

uni(+di)versidad

publicación del Programa Universitario de Diversidad Sexual



ISSN: 2422-6890

Coordinadorxs Editoriales: Javier Gasparri y María Eugenia Martí

Edición General: María Eugenia Martí

Diseño y diagramación: Didac Terre

Imagen de Tapa: Cervio Martini

"Sin título", de la serie El Fantasma del SIDA

Tiza, lápiz, crayón y microfibra sobre papel/ 42x29 cm / 2023

noticia editorial

Este número se compone de un conjunto de trabajos presentados en el V Coloquio Internacional “Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis” que organizamos desde este mismo Programa Universitario de Diversidad Sexual y que tuvo lugar en el Espacio Cultural Universitario de la UNR los días 29 y 30 de junio de 2023. Muchos de esos trabajos han sido revisados especialmente para esta publicación. Agradecemos a lxs autorxs que han respondido con tanto entusiasmo a la convocatoria. El espectro de temas que recorren los textos es amplio, pero hilvanan, con todo, un panorama de discusiones actuales que visibiliza con claridad la agenda que compartimos los días del Coloquio.

- Mariela Solana**
Sobre anacronismos y vanguardias: políticas temporales en las guerras de frontera sexogenéricas 4
- Fiorella Guaglianone**
Pensar la reproducción, imaginar políticas sexuales: debates en torno al realismo y al utopismo en Chitty y Muñoz 23
- Natalia Cocciarini**
Sexo y SIDA: una fórmula para la negatividad en los ´80. Mecanismos para la sobrexposición del sexo en *Cerdos&Peces* 38
- Cristian Molina**
***Carne* (1968): moraleja y comunidad en la filmografía sadeana de Armando Bó y Coca Sarli 48**
- Facundo Saxe**
Un retcon sexo-disidente: Isabel Sarli en un multiverso cuir 68
- Pablo Brandolini Robertone**
Arquitecturas de lo paranormal: monstruos, sexualidad y la tecnología de las casas embrujadas 93
- Atilio Raúl Rubino**
Las temporalidades del amor y del deseo. Hacia una literatura queer del fracaso en Argentina 111
- María Victoria Agosti**
“Háganle caso a un poeta experto”: construcciones de masculinidad y feminidad en el *Arte de amar* y la *Cosmética* de Ovidio 133
- Adrián Zanuttini**
La representación del cuerpo, la identidad y la comunidad travesti-trans* en las ficciones mendocinas *Las viajadas* y *Soy lo que quieras llamarme* (2009-2012) 144
- Luciana V. Almada, Liliana V. Pereyra y Juan M. Burgos**
En-tre(s)-vistas. Tres consignas para tres reflexiones sobre trabajo sexual 159

Sobre anacronismos y vanguardias: políticas temporales en las guerras de frontera sexogenéricas

Mariela Solana

IEI (UNAJ); IIEGE (UBA); CONICET
mariela.solana@gmail.com

Resumen

En este artículo presento cuatro escenarios, de Argentina y Estados Unidos, que ilustran la relación intrínseca entre el tiempo, la política y las prácticas genéricosexuales. En sintonía con las reflexiones enmarcadas en el “giro temporal” en teoría *queer*, quisiera profundizar sobre la noción de crononormatividad. Si bien esta noción permite entender el modo en que los dispositivos sociales y políticos producen cierta forma de experimentar y valorar el tiempo, también puede servir para analizar las políticas temporales que se gestan al interior de las comunidades feministas y disidentes. Los casos que aquí analizaré muestran que existen marcadores temporales (como las ideas de anacronismo, moda, resabio y vanguardia) que son empleados por integrantes de las comunidades feministas y disidentes para producir efectos de frontera, patrulla y vigilancia. Sobre estas políticas temporales trata este escrito.

Palabras claves

anacronismo - temporalidad *queer* – tiempo – política –guerras de frontera

1. Figuras del anacronismo

Quisiera comenzar este artículo presentando cuatro imágenes. La primera data de 2007; en una mesa redonda sobre temporalidad *queer*, publicada por la revista *GLQ*, Jack Halberstam (quien, en ese momento, se identificaba como lesbiana *butch*) ofrece un relato en primera persona sobre qué significa sentirse como un anacronismo:

Como alguien que se identifica sexualmente como una “*stone butch*”, siempre me sorprende cuando escucho que aparentemente ;ya no hay *stonebutches*! La gente me dice que la *stone butch* es una identidad atada a la década de 1950 y que, aparentemente, dependía de una concepción pre-liberacionista del lesbianismo o de lo *queer*. O, ahora, escucho decir a jóvenes trans que ser una *stone butch* puede ser “resuelto” a través de la transición. ¿Qué significa estar comprometida con una práctica sexual cuyo tiempo es el pasado? (Dinshaw et al., 2007: 190).

La lesbiana *stone butch*¹ aparece en esta cita como una identidad propia de otra época, un resabio del pasado, una práctica sexual que no se ajusta a los tiempos que corren.

La pregunta que formula Halberstam apunta al problema central que quisiera abordar en este trabajo: la relación entre las experiencias sexogénicas, la temporalidad y la política. Hay muchas formas de dar respuesta a esa pregunta. En este caso, localizar a la *stone butch* no solo en un momento pasado sino en uno caracterizado como “pre-liberacionista”, tiene como fin poner bajo sospecha su legitimidad presente. Nos desplazamos, así, de un juicio que en principio parecería meramente cronológico a uno de índole político. ¿Es deseable seguir encarnando una práctica considerada pre-*queer*, pre-liberacionista?

La falta de legitimidad de esta identidad reaparece en la segunda forma de denostarla que Halberstam identifica: considerarla un paso previo antes de la transición hacia una masculinidad trans. La *stone butch* sería una antesala hacia la verdadera identidad, un eslabón en una cadena con un fin claro y distinto, que se sabe de antemano. Esta segunda caracterización también permite entender la relación entre la temporalidad y las identidades sexogénicas. Como remarca la

¹ Si bien es difícil de definir, Halberstam recupera las reflexiones de Leslie Feinberg en la novela *Stone Butch Blues*, particularmente su auto-descripción como una lesbiana de apariencia masculina que se niega a ser tocada durante el sexo (Halberstam, 1998: 21).

historiadora medievalista, Carolyn Dinshaw, “lo *queer* [...] tiene una dimensión temporal, como sabe cualquiera cuyo deseo ha sido catalogado como 'desarrollo atrofiado' o rechazado por ser 'solo una fase'” (Dinshaw, 2012: 4).

Segunda escena. Argentina, 1991. Nestor Perlongher publica uno de sus últimos ensayos, “La desaparición de la homosexualidad” (2008). Fiel a su estilo camp y neobarroso, Perlongher describe el fin de la homosexualidad como el fin de una fiesta:

Archipiélagos de lentejuelas, tocados de plumas iridiscentes [...], constelaciones de purpurinas haciendo del rostro una máscara más, toda una mampostería kitsch, de una impostada delicadeza, de una estridencia artificial, se derrumba bajo el impacto (digámoslo) de la muerte (85).

Pero ¿qué significa que la homosexualidad (masculina) haya desaparecido? Obviamente, no se refiere a las relaciones sexuales entre varones. Lo que se termina es la potencia disruptiva que la sexualidad de las locas supo tener, su forma socialmente eficaz de escandalizar la moralidad pacata de la heterosexualidad burguesa. Si alguna vez la presencia pública de la homosexualidad masculina despertaba las pasiones fuertes de la repulsión o la admiración, el actual panorama de mayor aceptación y tolerancia se asemeja más a la tranquilidad de los velorios. Las victorias legales y el reconocimiento social de la homosexualidad fueron un logro político, pero también tuvieron sus costos. El modelo del nuevo hombre gay, que reemplazaría la hegemonía de las locas, es ridiculizado por Perlongher, por ejemplo, cuando habla de sus uniones conyugales que “consigue[n] la proeza de ser más aburridos que [el matrimonio normal]” (89). Si “el sexo de las locas... [era] la sexualidad loca, la sexualidad que es una fuga de la normalidad, que la desafía y la subvierte” (2008a: 33), la sexualidad gay normalizada y aceptada (y, obviamente, pos-pandemia del SIDA) hace del sexo un asunto de racionalidad, modas, mercados, control y planificación. En esta segunda escena nos encontramos nuevamente con un juicio de valor que cruza las dimensiones temporales, sexuales y políticas: en Perlongher hay una nostalgia por lo que no pudo ser, por la revolución inacabada que representaron las locas. El clima nuevo de aceptación pública, que podría ser considerado un signo del progreso, es leído a contrapelo por el escritor argentino como una forma de *pinkwashing*.

Adelantándose varios años a los argumentos de Michael Warner en *The Trouble with Normal* (1999), encontramos en Perlongher una crítica similar al proceso de purificación que trae aparejada la respetabilidad gay. En ese libro, Warner sostenía que, en una cultura atravesada por el estigma como la de las personas gays norteamericanas de los 1980 y 1990, es entendible que se busque la aceptación social alegando que son igual de normales que el resto de la ciudadanía. El problema es que la dignidad pública se logra a costas de una de las mayores potencias de esta comunidad: su creatividad sexual. Warner recuerda, por ejemplo, el surgimiento de la revista *Hero* en 1998, una revista para gays y lesbianas que explícitamente se presentaba como no teniendo nada que ver con la sexualidad, una revista que cualquier gay o lesbiana pudiera compartir con su madre: “para ganar respeto, para borrar la barrera del estigma que lo avergüenza ante su madre, [el varón gay] debe purificar su grupo. Y la forma de hacerlo, para un varón gay, es redimir la identidad gay repudiando el sexo” (1999: 42). En Warner y Perlongher reconocemos el mismo diagnóstico: el progreso político de la aceptación social tiene un lado b problemático: deja en el pasado una de las grandes virtudes de las subculturas sexuales, a saber, su sexualidad subversiva.

Tercera escena. Argentina, 2011. Gustavo Pecoraro entrevista a Alejandro Modarelli a razón de la publicación de su nuevo libro, *Rosa prepucio: crónicas de sodomía, amor y bigudí*. En esa entrevista, Modarelli afirma que su libro puede ser leído como una “reflexión sobre una forma de vivir la homosexualidad que parece ahora antigua, pero que se resiste a desaparecer” (2011c). Las locas que protagonizan las crónicas de Modarelli son una especie en extinción, maricas de otra época que se niegan a emitir su suspiro final. Como una suerte de ángel *queer* de la historia, las locas “se despiden de espaldas para no mirar de frente el trabajo de la topadora” (2011a: 9). Ellas se autoperciben como “bichos del antiguo régimen” (10), que no se hallan a gusto en la “onda modernizadora” (9) de los nuevos tiempos gays. Lejos de la celebración de la igualdad que trajo aparejado el nuevo tándem gay-gay, las locas todavía articulan su deseo a partir de la diferencia sexual y no dudan en manifestar su preferencia por los chongos, esos “hombres-hombres que te hablan desde los huevos” (10). Veinte años después de que Perlongher declarara su fin, las locas de las crónicas de Modarelli proclaman que todavía están

aquí y, al hacerlo, ponen en tela de juicio las narrativas históricas que interpretan el presente en clave de superación del modelo loca-chongo por el modelo gay-gay.

En *Los últimos homosexuales*, Ernesto Meccia pone en boca de un hipotético varón este tipo de narrativa que celebra la superación. Se trata de una narrativa que al mismo tiempo que se alegra por un presente menos hostil, cuestiona a aquellos gays que siguen añorando el antiguo mundo del yire, de las teteras y de los encuentros sexuales clandestinos. Según este personaje (inventado por Meccia, pero que reflejaría cierta sensación compartida), ese mundo no solo ya ha pasado, sino que está bien que haya pasado: “por fin llegó el tiempo de disfrutar los resultados de la lucha que iniciaron personas que estuvieron muy comprometidas políticamente” (Meccia, 2011: 57). Más adelante, afirma:

Lo gritaría si es preciso: es horrible que veinte años después se repita la imagen de alguien entrando en esos sanitarios que la inteligencia heterosexista quiso que funcionaran como purgatorios de almas eternamente culposas, o entrando en esos cines oscuros en el que no se es dueño de sentarse libremente en un asiento porque puede estar salpicado de semen (Meccia, 2011: 77).

Pero las locas de Modarelli sí sienten nostalgia por las viejas épocas de las teteras, de los encuentros clandestinos entre locas y chongos. Su melancolía es bifronte: no solo apunta al pasado, sino también al presente; es un modo de reaccionar afectivamente a las historias triunfalistas contemporáneas, su nostalgia saca a la luz las nuevas exclusiones que emergen en un presente considerado más inclusivo. Este nuevo mundo *gay-friendly*, sostendrá Moradelli a través de sus locas, es, irónicamente, muy poco *friendly* con “el puto viejo, el puto feo, el puto pobre” (2007: 12). Las locas que aparecen en Rosa Prepuccio son anacrónicas como la *stone butch* de Halberstam pero no se han ido del todo, como parecía insinuar Perlongher. Ellas persisten como una suerte de *temporal drag*, tal como lo define Elizabeth Freeman, una noción de difícil traducción al español ya que juega con dos significados de *drag* propios de la lengua inglesa: 1) como un arrastre o rezago y 2) como transformismo. De acuerdo con Freeman, las performances *drag* no solo pretenden cruzar las fronteras del género sino también las del tiempo: “un acto de vestir el cuerpo con accesorios anticuados más que meramente de otro género” (Freeman, 2010: xxi). Freeman considera que los actos *drag* pueden poner en

tensión ya no el binarismo de género sino la historia lineal misma: hay algunos cuerpos que “registran en su superficie misma la co-presencia de varios eventos históricamente contingentes” (63). Estos cuerpos traen al presente un pasado que, a pesar de su reactualización por medio de la cita, para muchas personas es considerado obsoleto. Esta noción también marca un vínculo entre tiempo y política ya que se trata de un “obstáculo *productivo* al progreso, un empuje hacia atrás útilmente distorsionante” (64). Las locas de Modarelli muestran que el progreso político e histórico que asociamos a la democracia contemporánea y a la mayor aceptación de la diversidad sexual tiene una contracara dolorosa: no todas las personas habitan el presente de la misma forma, algunas son “museos vivos e irreverentes” (Freeman, 2010: xi).

Cuarta y última escena. Estados Unidos, 2023; el conocido activista trans, Buck Angel, entrevista en su canal de Youtube a una mujer trans, Victoria Nichole Hughes. Esta entrevista es parte de una serie de notas que viene realizando cuyo fin es darles una voz a las miradas “disidentes” dentro del activismo trans. Por miradas disidentes me refiero a aquellas posturas que consideran que una mujer trans no es una verdadera mujer sino una mujer *trans*, por lo que entienden un hombre que cambia su apariencia, pero no su biología (lo mismo vale para los varones trans). Este tipo de postura considera que existe un sexo biológico, que es binario, objetivo e inmutable, y que la transición nunca logra trastocar esa realidad. Su *target* crítico es la llamada “ideología de género” que, de nuevo según sus detractores, es fomentado por la teoría *queer*, el transfeminismo, el activismo transgénero y la izquierda progresista (o *woke*). Esta ideología cometería dos grandes errores: primero, rechaza el diagnóstico de disforia de género, negando que hay una discordancia psicológica que merece intervención médica y segundo, afirma que ser varón o mujer es una cuestión de autopercepción más que de biología. Frente a la ideología de género, activistas como Buck Angel afirman creer en las verdades de la biología, una ciencia que es entendida como una descripción de realidades objetivas independientes de nuestra percepción e intereses.

Volviendo a la entrevista, en ella Victoria marca una diferencia entre las verdaderas personas trans, como ella y como Buck que efectivamente sufren disforia de género, y las personas que denomina “*trans-trending*”, un término que

en inglés une las palabras *trans* y *trend*, es decir, *trans* y “moda”. Esta expresión la utiliza para referirse a personas jóvenes que transicionan para seguir la tendencia, porque ser *trans*, *queer* y/o no binarie está de moda en el mundo progresista y políticamente correcto. Esto no solo es injusto con las verdaderas personas *trans* que le dedican trabajo a su transición (van a terapia, toman hormonas, obtienen un diagnóstico psiquiátrico), sino que también da lugares a prácticas desdenables, según Victoria y Buck, como permitir que cualquier niño confundido sobre su sexualidad o género sea convertido en *trans* por sus familiares y por las instituciones médicas que lucran con esta nueva moda. En las redes sociales de activistas de este tipo, las familias suelen ser criticadas, especialmente las madres, por querer tener un hijo *trans* y por presentarse ellas mismas como aliadas de la diversidad. Las instituciones médica y farmacéutica también son acusadas de aprovecharse de la lucha *trans* (que, en su forma original y pre-*queer*, sería legítima y necesaria) para su mercado lucrativo de venta irrestricta de tratamientos y drogas como los bloqueadores de pubertad.

La idea de “*trans-trending*” aporta un nuevo espesor a la pregunta por la relación entre *sexogénero*, temporalidad y política. En este caso, ser un anacronismo ya no es caer en desgracia sino una forma de validación. El problema es justamente el contrario: la vanguardia, aquellas personas que buscan emular el último grito de la moda *trans-queer*. El nuevo clima de época nos hace creer que ser *trans* es una decisión que cualquier pueda tomar sin pensarlo dos veces, una forma no comprometida de experimentar con lo que, para otras personas como Victoria y Buck, es un tema de vida o muerte.

2. Políticas temporales

Estos cuatro casos ponen en primer plano dos temas centrales lo que fue llamado “giro temporal” en teoría *queer*.² El primer tema remite a la cuestión de la pluralidad temporal. En el libro *Howsoonisnow* (2012), por ejemplo, Dinshaw

² Para quien no esté familiarizado con este giro, se lo podría definir muy esquemáticamente como una condensación de intereses teóricos que en torno al vínculo entre el tiempo y la disidencia *sexogenérica* que surgió en la teoría *queer* a partir de mediados de la década del 2000. En un artículo anterior, armo un estado del arte sobre el surgimiento de este giro y lo relaciono con otras filosofías de la temporalidad (Solana, 2016).

despliega la noción de asincronía para referirse a “diferentes marcos temporales o sistemas temporales colapsando en un único ahora” (5). El tiempo presente, afirma la autora, es espeso, denso, cargado de ataduras, deseos y orientaciones, vivimos en “un mundo temporalmente múltiple en el ahora (es decir, un mundo *queer*)” (2012: 5). Esta forma de describir el ahora-presente “se aleja de la medición métrica del tiempo que mide una sucesión de momentos uno tras otro” (9). Para esta autora, hay algo *queer* en el tiempo mismo: “el tiempo mismo es asombroso, maravilloso, lleno de potencial *queer*”. De modo similar, Freeman se refiere a “una visión potencialmente *queer* de cómo el tiempo se arruga y se dobla”, especialmente cuando recupera la crítica de Walter Benjamin a las concepciones del tiempo lineal y homogéneo (2007: 163).

Para ahondar en la noción de asincronía, Dinshaw –al igual que José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia* (2009)– recupera un concepto de Ernst Bloch: *Ungleichzeitigkeit*, es decir, la no-contemporaneidad. Esta expresión es utilizada para reconocer que no todos ocupemos el mismo ahora. En *Herencia de esta época*, Bloch aplica la idea de la no-contemporaneidad para referirse al uso deliberado que hizo el nazismo de la sensación de relego de la modernidad que algunos alemanes experimentaban a principio de siglo XX. Los nazis, según esta mirada, llegaron al poder explotando esta sensación de “no-sincronía existencial de la gente joven, los campesinos rurales y la pequeña burguesía” (2009: 167).

El uso que hizo el nazismo de la asincronía con una parte de su población, me conduce al segundo tema que aparece en los cuatro casos analizados: el valor político de las sensaciones de relego, de arrastre o anacronismo o, por el contrario, de las atribuciones de vanguardia, novedad y aceleración. En los cuatro ejemplos con los que abrimos este trabajo, notamos que los juicios temporales son empleados no tanto como una descripción estéril del presente, sino para producir efectos de frontera al interior de las comunidades LBGT.

Esto no es algo novedoso ni exclusivo de las comunidades disidentes. En *Time and the Other* (uno de los libros más citados por los autores del “giro temporal” *queer*), el antropólogo Johannes Fabian analiza cómo el discurso antropológico, prácticamente desde sus inicios, ha utilizado conceptos temporales para construir su objeto de estudio como algo radicalmente otro. Para ejemplificar

la construcción del otro antropológico como un otro temporal, Fabian recupera un texto de Degérando del 1800, uno de los primeros relatos de viajeros con pretensión científica: “el viajero filosófico, navegando hacia el fin de la tierra, de hecho, está viajando en el tiempo; él está explorando el pasado; cada paso que toma es el paso de una era” (citado en Fabian, 1983: 7). Según Fabian, los relatos de viajeros, primero, y la antropología profesional, después, *espacializan* el tiempo, promoviendo “un esquema en términos del cual no sólo las culturas pasadas sino todas las sociedades vivientes estaban irrevocablemente localizadas en una pendiente temporal, un arroyo de tiempo –algunos cuesta arriba, otros cuesta abajo–” (17).

Fabian acuña la expresión “alocronismo” para definir la práctica antropológica de negar la contemporaneidad entre el sujeto y el objeto de estudio, habitualmente localizando al objeto en el pasado (barbarie, salvajismo, sociedades tradicionales) y al sujeto en el presente. De nuevo, este acto de constitución temporal es performativo más que descriptivo y tiene, por ende, consecuencias prácticas (por ejemplo, la propuesta de que al salvaje hay que civilizarlo).

El giro temporal en teoría *queer*, paradigmáticamente las obras de Heather Love (2009), Carolyn Dinshaw (2007; 2012) y Elizabeth Freeman (2007; 2010) se hacen eco de esta idea y analizan las prácticas alocrónicas de las ciencias modernas en la constitución de un objeto de estudio sexualizado. Lo que demuestran es que los discursos expertos sobre la sexualidad y el género también caracterizaron a ciertos individuos “como inferiores a partir de acusaciones de retraso” (Love, 2009: 9). Estas autoras exploran cómo las *desviaciones sexuales* se presentaron como *desviaciones temporales*, por ejemplo, describiendo a las orientaciones sexuales no heterosexuales como etapas tempranas del desarrollo psicológico de un individuo; las personas gays fueron constantemente retratadas como infantes que se negaban a crecer. Freeman argumenta que el discurso psicoanalítico freudiano fue un actor clave en esta práctica de infantilización en cuanto definió a la homosexualidad como una interrupción en la evolución normal del sujeto. Esta tesis estaba basada en la idea de que “la sexualidad se desarrolla de modo lineal hacia la reproducción heterosexual” (2007: 162). Love, por su parte, explora el papel que tuvo la literatura modernista del siglo XX, y llega a la conclusión de que, en varios ejemplares de este

corpus, las personas *queer* fueron descripta como una “raza atrasada”: personas “perversas, inmaduras, estériles y melancólicas: incluso cuando provocan miedos sobre el futuro, de alguna forma evocan el pasado” (6).

Pero las cosas eran un poco más complicadas de lo que parece. Paradójicamente, al mismo tiempo que la sexualidad disidente era caracterizada como temporalmente atrasada, en los discursos expertos también se la removía de la historia, por ejemplo, asumiendo que la orientación sexual y la identidad de género eran rasgos esenciales, innatos o naturales de los individuos (Freeman, 2007). Si bien volveré sobre este tema en breve, cabe resaltar que, en el afán por deslegitimar una práctica sexual por medio de categorías temporales, todas las etiquetas son bienvenidas.

Siguiendo el espíritu de resignificación crítica que caracteriza los estudios *queer* desde sus orígenes disciplinares (como se hace evidente en el hecho mismo de recuperar una palabra injuriosa, *queer*, pero alterando su sentido y revalorando su potencial político y cultural), quienes se dedican a reflexionar sobre la temporalidades transformaron las acusaciones de retraso en una reivindicación del anacronismo.

Un concepto clave para esta resignificación es el de *crononormatividad*, definido por Freeman como “un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos” (2010: 3). Freeman recuerda que el sistema capitalista es no solo un modo de organizar la producción, sino también una forma de ordenar el tiempo cuyo fin es “organizar los cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad” (2010: 3). La manipulación social y política del tiempo genera rutinas que se incorporan; esto le otorga valor y significado a cómo vivimos y nos imaginamos en el correr de la vida. Esta forma normativa de organizar el tiempo, sin embargo, se nos presenta como algo *natural*, como una exigencia que parece nacer *del interior* de los cuerpos en lugar de revelarse como lo que verdaderamente es: *productiva* de los cuerpos.

En esta misma línea, en *In a Queer Time and Place*, Halberstam (2005) señaló que en nuestras sociedades contemporáneas preferimos ciertas prácticas temporales por sobre otras: celebramos la longevidad como el futuro más deseable (a costas de patologizar a quienes no la persiguen, como les suicidas), pensamos a

la adolescencia como un período peligroso que hay que abandonar. Estos marcos crononormativos fomentan “una transición obvia desde la dependencia infantil, por medio del matrimonio, hacia la responsabilidad adulta, por medio de la reproducción” (2005: 153).

La noción de temporalidad *queer* surge para dar cuenta de aquellos modelos, figuras, narrativas y experiencias que entran en tensión con estos marcos crononormativos, es un concepto que busca capturar la “serie compleja de discrepancias y variaciones entre los modos de existencia *queer* y la existencia racional, marcada por el reloj, de lo socialmente convencional” (McCallum y Tuhkanen, 2011: 1). Lo *queer*, en este sentido, apunta a “formas de ser deseantes y corporizadas que no están en sintonía con las mediciones habitualmente lineales de la vida cotidiana” (Dinshaw 2012: 4). Nociones como asincronía, anacronismos, retrasos, *temporal drags*, vestigios, fantasmas, obstáculos, demoras, *flashbacks*, aparecen frecuentemente en este corpus para dar cuenta de perturbaciones que son simultáneamente temporales y sexuales.

No obstante, como suele suceder con otros conceptos de este campo, la temporalidad *queer* también fue empleada para reflexionar sobre las propias crononormatividades que se crean al interior de las comunidades disidentes. En la mesa redonda publicada por GLQ que mencioné más arriba, Nguyen Tan Hoang afirma: “nos apenamos de quienes salen del closet tarde, de quienes no encuentran pareja antes de perder sus looks o quienes siguen yendo a los bares cuando tienen la edad del padre del camarero. Creamos nuestra propia normatividad temporal por fuera de la familia heterosexual” (Dinshaw et al 2007, 184). En este trabajo elegí cuatro casos que nos permiten reflexionar justamente sobre este punto: cómo las políticas temporales no son solo estrategias de demarcación que operan sobre los movimientos feministas y disidentes desde afuera sino también estrategias inmanentes que generan, al interior de estos espacios y en mano de sus propios integrantes, efectos de frontera, patrulla y vigilancia.

3. Guerras de frontera

Una de las ideas que quise proponer a partir de los cuatro escenarios iniciales es que las acusaciones de retraso o arrivismo no solo aparecen en los discursos

expertos (como los que vimos en el segundo apartado) sino que son parte de las estrategias de demarcación de las propias comunidades que intentan resistir la violencia normativa de esos discursos.

En un texto de Gayle Rubin de 1992, “De Catamitas y reyes: reflexiones sobre *butch*, género y fronteras”, la autora presenta un análisis contundente sobre este tipo de estrategia a medida que cuestiona las guerras de frontera entre las lesbianas *butch* y los varones trans. Lo que más le preocupa a Rubin son las exclusiones que sufren quienes están transicionando hacia la masculinidad cuando se les pide que dejen de participar en comunidades, como las de las lesbianas, a las que solían pertenecer y en las que establecieron lazos de amistad y redes de sostén. Rubin hace un llamado a que las comunidades lesbianas no caigan en prácticas antagonistas contra las personas trans, por ejemplo “tratando a las transexuales de varón-a-mujer como intrusos amenazantes y a los transexuales de mujer-a-varón como traidores desertores” (2014: 19). Sorprendentemente, a 30 años de esta demanda, las palabras de Rubin suenan más vigentes que nunca, considerando el nivel de transfobia y transexclusión que observamos hoy en día en cierto feminismo radical que quiere recuperar una noción “biológica”³ de sexo para dirimir entre las verdaderas y falsas mujeres.

En este ensayo, Rubin pasa revista a las distintas formas de ser lesbiana, *femme*, *butch*, trans y sus conexiones inestables y diversas con la masculinidad, la feminidad y la orientación sexual. Si bien existen discontinuidades entre sus experiencias, “[l]as fronteras entre las categorías de *butch* y transexual son permeables” (17) y no hay una línea nítida y permanente que pueda garantizar dónde comienza una identidad y termina la otra. Como suele suceder con la incertidumbre, no siempre es bien recibida: “los seres humanos son fácilmente fastidiados por exactamente esas ‘cosas existentes’ que escapan a la clasificación, tratando esos fenómenos como peligrosos, contaminantes y que requieren ser erradicados” (17). En el caso de las comunidades que ella analiza, Rubin afirma que “muchas lesbianas y MAVs encuentran muy perturbadoras las áreas de

³ Escribo biológico entre comillas porque considero que hacen un mal uso de las teorías científicas sobre el sexo y desconocen el grado de pluralidad y falta de consenso sobre esta noción que hay en los estudios biológicos.

superposición entre el ser *butch* y la transexualidad” (7). Frente a estos miedos y perturbaciones, la apuesta de Rubin es no lamentarnos sino aprovechar el hecho de que “[n]ingún sistema de clasificación puede catalogar exitosamente o explicar los infinitos caprichos de la diversidad humana” (17). El ensayo concluye alentando a terminar con “otra destructiva ronda de patrullas de fronteras, vigilancia y expulsión” (22) y a hacer que nuestra sociedad sea “tan inclusiva, humana y tolerante como podamos hacerla” (24).

Un par de años después, Halberstam también publica una nota, "F2M: The Making of Female Masculinity", en la que arremete contra las guerras de fronteras entre lesbianas *butch* y varones trans. Su objetivo, en realidad, era argumentar a favor de la multiplicación de categorías y vocabularios que tenemos para hablar de la sexualidad y el género, y dejar de pensar a las lesbianas como “identidades fijas” para hablar en términos de “potencialidades” y de “ficciones” (1999: 125). Halberstam argumenta que las lesbianas deberían ser más cuidadosas si reproducen prácticas de vigilancia hacia el interior de sus comunidades ya que comprometerse con una “concepción unitaria de lesbianismo ha tenido repercusiones negativas y problemáticas” (126). Al igual que Rubin, en este ensayo se busca resquebrajar el impulso de establecer fronteras claras y precisas, así como se plantea una tesis general sobre las identidades que resalta su la ambigüedad y fluidez.

En uno de los párrafos más citados, y polémicos, del texto, se afirma:

Todes somos transexuales, excepto que el referente de trans se hace cada vez menos claro (y más y más *queer*). Todes somos *cross-dressers* pero ¿desde o hacia dónde cruzamos? No hay “otro” lado, no hay un sexo “opuesto”, no hay una división natural que pueda ser cruzada gracias a la cirugía, la vestimenta o al “pasar”. Todes pasamos o no [...] No existen les transexuales. (126-127).

Sin entrar en detalle en las numerosas críticas y discusiones que desató esta afirmación,⁴ para los fines de este artículo quisiera traer a colación un cuestionamiento que llegó en una carta a la revista en la que se publicó el ensayo y que Halberstam recupera en su libro posterior, *Female Masculinity*. Según esta crítica, el ensayo reproduce la posición de “la feminista lesbiana que quiere que les transexuales desaparezcan en una proliferación posmoderna de identidades *queer*”

⁴ Trabajo algunas de estas críticas en un texto anterior (Solana, 2013).

(citado en Halberstam, 1998: 146). A Halberstam, según esta lectora, no le interesa la vida real de los varones transexuales en virtud de su obsesión con la fluidez y con las destrucciones de las ficciones de género, algo que sería arquetípico de la teoría *queer*. En *Female Masculinity*, el autor aclara que lejos de repudiar o negar la legitimidad de los varones trans, su objetivo era “crear un espacio teórico y cultural para la *butch* transgénero que no presuponga la transexualidad como su marco epistemológico” (1998: 146). Es decir, quería pensar en lo *butch* ya no como un estadio previo a la transexualidad masculina sino como una identidad con valor por sí misma. Al igual que Rubin, Halberstam se molesta con las guerra de frontera entre las lesbianas *butch* y los hombres trans pero, a diferencia de Rubin, distribuye las culpas por igual: algunas lesbianas ven a los varones trans como “traidores” que se convirtieron en el enemigo, mientras que algunos varones trans acusan a las lesbianas *butch* de no animarse a hacer la transición quirúrgica.

4. Cierre: ¿cuál es el valor político del anacronismo y la vanguardia?

La idea de *guerras de frontera* matiza las lecturas que sobreestiman la idea de sororidad y lucha común para mostrar que, al igual que otras comunidades políticas, la comunidad LGBT está atravesada por conflictos antagónicos. Lo que intenté mostrar en este artículo es que la temporalidad es parte de los recursos disponibles para legitimar o cuestionar identidades, prácticas y estilos de vida sexogenéricos, tanto en boca de los discursos expertos como en boca de quienes son categorizados por esos discursos. Lejos de pensar al tiempo como un asunto objetivo, cronológico e independiente de nuestros arreglos sociales, los estudios sobre temporalidad *queer* muestran que no todas las personas habitamos el mismo ahora ni lo hacemos de la misma forma: algunas personas pueden verse como adelantadas o incomprendidas por su tiempo, otras pueden recibir acusaciones de atraso o de anacronismo, otras pueden ser achacadas por seguir, irreflexivamente, una moda o una tendencia.

En los cuatro casos que vimos, aparece un diagnóstico no solo sobre las identidades sino sobre el presente, el pasado y las posibilidades del futuro. Frente a imágenes idealizadas del presente como un momento de mayores libertades, el anacronismo de las locas de Modarelli viene a mostrar que emergen nuevas

exclusiones ocultas bajo el brillo luminoso del progreso. La nostalgia de las locas puede parecer extraña, al fin y al cabo ¿quién puede añorar un tiempo de represión? Sin embargo, lo que sus crónicas demuestran es que represión se dice de muchas formas y no es monopolio del Estado. Una de las nuevas jerarquías que Rosa *prepuccio* explora con bastante detenimiento es el rechazo al erotismo de las viejas. En palabras de Modarelli: “Seamos claras: la disco y el sauna son entretenimiento erótico útil sólo para las pendejas” (2011a: 9).

En un trabajo anterior, señalé que veía cierto potencial crítico en la reivindicación *queer* de la figura del anacronismo (Solana, 2016). Este potencial tenía que ver no solo con su capacidad de cuestionar el presente leído en clave progresista, sino también con cierta lectura progresista de la teoría *queer* misma. Lo que sostuve es que este interés *queer* por el atraso, la retaguardia, lo *demodé*, lo anacrónico permite situar a la teoría *queer* por fuera de las coordenadas vanguardistas con las a veces es asociada. Como señala Freeman, autocríticamente, “Hasta hace poco los esfuerzos dominantes de la teoría *queer* han tendido a privilegiar lo *avant-garde*. En un momento de mi vida como académica de la teoría y cultura *queer*, pensaba que el punto de lo *queer* era siempre estar adelante de las posibilidades sociales existentes” (2011, xiii). Este énfasis en lo nuevo, lo disruptivo, lo *under*, lo raro, lo que el resto de la sociedad no puede ni siquiera imaginar no es algo negativo de por sí, pero puede volverse una perspectiva demasiado limitada para entender un fenómeno tan complejo y multidimensional como las prácticas sexogénéricas y sus vínculos (nunca únicamente de repudio o corrimiento) con las normas.

El foco en lo que queda en la retaguardia de las culturas sexuales desdibuja la imagen caricaturizada de la teoría *queer* como una mera celebración de la vanguardia, de la novedad constante y del último grito de la moda sexogénérica. Esta caricatura es la que aparece, por ejemplo, en quienes critican la “ideología de género”, como vimos con Buck Angel y sus entrevistas. Esta crítica también es un juicio sobre el tiempo: el presente es caracterizado como un momento de in-*queer*-sión (como se enuncia en algunas cuentas de Twitter), como un estadio completamente hegemónico por el movimiento transgénero, *queer*, posfeminista y woke. La actualidad, según esta lectura, fue capturada por la cultura

de la corrección política y su falsa idea de que ser varón o mujer no es un hecho biológico y objetivo sino un sentimiento subjetivo.

Como ya señalé, es llamativo que esta crítica sea pronunciada ya no solo por la derecha transfóbica y los movimientos religiosos más conservadores sino por una parte de la propia comunidad trans; un sector que cree que “fuimos demasiado lejos”, que el activismo *queer*, no-binario y transgénero ha desvirtuado la lucha real de las personas transexuales, aquellas personas que no siguen una moda, sino que sufren disforia de género. Así como Butler notaba que la matriz heterosexual funcionaba distribuyendo inequitativamente grados de realidad entre sujetos inteligibles (i.e. heterosexuales, cisgénero) y sujetos ininteligibles (todos aquellos que se corrían de esos parámetros), lo mismo acontece al interior de la comunidad trans estadounidense. La distinción entre moda y realidad, entre jugar a cambiar de género y tener un diagnóstico marca una distancia que no es solo política sino ontológica. De nuevo, esto es novedoso, pero no tanto. Es novedoso en cuanto acontece en un momento en que los derechos de las personas trans y no binarias son más reconocidos (y, por eso, son considerados, por estos grupos, como un nuevo sujeto hegemónico) y no es tan novedoso en cuanto nos recuerda a las guerras de fronteras que vimos con Rubin y Halberstam.

Todas las políticas temporales que exploré en este artículo sirven para delimitar bordes: entre victoriosos y perdedores, entre víctimas y victimarios, entre quienes añoran el pasado y quienes están a gusto en el presente, entre revolucionarios y conformistas. Ahora bien, si la sensación de ser un anacronismo es algo que comparten las locas, la población alemana filo-nazi y los movimientos críticos de la ideología de género, ¿podemos seguir pensando en el anacronismo como un recurso a ser reivindicado? Con esta pregunta no quiero sugerir en absoluto que todos estos grupos sean lo mismo. Lo que sí quiero remarcar es que, desde distintos flancos –teóricos y políticos–, se hace un uso de etiquetas temporales para reivindicar una posición de enunciación políticamente autorizada.

La idea que quiero sugerir en este artículo es que la posición de anacronismo, de resabio, de relego no es algo que pueda ser celebrado o repudiado por sí mismo, y lo mismo vale para la vanguardia y lo novedoso. Esos marcadores temporales no tienen un contenido político en sí sino que adquieren valor crítico o conservador en

sus usos, en su circulación, en el trabajo que hacen en un contexto particular. Volviendo a uno de mis ejemplos anteriores, el potencial crítico del uso *queer* del anacronismo tiene que ver con cómo interrumpe cierta idea de progreso asociado a la crononormatividad y a cierta caricatura de la teoría *queer* como sinónimo de vanguardia política. No se trata, entonces, de romantizar el anacronismo sino de rastrear cómo opera en la discusión pública.

No se trata, tampoco, de determinar qué sensación es políticamente mejor (i.e. sentirse fuera del tiempo, ajena al presente o adelantada a nuestra época). De lo que se trata es de analizar los usos políticos de esas sensaciones, indagar el modo en que los afectos asociados a la temporalidad son movilizados para articular demandas políticas. Hablar de vanguardia y retaguardia no es hablar de posiciones cronológicas objetivas ni de cualidades inherentes a los cuerpos; más bien, es hablar de política, de guerras de fronteras y del modo en que el pasado y el presente se articulan con vistas al futuro.

Bibliografía

- Dinshaw, C. (2012). *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*. Durham, Duke University Press.
- (2007). "Temporalities", en Paul Strohm (ed.): *Twenty-first Century Approaches: Medieval*. Oxford. Oxford University Press: 107-123.
- Dinshaw, C. et. al. (2007). "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Volumen 13. N° 2-3. Durham: 179-95.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- (2007). "Introduction". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volumen 13, N°2-3. Durham: 159-176.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York: New York University Press.
- (1999). "F2M: The Making of Female Masculinity", en Margrit Shildrick y Janet Price (eds.) *Feminist Theory and the Body: a Reader*. Nueva York. Routledge: 125-133.
- (1998). *Female Masculinity*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Love, H. (2009). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- McCallum, E. L. y Tuhkanen, M. (2011). "Becoming Unbecoming: Untimely Meditations", en *Queer Times, Queer Becomings*. Albany. University of New York Press: 1-21.
- Meccia, E. (2011). *Los últimos homosexuales: sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Rubin, Gayle [1992] (2014). "De Catamitas y Reyes: Reflexiones sobre Butch, Género y Fronteras". Córdoba. Bulcavaria ediciones: 1-27.
- Solana, M. (2016). "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer". *El banquete de los dioses*. Volumen 5, N° 7. Buenos Aires: 37-65.
- (2013). "La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad". *Revista de Estudios de Género La Ventana*. Volumen IV, N° 37. Guadalajara: 70-105
- Warner, M. (1999). *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Nueva York: The Free Press.

Fuentes

- Modarelli, A. (2011a). "El amargo retiro de la Betty Boop", en *Rosa prepucio. Crónicas de sodomía, amor y bigudí*. Buenos Aires. Mansalva: 7-12.

- (2011b). “Cartas de la Vieja Diosa Arrodillada”, en *Rosa prepucio. Crónicas de sodomía, amor y bigudí*. Buenos Aires. Mansalva: 16-20.
- (2011c). “Rosa Prepucio, buscando la bragueta amiga. Entrevista con Gustavo Pecoraro” en <http://blogs.lanacion.com.ar/boquitas-pintadas/agenda/cuando-ser-gay-no-estaba-de-moda/>. Acceso: julio 2020.
- Perlongher, N. [1991] (2008). “La desaparición de la homosexualidad”, en *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires. Colihue: 85-90.

Pensar la reproducción, imaginar políticas sexuales: debates en torno al realismo y al utopismo en Chitty y Muñoz

Fiorella Guaglianone
UNER/UBA-CONICET
fiorella.guaglianone@gmail.com

Resumen

Este trabajo tiene como hipótesis general que en cómo se conceptualiza la reproducción social podemos leer expresiones particulares del vínculo entre esta, las temporalidades sociales y las políticas disidentes sexuales. Más específicamente, intentaremos producir algunas tensiones entre dos autores que permiten dilucidar algunos sentidos de esta relación, José Esteban Muñoz y Christopher Chitty. Las perspectivas que analizaremos se refieren y debaten con una o algunas de las diferentes formas de abordar el problema en los feminismos materialistas y los activismos/estudios queer. Para exponer algunas de las categorías y nociones que atraviesan el problema de la reproducción recorreremos tres contrapuntos: utopismo/realismo, contrahegemonía/hegemonía sexual y reproducción disidente/reproducción capitalista.

Palabras claves

realismo queer–utopismo queer–anti-normatividad–hegemonía–políticas sexuales

En estas páginas, propondremos un cruce entre dos cuestiones que han ocupado a los feminismos y a las teorías de la disidencia sexual: el problema de la reproducción y el de las posibilidades de una política emancipatoria, revolucionaria o disolutora del orden social. El supuesto sobre el que trabajaremos es que en cómo se problematiza la reproducción puede leerse una comprensión específica de las características, los sentidos y los alcances de las luchas o las resistencias, así como de la socialidad o las relacionalidades que estas pueden invocar. La dirección más general, que da marco a estas exploraciones, supone pensar que indagando en esta relación pueden rastrearse modos de imaginar la política, las temporalidades y las relaciones sociales.

De manera más acotada, haremos un entrecruzamiento entre dos autores – Christopher Chitty (2023) y José Esteban Muñoz (2020)– que permiten dilucidar algunos elementos de la trama de estas problemáticas y discusiones. Las propuestas que trabajaremos se refieren y debaten con una o algunas de las formas en los que se presenta el problema de la reproducción. Los contrapuntos que estableceremos son tres: utopismo/realismo, contrahegemonía/hegemonía sexual y reproducción capitalista/reproducción disidente.

Una de las perspectivas, la de Muñoz (2020), está motivada explícitamente por la intención de escribir contra aquellxs que convocan a renunciar a la acción política orientada al futuro y, con ello, a una suerte de antiutopismo disidente sexual y de izquierdas: lo hace en distintos pasajes de un estudio cultural que va entrelazando y exponiendo las marcas y las resistencias a la racialización, la sexogenerización y la heteronormatividad. Preocupado por la creciente preponderancia de las lógicas asimilacionistas en los activismos y la academia lgbt intenta, en contraposición, recorrer intervenciones políticas (performances, instalaciones, poemas, etc.) que suponen una interrupción del tiempo (y del espacio) blanco hetero u homo-normal. La otra, cuyo autor es Chitty (2023), consiste en una crítica materialista a la historia de la liberación lgbt que pone en relación las luchas de clases con los comportamientos sexuales o la sexualidad queer y se esfuerza por responder a la pregunta acerca de cómo se entrelazaron la vigilancia de la actividad homosexual y el surgimiento del capitalismo; una historia de la homosexualidad que comienza por un estudio de la dinámica de clase social de los juicios por sodomía en

la Florencia del siglo XV y que culmina reflexionando sobre los límites de las políticas identitarias lgbt estadounidenses del siglo XX.

Utopismo o realismo queer: ensayar alternativas al giro antisocial

Tanto Chitty como Muñoz nos interesan porque podemos distinguir posiciones teórico-políticas y estratégicas diferentes con las que abordar los sentidos de las políticas sexuales y las coyunturas en las que se producen: son estimulantes para aproximarse al pasado como espacio para la imaginación y la elaboración de una historia no lineal, ni heroica ni triunfalista de las disidencias sexuales y sus luchas. Además, comparten la ambición de nombrar lo queer y la queeridad, uniéndolas a modelos de pensamiento y de acción política. Un objetivo que nos habilita a reconstruir la pregunta por cómo se reproducen las relaciones sociales, cuáles son las temporalidades de lo queer y cuál es la especificidad de una política sexual. No nos detendremos en reponer los aspectos que hacen a la investigación historiográfica y materialista en un caso y a los estudios culturales, en otro: buscaremos, en cambio, como adelantábamos, las reflexiones y conceptualizaciones acerca de la relación política entre reproducción social y disidencias sexuales. En ese sentido tanto Chitty como Muñoz pueden leerse en tensión con uno de los debates más resonantes de los estudios y activismos queer/cuir: el giro antisocial y su opción por el anti-reproductivismo y el anti-futurismo.

