente emanada por la emergencia y la relación:

Y entonces el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue «otra cosa» sino «madre». Dijo madre y suspiró. Por fin. Madre. (225)

Alrededor de este gesto de la voluntad – que no es, no puede significar, ningún destino final, y se presenta como un *set*, igual de precario que la precarización a la que intenta poner remedio –, por un momento que no dudaría en definir mágico, el mundo vuelve a ser ‘tan reciente’ que las ‘cosas’ que lo habitan pueden moverse de sus lugares fijos, (re)descubriéndose palabras metidas a la fuerza dentro de un discurso.

Si en el final del relato «la enfermedad» llega «a la aldea», un morbo sin nombre, en renovado ademán colonizador, en aplicación lógica del destino inacabado y expuesto que unge a «los latinoamericanos nacidos en la década de los Cincuenta», también le arrebató al Ojo el rostro de madre que ha adoptado en ese concreto escenario fronterizo, su rol de talismán agluti-

nador de algunas funciones concurrentes de lo latinoamericano bolañesco – de Virgen protectora de un deseo de ser que no se calcifica y condena a la incertidumbre – es, en cambio, definitivo, como parece indicar este pasaje, abierto al diálogo intertextual con las últimas páginas de *Amuleto*:

Aquella noche [...] volvió a su hotel, sin poder dejar de llorar por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran tan jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar con Salvador Allende [...]. (228)

Lo que se lee aquí es una reconciliación parcial con la ‘secta’ después de la neutralización o castración de su virulencia normativa: un ‘hacerse cargo’ – democrático, oblicuo, acogedor, de ‘madre’, sin bandos, cánones y rectilíneos – de tantos hijos ‘solitarios’, huérfanos de un territorio en trance de extinción.

¿Y si la Madre Auxiliadora de la poesía latinoamericana fuera, en realidad, un padre travesti?

No me parece una casualidad que el gran personaje gay de la literatura bolañesca, Óscar Amalfitano, sea también el prototipo del exiliado. El protagonista de la segunda parte de *2666* es, de hecho, uno de los dos sujetos dislocados, uno de los dos ‘chilenos voladores’, que cabe asociar con el destierro autobiográfico del autor<sup>61</sup>. Pensando en Arturo Belano, con su huida del régimen pinochetista y su larga trashumancia latinoamericana recordada desde la madurez y el profesorado en Barcelona, Amalfitano expone la otra cara de la moneda del nomadismo del escritor (y también de su ‘chilenidad’): si en el primero quedan cifrados el furor mozo de la bohemia, el ‘perrorromanticismo’ desbordado, la revolución *on the road*, el viaje y el ultraje, la aparición del segundo – de manera, a primera vista, más convencional – se relaciona con el desarreglo identitario del exiliado, introduciendo en el macrotexto el tema del regreso freudiano del pasado negado, la elaboración trabajosa del trauma del origen perdido o abandonado, en un vaivén agrídulce de sensaciones encontradas en las que conviven el rencor, el sentimiento de culpa y la añoranza. En *2666*, de hecho, después del espectacular y misterioso estallido de sus equilibrios familiares, después de fracasar en el propósito de construirse establemente otro en la otra orilla, como lanzán-

61 A pesar de no llegar a ser su salida de Chile tan a destiempo como la de Lorenza Böttner (pues se realiza en 1973, poco después del bombardeo de La Moneda), habrá que recordar que Bolaño, quien utiliza obsesivamente el exilio como «uno de los registros básicos de sus narraciones», siempre «se resistió a significar su huida y los años que pasó en México como un exilio», «al desconfiar del sentido victimizador de cualquier destierro» (Ogarrío 2009). Sobre el exilio en la poesía chilena véase, entre otros, Bianchi Lasso (1992) y Nómez (2010); por lo que se refiere a este motivo en Bolaño, Bisama (2013).

dose hacia un segundo destierro, le vemos emprender un viaje de vuelta a América Latina, al lugar del crimen, allí donde su propia historia, así como las demás historias problemáticas de la deriva de un continente (historias de soledad, de desamparo, de orfandad), siguen embrujando un paisaje cultural tan solo aparentemente desertificado. Para más señas, como movido por un automatismo sonámbulo, deja que sus pasos se dirijan fatalmente hacia ese polo magnético universal, horriblemente atractivo, representado por la nueva ciudad mítica que Bolaño inventa en ambiguo homenaje hacia los indisputables clásicos de la modernidad periférica. La narración de su estancia en Santa Teresa tomará la forma de un perturbador<sup>62</sup> diálogo sicótico con las almas en pena, los fantasmas, tanto de su historia personal como del pasado colectivo del Continente, alborotados, como si de una armada de no-muertos se tratara, por los evocadores recovecos de un paisaje desquiciado, amasado con recuerdos también literarios.

En esta primera rama del palimpsesto que le abarca, no llegamos a saber concretamente por qué Amalfitano abandone su plaza de respetado profesor en la Universidad de Barcelona y vaya a parar dando clase en la Universidad de Santa Teresa, donde las aulas se parecen a «una discoteca vacía», a «un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar» (Bolaño 2004: 239). Si lo intuimos, lo ‘entendemos’, es como si alguien nos estuviera dando una versión empañada de la verdad, un reverso poético e incompleto que, sin embargo, jugando otra vez con una dilogía de resabios lemebelianos, contiene pistas importantes, pues tiene que ver con ‘la locura’ y su contagio. Lo que se nos calla acerca del protagonista, entra de plano en la microbiografía que se dedica a su mujer, Lola, quien, antes de desaparecer para siempre, arrastrada fuera del relato por una enfermedad que bien podría ser, también en este caso, el sida, abandonando a su hija para ir a vivir, junto con su compañera Inma, en la corte de la locura, merodeando sin rumbo por los alrededores del manicomio de Mondragón donde vive «su poeta favorito», introduce en ‘la familia’ dos sombras heterodoxas convergentes, dos poéticos gusanos de la deconstrucción: concretamente, el de la demencia y el de la sexualidad diferente. La identificación imperfecta del imán en cuyo campo magnético parecerían haber empezado a gravitar los Amalfitano con Leopoldo María Panero es sugestiva, pues la entera trayectoria poética del ‘novísimo’ canario, jugando también con el relato autobiográfico de su internamiento terapéutico, con la corrección o reconducción a una idea de centro de sus desviantes e histriónicos devenires internos, se basa en un ataque, mil veces variado, a la autoridad del ‘príncipe’, en el destronamiento del YO por amotinamiento de sus variantes

---

62 Habrá que entender el adjetivo como una traducción literal de lo *Unheimlich*, lo familiar que (terroríficamente, pero, en este caso, también productivamente) se ‘des-familiariza’, reactivándose por afuera de los límites de lo notorio.

subalternizadas<sup>63</sup>, según un procedimiento del que Óscar se apropiará, por vía *queer*, en *Los sinsabores*.

Lo que sí queda claro es que, nada más llegar a Santa Teresa, el personaje empieza a vivir en estado de asedio, acosado, en el borde de la locura, por un coro de ecos tanto personales como socioculturales que le acorralan pi-diéndole que se haga cargo de ellos, imponiéndole un diálogo ambivalente, a medio camino entre el que se daría – o, de hecho, se dio – en una épica del regreso digna de ese nombre, y su parodia, un diálogo medio serio y medio atolondrado entre cuyas líneas no para de escucharse el murmullo de la gran literatura latinoamericana de la búsqueda de la identidad. El incipit de esta parte señala claramente que estamos en México y que el *genius loci*, la gran divinidad ausente – tal vez, incluso, el responsable cultural de la violencia patriarcal que diezma la ciudad, la eminencia gris masculina y devoradora de la que emanan *ad infinitum* las imágenes de los cuerpos despedazados de las niñas que «contenían en sí toda la orfandad del mundo» (265) – es el padre de los padres, Pedro Páramo:

No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes?  
¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé,  
se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente. (211)

La incertidumbre del ‘hijo’, que oblicua el viril propósito que pone en marcha la saga de la venganza de Juan Preciado es, obviamente, emblemática, pues revela el intento de construir un contacto diferente con el territorio y un diálogo más libre con sus narrativas maestras. Como veremos más adelante, aquí Amalfitano se va configurando como el medio hermano perfecto del único ‘verdadero policía’ de Santa Teresa, el que, rechazando a la vez la sombra del padre y la necesidad del parricidio y saliendo de una vez del círculo antropológico de la soledad, no solo estrena una nueva masculinidad latinoamericana, sino también un latinoamericanismo productivamente menos ‘macho’, un latinoamericanismo *queer*: su nombre profético – en más de un sentido – es Lalo Cura.