Muy resumidamente, el giro antisocial renuncia, critica y se opone al *futurismo reproductivo*; la opción por encarnar el anti-redentorismo, la anti-relacionalidad y la negatividad radical entendiendo al sexo como aquello que resiste a toda codificación en términos de identidad y comunidad; al sexo homosexual como la pulsión de muerte, algo irreductible a lo social, una dimensión inasimilable; el sexo como anticomunal, antiigualitario, antimaternal y antimoroso (Bersani, 1996). Se trata de un posicionamiento que no remite exclusivamente al cuestionamiento de las funciones procreativas, sino que las entrelaza con la dimensión simbólica y material que hace posible la supervivencia del orden heterosexual y familiarista. Una apuesta política por la interrupción de la reproducción del orden heterosexual desatando las potencialidades de una

sexualidad que no responde a las modulaciones edípicas. ¿Qué derivas siguen Chitty y Muñoz, qué formas de la socialidad rastrean y qué sentidos de la política permean esas búsquedas? Recorreremos dos cuestiones que nos permiten exponer aspectos importantes de estas indagaciones: la aproximación que realizan ambos al vínculo entre temporalidades y queeridad y las tensiones que se les presentan entre utopismo y realismo.

La propuesta de Muñoz tiene varias aristas. En un sentido, su oposición al antifuturismo del giro antisocial es radical. Sostiene: “el futuro es el dominio de lo queer” (Muñoz, 2020: 29). Sin embargo, piensa de un modo bastante singular la relación con esa temporalidad de lo social: no se trata de un movimiento hacia adelante, de un desplazamiento estratégico y afectivo que forcluye la queeridad y que reinstaura una linealidad *straight*, sino de un futuro-pasado y de un presente múltiple: “el presente es un presente que ya es directamente parte del pasado y en su relacionalidad promete un futuro” (Muñoz, 2020: 38). *Yirar* la utopía, recorrer eróticamente las utopías es componer con elementos anti-normativos algo diferente al *aquí* y *ahora*. Imaginar el *entonces* y *allí*: adverbios que portan una ambigüedad que alude a un momento o lugar que puede ser futuro o pasado de la enunciación. El pasado como un espacio sólo contingentemente estabilizado, con zonas que pueden activarse o desactivarse en lo que percibimos como nuestro presente; el futuro como territorio de lo todavía no consciente; las utopías como una política para vislumbrar otro modo de existir abierto a la queeridad y a la diferencia, pero también a una forma de lo colectivo que insiste en aparecer.

La “respuesta a la polémica de la antirrelación” (Muñoz, 2020: 44) la elabora sobre una distinción entre su potencialidad crítica y su dimensión o efectividad política: reconoce, por un lado, la capacidad de aquellas lecturas para el desmantelamiento del modo casi automático en que nos ordena una noción inconscientemente aprehendida de comunidad como valor transhistórico y universal, pero, por otro lado, advierte sobre los riesgos de una anti-relacionalidad romantizada, motivada por el deseo de pureza, de incontaminación del sexo entendido como pura diferencia frente al sexo-género o la raza. Ese camino lo realiza de la mano de Nancy: el ser singular plural es la noción que marca como “la

singularidad es siempre adyacentemente plural (...) una entidad se inscribe como particular en su diferencia, pero al mismo tiempo siempre en relación con otras singularidades” (44). El territorio de lo queer es entonces para Muñoz “la región del todavía-no, un lugar cuya entrada y, sobre todo, su contenido final, están marcados por una indeterminación duradera” (Muñoz, 2022: 44). Lo que interesa entonces, como forma de la temporalidad y la política, es lo *ya no consciente*: “las potencialidades creadoras de mundo contenidas en las performances de ciudadanos-sujetos minoritarixs que disputan la esfera pública mayoritaria” (Muñoz, 2020: 117). Una lectura del impulso utópico, de su estructura afectiva, habilita performar una oposición a esa otra economía de sentimientos que es el neoliberalismo. Pensar la utopía, sus formas hegemónicas, pero también aquellos impulsos utópicos que no responden a esa dinámica, sino que fugazmente hacen aparición mostrando algo *ya no consciente*, un *entonces* y *allí*, que puede ser reactivado, revelando el carácter contingente de las relaciones sociales. “En mi reloj, antes éramos queer...” (Muñoz, 2020: 19).

El análisis de Chitty se relaciona también con el problema de las temporalidades sociales queer y, de una manera particular, con lo que pensamos como respuestas al giro antisocial. Con respecto a lo primero, su trabajo se plantea en oposición a la historia de la homosexualidad como historia de la liberación sexual: la historia que le interesa está ligada de manera indisoluble con la lucha de clases y las relaciones de propiedad; dialécticamente, para Chitty, la historia de la sexualidad es inseparable de los procesos de proletarización. Esa lectura supone un corrimiento de “los modelos narrativos liberales y románticos” y permite “evitar los enfoques de progreso y de tragedia” (2023: 51). Sobre esa marca, produce un trastocamiento: al no ser la historia un movimiento hacia el progreso, ni la homosexualidad una fuerza reprimida predestinada a su liberación, en las relaciones sociales de producción y reproducción, en la relación contradictoria que tienen las relaciones capitalistas (tardías) con la familia (porque debilita su base material) y con la homosexualidad (heterosexismo y homofobia) lo que se produce es una temporalidad disyuntiva, de fronteras móviles, con diversas formas de vida superpuestas. Lo que interesa ver ahí es, entonces, tanto las condiciones

estructurales de posibilidad de las culturas de sexo (especialmente, entre hombres) como los efectos contingentes de las luchas políticas sobre las mismas.

Siguiendo ese derrotero, desarrolla dos argumentos políticos y posicionamientos epistemológicos que funcionan como respuestas al giro: a) la opción por la dialéctica y la pregunta por la hegemonía y b) el carácter histórico, material y contingente del sexo y la sexualidad. No es la pulsión de muerte ni la negatividad del sexo no-heterosexual o no-normativo encarnados en lo queer el elemento disolutorio por excelencia del orden social, sino que “en ciertos momentos cruciales de la historia, la sexualidad ha proporcionado un arma para los fuertes y los débiles en las luchas por la legitimidad y el poder” (2023: 51); en otros, ha sido neutral. Saber cuándo y cómo se convierte en oposición, antagonismo o desafío directo a los grupos dominantes es la tarea política y analítica más importante; explicar la diferencia específica de la sexualidad en su historia, los ritmos de la normalización sexual en los modos de producción y reproducción.

¿Cómo podríamos pensar, entonces, lo queer? Dice Chitty: “dejar de lado la posibilidad y el deseo de un nosotrxs basado en una homosexualidad identitaria-comunitaria o una queeridad anti-normativa de forma abstracta” (2023: 32). Su gesto teórico-político es el de recuperar una lectura materialista histórica del sexo que haga posible desandar el camino que equipara casi sin mediaciones sexualidad no-normativa y anti-capitalismo. Un gesto que implica un desplazamiento en la conceptualización de lo queer y que lo liga de manera directa con las contradicciones entre relaciones de producción y sexualidad:

Lo queer puede reformularse así como una categoría descriptiva más limitada, que indica la falta de la adquisición de status: muestra como las normas de género y de sexualidad se debilitan, se dañan y se reafirman en condiciones de crisis sociales, políticas y económicas generalizadas y locales. Lo queer implicaría entonces un proceso contradictorio en el que esas normas son simultáneamente desnaturalizadas y renaturalizadas. En lugar de suponer una apertura utópica de estas lógicas hacia un movimiento de autotransformación, lo queer describiría formas de amor e intimidad con un status precario al margen de las instituciones de la familia, la propiedad y la pareja (53).

Tanto Chitty como Muñoz están guiados en sus trabajos por la preocupación política de coyuntura por el asimilacionismo lgbt; en ambos pueden leerse herramientas para la estrategia en las políticas sexuales. ¿Realismo o utopismo

queer? En este punto son fácilmente distinguibles las distancias entre cada posición. El utopismo queer que supone ver lo queer como “una modalidad de tiempo extático en la que la dominación temporal (...) el tiempo heterolíneo, se interrumpe o se abandona” llama a una política sexual que perturba la linealidad y la proyectualidad política; en la utopía queer actúan al mismo tiempo la fuerza performativa del pasado y de los futuros imaginables.

No cree remitir Muñoz, sin embargo, a un sentido abstracto de la queeridad, como podría pensarse con Chitty: su proyecto es “una hermenéutica utópica que funcione como una crítica materialista histórica” (2020: 34); problematizar la utopía en sus dimensiones concreta o abstracta le parece necesario: “Las utopías concretas están relacionadas con batallas históricamente situadas, con una colectividad que está actualizada o es potencial. En nuestra vida cotidiana, las utopías abstractas son similares al optimismo banal” (32). Las utopías concretas son una herramienta contra el pragmatismo gay que, para Muñoz, integra las lógicas del asimilacionismo lgbt. Con respecto al rechazo de un sentido de la homosexualidad identitario-comunitario, las coincidencias son marcadas, sin embargo, el sentido de lo comunitario en Muñoz difiere de manera sustancial de la idea de lo colectivo. Esta última remite más a la relacionalidad queer, como forma de transmisibilidad cultural y legado de las disidencias sexuales, mientras que existe un sentido de lo comunitario que podría tender al borramiento de las singularidades y de la politicidad de las diferencias. De ahí su interés por las posibilidades de contaminación del sexo por otras particularidades; por las futuridades anti-normativas que componen los pasados queer de color, la potencia de las resistencias a la racialización y la sexogenerización colonial. “El campo de la posibilidad utópica es uno en el que múltiples formas de pertenencia en la diferencia cumplen con la pertenencia a la colectividad” (2020: 61). La dificultad que encuentran los movimientos lgbt para trascender las luchas por la inclusión en “un orden social corrupto y en bancarrota” (Muñoz, 61) aparece cuando y porque apelan a lógicas identitarias más que a la lógica de la futuridad. El pensamiento pragmático que rechaza Muñoz como estrategia política de los movimientos lgbt está en oposición directa con “el pensamiento idealista (...) característico de un modo queer que asoma en el horizonte” (63). El pragmatismo

lgbt, su exaltación de la viabilidad política, es, finalmente, un deseo de normalidad; una política homonormativa.

Las diferencias aparecen con mayor nitidez si pensamos a qué teoría y a qué política convocan dos autores que, en primera instancia, comparten la intención de entender las relaciones entre queeridad y capitalismo en un sentido anti-identitario: en Muñoz la cuestión podría sintetizarse como una invitación a rastrear los impulsos utópicos, priorizar la multiplicidad y la diferencia y abrazar la indeterminación como espacio-tiempo del futuro (el impulso utópico es un devenir); en Chitty, la historia del capitalismo, podríamos decir, es la historia de la sexualidad. El realismo queer es “un enfoque estético, metodológico y político” (Chitty, 2023: 51) que se inspira en la idea de un “marxismo abierto (...) en la forma en la que Antonio Gramsci y otros autores han tratado de relacionar el desarrollo de las relaciones y fuerzas de producción con el desarrollo cultural y viceversa” (52).

Muñoz, en cambio, cuando piensa la interrupción del tiempo hetero-lineal, no se interesa por explicar a través de qué dinámicas, acontecimientos o procesos esta temporalidad alcanzó su hegemonía. Su pregunta por la materialidad histórica de las relaciones sociales no es una pregunta por la historia del capitalismo y su reproducción, sin embargo, aclara que el “mandato dialéctico (...) debería animar nuestras facultades críticas para que el pasado tenga relevancia sobre el presente y el futuro” (71) no suponer la anulación de la imaginación política sino realizar la tarea de la hermenéutica utópica. Chitty preocupado por no asimilar de manera directa homosexualidad y anti-capitalismo entiende que lo normal es un status, determinado por condiciones materiales y que otorga ventajas económicas. A cada modo de producción le ha correspondido, históricamente, una forma de la homosexualidad, sin embargo, es la expansión de las relaciones sociales capitalistas que, según Chitty, desvincula la reproducción social de la familia, la que modifica las condiciones de posibilidad de las culturas de contacto sexual entre hombres.

El realismo queer invita a una alteración de las periodizaciones de la historia de la sexualidad: la hegemonía sexual es el concepto que hace posible esa lectura. Las normas sexuales que modulan, por ejemplo, la homosexualidad, pueden estar muy ligadas a la dinámica de las relaciones de fuerza tanto como no existir una hegemonía sexual fuerte identificable. Lo que resulta más importante para el

análisis de la sexualidad es entonces cómo se volvieron necesarias, en términos económicos y políticos las hegemonías sexuales. El realismo de Chitty es también una advertencia acerca de los problemas estratégicos que puede acarrear una asunción acrítica de que las categorías crean sus objetos, sin embargo, no deja de reconocerse como una intervención performativa, una manera de “cuestionar las ideologías dominantes” (2023: 58) y moverse dentro de ellas:

El término «realness» («realidad, realismo», en el sentido de algo realista, idéntico, auténtico) aparece en la jerga de las maricas, trans y drags negras y latinas de los salones de baile de Nueva York en las décadas de 1970 y 1980. Era una de las categorías de los concursos en la que se valoraba la habilidad de las concursantes y de sus disfraces de imitar de forma «muy real» una estética o un prototipo del mundo heterosexual (58).

Nos gustaría retornar, en este punto, a la inquietud que dio inicio a este texto: ¿cómo piensan la reproducción social y qué puede decirnos de las temporalidades sociales y las políticas sexuales sexo-disidentes? ¿qué sentido de la queeridad puede seguirse estableciendo esta relación?

Reflexiones finales: imaginar la reproducción, pensar la política

Al comienzo de este artículo decíamos que nos interesaba enmarcar algunas de las discusiones en la pregunta por la reproducción en un sentido amplio: la reproducción global de la sociedad, la de la fuerza de trabajo y el ámbito, más restringido de la procreación y la crianza. Es decir, delimitamos el problema a través de tres comprensiones diferentes del mismo: a) el de la reproducción de las relaciones sociales en la producción de valor capitalista b) la reproducción del sexo-género como temporalidad social crono-normal y hetero-lineal y c) la reproducción como espacio de interrupción y/o generación de temporalidades anti-normativas y/o relacionalidades otras.

Podríamos decir que la propuesta de Chitty está más cerca de una noción de la reproducción anclada a las relaciones sociales en la producción de valor capitalista mientras que en Muñoz aparece un sentido más ligado a la reproducción como temporalidad social sexo-generizada y racializada que permanece indeterminada, abierta a la interrupción, a la aparición de un pasado-futuro no consciente. Vimos cómo para uno de los autores, la sexualidad, tiene modos de

presentación histórico –formas de vincularse con las relaciones de clase de manera más o menos preponderante- que se corresponden con la historia del capitalismo. En la otra perspectiva, en cambio, la inquietud tiene que ver con cómo imaginar futuridades anti-normativas: frente al aquí y ahora del presentismo y el pragmatismo gay, el entonces y allí. Nos gustaría, finalmente, poner en relación estos dos enfoques con una noción de la reproducción que pertenece a las tradiciones del debate y que nos permitirán formular algunas preguntas acerca de las tensiones entre realismo/utopismo; hegemonía/anti-normatividad.

En la perspectiva de Chitty, la historia de la sexualidad en el capitalismo está ligada a las mutaciones en el modo de producción de una manera particular: la colonialidad, la racialización y la apropiación (y fabricación) de las mujeres tiene una participación marginal en los esfuerzos de comprensión de la reproducción social. A la historia de la producción capitalista le corresponde una historia de la reproducción que vuelve, sin embargo, la mirada sobre la lucha de clases como si la primera tuviese un carácter más estructural y la segunda uno superestructural. La hegemonía sexual a la que refiere es un conjunto de normas que en coyunturas determinadas tienen mayor o menor gravitación y suponen más o menos posibilidades de adquisición de status. ¿Qué consecuencias políticas y epistemológicas podría tener provocar un desplazamiento de la dialéctica de la lucha de clases a la dialéctica de la lucha de clases sexuales? Es decir, si para Chitty, hay dos niveles, el de la lucha de clases y el de los avances, retrocesos y suspensiones de las normas sexuales qué supondría una lectura de la hegemonía sexual que comprenda dialécticamente la producción del sexo. Dice Chitty:

En primer lugar, las culturas del sexo entre hombres se politizaron en un contexto de formas mucho más amplias de desposesión durante periodos de inestabilidad geopolítica y de transición político-económica; por lo tanto, son fenómenos sistémico-mundiales. En segundo lugar, estas politizaciones dieron lugar a una dialéctica pasional, y la homosexualidad masculina se convirtió en un pararrayos de la ira popular en tanto reflejaba la forma general del poder social durante los periodos de crisis (2023: 65).

Su pregunta por el capitalismo y sus ciclos de acumulación y desposesión, sin embargo, podrían dialogar con la recuperación crítica del materialismo que propusieron las lesbianistas y las feministas materialistas. Pensando con ellas,

intentaremos explorar, de manera breve e inacabada, cómo una comprensión feminista materialista de la reproducción podría significar otra lectura de los alcances del concepto de hegemonía sexual; argumentar que una noción de clase como clase sexual podría modificar el sentido de la cuestión de la hegemonía sexual, y, con ella, de un realismo queer.

Las preguntas centrales en el análisis de Chitty son: “¿cómo disolvió y reconstruyó el desarrollo capitalista las estructuras familiares orgánicas de la Europa feudal? ¿qué papel juega esta disolución/reconstrucción de la familia en la reproducción de las relaciones sociales capitalistas? ¿este desarrollo favoreció las culturas de la homosexualidad durante el periodo moderno y, de ser así, por qué y cómo?” (2023: 193). La nuestra es: ¿en qué sentido podrían reformularse esas preguntas si se comprende al sexo-género como una relación social dialéctica? En términos de Wittig:

La categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual. En este sentido, no se trata de una cuestión de ser, sino de relaciones (ya que las «mujeres» y los «hombres» son el resultado de relaciones) aunque los dos aspectos son confundidos siempre cuando se discuten (...) La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que impone a las mujeres la obligación absoluta de reproducir «la especie», es decir, reproducir la sociedad heterosexual. La obligación de reproducción de «la especie» que se impone a las mujeres es el sistema de explotación sobre el que se funda económicamente la heterosexualidad (2006: 26).

La relación producción-reproducción aparece entonces más circular: no son las relaciones de clase las que determinan las formas que adquiere la sexualidad, sino que la categoría de sexo se produce relacionalmente, en una economía donde heterosexualidad, producción del sexo-género y apropiación de lxssexualizadxs se confunde. Las normas sexuales aparecen así en el centro de la producción de valor y de reproducción de las relaciones sociales. Movimiento que, en términos de hegemonía sexual, supondría asumir que sexo-disidencia y anti-capitalismo están ligados en términos históricos: que la historia de la sexualidad es la de la invención del sexo-género en su carácter colonial y racista; afirmación que no implica un identitarismo ni un esencialismo (del tipo sobre el que advierte Chitty, por ejemplo, gay-anti-capitalista) sino una lectura materialista histórica, un realismo queer.

Una lectura en las claves de Muñoz, por su parte, pone énfasis en los aspectos que Chitty desplaza: la interrelación entre racialización y producción del sexo-género; las posibilidades de contaminar las políticas sexuales con políticas anti-racistas y anti-capitalistas. El aquí y ahora es, para Muñoz, neoliberal: un momento de lo político que está fuertemente constreñido por las lógicas identitarias que reproducen incuestionadamente la estructura del sistema político y económico en el que se inscriben. El problema queer es cómo despertar la imaginación política y cómo hacerlo activando un pasado *ya no consciente* que es la historia de disidentes sexuales y racializadxes haciendo otros mundos. En uno la historia de las disidencias sexuales es la historia de la lucha de clases; en otro, la futuridad “es el principio dominante de la historia” (2020: 54) y lo queer una disposición temporal a perturbar el tiempo social. Si bien Muñoz se guarda de ligar utopismo con anti-materialismo (“una hermenéutica utópica que funcione como una crítica materialista histórica” (2020: 72) su trabajo no se detiene en pensar cómo se vuelve y se mantiene hegemónico un modelo de relacionalidad o de producción del tiempo social; a través de qué restauraciones y de qué transformaciones de sus políticas, su economía, sus relaciones de clases sexuales. No aparece así una indagación en las condiciones de posibilidad históricas de los impulsos utópicos; una inquietud por explicar no solamente qué impulsa imaginar otros modos de existir anti-normativos sino también cómo se enlazan las jerarquías, las múltiples determinaciones, la complejidad de la norma en su vinculación con la raza, el sexo y el capital como temporalidades y relaciones sociales históricamente determinadas.

En Chitty, producción y reproducción capitalista están claramente relacionadas y de modo dialéctico, pero de esa relación no resulta una(s) clase(s) sexual(es) producida(s) dialécticamente, sino que el conjunto de normas ligadas a la sexualidad (y a la hegemonía sexual) pareciera guardar cierta exterioridad. ¿Qué es, entonces, la reproducción para Chitty? Siguiendo su argumentación, podría referirse a la reproducción de las relaciones sociales y de la fuerza de trabajo, al trabajo reproductivo, a la procreación y la crianza. Sin embargo, no es en esa relación que varones y mujeres son producidxs (como antagonistas de clase) ni tampoco es en ella que se producen fugitivxs –en términos de Wittig (2006)- del régimen o de lo que el autor nombra como normas sexuales. La sexualidad y las relaciones de sexo

son comprendidas como si se enredasen con la cultura, la economía y la política en diferentes tiempos históricos de manera también diferencial; de ahí que el problema de la norma sea una cuestión de status que puede permanecer más o menos disponible para su articulación capitalista.

En Muñoz, en cambio, la cuestión es la de la contrahegemonía; el tipo de reproducción social que está pensando es, en palabras de López Seoane, queer o disidente (en Muñoz, 2020: 22). Su análisis no se centra en comprender cómo funciona la reproducción *straight* sino en analizar cómo sería pensable un modelo de socialidad disidente sexual (estructuras, parentescos, imágenes, transmisiones culturales y afectivas). Formas de vida que no se sostienen en la procreación y la formación de familias nucleares pero que hacen posible la supervivencia del grupo allí donde este aparece amenazado y que pueden pensarse también como formas de trasmisión cultural, como un tipo particular de tradición que desborda y atraviesa la historia universalizante de la familia heterosexual como antecedente de toda formación social.

En el recorrido propuesto por este texto, fuimos exponiendo las tensiones que se presentan al cruzar posicionamientos teóricos y políticos ligados al utopismo y el realismo; el problema de la hegemonía sexual y el de la contra-hegemonía; y, por último, algunas líneas respecto a qué influencias podrían producirse sobre los mismos si los abordamos desde la pregunta por la reproducción. En ese sentido, entendimos por reproducción un conjunto de aspectos ligados a la reproducción global de la sociedad, al ámbito de la procreación y la crianza y a los mecanismos a través de los cuales se hace posible la reproducción de la fuerza de trabajo. Compusimos el problema a través de tres comprensiones diferentes del mismo: a) el de la reproducción de las relaciones sociales en la producción de valor capitalista b) la reproducción del sexo-género como temporalidad social crono-normal y hetero-lineal y c) la reproducción como espacio de interrupción y/o generación de temporalidades anti-normativas y/o relacionalidades otras. Lo que dio dirección a estas reflexiones tuvo que ver, entonces, con hacer hincapié en las tensiones, en tender a explorarlas más que a darles solución, señalando formas posibles de pensar la política, las temporalidades y las relaciones sociales, pensando a las categorías de sexo-género y de reproducción social como modos de entrar en

contacto con una socialidad, un mapa cognitivo, afectivo, de lo social que puede ser trastocada, alterando las relaciones pasado-presente-futuro.

Bibliografía

- Bersani, L. (1990). *Homos*. Buenos Aires: Manantial.
- Edelman, L. (2014): *No al Futuro, la teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- Chitty, C. (2023). *Hegemonía Sexual. Política, sodomía y capital en el surgimiento del sistema mundial*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Muñoz, J. E. (2020): *Utopía Queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual. El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.

Sexo y SIDA: una fórmula para la negatividad en los '80. Mecanismos para la sobreexposición del sexo en *Cerdos&Peces*

Natalia Cocciarini

Programa Universitario de Diversidad Sexual (CEI-UNR) – FHyA (UNR)
natalia.cocciarini@gmail.com

Resumen

Durante el primer semestre de 1985, el sida comienza a irrumpir en medios gráficos argentinos. *Cerdos&Peces* (1984-1998/2004) fue un proyecto editorial contracultural de “renovación de los repertorios culturales almidonados luego de los años de represión y censura” (López, 2015:20) de la última dictadura militar argentina. Fue, además, una condición de posibilidad de la activación de un pensamiento sexodisidente (Cuello y Lemus, 2016). El presente trabajo se propone cartografiar, ubicar y suturar lecturas al interior de esta publicación para visualizar los términos circulantes en que se politiza la sexualidad y el placer sexual en plena crisis del sida. Se enfocará en las operaciones discursivas contrahegemónicas a su época, para lo que se centrará específicamente en aquellas producciones en las que el sida circulaba por afectos y emociones entendidas como socialmente negativos y poniendo a disposición al sexo en un presente absoluto.

Palabras Clave

vih-sida – *Cerdos&Peces* – pensamiento sexodisidente – años '80/'90 argentinos

En el N° 20 de agosto de 1983 dentro de *El Porteño* comenzó a salir *Cerdos y Peces* (en adelante C&P) como suplemento “marginolíoento”, cuyo jefe de redacción era Enrique Symns. Fue una publicación que, en tiempos de transición democrática, buscaba recuperar espacios de expresión que, mediante constante cinismo y afán polémico y provocador, apuntaba a sacudir la apatía y minar tabúes de la moral argentina o exponer aquello que la sociedad media había desechado o escondido bajo la alfombra. Distintos estudios la han descrito es su rescate de lo residual y lo marginal, transitando por pasajes propios de la época con contenidos transgresores que buscaban exponer lo feo, lo malo, lo contrario, lo disidente, con una perspectiva apologética de todo ello (Di Francesco, 2020). Jugando con los difusos límites de incorrección política, “la revista construyó un relato estetizado de la marginalidad, la diversificación de los placeres sexuales y el uso recreativo de drogas” –asociados al tratamiento y la impronta que cada miembro del plantel de redactores le imprimía a un respectivo tema-. Con ello, buscaban la “renovación de los repertorios culturales almidonados luego de los años de represión y censura” (López, 2015: 20), cuestionaban los límites de las libertades y garantías –aún en riesgo– del sistema político, las resistencias persistentes en amplios sectores de la población (Cerviño, 2013:98) y exponían la continuidad represiva y la violencia policial como remanente del proceso dictatorial, con lo cual se constituye en una de las publicaciones culturales más políticas de la década del ‘80.

Sexo y sida en este sitio inmundo

Los primeros tratamientos sobre sida de C&P, se dieron cuando vuelve a editarse como suplemento de *El Porteño* de julio de 1985 para no perder vigencia frente una suspensión de su publicación. Allí, nada menos que Osvaldo Baigorria conversa con Néstor Perlongher en una entrevista pertinentemente titulada “El espacio de la orgía”.⁵Perlongher se explaya sobre la idea de mecanismo confesionario-disciplinante del sida, que supone un proceso de monogamización y familiarización de los perversos (todas aquellas relaciones y prácticas que no

⁵ Baigorria, O. (1985a). “El espacio de la orgía –Una conversación con Néstor Perlongher–”. *El Porteño*, N° 43. *Suplemento Cerdos&Peces*. N° 17, julio de 1985: 4-6.

pueden ser dichas, y que alcanzan a la heterosexualidad). A la entrevista le sigue, de manera inmediata, una nota de Baigorria bajo la alerta “Ahí viene la plaga”⁶ en la que, a propuesta de un tour por los *ghettos* de las infecciones, advierte que “la infección es el precio a pagar por la vida cuya necesidad de neutralizarlas logrará esterilizarnos y enfriar las almas”, en clara alusión a las prácticas deseantes, no solo sexuales.

Ya en C&P como publicación autónoma, en la edición de enero de 1987 publican una nota del poeta paulista Roberto Piva que aporta “una visión dionisiaca”⁷ de la anarquía, de grupalidades *outsiders* y suburbanas, frente a la moral castradora de un estado nacional que se nutre de la Iglesia Católica al que se impondrá un golpe que no será, sino, erótico. En un futuro no progresivo -o quizá como una operación de inversión valorativa frente a la catástrofe final-, prevé “una pudrición saturniana roja hará su aparición en un cortejo de monos con nervios hechos de imágenes televisivas y bacterias infecciosas”. Parece funcionar como presagio que se explicita páginas más adelante sobre el final inexorable: el apocalipsis está sucediendo “nau”⁸ y se trata del sida. Es “la maldición de fin de siglo” que comenzó con los decesos de la piltrafa de despojos sociales –“maricones, drogadictos con cayos en las venas, hemofílicos y criaturas de variado, promiscuo descarrile”– y que supone el terror sobre las prácticas que vieran implicadas los fluidos. La narrativa profética metaforiza con la venida de los “Arcángeles para envenenar el semen, proscribir el beso, temer ante esa lágrima que resbala indolente y apacible por la mejilla que más amamos, huir de la sangre ajena”, y como un demonio que anida esos fluidos cuya arma es un rayo de placer que encubre, lógicamente, “un final inexorable”. Con el terror sobrevenido, en pocos párrafos se recorren escenarios por donde empiezan a transitar: los medios, el activismo profiláctico, las instituciones sociales, en las prácticas sexuales y de consumo de drogas; sin embargo, para el escritor, la sociabilidad sexual gay aún parece mantenerse ajena. Este artículo es presentado en el epígrafe como una

⁶ Baigorria, O. (1985b). “Ahí viene la plaga. Un tour por el ghetto de las infecciones”. *El Porteño*, N° 43. *Suplemento Cerdos&Peces*. N° 17, julio 1985: 7-9.

⁷ Piva, R. (1987). “El erotismo dará el golpe de estado”. *Cerdos&Peces*. N° 8, enero de 1987: 25.

⁸ TorresC. (1987). “Apocalipsis NAU”. *Cerdos&Peces*. N° 8, enero de 1987: 42-43. El título tiene clara alusión al film estadounidense *Apocalypse Now* de 1979 de Francis Ford Coppola, de lo que puede interpretarse la asociación respecto de la locura en torno a la guerra.

situación en la que “mientras los científicos ‘hacen como que descubren’ la solución, hay quienes matan dulcemente con su semen”. Esa segunda parte la compone entonces de una narrativa en primera persona ante un diagnóstico positivo.⁹ Frente a ello, el personaje recapitula su animada vida sexual –“a veces gratis, a veces cobrando”– con la que parece haber logrado su cometido: alejarse y no regresar jamás al pueblo, pero que también lo estaban llevando a su inminente muerte. De ese repaso por sus recuerdos, en el que el narrador buscaba a un responsable de su contagio, confiesa que emerge una idea, como si hubiera madurado la conciencia de poseer en su semen un arma letal y, en consecuencia, del poder de matar. Parte de un deseo que subjetiva (“ya sin rastro del chico del pueblo, macho cabrío ahora de copa en mano y ojo de águila”) y se ve interrumpido, como consecuencia de sí mismo, pero no cesado. Ese deseo sexual se re-inaugura en el poder de producir muerte (“el placer que siento al ejecutar mi venganza y recibir por ello dinero e ignorantes sonrisas de agradecimiento”), que radica precisamente en el acto de producir placer sexual (“cuando me corro... me siento como un escorpión clavando un aguijón dulce y secreto, que hace gozar, que hace gemir... y que mata”). No va a pagar “solo”, sus víctimas, se infiere, son lxs agentes ejemplares de la moral preventivamente aséptica que adviene. Es una acción que permite la potenciación de lo productivo hasta el final, y en su acto, una venganza para quienes se exculparán. Con esto, en C&P se inaugura al tema en enero de 1987 con una parodia de la moral teológica y de relatos vivenciales, no autocomplacientes que, fiel al estilo editorial, propone una lectura morbosa sobre cierta paranoia social respecto de los impulsos asesinos de los infectados.

El tema vuelve, otra vez con Baigorria, en abril del mismo año en una nota sobre el carnaval de Río. El sida aparece aquí como una de las condiciones que podrían haber producido el carnaval más empobrecido del que hayan tenido memoria (entre la pobreza y la putrefacción en las calles). No obstante, “la capacidad brasileña para transformar todo pesar en goce y vivir la vida a full,

⁹ Minguez, L. (1987). “Dulcemente mato con mi semen”. *Cerdos&Peces*. N° 8, enero de 1987: 43. Más adelante indicaremos sobre dos números especiales que recopilan textos publicados a lo largo de la década con la intención de armar una crónica de los '80. En esa selección se recoge este texto; veremos su funcionalidad discursiva en la propuesta de ese número y del proyecto editorial en general.

aunque hayan arrojado la bomba de neutrones” permite ponderar que allí no se negocia el placer y el goce sexual frente al sida, y el forro se ha aceptado para no ceder terreno ante la proliferación de oportunidades que supone la festividad. La descrita festividad -y la gozosa habilidad- brasilera es la excusa con la Baigorria esboza una crítica de la sociedad argentina, “triste, persecutoria y uniforme”, incapaz de drenar sus miserias, que sostiene su “nacionalidad” que -hipócritamente- para escapar de ella hacia la felicidad cruza la frontera. Y que, por lo tanto, parece darnos indicios de cómo se asumirá el sida y su impacto sobre la cultura sexual.

En ese mismo número la otra mención sobre sida es del propio Enrique Symns.¹⁰ El director irrumpe en el medio del número para decretar que “no tiene nada para decir” –que entendemos como un posicionamiento sobre el ejercicio periodístico y lo que busca este proyecto editorial y de la autocomplacencia de los lectores al toparse con temas controversiales para la sociedad media–. Allí Symns se pregunta entonces si debería escribir sobre sida, dado que ello sólo serviría para justificar la inercia sexual, la obsesión con los vecinos putos o la entrega al letargo de la monogamia reproductivista. En este aspecto, Di Francesco (2020) propone que para entender contextualmente el mecanismo transgresor de C&P, hay que atender a los temas sobreexpuestos y a determinadas prácticas por cuales se pone en juego la tensión entre mostrar, no mostrar o mostrar en exceso. Lo que devela el relevamiento de los números es que el sida no es el caso de un tema sobreexpuesto en el sentido de un abordaje crítico-analítico como central de las notas y las columnas. Al respecto, esta intervención de Symns es reveladora, esa expresión y la falta de abordaje directo no nos hace suponer automáticamente que éste fuera un tema menos legítimo de posicionar para interpelar a su tribu lectora,¹¹ sino que se puede estar tratando de evitar la funcionalidad con los discursos que circulan epocalmente y con los que haría diálogo. La misma autora nos aporta también que la revista, en tanto dispositivo de exposición, dispone en conjunto lo visible y lo legible. En los escritos de Symns y otros de C&P, el sida siempre es mencionado

¹⁰ Symns, E. (1987). “No tengo nada para decir”. *Cerdos&Peces*. N° 11, abril de 1987: 18-19.

¹¹ Di Francesco describe al grupo de lectores de la revista como una tribu de jóvenes inmersos en la decepción, que se vieron representados por el exceso de transgresión de la revista de Symns.

como el lugar en el que radica lo feo, lo malo, lo delictivo,¹² lo excesivo, lo enfermo, lo pervertido, en una reivindicación de lo peyorativo frente a la fantasía de lo sano, lo bueno, lo admisible, lo socialmente aséptico.¹³ Si bien no aparece con centralidad y asiduidad, es visible porque se apela a él como metáfora, a modo de lenguaje –no ya el SIDA usando metáforas para ser entendida (Sontag, 2003),¹⁴ sino las metáforas que producía el SIDA respecto de otras cosas–,¹⁵ para aportar característica de marginalidad a los relatos. Todas esas menciones exponen el tema, construyen una legibilidad que, en esta plataforma, se sostiene dentro de la lógica de transgresión: no llevar los temas al terreno de los sentidos y las narrativas hegemónicas, sino cultivando una periferia donde conviene exponer lo malo, lo contrario, lo disidente, “como en un almacén perverso, provocador y transgresor en las imágenes de la revista y en los contenidos periodísticos y culturales” (Di Francesco, 2020:107).¹⁶ Causalmente, el relato sobre la propagación del sida a modo de venganza y esta nota en la que Symns “no tiene nada para decir” serán las

¹² Por ejemplo, en textos como S/N (1990). “Los hackers. El tecnodelito contra la IBM”. *Cerdos&Peces*. N° 15, agosto de 1987:5-8; Symns, E. (1990). “La banda de los Chacales”. *Cerdos&Peces*. N° 24, marzo de 1990: 62-66.

¹³ La evidencia son textos como Rabolini, A. (1989). “Las nenas de Bangkok”. *Cerdos&Peces*. N° 18, septiembre de 1989: 42-43; Cicuta, E. (1989a). “Yo tengo miedo”. *Cerdos&Peces*. N° 19, octubre de 1989: 7; S/N (1990). “¿Por qué te molesta que hablemos de sexo?” *Cerdos&Peces*. N° 27 junio de 1990: 36, S/N (1991). “Nenas duras”. *Cerdos&Peces*. N° 43 octubre de 1991: 41-44.

¹⁴ Nos remitimos obligadamente a Sontag, quien conceptualiza sobre la metaforización de las enfermedades. Analiza el proceso por el cual determinadas enfermedades –las que tienen orígenes oscuros, tratamientos ineficaces y alienan el cuerpo– tienden a hundirse en significados, para luego, en nombre de ellas atribuir ese horror (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad) a otras cosas, es decir, usándolas como metáforas. La sífilis o el cáncer originaron los prototipos de casi todas las imágenes y metáforas vinculadas al sida. Respecto de la primera, reflotará las simbolizaciones como una enfermedad repulsiva, justiciera e invasora de la colectividad; del cáncer hilvana un potencial metafórico, con ciertas diferencias, respecto de la infecciosidad, la contaminación, la mutación y lo referido a la específica imaginaria que rodea a los virus.

¹⁵ El uso de metáforas se cruza con los tonos altamente irónicos y el sarcasmo que el estilo de C&P usa para criticar la mediocridad de la sociedad argentina; de modo que, proponerse develar sus intenciones, o buscar un significado único se convierte en un reduccionismo. Nos referimos a, por ejemplo: Cicuta, E. (1987). “Maldades del ambiente”. *Cerdos&Peces*. N° 13, junio de 1987: 64; Pusyacne, A. (1987). “La nueva trola cubana en Argentina. ‘El SIDA al gobierno, Fidel al poder’.” *Suplemento El Bolcheño*. N° 15, agosto de 1987: 2 y 5; S/N (1990). “¡Pánico! El virus visual se propaga”. *Cerdos&Peces*. N° 29, agosto de 1990: 8. En esta última no hay mención al sida, pero se usa el modo en que se difunde información sobre un virus, sus síntomas y efectos, la “peste blanca” que se propaga por emisiones televisivas y funciones videográficas. El sarcasmo es usado para mostrar la alienación en el consumo televisivo.

¹⁶ La misma autora precisa los contenidos: el consumo de drogas, la locura, la prostitución, el sexo orgiástico, la pedofilia, la delincuencia, la noche y la calle entre otros temas controversiales para esa época, todos abordados desde el exceso que desestabilizaba, fundamentalmente, por el tono apologético transversal a todos los artículos, desplegando e instalando un estilo que fue el sello editorial de Symns.

seleccionadas en dos números especiales de la revista en los que rescatan lo mejor de sus 10 años y con lo que se proponen construir una crónica de los '80.

En el mismo sentido, el sexo es uno de esos contenidos con los que la revista trabaja la exposición de lo que la sociedad media esconde bajo la alfombra. Lo que encontramos allí es que, dado el grado de sexualización de la sociedad argentina, las narrativas apelan también al sexo como metáforas para arrojar críticas o ridiculizar sobre otros temas y tópicos y, en el mismo momento, a los modelos amatorios, conyugales y familiares tradicionales. La sobreexposición del sexo se da mediante la exhibición de lo orgiástico, la promiscuidad, la hipersexualización de las adolescentes, la prostitución, la pedofilia. La estrategia narrativa es apelar a relatos testimoniales o experienciales como modo de personificar las prácticas, los deseos, las fantasías y producir cierta identificación incómoda con esos sujetos –reales o ficticios, no importa– de los que por lo general el lector sabe el nombre, la edad y la ocupación. En ese marco, el sida es presentado por C&P entre nosotros con un texto que inicia narrando un “placer negado”:¹⁷ un vínculo sexual que no se concreta en el encuentro cuerpo a cuerpo frente a la posibilidad de seropositividad de la futura-frustrada compañera sexual. A decir del escritor, la situación, y las consecuentes charlas con sus amigos, corrobora que “el SIDA se encuentra definitivamente entre nosotros”.

Por lo tanto, y dado que el sexo se expone en sus modos socialmente excesivos¹⁸, en algunos de esos relatos aparece marcando un tope,¹⁹ generando la interrupción del desarrollo de los encuentros sexuales.

El miedo, otro de los tópicos transversales en C&P, es un agente en esos relatos sexuales,²⁰ también por los efectos sobre el deterioro físico, el abandono y en la producción de fantasías fantasmáticas sobre la muerte de un cuerpo con

¹⁷ Marchi, S. (1990). “Con nosotros: el SIDA”. *Cerdos&Peces*. N° 23, febrero de 1990: 58-60.

¹⁸ Así como expuso la droga y sobreexpone un uso excesivo del consumo. Al respecto podemos decir que, en relación con el consumo de drogas, el sida aparece subexpuesto. Relevamos solamente un tratamiento directo en cuanto a la modificación del consumo: Land, V. (1990). “Yonkis”. *Cerdos&Peces*. N° 24, marzo de 1990: 21-22.

¹⁹ Hellman, S. (1987). “Mi primer orgía”. *Cerdos&Peces*. N° 12, mayo de 1987: 47-49.

²⁰ Cicuta, E. (1989b). “Yo tengo miedo”. *Cerdos&Peces*. N° 19, octubre de 1989: 7. Aquí la narradora, en tono sarcástico, propone apelar al miedo generalizado al sida como estrategia para evitar propuestas sexuales.

sida.²¹ Pero además es problematizado en su funcionalidad en tanto sea “quizá (...) una reacción instalada en la especie humana para evitar su realización. (...) la frontera invisible que nos separa”.²² No obstante, de modo paralelo, ese supuesto límite material al encuentro carnal parece dar lugar al despliegue de los fetiches²³ y prácticas alternativas a las que se presentan como más riesgosas, proponiendo un deseo desafiante y desestabilizador frente al peligro o la negativa autoinfligida.²⁴

En C&P, entonces, los sentidos asociados al sida en relación con una elaboración de pensamiento o una cultura sexodisidente no se dan en adscripción a identidades sexuales. Quizá por coherencia con la idea de que la identidad es el brete por el que “transcurre la pobreza erótica de nuestros roles sexuales”,²⁵ la disidencia de los sentidos sobre sida se produce de manera intrínseca al mecanismo narrativo antes mencionado con que sobreexponen y transgreden el sexo de la sociedad media argentina, independientemente de la identidad de sus agentes, y que su cultura sexual pone en los subterfugios.

²¹ S/N (1990). “¿Qué es el miedo?”. Apartado “Los buitres del cuerpo”. *Cerdos&Peces*. N° 28, julio de 1990: 9.

²² S/N (1990). “¿Cuál es tu miedo?”. *Cerdos&Peces*. N° 28, julio de 1990: 28-29.

²³ Mattoso, G. (1990). “Besos en los pies”. *Cerdos&Peces*. N° 30, septiembre de 1990: 16-18.

²⁴ S/N (1991). “Polvos prohibidos”. Relato “Aquel dulce veneno”. *Cerdos&Peces*. N° 42, septiembre de 1991: 21-24.

²⁵ Cátulo, P. (1987). “Hacia el fin de las identidades sexuales”. *Cerdos&Peces*. N° 15, agosto de 1987: 32.

Bibliografía

- Bernini, L. (2015). *Apocalipsis Queer. Elementos de teoría antisocial*. Barcelona y Madrid: Editorial Egales.
- Cerviño, M. E. (2012). “Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De El Expreso Imaginario a El Porteño, 1976-1983”. *Desafíos*, 24 (2), 105-134. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=359633172005>
- (2013). “Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires”. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*. N° 14. Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos. Brasil: 91-113
- Cuello, N. y Lemus, F. (2016). “De cómo ser una verdadera loca”. Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica”. *Badebec*. Volumen 6/N° 11. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario: 250-275 Disponible en <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/222>
- Di Francesco, R. (2020). “Cerdos&Peces. Una revista para pensar la transgresión en la transición democrática en Argentina”. *Palimpsesto*. Volumen 10/N° 17. Universidad de Santiago de Chile: 99-109
- Foucault, M. (2009) [1976]. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Garbatzky, I. y Gasparri, J. (coord.) (2021). *Nuestros años ochenta*, Rosario: HyA Ediciones; Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-CETyCLI.
- Gasparri, J. (2013). “El SIDA como espectáculo”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. N° 17. Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Estudios de Literatura Argentina: 1-13.
- Llamas, R. (1995). *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI Editores, Traducción de Olga Abásolo Pozas.
- Lemus, F. (2015). “Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida”. *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 6. 1er. semestre. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 1-8. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=186&vol=6
- (Comp.) (2021). *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el vih en los años 80 y 90*. La Plata: EDULP.
- López, S. (2015); “La revista política de este sitio inmundo”. *Revista de Revistas*. Publicación del Proyecto de Extensión “El sur también publica”. N° 2. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires: 19-21
- Perlongher, N.(1988). *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Sontag, S. (2003) [1988]; *La enfermedad y sus metáforas / El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires: Ed. Taurus.

Fuentes

- Baigorria, O. (1985a). “El espacio de la orgía –Una conversación con Néstor Perlongher–”. *El Porteño*, N° 43. *Suplemento Cerdos&Peces*. N° 17, julio de 1985: 4-6.
- (1985b). “Ahí viene la plaga. Un tour por el ghetto de las infecciones”. *El Porteño*, N° 43. *Suplemento Cerdos&Peces*. N° 17, julio 1985: 7-9.
- Cátulo, P. (1987a). “Hacia el fin de las identidades sexuales”. *Suplemento Cerdos&Peces*. N° 15, agosto de 1987: 32.
- Cicuta, E. (1987b). “Maldades del ambiente”. *Cerdos&Peces*. N° 13, junio de 1987: 64.

- (1989a). "Yo tengo miedo". *Cerdos&Peces*. N° 19, octubre de 1989: 7
- (1989b). "Yo tengo miedo". *Cerdos&Peces*. N° 19, octubre de 1989: 7.
- Hellman, S. (1987). "Mi primer orgía". *Cerdos&Peces*. N° 12, mayo de 1987: 47-49.
- Land, V. (1990). "Yonkis". *Cerdos&Peces*. N° 24, marzo de 1990: 21-22.
- Marchi, S. (1990). "Con nosotros: el SIDA". *Cerdos&Peces*. N° 23, febrero de 1990: 58-60.
- Mattoso, G. (1990). "Besos en los pies". *Cerdos&Peces*. N° 30, septiembre de 1990: 16-18.
- Minguez, L. (1987). "Dulcemente mato con mi semen". *Cerdos y Peces*, N° 8, enero de 1987: 43.
- Piva, R. (1987). "El erotismo dará el golpe de estado". *Cerdos&Peces*. N° 8, enero de 1987: 25
- Pusyacne, A. (1987). "La nueva trola cubana en Argentina. 'El SIDA al gobierno, Fidel al poder'. *Suplemento El Bolcheño*. N° 15, agosto de 1987: 2 y 5;
- Rabolini, A. (1989). "Las nenas de Bangkok". *Cerdos&Peces*. N° 18, septiembre de 1989: 42-43
- S/N (1990). "¡Pánico! El virus visual se propaga". *Cerdos&Peces*. N° 29, agosto de 1990: 8.
- S/N (1990). "¿Por qué te molesta que hablemos de sexo?". *Cerdos&Peces*. N° 27 junio de 1990: 36,
- S/N (1990). "¿Qué es el miedo?". Apartado "Los buitres del cuerpo". *Cerdos&Peces*. N° 28, julio de 1990: 9
- S/N (1990). "Los hackers. El tecnodelito contra la IBM". *Cerdos&Peces*. N° 15, agosto de 1987:5-8;
- S/N (1991). "Nenas duras". *Cerdos&Peces*. N° 43 octubre de 1991: 41-44.
- S/N (1991). "Polvos prohibidos". Relato "Aquel dulce veneno". *Cerdos&Peces*. N° 42, septiembre de 1991: 21-24.
- Symns, E. (1987). "No tengo nada para decir". *Cerdos&Peces*. N° 11, abril de 1987: 18-19.
- (1990). "La banda de los Chacales". *Cerdos&Peces*. N° 24, marzo de 1990: 62-66.
- Torres C. (1987). "Apocalipsis NAU". *Cerdos&Peces*, N° 8, enero de 1987: 42-43.

Carne (1968): moraleja y comunidad en la filmografía sadeana de Armando Bó y Coca Sarli

Cristian Molina
IECH (UNR, CONICET)/ CEOL
molacris@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar la imaginación sadeana que se presenta en la película *Carne* (1968), de Armando Bó y Coca Sarli. Nos detendremos en los puntos de fuga y vacilación de la valoración respecto de la sexualidad y del sistema de poder que aparecen en su moraleja final y en los modos de comunidad que pone en escena. Nuestra hipótesis central es que lo sadeano tensiona la valoración de la película y permite atisbar, desde el interior de una comunidad terrible cis heterosexual, las posibilidades de una relación diferente con lxsotrxs, al tiempo que un empoderamiento de las víctimas que las aleja de cualquier claudicación.

Palabras clave

cine – moraleja – comunidad –sadeano– carne

Carne (1968) pertenece a la filmografía del dueto Sarli-Bo. Hablo de la dupla, porque es casi una zona de acuerdo concebir a la pareja como la marca autoral de este tipo de cine. Kuhn (1984), por ejemplo, indica que era Isabel Sarli la que se ponía en los hombros la producción de la película y la negociación con las grandes compañías, entre otras cosas, porque hablaba muy fluido inglés. Pero, además, plantea que, sin la simbiosis de ambos, los resultados no eran los esperados. Por ejemplo, cuando CocaSarli trabaja con Torre Nilson en *Setenta veces siete* (1962), el resultado fue un rotundo fracaso de público.

Wolf (1999) sostiene que *Carne* da inicio a una tercera etapa de la filmografía de la pareja. La primera se inicia con *El trueno entre las hojas*, de 1956, basada en un relato de Roa Bastos. Allí aparece una preocupación social, acorde con ciertas películas de la época y apenas comienza a prefigurarse cierta predilección por el relato sexual, también acorde con producciones como las de Danielle Tinayre, en donde aparecían, por ejemplo, las locaciones e historias relativas a hoteles alojamiento. En *El trueno...*, además, se da el primer desnudo del cine argentino, aunque hay una polémica: algunos sostienen que el primero fue en *El Ángel desnudo* (1946), protagonizada por Olga Zubarry. Sin embargo, debemos señalar que no fue un desnudo frontal y la actriz se cubrió con una malla. En *El trueno entre las hojas*, el cuerpo de Sarli desnuda en la selva se baña, sin ningún artificio, y se muestra frontalmente. La segunda etapa, según Wolf, se abre con *Favela*, en 1960. En este momento, se produce un giro paulatino. Lo sexual va ganando a la cuestión social y termina por imponerse, y será una constante a lo largo de las 30 películas que llevarán adelante juntos. Pero a partir de entonces, se consolida un camino que va de la experimentación con cierta planificación aberrante, centrada en cierta autorreferencialidad, que introduce en la filmación elementos caseros (como rodajes de la vida privada en Super 8).

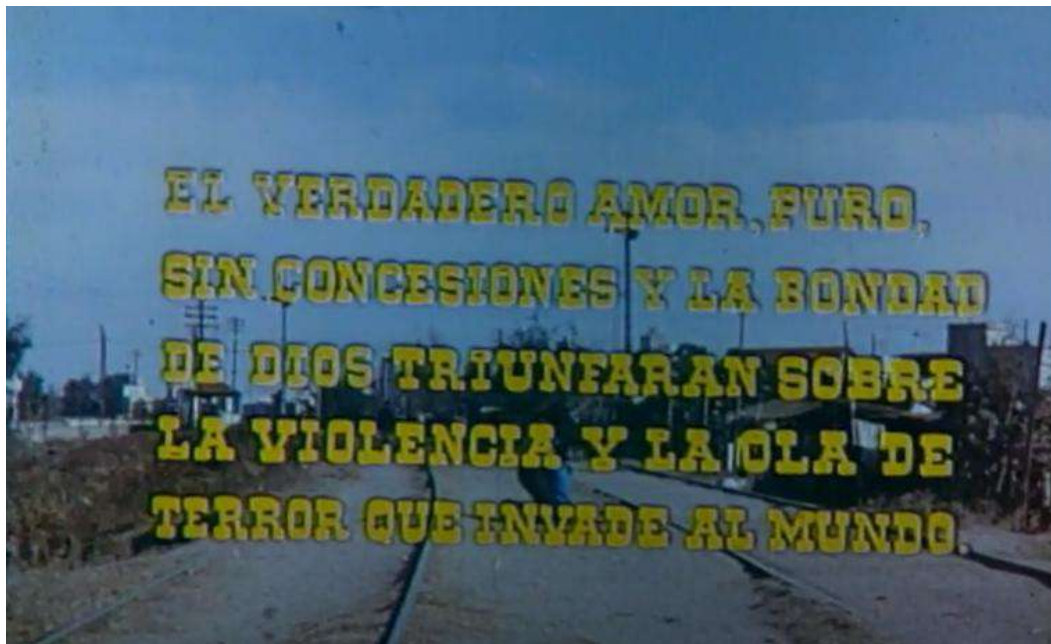
Sin embargo, es en *Carne*, de 1968, donde lo orillero y abyecto de la sociedad vuelve a aparecer con protagonismo en fusión con lo sexual. Son los trabajadores de las barriadas de una ciudad, en un frigorífico, los que encarnan la carne, en todos los sentidos. *Carne sobre carne* deviene el cuerpo de Delicia, que protagoniza Isabel Sarli, cuando es violada por Humberto. En esta escena resalta lo cárnico del cuerpo de la mujer, de la obrera de la carne, incluso entre mujeres, cuando están hablando

entre ellas en el ingreso, perdidas entre las piezas de cortes de vaca. “Carne en tránsito” tiene inscripto el camión que lleva a Delicia a su matadero sexual y resalta el significado de su nombre respecto del gusto como un atributo de degustación. La reducción a carne y, por ende, el intento de fagocitar sexualmente a Delicia, podría leerse como el argumento iterativo que deviene, modulándose en diversas flexiones, a lo largo de la cinematografía de Sarli-Bó. Salvo en contadas excepciones, como en *Fiebre* (1972), *Insaciable* (1976) o *Una mariposa en la noche* (1977), siempre se trata de una mujer que, en diversos contextos o situaciones, es acosada por el clisé normativo de una hipermasculinidad destructiva, que pretende reducirla a una materialidad abstracta, sobre la que se ejerce la violencia más cruel y, por ende, sadeana.

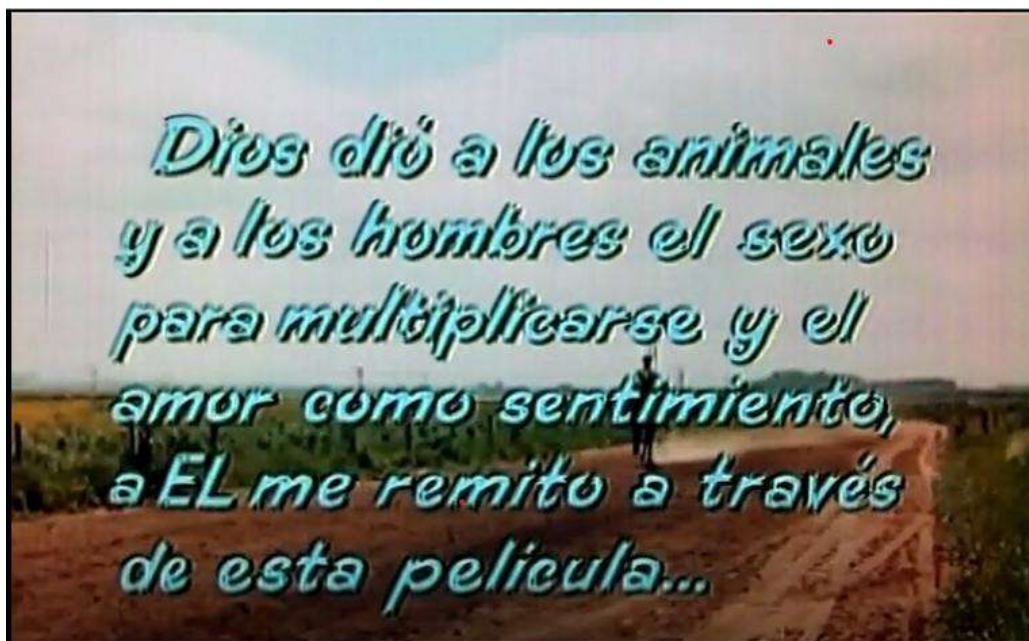
En efecto, *Carne* debe ser entendida como una película argentina en el momento en que lo sadeano proliferaba y comenzaba a ser ensayado con profusión por la ficción literaria no solo para comprender el presente, sino, además el pasado de la cultura argentina (Molina 2020a, 2020b, 2021, 2022a, 2022b). Entendemos lo sadeano como un imaginario trastemporal de las artes sobre el cual se pliega lo sexual, lo político y lo cultural en el terreno de una inespecificidad disciplinar que configura, no obstante, una sensibilidad singular que desestabiliza –o profana, y a veces hasta la inversión– los valores concebidos como virtuosos o correctos en una coyuntura determinada (Molina 2023). Esta mínima definición permite entender que lo sadeano se redefine, cada vez, en su aparición y que su relación con las escrituras del pasado o de diferentes culturas no es la de un original y una copia, sino la de un estar en común sin esencialismo en incesante devenir. Lo que comparece ante nosotrxs es una sensibilidad que podemos reconocer como sadeana, que traza sus diferencias con otras producciones dentro del imaginario, pero que se redefine con cada aparición e inflexión. Es en esta dirección que nos proponemos, por ende, abordar *Carne* (1968) como una de las primeras irrupciones cinematográficas argentinas de dicha imaginación.

Las moralejas

Sobre el final de *Carne* (1968) aparece un mensaje que oficia como una inquietante moraleja:



En el inicio de *Fiebre* (1972) aparece otro inquietante mensaje similar:



En la primera, la idea de los cuentos de hadas al estilo Disney, del triunfo del amor verdadero, irrumpe luego de que Delicia ha sido convertida en carne por sus compañeros del frigorífico y sometida a las vejaciones más crueles. Pero, como si esto fuera poco, el mensaje se reproduce cuando ella pide perdón, por haber sido violada, a su amado, el pintor y obrero del frigorífico, quien se lo concede y terminan acariciándose sobre las vías del tren en las cuales también arranca la

película. La segunda aparece en el inicio de *Fiebre*, donde una mujer dará rienda suelta a su deseo incontrolable por tener relaciones sexuales con un hermoso corcel negro. ¿Cómo se pueden tomar en serio estas irrupciones? Estos mensajes funcionan, en cierto sentido, como las moralejas de las fábulas o de los cuentos infantiles al estilo de Charles Perrault. Resultan conflictivas para la complejidad que ha puesto, o que pondrán, en escena las películas y que no siempre terminan de cerrar como tal. Porque, ¿cómo triunfa el amor, si una patota de Machos –así se llaman entre ellos– ha avasallado a Delicia, reduciéndola a pura carne en un camión frigorífico, y ante esto, ella pide perdón a su futuro esposo, porque fue sometida a satisfacer el instinto animal de los demás? ¿Cómo este elemento divino y común con los animales, el sexo, alcanza para explicar, en la otra película, que la protagonista de *Fiebre* esté obsesionada con su potro, que sus fantasías lo rodeen y que termine dejando al veterinario con quien mantiene un *affair* para huir en un avión con el caballo? ¿No hay allí algo que desplaza lo religioso y naif de los mensajes hacia una profanación?

Además, en el caso de *Carne*, sobre ese final previo a los carteles, todo parece reducirse a una primitiva pelea entre machos que genera y dirige un conflicto, naturalmente, también de machos. Delicia les niega el perdón a sus victimarios, en cierta medida, pero le pide disculpas a su enamorado, como si ella fuera la responsable. ¿Qué amor producto de la bondad divina triunfa ahí? Y, sin embargo, en ese barro inmoral en el que se deslizan las imágenes, de repente aparece también una redención que saca a Delicia del mero rol de víctima y, sí, apoyada en el matrimonio que triunfa pese a todo, parecería reponerse, redimirse, de cualquier vejación cometida por los machos: de carne se convierte en esposa angelical.

Está claro que la moral cristiana pasa a formar parte de una estrategia que reifica la cultura cis-heterosexual y el matrimonio como redentores, pero, al mismo tiempo, hay algo de exageradamente caricaturesco en esa recomposición de una mujer vejada durante toda una noche que sale, súbitamente, de su rol de víctima y se empodera para olvidar lo sucedido y comenzar una nueva vida. Es la imagen de revitalización del Coyote luego de ser aplastado por una roca que le arroja el Correcaminos. Esos modos de recomposición caricaturescos del cuerpo y de la

subjetividad son los que Annie Le Brun (1986) señala respecto de los cuerpos sadeanos: cuerpos que parecen no sufrir las extensas jornadas sexuales y recomponerse, incluso, a los dolores infringidos sobre ellos, son cuerpos plásticos, que anticipan la técnica de los dibujos animados del S XX, dos siglos antes.

Facu Saxe y Atilio Rubino (2016) plantean algo para considerar estos vericuetos morales que aparecen sobre el final de *Carne*:

A modo de conclusión, queremos retomar las palabras de Waters, quien reconoce que la influencia del cine de Armando Bo en él ha sido mucho mayor de lo que pensaba. Largamente criticado por propiciar una patologización de la sexualidad femenina y una mirada de la mujer desde la perspectiva patriarcal, el cine de Armando Bo, sin embargo, puede ser visto desde la perspectiva de John Waters como una celebración de la sexualidad desprejuiciada y transgresora. Una visión no niega a la otra y se puede encontrar en el cine de Bo este doble juego y carácter contradictorio, por eso Kuhn habla de una “pornografía moralista” (Kuhn, 1984: 44). Su visión de la sexualidad femenina no deja de estar también teñida por este doble y contradictorio signo, reivindica a la prostituta a la vez que la condena moralmente. Sus películas muestran el desprejuicio en lo sexual, la promiscuidad, pero también se retorna a la monogamia, al seno de la familia.

(...)

Lo que queremos plantear es que más allá de la interpretación que se puede hacer de las tramas y argumentos que sin dudas constituyen una visión masculina y patriarcal de la sexualidad de la mujer, en el cine de Bo subsiste, sin embargo, un resto significativo que se desprende de un análisis no de las tramas sino de la imagen y estética. Esa incoherencia del cine trash de Bo permite el rescate queer no sólo por parte de Waters sino también del público LGBTIQ que ve en la Coca una parodia de sí misma. El contraste entre la persona real Isabel, inocente, tierna, ingenua y fiel, y los personajes que ella encarna (sobretudo en la tercera etapa) remarca la impostación, la sobreactuación, la personificación de la femineidad, la Coca tiene una actuación forzada y artificiosa. Y nos preguntamos si no se podría ver o, en todo caso, si no vio Waters en la feminidad excesiva y exagerada de Isabel Sarli, como vio Butler en las drag-queens, el cuestionamiento de lo natural del género. No decimos que Sarli-Bo fueran conscientes, pues, de hecho, ellos actuaban para llegar a un público masivo y popular. Sin embargo, tampoco estamos seguros que ese carácter subversivo respecto a la construcción del género estuviera pura y exclusivamente en la mirada del cineasta estadounidense. El cine de Armando Bo sigue siendo rico en sus contradicciones y en la diversidad de formas en las que puede ser leído y, por eso, se vuelve necesario retomar la posta dejada por Kuhn en los años setenta y ochenta para reconsiderar el cine de Bo y la imagen de Isabel Sarli más allá de las cuestiones narrativas y el esquema culpa-castigo, la patologización de la sexualidad femenina, o la redención de la prostituta y recuperar las formas en las que han sido recepcionadas en general y, en particular, en las que han sido resignificadas desde la comunidad LGBTIQ (Saxe, 2011:192-194).

Me interesa lo que plantean Saxe y Rubino respecto de la lógica pornográfica heteronormada que permea y de la que parte la filmografía de Sarli-Bo, pero que da lugar, no obstante, a puntos de fuga que hacen que una película como *Fuego* sea reivindicada por Waters como un modo de lo *queer*. Lo mismo podríamos presuponer con ese trasfondo cristiano de los mensajes que es puesto a funcionar en una película catalogada como pornográfica, completamente descontextualizado de su lugar de procedencia (las fábulas y cuentos de hadas). Es en esos mensajes, provenientes de las fábulas morales de la literatura, donde se produce, entiendo, una restitución al uso de un improfanable, en el sentido que Giorgio Agamben le da a este término. En “Profanaciones”, Agamben sostiene que la religión del capitalismo aparta del uso la capacidad de juego de la humanidad y eleva a religión y mero ritual vacío las repeticiones de ciertos actos, convirtiéndolos en funcionales al poder. Agamben señala, ante dicha situación, que la profanación restituye al uso aquello que ha sido separado del libre uso y que la tarea política consiste en la profanación de lo improfanable. Es decir, restituir al uso, desviándolo de los encasillamientos culturales de la religión capitalista. En cierto sentido, esto es lo que pone a funcionar el uso de las moralejas en dos direcciones. En principio, porque provenientes de una tradición que las encasilla como literatura infantil, son puestas a funcionar en el repertorio de una película pornográfica. En segundo lugar, porque traen fábulas morales cristianas a ese terreno. Se restituye al uso, se las cambia de género, de arte y de ideología y, con ello, estallan toda una potencialidad. De ahí la ambivalencia en que suspenden la escena cinematográfica, haciéndole estallar cualquier valoración tranquila o poniéndola en un sinuoso borde de inaprensión.

En efecto, puesto que de esa profanación de lo improfanable se potencia, entiendo, una imaginación sadeana en el cine que, como he señalado, es transtemporal e impropia. Es decir, lo sadeano es posible de reverberar en cualquier tiempo, cultura y escritura, sin necesidad de que exista un origen o un texto fuente. El Marqués de Sade habilita su nominación como tal, que posibilitará a los lectores posteriores poder nombrar lo sadeano, pero no sería ni un *pater* de familia ni un original respecto del cual todas las demás piezas serían copias o anticipaciones. En este sentido, he señalado cómo la imaginación sadeana reverbera en *El Decamerón*,

de Boccaccio, pero también en los cuentos de hadas de Charles Perrault (Molina 2023). Quisiera afirmar, ahora, que el discurso literario de las moralejas llevado al cine porno es consecuente con un uso siempre ambiguo que proviene del género cuento de hadas sadeano al modo de Charles Perrault. Allí, en su aparente catalogación de infantiles, nos encontramos con cuentos como Caperucita roja, donde la violación simbólica por un lobo que se devora a la niña y a su abuela se anuda, además, con las monstruosidades sádicas de Barba Azul, el marido femicida del cual logra escaparse su esposa-víctima con notable astucia. Todos estos cuentos terminan con moralejas que se quedan siempre cortas para la complejidad de la trama narrada. No siempre encaja el mensaje con lo que la narración ha desplegado. Se podría pensar que la moraleja oficia, así, como modo de encauzar las licencias respecto de la moral cortesana que se toma en los cuentos; es decir, tendrían apenas una función para controlar la recepción y las reacciones del público cortesano de los salones del S XVII, muy sensible a las reglas del decoro y de la elisión de lo corporal en las composiciones. Las moralejas, al final de cada cuento, offician, allí, como un desvío del ojo censor ante el abordaje de temas inapropiados o forcluidos del terreno sensible de las artes.

En el caso del cine de Sarli-Bo, la cuestión de las moralejas tiene que ver, además de lo que plantea Kuhn como una formación católica e ingenua de Bo, con la censura en Argentina de los años '60, que no era meramente orquestada por el Estado, sino que, desde él, impartía una opinión pública que irradiaba desde diversos lugares retroalimentándose. Como bien señalan D'Antonio y Eidelman:

Armando Bo lidió con la censura durante gobiernos civiles y militares. Por las primeras películas realizadas a fines de la década de 1950, tuvo que enfrentar distintos procesos judiciales por atentado contra la moral y las buenas costumbres. Aunque las historias de estas películas se centraban en problemáticas sociales, las escenas que obsesionaban a los censores eran los reiterados baños de Isabel Sarli en escenarios naturales, tanto en *El trueno...*, como en *Sabaleros* e *India*. Particularmente, *El Trueno...* tuvo durante varios meses dificultades para encontrar una sala donde estrenarse, ya que el Instituto del Cine dilataba su calificación. Finalmente, la exhibición de la película fue aprobada como prohibida para menores de 18 años. En el caso de *Sabaleros* fue estrenada velozmente y luego de una semana de éxito, fue retirada del mercado por orden judicial. Sin embargo, a pesar de los litigios que el director enfrentó por las primeras películas con su actriz fetiche concluyeron con su absolución de culpa y cargo. Al mismo tiempo, la repercusión mediática de estos procesos posicionó a Isabel como una actriz reconocida y favoreció el

éxito comercial de su cine. Para la siguiente película que fue *India*, la censura intentando evitar escándalos en la prensa, actuó previamente sobre el guión. Organizaciones católicas de la sociedad civil argentina mostraron en la primera mitad de la década de 1960 una creciente influencia sobre los organismos estatales encargados de la censura cultural. La colonización de espacios y estructuras estatales por parte de referentes de la Iglesia Católica coronaba una larga experiencia de vigilancia y control de los espectáculos públicos. Por ejemplo, entre los años 1954 y 1965, la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica calificó 5 355 películas o lo que equivale al 98.9% de los estrenos, ejerciendo presión sobre los organismos estatales encargados de la calificación y de otorgar los permisos de exhibición. Fue dentro de ese universo cultural que el cine de Bo y Sarli fue sistemáticamente calificado como pernicioso e inmoral (Ramírez Llorenz, 2016: 69 y 77) e impulsado a coproducir varias películas en la región como *La burrerita de Ypacaráí* (1961) *Lujuria tropical* (1962), *La diosa impura* (1963) y *La Leona* (1964), realizadas en Paraguay, Venezuela, México y Brasil respectivamente. Cuando en el año 1965 y en los albores de un golpe de Estado con fuerte influencia católica, Sarli y Bo regresan al país a filmar, se vieron obligados a limitar el perfil *sexplotation* de sus películas y pasaron a producir algunas pocas comedias eróticas de carácter más costumbrista a partir de un humor telúrico como en *La señora del intendente*. Ya bajo la dictadura militar encabezada por el general Onganía se produjo un nuevo ordenamiento legal con la Ley n° 16.955 para la calificación cinematográfica. En ese contexto político en octubre de 1966 Bo fue detenido, incomunicado y procesado por desacato al Consejo de Calificación, al que había acusado de contar con funcionarios corruptos, tras soportar siete meses de negociaciones en los que no lograba obtener una certificación para el estreno de *La mujer de mi padre* (Maranghello, 2005: 524) (2019: 126-127).

Entonces, por un lado, esas moralejas, entiendo, oficiaban como modos de hacer pasar las películas por el ojo censor, con un mensaje que intentara clausurar – infructuosamente– el contenido nada calmo y mucho menos religioso para la década del '60 en un público amplio y ante un aparato censor fortalecido. Solo que no fue únicamente Armando Bo quien se movía en las negociaciones y en las cuestiones que atañen a la producción de las películas, así como ante los aparatos de censura. Isabel Sarli, la Coca, agenciaba su propia imagen, la defendía y se ponía al frente de la producción de la película más allá del set de grabación. De hecho, en un video que puede consultarse en Youtube, del 19 de junio de 1971, Isabel es interceptada por periodistas cuando se dirige a discutir con el censor de oficio los cortes de sus películas. Se encuentra visiblemente furiosa ante la situación y, fuera de sí, comienza a reclamar ante las cámaras: “Vengo a reclamar mis derechos como argentina. Que se puedan dar mis películas como todas las extranjeras”; este censor “Nos viene manoseando, como se dice vulgarmente”. A la salida de la reunión, frente al censor, aún más molesta, clama: “Hace diez años que yo me baño en mis

películas y ahora usted quiere cortar el baño, ¿por qué usted me juega sucio? No está prohibida, dice, pero con la lista de cortes atroces que usted le ha hecho...”. Sarli reclama que puedan exhibirse en el país, sin cortes, *Fuego*, *Éxtasis tropical*, *Embrujada* y *Fiebre*. Por ende, no era una batalla que solo encarnó Bo y debemos insistir, entonces, en pensar estos posicionamientos ante la censura, incluso las estrategias de las moralejas, como partes de un procedimiento fílmico de la dupla Sarli-Bo.

Son estas tensiones de la valoración que se escenifican a partir de *Carne*, pero que atraviesan todo el cine de Sarli-Bo, las que se constelan con una sensibilidad sadeana. De hecho, así como *El Decameron*, de Giovanni Boccaccio, fue incluido el Index de libros prohibidos de la Iglesia, o los cuentos de Charles Perrault presentaban las incongruencias entre historia narrada y moraleja, o la obra de Sade fue retirada de circulación por su contenido, las películas son cortadas, a pesar del dispositivo de defensa de las moralejas. En este sentido, esos procedimientos corren a la par con la incongruencia que aparece, muchas veces, entre la imagen visual cuidada de los desnudos que no se detienen en la cópula, sino en una especie de franeleo cinematográfico, y la edición de un sonido que crece hasta el climax sexual de un orgasmo. Es decir, estamos ante dispositivos que entran a jugar con el control infructuoso de la censura, pero al mismo tiempo se convierten en marca registrada de una sensibilidad, con visibles efectos, contradictorios, sobre las valoraciones: esa tensión y torsión inasible y abyecta respecto de la sexualidad que todos los críticos señalan. Ahí, en esa oscilación profanatoria, se constela con lo sadeano desde su singularidad.

Una comunidad sadeana

En *Carne*, Delicia se convierte en una Justine victoriosa y es la encarnación de la esposa de Barba Azul en otro contexto. Asediada por el vicio, acosada por la violencia de un mundo sumergido en una ola de terror como decía el mensaje final, logra vencer, imponer su deseo y defender su amor con Antonio, el pintor. Lejos de ser partida por el rayo, o de que le cosan la concha, o de que la eduquen en los placeres, o de que la asesinen por abrir la puerta que escondía los crímenes, o de que se la coma el lobo, engañada, Delicia se recompone sobre el final: la víctima se

empodera y triunfa, como en casi toda la cinematografía de Sarli-Bó. Por eso también, se tilda a este cine, en general, de moralista. En casi todo su cine, donde hay una víctima mujer, esta logra redimirse y vengarse de su verdugo, generalmente, apoyada en su enamorado. Si bien esto confirma un melodrama cisheterosexista y machista, como hemos afirmado, al mismo tiempo refuerza el empoderamiento de Delicia ante las calamidades de una comunidad de violadores.

¿Cómo entender este problema de la comunidad en *Carne*? Para aproximarnos, quizá convenga rodear esta pregunta por los problemas que en la filosofía política se abrieron respecto del debate acerca de la comunidad, por un lado, y sobre esta y sus vínculos con lo sadeano, por el otro. A propósito de *La comunidad desobrada* (*La communauté désoeuvrée*), un artículo de Jean-Luc Nancy que aparece en 1983, Maurice Blanchot escribió *La comunidad Inconfesable* (*La communauté inavouable*), en cierto sentido como una réplica que pretende “ir más allá”, por el empleo del término “désoeuvrée” y por la puesta en primer plano de la cuestión del comunismo, en un momento de Guerra Fría y luego de varias experiencias comunistas en el siglo XX, con las que Blanchot nunca acordó. De hecho, luego de estos intercambios, en 1986, Nancy publica *La comunidad inoperante*, que incluye aquel artículo de 1983, más dos apartados que intentan, también, responder y ampliar algunos de esos problemas (se incluyen ciertas réplicas a Blanchot). En 2014, Nancy vuelve a publicar un texto donde refuta algunas cuestiones del texto de Blanchot y lo califica política y polémicamente como aquel que viene a confesar su anarquismo de derecha en los primeros años, de los cuales se arrepiente, sin decirlo, porque, justamente, es inconfesable. En esta misma línea de reflexión, se podría incluir un texto de 1990, perteneciente a Giorgio Agamben que se titula *La comunidad que viene*. También exploraciones más actuales, como las de Roberto Espósito, de 2003, *Communitas. Origen y destino de la comunidad y Comunidad, inmunidad, biopolítica* (2009), o las “Tesis sobre la comunidad terrible” (2001) de *Tiqqun*. Sin embargo, muchos de los problemas que plantea la cuestión de la comunidad se avizoraban en una obra previa a este debate: el curso que dio Roland Barthes en el Collège de France y que se publicó con el título *Cómo vivir juntos* (1976-1977).

A partir de estos aportes, la polémica de la comunidad, en el espacio de la filosofía –y, sobre todo, de la filosofía política– se ha convertido en un asunto nodal para el pensamiento contemporáneo, puesto que permite articular una serie de problemáticas relevantes, pero, sobre todo, las implicancias del *vivir juntos* lejos de una ontología común, sin dejar de problematizar la posibilidad de un *estar en común*. Esto supone pensar la relación con *lxsotrxs*, donde no se descuide su posibilidad misma, al tiempo que no se deje de afirmar la diferencia.

En *Lazos: desgarraduras y vínculos en el arte y la cultura latinoamericanos* (2019), que coordinaron Luz Rodríguez Carranza y Mario Cámara, se piensan estas problemáticas en el contexto latinoamericano actual articuladas a una pregunta: “¿cómo se dan los lazos contemporáneos cuando lo que prima es una concatenación de varias formas de la violencia, surgidas tanto de los poderes estatales y/o para-estatales como las que se van forjando a nivel micro social en las relaciones intersubjetivas?” (12).

Carne responde con una relación con *otrxs* mediada por una cultura de la violación que tensa los límites y que pone en vilo cualquier lazo fuera de la destrucción. Ocurre que lo *sadeano*, además, tiene una ubicuidad problemática dentro de las teorías sobre la comunidad. En principio porque, en unos casos (Nancy/Blanchot) se relaciona directamente con la propuesta de Sade; en otros (Tiqqun) se piensa como un modo de relación comunitaria más amplia, ligada al sensorio sadomasoquista que vertebraría las comunidades terribles.

Tanto para Nancy como para Blanchot, Sade es un límite de la comunidad. Nancy plantea, leyendo a Bataille que Sade propone la comunidad del crimen y, al hacerlo, funda una separación sagrada que opera desencadenando las pasiones. Aquí el problema es cómo la comunidad de criminales presupone como tendencia la destrucción de todo lazo e, incluso, de *lxsotrxs*. Está claro que Nancy refiere a la lectura de Bataille, en *La communauté désœuvrée*, respecto del problema de la comunidad. Y esto se tensiona con la cuestión del desencadenamiento de las pasiones como una especie de retorno a lo sagrado que se opera en la comunidad, lo cual indicaría que esta es el límite de Sade. Ser el límite no es estar fuera, es justamente la línea que separa lo que estaba unido, por ende, es lo que demarca dónde comienza y termina la comunidad *sadeana* y la *inoperante*. Sade es un límite

porque la comunidad es aquello que se disuelve y eso la hace participar de esa tendencia a la destrucción a partir del desencadenamiento de las pasiones del ser singular en el estar en común. Allí se fundaría el error de la comunidad del crimen de Sade, parece decirnos Nancy, puesto que supone un libre embargo de la subjetividad como autosuficiencia y, en cambio, la comunidad inoperante, la por venir, supondría un mero contagio o contaminación del desencadenamiento de las pasiones; es decir, formas que no presupongan una manipulación, una pedagogía, un avasallamiento de unxs sobre Otrxs. En este sentido, la comunidad inoperante sería una contracultura respecto de la destrucción de las comunidades sadeanas. Sade es el límite de la comunidad inoperante y esta el de Sade, pero siempre y cuando sostengamos la diferencia entre crimen e inoperancia. Se trata de comunidades diferentes que remiten, en definitiva, a modos divergentes de sostener un lazo insostenible fundante de cualquier comunidad. Blanchot asegurará, por su parte, que habría una distancia en torno de Sade y de la comunidad. Es decir, una posición casi opuesta a la figuración del marqués en su libro *Lautremont et Sade* (1963), donde este deviene una otredad revolucionaria que afirma la negación absoluta, y, por lo tanto, destruye, como los revolucionarios de fines de S XVIII, todo aquello a lo que se oponen, negativamente, para afirmar su soberanía. En *La comunidad inconfesable* (1983), en cambio, Sade propone lazos del goce que no tienen a la muerte como límite y, por ende, tampoco se vuelve una comunidad inconfesable posible, sino absolutamente confesada: goza con la muerte. Es interesante observar cómo Sade en el límite de la comunidad, deviene soberano y revolucionario al mismo tiempo, trazando una misma relación criminal con lxsotrxs. Tanto en Nancy como en Blanchot, el problema de lo sadeano de Sade es la relación ¿destruktiva? con lxsotrxs.

En “Tesis sobre la comunidad terrible” (2001), Tiquun sostiene que, en realidad, las comunidades reales en el capitalismo avanzado funcionan todas sobre una economía de placer sadomasoquista. Tiquun afirma que dichas comunidades no se confiesan como sadomasoquistas, pero se sostienen en un deseo de domesticación del otro que es, además, uno de aniquilamiento y, por ende, impondrían una erótica fundada en la posibilidad de que a la criatura ordinaria se la someta a todo tipo de deshonra. Esto constituiría, así, una fuente inagotable de

sufrimiento para sus miembros que se tornarían incapaces de evaluar las consecuencias de sus gestos afectivos.

Es en estas direcciones que conviene resituar a *Carne* como una película que, por un lado, escenifica la comunidad terrible que sostiene una cultura de la violación fundada en lazos destructivos, donde las pasiones desencadenadas instalarían una incapacidad de los sujetos para atender a sus gestos afectivos en relación con otros. Tiqqun advierte que, en esta comunidad, el sistema de género binario convierte a las mujeres en prisioneras de los estereotipos más crueles.

Lo sadeario, en *Carne*, escenifica y pone en cuestión, en los años '60, los lazos humillantes y sistemáticos que presupone una cultura de la violación que precariza a unos cuerpos, el de Delicia, convirtiéndola en mera carne. En este sentido, la película anticipa dos problemáticas que se han puesto en discusión en las teorías feministas y sexogenéricas contemporáneas. Por un lado, el funcionamiento de una pedagogía de la crueldad, tal como la entiende Rita Segato (2018), es decir, como la captura de unas vidas para convertirlas en mera cosas consumibles y materiales en la nueva fase apocalíptica del capital. Allí, según Segato, el ataque y la explotación sexual son la expresión más cabal de la cosificación de la vida que, mediante la repetición de la violencia, produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad que desensibiliza frente al sufrimiento de los otros. En este sentido, Delicia, dentro de un camión, deviene carne -esa pieza central de la economía capitalista argentina- inerte y capturada por el gozo de los machos mediante la repetición sistemática del ultraje. Solo que, en este caso, no se produce ningún aprendizaje, sino una resistencia. En este sentido, si la película escenifica la cultura de la violación sostenida por lazos crueles de la vida contemporánea, al mismo tiempo, anticipa algunos de los problemas que Virginie Despentes, en *Baise-moi* (1991) y en *King Kong Théorie* (2006), sostendrá al respecto más de veinte años después. Despentes, en ambos libros, propone una visión controversial. Por un lado, el binarismo sexogenérico produce una desigualdad que convierte en víctimas de la reproducción de los estereotipos a varones y mujeres. A los primeros, les habilitaría el rol de violadores, a las segundas, de ultrajadas que deben cuidarse y resguardarse del acto mismo. Pero advierte que lo peor que le puede pasar en esa lógica a cualquier identidad feminizada -Despentes habla de mujeres- es obturarse por

miedo a seguir viviendo, quedarse en el rol de víctimas, al tiempo que seguir otorgándole a la violación la entidad de un evento central en las vidas cualesquiera, cuando en realidad, el sistema capitalista demuestra que todxs estamos siendo violados si no de hecho, sí, al menos, simbólicamente, sometiendo nuestros cuerpos a la lógica del capital.

En *Carne*, Delicia escapa del camión más preocupada de que no la vea Antonio, que dolorida y traumatizada por lo que acaba de sufrir. Cuando en el final, con ingenuidad, plantea la teoría de que el instinto animal irrefrenable es la que lleva a los hombres a cometer actos aberrantes, consigue el perdón y la venganza – las dos cosas, casi en términos de honor feudal- de su enamorado. De hecho, la película cierra con un discurso cortesano del amor, y triunfa, se reanuda el mundo tal y como era antes, a pesar de la violación en patota. Si esto me remite a *Teoría King Kong*, pero fundamentalmente a *Baise-moi* de Virginie Despentes, es porque la cultura de la violación parece ser minimizada a partir del momento en el cual Delicia sale, quizá ingenua y livianamente, es cierto, pero sale, de su posición de víctima, busca y encuentra los mecanismos para seguir con su vida, a pesar del lugar en que la cultura pone a la violación como un acto de humillación irredimible. Sobre el final, Delicia convence a su enamorado, lo encanta y da vuelta la página luego de vengarse. Justine triunfa.

Ahora bien, triunfa de una doble monstruosidad del mundo. Por un lado, la del Macho que reduce todo a carne, que la vende como carne, que se golpea con los otros como carne por la carne. Y en este sentido, que todos pertenezcan a la comunidad del frigorífico no es un detalle menor. De hecho, en una de las escenas de acoso por los carniceros, Delicia se toma y se revuelca con las media reses colgadas en la cámara de refrigeración. Los monstruos son los machos del frigorífico, pero no es uno, sino que encarnan un plural con funcionamiento metonímico. Nada queda más claro que en el inicio de la película, cuando uno de sus compañeros, el despiadado Humberto que organizará su secuestro, salva a Delicia de la violación de un personaje sátiro desconocido en las vías del tren (por el cual, la carne y los granos eran exportados en la economía Argentina), pero como forma de retribución, la termina violando él. Los Machos son monstruos que están en todos los espacios, que aparecen entre las matas, que cortan con cualquier tranquilidad.

Aunque en el sistema binarizado de la comunidad terrible, también Delicia es la Monstrua indomable deseada por todos: el devenir hipersexuado de una *femme fatale* que, desde los finales del S XIX, reaparece en la gestualidad sensual y estilizada de las protagonistas de mediados del siglo XX en el cine de la *Nouvelle Vague* y en las iconográficas divas de los años sesenta como Marilyn Monroe. Solo que, en *Carne*, en dicho devenir, la Delicia del cine argentino se convierte en una exacerbación de lo deseado por los Machos, que son acá, además, algunos de los posibles espectadores de esa película, censurada y calificada como condicionada. Doble monstruosidad que traspasa la pantalla, entonces y que se articula, exhibiendo y cuestionando una cultura de la violación binarizada. Los monstruos sadeanos están, aquí, en ese crimen binario: exacerbación del macho y de la feminidad, al mismo tiempo que los espectadores son puestos en el límite extremo del goce y la repulsión por lo que ocurre en la pantalla, generando un efecto abyecto y de incómoda valoración.

Estas abyecciones eran modos en que, durante los años '60, las ficciones literarias sadeanas resolvían el problema de su escritura. Por ejemplo, en *La condesa sangrienta* (1964) de Alejandra Pizarnik, la sexualidad lesbiana de la condesa Bathory es interpretada en la clave de una crueldad sadeana y criminal que, sobre el final, se describe como "horrible". Apenas un año después del estreno de *Carne*, en 1969, Osvaldo Lamborghini, en "El niño proletario", un fragmento dentro de *Sebreghondhiretrocede*, donde un marqués desembarca en el Río de la Plata, narra en primer plano una violación social entre niños varones de diferentes clases sociales, indigerible, que reenvía a *El Matadero*, de Esteban Echeverría. Pero fue también en 1964 que David Viñas escribía su obra *Literatura argentina y realidad política*, proclamando que esta literatura comenzaba con una violación. En ese panorama cultural, la abyección de la sexualidad y la violación en tanto modos de una cultura capitalista, se ponen en escena en *Carne* de una manera por la cual, no obstante, se produce una epifánica salvación de la víctima. En el cine sadeano de Sarli-Bo, la abyección se convierte en un límite que se cruza en su favor.

Pero, además, desde las grietas, la abyección sadeana no impide la emergencia de otros modos de construir lazos que cuestionan a esa hipercultura de la violación y la carne que la película escenifica. Otras comunidades posibles

comparecen ahí donde nadie esperaba que se detuviera la comunidad violada o violadora. Es apenas un punto de fuga respecto de esa comunidad, que, así como emerge efímeramente, de inmediato desaparece. Dura lo que dura la imagen, la relación y desaparece. Me refiero a cuatro momentos. Uno en el frigorífico, cuando Delicia charla con su compañera de trabajo, luego de ser atacada por sus compañeras. Ahí emerge una relación que le ofrece al Otro un momento de empatía: Delicia balbucea *búscame cuando me necesites*, como si supiera que el riesgo es inevitable en ese mundo. Es en ese momento en que se funda una ética de lo amable y del cuidado, que se continúa, luego, en el cabaret donde la misma compañera canta tango y vuelven a encontrarse. En estas dos primeras escenas, la comunidad atrapada de las víctimas se abre al contacto con la otra; son dos mujeres diferentes y, sin embargo, en un momento deciden apoyarse una sobre la otra. Están en común en una lógica del apoyo y el cuidado que, luego, queda fuera de foco.

Por otro lado, en el mismo mundo cruel de Machos, en el camión, aparecen dos tipos de relación *cumotrxs*. Se trata de la tensa relación con Altavista, un pícaro que retiene su “instinto animal” mediante un ascetismo compasivo. Afirma su deseo, pero *No es así*, dice. *No es así* como debería darse la relación entre ambos. Y, a pesar de que no detiene a los demás, se habilita un afecto con Delicia que rompe la repetición. Sale del camión, le pide al cabecilla que pare, que ya es suficiente, pero como no responde, se va. Claro que ahí, esa comunidad que apenas se había insinuado en el camión se quiebra, vuelve a la comunidad de la violación, de hecho, la permite, ni siquiera hace un esfuerzo mayor por detenerlas. Es una compasión débil y transitoria por Delicia, que apenas deja reverberar la comunidad por venir, pero que no se juega por ella. Abandona al otro finalmente y rompe la posibilidad de una relación que sin embargo pretendía establecer.