Entrando en el mérito del recurso – una *catábasis* en los abismos de la identidad personal y colectiva –, por contrapunto con la opresión mortal que le provocan a Juan Preciado las quejas de sus muertos al enterrarse vivo entre los cuchicheos huecos de Comala, lo que de entrada destaca aquí es, en cambio, la sensación de aligeramiento, o quizás, el trabajo de rebajamiento y banalización: llana y sencillamente, sin demasiados redondeos o ceremo-

63 Así Panero en el prólogo de *Teoría*: «ese rey (el yo) ha muerto, [...], los lobos devoran al rey muerto. [...] Dejad ahora que esa legión de hormigas pasee su imbécil laboriosidad por encima de la máscara caída en el asfalto. [...] Que esa *persona* que de sí misma reniega, que este texto que para celebrar su muerte establezco, que todo esto te ahorque por fin a un lugar que no existe» (2017: 77-78).

nias, Amalfitano ‘escucha voces’, que retumban y rebotan vacías e intrascendentes – dentro de su cabeza, por el desierto, como plantas rodadoras –, mero ruido de fondo, sin exigir ni revelar absolutamente nada, sin entregarle ninguna pieza clave de su rompecabezas identitario. Puras nimiedades y un coloquio cortocircuitado, que no para de tropezar en el cliché:

¿Y tú quién eres y cómo has llegado aquí?, dijo Amalfitano. No tiene sentido explicarte eso, dijo la voz. ¿No tiene sentido? Dijo Amalfitano riéndose en susurros. No tiene sentido, dijo la voz. ¿Te puedo hacer una pregunta? Dijo Amalfitano. Hazla, dijo la voz. ¿De verdad eres el fantasma de mi abuelo? Mira con lo que me sales, dijo la voz. Por supuesto que no, soy el espíritu de tu padre. El de tu abuelo te ha olvidado. [...] Pero yo soy tu padre y no te olvidaré jamás. ¿Lo entiendes? [...] Ponte a hacer algo útil... Por ejemplo, lava los platos. (269)

Una y otra vez, la búsqueda de la filiación, que es una de las figuras imaginarias del deseo de pureza, la necesidad de un afincamiento certero y sin equivocación posible en la tierra del padre, en el orden simbólico, ese gran relato fundacional firmemente incrustado en el mero centro del canon literario latinoamericano, da brazo a torcer a la sospecha del ‘puro maricón’, como en el caso del grotesco panfleto indigenista-exotérico que Amalfitano hojea hacia el final de su parte: su autor, el Lonko Kilapán, mapuche de cepa pura, reivindica para la raza cósmica de la Araucanía «un parentesco indudable» con los griegos (279), salvo luego asomarse detrás de su elusivo nombre falso el perfil del gran padre violento de la nación chilena, Augusto Pinochet.

De hecho, las apremiantes voces de los ancestros, resurgidas para indagar sobre las ausencias y fracasos de Amalfitano, se presentan como un coro uniformemente, asociativamente masculino: sus propios padre y abuelo, los patriarcas de la Independencia, los guerrilleros bravos de la militancia izquierdista, los líderes mapuches, algunas figuras emblemáticas del folclore chileno y, muy característicamente, como decíamos, los ecos literarios de una serie notoria, insinuantemente llamados a resonar dentro de la esclerótica circularidad de un discurso corporativamente (hetero)normativo. Dentro de un clima generalizado de trivialización patente del patrón heroico del *nostos*, ni siquiera suena ‘fuera de lugar’ que, en un momento dado, los espíritus del territorio, hablando a través de la que podríamos definir una Voz del Padre ‘quintaesenciada’, lleguen a preguntarle a Amalfitano si acaso no sea maricón:

La voz volvió y esta vez le dijo, le suplicó, que se comportara como un hombre y no como un maricón. ¿Maricón? Dijo Amal-

fitano. Sí, maricón, marica, puto, dijo la voz. Ho-mo-se-xual, dijo la voz. Acto seguido, la voz le preguntó si por casualidad él era uno de éstos. ¿De cuáles?, dijo Amalfitano, aterrado. Un ho-mo-se-xual, dijo la voz. Y antes de que Amalfitano respondiera se apresuró a aclarar que hablaba en sentido figurado. (266)

El exabrupto, que no viene a cuento en el contexto de la conversación que se viene llevando, más que con la presencia, en el ropero del protagonista, de ese esqueleto específico, parece tener que ver menos literalmente con su genérica insubordinada insolencia, su falta de receptividad ante la historia (vacía) que los padres, ritualmente, siguiendo a la letra el guion, tendrían que estarle contando, con su postura algo menos que recta en recibir el legado, con su incapacidad de adoptar la actitud de la escucha (que es lo que se recomienda al entrar en ‘la casa de los espíritus’). Sin embargo, letra y metáfora parecen ir de la mano, pues algunos pasajes de 2666 dejan intuir o insinúan lo que la publicación póstuma de *Los sinsabores* irá revelando.

Como decíamos, en la cara más iluminada de su aventura literaria, lo *queer* roza a Amalfitano tangencialmente. Señaladamente, cuando Lola se fuga con otra mujer y en sus salidas turísticas por los alrededores de la ciudad, en las que se acompaña con el «hijo del maestro Guerra», «catedrático de literatura y cronista oficial de Santa Teresa», un atractivo y ambiguo muchacho quien, en un momento dado, llega a comentarle: «de joto no tengo ni un pelo, eso se lo puedo asegurar sobre la tumba de mi madre muerta. Pero igual finjo que lo soy». La naturaleza ambigua de esa frecuentación se volverá más explícita del otro lado de la realidad textual, en la novela satélite, donde la crónica de Santa Teresa se reduce a la de dos personajes simbólicamente interconectados – Amalfitano y Lalo Cura –, y el joven Guerra, nada casualmente, adopta el disfraz de un falsificador de cuadros de nombre Castillo. De todas formas, en la mirada archivadora de los críticos – a quienes Amalfitano hace de guía por la ciudad –, el reflejo de la sospecha se despoja de todo ‘peligro’ y poder hermenéutico, es puro folklor, reconfortante folklor personal sobre un fondo reconfortante de folklor local:

Cabía la posibilidad de que Amalfitano fuera homosexual y que aquel joven vehemente fuera su amante, horrenda sospecha pues antes de que acabara la noche se enteraron de que el joven en cuestión era el hijo unigénito del decano Guerra, el jefe directo de Amalfitano, la mano derecha del rector, y que o mucho se equivocaban o Guerra no tenía ni idea de los líos en los que andaba metido su hijo.

– Esto puede terminar a balazos – dijo Espinosa. (170)

En cambio, la homosexualidad – o mejor, esa propiedad simbólica que defino la ‘homosexualidad latinoamericana’ – es un viático para aprehender el ‘horror’, palabra que, en Bolaño, como hemos intentado demostrar, no es exclusivamente negativa, pues indica un aprendizaje doloroso en la diversidad de las cosas, un acto valiente de desprendimiento de la identidad como hecho natural y acabado. Es una ‘caída’ – ¿la del muro de Berlín? – que prefigura un ‘descubrimiento’ – ¿el de América? – y, en este sentido, fuera de toda cronología oficial, algo que libera la posibilidad ucrónica de relatar otra ‘conquista’, sin identidades escritas y sin violencia, contacto impuro entre mundos sin clase, dispuestos a la fluidez.

Estoy jugando con algunas imágenes que provienen de las dos partes iniciales del segundo (contando 2666) de una larga secuela de textos variablemente narrativos rescatados del ‘archivo Bolaño’ después de su muerte, esa glosa apócrifa del ‘texto sagrado’ – la escabrosa *fan fiction* que promete contarnos toda la verdad ‘sobre los héroes’ del último clásico de la literatura hispanoamericana – que acaba de ‘desenclosetar’ la ‘homosexualidad’ de Amalfitano, sumergiéndolo al lector en los abismos del *queer* bolañesco (que aquí, realmente, cala más hondo que nunca).

Si subsistieran dudas acerca de la voluntad de Bolaño de crear un lazo de complicidad vital entre la exhumación de un referente extenuado – ‘América Latina’ – y el alfabeto *queer*, en la novela inacabada de 2011 que, con un toque de ironía, podríamos definir la del *coming out* de Amalfitano – *Los sinsabores del verdadero policía* –, el crucial viaje del personaje a Santa Teresa queda codificado, a la vez, como una vuelta a casa y una absolutización del exilio, una escapada afuera, lejos de toda esperanza de refundada estabilidad, directamente referida, en relación patente de causa y efecto, a la intempestiva aparición, en la rutina estancada del intelectual disidente, de un numen misterioso e implacable, un dispositivo de desclasamiento absoluto, que aquí, por fin, recibe su bautismo: «el dios de los homosexuales» (Bolaño 2012: 75).