La última escena dentro del camión es con el estereotipo del “homosexual” que la película pone en juego. El término que emplea Bó- Sarli es “homosexual”. Una palabra que, en este cine porno naif, y heteronormado, funciona como clisé. Pero es “el homosexual”, quien manifiesta admirar a Delicia y, confiesa, lo que él no tiene: el amor por Antonio. Por eso ocupa el tiempo con ella, como si hablara con una amiga, prolongándolo. Manifiesta que no quiere lastimarla, pero le confiesa su

deseo por Antonio. Es interesante la intimidad que se produce en el contacto entre los dos clisés, el de la *femme fatale* y el del “homosexual de closet”, puesto que, en ese diálogo, ni los celos, ni el horror, ni la tristeza los habitan. Se han puesto en contacto dos singularidades que aman al mismo hombre. Ahí pareciera soplar la comunidad por venir, apenas, pero se desvanece en el simulacro estéril de la masculinidad de closet que el obrero pone a funcionar hablando de una manera frente a Delicia y de otra cuando se dirige a sus amigos. La comunidad se pierde como en el caso anterior: falla; se muestra terriblemente efímera en relación con la duración de esas comunidades monstruosas fuera del camión y que irrumpen en su interior, sin que nadie pueda detenerlas ni quiera hacerlo.

Es en esos cuatro momentos, que otros modos de comunidad parecen insinuarse y, así, de la misma manera que las moralejas eran profanadas y ponían en tensión la moral cisheteropatriarcal, o que Delicia lograba dar vuelta la página del horror, es que reverberan destellos efímeros de otros modos posibles en que los lazos pueden establecerse, cortando la reproducción del poder siquiera un instante.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- (2006). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Blanchot, M. (2002). *La Comunidad inconfesable*. Madrid: Editora nacional.
- (2016). *Lautremont y Sade*. México: FCE.
- Castagna, G. (1996). “El buen salvaje y la mujer codiciada. El cine de Armando Bó e Isabel Sarli”. *El amante cine*. N 52. N° 5: 22-25.
- D’Antonio, D. y Eidelman, A. (2019). “Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980”. *Mora*. Vol.25, no.2. Ciudad Autónoma de Buenos Aires dic. 2019: 111-134
- Despentes, V. (2006) *King Kong Théorie*. Paris: Gasset.
- (2016). *Baise-moi*. Paris: Livre de Poche.
- Espósito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2011). *Bíos*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Goity, E. (2004) “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli”, en España, C. (dir.): *Cine argentino: modernidad y vanguardia*. Buenos Aires: FNA.
- Kuhn, R. (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lamborghini, O. (2003). *Novelas y cuentos I y II*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Le Brun, A. (1986). « Soudain un bloc d’abîme, Sade », dans *Sade, Marquise de. Œuvres Complètes*. Tome I. Paris : Fonds Pauvert.
- Molina, C. (2019). “Ventriloquia sadeana en la villa de La virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara”. *Revell*, N 2, Vol 22. Brasil: 124-142.
- (2020a). “La violencia sadeana como ficción”. En W. Romero y L. Vogelfang, *Violencia y parodia. Estudios argentinos de Literatura francesa y francófona* Buenos Aires: Leviatán: 133-150.
- (2020b). Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini. *Helix*. N 14. Heildemberg: 149-165.
- (2021). “Una máquina del tiempo lentísima. "Los sorias", de Alberto Laiseca”. *Anclajes*. N26. La Pampa: 93-108.
- (2022a). “Una lengua sadeana en erección en Alejandra Pizarnik”. *Mora*. N22, Vol 2. Buenos Aires: 1-21.
- (2022b). “Unas ficciones sadeanas para la revolución”. En *Actas. I Jornadas internacionales Literatura, arte, revolución y poder en América Latina* Mar del Plata: UNDMP: 1-12.
- (2023). “Notas dispersas sobre las imágenes sadeanas”. *Inter Litteras*, N5. Buenos Aires: 44-59.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, LOM.
- (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires, Mar dulce.

- Pizarnik, A. (2009). *La condesa sangrienta*. Barcelona/Madrid: Libros del Zorro rojo.
- Saxe, F. y Rubino, A. (2011). “Genealogías disidentes de la teoría queer”. en Martinelli, Lucas (Comp.). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial FILO-UBA: 175-198.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Wolf, S. (1999). “Armando Bo e Isabel Sarli. Cine argentino: la otra historia” en *Cinemasd`Amérique Latine*. N 7: 38-47.

Fuentes

- Bó, Armando y Sarli, Isabel (1968). *Carne*. [película] Sociedad Independiente Filmadora Argentina.

Un retcon sexo-disidente: Isabel Sarli en un multiverso cuir

Facundo Saxe
CONICET-UNLP
facusaxe@yahoo.com.ar

Resumen

A partir de una deriva teórica desde las disidencias sexuales, este ensayo busca analizar la trayectoria de Isabel Sarli utilizando conceptos y categorías como interrupción, autohistoria, archivo de sentimientos, multiverso, retrocontinuidad, entre otros. A partir de esas nociones, en primer lugar, se traza un análisis crítico-teórico de la película *Fuego* (1969) que recorre la relación entre los personajes de Andrea (Alba Mujica) y Laura (Isabel Sarli); en segundo lugar, se recorre una primera aproximación a las conexiones de Isabel Sarli en el marco de las disidencias sexo-genéricas y la subversión sexual. Por último, se retoma la idea de un multiverso de disidencias sexuales y el concepto de retrocontinuidad como posibilidad de lectura del archivo de sentimientos Isabel Sarli.

Palabras clave

Isabel Sarli – multiverso – disidencias sexuales – archivo - sentimientos

Introducción

En este trabajo²⁶ me interesa realizar una aproximación caótica e incompleta desde las disidencias sexo-genéricas sobre la figura de Isabel Sarli. Para esto me interesa realizar una interrupción en términos de val flores:

Interrumpir la lógica identitaria de los géneros literarios, las disciplinas académicas, los trabajos y profesiones, produce cruces narrativos, interfaces identitarias, ficciones somáticas, imaginarios híbridos, que descolocan los horizontes de lectura sostenidos bajo la promesa de un objeto delimitado y definido, ya sea desde la pedagogía, el activismo, la literatura (flores, 2013: 22).

Esta noción me sirve para repensar a la diva argentina en relación con las impresiones y huellas afectivas que ha dejado, en diferentes momentos y espacios, en distintos textos culturales de las disidencias sexuales. Este ensayo, por lo tanto, se posiciona en una suerte de interrupción-cortocircuito-desobediencia del modo en el que debería presentar los resultados de una investigación. Con esto me refiero a que quiero repensar la producción de conocimiento por fuera de la ciencia cisheteropatriarcal. De ahí que las huellas de la figura de Isabel Sarli como ícono cinematográfico en las vidas sexo-disidentes las pienso como parte de un dispositivo teórico que propone la idea de multiverso en relación con las versiones torcidas que construyen los colectivos sexo-disidentes sobre las supuestas verdades de una sociedad cisheteronormada.

¿Qué sería un multiverso? Se trata de un término tomado de los cómics y la ciencia ficción que considero puede ser útil como concepto para reelaborarlo desde las disidencias sexo-genéricas. Con multiverso, en este ensayo, me refiero a que, a menudo, la historia y la cultura de lo que, aquí y ahora, llamamos disidencias sexuales puede haber sido borradas, censuradas, disciplinadas, destruidas y normalizadas. Pero pese a esto, existen huellas afectivas y versiones que pueden recuperar eso que ya no está, la huella de la que solo queda una impresión borrada o un rastro que no es del todo material. Las versiones que pueden habitar un multiverso de las disidencias sexuales no son necesariamente coherentes y completas, es un terreno en el que habita la contradicción y la incoherencia, pero

²⁶ Parte de este ensayo fue publicado previamente en Saxe, F. (2023). "Isabel Sarli monstruo, Isabel Sarli 'mostra': genealogías sexo-disidentes a partir de Fuego o cómo la Coca Sarli deviene en un archivo de sentimientos cuir". *La Otra Isla. Revista de audiovisual latinoamericano*. N° 8: 100-115.

eso que, a veces, no pudo habitar el archivo tradicional y material (y cisheteronormado) tal vez sí puede existir como parte de una versión de otro universo, como si la huella o la impresión fuera lo que quedó de esa otra versión que podemos sentir y habita un multiverso. En algunos casos tal vez no hay archivo, pero la posibilidad de pensar a través del concepto de multiverso nos permitiría recuperar las huellas e impresiones de lo borrado como versiones que habitaron de otra forma el pasado. En esa idea de huella que es resto de esa versión que no tenemos (y puede habitar en un multiverso de disidencias sexuales), tal vez, también se puede aplicar la idea de retrocontinuidad o *retcon*, otro concepto proveniente del mundo del cómic o la ciencia ficción, que tiene que ver con la introducción de nuevos hechos o rasgos en el pasado que inciden sobre el presente.²⁷ Hacia el final de este ensayo volveré sobre esta idea. Por el momento, creo que si pensamos en Isabel Sarli en relación con la idea de un multiverso de disidencias sexo-genéricas, podemos pensar en múltiples versiones de su figura.

Este ensayo también utiliza una formulación teórica caótica que no responde a la lógica habitual en la que debería construir mi lengua científica y se posiciona a partir de nociones como la interrupción, la autohistoriateoría (Anzaldúa, 1987) o el archivo de sentimientos (Cvetkovich, 2003). Por todo esto me interesa realizar conexiones entre, en este caso, Isabel Sarli y las genealogías y archivos de sentimientos de las comunidades sexo-disidentes en diferentes momentos históricos. En particular, me interesa a partir del análisis de algunos aspectos de la película *Fuego* (1969), posibilitar la lectura de Isabel Sarli (en esa y otras películas) con relación a lo sexo-disidente.

La vida y carrera profesional de Isabel Sarli, leídas a partir de las lecturas por parte de las disidencias sexo-genéricas, aparecen como una posibilidad de subversión sexo-genérica e identificación cuir para la abyección sexual. En ese sentido, la figura de la Coca Sarli, a partir de sus películas y la recepción de las mismas en diferentes momentos históricos por las disidencias sexo-genéricas,

²⁷ El *retcon* (*retconning*) o retrocontinuidad (o continuidad retroactiva) es un término habitual en el mundo del cómic o la ciencia ficción. Tiene que ver con una alteración del pasado, al agregar o modificar hechos que, por ejemplo, alteran o amplían la historia de un personaje en el presente. Es algo habitual en las publicaciones seriadas como el género de superhéroes o las series de ciencia ficción. Al respecto cf. Friedenthal, A. (2017).

podría configurarse como una suerte de archivo de sentimientos cuir, que conecta y multiplica la posibilidad de construir una genealogía de las disidencias sexo-genéricas muchas veces borrada o invisibilizada. La Coca Sarli como figura cultural, en sí misma, podría ser parte de un archivo de sentimientos para las disidencias sexuales. Con esto quiero decir que formaría parte de una genealogía cultural de impresiones afectivas y sentimentales que no necesariamente quedan en los archivos materiales, pero sí en las derivas culturales conservadas en las huellas muchas veces borradas o destruidas por un sistema cisheteropatriarcal.

La estructura de este ensayo se piensa como una deriva cultural caótica producida desde la disidencia sexual como modalidad de construcción de conocimiento. Recorreré algunas reflexiones sobre Isabel Sarli y la película *Fuego* para luego construir un mapa de conexiones que busca torcer el sentido de lectura cisheterocentrado y patriarcal (algo que, por supuesto, no voy a lograr). A menudo, las lecturas sexo-disidentes han habitado de forma camuflada o implícita dentro de representaciones que pueden parecer conservadoras (o contradictorias), en una especie de forma latente que permitió que públicos “entendidos” captaran la subversión sexo-genérica. También ha ocurrido que las lecturas sexo-disidentes han contribuido a torcer o construir una genealogía propia con materiales que parecen (en una mirada general) contruidos desde un régimen cisheterocentrado. En ese sentido, se pueden pensar ejemplos clásicos cinematográficos de Hollywood como las relecturas queer de filmes como *Dracula's Daughter* (1936) de Lambert Hillyer, *Rebecca* (1940) y *Rope* (1948) de Alfred Hitchcock, o *Written on the Wind* (1956) de Douglas Sirk, entre muchas otros posibles.

Entonces, quiero pensar a Isabel Sarli en *Fuego* en relación a una serie de figuraciones que se pueden conectar con su aparición como un dispositivo cultural sexo-disidente multidireccional (en tiempo y espacio). Además, me interesa tornar sexo-subversiva la lectura que hacemos como espectadoras de algunas derivas de Isabel Sarli o, en otras palabras, visibilizar la parte que entendemos conectada con las disidencias sexuales de la Coca Sarli.

El archivo Isabel Sarli

Existen diversos trabajos y ensayos críticos y de investigación sobre la dupla Armando Bo e Isabel Sarli, desde textos pioneros como el ensayo “Pornografía y moral” (1976) de Blas Matamoro, pasando por libros clásicos como *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli* (1981) de Jorge Abel Martín, *Armando Bo. El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones* (1984) de Rodolfo Kuhn, *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total* (1999) de Rodrigo Fernández y Denise Nagy, hasta volúmenes más recientes como *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli* (2020) compilado por Gustavo Geirola, *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo* (2021) de Ailin Basilio Fabris y *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* (2022) de Victoria Ruétalo. También ha habido diversos artículos críticos que abordan diferentes aspectos de la dupla y su producción cinematográfica (Wolf, 1994; Capalbo y Valdéz, 2004; Goity, 2004; Braslavsky et.al. 2013; Drajner Barredo, 2016; Smith, 2016; Ruétalo, 2018 y 2020; Zangrandí, 2020; Basilio Fabris, 2020 y 2021). En cuanto a enfoques vinculados a perspectivas transfeministas, cuir/queer y sexo-disidentes existen algunos textos que abordan aspectos puntuales del cine de Bo y Sarli (Foster, 2008; Rubino y Saxe, 2016; Rubino et.al., 2021). Me interesa aportar a toda esta producción como parte de un trabajo en proceso que busca abordar toda la cinematografía de Isabel Sarli y su impacto cultural en las derivas cuir de nuestro contexto. También quiero proponer dos dimensiones para pensar una lectura torcida de *Fuego* de Isabel Sarli. Por un lado, me interesa quebrar la dupla Bo-Sarli para el análisis que pretendo hacer, alejándome de la figura de Armando Bo y centrándome en Isabel Sarli y algunas escenas de *Fuego*, así como su conexión con una deriva cultural sexo-disidente. Con esto no pretendo negar el lugar de Armando Bo en su propio cine, simplemente me interesa profundizar en algunos aspectos de Isabel Sarli como diva cuir que ha posibilitado identificaciones sexo-disidentes y la construcción de genealogías subversivas. Por otro lado, me interesa pensar a Isabel Sarli a partir de ciertas nociones el archivo de sentimientos, el multiverso y la retrocontinuidad como categorías que leo desde las teorías queer y el pensamiento sexo-disidente y transfeminista.

Esta lectura de Isabel Sarli, me interesa pensarla metodológicamente en relación a lo que Ann Cvetkovich denomina archivo de sentimientos:

El archivo de sentimientos contiene muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. Tiene sus propias formas de claro sentimentalismo [...] Pero también documenta esos momentos en que ya no es posible sentir nada y en que es necesario algo más que una escena familiar o típica para expresar ese sentimiento. [...] Algunas veces el archivo contiene lágrimas e ira, y a veces incluye el silencio sordo de la insensibilidad. Los sentimientos pueden pertenecer a una nación o a muchas, son íntimos y públicos a la vez. Pueden hacer que una se sienta totalmente sola, pero al hacerse públicos, se revelan como parte de una experiencia social compartida (Cvetkovich, 2018: 380).

Isabel Sarli formaría parte de un archivo de sentimientos de las disidencias sexuales en el contexto argentino, una gran red de conexiones vivientes que retoman, tuercen, se identifican, construyen sentidos y genealogías sobre la figura de la diva-actriz y sus apariciones cinematográficas. En ese sentido, la huella, la impresión que dejó Isabel Sarli en los archivos de sentimientos de las disidencias sexuales, tiene que ver con la posibilidad de explorarla como parte de un pasado que está atravesado por la invisibilización, el borramiento y el silencio. De ahí que el archivo de sentimientos del que formaría parte Isabel Sarli (o incluso el que ella misma constituiría a partir de su recepción e identificación en las disidencias sexo-genéricas) tiene mucho que ver con la propuesta de Cvetkovich para pensar el archivo de sentimientos como:

[...] una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, si no en las prácticas que rodean su producción y su recepción. El foco puesto en el trauma sirve como punto de entrada a un vasto de archivo de sentimientos, las muchas formas del amor, rabia, intimidad, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer. (Cvetkovich, 2018: 22)

El archivo afectivo del que formaría parte Isabel Sarli no es simplemente un archivo de restos materiales, tiene que ver con una impresión archivística afectiva y una lectura y una apropiación de la vida y la trayectoria de la actriz desde las disidencias sexuales. En ese terreno, el archivo tiene que ver con el pasado, el presente y el futuro, como señala Derrida: “Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (Derrida, 1995:

45). Porque el archivo Isabel Sarli no es simplemente el archivo de sus películas o la materialidad que dejó a lo largo de su trayectoria. Al menos en esta lectura, el archivo lo leemos como otra cosa, más cercano al archivo de sentimientos y a la lectura torcida-cuir de la cultura. En ese sentido, el archivo se vuelve un elemento para pensar el concepto de multiverso, ya que deviene algo difuso y lejano de la verdad, como una vez más señala Derrida: “Nada es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo. (...) Nada es, pues, más turbio y perturbador hoy en día que el concepto archivado en la palabra archivo” (Derrida, 1995: 97-98). El cruce de estas nociones, el cruce entre archivo de sentimientos y multiverso, creo que podría ser una herramienta para el análisis cultural desde las disidencias sexo-genéricas, una forma de entrar en contacto con las impresiones culturales de las vidas no vividas, las huellas borradas, censuradas o destruidas; todo eso que, a veces, no está en el archivo normal (y a menudo cisheteronormado), pero sí puede habitar como impresiones afectivas de algo que ya no está y, tal vez, se puede leer como emergente del multiverso de disidencias sexuales.

La película *Fuego*

Fuego es la producción con mayor proyección internacional de la dupla Bo-Sarli. La película tuvo cobertura mediática en el New York Times y estuvo 14 semanas en cartel en Broadway y se estrenó en 83 salas (Fernández y Nagy, 1999: 229). Foster menciona que *Fuego* fue un gran éxito en el mercado estadounidense, comentando el detalle que hasta la década del 2000 todavía se conseguía en Estados Unidos en DVD (2008: 4). Es una de las películas argentinas más exitosas en el exterior, con una historia en nuestro país de censura, conflictos y complicaciones para lograr su estreno completo. La película forma parte de la última etapa de producciones del cine de Armando Bo e Isabel Sarli, la zona de su cinematografía que ya tenía distribución en mercados internacionales.

Fuego narra la historia de Laura, una mujer que sufre, según el filme, de supuesta “ninfomanía” y no puede contener su deseo sexual (tanto por varones como mujeres). A partir de la aparición de un varón cisheterosexual (Carlos), intentará ir por el camino del matrimonio como “cura” de su “problema”, algo que finalmente será imposible. Luego del diagnóstico médico, Laura y su marido,

sucesivamente, se suicidan. La película termina con una toma delirante: con ellxs como una suerte de fantasmas que caminan juntos hacia el cielo (o algo así). Más allá del argumento en sí, la producción se estructura en función del deseo de Laura y sus “recaídas” en el “hambre sexual” que la “devora”. Ahora, hay un detalle que llama la atención, hasta el momento de la llegada del varón cisheterosexual con propuesta matrimonial, da la sensación de que Laura vive relativamente plena entre sus compañeros sexuales y su ama de llaves y amante, Andrea, interpretada por Alba Mujica. El melodrama hiperbólico y bizarro comienza a partir de la llegada del amor cisheterosexual de un varón que la quiere llevar al altar.

Andrea parece ser de los primeros personajes lesbianos del cine argentino que tiene relaciones con otra mujer en escena. Se ha señalado el aspecto voyeurista cisheteropatriarcal de la introducción de este personaje, apelando a la construcción de lesbianas y sexo entre mujeres para la mirada del varón cisheteropatriarcal consumidor de cine erótico. Pero llama la atención algo más, la narrativa de la construcción de la relación lesbiana para una mirada cisheterocentrada y patriarcal no parecería funcionar en estas escenas de sexo. Por ejemplo, en uno de esos momentos de la película, Andrea está vestida, Laura desnuda, los planos toman el rostro de Andrea desenchajada y su refriego contra el cuerpo desnudo de Laura, Laura gime y siente placer. Todo en los términos habituales de la actuación dramática de Isabel Sarli, que extrañamente parecía subvertir la performance normativa de género. Por supuesto que algo de prejuicio hay, pero al mismo tiempo es muy extraña toda la subtrama entre Laura y Andrea, empezando porque Andrea está configurada como personaje a partir de un estereotipo bastante negativo y prejuicioso sobre las lesbianas, casi como un ama de llaves seria, amargada, con rasgos masculinos (la obviedad de llamarla Andrea), malvada (en cuanto a que atenta contra la “sana” relación “normal” y matrimonial de Laura), que podría emparentarse con otras lesbianas monstruos, criminales o “degeneradas” del cine como la condesa Marya Zaleska en *Dracula's Daughter* (1936) o la señora Danvers en *Rebecca* (1940). Andrea es un personaje que está claramente patologizado en la película (Pieniazek, 2020: 96), pero, en su caso, se podría decir que no está construida para exhibir sexo entre mujeres para la mirada del varón cisheteropatriarcal. En las relaciones sexuales que se retratan entre ellas, Andrea

siempre está vestida y el contacto tiene que ver con caricias, besos, rozamientos e incluso el juego con una pluma sobre el cuerpo de Laura.

La primera escena de *Fuego* introduce a Laura saliendo del lago en San Martín de los Andes y recibida por su ama de llaves/amiga/amante, Andrea. “Vamos Andrea, nos están mirando” dice Laura cuando nota que Carlos (interpretado por Armando Bo) las espía. La relación entre Laura y Andrea no es el vínculo principal de la película, pero tiene varias escenas de diálogo entre ellos o referencias a qué lugar ocupa Andrea en la vida de Laura. Por ejemplo, en diálogos entre Carlos y Laura, o como cuando Laura se retira a arreglarse y dice: “Bueno, los dejo, tengo que prepararme para esta noche, Andrea es tan exigente.” Hay algo muy interesante en el personaje de Andrea con relación a su aparición en pantalla y ciertas declaraciones que realiza desde su propia voz. Porque también cabría preguntarnos, más allá de que no pretendo defender el guion de *Fuego* (está plagado de prejuicios y construcciones cisheteropatriarcales), ¿cuántas lesbianas que hablen y enuncien y aparezcan en una película en la forma en la que lo hace Andrea existen en el cine argentino? (y estamos hablando de 1969). El final trágico de Laura no aparece asociado a la vida “degenerada” de la mano de Andrea, más bien tiene que ver con correrse del lugar de relativa tranquilidad con el que aparecen en las primeras escenas de la película y abrazar el amor y el matrimonio monógamos y cisheteropatriarcales. Por supuesto que tanto Andrea como Laura van a ser diagnosticadas por las voces patriarcales, Andrea es tildada por Carlos como una mujer “rara” y “extraña”:

CARLOS. Me llamó la atención esa mujer que la acompañaba. Extraña. Rara. No sé, no me produjo buena impresión.

LAURA. ¿Andrea? Está siempre a mi lado, es mi ama de llaves. Me cuida y me quiere mucho.

La patologización es evidente en la película en el personaje de Andrea, pero también ocurre con Laura, el personaje interpretado por Isabel Sarli. Las dos son “raras”. Hacia la última parte del filme la autoridad médica experta señala que ella tiene “una apetencia sexual exagerada”, “una enfermedad grave”, “deseo incontrolado”, “no puede evitarlo”. Se menciona que tiene una “neurosis sexual (...) que afecta principalmente la función genital”, “una exageración patológica de

la libido”. Cuando el médico continúa con su diagnóstico patologizante incluye a Andrea:

Le pasa a muchas mujeres: les dicen ramerás, prostitutas, perdidas. Son enfermas que adoran a su marido. (...) Hay muchas enfermas de este tipo, que no satisfechas con el goce natural que les proporciona un hombre buscan otras mujeres que las satisfacen sexualmente de diferente forma, unas son tan enfermas como las otras.

Poco después de la voz del médico sobre Laura, se las vuelve a encontrar juntas y Carlos va a exigir que se vaya. Aunque Laura enuncia algo que podríamos leer contra la autoridad médica: “yo no estoy enferma, yo estoy loca”. Carlos es el catalizador de la salida de Andrea de la vida de Laura, y llama “inmunda” a Andrea en su última escena antes de abandonar la trama:

CARLOS. Váyase ya mismo, inmunda, no quiero verla más.
ANDREA. Me iré cuando me eche Laura si ella se atreve.
CARLOS. Laura, dile a esta mujer que se vaya inmediatamente.
(Laura no responde)
ANDREA. ¿Laura? ¿Él dice que me vaya, tú te atreves a echarme Laura?
LAURA. Sí, Andrea.
ANDREA. ¿Laura? ¿Tú quieres que me vaya?
LAURA. Vete. Será mejor. No te veré nunca más.
ANDREA. El único amor de mi vida. Adiós Laura. No te olvidaré nunca. Nunca.

Esas son las últimas palabras de Andrea en la película, luego no vuelve a aparecer y la acción se acelera hasta llegar al final dramático. Carlos marca a Andrea como un ser monstruoso, abyecto, una amenaza para la posible vida feliz cisheteronormada, monógama y matrimonial.

Pero volvamos hacia atrás, en la película hay otra cosa que me interesa precisar, Laura también se autodesigna rara; como Andrea, inicialmente no quiere casarse (y Andrea le pide en una escena que no se case) y como ya señalé dice que no está enferma, que está loca. Tampoco se trata de que la relación entre Laura y Andrea está construida como positiva o idealizada, pero sí se podría leer de otra forma. Por ejemplo, en la siguiente conversación:

ANDREA. Hoy vas a lucir como nunca para todos esos imbéciles. Pero yo te conozco mejor, ;nunca podrás dejarme!
LAURA. Por momentos te quiero mucho, en otros... te desprecio.
ANDREA. Como en este, sí. Me desprecias. Claro. Sé lo que estás pensando, pero no. No te dejaré ir.

LAURA. Me iré cuando quiera. Cuando encuentre al hombre que satisfaga todas mis ansias.

ANDREA. Eres insaciable, tus ansias no tienen fin, eres una mezcla de ángel y demonio. Te odio.

LAURA. Yo sé que debería calmarme, pero ¿cómo? (...) Bueno. Me voy Andrea. Espérame, por si te necesito.

Hay algo de disciplinamiento del sexo y el placer sexual en la mujer como horizonte pedagógico de la trama, con rasgos afines de la función didáctica del melodrama clásico cinematográfico respecto al rol de la mujer en una sociedad cisheteropatriarcal. Pensemos que cuando ocurre la propuesta matrimonial piensa en la libertad: “Quiero ser libre, no puedo ser fiel a nada ni a nadie”, “Yo no quiero casarme, lucho contra mí misma. No quiero”. Además, Laura se autodesigna rara (“Yo soy una mujer muy rara, tú no me conoces”), como también Carlos llama a Andrea. Las dos mujeres, raras, extrañas, haciendo un juego de palabras, ¿*queer*?

Laura termina aceptando la propuesta matrimonial y luego de un tiempo no puede contener su “fuego” y sale de levante callejero, en una de las escenas más famosas de *Fuego*: ella sale en busca de sexo en la calle, en el bosque y en diferentes lugares. Una escena que también puede ser leída como una salida de *yire/cruising* callejero como narrativa específica de lo gay/homosexual. Recordemos que el sexo en el bosque/parques/plazas luego de la búsqueda en la calle es un *trópos* habitual en las narrativas homosexuales y gays (Rubino et.al., 2021: 298). Utilizo los términos gay y homosexual en referencia al contexto específico de 1969.

Entre Laura y Andrea hay algunas escenas sexuales y varias conversaciones que pivotan entre el prejuicio y lo bizarro, pero también podrían ser leídas como impresiones de algo más. En una de esas escenas, Laura se está duchando y Andrea vestida con una bata le habla esperando que termine de bañarse, se produce la siguiente conversación:

ANDREA: No quiero que te cases, no sé qué ganas con casarte. Sólo disgustos y se acabará nuestra tranquilidad.

LAURA: No sé por qué va a terminar. No te pongas celosa.

ANDREA: No tengo derecho a protestar siquiera.

LAURA: No te tortures más, alguna vez tenía que ocurrir.

ANDREA: Pero ¿qué necesidad tienes de casarte?

LAURA: Lo nuestro puede continuar igual, ¿no te parece?

ANDREA: No, no me parece. Me tienes a mí.

LAURA: Quiero otra cosa.

ANDREA: Lo volverás loco, terminará matándote.

LAURA: O me mataré yo.

ANDREA: No te casarás.

LAURA: Por primera vez no te haré caso.

¿Qué significa esta conversación? Más allá de lo evidente que resulta el vínculo sexoafectivo verificable entre ellas, llama la atención el posicionamiento contra el matrimonio por parte de Andrea (corporizado en Carlos, que “curaría” a Laura de su “enfermedad”) y la intimidad que se percibe en la escena. Por supuesto, en la película existen escenas sexuales entre las dos, y más allá de que no son centrales, son parte de toda la deriva sexual que recorre Laura a lo largo de toda la trama. También existe otra escena que me parece importante mencionar, una pelea física en la que Laura la empuja y Andrea la golpea y hay insultos. Las dos terminan en el piso con Andrea sobre Laura pegándole cachetadas repitiendo “No, un hombre no”. Inmediatamente Laura queda como en un estado de ausencia (algo habitual en las interpretaciones de Isabel Sarli) y Andrea se arrepiente de los golpes, aunque insiste con que le prometa que no se va a casar. Laura le responde que quiere a Carlos y se va a casar, que “es un hombre”. Ante eso Andrea llora y dice “yo también te quiero”.²⁸

Una vez ocurrido el casamiento Andrea sigue trabajando y se produce un diálogo entre ella y Carlos que me interesa recuperar. Carlos vuelve al hogar a buscar a Laura, que no está y encuentra en el jardín a Andrea cortando flores y le dice:

CARLOS: ¿Por qué corta las flores? A la señora no le gustan.

ANDREA: Pero me gustan a mí.

CARLOS: (sonido de molestia) ¿Y la señora?

ANDREA: Salió.

CARLOS: ¿Hace mucho?

ANDREA: Sí, hace mucho. ¿Le extraña?

CARLOS: En realidad sí. ¿No le dijo nada?

ANDREA: Va a recibir muchas sorpresas, tómelo con calma.

CARLOS. Bueno, iré a buscarla.

ANDREA: ¿A dónde?

CARLOS: No sé, preguntaré.

ANDREA: Oiga, a ella le gustan los lugares solitarios. Cuando sale así le gusta la soledad. Los bosques del cerro Bandurria, por ejemplo.

²⁸ Toda la escena de pelea entre ambas podría ser una cita-reescritura de otra escena famosa en la que ambas actrices también interpretan personajes que tienen una pelea física en otra película de Armando Bo, *Sabaleros* (1959).

Todo el intercambio tiene un matiz de desafío a la autoridad patriarcal encarnada en Carlos por parte de Andrea. Sumado a que la que verdaderamente conoce y “sabe” de la vida de Laura es Andrea, ella sabe que Laura salió en búsqueda de sexo y goza ante la reacción y la ignorancia de Carlos. Incluso se podría pensar que previamente a la llegada de Carlos, Laura, en algún sentido, era mucho más libre oscilando entre sus salidas en búsqueda de sexo y las relaciones con Andrea. Para terminar de cerrar el intercambio Andrea le ofrece una flor a Carlos.

Pero volviendo a la última aparición de Andrea en *Fuego*, hay un detalle que no mencioné de su última escena, durante la primera parte ocurre el siguiente diálogo:

CARLOS. Andrea usted no debe permanecer un minuto más en esta casa.

ANDREA. ¿Por qué señor?

CARLOS. Usted ha abusado de una pobre mujer enferma para satisfacer sus bajos instintos

ANDREA. ¿Bajos instintos? Pero. Pero usted no ha comprendido señor. No son bajos instintos. Esto es amor señor

CARLOS. ¿Amor?

ANDREA. Sí señor. Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente.

Por supuesto sigue la línea de prejuicios y patologización sobre el personaje de Andrea como lesbiana, pero hay un detalle que quisiera resaltar. Andrea habla en primera persona y enuncia también en primera persona, cuando la acusan de “satisfacer sus bajos instintos” responde diciendo “Esto es amor señor”. Y no sólo eso, hay una defensa casi orgullosa de ese amor que siente por Laura (y que señala como mutuo y correspondido): “Un amor como el suyo. Un amor puro, de dos seres que se aman profundamente, intensamente”.

Toda la escena es de tensión dramática, Laura sufre y Andrea también. Andrea no vuelve a aparecer en la película. Luego de ese momento, Laura luego viaja a Estados Unidos con Carlos en busca de una cura para su “enfermedad”. Por supuesto esto que señalo no niega la patologización ni el prejuicio presentes en la película, pero ¿una lesbiana defendiendo su forma de amar? ¿Qué dice que su amor es tan válido como el amor cisheterosexual? Más allá de las críticas que podamos hacer al amor romántico, esa defensa orgullosa de su amor realizada en primera

persona como despedida del personaje de Andrea, en 1969, en Argentina, en una película erótica *mainstream*, es, me gustaría decir, sumamente subversivo. O para decirlo en un tono coloquial, es un montón. Quizás es una frase perdida en una película con tensiones, contradicciones y prejuicios, pero que exista ese personaje y esa frase nos habla de eso muchas veces abyectado por la historia de la humanidad normal. Y otro detalle que creo importante tener en cuenta, Andrea es patologizada, en el guion hay mucho de discriminación y prejuicio, Andrea termina obligada a irse y dejar a Laura, su “amor”. Pero, teniendo en cuenta lo que ocurre ya para ese contexto con la representación cinematográfica LGBTIQ+ y el destino compulsivo de muerte o tragedia irreparable, extrañamente, Andrea lo evita. Su relación con Laura se termina, pero no volvemos a saber de ella. No hay muerte del personaje lesbiano en la película. Quien sí muere, luego de abrazar el matrimonio heterosexual, es Andrea (y Carlos). Por lo menos, es llamativa esta resolución.

Me pregunto, además, ¿cómo habrán leído los públicos sexo-disidentes de la época esta película? Al respecto, Isabel Sarli ya era consciente de que su público se iba masificando y atravesando diversas capas de sentido, como ella misma señala: “Primero me veían los hombres. Después las mujeres, a partir de fines de los ’60. En la época de mediados de los ’70 un público entre intelectual y *snob*, que no era el mío, empezó a apreciar nuestro cine emparentándolo con una tipología kitsch. Cuando me dijeron que ese público iba a verme no lo podía creer. Fui conquistando gente de una manera insólita, sin proponérmelo-me diría Isabel.” (Isabel Sarli, citada en Romano, 1995: 121). Y algo más, como señala Ruétalo, la censura se encargó de borrar momentos de las películas de Isabel Sarli vinculados a, por ejemplo, las relaciones entre mujeres (Ruétalo, 2022). Pese al borramiento, hay algo que pervive en la huella de su cine y su trayectoria vital.

Isabel Sarli en un archivo de sentimientos sexo-disidentes

En esta Coca Sarli que ejemplifiqué con algunos rasgos del filme *Fuego*, se construye algo que se puede conectar, a partir de la disidencia sexual, con un archivo de sentimientos que relaciona a Isabel Sarli (en una deriva abierta y en proceso) con emergentes de las disidencias sexuales en distintos tiempos y espacios. Me interesa a continuación ver algunas de esas conexiones posibles.

El primer caso tiene que ver con el John Waters y Divine. En *Fuego*, una parte de la película, hacia el final, se filma en Nueva York, dando lugar a unas de las escenas más famosas de la Coca y una de las que nos ayuda a pensar a la Coca y la disidencia sexual, el deambular por la calle de Laura, el personaje de Sarli, con la cámara mirándola desde un auto para luego subir y coquetear con el conductor. Esa misma escena está realizada, cambiando protagonista y contexto, por Divine en *Pink Flamingos* (1972) de Waters, que camina/deambula igual que la Coca. No estoy inventando nada, John Waters lo señala de forma explícita, no olvidemos que es una de las películas favoritas del cineasta estadounidense y la incluyó en su ciclo *John Waters Presents Movies That Will Corrupt You* (2006):

Si ven algunas de mis películas, van a notar cuánto me influyó *Fuego*. Ya me olvidé todo lo que le robé. Vean a Isabel Sarli caminar por Times Square, con extras del mundo real en el fondo, mientras la filma una cámara oculta que la sigue desde un auto. ¡Y vean a Divine hacer exactamente lo mismo en el centro de Baltimore en *Pink Flamingos*! Miren el maquillaje y el peinado de Isabel en *Fuego*. ¿No les recuerda al del personaje de Divine en *Female Trouble*? ¡Podría ser su melliza idéntica! Sólo que más pesada... (Waters, 2009)

Y no me quiero extender en esa cuestión, pero no olvidemos que en la película *Female Trouble* (1974) de Waters, aparece Divine como Dawn Davenport con una performance inspirada en Isabel Sarli en *Fuego*. Esa aparición de Divine es una de las influencias culturales más importantes para un texto que cita el filme de Waters en su nombre: *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler; uno de los libros más importantes de las llamadas teorías *queer* (Rubino y Saxe, 2016). Ahí tenemos una primera deriva subversiva de la Coca, de Waters y Divine a Butler y la teoría *queer* que piensan la performance drag de Divine como Dawn Davenport (derivada de Laura en *Fuego*) para teorizar sobre sexo-género y performatividad.²⁹ ¿Y si la Coca Sarli es una parodia de género (en términos de Judith Butler)? ¿La Coca Sarli drag? (Rubino et al., 2021: 302). ¿Cuánto hay de mujer en términos normativos y biológicos en esa performance hiperbólica, monstruosa, del personaje de Laura en *Fuego*? ¿Qué ven Waters y Divine en la actuación de Isabel Sarli en *Fuego*? Quizás nos podemos hacer la misma pregunta que Victoria Ruétalo:

²⁹ En una apreciación inversa, Foster menciona cómo el cineasta argentino Jorge Polaco realiza algo parecido a lo que hace Waters con Divine, sólo que con Isabel Sarli y su participación en *La dama regresa* (1996).

Pero tal vez la cuestión de la no normatividad puede aproximarse desde un ángulo diferente. Si las películas fueron tan regresivas en su representación, ¿por qué fueron tan influyentes en defensores de la sexualidad bien conocidos como John Waters y Annie Sprinkle? (2022: 19)³⁰

Otra conexión, en 1976 Blas Matamoro publica el libro *Olimpo* (1976, prohibido por la dictadura por “atacar las tradiciones del ser nacional y la moral cristiana”), una suerte de ensayo sobre crítica cultural que aborda personajes de la historia, la literatura, el cine, la política, etc. bajo la figura de “los olímpicos” para pensar la industria cultural y el consumo, en una perspectiva psicoanalítica. ¿Y qué tiene que ver con Isabel Sarli? Primero, un detalle, Blas Matamoro fue uno de los fundadores del Frente de Liberación Homosexual de Argentina a principio de los años ‘70, que se exilia en 1976 en España. Mucha de su producción textual la podemos leer hoy desde las disidencias sexuales. Segundo, el libro de Matamoro llama la atención por su tapa. En *Olimpo*, la imagen de tapa es el rostro de Isabel Sarli como imagen central de una especie de caleidoscopio olímpico. La tapa se construye en relación con uno de los ensayos del libro. ¿Qué conexiones afectivas se imprimen (como huellas) en los textos de las disidencias sexuales en Argentina que retoman a Isabel Sarli? En ese ensayo, llamado “Pornografía y moral”, trabaja la figura de Isabel Sarli y la conecta con algunas de sus películas, incluida *Fuego*. No creo que sea casualidad que Matamoro analice las películas de Isabel Sarli y que su lectura de *Fuego* atraviese cierta idea bisexual para el personaje de Laura. Y por supuesto, convierte a Isabel Sarli en una de sus olímpicas, una de sus divas. Y podría aparecer otra conexión vinculada a la producción de autores *queer*, como señala Lía Gómez: “Manuel Puig reflexionaba, en diálogo con Ricardo Piglia, que para escribir su literatura el cine más interesante era el de Armando Bo con Isabel Sarli. Allí, el autor de *El beso de la mujer araña*, de *Boquitas Pintadas*, encontraba la combinación perfecta entre cultura popular y cultura de masas” (2017: 42).

Por último, una de las conexiones de Isabel Sarli con el pensamiento travesti argentino aparece en un texto de Marlene Wayar. La importancia radical de Wayar para el activismo LGBTIQ+, el pensamiento travesti latinoamericano, los movimientos transfeministas y las disidencias sexo-genéricas es innegable. Basta

³⁰ La traducción es mía.

con pensar en ejemplos (entre otros posibles) como el libro *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena* (2018). En 2007 se publica el primer número de *El Teje*, el primer periódico travesti latinoamericano, bajo la dirección de Marlene Wayar y María Moreno, vinculado a una serie de talleres en el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. En el número 5, de 2009, la tapa la ocupa Isabel Sarli, ya que se publica una entrevista realizada por Wayar a Sarli bajo el título “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)”. Wayar en un texto sumamente emotivo relata el significado de Sarli para la comunidad travesti y realiza una entrevista a la Coca que incluye frases como “las voluptuosas tetas de la Coca son como el arquetipo de las desmesuradas formas travestis” (2009: 12). En la entrevista, lo que dice Wayar se acerca al efecto que tuvo la Coca en Divine/Waters, esta mega mujer que rompe todo y se convierte en una “furia infernal” desatada, en una referente de la disidencia sexual, en un modelo para las travestis:

-Supimos que tuvo un gesto solidario con Flor de la V.

-Sí es cierto. Nos quisimos mucho, lo primero que hacía ella cuando llegaba al teatro era ir hasta mi camarín para darme un beso, es amorosa. Después, cada cual siguió su camino. Pero yo tengo dos hijos adoptivos, Isabelita y Martín. Un día, los senté y les pregunté, seriamente, qué les parecía si le ofrecía a Florencia mi apellido. Los dos estuvieron de acuerdo, contentísimos (2009: 12).

El subtítulo de la entrevista (recordemos nota de tapa de ese número de *El teje* con una foto de la Coca en sus películas) resume claramente la lectura travesti sobre la figura de Isabel Sarli “Nuestra primer gran travesti nos cuenta todo”. Porque la Coca Sarli es nuestra ‘mostra’ en esa configuración identitaria monstruosa, subversiva y sexo-disidente que ocurre en diferentes textos culturales a partir de su aparición en películas como *Fuego*. Estas son sólo algunas conexiones posibles, podríamos pensar en la actuación de Alba Mujica, la participación de Adelco Lanza en las películas, el vestuario realizado por Paco Jamandreu, o, como señala Ruétalo (2022), la influencia en Annie Sprinkle, sólo por pensar otras conexiones.

Conclusiones incompletas

David William Foster señala que

Sería ideológicamente hilarante proponer que hay algo de feminismo directo, indirecto, oculto, traslapado, potencial, en los films de Sarli. De más está decir que, concomitantemente, es evidente que ella colaboró con el más rancio (hetero)sexismo de la cultura argentina del momento y que sería difícil verla simplemente como una mujer más que se puso a la total disposición de su macho, hasta el punto de permitirle una explotación de su cuerpo sin concesiones. Cuesta admitir discrepancias en cuanto a todo esto (2008: 5).

No estoy de acuerdo con la contundencia de lo que señala Foster, por supuesto que hay algo de todo eso (aunque no todo), pero también hay otras cosas, otras impresiones, otras huellas que pueden aparecer en una lectura desde las disidencias sexuales. Y un poco más, no estoy de acuerdo y me parece que podemos empezar a romper esas apreciaciones muchas veces prejuiciosas emitidas desde el Norte. “Sería ideológicamente hilarante”, yo voy a ser hilarante entonces. Porque la “leyenda sarliana” (Romano, 1995: 122) tiene que ver con algo que ocurre con Isabel Sarli y no solo con lo que hizo el cisheteropatriarcado con una actriz ícono erótico. Recordemos, por ejemplo, que Isabel Sarli combatió la censura y peleó por su libertad. ¿Fue simplemente una mujer sometida a Armando Bo? Isabel Sarli poseía el cincuenta por ciento de las ganancias de sus películas, algo muy poco usual en esa época para una actriz; y gracias a su manejo del inglés negociaba con Columbia Pictures, sólo por mencionar dos detalles (Rubino et.al., 2021: 293). ¿Fue simplemente un cuerpo y una mujer tonta como muchas veces se pretende apreciar de forma superficial? ¿fue sólo “una mujer más que se puso a la total disposición de su macho”? ¿permitió “una explotación de su cuerpo sin concesiones”? Yo no estoy de acuerdo con esas supuestas “verdades” sobre Isabel Sarli. Para mí, y aquí es donde me interesa también sumar la idea de multiverso y de versiones, esa no es la Isabel Sarli que leemos desde las disidencias sexuales sudacas.

Si la historia, las huellas y las lecturas torcidas de las disidencias sexuales sobre el pasado cultural muchas veces han sido borradas, invisibilizadas o destruidas; si, a menudo, sólo quedan huellas o impresiones afectivas; si no siempre hay archivos porque lo que queda es más el resto de algo que no pudo ser enunciado; entonces, ¿qué hacemos? Mucha de la materialidad sexo-disidente del cine de Isabel Sarli y Armando Bo sólo pervive como huella y como impresión afectiva en las apropiaciones, reapropiaciones y lecturas realizadas desde la subversión sexual. ¿Eso significa que no podemos leer a la Coca Sarli como un

exponente sexo-disidente, cuir o “mostra”? Yo diría que no. O, mejor dicho, me corrijo y digo rotundamente que no. Porque ¿quién o qué prohíbe que leamos el cine de Isabel Sarli como parte de las disidencias sexo-genéricas? Hay mecanismos de disciplinamiento, normalización, control y discriminación, muchas veces camuflados en palabras como canon, crítica y tantos otros. Ahí es donde me interesa la idea de multiverso. Por supuesto que existe un universo donde los restos de la historia sexo-disidente y la cultura de la subversión sexual perviven en huellas o impresiones afectivas, pero ¿y si usamos el concepto de multiverso? ¿Y si aplicamos dos conceptos provenientes del cómic y la ciencia ficción como son multiverso y *retcon*-retrocontinuidad? ¿y si la forma de recuperar ese universo borrado es hackear el sistema y aplicar una continuidad alternativa que nos permita leer de un modo indisciplinado el pasado? Incluso, yo diría que cuando hacemos eso en el mismo universo de la normalidad y la represión se caen los dispositivos y mecanismos que pretenden instaurar una verdad única, patriarcal y cisheteronormada. Porque, además, no creo que sea tan delirante mirar el pasado y encontrar en muchos de los supuestos archivos culturales de la normalidad, huellas que abren portales multiversales y nos permiten “retconear” la verdad cisheteronormada y patriarcal. En algún sentido, fracasado e incompleto, es lo que intenté realizar en esta deriva. Pensemos que ya en 1984 Rodolfo Kuhn señala lo *camp* en el cine de Isabel Sarli. No se trata de una casualidad. Como otra afirmación que me interesa rescatar de Kuhn, su mención a los aportes de Isabel Sarli a su cinematografía (1984: 23). Leo en las palabras de Kuhn que la actriz no fue sólo una actriz, también fue parte creativa de sus películas. Toda una línea por profundizar en la investigación sobre el cine de Isabel Sarli.

Y sumo más interrogantes, ¿y si no leemos a la Coca Sarli como una mujer cis? ¿Y si la leemos como una subversión sexo-genérica, una disidencia de las nuestras? ¿Y si la leemos, como hace Marlene Wayar, como la primera gran travesti? Porque Marlene Wayar en su entrevista dice: “A las lectoras travestis, les cuento que encontrarme con la señora Isabel Sarli me remitió a un momento, entre tantos, con otras travas, en los que la identificación es lo que más se pone en circulación” (2009: 12). Por supuesto, no se trata de negar el cisheteropatriarcado en sus películas, pero, ¿y si torcemos y buscamos las identificaciones posibles? ¿Y si

queremos jugar a ser la Coca Sarli en su performance hiperbólica, subversiva, de género? ¿Y si queremos ser Isabel Sarli por todo lo que luchó y construyó como libertad del cuerpo y el sexo? ¿Y si rompemos con los sentidos del régimen cisheteropatriarcal y hacemos otra cosa, otra identificación? ¿Y si nos identificamos con Isabel Sarli? ¿Qué pasa cuando desde lo abyecto nos identificamos con la diva muestra como potencia afirmativa?

¿Qué pasa cuando esas identificaciones juegan con las versiones culturales que pueden habitar en el concepto de multiverso? Y por supuesto, no cualquier multiverso, una posibilidad multiversal para las disidencias sexuales: universos donde las vidas sexo-disidentes recorren, emergen, aparecen en todo eso que no pudo ser o fue borrado de las genealogías y archivos de la realidad y la ciencia cisheteronormadas. Eso que, en el universo “normal”, es apenas una huella afectiva, una impresión de archivo de sentimientos. Creo que nociones como multiverso y retrocontinuidad permiten pensar más allá del tiempo y espacio cisheteronormados y patriarcales. ¿Y si Isabel Sarli en *Fuego*, como aparición cuir está cerca de la idea de “otros inapropiados/bles” que propone Donna Haraway? ¿Y si el archivo de sentimientos de las disidencias sexo-genéricas es una señal para pensar un multiverso donde lo inapropiado/ble aparece como enunciación posible? ¿Y si *Fuego* es “inapropiado/ble” para la cultura cisheteropatriarcal?:

Ser “inapropiado/ble” no significa “estar en relación con”, esto es, estar en una reserva especial, con el estatus de lo auténtico, lo intocable, en la condición alocrónica y alotópica de la inocencia. Por el contrario, ser un “otro inapropiado/ble” significa estar en una relación crítica y deconstructiva, en una (racio)nalidad difractaria más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser inapropiado/ble es no encajar en la *taxón*, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas, pero tampoco es quedar originalmente atrapado por la diferencia. Ser inapropiado/ble no es ser moderno ni ser postmoderno, sino insistir en lo amoderno. (Haraway, 1999: 125-126)

Desde una perspectiva sexo-disidente podemos afirmar que Isabel Sarli es parte de un sistema de apariciones culturales que han sido leídas desde la disidencia sexual. Lo que ocurre en sus películas no es simplemente eso que se puede ver en la pantalla, lo que un público cisheteropatriarcal puede haber visto. Lo que podría ocurrir tiene que ver con un dispositivo sexo-disidente, con la construcción de

genealogías y universos sexo-disidentes, un dispositivo teórico que me gustaría proponer a partir de la idea de multiverso en relación con las versiones torcidas que construyen los colectivos sexo-disidentes de las supuestas verdades de una sociedad cisheteronormada. ¿Y si construimos un multiverso de disidencias sexuales? ¿y si usamos la idea de multiverso para pensar otros universos donde las lecturas torcidas no son simplemente una huella si no que aparecen como efectos que construyen vidas vivibles? Y me voy un segundo y voy más allá, pensando el concepto de multiverso para la historia de los cómics, y la noción de *retcon*, ¿y si la cultura y la historia cisheterocentrada ha hecho *retcons* constantes que borran a las disidencias sexuales? O hagamos inversión direccional, y sí “retconeamos” la cultura dada en la que ya no estamos y la alteramos de otra forma. La huella implica que quizás ya no se puede recuperar eso que se perdió, pero algunas formas de (re)identificación (im)productiva, quizás, nos permiten “retconear” el borramiento y hacerlo visible en nuestro presente al mirar el pasado, el presente y el futuro.

¿Por qué no leer a Laura en *Fuego* más allá de la heterosexualidad obligatoria? ¿Qué lo impide? ¿Quién o qué ha impedido las lecturas desde las disidencias sexuales? Una respuesta puede ser el sistema cisheteropatriarcal y la producción de conocimiento cisheterocentrada. Pero así y todo en las huellas que quedan en la cultura las lecturas siguen siendo posibilidades vitales. No creo que sea casualidad la reivindicación de la Coca Sarli ‘mostra’ y travesti, la reivindicación de la libertad sexual de Sarli por parte textos escritos desde las disidencias sexo-genéricas. No creo que sea casualidad el trayecto multidireccional de Sarli en *Fuego* a *Waters-Divine/Female Trouble* y a *Butler/Gender Trouble*, la identificación en su entrevista de Marlene Wayar con la Coca, o el impacto afectivo de Isabel Sarli en referentes del posporno como Annie Sprinkle. En el libro *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli's sexploits* (2022) de Victoria Ruétalo, Annie Sprinkle escribe un prefacio, titulado “How Isabel Sarli and Armando Bó Changed My Life”, en el que relata el impacto afectivo que tuvo en su vida haber visto *Desnuda en la arena* en 1970 a los 15 años.

En esas derivas, *Fuego* se vuelve un texto multidireccional, transnacional y subversivo de las normas sexo-genéricas. En esos cruces, la Coca Sarli se convierte en una diva cuir de la disidencia sexual, en una referencia, en un dispositivo cultural

cuir. Blas Matamoro la llama una de sus olímpicos, quizás, a partir de esa afirmación podríamos pensar en la Coca Sarli como una de nuestras santas, retomando la idea de hagiografía y llevándola al terreno de las genealogías sexo-disidentes. ¿Cómo construimos nuestras hagiografías sexo-disidentes? El efecto de la Coca Sarli en la disidencia sexual forma parte de la construcción de una genealogía, la Coca, en ese sentido, puede ser una de nuestras santas, una olímpica, una subversión sexo-genérica. Hace muchos años Armando Bo decía:

¡Isabel va a ser eterna! Ya habrá alguien, dentro de cien años, que le hará su ciclo de revisión, porque sus películas van a quedar en la historia, no van a pasar inadvertidas, porque buenas malas nuestras películas no son intrascendentes. (Armando Bo citado en Fernández y Nagy, 1999: 236)

¿Se habrá imaginado que esa Isabel Sarli eterna podría ser una diva sexo-disidente? Qué puede significar que la actriz y escritora travesti Camila Sosa Villada haya escrito en su cuenta de twitter el 25 de junio de 2019, con motivo de la muerte de Isabel Sarli, el siguiente tuit:

ricordo cuando a Flor de la V una señora le hizo un juicio para que se cambiara el nombre, Florencia de la Vega, porque se sentía ofendida de que una travesti se llamara como ella, la Coca Sarli le ofreció su apellido a Flor
Ojalá estés ahorita mesmo en el cielo de las travestis

¿Qué significó el gesto, real, verificado en entrevistas, de la Coca Sarli a Flor de la V., qué impacto tuvo en la comunidad travesti argentina? Tal vez, se trata de que cuando leemos y nos apropiamos del pasado desde una torsión sexo-disidente aparece un disturbio que la ciencia de los hombres ha intentado borrar. Si las disidencias sexo-genéricas somos disturbios que aparecen una y otra vez en ciclos de visibilización e invisibilización, tal vez, en ese sistema de disturbios (Saxe, 2021) el multiverso y la retrocontinuidad pueden ser posibilidades para (re)leer el pasado, el presente y el futuro desde modos insumiso, desobedientes y subversivos y recuperar eso que la ciencia cisheteronorma y patriarcal nunca podrá (ni intentará) sentir.

Por eso creo que se trata de visibilizar a Isabel Sarli como sexo-disidente, parte de la historia de la disidencia sexual en nuestro pasado y nuestro presente: la actriz, el personaje, la referencia, la posibilidad de la disidencia sexual como un

dispositivo cultural cuir que siempre estuvo entre nosotrxs, uniendo a Isabel Sarli con la disidencia sexual. Isabel Sarli, la Coca Sarli, la Coca sexo-disidente, trava, torta, marica, es parte de ese “cielo de las travestis” del que habla Camila Sosa Villada, de ese archivo de sentimientos que forma parte de un multiverso de disidencias sexuales, ese archivo de sentimientos sexo-disidente que el cisheteropatriarcado (y las lecturas esencialistas y biologicistas) ha fracasado y fracasará en intentar negar, borrar u ocultar.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: auntlutebooks.
- Basilio Fabris, A. (2020). “Las memorias del deseo: Aproximaciones al consumo cultural desde los públicos del cine erótico en Argentina (1960-1970)”. *Question/Cuestión*. Vol. 1, n° 65. La Plata. Abril.
- (2021). “Moral, género y gusto. Críticas cinematográficas alrededor del erotismo de Armando Bo e Isabel Sarli en Argentina (1968-1972)”. *Descentrada*, vol 5, n° 1. La Plata. Marzo-agosto.
- (2021). *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Braslavsky, E., Drajner Barredo, T. y Pereyra, B. (2021). “Insaciable (Armando Bo, 1984), entre la liberación sexual y el castigo moralizante”. *Imagofagia*. N° 08. Buenos Aires. Octubre.
- Butler, J. (2007) [1990]. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Capalbo, A. y Valdéz, M. (2004). “Amor constante más allá de la pantalla. Armando Bo e Isabel Sarli en Columbia Pictures”, en España, Claudio (dir.): *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Cvetkovich, A. (2018) [2003]. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Derrida, J.(1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Drajner Barredo, T. (2021). “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bo-Isabel Sarli”. *Imagofagia*. N° 14. Octubre.
- Fernández, R. y Nagy, D. (1999). *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*. Buenos Aires: Perfil.
- flores, v. (2013). *interruqciones. ensayos de poética activista. escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Foster, D. W. (2008). “Las lolas de la Coca: el cuerpo femenino en el cine de Isabel Sarli”. *Karpa.*, N°1.2. Verano.
- Friedenthal, A. J. (2017). *Retcon Game: Retroactive Continuity and the Hyperlinking of America*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Geirola, G. (comp.) (2020). *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Goity, E. (2004). “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli” en España, C. (dir.): *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardia: 1957-1987*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes.
- Gómez, L. (2017). “Interferencias televisivas” en González, Nestor Daniel y Nicolosi, Alejandra Pía (comps.): *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes: 37-43.
- Haraway, D. (1999 [1992]). “Las promesas de los monstruos: Una política” regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y sociedad*. N° 30. Madrid: 121-163.
- Kuhn, R. (1984). *El cine. La pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.

- Martín, J. A. (1981). *Los filmes de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Matamoro, B. (1976). *Olimpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pieniasek, D. (2020). “Isabel Sarli, ese oscuro objeto del deseo. Entre el erotismo patriarcal y el goce femenino”, en Geirola, G. (comp.): *Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*. Buenos Aires/Los Ángeles. Argus-a: 75-104.
- Romano, N. (1995). *Isabel Sarli al desnudo*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Rubino, A., Saxe, F. y Sánchez, S. (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La Oveja Roja.
- Rubino, A. y Saxe, F. (2016). “Genealogías de la teoría queer: Judith Butler/John Waters, *Gender Trouble/Female Trouble* y la torsión transnacional de Isabel Sarli”, en Martinelli, Lucas (comp.): *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires. EFL: 175-198.
- Ruévalo, V. (2004). “Temptations: Isabel Sarli exposed”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 13, n° 1. Octubre: 79-95.
- Ruévalo, V. (2013). “Armando Bó and Isabel Sarli beyond the Nation: co-productions with Paraguay”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*. Vol. 24, n° 1. Enero: 83-98.
- Ruévalo, V. (2018). “¡Prohibida! Armando Bo and Isabel Sarli’s struggle with censorship in Argentina”. *Porn Studies*. Vol. 5, n° 4. Octubre: 380-392.
- Ruévalo, V. (2022). *Violated frames: Armando Bó and Isabel Sarli’s sexploits*. Oakland: University of California Press.
- Saxe, F. (2021). *Disidencias sexuales. Un sistema geoplanetario de disturbios sexo-subversivos-anales-contravital*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- (2023). “Isabel Sarli monstruo, Isabel Sarli ‘mostra’: genealogías sexo-disidentes a partir de Fuego o cómo la Coca Sarli deviene en un archivo de sentimientos cuir”, en *La Otra Isla. Revista de audiovisual latinoamericano*. N° 8: 100-115.
- Smith, A. (2016). “The girl the whole world is waiting to see more of! Isabel Sarli, and the failed attempt to launch a new star in 1960s Britain”. *Intensities: The Journal of Cult Media*. N° 8. Enero: 94-99.
- Waters, J. (2009). “Carta de un león a otro”. *Página/12. Suplemento Soy*. Buenos Aires. 23 de octubre.
- Wayar, M. (2009). “Coca Sarli a flor de piel (como la nota)” en *El Teje. Primer Periódico Travesti Latinoamericano*. N° 5. Buenos Aires: 12-13.
- (2018). *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.
- Wolf, S. (1994). “Armando Bo con Isabel Sarli. El folletín salvaje”, en *Cine Argentino: la otra historia*. Buenos Aires. Letra buena: 77-90.
- Zangrandi, M. (2020). “Una mujer desnuda en la selva. Bo, Roba Bastos y El trueno entre las hojas”. *Imagofagia*. N° 14. Buenos Aires. Octubre.

Fuentes

Bo, Armando (1969). *Fuego*. [película]. Nueva York/Buenos Aires: SIFA.

Arquitecturas de lo paranormal: monstruos, sexualidad y la tecnología de las casas embrujadas

Pablo Brandolini Robertone

UNTREF

@pablobrandolinirobertone@gmail.com

Resumen

En “Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters”, de 1995, Jack Halberstam recupera una afirmación de Žižek que creo me resulta útil para motorizar este artículo: “La pregunta crucial no es ‘¿qué significa el fantasma?’ sino ‘¿cómo está constituido el espacio mismo donde entidades como el fantasma pueden emerger?’”. Quiero retomar esta pregunta para indagar en las casas embrujadas, sin dudas un objeto recurrente en las historias de terror, ¿cómo aparecen? ¿Qué es aquello que las embruja? ¿En qué narrativas se inscriben?

En este ensayo realizo una primera aproximación a las formas en que el cine y la literatura de casas embrujadas han servido para representar y reproducir los regímenes contemporáneos de heterosexualidad obligatoria, haciendo foco en la relación “esencial y natural” de las mujeres con el ámbito del hogar. Analizo las formas en que las identidades lésbicas fueron representadas en la película *The Haunting* (1963) y los significados atribuibles a la casa embrujada como entidad monstruosa. Para finalizar, menciono algunos ejemplos en los que la casa embrujada ha podido ser apropiada como refugio queer de monstruos y personajes abyectos que no encuentran lugar en la ciudad normal y “exorcizada” de toda forma de vida para-normal.

Palabras Clave

arquitectura – cine – terror – queer – gótico

Introducción

En el libro de “*Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*”, de 1995, Jack Halberstam recorre aproximadamente dos siglos de cine y literatura de terror preguntándose sobre los elementos con los que han sido contruidos los monstruos a lo largo de los años y los múltiples significados que han podido adquirir. En el primer capítulo, recupera una afirmación de Zizek que creo, en cierta forma, me resulta útil para motorizar este ensayo: “La pregunta crucial no es ‘¿qué significa el fantasma?’ sino ‘¿cómo está constituido el espacio mismo donde entidades como el fantasma pueden emerger?’” (Halberstam, 1995: 9-10). Quiero retomar esta pregunta para indagar en las casas embrujadas, o en inglés *haunted houses*, sin dudas un objeto/sitio/entidad recurrente en las historias de terror, ¿Cómo aparecen? ¿Qué es aquello que las embruja? ¿En qué narrativas se inscriben?

Me parece importante empezar haciendo una salvedad respecto al término en inglés, puesto que el significado de la palabra “*haunted*” es difícil de traducir directamente al español. Según el diccionario de Cambridge, un lugar “*haunted*”, es un lugar acechado frecuentemente por fantasmas (y podríamos agregar: por sucesos paranormales en general), al mismo tiempo, “*haunted*” es un adjetivo que describe la demostración de graves signos de ansiedad y sufrimiento en una persona, en general repetidos en el tiempo. Esta coincidencia de significados en la misma palabra se volverá relevante más adelante cuando veamos las analogías que se presentan entre la casa y la mente de las mujeres. Al mismo tiempo, la etimología de la palabra “*haunt*” hace referencia a la repetición constante de hábitos o la visita frecuente a un mismo lugar, pensando poéticamente en Butler y en su teoría de la performatividad podríamos hasta decir que estamos “*haunted*” por el género. Aclarado esto, cuando a lo largo del texto me refiera a las “casas embrujadas” sería oportuno que lx lectorx tenga en mente los matices que se pierden con la traducción al español.

En este trabajo intentaré realizar una primera aproximación a las formas en que el cine y la literatura de casas embrujadas han servido para representar (y en la mayoría de los casos reproducir) los regímenes contemporáneos de heterosexualidad obligatoria, haciendo foco específicamente en la relación

supuestamente esencial y natural de las mujeres con el ámbito del hogar. Analizaré las formas en que las identidades lésbicas fueron representadas en la película *The Haunting* (1963) y los significados que se le pueden atribuir a la casa embrujada como entidad monstruosa. Para finalizar analizaré algunos ejemplos en los que la casa embrujada ha podido ser apropiada como refugio *queer* de monstruos y personajes abyectos que no encuentran lugar en la ciudad normal y “exorcizada” de todo monstruo y fantasma.



Wise, Robert (director). (1963) *The haunting* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

La sexualidad femenina como maldición del hogar

Me gustaría comenzar analizando las formas en que este género de ficciones ha servido para representar y reproducir la relación supuestamente natural y esencial que existe entre “la mujer” y “la casa”. En “Untitled: The Housing of Gender” Mark Wigley (1992) revisa algunos de los tratados del arquitecto renacentista Leon Battista Alberti, los cuales han sido de gran influencia en el desarrollo de la arquitectura occidental, específicamente comenta sobre el lugar que ocupa la sexualidad y el género en su obra a la hora de organizar el espacio doméstico. Alberti toma de ejemplo a la arquitectura doméstica griega y cómo ésta era dividida según el género habiendo lugares reservados exclusivamente para mujeres y otros para varones. A las primeras les correspondían los sectores reservados y retirados -espacios privados- hacia el interior del hogar, y a los segundos las habitaciones sociales, con mayor contacto con la calle y la ciudad -espacios públicos-. Alberti utiliza estas referencias a la arquitectura clásica para construir una ficción supuestamente pre-arquitectónica que explique este ordenamiento socio-espacial (333). No critica esos principios, sino que se suma a ellos, entendiendo a ese orden como natural y esencial.

En las primeras referencias que hace Alberti sobre las mujeres las describe como seres débiles, frágiles e inestables que deben ser protegidos y cuyos espacios deben ser tratados casi como espacios religiosos: “(...) cualquier lugar reservado para las mujeres debe ser tratado con dedicación a la religión y la castidad; además alojaría a las jóvenes muchachas en apartamentos cómodos, para aliviar a sus mentes delicadas del tedio del encierro.” (citado en Wigley, 1992: 332).

En la medida en que avanzamos en sus textos, las mujeres comienzan a ser caracterizadas como poseedoras de fuerzas peligrosas, capaces de alterar cualquier espacio solo con su mera presencia, y particularmente peligrosas para los varones presentes. Considero particularmente elocuente el siguiente extracto de Alberti que Wigley destaca:

Difícilmente nos ganaríamos respeto si nuestra esposa se ocupara entre los hombres en el mercado, afuera en el ojo público. También parece algo degradante para mí permanecer encerrado en la casa entre mujeres, cuando tengo cosas de hombres que hacer entre hombres... esas criaturas ociosas que

se quedan todo el día entre damas o que mantienen sus mentes ocupadas con pequeñas nimiedades femeninas ciertamente carecen de un espíritu glorioso y masculino. Son despreciables en su aparente inclinación de actuar el rol de mujer en lugar que el de varón... si no rehúye a esas nimiedades, claramente no le importa ser considerado afeminado... Yo creo que un hombre que es el padre de una familia no solo debe hacer todo lo que es propio de un hombre, sino además se debe abstener de las actividades (y lugares) que propiamente les pertenecen a las mujeres (1992: 334).

Aquí aparece claramente lo femenino como una amenaza que acecha (*haunts*) todo lugar en el que su cuerpo se haga presente. Esta peligrosidad que plantea Alberti recuerda al concepto foucaultiano de histerización, proceso mediante el cual el cuerpo femenino es concebido como “integralmente saturado de sexualidad”, patologizado y capturado moral y biológicamente para cumplir con el mantenimiento de los hijos y el hogar (1978: 127). De esta forma, toda mujer que cruce la brecha que separa el hogar familiar de la esfera pública será una amenaza al orden. Al mismo tiempo, en una clara narrativa homofóbica cualquier varón que ingrese a un espacio generizado como femenino y, por ende, saturado sexualmente, corre el riesgo de perder su hombría y dejarse poseer por las fuerzas femeninas. En palabras de Halberstam podríamos decir que Alberti “vuelve gótico” el cuerpo de la mujer (*gothicizes*) al volverlo depositario de la otredad y el miedo, lo vuelve monstruoso también al convertirlo en una presencia encantada, atada al espacio doméstico, capaz de poseer y profanar los cuerpos masculinos que crucen su umbral: “(...) la lectura feminista que identifica la monstruosidad corporal con un miedo a la feminidad demanda que el monstruo sea estabilizado como femenino” (1995: 36).

En *Psychode Hitchcock*, por ejemplo, se ve claramente como el personaje de Norman Bates, quien vivió toda la vida en la misma casa que su madre, cuando está dentro de esta, toma el rol justamente de su progenitora mientras que, en el motel, su esfera pública de trabajo, se presenta como varón “normal”. En esta narrativa no es casual la caracterización arquitectónica de la casa que el mismo Hitchcock describe como “más siniestra, menos inocente” que el motel. Hitchcock dota a la casa de una presencia misteriosamente antropomórfica y la ubica elevada sobre el motel, como si la casa observara de manera constante y amenazadora todo lo que

sucede por debajo de ella. La casa es un panóptico materno que controla a su hijo que juega en la calle.

La arquitectura entonces tiene que servir como un dispositivo para domesticar, controlar y contener la sexualidad femenina. Pensemos en los cuentos de hadas, que históricamente tuvieron una función moral aleccionadora a partir del miedo. No son pocos los que tienen en su argumento principal el encierro de una feminidad en una torre, casa o castillo para poder protegerla/controlarla. A Rapunzel, por ejemplo, la encierran en una torre a la edad en que “se hace mujer”, o más acá en el tiempo a Elsa de Frozen, la encierran en una habitación del castillo cuando sus poderes mágicos comienzan a manifestarse.

Ya metiéndonos específicamente en el género de las casas embrujadas, en la película animada *Monster House* (2006), Constance era una mujer gorda que vivía en una celda rodante y era utilizada como atracción de circo. Todas las noches era humillada para entretener al público que acudía a verla hasta que Horace la ve, se enamora de ella y la rescata para luego convertirla en su esposa. En una escena, mientras Constance y Horace estaban en plena construcción de su casa, unos niños del barrio comienzan a arrojarles huevos a ellos y a la construcción. Ella se enfurece, Horace trata de calmarla, pero es inútil, Constance no puede controlarse. Mientras estaba yendo a atacar a los niños se tropieza y cae a los cimientos de la casa muriendo cubierta de cemento. Tras este episodio en el que la mujer no pudo controlar su temperamento, la casa es literalmente poseída por ella convirtiéndose en un monstruo come niños. Esta película presenta de una forma muy elocuente y directa lo que será la narrativa de muchas historias de casas embrujadas: cuando el cuerpo femenino no es pasible de ser controlado, éste terminará corrompiéndose, no solo a sí mismo, sino a todo el hogar que debía cuidar en primer lugar. Bajo la matriz cis-heterosexual la mujer no puede alcanzar el autocontrol por sí misma, necesita de leyes externas que le aseguren los límites: el matrimonio, la casa, la religión, etc. Horace, un hombre débil, falla en su rol de “aplicador de la ley” sobre su esposa, por lo que esta pierde el control sobre sí misma y “embruja” toda la casa.

Podríamos pensar que entre la casa y la mujer se establece un vínculo intrínsecamente performativo: la casa es una de las tecnologías pensadas para controlar a la mujer, pero al mismo tiempo, ésta sólo puede funcionar como tal “si la

sexualidad de la mujer, que amenaza con contaminarla (siendo la contaminación, para los griegos, no más que cosas fuera de lugar) es contenida dentro y por ella” (Wigley, 1992: 337). La mujer necesita realizar una serie de rituales domésticos para mantener la casa ordenada y es justamente mediante estos actos coreográficos en que la casa ejerce su control sobre la mujer:

La esposa asume esta carga de vigilancia interna como el “ojo supervisor” que monitorea la casa, que no es más que un sistema anidado de espacios cerrados, cada uno con una cerradura, desde la puerta cerrada del frente hasta el pequeño cofre al pie de las camas, que contiene los bienes más preciados. Como “la guardiana de las leyes” responsable de este sistema elaborado, ella literalmente sostiene todas las llaves, custodia la casa de la misma forma que su esposo la custodia a ella (Wigley, 1992: 340).

La mujer es entonces la encargada de proteger el orden natural de las cosas y cuidar porque “cada cosa esté en su lugar”. El rol de la mujer como “guardiana de la ley” se ve muy bien en la película “*The Others*” (2001). Aquí, el personaje interpretado por Nicole Kidman es una madre de dos hijos, encargada de mantener el orden en una gran casa en medio de la campiña, mientras espera que su marido vuelva de la guerra. Al inicio de la película, se ve obligada a contratar un nuevo equipo de personal doméstico, puesto que sus sirvientes anteriores desaparecieron misteriosamente. Al momento de dar las instrucciones sobre cómo mantener el orden en la casa se la ve a Kidman con un enorme manojito de llaves demostrando una inacabable coreografía que incluía la apertura e inmediato enllavado de cada puerta luego de pasar, abrir las ventanas y cortinas en un momento del día y cerrarlas nuevamente en otros momentos y la manutención constante de una luminosidad tenue en todas las habitaciones de la casa, además de los quehaceres específicos de cocina, jardinería y limpieza. La mayoría de las actividades citadas estaban directamente relacionadas con el cuidado de sus hijos quienes poseían una extraña enfermedad que los hacía fotosensibles. Esta performance coreográfica y cronometrada que hace la mujer controlando que todo esté en su lugar es, justamente, lo que hace que ella esté en su lugar. Los problemas en la historia empiezan a manifestarse justamente cuando las cosas empiezan a “no estar en su lugar”. Este suele ser un recurso común en las películas de casas embrujadas que aquí se explora más profundamente, las primeras señales de que algo no anda bien

suelen ser una silla corrida o una luz encendida que no debería estarlo. Cuando el rol de la mujer no se cumple todo en el hogar comienza a corromperse. Hacia el final de la película, descubrimos que en realidad son ella y sus hijos los fantasmas que acechan la casa y no al revés, repitiendo la figura de la casa poseída por una fuerza femenina, en este caso, la de una mujer totalmente subsumida en su rol de guardiana del hogar que vela por mantener el orden hasta que su marido (la ley) vuelva de la guerra y pueda observar que “todo está en su lugar”.

Pero hay un espacio en las casas embrujadas que parece ser el más inmune a toda maldición o aparición paranormal: el estudio. Para Alberti, el estudio era un lugar exclusivamente masculino, dedicado a guardar los documentos de la herencia familiar y donde el varón podía separarse completamente del mundo doméstico, aislarse de los placeres corporales y las viciosas influencias femeninas para así poder dedicarse a los nobles trabajos de la mente. Como dice Wigley, “Este nuevo espacio marca el límite interno a la autoridad de la mujer en la casa. Ella no comanda todo el espacio. Su mirada disciplinaria opera entre la puerta cerrada del estudio y la puerta cerrada del frente de la casa” (1992: 348). Por ejemplo, en “*American Horror Story: Murder House*” (2011) el personaje de Dylan McDermott tiene su consultorio de psicología en la misma casa donde vive con su familia, es un espacio donde principalmente lo vemos a él con sus pacientes, y donde pocos sucesos paranormales ocurren en comparación con el resto de la casa. En la película “*The Addams*” (1991) Homero³¹ posee también su estudio donde solo lo vemos acompañado por Lucas o por su socio de negocios. Allí guarda todos los bienes y documentos valiosos junto con la fortuna de la familia. Pero también, pensando en lo que describe Preciado (2010) en relación al apartamento de soltero, el estudio de Homero funciona como un lugar de escape a la domesticidad femenina de la casa, donde el varón de la familia puede sentirse libre de ser y comportarse como un niño.

Por último, en “*The Haunting*” (1963), película de la que voy a hablar más adelante, se muestra de forma muy elocuente el límite que se establece entre el estudio (en este caso la biblioteca) como espacio puramente masculino y el resto de

³¹ Me animo a decir que en *The Addams*, los personajes más “normales” son Homero (Gomez) y Pericles (Pugsley), concentrando las características más estafalarias y “camp” en los personajes femeninos y en el Tío Lucas (Uncle Fester) en quienes se depositan las cualidades más monstruosas.

la casa, donde la mirada femenina opera. En una de las escenas Eleonor, la protagonista de la historia, se dirige con sus compañeros a la biblioteca, pero hay una fuerza extraña que le impide el ingreso solo a ella, impidiéndole al cuerpo femenino penetrar en este espacio de la razón.



Wise, Robert (director). (1963) *The haunting* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Problemas habitacionales: monstruosidad lésbica en *TheHaunting*

The Haunting (“La casa embrujada” en Latinoamérica) es una película de terror de 1963 basada en la novela de Shirley Jackson del mismo nombre. La película narra un experimento llevado a cabo en *Hill House* que busca probar científicamente la existencia de actividad paranormal en la mansión. Durante los 90 años de existencia de la casa cuatro mujeres perdieron la vida: la primera y segunda esposa de Mr. Crain (el dueño original de la propiedad) en accidentes extraños; la hija de Crain, ya de anciana y por negligencia de su cuidadora; y la cuidadora, heredera final de la casa, que se colgó de las escaleras. Para realizar la investigación, el Dr. Markway reúne un grupo de voluntarios para que lo acompañen a habitar la casa por varios días con el objetivo de que su presencia desencadene los sucesos paranormales.

Las protagonistas de la historia son, en primer lugar, Eleonor (Nell), personificada por Julie Harris y Theodora (Theo), personificada por Claire Bloom.

Ellas comparten ciertas similitudes: son las primeras en llegar a la casa, las dos están conectadas a lo paranormal (Theo tiene habilidades psíquicas y Nell ha tenido experiencias de *poltergeist*), además, las dos están claramente codificadas con estereotipos lésbicos. Theo encarna a la hermosa, sofisticada y sobre todo depredadora lesbiana, mientras que Nell, encarna el estereotipo de la solterona frágil e inocente, que relegó los últimos 10 años de su vida para cuidar a su madre enferma y que, finalmente, tras su muerte puede “empezar a vivir”.

Si las mujeres en la historia representan lo paranormal y pasional sus contrapartes masculinas representan lo normal y racional. Luke es el joven heredero de la propiedad, un total escéptico de las historias de fantasmas que decidió acompañar el experimento para asegurarse que nada salga mal. El Dr. Markway es un hombre casado y de ciencia, si bien no es un escéptico busca probar científicamente todos los sucesos de la casa, de hecho, rechaza el término “embruja”, prefiriendo “enferma” o “trastornada” en cierta forma patologizando y antropomorfizado a la casa.

Lo primero que me gustaría destacar, y que ya menciona Patricia White (1992), es la ausencia de todo tipo de monstruo, fantasma, espectro o aparición en la casa. Acusar la existencia de lo paranormal aquí implica un constante ejercicio de “ver más allá de lo que el ojo puede”. Esta película evita un problema que aparece junto con el cine de terror: la estabilización del monstruo como una imagen/identidad clara y fija. Para Jack Halberstam los monstruos son “máquinas de significado”, cuerpos “notablemente móviles, permeables e infinitamente impenetrables”:

Los monstruos y la ficción gótica que los crea son por lo tanto tecnologías, tecnologías narrativas que producen la figura perfecta para las identidades negativas. Los monstruos tienen que ser todo lo que lo humano no es y, al producir el negativo de lo humano, estas novelas abren camino para la invención de lo humano como blanco, varón, clase media y heterosexual (1995: 22).

En este sentido, la ausencia de toda imagen/cuerpo identificable claramente como el monstruo le devuelve justamente al monstruo su capacidad de moverse a través y alrededor de múltiples significados. La película, que no falla en generar terror, nos tiene hasta el final preguntarnos cuál es el verdadero mal ¿Es la casa?

¿Son los espíritus de las muertas? ¿Son las lesbianas? En palabras de White “en *The Haunting* nunca vemos al fantasma, pero si vemos a la lesbiana” (1992: 146). Aun así, el personaje de Theo nunca es explícitamente enunciado como tal. De la misma forma que necesitamos “ver más allá de lo que el ojo puede” para reconocer lo paranormal en la casa, necesitamos hacer lo mismo para reconocer los códigos que convierten a Theo –y a Nell– en lesbiana.

Esta ausencia de monstruos y fantasmas evidentes en la casa nos permite leer una narrativa que deposita lo monstruoso en el personaje de Theo. Como antes mencionamos el monstruo tiene la capacidad de representar todo tipo de identidades alternas en relación al género, la sexualidad, la raza, la clase, etc. Pero la instalación del psicoanálisis como forma hegemónica para interpretar la subjetividad humana encapsuló a la identidad como “identidad sexual” convirtiendo a la monstruosidad en “patología sexual” y “desviación de género” y reduciendo al monstruo casi exclusivamente a un depredador sexual cuya víctima es inevitablemente femenina (Halberstam, 1995: 24). De esta forma Eleonor se convierte en la víctima de las insinuaciones de Theodora, como en la escena del comedor en la que Nell propone un brindis por sus compañeros y Theo levanta la copa y brinda “por su compañera” acompañando con una mirada fija hacia Nell.

La arquitectura de la casa es usada para representar (y facilitar) la tensión lésbica-monstruosa. Las habitaciones de las protagonistas están conectadas por un baño compartido, lo que les permite moverse de un cuarto al otro sin necesidad de salir a los pasillos. Este tipo de habitaciones conectadas entre sí son específicamente pensadas para un matrimonio, según decía Alberti para asegurarle al esposo privacidad y tranquilidad, pero al mismo tiempo poder garantizar la reproducción heterosexual. En este caso, las habitaciones operan como “closets” conectados, lo que suceda allí dentro está protegido de la vista del resto de la casa.

La primera escena explícitamente de terror ocurre cuando a Nell la despiertan unos fuertes ruidos de golpes en las paredes. Ella aún medio dormida los confunde con los golpes que daba su madre antes de morir para que ella vaya a atenderla -de la misma forma que lo hacía la anciana hija de Crain para llamar a su cuidadora-. Los ruidos se hacen cada vez más fuertes y Nell acude corriendo a la habitación de Theo en el momento en que la escucha pedir ayuda. Así las dos

terminan abrazadas en la misma cama mientras un espejo las refleja y los ruidos se escuchan cada vez más fuertes detrás de la puerta de la habitación. “Nos encontré” susurra Nell, “¿está la puerta trabada?” le pregunta a Theo mientras la abraza fuertemente.³² Es llamativo el extremo paralelismo entre esta escena y la explicación que provee Freud sobre un caso de paranoia³³ femenina descrito en el libro de Halberstam:

Para explicar el tick que la mujer escucha en el apartamento, Freud elabora una serie metafórica-cámara, reloj, clítoris. Él sugiere que la mujer, involucrada en una fantasía de escena primitiva, una fantasía de escuchar y mirar, ocupó el lugar de su madre dentro de la escena sexual y escuchó el golpeteo de su propio clítoris, su propio deseo (homosexual) (1995: 122).

Al escuchar los golpes en las paredes -el “tick” en la historia de Freud- Nell en lo primero que piensa es en su madre. Si estos golpes representan la represión del deseo, Nell responde al llamado acudiendo a la cama de Theo y es en este momento, en el que la imagen homo-sexual se realiza en que el miedo y el terror escalan: “la escena literalmente transforma la homosexualidad en homo-fobia, reemplazando la sexualidad con el miedo” (White, 1992: 153).

En la mañana siguiente, de vuelta en el comedor, el grupo se encuentra hablando de los sucesos paranormales ocurridos en la noche anterior. Cuando Nell le pregunta a Theo a qué le tiene miedo, Theo responde, “a saber lo que realmente quiero”. La construcción de Theo como uno de los monstruos que acechan a Nell se vuelve explícita escenas más tarde cuando Nell le grita “vos sos el monstruo de Hill House”, y luego agrega “la vida está llena de inconsistencias, errores de la naturaleza; vos, por ejemplo.” La construcción de Theo como el monstruo le permite a Nell pararse del otro lado, el de lo natural y humano: si ella es el monstruo entonces yo no lo soy. En palabras de Halberstam: “La producción de la sexualidad como identidad y como la inversión de la identidad (perversión – alejarse de la

³² En su artículo, White (1992) comenta, para evitar cualquier tipo de duda sobre las connotaciones homoeróticas de la escena, que la misma a pesar de su centralidad en la historia fue removida para su versión de TV.

³³ “Dentro del modelo psicoanalítico, pareciera que la paranoia es un miedo sobrecogedor a lo femenino que necesita una defensa sistemática contra la identificación de un sujeto con la posición femenina y con el placer femenino y el deseo homosexual” (Halberstam, 1995: 115).

identidad) en las novelas góticas consolidan la sexualidad normal al definirla en contraste con sus manifestaciones monstruosas” (1995: 17).

Para escapar al acecho de la homosexualidad Eleonor se vuelca al Dr. Marcway, parece enamorarse de él al mismo tiempo que se enamora de la casa. En todo momento la casa parece llamar a Eleonor, tratar de seducirla, hacer que se quede allí. ¿Es la casa el verdadero monstruo que acecha a Nell? Si es así ¿que representa? Es notable durante la segunda mitad de la película como la casa se plantea como un significante de la relación heterosexual. Nell se enamora de ella al mismo tiempo que se enamora del Dr. Marcway quien la salva de ser “asesinada”, justamente, por la casa. Hill House se generiza como masculina al buscar a una nueva mujer que se quede para convertirla en un hogar.

La cúspide de la tensión en la película se da con la llegada de la esposa del Dr. Marcway quien llega para sacarlo de “toda esta locura”. Nell se desmorona al enterarse que su interés romántico heterosexual está casado y su esposa viene “a llevárselo”. Se hace explícita la analogía entre la relación heterosexual y la casa cuando Nell dice ya fuera de sí misma: “Yo soy la que tenía que quedarse en la casa y aparece esta a querer robármela”. En estos momentos la casa empieza a temblar alrededor de Nell, parece desmoronarse junto con su cordura. Nell termina muriendo al volcar su auto mientras trataba de escapar de la casa, exactamente en el mismo lugar donde la primera esposa de Mr. Crain había muerto.

La casa embrujada, y en este caso específico Hill House, permite múltiples lecturas sobre lo que significa/representa, lo cual es en sí mismo una cualidad bastante monstruosa. Casi inequívocamente se convierte en una representación del cuerpo-mente femenino. La película inicia con una imagen nocturna y misteriosa de Hill House y con la voz en off del Dr. Marcway escribiéndola: “es como un país sin descubrir esperando ser explorado”. Esta frase nos recuerda lo que dice Freud sobre la sexualidad femenina: “La vida sexual de una mujer adulta es como un continente oscuro para la psicología” (citado en White, 1992: 140). El Dr. Markway está obsesionado con descubrir cuales son los misterios que se ocultan dentro de la casa, Freud está obsesionado con entender los misterios que ocurren dentro de la mente femenina. Esta relación mujer-casa se vuelve explícita hacia el final de la película cuando Nell dice “estoy desapareciendo pulgada a pulgada en esta casa”.

La casa también, como mencioné antes, es un significante del imperativo de la heterosexualidad que acecha a Eleonor y literalmente la empuja, no una, sino dos veces a los brazos del Dr. Markway.³⁴

Pero quizás, una lectura más *queer* de lo que significa esta casa-monstruo es posible. Tomando brevemente a Sara Ahmed y su crítica sobre la felicidad como imperativo, durante toda la película podemos ver como el objeto de felicidad de Nell es el hogar, conseguir un hogar para ella misma. Su idea de hogar está directamente ligado al “hogar heterosexual”: la película comienza con una Eleonor infeliz durmiendo en el sillón del living de su hermana quien tiene un hermoso departamento donde vive con su esposo y su hijo, Nell también “confunde” su interés romántico por el Dr. Marcway con un interés romántico por Hill House y cuando Theo le cuenta que vive en un hermoso departamento “sin esposo” Nell no puede evitar ponerse incómoda. Me interesa recuperar un extracto de *La Promesa de la Felicidad*:

La revolución de la infelicidad tal vez traiga consigo la pérdida de la morada: acaso exija no legitimar más relaciones, más casas, ni siquiera mesas, sino deslegitimar ese mundo que “cobija” a unos cuerpos y no a otros. Quizá la energía política de lxsqueers infelices dependa de que nunca lleguen a sentirse en casa (Ahmed, 2019: 220).

Creo que Eleonor justamente falla en esa revolución a la que Ahmed nos invita, pero no creo que por eso no valga la pena darle una vuelta de rosca más a la película. Mientras todos se lamentan tras el “accidente” en el que Eleonor pierde la vida es Theo la que dice: “Ahora la casa también le pertenece a ella, tal vez ahora está más feliz”. Pensar en lo paranormal como *queer* nos abre un nuevo campo de posibilidades. Quizás lo que nos muestra Hill House es que lxs *queers* infelices nunca llegarán a encontrar un hogar propio en este plano, quizás solo atravesando el velo que separa el mundo *normal* del *paranormal* exista tal posibilidad. Escribiendo este ensayo reparé en un detalle nuevo, uno en el que nunca me había fijado. Todas las mujeres que presuntamente murieron “asesinadas” por Hill House son mujeres que de alguna forma u otra eligieron el camino de la heterosexualidad: las dos primeras

³⁴ Primero cuando Hill House “la empuja” por el balcón y luego, hacia el final de la película cuando Eleonor, en una suerte de trance, sube las escaleras desde las que se suicidó la cuidadora de la hija de Mr. Crain.

esposas de Mr. Crain evidentemente estaban casadas con un varón, la cuidadora de la hija de Mr. Crain mantenía en la casa un *affaire* sexual con un hombre del pueblo y Nell ya había tomado la decisión de que su deseo correspondía al Dr. Markway. En cambio, la hija de Crain, anciana y soltera, murió al ser desatendida por su cuidadora y Theo solo fue acechada por la casa cuando Nell estaba presente. Quizás la casa embrujada también pueda pensarse como un refugio *queer*, donde todos los seres/almas/cuerpos que no encontraron su lugar en el plano “normal” o que no pudieron escapar de las tecnologías de producción sexual establecidas pueden, al fin, encontrar una morada y también - ¿por qué no? - encontrarse entre sí. La película termina con una toma nocturna de Hill House y con la voz en off de Eleonor diciendo “...y las que caminamos aquí, caminamos solas.”

Conclusión: poseer, cuirizar, refugiar

Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso (Preciado, 2020: 18-19).