Será precisamente la decisión de seguir su culto exigente la que, desarmandolo de todos sus escudos, haciendo caer al suelo todas sus coartadas, extrañándole de su ‘genealogía’, reconciliará a Amalfitano con el significado de su problemática ‘latinoamericanidad’.

Durante su primer encuentro erótico, Joan Padilla – el poeta lumpen, en perenne estado de furia dionisiaca, que, entre otras cosas, se hace responsable para el nuevo ambiente textual de la homosexualización del árbol genealógico de la poesía latinoamericana que ya habíamos encontrado entre las páginas de *Los detectives salvajes* – ‘descubre’ a Amalfitano «como se descubre un Continente» (46). El símil es sumamente evocador, porque interseca el discurso de la identidad colectiva con el de la identidad sexual aunándolos bajo el signo de la desmitificación performativa: no hay ‘descubrimiento’, sino mera invención cultural (de la alteridad), puro flujo narrativo – tal vez,

un endurecimiento momentáneo, la aparición fugaz de una tierra emergente en un devenir imparabile que no tiene por qué dar resultados, efectos, productos –, en ninguno de estos dos ‘huevos de Colón’ (informidades viscosas sin patrimonio genético por transmitir). Solo a raíz de esta necesaria *tabula rasa*, tras bonificar el territorio de toda ilusión de afincamiento, navegar a las Hespérides, viajar a la semilla, volverá a ser lícito.

Lo que Amalfitano sí descubre dejándose tardíamente sacudir por ‘el dios’ – «tenía cincuenta años y era la primera vez que follaba con un hombre» (30) – son las arenas movedizas en las que se apoya todo arreglo identitario, tanto personal como colectivo, la capacidad de habitar – a la vez, libertaria y terroríficamente – en una ciudadela vulnerada: en otras palabras, la tierra divisada en la línea del horizonte es Santa Teresa, que es América Latina «sin asidero» (Bolaño 2004: 265), «el campamento de gitanos» (149), la imposible coherencia de sus imágenes desencajadas, los espejismos del desierto convertidos en visiones cuerdas de precariedad, América Latina como patria de «la identidad peregrina del arte» (Bolaño 2012: 93), lugar electivo «que designa a los viajeros, a los aventureros del intelecto, a los que no se pueden estar quietos *mentalmente*» (Bolaño 2004: 257), según la definición que, en 2666, corre justamente a cargo de Antonio Guerra, el probable ligue clandestino del viejo profesor.

Cuando Amalfitano – que queda expulsado de la Universidad de Barcelona a raíz del ‘descubrimiento’ de su relación con el poeta que, también, es uno de sus estudiantes – observa, atónito, pero sin peso ni un asomo de resistencia, el vertiginoso proceso de descategorización al que el escándalo acaba de someter (la construcción social de) su subjetividad, pasando por lista los ladrillos de ese edificio imaginario que lleva su nombre, lo que se viene abajo junto con la imagen de su yo maltrecho es el escudo de armas de América y los mitos irradiados por su tradición tanto sociopolítica como literaria. El catálogo de reconfortantes propiedades identitarias mancilladas por el fantasma de la ambigüedad, torcidas por la ignominia y la deshonra, continúa sádico y monótono en una letanía de anáforas que suena a misal invertido durante cinco páginas. De esa autobiografía *ab ovo*, que es también una microenciclopedia política y cultural del Continente, provienen los siguientes *highlights*:

Yo, pensó Amalfitano, que fui un niño inventivo, cariñoso y alegre [...], yo que aprendí a bailar el rock and roll y el twist, el bolero y el tango, *pero no la cueca* aunque en más de una ocasión me lancé al centro de la ramada, pañuelo en ristre y jaleado por mi propia alma pues no tuve amigos en esa hora patria sino más bien enemigos, *huasos puristas escandalizados por mi cueca con taconeo, la heterodoxia gratuita y suicida* [...], yo que entré en el Partido Comunista y en la Asociación de Estudiantes Progresis-

tas, yo que escribí panfletos y leí el Capital [...], yo que fui expulsado del Partido y que seguí creyendo en la lucha de clases y en la lucha por la Revolución Americana [...], yo que predije la caída de Allende y que sin embargo no tomé ninguna medida al respecto, yo que fui detenido y llevado a interrogar con los ojos vendados y soporté la tortura cuando otros más fuertes se derrumbaron [...], yo que me pasé varios meses en el campo de concentración de Tejas Verdes, yo que salí con vida y me reuní con mi mujer en Buenos Aires, yo que seguí manteniendo lazos con grupos de izquierda, una galería de románticos (o modernistas), pistoleros, psicópatas, dogmáticos e imbéciles, [...]. Yo que traduje del francés *La rosa ilimitada* de J. M. G. Archiboldi [...], yo que vi a mi hija sonreír en Argentina, gatear en Colombia y dar sus primeros pasos en Costa Rica y luego en Canadá, de universidad en universidad [...], yo que hablé en tardes sofocantes con los nuevos carboneros de Latinoamérica, yo que vi salir humo de un volcán y mamíferos acuáticos con forma de mujer retozando en un río color café, yo que participé en la Revolución Sandinista, yo que dejé a mi mujer y a mi hija y entré en Nicaragua con una columna guerrillera [...], yo que finalmente recalé en la Universidad de Barcelona, en donde me entregué a mi trabajo con entusiasmo y honestidad, yo que descubrí mi homosexualidad al mismo tiempo que los rusos descubrían su vocación capitalista, yo que fui descubierto por Joan Padilla como quien descubre un continente, yo que fui arrastrado al delirio y redescubrí el placer y pagué por ello, yo que soy motivo de escarnio, la vergüenza del claustro y por ello llamado el sudaca desvergonzado, el sudaca mariquita, el sudaca pervertidor de menores, la reinona del sur... (41-46, la cursiva es mía)

En el intento desesperado de aferrarse a la gran historia del lugar que, hace tiempo, ha perdido, el personaje, más o menos conscientemente, hunde consigo unos cuantos significantes del historial de la autoctonía, unas cuantas estirpes, otra vez condenadas, tal vez oportunamente, a la esterilidad y a la ignominia. Es la América de los fabulosos espejismos y las utopías sociales, en la meticulosa descripción de cuyo patético derrumbe la Revolución anda emparejada con el folklor de taberna y el desembrujado cliché de la maravilla natural (según atestigua la cita casi literal del episodio de la fundación de Macondo en su región encantada, entre los monstruos mitológicos de la Ciénaga Grande). Tópicos identitarios, páginas lustrosas de un libro que, al transitar por ellas el espectro quemante y necesario del *queer* – ese ‘ángel’ o ‘demonio’ como se autodefine Padilla hablando al oído de su maduro amante – quedan expuestas a la acción implacable de un

viento árido que, además de ‘desertificar’ su mandatorio poder de convocatoria, logra rescatar de entre las líneas las versiones desviadas y apócrifas: una cueca con taconeo que escandaliza la ortodoxia danzante de la patria, una militancia débil, obviamente ‘sospechosa’, la traducción de la novela sin género de un escritor sin tierra, de rostros grotescos, cambiantes y componibles como los que fantasea su santo pintor, promulgador de una estética de lo ‘sin límite’... Continuando, llegaríamos a tocar con mano la calidad esquivada de un latinoamericanismo ‘chueco’ y, últimamente, ‘sin pluma’, dispuesto a salirse virilmente de cada una de sus casillas: el que, capitalizando los titubeos y tergiversaciones de su historia personal, sus interpretaciones imperfectas de lo propio del lugar, Amalfitano construye con los escombros de su yo destronado.

De hecho, en la cama de Padilla, «convertido en un mar de dudas», Amalfitano aprende a lidiar con los fantasmas de su pasado, a desmarcarse de la sombra intrusiva y caníbal de los «machos latinoamericanos de verdad», la secuela pomposa de los ídolos revolucionarios que le jodieron «la vida a Reinaldo Arenas» (125), hacia los que el hombre de letras que no se echó al monte y no se hizo mártir siente una mezcla de culpa e infinito cansancio; en otras palabras, se prepara a redibujar, con mano incierta, el mapa del continente de las mil y una utopías, convirtiéndolo para la ocasión en el «país donde los hombres amaban a los hombres» (74), según una fórmula programática, provocativamente ambivalente detrás de la cual, visto también el contexto en el que se pronuncia, acaban confundándose socialismo humanitario y mariconería. El amante homosexual se transforma, entonces, en el estímulo y el destinatario ideal de un nuevo relato de la identidad latinoamericana, a raíz del cual Amalfitano, «en un tiempo fuera del tiempo» que podría coincidir con su estancia en Santa Teresa, finalmente y reivindicativamente, adquiere derecho de asilo en la tierra de los que «siempre estaremos afuera», «los que no tenemos absolutamente nada que perder» (126). En este sentido, el apellido del poeta, acarreado el eco no tan distante del *affaire* Heriberto Padilla – el ‘incipit’ de la represalia castrista contra los intelectuales disidentes, el *casus belli* que hizo que empezaran a chirriar las monolíticas políticas izquierdistas del *boom* – no podría sonar más significativo, pasando a identificar, entre otras cosas, el fracaso (*queer*) de la Revolución con mayúsculas, el espectacular jaque mate a la necesidad de tomar ‘partido’ (tanto política como literariamente), la justificación de la incertidumbre como chaqueta de los bravos:

[...] algún día Octavio Paz y Neruda se darán la mano. Tarde o temprano Paz le hará un hueco en el Olimpo a Neruda. Pero nosotros siempre estaremos afuera. Lejos de Octavio Paz y Neruda. Por allí, se decía Amalfitano como un loco, busca por allí, escarba por allí, por allí hay rastros de verdad. En la Gran Intemperie.