En *Yo soy el monstruo quien os habla* Preciado denuncia la responsabilidad del saber-poder psicoanalítico y médico en la construcción de los cuerpos monstruosos, marcando durante todo el siglo XX a los cuerpos *queer* como enfermos, perversos, disfóricos, etc. Preciado hace esta denuncia no desde cualquier lugar, lo hace, justamente, desde el lugar del monstruo, un monstruo que decide correrse del lugar de paciente, que ahora tiene agencia propia sobre su cuerpo, pero que no por eso deja de estar afectado por todo ese sistema. El monstruo ya ha sido creado.

Me interesa la posición que toma acá Preciado puesto que nos habilita a ver las cosas desde la perspectiva del monstruo, a pararnos incluso desde ese lugar y a entendernos como efectos de un sistema específico que nos crea y del que, hasta cierto punto, nos podemos correr.³⁵

³⁵ Un pequeño comentario sobre “*Barbarian*” (2022) –advertencia de *spoilers*–, la misma transcurre en una casa en un barrio marginal a las afueras de Detroit. En los confines de esta casa acecha un monstruo deforme, que podría parecer humano, pero su monstruosidad tomó todo su cuerpo. Este monstruo está claramente codificado como femenino: cuerpo con vulva, mamas y pelo largo y un comportamiento a la vez violento y maternal para con sus víctimas. La narrativa se da vuelta cuando

En el cuento *La casa de Adela* Mariana Enríquez nos presenta a Adela, una niña que despertaba miedo en sus compañeros de escuela por la falta de su brazo izquierdo, también “(...) se reían de ella, le decían monstruita, adefesio, bicho incompleto (...)”. A Adela nada de eso le importaba, no reniega de su monstruosidad, al contrario, la disfruta. Un día, motivadx por ella, se escabulle con dos amigos a una casa abandonada del barrio. Adela parecía especialmente compenetrada y contenta por la aventura. Cosas muy extrañas suceden en el recorrido por la casa y Adela termina desapareciendo “tragada” por ella. Al final del cuento, la narradora, una de las amigas de Adela, nos da a entender que esa era ahora la casa de Adela. Muchas casas embrujadas comienzan así: casas u otros lugares que primero se abandonan y luego se llenan de monstruos y fantasmas. Creo que eso es algo que históricamente hemos hecho las identidades *queer*, ocupar los espacios abandonados por el mundo “normal”: la noche, los bosques, los galpones, etc. Como la vieja catedral de Managua en Nicaragua, que al ser abandonada tras el terremoto de 1972 se convirtió en una tetera, lugar para el trabajo sexual y para que las personas no cis-heterosexuales se relacionen (Arguello, 2022), o El Hangar en Santurce, en Puerto Rico, que pasó de ser un hangar abandonado a un mercado y lugar de encuentro dirigido por la comunidad *queer* de San Juan con eventos fuertemente arraigados a la cultura africana presente en la isla (Ramos, 2022), o el Hotel Gondolín en Buenos Aires, que tras ser clausurado por el municipio de la ciudad a fines de los ‘90, las feminidades trans y travestis que allí habitaban decidieron tomarlo y hacerse cargo de él, atribuyéndole nuevos significados a la palabra hogar y familia (Revuelta, 2022).

En la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975) no hay una búsqueda por exorcizar lo monstruoso de la casa, sino que lo que vemos es la voluntad del monstruo – la travesti cabeza del hogar (Tim Curry) – por “poseer” a la pareja

conocemos el verdadero origen de este monstruo. Esta criatura femenina era el resultado de la violación sistemática por parte de un hombre a toda la descendencia que tuvo con la misma mujer. La mirada del espectador hacia el monstruo cambia. El miedo al monstruo cambia por compasión y entendimiento hacia él y por odio a su creador. El monstruo termina por salvar a la “*final girl*” a quien veía como su bebé, y esta última termina matándolo para liberarse y liberar al monstruo de su pena. Si bien creo que *Barbarian* nos ofrece una visión bastante estereotipada y esencialista del monstruo en clave femenina, libera al monstruo de cargar con el peso “del mal esencial” transfiriéndoselo a su creador. “humaniza” al monstruo y vuelve monstruo al humano.

heterosexual que ingresa para pedir socorro (Susan Sarandon y Barry Bostwick) y, en todo caso, exorcizarla de su puritanismo hetero, blanco y clase media. El monstruo acechador sexual, en este caso no solo acecha a la damisela, acecha directamente a la relación heterosexual. Y a la casa la vemos como una prótesis amplificadora de las capacidades del monstruo ya sea con cámaras y monitores para controlar lo que sucede en cada rincón, con recamaras especiales para cada una de sus “presas sexuales”, con un ascensor para hacer una entrada dramática a una fiesta o directamente, convirtiendo toda la casa en un cohete espacial que les permita a los monstruos buscar otros espacios y otros tiempos. La casa embrujada puede convertirse así en refugio contra lo *normal*, un espacio desconectado de las normas y reglas exteriores donde lo *paranormal* se vuelve sinónimo de antinormativo y subversivo, donde las cosas se corren de lugar constantemente y es posible imaginar nuevas formas de estar en el mundo.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2019 [2010]). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Arguello, A. (2022). “Santiago Aposto Cathedral”, en en Furman, A. N. y Mardell, J. (eds.): *Queerspaces. An atlas of LGBTQIA+ places and stories*. Reino Unido: RIBA publishing: 186-187.
- Foucault, M. (2007 [1976]). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows. Gothic horror and the technologies of monsters*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Preciado, P. B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. España: Editorial Anagrama.
- (2020). *Yo soy el monstruo quien os habla*. España: Editorial Anagrama.
- Ramos, R. (2022). “El hangar en Santurce”, en Furman, A. N. y Mardell, J. (eds.): *Queerspaces. An atlas of LGBTQIA+ places and stories*. Reino Unido: RIBA publishing: 94-95.
- Revuelta, F. (2022). “Hotel Gondolín”, en Furman, A. N. y Mardell, J. (eds.): *Queerspaces. An atlas of LGBTQIA+ places and stories*. Reino Unido: RIBA publishing: 28-29.
- Wigley, M. (1992). “Untitled: The Housing of Gender”, en Colomina, B. (ed.): *Sexuality and Space*. Estados Unidos: Princeton Architectural Press: 327-389.
- White, P. (1992). “Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting”, en Colomina, B. (ed.): *Sexuality and Space*. Estados Unidos: Princeton Architectural Press: 131-160.

Fuentes

- Wise, Robert (dir.). (1963) *The haunting* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Las temporalidades del amor y del deseo. Hacia una literatura queer del fracaso en Argentina

Atilio Raúl Rubino
CONICET / IdIHCS-FaHCE-UNLP
atiliorubino@yahoo.com.ar

Resumen

Esta exposición aborda de forma inicial algunas líneas en común de lo que se puede considerar la emergencia de una literatura marica argentina reciente vinculada a las ideas del fracaso y de las temporalidades alternativas. A partir de elaboraciones conceptuales en torno al éxito y el fracaso en relación con el heterocapitalismo actual, se analizan textos de publicación reciente: *El hombre que duerme a mi lado* (2017) de Santiago Loza, *La ilusión de los mamíferos* (2018) de Julián López, *Diario de una marica mala* (2019) de Ulises Rojas, *Los llanos* (2020) de Federico Falco, *El cuerpo marica* (2021) de Facundo Saxe y *Volver* (2023) de Nacha Vollenweider. Algunos de los mencionados dan cuenta de una experiencia que no es programática ni sigue los lineamientos de la corrección política, sino que a partir de la negatividad enunciativa dan cuenta de las tensiones y contradicciones de la identidad marica o sexo-disidente como una zona de enorme potencia transformadora a partir de la apuesta por el fracaso y su alejamiento o fuga de las lógicas modernas y occidentales de los logros y el progreso en términos capitalistas, asimiladas tanto por la hetero y la homonorma como por lo que podemos considerar como una incipiente normalización de la disidencia sexual.

Palabras clave

literatura queer – literatura argentina contemporánea – fracaso – temporalidades

Hacia una literatura del fracaso queer en Argentina

Este artículo aborda de forma inicial la conformación de un corpus sobre la reciente literatura queer argentina. Es algo que por lo general no me sale bien, pero en lo que quiero insistir una vez más porque, aunque no logre explicarlo del todo, creo que entre los distintos textos literarios (y una historieta) a los que me voy a referir hay algo en común, que quizás podemos llamar de forma provisoria *una estructura de sentimiento*. Quizás ese “algo” esté también en mi modo de leer, en mi experiencia de lectura, en la forma en que me dejo afectar de forma marica por estos textos. En esta suerte de composición de un corpus, me interesa tomar algunas elaboraciones conceptuales en torno al éxito y el fracaso en relación con el heterocapitalismo actual para pensar algunos textos de publicación reciente: *El hombre que duerme a mi lado* (2017) de Santiago Loza, *La ilusión de los mamíferos* (2018) de Julián López, *Diario de una marica mala* (2019) de Ulises Rojas, *Los llanos* (2020) de Federico Falco, *El cuerpo marica* (2021) de Facundo Saxe y *Volver* (2023) de Nacha Vollenweider. Se trata de textos que dan cuenta de una experiencia (si se quiere, una estructura de sentimiento) que no es programática ni sigue los lineamientos de la corrección política, sino que en el marco de la literatura argentina contemporánea generan un corrimiento desde la bajada de línea hacia la línea de fuga, lo que los tensiona con la hetero y la homonorma, pero quizás también con los guiones de la felicidad sexo-disidente.

En *Plan sobre el planeta*, Félix Guattari sostiene que lo que él llama el Capitalismo Mundial Integrado no sólo tiene alcances globales, sino que “tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta, escape a su control” (2004, 57), ya que se encarga de sobrecodificar todas las actividades, los flujos, el poder (2004, 75). En ese marco la matriz heterosexual de inteligibilidad forma parte integral del capitalismo como máquina abstracta de sobrecodificación de cuerpos, de relaciones, de vidas, de subjetividades, de existencias, de experiencias. Uno de los modos que ha adquirido la máquina abstracta del capitalismo mundial integrado es el imperativo del éxito (Halberstam, 2018) y la promesa de felicidad (Ahmed, 2019). El revés oculto de la positividad neoliberal implica muchas veces el optimismo y las lógicas de progreso, individualismo y discursos exitistas de la acumulación

capitalista como un modo de encubrir nuevas formas de sometimiento y sujeción, más cercanas a las sociedades de control (Deleuze, 1992) y la lógica empresarial trasladada a la vida. En esta línea, se puede retomar también la propuesta de Jack Halberstam en *El arte queer del fracaso*, quien plantea algunas posibilidades para pensar el modo en el que las gramáticas del éxito y del fracaso organizan las vidas de forma heteronormativa, o incluso homonormativa, vinculadas con “formas específicas de madurez reproductiva combinadas con la acumulación de riqueza” (2018, 16). Si en el capitalismo el progreso instala un tipo de temporalidad que va siempre hacia adelante, en línea recta, que instala el futuro en el presente de modo que toda actividad, toda vida, toda existencia deba proyectarse hacia adelante (Edelman, 2014), deba ser productiva y construir un futuro (la familia, la reproducción heterosexual, etc.), estos imperativos o promesas de vidas felices pueden pensarse también para la comunidad LGBTIQ+. No es solo la pareja estable o la conformación de una familia lo que se futuriza y anula nuestras posibilidades de presentes densos e intensos de sensaciones sino también las exhibiciones de logros corporales en redes sociales o la acumulación de parejas sexuales como si fueran *commodities*.

Si las vidas, incluso las sexo-disidentes, están atravesadas por dispositivos de normalización, la heteronorma y la homonorma también delimitan ciertas temporalidades que implican una evolución o un progreso, siempre lineal, siempre hacia adelante. La interrupción (flores, 2013) de esa crononormatividad (Freeman, 2010) y de la futuridad reproductiva (Edelman, 2014) genera temporalidades alternativas, quizás queer o sexo-disidentes (Halberstam, 2005). Ese progreso en línea recta hacia adelante implica, por ejemplo, formar una familia, lograr estabilidad laboral y monetaria, tener hijos, que esos hijos a su vez continúen y perpetúen la misma tradición en torno a la institución de la familia heterosexual. Si, como sostiene Halberstam, lo queer puede concebirse como el “outcome of strange temporalities” en oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción (Halberstam, 2005: 1), podemos pensar esta fuga del matrimonio homosexual y del anhelo de residencia permanente como un fracaso que significa también una liberación de las ataduras de la vida moderna. Lo que Halberstam llama “Queer time” puede entenderse como “a term for those specific models of

temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance” (Halberstam, 2005: 6). Lo queer como temporalidad alternativa también permite revisar el binarismo juventud/adulthood (Halberstam, 2005: 2). En ese sentido, “Within the life cycle of the Western human subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous” (Halberstam, 2005: 4-5).

Se trata, por tanto, también de temporalidades que detienen el progreso, el tiempo evolutivo, la acumulación de capitales (materiales, económicos, pero también simbólicos e incluso capital sexual) y son leídas como fracasos en nuestro mundo neoliberal, neocolonialista, extractivista, capacitista y heteronormativo. De esta manera, se interrumpen otros binarismos que ordenan el pensamiento heterosexual, como la juventud y la adultez, lo humano y lo animal, lo vivo y lo muerto o lo proactivo y la inercia. Muchos de los textos que voy a mencionar tienen el fracaso amoroso como punto de partida, pero desde esa detención del tiempo se pueden experimentar otras intensidades, imposibles de otra manera.

El hombre que duerme a mi lado de Loza muestra una relación homonormada desde la mirada de una madre monstruosa y asqueada que se encariña con su yerno (que prefiere un yerno a una nuera), a pesar de despreciar a su hijo. Las novelas de López y de Falco, así como la historieta de Vollenweider, se centran en el desamor, en el después de una relación que terminó. En *La ilusión de los mamíferos* en particular se trata de una historia clandestina entre dos hombres que se da los fines de semana, ya que uno está casado. En el caso de los textos de Rojas y Saxe, se plantea ya desde sus títulos el problema de la identificación marica para fugarse de una atribución simple y estanco de la identidad sexual.

Maricas malas y cuerpos cercenados

El “cuerpo marica” referenciado desde el título en el libro de Saxe resulta irónico porque no aparece nunca como totalidad, como organicidad, como aquello que desde la modernidad entendemos como cuerpo (Le Breton, 2002), sino de forma fragmentaria y asociada a la amputación (las uñas, la garganta, los ojos, el

pecho). Pero tampoco remite al programa del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari (1988) porque no se trata de una des-organización o un uso sexo-subversivo del cuerpo como postura política que performaría un modo del éxito de la disidencia sexual –o de la identidad jugada en los escaparates de Grindr–, sino más bien como algo que falla, que falta o que resta, como algo amputado y, por lo tanto, como motivo del sufrimiento. Los fragmentos corporales, en ese sentido, están siempre cercenados: la muela arrancada (2021: 42), la garganta cortada con una tijera (45), las uñas arrancadas o extirpadas (2021: 47). Por su parte, la “marica mala” de Rojas tiene un doble valor. Por un lado, marica alejada del imperativo de la bondad, la sumisión, la obediencia y la asimilación. Por otro lado, se trata de ser mala como marica, de no cubrir ni alcanzar con las expectativas de la disidencia sexual o, como lo dice Rojas, “la yuta de la disidencia” (2019: 31 y 111).

La marica patética y llorona, dramaqueen o aññada (Saxe, Rojas), angustiada (Falco, López) o narrada desde la mirada disruptiva de una madre odiante y deseante al mismo tiempo (Loza), instala una dimensión negativa de la disidencia sexual que se fuga de la lógica de los logros en términos capitalistas, pero también de la producción de un mundo mejor, de la asimilación de la tolerancia y de los imperativos del buen ciudadano. Asimismo, las emociones como el enojo, el odio y el rencor recortan dimensiones de la experiencia afectiva que suelen barrerse debajo de la alfombra en pos de generar un tipo de identidad como compartimento estanco. Si en los últimos años en Argentina la militancia sexo-disidente y de género se ha ampliado enormemente y ha adquirido mucha visibilidad ganando logros importantísimos (como las leyes de matrimonio igualitario, de identidad de género y de cupo laboral trans), se puede pensar que los discursos de carácter cuasi épico de las conquistas muchas veces eclipsan la permanencia de los mecanismos y dispositivos de segregación y discriminación que se mantienen, así como las gramáticas de la vida feliz y exitosa que siguen operando. Y, al mismo tiempo, solapan la permanencia de una historia de violencia sistémica que no sólo no ha terminado, sino que además permanece como remanente psíquico en el archivo personal de las personas no cisheterosexuales. Como sugiere Heather Love, los avances como el matrimonio, la visibilidad mediática y el bienestar económico

oscurecen muchas veces la continua denigración o expulsión de las existencias queer (2007: 10).

En *El cuerpo marica* de Saxe el fracaso se despliega en la imposibilidad de poseer un cuerpo y hacer de él un instrumento de la revolución molar. Entre las amputaciones, la voz es quizás el órgano que aparece más claramente castrado. Pero se trata de una insinuación extraña en un poemario que no hace más que enunciar el fracaso, que no hace otra cosa más que hablar. Se trata, entonces, de una especie de enunciación después de la muerte, de un habla zombie, una voz post-suicidio: “una vida muerta, una vida seca / un ejército de muertos vivientes / con las uñas pintadas / de arco iris / ahí estoy / con ganas de despellejarte / con el odio de siglos / en mis uñas / con mis uñas / arrancadas / muertas / secas” (2021: 48). No se enuncia, entonces, desde el éxito de la deconstrucción de la cismasculinidad en su dimensión teleológica, sino desde el dolor lacerante y el odio que genera el miembro fantasma producto de las violencias sistémicas que producen nuestras subjetividades. Se habla, más bien, desde las cicatrices que los dispositivos de generización y de cismasculinidad han dejado. La que habla es la niña asesinada, la niña zombie, la niña robot, para preguntarse desde su versión adulta: “¿Cómo se recuperan las partes amputadas? / ¿Cómo se vuelve del suicidio?” (59 y 60). Hay también ahí un exceso camp, una dimensión de culebrón al borde de lo paródico, como una especie de regodeo en torno al llanto, la tristeza y el sufrimiento que propone, asimismo, una lectura distanciada por la oscuridad de algunas imágenes utilizadas. Ese dramatismo se vuelve por momentos hiperbólico de modo de evitar la catarsis ante la tragedia, porque la puesta en abismo propone una lectura irónica: “Triste, / facunda triste / sola, llorona / hay una alfombra / juega sola con sus muñecas / facunda se divierte sola” (33).

El registro camp del culebrón aparece también en la novela de Santiago Loza, *El hombre que duerme a mi lado*, narrada en buena parte por Nelly, una madre a quien su hijo lleva a vivir con él a la ciudad porque ya está grande para estar sola. Allí convive con él y con su yerno. Lo interesante de la narración es que desde esa voz desarticula algunos sentidos comunes. Nelly aborrece a su hijo, pero se encariña con la pareja de este hasta el punto del deseo sexual. Su repulsión resulta difícil de conceptualizar como homofobia porque está atravesada por un odio hacia todo y

por una vida producto de los imperativos de maternidad y de familia normalizada que no pudo elegir: “Sos un pesado, de chiquito eras un pesado. Desde que naciste. Llorando todo el santo día. Haciendo berrinches. Tirado en el piso, pataleando. Un auténtico pesado” (Loza, 2017: 11). Desde una mirada dislocada –que también es camp al centrarse en una mujer mayor que ya no tiene pelos en la lengua– se exhibe de forma extrañada la vida en pareja homonormativa. Como ejemplo, en un momento descubre que guardan juntos la ropa interior en el mismo cajón:

Casi se me revuelven las tripas con la ensalada de calzoncillos. No sé si quería saber tanto. Todo revuelto. Sin intimidad. Un asco. Un salpicón de calzoncillos. Usar la misma ropa. Compartir las formas abultadas de la tela, un espanto. Me sofoco, la imagen de los calzoncillos mezclados me quema la mente. Se me hace un incendio cerebral, como si ardiera un bosque y quedaran los árboles arrasados por el fuego y sobre la tierra un colchón de cenizas. Medio así, quemada y en silencio (Loza, 2017: 49).

Lo que asquea a Nelly no es la homosexualidad de su hijo, sino el amor conyugal, lo cotidiano, lo banal, lo normal, la vida en pareja, la familia homonormada. En otro momento va al súper con su yerno: “Daniel agarra el changuito. No me imaginé que tendrían un changuito parecido al mío, con la red verde y roja, cuadriculada, con las ruedas amarillas gastadas. No me imaginé que dos hombres usarían un changuito para hacer las compras, pero una no se ha imaginado tantas cosas que el changuito es apenas un detalle” (Loza, 2017: 63). Hay un rechazo hacia su hijo y hacia la vida en pareja que se ambigua entre la homofobia y el resentimiento respecto a su propia maternidad. Algo similar ocurre con el recuerdo de la salida del armario de su hijo:

Mamá, tengo que contarte todo. Y de ahí en más se me hizo un vacío en la mente. Lo miraba llorar y yo pensaba: ¿me toma de idiota? ¿Cree que soy una caída del catre que no me daba cuenta de nada? Lloro mucho. Cualquier madre completaría la escena con un buen abrazo, pero yo no. Apenas puedo respirar, ¿de qué habla? Por qué no lo dice clarito y punto... (Loza, 2017: 18).

El culebrón desde la voz de Nelly se articula con otros excesos que pivotean entre el thriller, el terror y el policial para concluir en un final trágico una vez desarmada cualquier posibilidad de lectura realista por la articulación camp de excesos melodramáticos llevados a lo humorístico. Pero lo interesante es que con la construcción de esta voz narrativa –que no es la única, pero sí la que prevalece– la

novela vuelve porosos los límites que separan la homofobia de la subversión sexual. Una señora mayor y con una vida heteronormativa convertida en un cúmulo de resentimientos y sentimientos negativos que, de todos modos, puede sentir –y narrar– un deseo sexual abiertamente subversivo hacia su yerno. Una señora mayor que siente asco por la vida homonormativa de su hijo quizás porque ve allí espejada su propia vida, su matrimonio, su maternidad.

Es interesante también tener en cuenta que el viaje que lleva adelante Nelly desde un pueblo del interior hacia la capital federal donde vive su hijo redibuja la ciudad –generalmente asociada a la posibilidad de liberación sexo-disidente para personas como su hijo– como espacio de homonormalización, de guiones de felicidad que delinear una idea de amor y de familia, aunque sea una familia homosexual, que en el texto se vuelve monstruosa porque al desnaturalizarse quedan al descubierto sus aspectos normativos.

El fracaso y la improductividad del amor en la pampa

El narrador autoficcional de *Los llanos* de Federico Falco realiza un viaje inverso, de la ciudad al campo, a los llanos de La Pampa. La novela *Los llanos* es el retrato de una ruptura y el intento de duelo mediante la escritura. A partir de una hibridez entre narrativa, lírica y ensayo, la novela de Falco retrata una temporada en el campo de su narrador Fede después de la ruptura con Ciro. El enfoque es, entonces, el fracaso de una relación homosexual, el después de la ruptura, el pos-amor. La vuelta al campo ha permitido que la novela sea leída como resignificación de la Pampa en la literatura argentina. Pero me interesa detenerme también en el fracaso y las interrupciones a las temporalidades contemporáneas. Fede no creció en la ciudad sino en el interior, en General Cabrera, al sur de la Provincia de Córdoba, de donde huyó hacia la ciudad para emprender una vida más o menos exitosa imposible en su pueblo, tanto a nivel profesional como personal. La vuelta al campo es entonces también un regreso a la infancia y una elección por el fracaso. La novela va narrando las vicisitudes del intento de llevar adelante una huerta arrasada por plagas, lluvias, sequías, falta o exceso de sol, animales, etc. Este cambio de espacio genera una temporalidad alternativa a la de la ciudad, que no es la visión utópica de la naturaleza y el tiempo cíclico sino, más bien, la temporalidad improductiva del

fracaso, la interrupción de la lógica capitalista de progreso, bienestar y acumulación, de futurización de la vida. En este sentido, la naturaleza aparece como “castigo, involución” (2020: 48), como la vuelta a un modo de vida considerado primitivo o de la mera subsistencia desde la perspectiva de la modernidad occidental y capitalista. De este modo, la narración se articula en capítulos para cada mes del año en el campo, comenzando por enero. Es interesante el detalle de que a medida que el invierno se va haciendo más crudo Fede parecería ir perdiendo los rasgos de humanidad y de civilización: deja de bañarse, de cambiarse de ropa y utiliza muchas prendas, muchos abrigos, uno sobre el otro, lo que desdibuja los contornos del cuerpo y le hace perder incluso la forma humana. Asimismo, la vida en el campo implica desprenderse de toda futuridad: Fede ya no escribe, ya no busca pareja, ya no tiene objetivos de progreso individual que alcanzar. En ese relato van apareciendo los recuerdos de la infancia, de su relación con Ciro y de las razones por las que abandonó el pueblo de su niñez: “Escapar para aprovechar la poca vida que uno podía llegar a tener en suerte. Esa ansiedad de base: salir del pueblo, ver el mundo, aprovechar la vida, darle sentido, como si sola, allí, por ya ser, mi vida no lo tuviera” (Falco, 2020: 124). Quería escapar de la vida en el interior, en el campo, como un espacio chato que no permite que las vidas tengan sentido. Y es que la producción de sentido (y la escritura) es otro de los ejes que articula la novela. En *Los llanos* escribir es quizás darle sentido al mundo, a un mundo que muchas veces se nos resiste o que nos trata con crueldad. Y ese sentido es, por tanto, siempre una violencia, es ejercer un recorte sobre lo inconmensurable, es dar forma a lo informe, imponerle un orden al caos, organizar, proyectar, construir un futuro anulando el goce presente: “Sentía que tenía poco tiempo. ¿Tiempo para qué? No lo sabía, pero estaba convencido de que había otro tipo de vida esperándome en algún lugar y me imaginaba que solo podría empezar a vivir si descubría cuál era ese lugar y cuál era esa vida” (Falco, 2020: 125). Entonces formarse, estudiar, leer, se vuelven en su vida modos de encontrar ese camino, ese sentido, sólo posible lejos del pueblo, en la ciudad. El viaje de vuelta a la vida en el campo que narra la novela es el fracaso de esa organización del tiempo y del sentido sobre el caos de sinsentido del mundo, es anular el progreso, interrumpir el futuro y detenerse en el presente y la supervivencia: “Y ahora, mientras punteo y trasplanto cebollas, empiezo a ver que

el dibujo que mi vida va formando no me gusta, o que es otro, diferente al que yo creía, ¿o que no tiene ningún sentido?” (Falco, 2020: 102).

Respecto de su relación con Ciro resulta importante recuperar el momento de la ruptura. Éste está marcado por la compra de una mesa para el living, que viene a completar la casa que, sabemos después, construyeron juntos como un proyecto compartido de vida futura en el que eligen cuidadosamente cada detalle, cada apertura, cada herraje, cada color. La mesa del living termina de completar ese proyecto de familia contenido en la sinécdoque de la casa. Cuando la tienen ahí, frente al televisor, la acomodan con adornos encima, apoyan las piernas y sucede lo siguiente:

Era algo que hacía mucho tiempo queríamos hacer. Tener una mesa en el living donde apoyar las piernas.
Yo miré a Ciro, sonreí y me apoyé sobre su hombro.
De pronto, sentí su cuerpo ponerse rígido, incómodo.
Me alejé. Volví a buscarlo con la vista pero él ya no me devolvió la mirada. Algo ensombrecido el aire.
¿Estás bien?, le pregunté.
Te quiero mucho, pero ya no puedo más, dijo él (Falco, 2020: 45).

El momento justo en el que ese proyecto de familia homosexual se termina de completar es en el que la relación termina. Como si cada instante estuviera preñado de un futuro imaginado que impide el goce presente y, por eso, al cumplimentar lo proyectado no queda relación alguna. A medida que avanzamos y accedemos a más de estos recuerdos notamos que la historia de amor se va construyendo atravesada por discursos edulcorados de la seguridad, del refugio, del acompañamiento, del hogar, del alma gemela. El amor homosexual se enuncia así como un milagro, como creencia religiosa, como encuentro con un sentido que, al completarse el proyecto, se revela como el sinsentido de la vida. Esos discursos al modo de lugares comunes se vuelven evidentes hacia el final cuando se recuperan frases dichas en el reencuentro en un bar luego de la ruptura, pero quitadas de su contexto dialogal. Primero aparecen las intervenciones de Ciro, se enumeran en párrafos encabezados por “Dijo” y dos puntos. (Falco, 2020: 227-229). Luego se cierra con dos intervenciones del narrador: “Yo dije: fuimos dos / fuimos los dos.” / “Yo dije: ya no sos más mi compañero, ahora ya no me acompañás” (2020: 229). La enumeración de las intervenciones de uno, primero, y de las dos del narrador,

después, genera un distanciamiento que vuelve evidentes los lugares comunes de las frases complacientes despojadas de un sentido verdadero.

Por eso la novela también es una reflexión sobre la escritura y sobre la producción del sentido, porque al saber que la asignación de sentido es una violencia que se ejerce sobre el sinsentido del mundo se pierde cualquier posibilidad de maduración, de aprendizaje, de crecimiento, de productividad, que no sea en alguna medida cínica: “La pampa también enfrenta a esa verdad casi zen: no hay mejor lugar al que ascender, no hay felicidad que alcanzar, no hay ningún lugar a dónde ir, no hay ningún lugar al que llegar” (Falco, 2020: 142). Si abandonar el pueblo de la infancia e irse a la ciudad implica la búsqueda de un espacio donde poder llevar adelante la identidad, la novela realiza un viaje a la inversa, el alejamiento de la ciudad como fuga del sentido y como ruptura de la temporalidad moderna, porque, como ha destacado Love (2007: 6), lo queer también es visto como un retroceso a un estado anterior del desarrollo humano o como una resistencia que se ejerce al crecimiento y la maduración, a la adultez como compartimento estanco que impide la permanencia de los rasgos de la infancia.

Un amor decimonónico

Si en *Los llanos* o *El hombre que duerme a mi lado* encontrábamos viajes desde o hacia la ciudad, este espacio, particularmente el de la ciudad de Buenos Aires, es también fundamental en *La ilusión de los mamíferos* de Julián López. En esta “novela-poema” (Molina, 2018) se articula una espacialidad entre las calles –y su urbanización citadina–, que el narrador recorre casi al modo de la *flâneurie*, y el interior de su departamento, en el que transcurre durante los domingos su relación con un hombre que tiene una familia heteronormativa durante los días de la semana: una esposa, dos hijos, una casa con patio. *La ilusión de los mamíferos* está atravesada también por una particularidad en la temporalidad y en la voz enunciativa. El narrador recuerda los momentos de una relación que ya terminó (o eso parece), anclando así el relato en un fuerte tiempo pretérito (sobre todo imperfecto) que se alterna en otros capítulos con el presente de la soledad y la ausencia del hombre amado. Al mismo tiempo, esos recuerdos de la relación que ya no existe se enuncian en una segunda persona, como convocando a ese otro,

dirigiéndose a él, o quizás para resaltar aún más esa ausencia. Este tono, entre el recuerdo dichoso y la tristeza presente, genera también un tiempo pausado (Molina, 2018), una lentitud narrativa propia de la rememoración que rompe también con la sucesión lineal de los hechos contados.

Por otra parte, se trata de un tipo de relación que se puede considerar residual respecto a los modos de vinculación sexoafectiva homosexual en la actualidad, ya que es clandestina, el narrador es el amante de los domingos de alguien que tiene una relación familiar heteronormativa durante los días de la semana. De este modo, se ‘retrocede’ a modos de vinculación que pueden considerarse incluso pre-liberación gay-lésbica. No es, por tanto, una relación gay monogámica y visible, sino que sucede sólo los domingos y entre las paredes de ese departamento en la ciudad de Buenos Aires. Esas reminiscencias a tiempos pasados recuperan también otras experiencias, otras sensaciones e intensidades que reactualizan una historia de marginación y de resistencia en una suerte de epifanía de otras relaciones que sucedieron en otro tiempo (y lo hicieron, aunque no eran posibles o bien acaecieron en medio de la imposibilidad):

De lo poco que podía controlar me gustaba saber que en el sexo, aún entonces, aún después de cada vez, había un minuto previo en que el pudor me regalaba una incomodidad que agradecía como un rito. Adoraba saber que justo antes de tocarte inauguraba un desafío y una provocación, siempre eras una conquista, siempre éramos una conquista, y siempre éramos dos varones que, tal vez en honor a los que no podían, estábamos cruzando una línea (López, 2018: 86-87).

Desafío, provocación, conquista, rito, cruce de la línea. Todo un repertorio semántico que remite al pasado y, a la vez, explora en una experiencia de intensidad alejada de la futuridad y de la hipervisibilización contemporánea –lo que Silvestri (2019: 51) llama “visibilizacionismo” por su solidaridad con la asimilación social–. Hay una erotización de la relación clandestina, del “amor de las sombras” (122) en oposición al “lado luminoso de la vida” (118) que representa la familia heterosexual de los días de semana. Sin embargo, en este marco la futuridad (Edelman, 2014), la posibilidad de ‘avanzar’ en la relación, de formalizarla, de proyectarla hacia adelante en el tiempo, de “envejecer con un hombre” (66), aparece como una promesa de

felicidad (Ahmed, 2019) que tensiona el goce improductivo de los domingos y hace estallar la relación:

Nosotros también compartíamos un afán productivista, como en secreto también hacíamos las cosas para que rindieran frutos, también poníamos nuestra mejor cara para cosechar momentos agradables, también planeábamos, aunque creyéramos que no, una idea de futuro (2018: 127).

Estos sentimientos contradictorios tensionan la relación, para romperla, para anular ese ritual del amor de los domingos por fuera del tiempo y del espacio, vivible también en diferentes tiempos y espacios. En ese sentido, se cuestionan las lógicas del amor romántico –“el amor como propiedad privada, el amor como consumo” (82)– al tiempo que el narrador se muestra también atrapado en ellas:

Ahí estuvimos, creo que no me preguntaste qué querés, pero creo que mi cabeza era un tonel vacío en el que estaban todas las respuestas: que te quedes conmigo para siempre, que me dejes, que sueltes todo, que abras los brazos y me recibas, que no hubieras aparecido, que mi vida sea un poco más idiota, que pueda mezclarme con la gente y hacer parejas como sociedades de beneficios mutuos, que me dejes, que te vayas para siempre, que tus hijos me reclamen, que te mueras. Que te quedes conmigo para siempre (2018: 130).

A su vez, sus días juntos reordenan toda otra forma de temporalidad: los días de semana implican la normalidad no sólo heteronormativa sino crononormativa (Freeman, 2010) y los domingos constituyen una suerte de ritual atemporal, por momentos decididamente decimonónico, que también tensiona el tiempo hacia atrás, como una especie de *feeling backward*, para usar la frase que le da título al libro de Heather Love (2007). Esos domingos son una sustracción al tiempo del progreso correspondiente a los días de la semana, al tiempo de la familia, del trabajo, del mundo heterocapitalista, pero también una especie de revival –por momentos de modos casi epifánicos– de tiempos y vidas pasadas. A su vez, algunos de sus encuentros reactualizan una historia de resistencia como si se revivieran sensaciones previas a la hipervisibilización de redes sociales de la actualidad. En ese sentido, como un modo de la detención que no es ni avance ni retroceso, su relación “no era ninguna militancia de nada (...) ni avanzaba ni retrocedía o entregaba lo ganado a quienes se suponía eran dueños naturales” (92-93).

En esa lógica, finalmente, la ciudad de Buenos Aires también es vista como una acumulación de temporalidades. Los cambios producidos por el negocio

inmobiliario corrupto van dejando huellas de otros tiempos, de otros espacios y vidas. El narrador es también un *flâneur* que recorre una ciudad moderna plagada de desigualdades para encontrar las huellas que persisten de lo borrado, entre ellas las de los lugares de socialización sexo-disidente como baños y teteras. En un tono intimista, angustiado y poético *La ilusión de los mamíferos* encarna el fracaso que interrumpe lo que Love (2007: 3) considera una mirada triunfalista de la historia gay-lésbica. En plena época de autocomplacencia de los logros obtenidos, de reproducción de estereotipos de virilidad queer, de escaparates de cuerpos homosexuales hegemónicos y varoniles, de imperativos de éxito y la felicidad (Ahmed, 2019) que se miden de forma cuantitativa en cantidad de parejas sexuales, la novela de López parece reflejar la contraparte normativa de esas conquistas, la captura o estratificación de la disidencia.

La yuta de la disidencia

En varios de los textos del corpus el sexo se da por sentado, se enuncia apenas, pero no es lo importante. Este detalle rompe un poco cierta asociación naturalizada entre la identidad y la práctica sexual. Frente a los catálogos de encuentros sexuales que se exhiben como en un escaparate en otras zonas de la literatura gay argentina reciente, en estos textos el sexo es también el fracaso del modelo hipermasculino siempre erecto del porno gay. El acto sexual adquiere un lugar marginal que, lejos de las lógicas neoliberales de la sexualidad a lo grindr, se convierte en efectos de intensidad por fuera de lo hiperfálico (en Rojas, Saxe o López) o en parte de la cotidianeidad homonormativa (en Falco) o dislocado en deseo sexual de una madre con su yerno (en Loza).

En el caso de la novela de López sí hay referencias a la práctica sexual pero, como se mencionó, dislocada de la acumulación de parejas sexuales o del éxito y la épica sexual-genital. Resulta interesante mencionar un episodio en particular en el que el amante del narrador llega todo mojado por la lluvia y éste le pide que le practique lluvia dorada antes de bañarse. No se explica bien por qué, sino que se trata más bien de una especie de arrebató, como una experiencia atávica, como si “unas ganas antiguas que me perseguían” (2018: 88) resurgieran desde vidas pasadas. Es, quizás, un archivo de prácticas sexuales de generaciones anteriores

que hicieron la revolución y que se guarda en el cuerpo amputado por las contrarrevoluciones. En *Los llanos* de Falco tampoco hay sexo, sino la recurrencia al lugar común del amor como refugio, como resguardo. No hay referencias al acto sexual, ni a otras parejas sexuales, no se echa de menos el sexo con Ciro. Únicamente se desliza una pequeña sugerencia muy al pasar: en la descripción de esa habitación que construyeron juntos aparece mencionado el gel íntimo y los preservativos como un objeto más que compone la cotidianeidad, al mismo nivel que los armarios, el ordenamiento de la ropa, las mesas de luz y los adornos. Eso nos hace vincular también ese aspecto con la descripción del cajón en el que guardan la ropa juntos en *El hombre que duerme a mi lado*.

En el caso de Saxe también son mínimas las referencias a lo sexual. Se trata del sabor que queda en el bigote o del efecto posterior a una penetración anal, menciones de solo dos de los poemas. Lo marica (entendido como enunciación más que como identidad) no se juega en los modos de tener sexo, sino más bien en las marcas corporales de sucesivas castraciones y su reactualización en las violencias epistémicas presentes. En el caso de Rojas, solo aparece como una recurrencia la axila del personaje de Capricornio 1: “mi lengua por su axila” (79), “como cuando me ahogo en su axila” (132). En ese sentido, es interesante pensar que *Diario de una marica mala* de Rojas narra en un tono autobiográfico y de diario íntimo la experiencia drag queen y el cuestionamiento a la masculinidad cishomosexual en un contrapunto con la relación sexoafectiva con este personaje denominado Capricornio 1. Ese nombre tiene, justamente, una dimensión irónica, porque inicia una enumeración que queda inmediatamente trunca. Hay un Capricornio 1, pero nunca un Capricornio 2, o 3 o 4 o 5. Se genera así una expectativa respecto de la aparición de otras relaciones sexoafectivas, pero solo para traicionarla porque la perspectiva del fracaso no se detiene en el catálogo de parejas sexuales. De ese modo también la exhibición de los celos en una relación abierta o poliamorosa es un modo de apostar por el fracaso. Pero no de la familia o la monogamia, de la fidelidad o el amor para toda la vida (*happilyever after*) sino que, por el contrario, se trata de exhibir también el fracaso de la promiscuidad, la liberación y el sexo desenfrenado, algunas de las axiomatizaciones de lo que se considera “la yuta de la disidencia”. Entre esos dilemas se encuentra la enunciadora marica del *Diario*,

tensionada entre diferentes modos de la felicidad homonormada o de la correcta disidencia sexual: “Yo quiero ser libre, que me gusten otras personas y también quiero poder abrazarlo los domingos” (Rojas, 2019, 80). A pesar de eso prevalece la intensidad de los momentos y la posibilidad de construir algún tipo de relación sexoafectiva alejada de los lineamientos normados: “Me gustaría vivir una libertad verdadera donde con la misma facilidad en que se puede terminar en una orgía también se pueda terminar en un vínculo en el que te pueden querer” (Rojas, 2019, 95).

Pasado, presente y no futuro

Este corpus (incipiente, provisorio, afectivo) podría ampliarse con otros medios. En el cine argentino reciente, el fracaso y las temporalidades queer también han generado otros modos de afectación y otras interrupciones a la crononormatividad. Podríamos pensar, entre otras, en películas como *Nadie nos mira* (2017) de Julia Solomonoff, *Esteros* (2016) de Papu Curotto, *Errante corazón* (2021) de Leonardo Brzezicki, *Instrucciones para flotar un muerto* (2018) de Nadir Medina o *La noche* (2016) de Edgardo Castro que implicarían un estudio aparte. Para no extenderme, quiero detenerme, finalmente, no en una película sino en una historieta de publicación reciente: *Volver* de Nacha Vollenweider, que continúa con lo narrado en su novela gráfica anterior, *Notas al pie*, y como ésta fue publicada tanto en Alemania como en Argentina.

En *Notas al pie*, Nacha reside en Alemania y se casa allí con su pareja alemana, la Chini, como un acto de amor, pero también para mantener su residencia legal en el país. Las distintas ‘notas al pie’ que articulan la narración recorren el pasado familiar en la argentina, la dictadura, los desaparecidos y las políticas de la memoria, así como el de sus antepasados suizos y alemanes y el tratamiento para los inmigrantes ilegales en Europa y los refugiados. *Volver*, publicada en 2023, retoma esas historias, pero ahora el marco narrativo es la vuelta a la Argentina entendida como un fracaso no solo de su proyecto de vida en Europa sino también de su matrimonio y relación de pareja. Pero se trata de un fracaso que también implica una sensación de libertad. La interrupción de la futurización de las vidas (la ruptura del matrimonio y su plan de vida en Europa) trae una serie de emociones negativas,

entre ellas sobre todo el miedo, que luego se convierten en una experimentación de la libertad y el goce. *Volver* lleva adelante, en ese sentido, un desvío improductivo a la lógica capitalista de la adultez como acumulación de capital económico, profesional y cultural.

Desde ese marco, la historieta va a recorrer distintos momentos al modo de *flashbacks*. Luego de la ruptura, que se da entre Belén do Pará y Hamburgo, Nacha es acosada por una especie de monstruo gigante en forma de pájaro que no la deja dormir de noche (2023: 72-80). Esta criatura que simboliza el miedo se irá convirtiendo en un pájaro igual de grande pero menos amenazante al que se logra montar para salir volando por la ventana (2023: 81-84). De esa manera se narra el viaje de vuelta a la Argentina: el pájaro/miedo se convierte en un pájaro/libertad. Y es que, efectivamente, su vida en Alemania y su matrimonio con la Chini termina configurándose como “una cárcel de lujo” (2023: 68), debido a lo estricto de las reglas que deben seguir para que sea considerado legal y, con ello, su residencia en Alemania también. Una de las viñetas separadoras entre capítulos (2023: 76), justamente, la representa en forma de conejo y sobre fondo negro rodeada de ojos. Allí se lee: “Plötzlich bin Ich verdächtig. De repente soy sospechosa”. La página con fondo negro rodea las palabras con diferentes ojos, como si estuviera siendo observada, custodiada, ahora como sospechosa por romper con las reglas matrimoniales para permanecer legalmente en el país (ya que dejaron de vivir juntas). Como si su estadía estuviera constituida como un panóptico que vigila y castiga cualquier eventual (o potencial) desvío de las reglas. Sin embargo, podemos también pensarlo en relación con lo que Deleuze (1992) ha llamado las sociedades de control, que no tienen como las sociedades disciplinarias el modelo de la cárcel, el encierro y la observación constante, sino el de la empresa, el progreso y el ascenso. Y lo que se restringe es, por tanto, el ingreso y la pertenencia. Para formar parte de la sociedad de forma cualitativa, para crecer, volverse adulto y progresar hay que sortear diferentes desafíos de ingreso. Para cierta parte de la sociedad argentina la posibilidad de trabajo y residencia en Europa o EE. UU. (así como de doble ciudadanía, de pasaporte extranjero, etc.) tiene un cierto estatus vinculado al éxito capitalista y una legitimidad que lo valora por sobre todo lo local. En ese sentido, hay una interrogación que recorre el presente de la historieta en Argentina:

por qué volvió, le preguntan una y otra vez, como si se tratara de un retroceso en el proyecto de progreso.

Uno de los recuerdos que se retratan tiene que ver con la estadía junto a la Chini en Belén do Pará, lugar en el que la relación comenzó a romperse. Allí, como luego en Río Cuarto, Argentina, comprará estatuillas de Yangó y Yemanyá (2023: 21). Estas divinidades afroamericanas pueden ser consideradas desde la racionalidad moderna y el monoteísmo religioso de la colonización occidental como creencias populares y primitivas. Son, junto a otras con las que entra en contacto luego, divinidades menores, que explican asuntos mundanos, como la pérdida de un objeto o un acceso repentino de risa. En ese sentido, para Nacha se trata no sólo de una especie de regresión en términos de la racionalidad moderna occidentalizada sino también de un tipo de vuelta a la infancia vinculada con los juguetes y la imaginación. Como sostiene Halberstam:

El fracaso conserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia y perturba el supuesto claro límite entre adultos/as y niños/as, entre vencedores/as y perdedores/as. Y aunque es cierto que el fracaso viene acompañado de un conjunto de afectos negativos, como la decepción, la desilusión y la desesperación, también nos da la oportunidad de utilizar esos afectos negativos para crear agujeros en la posibilidad tóxica de la vida contemporánea (Halberstam, 2018, 15).

Las estatuillas de divinidades no occidentales, no modernas y no cristianas pueden pensarse como una temporalidad alternativa y también como un modo de hacer rizoma con el mundo, porque implican otra forma de relacionarse con lo que nos rodea diferente a las lógicas del capitalismo y la ciencia modernos. Es importante considerar que en otro de los capítulos Nacha revisa unas cajas con papeles de su bisabuelo Franz Lütens, alemán nacido en Venezuela. Allí encuentra libros sobre la guerra y sobre viajeros europeos a Latinoamérica que sostienen la labor civilizatoria de la colonización, la clasificación de razas humanas y la existencia de una superior a otras. Descubre, entonces, las simpatías nazis de su abuelo, tal como afirma en una viñeta. Pero no se trata sólo de eso, sino también de la mentalidad colonialista, racista y especista, propia de las religiones monoteístas occidentales, pero también de la ciencia moderna y su concepción clasificatoria solidaria con el extractivismo capitalista. De hecho, en el viaje con Simón por el

norte se puede ver la ironía de que los materiales que se extraen en Latinoamérica para la revolución verde europea en realidad contaminan el ambiente. Paradójicamente, la conciencia ecológica del primer mundo implica el abuso y contaminación de los recursos naturales sudacas como el agua. Es decir, otra forma de dominación, de explotación y de colonialismo capitalista que persiste, ahora con la máscara del ecologismo.

De esta manera, *Volter* explora la ruptura de la relación amorosa con Chini y de su matrimonio en Alemania del que también dependía su ciudadanía y, a la vez, representa la vuelta a la Argentina como un fracaso que al mismo tiempo implica una sensación de libertad. En ese sentido, la novela gráfica de Vollenweider desbarata las lógicas norte-sur, Europa-Latinoamérica, países avanzados y países primitivos o tercermundistas. Esto genera otras posibilidades afectivas alejadas de lo exitoso como la incertidumbre, el miedo o la tristeza, pero también una fuerte crítica a los sistemas de control de la vida y de la población, no sólo en términos de identidades sexuales (el matrimonio homosexual) sino de distribución mundial de valores y disvalores (el bisabuelo nazi, las políticas de inmigración, etc.). Esto da lugar a lo que podemos considerar como una política queer de la vida, una política marica-torta-trans que rompe con las temporalidades modernas, exitosas, capitalistas, primermundistas y heteronormadas.

A modo de conclusión provisoria

Las creencias populares y su culto a través de la figuras y estatuillas como las de Yangó y Yemanyá—que Chini detestaba en Belén do Pará y que Nacha vuelve a comprar en Río Cuarto— no es un consuelo frente al fracaso de la relación sexo-afectiva, del matrimonio, la familia y el proyecto de vida en Alemania, sino sobre todo un modo de agujerear, en términos de Halberstam, la toxicidad de la vida moderna y occidentalizada, completamente organizada capitalísticamente en cada uno de sus aspectos, porque implican un retroceso a creencias borradas por la colonización o minorizadas por la occidentalización, de forma similar a la vuelta a modos de vida pre-capitalistas por parte de Fede, el narrador de *Los llanos*. Pero también esas figurillas son como juguetes, para Nacha hay también un modo del juego que rompe la racionalidad moderna atribuida a la adultez. Esa especie de

anclaje en la infancia también lo encontramos en los juguetes y objetos de la cultura de masas en los poemas de *El cuerpo marica* de Saxe: las referencias a Danna Scully de la serie *X-files*, a Batman y Robin, a los playmobils y a los Transformers proponen una estética camp de tratamiento de la cultura basura interceptada o cruzada con un anclaje improductivo en lo infantil, ya que la adultez exitosa es aquella alejada de lo añorado. Algo similar se puede interpretar en *El hombre que duerme a mi lado* de Loza. Por un lado, volver a vivir con la madre es una especie de regreso a la infancia. Pero, por otro, esto se da a la inversa, porque es ella la que necesita de sus cuidados. En este sentido, la voz de Nelly asocia también la senilidad con la infancia y con la anarquía del deseo.

En efecto, creo que parte del fracaso desde el que se enuncian algunos de los textos literarios del corpus tiene que ver con un corrimiento de los discursos complacientes y autoindulgentes del éxito sexo-disidente. En “La destrucción marika” Saxe ahonda en el archivo de la infancia para recuperar el modo en el que de niña amaba el cine catástrofe y dibujaba ciudades enteras para luego destruirlas. La enunciativa cierra comentando que ya adulta no dibuja más, pero prevalecen esas “ganas de hacer colapsar el mundo espantoso” (Saxe, 2021: 29). En ese sentido, quisiera retomar esa expresión para pensar que los textos literarios del corpus no delinear una forma de construir un mundo mejor, porque no necesariamente se vislumbra como posible. Sino que, por el contrario, parecen querer dar cuenta del odio –y otras afectaciones consideradas negativas– que genera el “mundo espantoso”. Aunque se trate de textos bastante diferentes entre sí, en mi experiencia de lectura aparecen algunas tensiones, algunas ambigüedades y contradicciones que probablemente den cuenta de aquello que todavía no se puede enunciar de forma programática –o en el lenguaje de las gramáticas de la disidencia sexual–, mucho menos de manera optimista, pero que se respira en estos textos al modo de una estructura de sentir y, por lo tanto, no delinea los caminos a seguir para construir un mundo mejor sino, por el contrario, traza algunas coordenadas de un mundo que no parece querer mejorar. De esa manera, implican modos de desmarcarse, de desmontarse o de desagregarse de lo social, entendido no sólo a partir de la hetero y la homonormatividad sino también de lo que Rojas llama “la yuta de la disidencia”, es decir, los lineamientos de la correcta subversión

sexual o el imperativo de estar –siempre y en todo momento, sin matices– haciendo la revolución.

Se trata, por tanto, de escrituras que se desmontan de la épica de los logros y el progreso y la visión utópica del mundo mejor que ya está a la vuelta de la esquina. Y dejan despuntar, en cambio, algunas contradicciones y, por qué no, críticas o sentimientos negativos como el odio y el rencor como posible política marica de la vida o, como dice Paco Vidarte, “todo para dentro, recibir todo, dejar que todo penetre y hacia afuera sólo soltar mierda y pedos, ésta es nuestra contribución escatológica al sistema” como una consigna política para otro tipo de militancia LGTBQ (Vidarte, 2010, 89).

Bibliografía

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Deleuze, G. (1992). "Postscript on the Societies of Control". *October*, N°59. Invierno: 3–7.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1988.
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- flores, v. (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Neuquén: La Mondonga Dark
- Freeman, E. (2010). *Time binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Love, H. (2007). *Feeling backward. Loss and the politics of queer history*. Londres: Harvard University Press
- Manada de Lobxs (2014). *Foucault para encapuchadas*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Molina, C. (2018). "La ilusión melancólica que somos". *Saga. Revista de letras*, N° 9. Segundo Semestre: 348-353.
- Silvestri, L. (2019). *Primavera con Monique Wittig. El devenir lesbiano con el dildo en la mano de Spinoza transfeminista*. CABA: Queen Ludd.
- Vidarte, P. (2010). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona/Madrid: Egales.

Fuentes

- Falco, F. (2020). *Los llanos*. Buenos Aires: Anagrama.
- López, J. (2018). *La ilusión de los mamíferos*. Buenos Aires: Random House
- Loza, S. (2017). *El hombre que duerme a mi lado*. Buenos Aires: Tusquets.
- Rojas, U. (2019). *Diario de una marica mala*. La Plata: Pixel.
- Saxe, F. (2021). *El cuerpo marica*. La Plata: Pixel.
- Vollenweider, N. (2023). *Volver*. Buenos Aires: Maten al mensajero.

“Háganle caso a un poeta experto”: construcciones de masculinidad y feminidad en el *Arte de amar* y la *Cosmética* de Ovidio

María Victoria Agosti
Facultad de Humanidades y Artes (UNR)
victoria.agostio4@gmail.com

Resumen

Tanto en el *Arte de amar* (*Ars amatoria*) como en *Sobre la cosmética del rostro femenino* (*De medicamine faciei femineae*) se detallan un sinnúmero de consejos destinados a influir tanto sobre los modos de presentación social de la imagen corporal como sobre los comportamientos, con el objetivo de que las personas puedan conquistar o ser conquistadas eróticamente. La lectura que realizaremos propone pensar estos poemas sirviéndonos de conceptos pertenecientes a las teorías queer. De esta manera, siguiendo a Judith Butler, observaremos la manera en la que se representan los imperativos de masculinidad y feminidad en estas obras, en tanto efectos performativos emanados de la matriz de inteligibilidad cultural propia de este contexto sociohistórico específico. Además, siguiendo a Teresa De Lauretis y a Paul B. Preciado, haremos una lectura de ambos textos para relevar las tecnologías de género que describen y que nos permiten comprender las normativas sexogenéricas vigentes en los tiempos de Ovidio.

Palabras clave

masculinidad – feminidad – género – performatividad – tecnologías de género

*Siquis in hoc artem populo non novitamandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet (Ars, l.1-2)*

Si alguien entre el público no conoce el arte de amar,
que lea este poema, y cuando se haya instruido, que ame.³⁶

Con este imperativo empieza a cantar el ego didáctico de *Ars Amatoria*. Luego de proclamarse maestro del amor (*praeceptor Amoris*, I, v.17), fruto de su experiencia, el ego poético promete que nos va a enseñar la verdad:

*Usus opus movet hoc: vati parete perito;
Vera canam (Ars, l. 29-30)*

Mi experiencia me empuja a esta obra: háganle caso a un poeta experto;
voy a cantar la verdad

Esta verdad se trata de cómo triunfar en la “batalla del amor”: el poeta va a explicar detalladamente a su audiencia (sujetos masculinos, Libros I y II. y femeninos, Libro III, del *Ars* y la *Cosmética*-) cómo deben asearse, vestirse, maquillarse y comportarse, con el objetivo de conquistar o ser conquistadas. En definitiva, el ego didáctico está reproduciendo por medio del poema qué cuerpos y deseos son aceptables socialmente en su contexto de producción. Está, de alguna manera, poniendo en escena la normativa de los roles de género vigente. Según Judith Butler, el género, lejos de pensarse como una identidad estable, es una identidad que se construye en el tiempo por medio de una performance colectiva e iterativa. Es decir, “los gestos corporales, los movimientos, y las normas de todo tipo” (1998: 297) constituyen una forma de actuar o representar el género, que encarnamos según las posibilidades históricas y culturales. Esta actuación, al ser colectiva e iterativa, da lugar a una ilusión: la idea de que esa manera de portar los símbolos del género es una verdad natural y esencial que siempre estuvo allí. En definitiva, esta es la gran supuesta verdad que nos promete el ego poético Ovidio.

Esta manera de entender el género como un resultado performativo, como un efecto de esa actuación de género y no como su causa, no es lejano en absoluto a la manera en la que los romanos entendían la masculinidad o la femineidad en los

³⁶ Las traducciones de los textos fuente son mías.

tiempos de Ovidio. Como sabemos, los romanos eran personas públicas. Tal como explica Elizabeth Manwell: “Los romanos hacían todo en público, incluso aquellas actividades que vemos como las más privadas, como bañarse” (2007: 115. La traducción es mía). Y la performance de género no era excepción a esto, cuestión que era observada y evaluada por el público constantemente. Para los romanos, el género era algo que debía demostrarse públicamente y que dependía de ciertas relaciones de poder. Cualquier signo de *mollitia* o “delicadeza”, “suavidad”, por parte de un varón romano, por ejemplo, era suficiente para que fuera acusado de haber perdido su masculinidad. El hecho de que la masculinidad fuera algo que pudiera perderse demuestra que no era algo entendido como natural o intrínseco al sexo biológico, sino que era algo que se construía. De esta manera, la categoría de género nos resulta fundamental para el estudio del mundo clásico, siempre que restrinjamos los alcances del concepto de género a los límites históricos y culturales del período (Cfr. Martí, 2012).

Entonces, el ego didáctico va a enseñar a sus lectores los comportamientos adecuados para una efectiva performance de género: *me Venus artificem tenero praefecit Amori*, “a mí Venus me dio la autoridad de maestro en el arte del tierno Amor” (1.7). Si bien no podemos pensar al género como algo que se aprende en una única instancia de maestro-alumno, sino en una repetición de actos cotidianos que se nos presentan ilusoriamente como esencialmente verdaderos, en este poema didáctico lo que se hace explícito es la idea de que la manera en la que actuamos el género es algo que se adquiere. Es decir, no es algo que se desprenda naturalmente del sexo biológico ni que esté dado de antemano, sino que es algo que se construye, se reproduce y se adquiere por medio de la repetición en cualquier medio o discurso cotidianamente.

De esta manera, en los libros I y II del *Ars Amatoria*, el yo poético va a aconsejar a los varones a comportarse dentro de los límites de las normativas vigentes establecidas para su género, a fin de poder así conquistar a una mujer. Los consejos que les da tienen que ver con cómo, dónde y cuándo encontrar mujeres, cómo acercarse, cómo conquistarlas, qué decirles, cuándo y cuántos besos darles, y hasta en qué momentos pueden utilizar la violencia (recordemos que en estas sociedades la dominancia, incluso violenta, del vir sobre sus objetos de deseo era

algo convencional y para nada sancionado de manera negativa). Pero los consejos no se reducen al acto de conquista, sino que además el ego didáctico se detiene en cómo deben arreglarse físicamente los varones. Esto resulta especialmente interesante al análisis, dado que se enuncian lo que no debían hacer si no querían perder su virilidad. De alguna manera, se hace explícita la normativa en cuanto a los límites de auto-representación del género. En este sentido, el ego didáctico advierte que *Forma viros neglecta decet*, “la apariencia descuidada les conviene a los varones” (l. 509). Así, si bien aconseja que procuren dedicarse a la limpieza de sus cuerpos, que se corten el pelo y las uñas, y que cuiden su aliento, el ego alerta:

*Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos,
Nec tua mordaci pumice crura teras.
Ista iube faciant, quorum Cybeleia mater
Concinitur Phrygiis exululata modis. (l. 505-508)*

Pero que no te guste rizarte el pelo con hierro,
ni depilarte las piernas con áspera piedra pómez;
dejá que eso lo hagan los que a la madre Cibeles
le cantan a los gritos con ritmos frigios

Así, el poeta relaciona estos arreglos “femeninos” a los sacerdotes de Cibeles, quienes eran reconocidos por la auto-castración que llevaban a cabo como culto a esta diosa. Esta lectura nos lleva al *carmen* 63 de Catulo, en el que se narra la auto-castración de Attis en el rito de iniciación (Cfr. Catulo, C.63. 1-5). En este poema, resulta interesante cómo varían las marcas de género para referir a Attis antes y después de su ingreso al culto, primero en masculino y después en femenino. La instancia del culto implicaba una pérdida de masculinidad, pero no por la pérdida de los órganos masculinos, sino por el alejamiento de las actividades propias de *vir* en la esfera pública para dedicarse a un culto de la naturaleza. Así, vemos cómo en un momento de claridad luego del éxtasis de la celebración ritual, Attis piensa con nostalgia en el foro y los espacios públicos masculinos:

patria o mei creatrix, patria o mea genetrix,
ego quam miser relinquens, dominos ut erifugae (...)
patria, bonis, amicis, genitoribus abero?
abero foro, palaestra, stadio e gymnasiis? (...)
ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer, (...)
ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar? (63. 50-68)

¡Oh patria que me diste la vida, patria, oh madre mía,
 Desdichado yo, abandonándote como suelen hacerlo los esclavos (...)
 ¿Abandonaré patria, bienes, amigos, padres?
 ¿Abandonaré el foro, la palestra, el estadio y los gimnasios? (...)
 Yo mujer, yo adolescente, yo efebo, yo muchacho, (...)
 ¿Yo ahora seré llamada servidora y esclava de Cibeles? (...) (Galán, 2008: 147-148)

De esta manera, volviendo a Ovidio, vemos cómo se entiende a quienes pasaban por este culto como dentro del ámbito condenable de la feminidad por el hecho de que se alejaran de sus tareas correspondientes como *vir*. Aún más, el ego didáctico agrega:

*Cetera lascivae faciant, concede, puellae,
 Et si quis male vir quaerit habere virum* (l. 523-524)

Dejá que hagan todo lo demás las jóvenes coquetas
 o si hubiera un varón que, desgraciadamente, quisiera poseer a otro varón.

En estos versos podemos observar que cierta performance o representación del género relacionada con el excesivo cuidado del cuerpo está restringida a las mujeres o aquellos varones que buscaban mantener relaciones con otros varones.³⁷ De hecho, al analizar las invectivas sexuales en la retórica, Anthony Corbeill observa que, para los romanos, la apariencia física podía ser un indicador de feminidad, sobre todo a partir de tres categorías básicas: “la ropa, el ornato, y el movimiento físico y los gestos” (1996: 159. La traducción es mía). De la misma manera, el maquillaje era un gran indicador de feminidad, lo que podía incluir “depilación, el uso de perfumes, y una gran preocupación por el cabello” (1996: 163). Así, podemos ver que el poeta es claro al aconsejar a los varones no mostrarse excesivamente

³⁷ Con respecto a esta cita, vale aclarar que en la Roma antigua no se le atribuía a la “orientación sexual” de un individuo la misma importancia que en la sociedad moderna (Cfr. Corbeill, 1996: 155). De hecho, la elección de objeto en la actividad sexual no era considerada como algo esencial que fuera relevante en la identidad. Incluso, resulta problemático y hasta anacrónico el binomio hetero/homosexualidad (Cfr. Martí, 2012: 2). Para la mentalidad romana, la elección de objeto no era relevante; más bien, lo condenable era que un varón romano ocupara una posición pasiva. A cada status social le correspondía un rol sexual que fuera simétrico a la jerarquía social. Así, el lugar pasivo le correspondía “al *servus*, a la mujer, al joven aún no liberado de la potestad paterna, al extranjero, pero nunca al *vir*” (Citado en Martí, 2012: 5). De la misma manera, otra cuestión condenable en un *vir* era la *impotentia sui*, o la incapacidad de dominar la pasión, relacionando esto a la debilidad femenina. Entonces, podemos inferir que lo condenable del caso que cita Ovidio sería o bien que el *vir* no pueda controlar su naturaleza, o bien que otro *vir* ocupara la posición pasiva en ese par.

arreglados, porque si así lo hicieran podrían quedar como sujetos abyectos³⁸, excluidos del reconocimiento social como *viri* y entendidos dentro del ámbito de la feminidad.

Por otra parte, el libro III está dedicado exclusivamente a las mujeres³⁹. Lo primero que advierte el ego poético a sus lectoras es la fugacidad de la juventud y la inminencia de la vejez. Entonces, empieza sus consejos con el "cultivo del cuerpo", es decir, los cuidados que hay que tener "para ser hermosa". Resulta interesante que, así como a los varones se les aconsejaba no dedicarse tanto a su belleza física, la abrumadora mayoría de los consejos dirigidos a las mujeres se van a relacionar con el arreglo de su cuerpo. El ego destaca el tiempo en el que viven, en el que, a diferencia de sus antepasados, cuidan de su cuerpo (III, v. 127): *Quarum sunt multas damna pianda modis*, "hay muchos medios para arreglar sus defectos" (III. 160). Así, va a aconsejar a las mujeres cómo peinarse según la forma de la cara, a teñirse, a usar peluca, qué vestidos usar, cómo caminar de manera femenina, aconseja también saber cantar y tocar instrumentos musicales, bailar, jugar, pero no exaltarse, cómo comportarse en los banquetes y en el acto amoroso, y cómo limpiarse y maquillarse. Incluso, el ego advierte que *ars faciem dissimulata iuvat*, "el artificio embellece el rostro solo si se mantiene en secreto" (III. 210), porque ver a una mujer arreglándose desagradaría a los hombres. En definitiva, los consejos del ego van dirigidos casi con exclusividad a la belleza de las mujeres:

*Formosae non artis open praeceptaque quaerunt:
Est illis sua dos, forma sine arte potens. (...)
Rara tamen mendo facies caret: occule mendas,
Quaque potes vitium corporis abde tui* (III. 257-262)

³⁸ Butler define los cuerpos abyectos como aquellos cuerpos "invivibles", "impensables", marginales, que son excluidos a una zona de amenaza hacia la inteligibilidad de los cuerpos (Cfr. Butler, 2008: 14). La autora explica: "La abyección (en latín, *ab-jectio*) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia" (2008: 19-20).

³⁹ No obstante, al comienzo de los libros I y III, el poeta aclara que sus consejos no están dirigidos a todas las mujeres, dado que se excluían las mujeres casadas o matronas, y solo las mujeres cortesanas libres, no casadas, podían hacer uso de sus consejos. A través de la *Lex Iulia de adulteriis* promulgada en el 18 a.C el adulterio fue considerado un delito y castigado severamente. Por lo tanto, esta aclaración puede pensarse como un intento de Ovidio de justificarse ante Augusto. No obstante, también podemos pensar esto en relación al hecho de que la performance de género no era pensada como universal o inherente al sexo biológico, sino que estos comportamientos estaban relacionados a "factores de estatus, casta, clase, raza, y pertenencia territorial" (Martí, 2012).

Las hermosas no requieren la ayuda ni los consejos de mi arte;
ellas tienen su don: una apariencia poderosa sin artificios. (...)
Sin embargo, es raro el rostro que carece de algún defecto: tapá los defectos,
en la medida que puedas, escondé la imperfección de tu cuerpo

Y así, continúa aún más y aconseja a disimular si la mujer es baja, escuálida, si es pálida o morena, si tiene los pies deformes, si el pecho es escaso, si tiene los dedos gordos y las uñas desiguales, o si tiene mal aliento. Hasta que el poeta exclama: *Quis credat? discunt etiam ridere puellae, / Quaeritur a que illis hac quoque parte decor,* "¿Quién lo creería?, hasta a reír aprenden las mujeres y así también se procura la belleza" (III. 281-282).

Observamos en esta instancia el enorme valor que se le otorga al artificio, es decir, los medios, o "incorporaciones prostéticas", como las llama Paul Preciado (2009), que se utilizan para "embellecer" el cuerpo en este caso, o para producir un efecto de verdad en cuanto al género. Este elemento resulta fundamental en nuestro análisis, en tanto que no solo se opone a lo natural, a lo dado de antemano, sino que además estaría ocupando un lugar central en el acto de representación y auto-representación del género. En este sentido, la construcción del género no es solo un efecto, un producto, sino también el proceso de su representación (Cfr. De Lauretis, 2000:15), en el cual participan una serie de artificios o, como los llamaremos más adelante, de tecnologías que se incorporan en las performances de identidad (Cfr. Preciado, 2009: 8).

Por último, el poeta concluye diciendo, de nuevo, *Siqua fides arti, quam longo fecimus usu, credite: praestabunt carmina nostra fidem,* "si tenés confianza en mi arte, que compuse tras una larga experiencia, dame crédito: estos poemas superarán sus expectativas" (III. 790). La idea del poeta como maestro experimentado es una de las características que distinguen a un poema didáctico. El "maestro" y lxs "discípulxs" mantienen entre sí una relación jerárquica, una relación de poder que se basa en la superioridad y autoridad del maestro (Cfr. Schniebs, 2002: 305). No obstante, como expuse anteriormente, el hecho de ser un poema didáctico no nos lleva a pensar que el ego poético esté "enseñando" las normativas de género, porque la manera de actuar el género no debe pensarse como algo que se aprende en una única instancia de aprendizaje formal. Pero sí podemos pensar que lo que está ocurriendo aquí es lo que Butler denuncia como una condición

intrínseca de las normativas de género, es decir, su capacidad de reproducirse y perpetuarse a través de los discursos, sustentando la ficción cultural de la división de géneros y cómo estos se perciben en los cuerpos (Cfr. 1998). De esta manera, retomando a Simone de Beauvoir, Butler dice que el cuerpo se vuelve una dramatización de una situación histórica. El cuerpo es un cuerpo que se hace y que porta significados culturales e históricos. Así, el hecho de que el poeta dé recomendaciones de comportamientos adecuados o no para una efectiva performance de género puede decirnos mucho de las normativas que regían en los tiempos de Ovidio.

No obstante, el género no se reduce meramente a la reproducción de discursos que dan lugar a un efecto performativo, sino que, como adelantábamos antes, esta representación también se sirve necesariamente de incorporaciones prostéticas. En efecto, Paul Preciado destaca que el análisis performativo butleriano es fructífero, pero al mismo tiempo insuficiente, en la medida en la que ignora las tecnologías que se incorporan en las performances de identidad (Cfr. Preciado, 2009: 7-8). En su argumentación, Preciado toma el concepto de tecnologías de género de Teresa De Lauretis, que refiere a “una materia prima con la que se fabrica una nueva apariencia de naturaleza” (2009: 10). Se trata de un circuito complejo de tecnologías que producen un efecto de verdad sobre la inteligibilidad de los cuerpos en cuanto al género. Comprende no solo técnicas performativas, sino técnicas biotecnológicas, cinematográficas, y en definitiva cualquier aparato con el poder de producir y reproducir normativas, al punto que parezca una verdad esencial que se desprende de la naturaleza y que siempre estuvo allí. De esta manera, Preciado amplía el concepto de género, y lo define no solo como un “efecto performativo”, sino también como un “proceso de incorporación prostético” (2009: 9). Este concepto nos remite a otra obra de Ovidio, *De medicamine faciei femineae*, *Sobre la cosmética del rostro femenino*, que se conserva inacabada, pero que resulta muy interesante para nuestro análisis.

Esta obra empieza con *discite, (...) puellae*, “Aprendan, mujeres”, de nuevo haciendo eco con el imperativo “aprendan” de un proceso performativo y de incorporación, y con un vocativo específico, las mujeres. ¿Qué es lo que deben aprender las mujeres? *quae faciem commendet cura, Et quo sit vobis forma tuenda*

modo, “qué cuidados requieren sus rostros y de qué manera pueden preservar su hermosura” (vv. 1-2), puesto que deben preocuparse por gustar (v. 23). Así, siguiendo un procedimiento similar al libro III del *Ars*, el ego va a advertir a las mujeres sobre la inminencia de la vejez: *Tempus erit, quo vos speculum vidisse pigebit*, “el tiempo va a correr, y van a sentirse molestas al ver su reflejo” (v. 47). Y justificándose de esta manera, va a proceder a dar una serie de recetas de ungüentos para sacar las arrugas, para darle brillo y blancura al rostro, y para eliminar las manchas faciales.

Esto es lo único que se conserva de la obra, pero podemos ver que funciona de alguna manera complementando al *Ars*, dado que los consejos están dirigidos a lograr una performance de género exitosa. Siguiendo las conceptualizaciones de DeLauretis y Preciado, aquí los ungüentos que recomienda el poeta vendrían a funcionar como tecnologías de género, en tanto artificios que se incorporan al cuerpo para producir un efecto de feminidad, o lo que se entiende como una verdad esencial de lo femenino en un lugar y momento determinados.

No obstante, no solo podríamos pensar estos maquillajes (u otros procedimientos y artefactos que se puedan recomendar) como tecnologías que reproducen y acentúan los modos en que, en la antigüedad, se comprendían los roles y propiedades diferenciales de género, sino que la obra vendría a funcionar como tecnología de género en sí misma. De Lauretis explica que dentro de las tecnologías que producen el género se encuentran las tecnologías sociales (como el cine), y los discursos institucionalizados, de epistemologías, prácticas críticas y de la vida cotidiana (Cfr. 2000: 8). Es decir, todo lo que se dice sobre el género, incluso desde las teorías, es tecnología que reproduce y naturaliza cómo deben ser entendidos los géneros. Siguiendo este sentido, podríamos leer tanto la *Cosmética* como el *Ars* como las primeras formulaciones de las “técnicas biotecnológicas” del género, en su carácter de poemas didácticos que reproducen las normativas vigentes.

A modo de conclusión, nos remitimos nuevamente a De Lauretis, quien dice que “la representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción” (2000: 9). De esta manera, desde el punto de vista de Butler,

podemos leer tanto el *Arte de Amar* como la *Cosmética* de Ovidio como poemas didácticos en los cuales lo que se hace explícito es la idea de que la manera en la que actuamos el género no es algo que se desprenda naturalmente del sexo biológico ni que esté dado de antemano, sino que es algo que se construye según las posibilidades históricas, se reproduce en un complejo sistema de tecnologías y se adquiere por medio de la repetición en cualquier medio o discurso cotidianamente. Además, desde *Preciado* y su concepción del género no solo como “efecto performativo” sino también como “proceso de incorporación prostético”, observamos que no solo los consejos y recetas de maquillajes que detalla el ego poético funcionan como tecnologías de género, en tanto artificios que producen un efecto de verdad en el proceso de representación del género, sino que las obras en sí mismas funcionan como tecnologías que reproducen y acentúan los modos en que, en la antigüedad, se comprendían los roles y propiedades diferenciales de género.

Por último, en la presente lectura entonces hicimos uso de conceptualizaciones que pertenecen a teorías del siglo XX para leer estas obras que Ovidio escribió entre los años 1 a.C y 8 d.C. Como dijimos, el cuerpo es un cuerpo que se hace y que porta significados culturales e históricos. Por lo tanto, lejos de ser una anacronía, estas teorías resultan idóneas para entender y acercarnos un poco más a la mentalidad romana.

Bibliografía

- Butler, J. (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista*, 18: 296-314.
- (2008 [1993]). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Corbeill, A. (1996). *Controlling Laughter. Political humor in the late roman republic*. New Jersey: Princeton University Press.
- De Lauretis, T. (2000). "La tecnología del género", en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, horas y HORAS.
- Manwell, E. (2007). "Gender and Masculinity", en Skinner, M. B. (comp): *A companion to Catullus*. Massachusetts: Blackwell.
- Martí, M. E. (2012). "Antiguas masculinidades performativas: el problema de la matriz de inteligibilidad", en *Actas del I Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis"*. ISSN: 2362-5805. Rosario: PUDS: 138-146. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/18658>
- Preciado, P. B. (2009). "Biopolítica del Género. La invención del género, o el tecnocordero que devora los lobos", en AAVV. *Biopolítica. Conversaciones feministas*. Buenos Aires: Ediciones Ají de Pollo.
- Schniebs, A. (2002). "Ovidio, *Ars Amatoria* I, 1-30: Notas para una lectura posible". Universidad de Buenos Aires. *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*. Núm. 13. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4221>

Fuentes

- López, V. B. (1989). *Ovidio. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Madrid: Gredos.
- Galán, L. (2008). *Catulo (Cayo Valerio Catulo) Poesía completa*, Edición Bilingüe, Buenos Aires: Colihue Clásica.

La representación del cuerpo, la identidad y la comunidad travesti-trans* en las ficciones mendocinas *Las viajadas* y *Soy lo que quieras llamarme* (2009-2012)

Adrián Zanuttini
PUDS-CEI-UNR
adrianezanuttini@gmail.com

Resumen

Este trabajo intenta pensar la serie de ficción “Las Viajadas: más perdidas que encontradas” producida en el año 2011 por “El Generador” a partir de su relación con el contexto de aplicación de leyes tendientes, por un lado, a la ampliación de derechos sexo-disidentes como son la Ley de Matrimonio Igualitario (2010) e Identidad de Género (2012); y por otro la ampliación de oferta audiovisual con la Ley de Medios (2009) impulsadas por el gobierno Kirchnerista (2003-2016).

Para ello nos basaremos en los aportes teóricos interdisciplinarios del género y la cultura visual a fin de realizar una interpretación de signos y significaciones icónicas. El análisis se centrará en la relación que se establece entre los significados culturales brindados por la serie y su contexto de aparición. Para ello se ha decidido estudiar el tema desde el lado de la producción, dejando para futuras investigaciones la recepción de la serie.

Palabras clave

las viajadas – cuerpo – identidad – travesti – trans*

Introducción

Este trabajo intenta pensar la serie de ficción *Las Viajadas: más perdidas que encontradas*, producida en el año 2011 por “El Generador”, a partir de su relación con el contexto de aplicación de leyes tendientes, por un lado, a la ampliación de derechos sexo-disidentes como son la Ley de Matrimonio Igualitario (2010) e Identidad de Género (2012); y por otro, a la ampliación de la oferta audiovisual, con la Ley de Medios (2009), impulsadas por el gobierno Kirchnerista (2003-2016).

Para ello, nos basaremos en los aportes teóricos interdisciplinarios del género y la cultura visual a fin de realizar una interpretación de signos y significaciones icónicas. El análisis se centrará en la relación que se establece entre los significados culturales brindados por la serie y su contexto de aparición. Para ello se ha decidido estudiar el tema desde la perspectiva de la producción, dejando para futuras investigaciones la recepción de la serie.

1. Devenires normativos: nuevas leyes y cambio de paradigma

1.1. La ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la producción de *Las Viajadas*

En el año 2009 se sanciona la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual –en reemplazo de la Ley de Radiodifusión 22.285 de 1980– con el objetivo de regular los servicios de comunicación audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina y desarrollar mecanismos destinados a la promoción, desconcentración y fomento de la competencia. En torno a ella, surge en el 2010 el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Digitales para la Televisión Digital Terrestre (POFPCA), implementado a través de distintos programas como son el Sistema Argentino de Televisión Digital Abierta y el del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos (BACUA). El plan de fomento operaba a través de la intervención de cuatro instituciones nacionales: el Ministerio de Planificación Federal; la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (Grzincich, & Alaniz, 2017). Desde esta última se incentivaron producciones audiovisuales nacionales con el objetivo de fomentar la industria audiovisual nacional en todo el territorio y así poner en discusión los monopolios de

producción simbólica y material por parte de las grandes corporaciones existentes en el momento. Una de las formas de incentivo a la producción estuvo dada por los concursos federales para los contenidos audiovisuales.

Con el objetivo de federalizar y democratizar la producción audiovisual nacional, para la convocatoria a los concursos federales se dividió el país en seis regiones⁴⁰ y, en las dos primeras convocatorias de 2010 y 2011-2012 se dictaminó como prerequisite que quienes se presentaran a los proyectos fueran productoras independientes sin antecedentes, a diferencia de las próximas convocatorias dirigidas a la financiación solo de productoras con antecedentes para series Prime Time (García, 2017). La inexistencia de antecedentes abrió, durante el primer período, la posibilidad de que nuevas productoras llevaran contenido e imágenes audiovisuales con potencial disruptivo, como son las representaciones de cuerpos sexo-disidentes en la pantalla. Como manifiesta Noelia García:

Estas series federales abordan tanto el género ficcional como el documental, generando un total de ochenta producciones de un promedio de seis capítulos de 25 minutos cada uno [en cuanto a las producciones] con relación a sexualidades disidentes y a la elección de identidad de género, como por ejemplo los siguientes audiovisuales seriados: *Caleidoscopio* (2010, documental federal, Centro-Norte); *El jardín de las delicias*, (2011, documental federal, NEA); *Tacos altos en el barro*, (2011, documental federal, NOA); *Aquellos días felices*, (2011, ficción federal, NEA); *Las viajadas*, (2011, ficción federal, Nuevo Cuyo). Todas estas series despliegan la preocupación por el cuerpo desde una perspectiva de género. El nudo problemático que limitan y cuestionan la normalidad del cuerpo y la norma del binarismo sexual (2017: 294 y 297)

A razón de la segunda convocatoria lanzada en 2011, desde la región de Nuevo Cuyo, se lleva a la pantalla chica la colección de cuentos cortos *Las Viajadas*, de Gabriel Dalla Torre, bajo el nombre de *Las viajadas. Más perdidas que encontradas* (en adelante, *Las Viajadas*). *Las Viajadas* es una serie de 8 capítulos de 28 minutos cada uno, producida por Belén Faiozzo y dirigida por Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre y protagonizada por Santiago Borremans, Camila Insúa, Francisco Álvarez, Ivana Racca, Camila Sáez y Nicky Harris. *Las viajadas* narra la historia de Rubí, una

⁴⁰ 1) Región Centro Metropolitano: Provincia de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires; 2) Región Centro Norte: Córdoba, Santa Fe; 3) Región Noreste Argentino-NEA: Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos; 4) Región Noroeste Argentino-NOA: Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero. 5) Región Nuevo Cuyo: San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja; 6) Región Patagonia: La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur.

chica trans* que inicia un viaje migratorio de San Rafael a Mendoza capital, con la intención de transformar su cuerpo, su identidad y su vida. Con su relato, Rubí nos introduce al mundo travesti-trans* de Mendoza en una narración en la que intercambia la primera y tercera persona. Al igual que su ídola, Corín Tellado, ella aspira a escribir una novela, la cual será punto de apoyo para reflexionar sobre distintos tópicos como la belleza y el cuerpo (que analizaremos en detalle en la siguiente sección). En ese trayecto se encuentra con una serie de travestis que, como veremos, a partir de sus vivencias ponen de manifiesto las experiencias comunes compartidas por la comunidad travesti-trans* de Mendoza, aunque no únicamente.

Cada capítulo inicia con una entrevista a una travesti y/o trans* reconocida de Mendoza, entremezclando así la narración con lo documental, la realidad con la ficción, cursando géneros e identidades. Al mismo tiempo, salvo en el caso del personaje principal, la interpretación de los personajes travesti-trans* en la trama son llevados a cabo por las mismas travestis y trans*, agenciando,⁴¹ por un lado, a las actrices y mostrando cuerpos no normativos en la pantalla chica, por otro. Hibridaciones de identidades y géneros, sexuales, audiovisuales y narrativos pueden verse en la producción mendocina de *Las viajadas* que, como mencionamos anteriormente, es parte de un proceso de ampliación de otro tipo de historias en un contexto en el que esas historias estaban adquiriendo radicalidad política.

1.2. Nuevos contextos: Leyes de Matrimonio Igualitario e Identidad de Género.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los derechos sexuales y reproductivos lograron afirmarse con la promulgación de la ley de Educación Sexual Integral (26.150) en 2006, Matrimonio Igualitario (26.618) en 2010 e Identidad de Género (26.743) en 2012, entre otras. Esto sucedió gracias al esfuerzo de organizaciones y movimientos de lucha por los derechos de las mujeres y la diversidad sexual, cuyas formas de acción y reclamo de participación ciudadana

⁴¹ “La noción de agencia da cuenta de la *capacidad* de acción subjetiva, o más específicamente como *poder* de acción. Esta agencia constreñida por las normas es a la vez habilitada por ellas: es lo que Butler señala como paradoja normativa. ‘[s]i pensamos la agencia como el poder de actuar, estamos hablando del proceso histórico de poder que produce nuestra capacidad o poder de romper con el pasado, revisarlo, o producir lo nuevo’” (Moretti Basso, 2017: 26).

partían, en gran medida, de la politización de ámbitos de la vida privada. También, fue un contexto propicio y necesario para la aparición de relatos que escenifiquen las vivencias de la comunidad LGBT+, como las producciones ganadoras del concurso realizado por el INCAA, aunque no únicamente. Otro tipo de relato audiovisual que adquirió relevancia en este contexto fue la difusión del slogan “el mismo amor, los mismos derechos”, como campaña publicitaria durante la lucha por la ley de Matrimonio Igualitario.

En la madrugada del 15 de julio de 2010, el Senado de la Nación de la República Argentina aprobó, por 33 votos a favor y 27 en contra, la ley 26.618, conocida popularmente como “Ley de Matrimonio Igualitario”. El proceso que llevaría a su aprobación se haría en un clima de fuertes debates acerca de la concepción del matrimonio (y de la familia) que dividió a la sociedad, los partidos políticos y las instituciones (especialmente las iglesias, sobre todo en sus vertientes católicas y evangelistas) entre quienes se consideraban a favor y quienes se oponían. Se trató, en definitiva, de una confrontación de significantes en torno al matrimonio y la familia que pusieron en discusión la sexualidad y los discursos circulantes en torno a ella. Este no es un componente menor si se tiene en cuenta que los debates acerca de leyes tendientes a modificar regímenes de identidad sexo-genérica y corporal como el matrimonio igualitario, la identidad de género o el aborto fueron y son temas ampliamente debatidos en la arena pública, ya sea a través de los medios masivos de comunicación, las movilizaciones, el carácter público y abierto de las audiencias, entre otras formas. Por este motivo, se llegaron a poner también en discusión las propias características del espacio legislativo, entendido como terreno de disputa, al interrogarse sobre qué actores serían llamados a debatir, bajo qué reglas, cuáles serían los espacios habilitados para que se tratara y quiénes podían considerarse autorizados para dirimir la cuestión (Hiller, 2010).

Así, las estrategias llevadas a cabo por los sectores a favor de la aprobación del Matrimonio Igualitario intentaron conectar viejos significantes asociados tradicionalmente con el matrimonio (como el amor romántico) con nuevas identidades sexo-afectivas a partir de consignas como “el mismo amor, los mismos derechos”, o la elaboración de un discurso “políticamente correcto” en el cual

proliferaban historias de amor normativas pero encarnadas por gays o lesbianas que borraban deliberadamente los componentes más conflictivos de la historia, como las prácticas sexuales (Hiller, 2010). Dicha estrategia consistía, en última instancia, en propugnar la igualdad entre las identidades heterosexuales y otro tipo de identidades.

Del mismo modo, desde los albores de su sanción en 2012, la identidad de género y la problemática trans* pasaron de ser temas poco tratados en el siglo XX, a ser algunos de los tópicos más importantes dentro de la diversidad sexual en el siglo XXI. En Buenos Aires, militantes como Lohana Berkins, Diana Sacayán, Marlene Wayar y Susy Shock; agrupaciones en defensa de la comunidad trans* como ATA (Asociación de Travestis Argentinas), surgida en 1993; OTTRA (Organización de Travestis y Transexuales de la República Argentina) y ALITT (Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual), surgida en 1995, exponen sus propias experiencias en talleres, exposiciones y medios de comunicación tradicionales y no convencionales.

Para el nuevo milenio, surgen revistas como *El Teje*, el primer periódico travesti latinoamericano en 2007; las columnas del suplemento *Soy* de Página 12 en 2008, junto con comunicados y publicaciones realizadas por los distintos espacios militantes, configuraron canales por los cuales comenzaban a circular nuevos discursos que buscaban la afirmación de una identidad genérica propia, ni masculina ni femenina, así como por la reivindicación de los derechos básicos frente al Estado. En ellos, se pueden leer los intentos por reapropiarse de los significantes sobre el ser travesti. En 2003, Lohana Berkins escribe “Un itinerario político del travestismo”, texto que expone, a partir de su experiencia personal, el desarrollo del movimiento travesti y la instauración de su problemática; y en 2009, Camila Sosa Villada presenta su unipersonal *Carnes tolendas, retrato escénico de una travesti* (2009), dando inicio a su carrera como escritora. Vemos, así como *Las Viajadas* aparece en un contexto de proliferación discursiva de autorxs travesti-trans* y no binaries en clave personal y política, que intentan redefinir las identidades sexo-genéricas oponiendo sus narrativas sobre sí mismxs a los discursos médicos, jurídicos y científicos que históricamente lxs definieron. Sin embargo, a diferencia de estas, la serie, por un lado, es la adaptación de una novela escrita por un cis-

varón gay; y por otro, la identidad que más se nombra, y por lo tanto el significante en disputa, es la de ser mujer antes que ser travesti.

2. Las viajadas: genealogía del ser trans*

Las Viajadas nos introduce en una serie de historias, de relatos que transitan entre la ficción y la realidad, una realidad que, como el cuerpo, puede ser reescrito para albergar más de una vida. Al principio de cada episodio, sobre un fondo blanco aparecen las ocho entrevistadas: se trata de personalidades conocidas del ambiente trans* mendocino, como Keta una histórica vedette, o Turca, la primera reina de la vendimia gay. Cada una, con su relato de vida, ilumina un aspecto central en la vida de las travestis, como las modificaciones corporales, el trabajo sexual, la movida nocturna, entre otros temas abordados en la ficción. Al mismo tiempo, algunos personajes de la ficción mantienen una relación con alguna entrevistada, ya sea directamente, como es el caso de Ivana Racca (Ivanka) única actriz principal que aparece en las entrevistas, o el personaje de Beauty inspirado en La Totora, enfermera profesional y, según cuenta, una de las principales asistentes en los cambios corporales de las travesti-trans* mendocinas.

Un elemento que vertebra las distintas entrevistas es la búsqueda de un relato genealógico del ser mujer, del ser travesti o trans* que propicia la voz en off que realiza las entrevistas de entre uno y tres minutos de duración. Preguntas como “¿Vos crees que travesti se nace o se hace?” o “¿Siempre te sentiste mujer?” introducen el tema al que las distintas narradoras responden comentando algún hecho del pasado (como salir “montadas”) para dar forma al relato genealógico. Este tipo de narrativa, se enmarca en el paradigma explicativo dominante en el período anclado en un modelo binarista de los cuerpos, los sexos y las identidades que, al menos en el ámbito médico y legislativo formal, prevaleció hasta la Ley de Identidad de Género.⁴² En este paradigma, la identidad jurídica de lxs sujetxs

⁴² Previamente a la sanción de la Ley de Identidad de Género, en Argentina, el campo judicial tenía la última palabra en lo referido a la autorización de cirugías y cambios registrales de sexo y nombre. Si bien era necesario un diagnóstico médico y psiquiátrico que avalara la decisión, la autorización del cambio registral, así como la posibilidad de tratamiento hormonal y quirúrgico debían ser aprobadas por la justicia. En cuanto al cambio registral, existían tres argumentos centrales para la evaluación positiva de dichos pedidos: la corroboración de cirugía genital como hecho consumado, la correcta encarnación del género reclamado y la corroboración de sufrimiento psíquico. Lo mismo ocurría con

travestis y trans* era definida por agentes externxs como el campo médico, –el cual retomaremos con el libro de Auguste Debay que se cita a lo largo de la serie–, o el judicial. Sin embargo, como sucede con muchas de las nomenclaturas e identidades sexo-disidentes, las categorías son reapropiadas y agenciadas por lxs sujetxs y la identidad travesti resulta un claro ejemplo de esto.⁴³ Así, podemos pensar que la aparición de relatos genealógicos en las entrevistas que dan inicio a los capítulos de *Las Viajadas* funcionan como una forma de mostrar que *siempre se fue así*, es decir, como formas de agenciamiento, reconocimiento, valorización y transmisión de la propia identidad.