Y también se decía: con los parias, con los que no tienen absolutamente nada que perder hallarás, si no la razón, la jodida justificación, y si no la justificación, el canto, apenas un murmullo (tal vez no sean voces, tal vez solo sea el viento entre las ramas), pero indeleble. (126)

La telaraña de imágenes en la que Bolaño atrae puntualmente a sus latinoamericanos de nuevo curso – o de segunda cosecha – es implacable: los parias de todas las Indias, el *threnos* susurrado para una generación memorable en el final de *Amuleto*, el viento que desquicia, la locura y la intemperie. Es con este equipaje a cuestas que Amalfitano zarpa rumbo a Santa Teresa, que es precisamente donde irá a buscar la lógica de su propio ‘descubrimiento’, el sentido de la aparición en su vida del ídolo furioso:

Sobre la identidad del dios de los homosexuales Padilla era categórico: es el dios de los mendigos, el dios que duerme en el metro, el dios de los insomnes, el dios que siempre ha perdido. (67-68)

La sagrada pesquisa, el regreso fatídico al origen, ‘la búsqueda de la identidad latinoamericana’ – tomando el aspecto de una larga carta dolorosa dirigida ‘a un tal Padilla’ – se convierte, entonces, en un trabajo *queer*, en el que el rostro severo del padre inalcanzable – la meta que orienta todo intento de afirmación estable en la tierra ocupada del lenguaje – queda sustituido por la máscara voluble, seductivamente misteriosa, en constante trance de redefinición, del amante gay. La problematización de la productividad de los viejos relatos – los de la identidad que se sustancia, los, binarios, del centro y la periferia – pasa, entonces, por el gusto del engaño, la travesura de la impostura, la obliteración del yo y el otro en el reflejo de lo mismo, de la mano de un deseo homosexual encarnado.

En este sentido, Castillo (la nueva máscara de Augusto Guerra), entre las estaciones del vía crucis que Amalfitano recorre para buscar a Padilla en Santa Teresa, es una de las más intensamente connotadas. El muchacho con pintas de Christopher Walken, parecido a un «estudiante enfermo» o a un «vagabundo», se dedica a falsificar cuadros del Norte – es «un falsificador de verdad» (83) – y suele soñar con una versión muy peculiar del «fin del mundo», intensamente relacionada con lo ilícito de su actividad:

– Soñaba con las pinturas de un pintor norteamericano – dijo Castillo –, estaban expuestas en una avenida muy ancha, al aire libre, una calle sin pavimentar, con casas y tiendas a los lados, todas las construcciones de madera, y las pinturas parecían a punto de derretirse con tanto sol y tanto polvo. (81)

El episodio deja en la boca un resabio duchampiano que nos devuelve de cabeza a la instalación icónica del libro colgado que Amalfitano levanta en el patio trasero de su casa en 2666: aquí, el apocalipsis – que dadas las circunstancias no dudaría en definir un apocalipsis *queer* (Bernini 2015) – se aplica directamente a la circulación geográfica y a la irradiación institucional, desde la alta cultura, de los modelos, a las categorías vigentes tanto en el mercado estético como en el tráfico de las identidades, desbaratando la norma de la contundencia imaginaria del original y la pasividad subordinada de la imitación (kitsch, periférica o ambas cosas a la vez) mediante la sorpresa absoluta, malévola, de lo idéntico. El encuentro inaugural – el ‘descubrimiento’ del profesor – se da, emblemáticamente, en el estudio, atiborrado de falsos de Larry Rivers, del saboteador, en medio de una escenografía hondamente alusiva y sutilmente abismática: un subversivo ‘montaje’. «Joder [exclama, en español de España, Amalfitano excitado], estoy en el centro del mundo. El lugar donde las cosas ocurren de verdad», antes de recibir la enésima visión mística, directamente emanada del cuerpo desnudo del falsario:

Después se imaginaba a Castillo pintando, [...], un muchacho hermoso que se dormía sin más en el campus de la Universidad o donde fuera y que soñaba con exposiciones mestizas en donde se abrazaban y marchaban juntos hacia la destrucción lo auténtico y lo falso, lo serio y lo jugueteón, la obra real y la sombra. (91-92)

En este sueño de un sueño, por el que circula una sintomática electricidad homoerótica, la peregrina estafa artística del enésimo acólito del culto parece capaz de vulnerar ‘desde abajo’, agujijoneándola en el sentido de marcha contrario al debido y naturalizado, nada menos que la Gran Frontera Norte. El mito de la hibridez – se sugiere – convence solo después del estallido de una ‘catástrofe’ *queer* que transforme tanto a ‘los indios’ como a los ‘cow-boys’ en sus respectivos disfraces vacíos, según parece indicar el gran mural «de 2 x 2» que Castillo ha pintado en la pared del bar en el que emborracha con mezcal a su nueva conquista. Allí, el folklor fronterizo – el de las ‘cebras de Tijuana’ elaboradas en el laboratorio experimental de posmodernidades descrito por García Canclini – es uno de los nombres posibles de ese ‘horror’ (estético, ético, ontológico) en el que Bolaño busca la verdad al rojo vivo, la ambigua danza de la muerte que revela la estafa y el chantaje de las identidades tipificadas:

Sobre un fondo de indios vagabundos, vaqueros y manadas, policías y coches de policía, aduanas significativamente abandonadas, parques de atracciones a uno y otro lado de la frontera, niños que salen de una escuela que lleva por nombre [...] el

del Benemérito de las Américas, Benito Juárez, un mercado de fruta y otro de cerámica, turistas norteamericanos, lustrabotas, cantantes de rancheras y de boleros (los de rancheras parecían pistoleros, los de boleros suicidas o chulos [...]), mujeres que van a misa y putas que conversan, corren o hacen señales ininteligibles, el dios Toltecatl, en primer plano, un indio de cara más bien regordeta cruzada de cicatrices y costurones, se ríe a mandíbula batiente. (83)

La carcajada siniestra de uno de los dioses aztecas del pulque es la de la deconstrucción universal, magisterialmente emanada por un rostro al que la historia – para no decir su propia cosmovisión – enseñó hace tiempo a ser (nada más que) una ‘máscara’. Su nombre, traducido, significa ‘el artesano’, el que ‘fabrica’.

«¿Cuál era la identidad de Padilla? Su identidad es el misterio y en ese misterio está el secreto de toda maravilla»<sup>64</sup> (113), musita entre sí Amalfitano mirándose en el espejo de su amante furioso cuando su conflicto identitario amenaza con tocar un límite intolerable. Empujado por su recuerdo ardiente, merodea sin rumbo, torciendo camino a cada paso, por entre los recovecos misteriosos, quizás tan solo absurdos, de un específico sector del laberíntico entramado urbano de Santa Teresa, el que, coherentemente con otras, ya visitadas, estaciones del macrotexto, le reservará una epifanía de mortalidad. El corazón de la nueva ciudad latinoamericana pulsa en el barrio de la prostitución. El sintagma «zona roja» queda rumiado, pasado por el filtro del desconcierto existencial atrozmente liberatorio que le compete al protagonista y, finalmente, se cuelga de un hilo: el recuerdo distante de las zonas calientes de la lucha política – «los campos liberados por la guerrilla», ahora descritos como «enormes barrios de putas disfrazados de Retórica y Dialéctica» (112) – se esfuma, se disipa, en realidad, para reaparecer nuevo en la puesta en escena de otra diferente trinchera, para cuya frecuentación parecería incluso posible desempolvar el viejo constructo de la ‘militancia’. En un callejón sin salida por el que, con el intento de venderle sexo, le acompaña de la mano un niño indio desnutrido inverosímilmente vestido con una sudadera de la Universidad de Wisconsin, Amalfitano asiste a los últimos suspiros de una travesti agonizante:

De pronto la calle se quedó en silencio, como encogida sobre sí misma. El niño se detuvo entre dos automóviles particularmente

---

64 La ‘maravilla’ de este pasaje – una palabra que, de otra manera, no parecería venir demasiado a cuento – no puede dejar de sonar literariamente connotada, es decir, se deja cómodamente habitar por fantasmas ‘tradicionales’, tradicionalmente latinoamericanos, que ahora, a medio camino entre la convención y una nueva eficacia ambigua, reanudan sus quehaceres localistas en un lugar de la cultura espectacularmente ‘torcido’.

destartaladas y miró a Amalfitano a los ojos. [...]. Se le llenaron los ojos de lágrimas. *Su identidad era el misterio*, recordó.

[...]

Antes de abandonar la calle escucharon unos gemidos. Amalfitano se detuvo. No es nada, dijo el niño, vienen de ahí, de la Llorona. La mano del niño indicó el zaguán de una casa en ruinas. Amalfitano se acercó con pasos vacilantes. En la oscuridad del zaguán se repitieron los gemidos. [...]. El niño estaba a su lado y le indicaba el lugar, Amalfitano dio unos pocos pasos en la oscuridad pero no se atrevió a seguir. Al volver atrás vio al niño de pie, haciendo equilibrio sobre un cascote. Es la loca de la calle que se muere de sida, dijo mirando distraídamente los pisos de arriba. (114-115)

La aparición de una figura reconocible del folklor mexicano *en travesti* es altamente significativa. Entre la basura, los escombros, las deyecciones infectas, las marcas de la desventura de una criatura emblemáticamente expuesta – hundiendo las manos en la plaga abierta de la vulnerabilidad *queer* –, Amalfitano redescubre – como un artificio al desnudo – un belicoso emblema latinoamericano de la conquista y el abandono, un gastado arquetipo colonial, cuyas quejas fantasmales, ya sin fuente ‘natural’, ambiguamente resucitadas en el postizo, devuelven significado a una historia secular de relaciones dispares y asimétricas (entre los géneros y entre las culturas), logrando así enturbiar la circulante propaganda de la perfecta neutralización del conflicto centro/periferia.

Aquí, realmente, Bolaño nos da su clase magistral acerca del estado de la cultura latinoamericana en la era de la globalización, liberando el campo de las identificaciones prescriptivas sin llegar nunca a fingir la ley de la transiti-vidad universal de las imágenes, que siguen siendo, tercamente, a lo largo de todas sus obras, inasimilables panorámicas de ‘diversidad’. Reflejándose en los ojos desesperadamente vengativos de la Llorona travesti, tras un largo recorrido de vicisitudes alternas, replanteamientos, reformulaciones y rechazos, Amalfitano es finalmente listo para performar – de manera totalmente libre y, claro está, sin inocencia – un nuevo latinoamericanismo revolucionario.

Al interpretar esta reveladora adenda al ‘archivo Amalfitano’, es prácticamente imposible no invocar la influencia directa de Pedro Lemebel, cuya sombra se asoma no solo en el apelativo literariamente connotado, más allá del argot, que el niño utiliza para referirse a la travesti moribunda, sino también en la definición que el ‘detective’ latinoamericano tocado por la locura asocia con la identidad de su amante, citando, en realidad, el enigmático lema poético mediante el cual éste define, por difuminación, al ‘dios de los homosexuales’. Si, como sabemos, el ‘misterio’ – la colindancia con el abis-

mo de la nada – es el eufemismo que Lemebel utiliza para apropiarse discursivamente del sida, volviéndolo herramienta identitaria ambiguamente ‘propia’, no será demás añadir que todas las ‘misteriosas’, febriles cartas que Amalfitano recibe de parte de Padilla en Santa Teresa suenan a fragmentos de una despedida. De rodillas, ante los pobres restos de la loca de la calle, como finalmente entendiendo un secreto o un tabú, tiene la sensación de estar leyendo «la carta de un agonizante» entretejida con palabras como «amor, soledad, desesperación, rabia, tristeza, marginación», las mismas que tal vez le diría su iniciador cual último legado antes de morir de la misma enfermedad con la que, posiblemente, también le ha contagiado.

El diálogo explícito que aquí Bolaño procura activar con *Loco afán* no puede pasar desapercibido y repercute, más en general, a todos los niveles, en la operación imaginaria en la que se basa la fundación de la nueva ciudad latinoamericana «de los espejos (o los espejismos)», consagrándola, a la luz de las evidencias reunidas, al culto de la desprotección más radical.

Procurando que el término resuene con toda la reverberación de la polise-mia, quiero cerrar brevemente con un ‘elogio de la locura’ latinoamericana, un panegírico que, en perfecta sintonía con la aventura textual del lugar – que se presenta plagada tanto de visiones fundacionales como de stirpes meticulosamente recontadas –, se propaga, en el corpus bolañesco, a partir de una ‘prefiguración’ y de una ‘genealogía’: las de un personaje llamado Lalo Cura. En un relato que pertenece, como *El Ojo Silva*, al ciclo de *Putas asesinas*, el único ‘verdadero policía’ de *La parte de los crímenes*, el solo que no participa en el emponzoñado caldo de cultivo antropológico que alberga los feminicidios, recibe su bautismo, en epifanía significativamente desclasada, desde la pornografía, quedando asociados sus natales, bastante obviamente, con la incertidumbre más ignominiosa, pero también, en el contexto de la que se presenta como la variación más excéntrica alrededor del motivo bolañesco del martirio de los muchachos latinoamericanos involucrados en una lucha impar con las fuerzas de la historia, con una forma diferente del valor y el linaje, con otro (im)posible escudo de armas latinoamericano. El conmovedor ejército a la intemperie, de hecho, se integra aquí con los actores de reparto de una productora de películas para adultos. A ellos les pertenece ahora la aureola de la resistencia, la «grandeza inútil, de muchachos guapos y sin escrúpulos, destinados al sacrificio» en medio de un «espacio de soledad y olvido»:

Jóvenes mestizos, negros, blancos, indios, hijos de Latinoamérica cuya única riqueza era un par de huevos y un pene cuarteado por la intemperie [...]. La tristeza de esas pollas monumentales en la vastedad y desolación de este continente. (Bolaño 2014: 303)

Hablando de huevos de Colón y huevos prehistóricos inaugurales (los que, en cierto incipit, ponen en marcha la necesidad de la saga) ... tal vez no sea mera casualidad que el cuento de los orígenes insalvables de un niño sin padres sea ambientado en una Colombia consagrada al puro derroche, al desperdicio confuso del material genético, ni que, en la otra versión de su diminuto palimpsesto – la que, en olor de autoplagio, se relata en 2666 y en *Los sinsabores*<sup>65</sup> –, Lalo Cura nazca en pleno desierto, en un lugar bajo sospecha de extinción, donde la reivindicación genealógica, más que a utopía, suena a chiste macabro.

En otro episodio capital de 2666, uno entre los más metastáticamente interconectados con los clásicos de la generación perdida, especularmente a lo que pasa con Amalfitano en la parte que le corresponde, también este otro modelo de lo sin casta latinoamericano escucha voces y recibe fantasmas: son las pendencias inquietas de su genealogía incierta, huérfana, bastarda, los ecos de cinco generaciones de violaciones y abandonos perpetradas en un pueblo irredimible llamado Villaviciosa. Donde el último de los Buendía, a pesar de los buenos propósitos de la pareja incestuosa, seguirá llamándose, tristemente, Aureliano, y nunca logrará salir vivo de Macondo, Lalo Cura rompe el círculo de la textualidad cerrada, con decisión poco viril, quiebra la cadena de las venganzas masculinas, del rescate necesario de ‘lo que es mío’ cara al último conquistador y, justamente por aceptar el ignominioso apellido de ‘las madres’, llevando radicalmente puesto el destino precario de los Expósito, empieza a ‘flotar’ sin peso por una tierra ‘sin padre’ (fuera del *logos*, sin frutos, libre del culto de la dirección). Igual que otros visionarios bolañescos, se pierde en el desierto, por entre un archipiélago de fragmentos desgajados que, se acepta, bien podrían ser meros ‘engaños del ojo’:

Vivir en este desierto, pensó Lalo Cura [...], es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas [...]. (Bolaño 2004: 698)

Donde menos cabría esperarlo, en el lugar de la aparente sequía (cultural, imaginaria...) con el que Bolaño ha sustituido las proliferantes selvas de la soledad americana, se reanuda el rito de la ‘inmersión’, la sapiencial ablución abismática en la que el cuerpo pierde peso y posición, según se va desbaratando la ficción de un territorio reconfortantemente acotado por límites y fronteras.

---

65 En ocasión de su tercer advenimiento textual, el de *Los sinsabores*, en realidad, el personaje cambia de nombre y es Pancho Monje. Para mejor proyectarlo en el telón de fondo de la violencia literaria latinoamericana, véase Basile (2018).

Para rematar el diálogo entre dos distintas acepciones de la locura que Bolaño explota en su construcción del lugar del hombre latinoamericano – el diálogo virtual entre Amalfitano y Lalo Cura –, se puede añadir que, antes de salir de los rangos y descoserse de encima todas las divisas, todavía no del todo dispuesto a las heladas del desarraigo, meditando acerca de su recién descubierta ‘locura’, Amalfitano trata de aferrarse a una genealogía (literaria) de la homosexualidad. Su improbable pesquisa heráldica le lleva, fatalmente, a un desierto, el hacia donde se dirige el yo lírico depravado del Rimbaud de «Le coeur volée», «couvert de caporal»<sup>66</sup>. En la cita – que se da por entero y en francés – del poema que, según la vulgata crítica, encubre el relato de la violación del iluminado «por parte de un grupo de soldados cuando éste se dirigía a París para unirse al sueño de la Comuna» – otra revolución a la que se le bajan los humos por contrapaso *queer* –, Amalfitano ‘descubre’ su propio corazón cubierto de ignominia, su corazón latinoamericano ‘des-cubierto’ de distintivos:

Todo estaba claro, pensaba Amalfitano entonces, el poeta adolescente degradado por la soldadesca justo cuando se dirigía, ¡a piel!, al encuentro con la Quimera, y que fuerte era Rimbaud, pensaba Amalfitano renunciando ya a cualquier consuelo, emocionado y admirado a partes iguales, para escribir casi inmediatamente después el poema con el pulso firme, las rimas originales, las imágenes que oscilaban entre lo cómico y lo monstruoso... (Bolaño 2012: 138-139)

La pregunta abierta que ‘cierra’ el poema («Comment agir, ô coeur volé?»), que tan parecida suena, por ejemplo, al «¿Qué hago?» del gaucho insufrible, desemboca, lo sabemos, en algún remoto desierto africano, que es donde, en este lado de la realidad, ese ‘aventurero del intelecto’ lleva a morir su historia, así como, no será de más recordar, desde un lugar remoto de ese continente igual de perdido para las categorías occidentales que Latinoamérica provienen, rimbaudianamente, las últimas noticias certeras que la prosa bolañesca nos entrega acerca del infrarrealista Arturo Belano<sup>67</sup>. Para más remate, en otro rizo más de la textualidad enloquecida, la patria leyenda de una comunidad imaginaria fundada en pleno desierto de Sonora, archivada en los empolvados anales de la comarca de Santa Teresa – como si allí no solo dieran a parar todas las historias de la humanidad sino de allí, últimamente, se regeneraran torcidas y perversas – procura relacionar la violación marica del poeta con un acto de resistencia decolonial, completan-

66 El término francés *caporal* indica, a la vez, a la persona de un principal del ejército, los grados militares que le identifican en el uniforme y el tabaco menudo, picado fino, que remite a la obsesión recurrente de los puchos, las colillas, que los soldados del poema no paran de fumar.

67 Como se insinúa en el fragmento 25 de la segunda parte de *Los detectives salvajes*.

do la parte de la realidad con la invención de una casualidad sospechosa que individuía en el «hijo de puta que abusó de Rimbaud» el único superviviente del destacamento militar que, durante «la aventura mexicana de Maximiliano y Napoleón III» (140), intentó la empresa de conquistar Villaviciosa<sup>68</sup>.

\*

Oscilantes, culturalmente suspensas entre la iluminación (en negro) y la autoparodia, como en ese canto a la vergüenza, a la vez desesperado y libertario, que es *El corazón robado*, son las imágenes latinoamericanas fabricadas en el taller Bolaño (y, más en general, todos los ‘vestidos nuevos’ de Latinoamérica que este libro se ha ocupado de empezar a mapear). Imágenes orgullosamente huérfanas del deseo de un íncipit, imágenes provenientes de un pueblo notoriamente «perdido y, no obstante, coronado con la aureola invicta del misterio» (Bolaño 2012: 175): un manicomio, «el [...] de Europa» tal vez (un espacio salvado para la violencia impune que Occidente insiste en relegar en los márgenes), pero también, una traicionera y sutilmente subversiva ‘casa de las locas’, lista para infectar imaginariamente a sus (viejos y nuevos) macrós y caporales con la sospecha de la gestualidad universal, con la certidumbre de que toda identidad es, últimamente, identidad ‘contra natura’.

---

68 ‘Cubiertos de caporales’ locales improvisados y enfurecidos, como relatan los anales de la locura en el reverso de la historia, los soldados franceses «fueron llevados a un corral cubierto en donde, tras desposeerlos de sus ropas y zapatos, un grupo de captores se dedicó a violarlos y torturarlos durante el resto del día» (141).



## Bibliografía

- Agamben G., 2006, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, (1995).
- Albertazzi S., 2013, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci.
- Amícola J., 2013, *Roberto Bolaño o los sinsabores de la razón queer*, «Lectures du genre» 10: 5-10.
- Andalucía G., 1987, *Borderland. La frontera. The new Mestiza*, San Francisco, Aunt Look Book Co.
- Andrews C., 2014, *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*, New York-Chichester, Columbia University Press.
- Arboleda Ríos P., 2011, ¿Ser o estar queer en Latinoamérica? *El devenir emancipador en: Lemebel/Perlongher/Arenas*, «Iconos. Revista de Ciencias Sociales» 39: 111-121.
- Areco M., 2017, *Acuarios y fantasmas: imaginarios de espacio y de sujeto en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente*, Santiago de Chile, Ceibo Ediciones.
- Arenas R., 1995, *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes*, Miami, Universal, (1990).
- , 1999, *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*, Barcelona, Tusquets.
- Ashcroft B.-Griffiths G.-Tiffin H., 2002, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, (1989).
- Balderston D., 2004, *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayo sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- , 2015, *Los caminos del afecto*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- , 2018, *Piglia's Diaries: Recovering the Gestation of «Plata quemada»*, «A Contracorriente» 16.1: 253-263.
- Balletta E., 2009, *Tu svástica en las tripas. Corpo e storia in Néstor Perlongher*, Siena, Gorée.
- Barrientos M., 2017, *La construcción estética de la imagen en la performance «Zonas de dolor» de Diamela Eltit*, «Aisthesis» 61: 145-166.
- , 2019, *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*, Pittsburgh, Latin America Research Commons.
- Basile T., 2018, *Violencia y locura en América Latina a partir de las prefiguraciones de Lalo Cura (Roberto Bolaño)*, «Alternativas» 8: 1-12.
- Becerra E., 2008, ¿Qué hacemos con el abuelo? «La materia del deseo», de Edmundo Paz Soldán, en J. Montoya Suárez-Á. Estéban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid-Frankfurt,

- Iberoamericana-Vervuert: 165-181.
- Bellatín M., 2009, *Salón de belleza*, Barcelona, Tusquets, (1994).
- Benítez Rojo A., 1998, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea.
- Berg E., 2003, *Ricardo Piglia, un narrador de historias clandestinas*, Mar del Plata, E. Balder.
- Bernini L., 2015, *Apocalipsis queer. Elementos de teoría antisocial*, Barcelona-Madrid, Egales, (2013).
- Bhabha H., 2002, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, (1994).
- Bianchi Lasso S., 1992, *Viajes de ida y de vuelta: poetas chilenos en Europa*, Santiago, Documentas-Cordillera.
- Bisama Á., 2013, *Un país imposible: Roberto Bolaño y el exilio*, «Mitologías hoy» 7: 41-56.
- Bizzarri G., 2017, *Muerte y resurrección re-escritural de la identidad hispanoamericana en Roberto Bolaño*, en G. Bizzarri-D. Pini-A. Vélez Posada-J.M. Cuartas (eds.), *Rescrituras ¿Lógicas de la repetición?*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT: 15-39.
- , 2018, *La 'alita rota' del discurso latinoamericanista. Estrategias queer en Roberto Bolaño, Diamela Eltit y Pedro Lemebel*, «Anales de literatura chilena» 29: 53-68.
- Bolaño R., 2004, 2666, Barcelona, Anagrama.
- , 2008, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, (2004).
- , 2009, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, (1997).
- , 2010, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama, (1993).
- , 2012, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, (2011).
- , 2013, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, (1999).
- , 2014, *Cuentos*, Barcelona, Anagrama, (2010).
- , 2015, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, (1998).
- , 2016, *El espíritu de la ciencia ficción*, Barcelona, Alfaguara.
- Bolaño R.-Piglia R., 2017, *Roberto Bolaño y Ricardo Piglia, una conversación*, «El Periódico» 22/01/2017, <https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2017/01/22/roberto-bolano-y-ricardo-piglia-una-conversacion/>.
- Bolognese C., 2009, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Editorial Margen.
- Borges J.L., 1989, *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Emecé.
- Braidotti R., 1994, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- Braithwaite A., 2006, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- Brito E., 2014, *La comunidad insurgente en «Por la Patria» de Diamela Eltit*, en E. Brito, *Ficciones del muro. Brunet, Donoso, Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio: 107-126.
- Brown J.A., 2018, *Sampling and Remixing in Recent Latin American Narrative*, «Revista Hispánica Moderna» 71.1: 7-22.
- Butler J., 1993, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, London, Routledge.
- , 2004, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London/New York, Verso.

- , 2007, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, (1990, 1999).
- Campra R., 1998, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI.
- Candia A., 2011, *El 'Paraíso infernal' en la narrativa de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Carpentier A., 1987, *De lo real maravilloso americano*, en A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza & Janés: 66-77.
- , 2004, *Obras completas vol. 2: El reino de este mundo-Los pasos perdidos*, Buenos Aires: Siglo XXI, (1983).
- Carreño Bolívar R. (ed.), 2009, *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Casas F., 2018, *La noche boca abajo*, Buenos Aires, Mansalva.
- Corbatta J., 2009, *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*, Buenos Aires, Corregidor.
- Cornejo Polar A., 2003, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACEP-Latinoamericana Editores.
- Corral W., 1988, *La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana*, «Revista Iberoamericana» 144-145: 709-724.
- Cortázar J., 1975, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, «Caravelle» 25: 145-151.
- Cortés Kolooffon A., 2013, *La palabra teatral de Diamela Eltit*, «La Jornada Semanal» 932, 13/01/2013, <http://www.jornada.unam.mx/2013/01/13/sem-adriana.html>.
- Costagliola C., 2017, *El sida en la literatura Cuir/Queer latinoamericana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Crenshaw K., *On Intersectionality: Essential Writings*, New York, New Press.
- Cruz-Malavé A.-Manalansan IV M.F. (eds.), 2002, *Queer Globalizations. Citizenship and the Afterlife of Colonialism*, New York University Press.
- Dabove J.P., 1994, *La forma del destino. Sobre «El beso de la mujer araña», de Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Deleuze G.-Guattari F., 1988, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, (1972).
- , 2004, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, (1980).
- D'Halmar A., 1963, *El hermano errante*, Santiago de Chile, Zigzag.
- De Lauretis T., 1987, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- De Toro A. (ed.), 1997, *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt, Vervuert.
- Dell'Aversano C., 2017, *Per un'ermeneutica queer del testo letterario*, «Poli-femo» 13-14: 49-90.
- Donoso J., 2011, *El lugar sin límites*, Madrid, Alfaguara, (1966).
- Donoso C., 1987, *Entrevista a Diamela Eltit: tenemos puesto el espejo para el otro lado*, «APSI» enero-febrero: 47-49.
- Echavarrén R., 2014, *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Montevideo, La flauta mágica.
- Echeverría B., 1990, *Conversaciones sobre lo barroco*, México, Unam.

- (coord.), 2008, *La americanización de la modernidad*, México, Era.
- , 2010, *Modernidad y blanquitud*, México, Era.
- Edelman L., 2014, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*, Barcelona-Madrid, Egales, (2004).
- Eltit D., 2010, *Impuesto a la carne*, Santiago de Chile, Seix Barral.
- , 2011, *Tres novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, (2004).
- , 2014, *Por la patria*, Santiago de Chile, Seix Barral, (1986).
- , 2016, *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Seix Barral.
- Epps B., 1995, *Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro and the Politics of Homosexuality*, «Journal of the History of Sexuality» 6.2: 231-283.
- Espinosa P. (ed.), 2003, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis.
- Espósito R., 2003, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, (1998).
- Falconí Trávez D.-Castellanos S.-Viteri M. A. (eds.), 2014, *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*, Barcelona-Madrid, Egales.
- Falconí Trávez D., 2016, *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas.
- (ed.), 2018, *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*, Barcelona-Madrid, Egales.
- Ferrer C.-Baigorria O., 2017, *Perlongher prosaico*, en N. Perlongher, *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue: 7-12.
- Fischer C., 2016, *Queering the Chilean way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965–2015*, London, Palgrave Macmillan.
- Fisher-Lichte E., 2011, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- Foucault M., 1988, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, (1975).
- , 2006, *La historia de la sexualidad* (tomo I), México, Siglo XXI, (1976).
- Forster Wallace D., 2005, *Consider the Lobster and other Essays*, New York, Back Bay Books.
- Fresan R., 2013, 'Boomtown' o *Diario para una relectura de «Cien años de soledad» y apuntes para un proyecto de serie para la 'HBO'*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp57b2>
- Fuentes C., 1992, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 2008, *El naranjo*, Madrid, Alfaguara, (1993).
- Fuguet A.-Gómez S. (eds.), 1996, *McOndo*, Madrid, Grijalbo Mondadori.
- Fuguet A., 2019, *Sudor*, Barcelona, Random House.
- García Canclini N., 2001, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Madrid, Paidós, (1990).
- García Márquez G., 1996, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, (1967).
- García-Moreno L., 2007, *Violent (Re-)Inscriptions: Writing and Performance in Diamela Eltit's «Lumpérica»*, «Latin American Literary Review» 35.69: 120-136.

- Giddens A., 1992, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press.
- Giorgi G., 2004, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Girard R., 1986, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, (1982).
- Glissant É., 1990, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Greenblatt S., 2008, *Maravillosas posesiones. El asombro ante el Nuevo Mundo*, Barcelona, Marbot Ediciones, (1992).
- Guerra Cunningham L., 2000, *Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel*, «Revista Chilena de la Literatura» 56: 71-93.
- Guerrero J.-Bouzaglio N. (comps.), 2009, *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Halberstam J., 2005, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press.
- , 2018, *El arte queer del fracaso*, Barcelona-Madrid, Egales, (2011).
- Hernández C., 2019, *El verbo j*, Bogotá, Laguna.
- Hutcheon L., 1993, *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1989.
- Jameson F., 1992, *La posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, (1991).
- Josef J., 1996, *Introducción*, en G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra.
- Kornak J., 2015, *Queer as a Political Concept*, tesis doctoral, University of Helsinki, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-0562-2>
- Kristeva J., 1982, *Powers of Horror: an Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, (1980).
- Lagos Caamaño J., 2011, *Postcolonialidad y decolonialidad en «Loco afán» de Pedro Lemebel*, «Alpha» 33: 105-114.
- Lanza Lobo C., 2004, *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Quito, Editorial Abya Yala.
- Lemebel P., 1991, *Loco afán*, <http://lemebel.blogspot.it/2005/12/loco-afn.html>.
- , 1997a, *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Cuarto propio, (1995).
- , 1997b, *Loco afán. Crónicas de Sidario*, Santiago de Chile, LOM, (1996).
- , 2004, *Zanjón de la Aguada*, Santiago de Chile, Seix Barral, (2003).
- , 2009, *Loco afán. Selección de Crónicas de sidario*, Buenos Aires, La Página.
- , 2010, *De perlas y cicatrices*, Santiago de Chile, Seix Barral, (1998).
- , 2015, *Serenata cafiola*, Santiago de Chile, Seix Barral.
- , 2018, *Incontables*, Santiago de Chile, Seix Barral.
- Lértora J.C., 1993, *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Lewis V., 2010, *Crossing Sex and Gender in Latin America*, London, Palgrave Macmillan.

- Lezama Lima J., 1969, *La expresión americana*, Madrid, Alianza, (1957).
- , 1993, *Paradiso*, Madrid, Cátedra, (1966).
- Lindstrom N., 2006, *Las leyendas literarias argentinas en la narrativa de Ricardo Piglia*, en D. Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Universidad de Sevilla: 127-140.
- Long R., 2015, *Roberto Bolaño's Queer Poetics*, en I. López Calvo (ed.), *Critical Insights: Roberto Bolaño*, Armenia NY, Grey House Publishing: 150-166.
- , 2017, *Esperar en el cementerio: «2666» y el tiempo queer*, «Orillas» 6: 99-106.
- López M.-Davis F., 2010, *Micropolíticas cuir: transmariconizando el Sur*, «Ramona» 99: 8-9.
- López-Pellisa T. (ed.), 2018, *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, León, Eolas Ediciones.
- Lorenzano S., 2004, *Sobrevivir precariamente. En torno a la propuesta literaria de Diamela Eltit*, en D. Eltit, *Tres novelas*, México, Fondo de Cultura Económica: 11-25.
- Ludmer J., 1984, *Tretas del débil*, en P.E. González-E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán: 47-54.
- Maffesoli M., 2004, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en la sociedades postmodernas*, México, Siglo XXI, (1988).
- Manzoni C., 1994, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos.
- Masiello F., 2001, *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma.
- Menton S., 1993, *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Meruane L., 2012, *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo W., 2007, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, (2005).
- , 2010, *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Molloy S., 1994, *Políticas de la pose*, en J. Ludmer (ed.), *Culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 129-138.
- , 2013, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Montecino Aguirre S., 2012, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Catalonia.
- Morales L., 1998, *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Moreno Turner F., 1975, *La inversión como norma: a propósito de «El lugar sin límites»*, en A. Cornejo Polar (coord.), *José Donoso: la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro: 75-100.
- (coord.), 2011, *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago, Lastarria.
- Muñoz E.M., 1986, *El discurso utópico de la sexualidad en «El beso de la mujer araña»*

- de Manuel Puig, «Revista Iberoamericana» 135-136: 361-378.
- Murray S. (ed.), 1997, *Not on any Map. Essays on Postcoloniality and Cultural Nationalism*, University of Exeter Press.
- Neustadt R., 1999, *(Con)fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*, New York-London, Garland.
- , 2012, *CADA día: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Newton E., 1972, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press.
- Noguerol F., 2008, *Narrar sin fronteras*, en J. Montoya Suárez-Á. Estéban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 19-33.
- , 2017, *Instántaneas para aprehender el horror: la ansiedad ética y su formulación estética en «2666»*, de Roberto Bolaño, «Orillas» 6: 29-42.
- Nómez N., 2010, *Exilios e insilios: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los Setenta*, «Revista Chilena de Literatura» 76: 105-127.
- Ogarrío G., 2009, *Roberto Bolaño: los exilios narrados*, «La Jornada Semanal» 723, 11/01/09, <https://www.jornada.com.mx/2009/01/11/sem-gustavo.html?#directora>.
- Ortega J., 1990, *Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit*, «La Torre», IV.14: 229-241.
- Ortiz F., 2002, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, (1940).
- Ostrov A., 2008, *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba (Argentina), Alción.
- , 2014, *Espacios de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana*, Villa María, Eduvim.
- Page J., 2013, *Crime, Capitalism, and Storytelling in Ricardo Piglia's «Plata quemada»*, «Hispanic Research Journal» 5.1: 27-42.
- Palacio P., 2010, *Un hombre muerto a puntapiés y relatos dispersos (1921-1930)*, Madrid, Veintisiete letras.
- Palaversich D., 2002, *The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's «Loco afán»*, «Latin American Perspectives» 122.29.2: 263-282.
- , 2005, *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, México, Plaza & Valdés.
- Panero L.M., 2017, *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, Visor, (2004).
- Perlongher N., 1997, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- Piglia R., 2011, *Plata quemada*, Barcelona, Anagrama, (1997).
- Puig M., 2010, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, (1976).
- Quijano A., 2000, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, en E. Landier (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO: 201-246.
- Quinteros I., 1978, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, Miami, Hispanova.
- Quiroga J., 2000, *Tropics of Desire. Interventions from Queer Latino America*, New

- York University Press.
- Rama Á., 2008, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego, (1982).
- Richard N., 1989, *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Zegers Ed.
- , 2007, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados, (1987).
- , 2018, *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- Ríos Baeza F. A., 2013, *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Tirant Humanidades.
- Rivas F., 2011, *Diga 'queer': con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano*, en Vv. Aa., *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago de Chile, Coordinadora Universitaria por la Diferencia Sexual: 59-75.
- Rose M., 1993, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press.
- Rulfo J., 1995, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, (1955).
- Sacks H., 1992, *Lectures on Conversation, Volumes I and II*, Blackwell, Oxford University Press.
- Said E., 2015, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, (1978).
- Salvatierra D., 2014, *Eléctrico ardor*, Lima, Estruendomudo Ediciones.
- Sarduy S., 1987, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, (1987).
- Scarabelli L., 2018, *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Schweblin S., 2017, *Pájaros en la boca*, Barcelona, Penguin Random House.
- Shih S.-M., 2010, *Traduciendo el feminismo: Taiwán, Spivak, A-Wu*, «Lectora. Revista de dones i textualitat» 16: 35-57.
- Sifuentes-Jáuregui B., 1997, *Gender without Limits. Transvestism and Subjectivity in «El lugar sin límites»*, en D. Balderston-D.J. Guy (eds.), *Sex and Sexuality in Latin America*, New York University Press: 44-61.
- , 2002, *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*, London, Palgrave Macmillan.
- , 2014, *The Avowal of Difference: Queer Latino American Narratives*, State University of New York Press.
- Sloterdijk P., 2017, *Esferas 1*, Siruela, Madrid, (2003).
- Smith P.J.-Aina Barale M. (eds.), 1995, *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke University Press.
- Solorza P., 2015, *Para una reescritura de los márgenes: cuerpo, raza y género en «Por la patria» de Diamela Eltit*, «Orillas» 4: 1-15.
- Sommer D., 2004, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Sontag S., 2007, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, (1966).
- Sutherland J.P., 2009, *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago

- de Chile, Ripio Ediciones.
- Valcárcel Rivera C., 1992, *La escritura póstuma de Reinaldo Arenas: «Viaje a La Habana»*, «Cauce» 14-15: 571-584.
- Vasconcelos Calderón J., 2007, *La raza cósmica*, México, Editorial Porrúa, (1925).
- Vargas Llosa M., 1971, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Lima, Seix Barral.
- Volpi J., 2009, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Walsh C., 2005, *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas*, Quito, UASB.
- Zamora F., 2002, *Por debajo del agua*, México, Plaza & Janés.



## TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim  
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo  
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*  
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)  
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)  
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,  
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)  
*Provence and the British Imagination*

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)  
*Tabucchi o Del Novecento*

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)  
*Il fascino inquieto dell'utopia.*  
*Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)  
*Formula e metafora.*  
*Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930*

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)*

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)*

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)*

| 13 |

Nicoletta Brazzelli  
*L'Antartide nell'immaginario inglese.*  
*Spazio geografico e rappresentazione letteraria*

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)  
*Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali*

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)  
*Bridges to Scandinavia*

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)  
*ExpoShakespeare.*  
*Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali*

| 17 |

Giuliana Calabrese  
*La conseguenza di una metamorfosi*  
*Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*

| 18 |

Anna Pasolini  
*Bodies That Bleed*  
*Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales*

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)  
*La Política de la mirada.*  
*Felisberto Hernández hoy*

| 20 |

Elisabetta Lonati  
*Communicating Medicine.*  
*British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works*

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas*

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en Chile*

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)  
*Donde no habite el Olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*

| 25 |

Camilla Storskog  
*Literary Impressionisms.*  
*Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)  
*La densità meravigliosa del sapere.*  
*Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa, Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a  
cura di)  
*La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali*

| 28 |

Alicia Kozameh  
*Antología personal*

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)  
*Esempi di seconda mano.*  
*Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo*

| 30 |

Marcella Uberti-Bona  
*Geografías del diálogo.*  
*La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité*

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)  
*Filigrane*

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)*

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)*

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)*

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)  
*Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese*

| 36 |

Camilla Binasco  
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,  
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri  
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento  
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

Intersecando teoría postcolonial y *gender studies*, este volumen se encarga de fundar un territorio imaginario llamado 'Queeramérica', donde la 'naturaleza' es estudiado montaje, las fronteras son inciertas y las identidades ambiguas. Los cuerpos diferentes y diversamente orientados que deambulan por estas páginas son, sobre todo, 'cuerpos locales', emblemáticos de una manera inédita de desglosar el lema de lo local y 'llevar' el estigma periférico: cuerpos libertariamente desconfiados sin llegar a ser rendidos al discurso de la transitividad universal. Detectando un distintivo 'giro *queer*' en los quehaceres literarios hispanoamericanos a partir de los años 90 del pasado siglo, la investigación se concentra en las borrosas 'visiones de Latinoamérica' que, después de los mitos y el desencanto, empiezan a salir de los talleres de tres autorías fuertes del canon chileno: Pedro Lemebel, Diamela Eltit y Roberto Bolaño, los responsables de una versión productivamente torcida del 'viejo y embustero cuento' de la identidad hispanoamericana, los pioneros de un inédito lugar de la cultura en el que muchos escritores del nuevo milenio echarán raíces.

**Gabriele Bizzarri** es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Padua (Italia) y director de la revista *Orillas*. Su investigación se concentra en las representaciones literarias de la modernidad periférica y en las variaciones imaginarias de la postmodernidad y la globalización en América Latina. También ha estudiado las formas y los temas de la narración fantástica tanto en el siglo XX como en el nuevo milenio.



di/sgni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