Como ya mencionamos, *Las Viajadas* narra tanto la migración de su protagonista desde San Rafael hasta la capital de Mendoza como la transición de Robi a Rubí. Previamente, se da el encuentro entre Rubí y Nicky Harris, personaje que auspicia de madre, iniciando a la protagonista en el mundo travesti trans*. La huida del hogar y la búsqueda de una nueva comunidad es una característica distintiva de las historias de vida de las comunidades LBGTBI+, aunque en el caso de las feminidades travestis y trans*, al ser identidades más visibles, suele adquirir mayor virulencia y, en general, se producen a edades muy tempranas y coinciden con la deserción escolar. Esta historia fue adaptada a distintos formatos: *Las viajadas* (colección de cuentos cortos 2009);⁴⁴ *Las viajadas: más perdidas que encontradas* (serie de ficción del año 2011) y, *Soy lo que quieras llamarme* (novela del año 2012).⁴⁵

En la serie de 2011, el primer capítulo finaliza con el proceso de transformación de Rubí, que parte desde lo más externo (el trucarse, la peluca rubia

el pedido de tratamiento hormonal y operaciones, para las cuales se precisaba demostrar la necesidad indiscutible de modificación corporal mediante corroboración de sufrimiento físico y psicológico (Farji Neer, 2013).

⁴³ El término travesti nace de la medicina de principios de siglo XX para definir a aquellas personas asignadas varones al nacer pero que construyen su identidad de manera femenina. Originalmente, englobaba también a la homosexualidad masculina y no estaba diferenciado de otros términos como invertidos sexuales, onanistas, uranistas, entre otros. Con el paso del tiempo se fue desligando de otras categorías para designar, de manera peyorativa, solamente a quienes habían sido designados al nacer con un sexo masculino, pero asumían una identidad y expresión de género femenina. Asimismo, el término fue reapropiado por las mismas travestis y pasó a designar tanto las posiciones de sujetxs antes descriptas, como una identidad reivindicativa y sudamericana (Berkins, 2013).

⁴⁴ Ganadora del premio Vendimia Literaria en 2009.

⁴⁵ Novela ganadora del Premio Internacional de Novela Letra Sur en 2012 organizada de manera conjunta por el Grupo Jornada de Chubut y la Editorial El Ateneo.

y la ropa que utiliza para salir a la calle) hasta la operación que le realiza Biuti para proveerle implantes mamarios. Como señala Preciado (2014), la feminidad –cis y trans*– tal como se la construye hoy no existe sin un conjunto de dispositivos mediáticos y biomoleculares. Esta transformación se hacía a partir de la circulación de los saberes existentes –representados tanto por Biuti, como por sus compañeras– compartidos entre las trans* y de la apropiación de elementos socialmente creados para cis-mujeres, como las hormonas. Cómo narra Keta, la segunda entrevistada en la serie:

mi operación fue en una época difícil, no había tanta información [...] no teníamos alternativas ni conocimientos, e ir preguntando el boca a boca entre los suburbios [...] y así llegamos a un inyectable [...] trastos, cosas sucias, nada de asepsia. Emborracharnos para tomar coraje y entregarnos a ese hombre que nos iba a poner todos nuestros deseos (*Las Viajadas*, Cap. 2)

Si bien en esta época existían algunas clínicas privadas que aceptaban realizar modificaciones corporales, dichas técnicas eran inaccesibles en términos económicos (un alto coste siempre remarcado al tratarse de personas trans*), geográficos (las mejores clínicas para modificaciones corporales de este estilo se encontraban fuera del país), o simplemente por el desconocimiento. En el contexto de la serie, los saberes y herramientas transmitidos por la comunidad continuaron siendo uno de los medios principales de transformación corporal como se manifiesta en la entrevista realizada a La Totorá en el séptimo capítulo.

En términos simbólicos, el cuerpo travesti era entonces aquel cuerpo hiperfeminizado que, sin embargo, quedaba por fuera de la economía de lo que era “La” mujer. Su construcción aparece atravesada por los cánones hegemónicos de lo que ser una mujer y una trabajadora sexual significaba, cánones de una feminidad que eran incorporados prostéticamente a partir de hormonas y procesos de modificación corporal. El cuerpo travesti es, entonces, producto de prácticas clandestinas, es un cuerpo hecho a base de trabajo, silicona líquida y deseo personal, expuesto a la mirada social, la cual le otorga una gran variedad de significados, pero siempre por fuera del ser mujer y del ser humano. En este sentido, por un lado “El cuerpo travesti se acomoda a los cánones de belleza valorados y obedece (o intenta obedecer) a la moda, pero a la vez es castigado por el orden

social heteronormativo que ve en la auto-realización trans* una abominación” (Rada, 2012: 14). Teniendo en cuenta esto, podemos leer las construcciones genealógicas y la identificación como mujer por parte de personajes y entrevistadas como una forma de apropiación y subversión del significante mujer.

Sin embargo, nombrarse mujer, salirse de la identidad asignada, conllevó históricamente un proceso de abyección⁴⁶ de esas corporalidades que las distintas escenas narradas en la trama ejemplifican: el trabajo sexual como única salida laboral, el arresto bajo el artículo 80 del código de faltas, la huida hogareña, entre otras formas de violencia. Una de las manifestaciones de violencia más extremas de la serie puede verse en el asesinato de Rebeca, luego de que uno de los personajes que la llevaban a ella y a Rubí a una fiesta “descubriera” que era un “chabón” por poseer un pene. La normativa sexo-genérica que determina una relación binaria entre la genitalidad y la corporalidad es ejecutada en este acto sintetizando, con un golpe, la violencia de género existente. En este sentido, las vidas de travestis y trans* se definían a partir de la relación con la normativa sexo-genérica ya que, ante un contexto hostil, la posibilidad de encarnar la norma a partir de la reproducción de los ideales de belleza femenina funciona, entre otras cosas, como mecanismo de supervivencia.

Uno de los ejes principales de la trama es el devenir mujer, el llegar a ser mujer y los medios necesarios para lograr una correcta performance de la feminidad, como diría Butler. La ropa y las modificaciones corporales, como vimos, contribuyen y moldean el acto performativo; al igual que las formas de hablar, moverse, sentarse y posar que transmiten Ivanka y Leonela a Rubí en el capítulo 2, o las descripciones que sobre ellas hacen Ivanka y Pilar a lo largo de la serie, especialmente en la publicación de clasificados realizadas en el diario local para conseguir clientes, en el capítulo 7. El recurso de la ironía para mostrar la diferencia entre las descripciones inspiradas en los ideales de belleza y los cuerpos de las protagonistas puede leerse como actos de burla, subversión y reinterpretación del ideal de “la” mujer. En este sentido, la utilización del libro *Higiene* y

⁴⁶ Lo *abyecto* es aquello que cae por fuera del marco regulativo de los cuerpos. Es aquello que el poder, niega, rechaza, expulsa e invisibiliza. Lo *abyecto* hace posible que la norma funciona toda vez que ayuda a configurar aquel exterior que envuelve, constituye, delimita la norma (Butler J. 2007; 2012).

perfeccionamiento de la belleza humana en sus líneas, formas y color. Teoría nueva de los alimentos y bebidas. Digestión – Nutrición (de aquí en adelante *Higiene y perfeccionamiento*), publicado en 1875 por Auguste Debay es un claro ejemplo.

En el capítulo 4 de la serie titulado “Belleza Real y Belleza Relativa” se utilizan parámetros descritos en el libro *Higiene y perfeccionamiento* para evaluar la belleza de las protagonistas. Como sostiene Henri Billard (2018: 3), las referencias al tratado de belleza resultan paródicas e inútiles ya que

No hay concordancia entre la belleza física obtenida mediante artificios y silicona y las características morales de la protagonista. Rubí realiza una serie de actividades delictivas para sobrevivir como cuando preparó con la Pablo la impresora multifunción para falsificar dinero [...] Lo falso y lo auténtico se diluyen y metamorfosean en la novela. Robi ya no es Robi sino Rubí, los hombres creen ver mujeres en los cuerpos trans y los billetes falsos sirven para comprar chucherías

Sin embargo, hay un elemento más que nos permite pensar la parodia dentro de la parodia y es las referencias que *Higiene y perfeccionamiento* realiza a las figuras griegas, tanto en el texto como en la elección de las imágenes. Como describe Haraway en el documental “Story Telling for Earthly Survival” (2016), el ángulo facial que se utiliza como molde para establecer la forma que deben tener las mandíbulas a partir de los desarrollos de la ortodoncia proviene de las estatuas de dioses y diosas griegas; es decir, se basan en una población inexistente, salvo en la imaginación y el arte de quienes las esculpieron. Como señala la autora, los organismos biológicos son en tanto existe un discurso que les legitima como tales, es decir, no existen con anterioridad al marco discursivo que se utilice para interpretarlos (Haraway, 1995). El discurso médico representado por *Higiene y perfeccionamiento* es creado con anterioridad a la materialidad misma que describe como natural del mismo modo que el cuerpo de Rubí se sostiene gracias a toda una serie de discursos que le son previos de modo tal que la “artificialidad” adjudicada al cuerpo trans* no es diferente de la “naturalidad” construida de los cuerpos cis.

En cuanto a las imágenes que acompañan el libro *Higiene y perfeccionamiento* aportan elementos acerca de su contenido. Como afirma Keith Moxey (2008), los artefactos visuales ofrecen acceso al comportamiento humano por sí mismas y, por lo tanto, no pueden pensarse como meras ilustraciones

complementarias, sino como un universo semántico en sí mismo; y es este universo semiótico el que permite a los estudios de la cultura visual correrse de los lugares tradicionales de la historia del arte. Sin necesidad de escuchar el relato sobre lo escrito podemos ver, a través de las imágenes, que se trata de un libro científico por sus alusiones a figuras matemáticas o artísticas expuestas sobre hojas marrones acompañadas de tablas y datos, forma arquetípica de presentación de este tipo de literatura en los formatos audiovisuales. Debido a que no tenemos acceso al texto original, no podemos verificar si las imágenes presentadas son exactas o han sido anexadas en la serie, aunque la aparición de algunos elementos no típicos del siglo XIX, como el dibujo del chanco con proporciones matemáticas, nos llevan a pensar que se trata de una creación para la serie o, al menos, de una mixtura.

Ideas o conceptos como “mujer”, “natural”, o “bello” son puestos en cuestión por la serie o, mejor dicho, son construidos a partir de la subversión de ciertos discursos, como los enunciados médicos tradicionalmente orientados a cis-mujeres. En este sentido podría pensarse a *Las Viajadas* como una parodia del marco cisheteronormativo en el que se desenvuelve la serie. La relación entre ellas, con sus clientes y “chongos”, la relación con la noche y el consumo de sustancias pretenden mostrar de forma cómica las vivencias y los principales elementos culturales (Moxey, 2008) de la población travesti trans*. La serie en sí misma puede pensarse como una prótesis, una tecnología de género (De Lauretis, 1989) al desarrollar una historia no normativa en un contexto de lucha por la ampliación de derechos.

3. A modo de cierre

El presente estudio intentó pensar las relaciones de género que se juegan en una producción visual como lo es *Las Viajadas*; es decir, mostrar la serie en su contexto histórico y cultural, al pensar algunos elementos arquetípicos de la vida de las personas travestis y trans*, como son la modificación corporal, los mecanismos de precariedad y abyección o la búsqueda de comunidad que aparecen en la serie, para darles espesor histórico y densidad interpretativa al relato.

Por lo antedicho, podemos pensar a *Las Viajadas* dotada de una agencia dada por la relación de la serie con su contexto de producción. Como describimos en el primer apartado, la serie emerge en el contexto signado por disputas en torno al

género y lo visual. La lucha por el Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género posicionó a las disidencias sexuales en el terreno público, donde la relación de las personas trans* con su identidad jurídica y su soberanía corporal estaba siendo discutida. Si bien la serie no forma parte de una campaña publicitaria pensada para el debate legislativo como vimos con el Matrimonio Igualitario –lo cual posibilitó la representación de fisuras y conflictos internos entre las protagonistas–, sí puede enmarcarse en una serie de narrativas tendientes a visibilizar otras historias, cuerpos e identidades en los medios audiovisuales. Es decir, la representación de elementos arquetípicos que atravesaron la vida de las personas trans* puede ser pensada como forma de agenciamiento de la identidad travesti-trans* a través de la circulación de imágenes y relatos no tradicionales sobre las personas. En un mismo sentido, aunque no podamos medir el impacto, la disputa que representó la Ley de medios en el contexto argentino de producción de ficciones a partir del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Digitales para la Televisión Digital Terrestre puede ser pensada como un vehículo para la circulación de historias y formatos no tradicionales o no representativos del *mainstream* de ese momento.

Bibliografía

- Berkins, L. (2003). “Un itinerario político del travestismo”, en Maffía, D. (comp.) *Sexualidades Migrantes. Género y Transgénero*. Feminaria Ediciones: Buenos Aires: 127-137.
- (2013). “Los existenciaros trans”, en Fernández, A. M. y Péres, W. (coords.) *La diferencia desquiciada. Géneros y diversidades sexuales*. Buenos Aires: Biblos: 91-96.
- Billard, H. (2018). “De Robi a Rubí: la “trans”-formación en “otra” en la novela Soy lo que quieras llamarme”. *Babel. Littératures plurielles*, (37): 153-164.
- Butler, J. (2007 [1990]). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- (2009). *Marcos de guerra, las vidas no lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- (2012 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- (2017 [2015]). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, T. (1989). *Tecnologías del género*. Londres: Macmillan Press.
- Farji Neer, A. (2013). *Fronteras discursivas: travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado argentino, desde los Edictos Policiales hasta la Ley de Identidad de Género*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Maestría en Investigación en Ciencias Sociales, Argentina.
- García, N. (2015). “La serialidad televisiva nacional: cruces imaginables y construcciones Queer en *Las viajadas*”. Buenos Aires: Revista Lindes.
- (2017). “Identidades y alteridades en las regiones argentinas. Una cartografía pensada desde la sociología de las imágenes en las series federales INCAA 2010-2012”. *Millcayac-Revista Digital de Ciencias Sociales*, 4(6): 285-304.
- Grzincich, C. G. y Alaniz, M. (2017). *TV Digital Argentina: Políticas públicas y regulación en el contexto suramericano (2009-2015)*. Universidad Nacional de Córdoba Repositorio Digital Universitario.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Manuel Talens (trad.). Cátedra, Universitat de València.
- Hiller, R. (2010). “Matrimonio igualitario y espacio público en Argentina”, en Aldao Marín-Clérico L. (comp.) *Matrimonio Igualitario. Perspectivas sociales, políticas y jurídicas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moxey, K. (2008). “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*. N° 6: 8-27.
- Mirzoeff, N. (2003). “¿Que es la cultura visual?”, en *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Preciado, P. B. (2014 [2008]). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Paidós.
- Rada Schultze, F. (2013). “Curso de vida travesti. La imposibilidad de imaginarse un futuro como adultas mayores”, en *ActasX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Scharagrodsky, P. (2014). “Dime cómo te mueves y te diré cuál es tu “sexo”: discurso médico, educación física y diferencia sexual a finales del siglo XIX y principios del XX”, en *Moralidades y comportamientos sexuales: Argentina, 1880-2011*: 73-94.

- Toricella, A. (2019). “Investigaciones y aportes teórico-metodológicos entre ciencias sociales y estudios visuales”. *Sudamérica. Revista de Ciencias Sociales*, N° 10: 9-18.
- Wayar, M. (2018). *Travesti: Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

Fuentes

- Faiozzo, B. (productora); Agüero, C. y Dalla Torre, G. (2011). *Las Viajadas*. [Serie TV]. Argentina: El Generador.

En-tre(s)-vistas

Tres consignas para tres reflexiones sobre trabajo sexual

Luciana V. Almada

CEA-FCS-UNC/RRTS

luciana.almada@unc.edu.ar

Liliana V. Pereyra

FFyH-UNC/RRTS

lpereyra@ffyh.unc.edu.ar

Juan M. Burgos

FA-UNC

juanmanuelburgos87@gmail.com

Resumen

El texto que sigue presenta y reflexiona sobre tres consignas políticas que fueron parte de la campaña en respuesta a una ordenanza municipal en Mar del Plata por parte de trabajadorxs sexuales organizadas en la Red por el Reconocimiento del trabajo sexual (RRTS). Tres apartados con algunas discusiones, debates y sentires respecto del trabajo sexual y su (falta de) reconocimiento en el territorio nacional, que con la excusa de esta situación concreta nos lleva a recorrer demandas históricas, un pasado reciente de lucha de este colectivo de trabajadorxs que también se pregunta (y nos preguntamos) por el porvenir de esta profesión en un mundo que sólo admite la crueldad como alternativa.

Palabras clave

trabajo sexual – consignas políticas – RRTS – reconocimiento – derechos

Introducción: tres por tres por tres

El texto que sigue es el resultado de una escritura colectiva, conversaciones que entre lxs tres hemos sostenido en este tiempo y que se nutren de intereses comunes de varios años. Lo que vamos a compartir en los apartados que siguen es una serie de reflexiones que nos suscitaron tres consignas políticas propuestas por la Red de Reconocimiento del Trabajo Sexual (RRTS)⁴⁷ en el marco de lo que fue la lucha cuerpo a cuerpo con motivo de una política municipal marplatense.⁴⁸ Durante el año 2022, el municipio de Mar del Plata decidió restringir la zona de circulación y trabajo de lxstrabajadorxs sexuales callejerxs que desarrollaban su actividad en espacios céntricos de la ciudad. Oponiéndose a la decisión del gobierno local, lxscpañerxs nucleadas en la RRTS organizaron una campaña amplia, una de cuyas acciones fue la difusión de tres consignas políticas. Estas consignas, que fueron votadas en asamblea, tomaron distintas formas, tales como, pancartas, afiches, posters, flyers, placas para redes sociales, por citar las principales. Lo que estaba sucediendo en Mar del Plata fue de tal importancia que resultó un territorio prioritario para las acciones de la RRTS en su conjunto. Es decir, el trabajo que la RRTS venía sosteniendo por el reconocimiento del trabajo sexual como trabajo tuvo una atención especial puesta en la ciudad balnearia ya que evaluó que lo que estaba teniendo lugar allí, esa “estrategia de gobierno”, se podría replicar en otras regiones del país. La campaña desarrollada no fue sólo un movimiento hacia el futuro, también recuperó consignas previas, historia ya vivida por el colectivo. La urgencia del presente también permitió rastrear genealógicamente los procesos organizativos, e intentar una proyección de lo que se leyó políticamente como una amenaza en ciernes.

Somos putas, queremos trabajar, Caminar no es delito y No me saques de mi esquina para que limpie tu cocina fueron las tres consignas sostenidas por la RRTS y,

⁴⁷ La RRTS, como su nombre lo indica, funciona como una plataforma de acción política de alcance nacional que nuclea trabajadorxs sexuales de diversas edades y modalidades de ejercicio, como así también a una amplia gama de profesionales, investigadorxs y trabajadorxs autónomxs y de la economía popular, aliadxs o cómplices, como elegimos llamarnos, que luchamos por el reconocimiento del trabajo sexual como trabajo, entre las demandas principales, y que lleva adelante diversas acciones conforme a las demandas del contexto. No es una asociación ni se encuentra financiada por ningún órgano estatal o extra gubernamental. Ig: @rrts

⁴⁸ Referimos a la Ordenanza Municipal 25590/2022, promulgada por el Concejo Deliberante marplatense el 12 de julio de 2022.

en este escrito, que es una conversación a tres voces, compartimos algunas reflexiones a propósito de lo que nos interpela, conmueve y despierta su lectura y su devenir en los espacios por donde circularon los carteles.

1 - Somos putas, queremos trabajar

De esta consigna lo primero que llama la atención es su fuerza, su contundencia. No hay eufemismos, no hay ironías o juegos de palabras. Hay, podríamos decir, una declaración. Dos preguntas casi inevitables surgen de su lectura: ¿quiénes somos?, ¿qué queremos? Advertimos en esta consigna un cruce, un enlace entre un posicionamiento identitario y una demanda concreta. El enunciado deja bien en claro que *queremos trabajar* y, por lo tanto, advierte sobre una situación en la que no están pudiendo, en la que no se les está permitiendo hacerlo. El deseo de trabajar, en primera persona, está siendo obturado, perturbado, alterado. Sin embargo, al leer la consigna, resuena que, primero, *somos putas* y que después viene el tema del trabajo. Ser puta se presenta como algo que puede sobrepasar el hecho de trabajar en ese rubro, como si esa identidad fuera un poco más compleja. De hecho, podemos ser putas sin estar trabajando, aún impedidas de trabajar.

Esta consigna política dialoga de manera directa con las demandas construidas por la RRTS desde el año 2020, cuando se lanzó la campaña por el reconocimiento del trabajo sexual con la consigna política *Trabajo sexual es trabajo, negarlo es violencia*. La misma tuvo amplia difusión, volviendo público ese debate. Entre sus maneras de visibilización, una de las formas más extendidas fue la circulación de materiales en redes sociales y a medida que se fueron habilitando posibilidades presenciales, hubo otras estrategias: se



confeccionaron e imprimieron pañuelos rojos y gran cantidad de *merchandising* con la frase, pequeños stickers que replicaban la forma de los pañuelos. La consigna *Trabajo sexual es trabajo, negarlo es violencia* formó parte, como decíamos, de la campaña por el reconocimiento del trabajo sexual iniciada por la RRTS en 2020 y en ese año tuvo lugar un hecho determinante. En junio, el Ministerio de Desarrollo Social dispuso la incorporación del trabajo sexual dentro de las ocupaciones alcanzadas por el Registro Nacional de Trabajadores de la Economía Popular (ReNaTEP), inclusión que hacía posible percibir el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE), instrumento destinado a paliar los efectos de la pandemia por Covid-19 en las economías domésticas. El punto decisivo en este proceso fue que unas pocas horas después de la incorporación del trabajo sexual en el ReNaTEP, este fue dado de baja aduciendo que “la prostitución no es trabajo” (Fassi y Peñas Defagó, 2020), lo que significó, una vez más, dejar fuera de la protección a un sector afectado de manera diferencial por la pandemia. A la posición estatal, las putas le respondieron afirmando su condición de trabajadorxs violentadxs.

Volviendo a la consigna que nos ocupa en esta ocasión, vemos que aparecen dos niveles superpuestos de lectura. Uno, que recupera una pregunta antigua, pero actualizada en relación al *putas* como algo identitario, como algo que es previo a la situación laboral. Y un segundo nivel, cifrado en la expresión *queremos trabajar*.

Respecto del primer nivel mencionado, el de la identidad, pareciera haber un cambio de signo. Especialmente cuando pensamos a partir de nuestras experiencias locales, desde Córdoba, nuestro territorio de activismo, trabajo y escritura situada, donde la potencia política de autodenominarse como *putas*, generó tensiones en diferentes momentos en las organizaciones de trabajadorxs sexuales.⁴⁹ Hay, en la consigna analizada, una reapropiación de esa identidad puta, de la injuria, que nos permite hacer un vínculo con las disidencias sexuales. Ya no es (sólo) un trabajo o profesión, sino una identidad: una mujer cis que es puta, una travesti que es puta, una persona trans que es puta.

⁴⁹ Nos referimos, particularmente, a las diferentes tradiciones sindicales de las que venían algunas organizaciones, y a un elemento clave como es el cambio generacional, que excede a los fines de este ensayo, pero es crucial para comprender muchos de los factores que hacen del trabajo sexual un espacio de disputa, de controversia y de gran potencia política para pensar la organización, el trabajo y la formación política frente a algo tan “simple” como a la denominación y/o identidad que se elige como representativa de un conjunto.

La segunda parte de la consigna, no se adentra en el debate respecto de la dignidad (o no) del trabajo sexual, histórico tema de discusión dentro y fuera de los feminismos, sino que está pensando mucho antes; la expresión interpela la imposibilidad de trabajar en determinada zona, “como estábamos acostumbradxs a trabajar”, dirán lxsprotagonistxs. En ese querer trabajar, hay una puesta en valor del trabajo: queremos trabajar, queremos poder ser lxsproveedorxs de nuestro sustento. Hay algo de la autonomía, de la autodeterminación, del deseo de trabajar, en el *quiero* trabajar, elijo trabajar, y este aspecto se enfatiza en la frase. No es un tenemos que trabajar, o debemos trabajar. Es interesante contar, en este punto, que esta consigna tuvo/tiene dos versiones: una que es la que estamos analizando, y otra que circuló también por aquellos días más álgidos en las calles de Mar del Plata: *Somos putas, necesitamos trabajar*. No vamos a abordarlo en este escrito, pero, podemos preguntarnos, ¿qué diferencias encontramos entre querer y necesitar?

La lectura de la consigna nos acerca otra huella o eco de lo que sucedió durante 2020 y 2021: la imposibilidad de trabajar por el aislamiento que conllevó la pandemia por Covid-19. Este antecedente fue señalado en varias ocasiones por trabajadorxs sexuales de la zona quienes establecieron una relación cercana entre aquella situación pandémica y la actual delimitación o cambio de la zona de trabajo⁵⁰. Durante la pandemia, el ejercicio callejero fue la rama dentro del trabajo sexual más afectada por las políticas públicas implementadas, y por las omitidas, también. La imposibilidad de transitar las calles significó para muchxs trabajadoras sexuales la pérdida repentina de las condiciones esenciales para trabajar y, por lo tanto, para su supervivencia. Es posible advertir entonces un nuevo pliegue en lo que la consigna enuncia: la imposibilidad de habitar y circular en el espacio público fue contrarrestada por muchxstrabajadorxs sexuales con la ampliación del trabajo sexual virtual, en redes, la venta de contenidos y otras múltiples modalidades que, si bien eran preexistentes, se vieron favorecidas por el contexto. Algunas putas sí pudieron trabajar, pero esta alternativa, no estuvo al alcance de todxs, aunque el

⁵⁰ Esta situación fue referida por Victoria Banks en una entrevista y en conversaciones informales a lo largo del año 2023. Además, esta situación se encuentra relatada en detalle en un documental titulado “Derecho al trabajo sexual”, realizado por artistas marplatenses independientes, que se encuentra aún sin circulación liberada, pero que conocemos quienes escribimos este texto y quienes participamos de unas jornadas en el año 2023. Cf. “La libertad es un músculo que se ejercita”. Disponible en línea: <https://www.lalunacongatillo.com/la-libertad-es-un-musculo-que-se-ejercita/>

recurso haya persistido y transformado el mercado local. Esto nos permite recordar cuáles son las putas que encarnan la demanda actual: ese *queremos trabajar* habla de una modalidad específica de trabajo sexual, el callejero, es ese el que no se está permitiendo realizar.

Advertimos que el debate que abre la delimitación del espacio de trabajo es más amplio, está relacionado, por ejemplo, con los procesos de *gentrificación* de las ciudades, procesos que no sólo requieren que lxtrabajadorxs sexuales abandonen determinadas zonas, sino que también lo hagan otros sectores vulnerabilizados de la sociedad, que no encajan en esos modelos. En esa misma línea de pensamiento inscribimos las expresiones de Lucero (2022), cuando analiza este proceso en la ciudad de Mar del Plata, y expresa

Es esa una de las partes también, no me gusta decirlo, pero se realiza una especie de “limpieza” de aquellos grupos que supuestamente estigmatizan a estos barrios. Otro caso evidente es el de las zonas rojas, evidentemente tiene vinculación con esto, tiene que ver con el traslado de esos grupos socialmente marginados. Se trata de evitar que estos grupos se sostengan en esos espacios porque se está reconstruyendo la ciudad (Portal Universidad, UNMDP, 29-09-2022).

Insistimos en que la redistribución de las putas callejeras en el espacio geográfico de la ciudad resulta un fenómeno complejo que toca cuestiones relacionadas con las maneras en las que la ciudad se organiza y cambia, pero también invita a reflexionar sobre la diversidad de modalidades en las que se ejerce el trabajo sexual. En esas mismas zonas podría haber vecinxs que sean putas, y que estén trabajando dentro del espacio cerrado, doméstico, íntimo, en locales o lugares compartidos, y no verse afectadxs por la ordenanza.

Finalmente, cuando en la consigna se elige decir somos *putas*, en lugar de *trabajadorxs sexuales*, también se realiza una apuesta política concreta. ¿Quiénes son/somos las putas? Ante todo, rescatamos como valioso el sentido colectivo que sugiere el *somos*. Habla de un colectivo probablemente organizado, ya que hay un *queremos* que es común, hay varias personas que lo integran. *Somos* mujeres trabajadoras sexuales, *somos* mujeres y disidencias trabajadorxs sexuales, *somos* trans trabajadorxs sexuales... Pareciera que la expresión *putas* condensara o unificara un sentido compartido. ¿Alguien puede decir que no sabe a qué estamos

refiriendo? *Somos putas* reconoce un sentido social compartido, apela a la “puta imaginaria” (Mac y Smith, 2020), a lo auto-evidente, en un sentido muy local, inclusive, del término. Apela, especialmente, a lxs trabajadorxs que son callejerxs, que están hipervisibles, a lxs que vemos caminando en la calle, a quien aparece en escena, en primer plano, cuando la palabra suena. Cuando vemos a la gente caminar por la calle, ¿cómo sabemos cuál es puta y cuál no lo es? *Somos putas* habla de un look, de marcas o huellas visuales, táctiles, aromáticas, modos de circulación y detención en el espacio, refiere a una suerte de teatralidad en la escena callejera.

2 - Caminar no es delito

Como ya hemos dicho, la campaña de 2022 en Mar del Plata contra la ordenanza que buscaba alterar los lugares para el trabajo sexual callejero, entre otros recursos, esgrimió las tres consignas sobre las que estamos reflexionando. Cada una de ellas conserva cierta autonomía, pero cada una de ellas dialoga con las otras por diversas razones: contenido, estética, modalidades de circulación, entre otras. Ahora bien, la frase que nos ocupa en este apartado, *Caminar no es delito*, es la que más depende de las otras dos para su mejor comprensión. Sin embargo, como veremos, sus referencias están, también, más allá de sus compañeras de campaña.



Un primer comentario a la afirmación propuesta en la consigna podría ser que, efectivamente, caminar, no es un delito. Sin embargo, la mera existencia de un afiche que enuncie esta afirmación ya nos habilita la pregunta, caminar ¿podría ser un delito? ¿Dónde, cuándo, para quiénes, caminar es un delito? Como telón de fondo de estos interrogantes resuena el pasado (no tan pasado), con los edictos policiales y los códigos contravencionales. Si nos posicionamos en esa clave, una

nueva serie de preguntas (re)aparece: quiénes pueden caminar, vistiendo qué ropa, ostentando qué, haciendo qué cosas, en qué lugares, en qué horarios y de qué manera. Tomando como referencia la situación marplatense, esta consigna se va a terminar de contextualizar en yuxtaposición a la anterior: ¿por qué esas que somos, esas *putas que somos*, tenemos que aclarar (o recordar) que caminar no es un delito?

En esta segunda frase, se produce un nexo, un puente, donde cuaja toda la demanda de lxs trabajadorxs sexuales de la RRTS. Durante el proceso de tratamiento de la propuesta de ordenanza, que después fue aprobada e implementada, se hizo hincapié en que ya no podría haber paradas en las zonas rojas habituales de la ciudad. Tener paradas es otra forma de decir “estar paradxs” en determinadas zonas de la ciudad. La forma de resistencia al momento de la implementación de la nueva normativa fue la caminata, porque en la medida en que se estuvieran movilizandxs y no (es)tuvieran paradxs, no podían ser detenidxs. Se optó por ponerle una zancadilla a la norma, encontrar la fisura en su literalidad. Hecha la ley, hecha la trampa. Desde luego, no podemos dejar de pensar en que esta fue una estrategia histórica frente a la represión, fue la táctica de *Madres y Abuelas*. En su relato,⁵¹ cuentan que una de ellas llegaba a la plaza, se sentaba en un banquito sin el pañuelo blanco en la cabeza, cuando se sumaban dos o tres más, ya se ponían el pañuelo y empezaban a caminar, porque había que circular, porque si no, levantaban la sospecha de la policía, porque eran diferentes de cualquier otro transeúnte. Y ellas, en su mayoría abrumadora mujeres, “las locas”, caminaron esa ronda y lo continúan haciendo, disfrazaron esa manifestación pública desde los ´70 a la fecha. Se sentían protegidas, y se repetían que si circulaban no podían ser detenidas ni frenadas en el andar por una plaza, y que sólo buscaban asustarlas cuando les sacaban fotos desde los costados. Y parecía que ese escudo humano las haría intocables. La historia finalmente comprobó lo contrario, y *Las Madres* también fueron secuestradas y desaparecidas.

⁵¹ Para una “visita” a la resistencia de Madres y Abuelas, compartimos la reseña y el enlace a una muestra temporal que se encuentra en el Museo de sitio del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba: *La tenacidad de los pañuelos*. Disponible en línea: <https://apm.gov.ar/apm/la-tenacidad-de-los-pa%C3%B1uelos-muestra-temporal>

Caminar, como vemos, no es “inocente” en algunas situaciones. En este sentido es que nos parece que la fuerza política y afectiva de esta consigna está en su ligazón a otras luchas históricas, en volver colectivo ese somos, en términos de sociedad, en pensar los modos de habitar un mundo común.

Si tomamos como referencia los edictos policiales, es necesario recordar que las putas no son unxciudadanx modelo, lx “sujetx de la Nación”, sino que ocupan, junto a otrxs indeseables, el lugar del individuo a corregir. Aunque el trabajo sexual no es un delito, en su ejercicio callejero sí puede ser penado, alcanzado por la mano de la ley, ya que se vuelve visible y operan sobre él la marcación y su posible sanción.⁵² En esa caminata necesaria para eludir la norma, hay toda una sabiduría, un *knowhow*. Se trata de una caminata que no es ingenua, en la hay que estar “disfrazando” el objetivo, seguir circulando, quedarse paradx solo lo justo, simular que se espera un colectivo y simular que no se está “ofreciendo” un servicio. En el quedarse paradx, tiene que haber cierta ambigüedad, pero, en el caminar, también.

Esta acción de caminar, se liga, además, con toda una tradición de Argentina, del significado de manifestarse en el espacio público: al yire, a otra práctica, que puede o no estar en vinculación con el trabajo sexual o al intercambio económico. A ese “circular y levantar”, pero también a esa cosa de marchar, de andar derecho, de caminar por la pasarela. O un sentido más combativo, el de “tomar la calle”, de una apropiación del espacio público, porque la presencia de una puta en una esquina, siempre es una presencia política. “Hacer la calle” es una expresión con la que algunas personas refieren al trabajo sexual, las putas de Mar del Plata *hacían la calle* trabajando, buscando lo que buscamos todxs, sostener la vida en este mundo. Hacen la calle para defenderse, para intentar garantizar un lugar en ella y mientras caminaban, que es otra manera de tomar el espacio público, la hacían y se hacían, performativamente.

Las manifestaciones son unas de las pocas formas que tenemos de superar la fuerza policial, sobre todo cuando adquieren envergadura, tal capacidad de maniobra, que no pueden ser contenidas por la policía (...) Juntos [los cuerpos

⁵² En la mayoría de los Códigos de Faltas provinciales hubo (y en algunos casos aún existen) referencias explícitas al tema. Vaya como ejemplo el contenido del artículo 45 del CF de Córdoba que logró ser derogado en 2015 por la lucha de lxs trabajadorxs sexuales organizadxs: “Artículo 45.- SERÁN sancionados con arresto de hasta veinte (20) días, quienes ejerciendo la prostitución se ofrecieren o incitaran públicamente molestando a las personas o provocando escándalo”.

reunidos en manifestación o asamblea] ejercitan el poder performativo para reclamar lo público de una manera que todavía no está recogida en la ley y que no podrá nunca estar recogida del todo (Butler, 2017: 79).

Las tres consignas que abordamos en este texto tienen diferentes registros. El *somos putas* apela a un colectivo, apela a algo plural. El enunciado *caminar no es delito*, tiene un registro más neutro, hay un verbo sin sujeto, es difícil ver quién es el enunciador. En las reflexiones compartidas que tuvimos mientras construíamos este texto, la expresión *caminar no es delito* nos llevó a recuperar que el comienzo de la lucha de lxs trabajadorxs sexuales tuvo que ver con poder enunciar que el trabajo sexual no era delito. La organización, por aquellos años fundamentalmente la Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR), se conforma en diferentes puntos del país para luchar contra los abusos policiales. De nuevo, contra determinadas formas de trabajo sexual que estaban (y siguen estando) criminalizadas. Regresa así a nuestro análisis la especificidad del trabajo sexual callejero. En el caso que nos ocupa todo indica que la insistencia no está tanto en decir que el trabajo sexual no es delito, sino que, en el trabajo sexual callejero, tampoco es lo es. La modalidad callejera, la de la esquina, la que siempre ha estado más expuesta, más a merced de la represión policial, más a merced de una criminalización de segundo orden, que no está escrita en el Código Penal ni en los Códigos de Faltas, sino que discurre en una especie de código social, asentado en un estigma social.

También advertimos que el registro que tiene esta pieza interpela o podría aplicar a espacios y situaciones que están por fuera del trabajo sexual, a lxs trabajadorxs sexuales, a las putas, y puede ser compartido por otros grupos, puede formar parte de otras banderas. ¿Qué motivó su elección como consigna de la campaña? ¿Cuál fue el disparador concreto que pudo haber surgido? No podemos reconstruir ese hecho, sin embargo, podemos proyectar algunas ideas a partir de conversaciones con algunas trabajadorxs sexuales de Mar del Plata de la RRTS que nos contaban que muchxs de ellxs son migrantes, y que, ¡oh casualidad!, son quienes estaban (y siguen estando) más hostigadxs, perseguidxs y acosadxs por la policía. Podríamos pensar, entonces, el *caminar* como una extensión del derecho a moverse, a migrar, como el derecho a circular y a trasladarse en el territorio. Nos

preguntarnos, si caminar fuera un delito, ¿qué formas de desplazarse no lo son? Por ejemplo, lxs clientes, que pasan en autos, que levantan, pueden desplazarse sin que se considere un delito su andar. ¿Y lxs clientes que caminan, cómo son leídos por la policía lxs demás transeúntes que pasan por la calle?

Entonces, ¿dónde está el foco de la ordenanza? ¿En el trabajo sexual? ¿Quiénes están en la mira? Dado que no hay una reglamentación que establezca que no circulen autos que estén buscando trabajo sexual en una zona, el mayor peso de la (nueva) legislación recae sobre los cuerpos de siempre: está orientada a desplazar exclusivamente a lxs trabajadorxs sexuales de sus esquinas.

3 - No me saques de mi esquina para que limpie tu cocina

El gesto que propone esta consigna, su “tono”, se distancia del registro afirmativo de la primera y del registro insinuante de la segunda. Propone, en cambio, de manera muy explícita, la demarcación de un límite: *no me saques*.⁵³ Esta consigna, además, se enuncia en singular, en primera persona, y no porque el reclamo no sea colectivo, sino porque toma una posición que se subraya en esa forma gramatical. En la enunciación hay un lugar que es propio, *mi esquina*, y esta idea se expresa como si el espacio público estuviera ya distribuido. Esta es nuestra zona, dicen, y es el espacio de cada unx en nuestra zona el que se resalta.

La consigna encarna, también, la vieja bandera de que nadie hable por mí, vuelve sobre la recuperación de la voz propia, que es un reclamo histórico del activismo de lxs trabajadorxs sexuales. En esa primera persona también hay un guiño, una burla, si se quiere, respecto de nociones como la empatía, esa idea absurda de “ponerte en mis zapatos”. Aquí parece que no se trata de eso. ¿“Mis zapatos”? ¡a esos me los quedo yo!, que me costaron caro, que me calzan bien... Dejame a mí mis zapatos, vos quedate en los tuyos, en *tu cocina*, si ese es tu lugar. La consigna política parece decir(nos), no nos pongamos unx en el lugar de lxs otrxs,

⁵³ El encuentro en el V Coloquio Internacional *Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*, organizado por el Programa Universitario de Diversidad Sexual, Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario, en junio de 2023 fue la ocasión para compartir *in extenso* algunas reflexiones sobre esta consigna específica. Cfr. Pereyra y Almada (2023): “Cinco fragmentos para un montaje provisorio sobre trabajo sexual”. (Inédito).

pero redistribuyamos las cosas de modo tal que cada unx pueda tener o estar en su lugar, en el lugar en el que desee estar.

Es perfectamente posible que otrx de lxsdestinatarixs del cartel sea el feminismo, el más hegemónico, ese del público en general. El texto, complejo, de la consigna interpela a cierta doble moral (siempre denunciada por el activismo del trabajo sexual) que en muchas ocasiones es puesta a funcionar y apela a un lugar de derecho laboral que es una lucha histórica. Poniendo en la misma línea *la esquina* y *la cocina*, la consigna vuelve sobre una discusión ya gastada (para algunxs), respecto de dos labores, dos tareas, altamente feminizadas e infravaloradas, puestas como alternativas últimas de elección. Simultáneamente la convivencia de esquina y cocina en esta consigna también nos invita a recordar la relación intrínseca entre trabajo sexual y trabajo doméstico como caras inseparables del mismo asunto, como emergentes de los mismos procesos históricos que, al tiempo que construyeron a las dóciles amas de casa, construyeron a las indómitas putas (Federici, 2011 y Fortunati, 2019).



También es evidente que el grito de esta consigna no está dirigido ni a lxs clientes ni al Estado, tampoco le está hablando la policía. Es como si saltara a ese intermediario, y le hablara a estxs que les quieren re-ubicar, poner en un otro lugar. ¿Está dirigido a lxs vecinx que no les quiere en la esquina?, ¿a quién pide que el trabajo sexual se ejerza en un ámbito encerrado/privado? ¿A quienes proponen que las putas hagan otro tipo de tarea, como las domésticas? ¿A quiénes diferencian trabajos considerados dignos de los que no lo son? También le habla a cierto progresismo, ciertos movimientos políticos o sociales como lo han sido las izquierdas más tradicionales (y obviamente las derechas de hoy y siempre), que entienden que es más digno ir a limpiar inodoros que “usar el cuerpo” para otras tareas, que hay trabajos que no implican violencia o que pueden valorar como más

(o menos) aceptables algunas alternativas por sobre otras. Llevándolo a un extremo, podríamos decir que la consigna de la RRTS reacciona a la alternativa de “salí de la calle, te doy un lugar haciendo tareas domésticas”. Pero, ¿esas personas querrían a las putas en sus cocinas? No lxs quieren en sus veredas, pero entonces dónde. Hay una vasta bibliografía respecto (Federici, 2013 y 2018; Pereyra, 2012; Almada y Pereyra, 2022), a las tensiones y las luchas por el reconocimiento de los trabajos, de determinadas tareas que no son leídas como profesiones, y el trabajo sexual comparte ese prejuicio con el trabajo doméstico, algo que, al parecer, no precisa ni estudios, ni preparación previa, ni estrategias específicas para su desarrollo.

El subtexto al que apela esta consigna política es muy fuerte, es una deuda de los feminismos, de las luchas sindicales, de la sociedad en su conjunto. Y en eso también radica su potencia, en lo gráfico y efectista de cada una de las partes de la sentencia. Resuena mucho más en este contexto libertario y de recortes criminales sobre los ámbitos de la ciencia y la producción de conocimiento, en aquella frase de que se “vayan a lavar los platos”, y las múltiples derivas analíticas que podemos desgranar desde allí. Como en el apartado previo, las vinculaciones con la historia reciente son más que evidentes, también en esta frase.

Conclusiones: en-tre(s)-vistas

Luego del intercambio, es difícil decir que llegamos a alguna conclusión, mucho menos a alguna respuesta o alternativa. Sin embargo, podemos decir que las tres consignas políticas parecen responder a ataques muy concretos que el colectivo de trabajadorxs sexuales, en el marco de esta campaña que compartimos, pero antes también, han (y hemos) tenido que enfrentar. Son reacciones a determinadas violencias recibidas, no son ingenuas, no están hechas sobre la nada, son apuestas semiótico materiales que significan memorias afectivas variadas, y apelan a temporalidades múltiples. Se conectan, como decíamos, con luchas pasadas y con un mundo que parece venir cada día más hostil. Cada una, en su potencia(lidad), interpela a destinatarixs diferentes, y en cada enunciado está retrucando, rebatiendo, respondiendo: se dice que *caminar no es delito* porque desde algún lado se dice que caminar es delito; se dice *no me saques de mi esquina*

porque desde algún lado se busca sacar del espacio público a determinadas personas; se dice que *somos putas y queremos trabajar* porque desde algunos lugares puede ser leído como un no-trabajo, o porque no se está dejando que ese trabajo tenga lugar en un determinado formato, mientras vivimos en un mundo que evoca la sexualización de todo, siempre que no dañe las “buenas costumbres”, pero eso es tema de otras conversas que tenemos estxs tres que escribimos ahora.

El objetivo final es poder seguir trabajando, dirán lxs compañerxs trabajadorxs de la zona roja marplatense, y es tan urgente la lucha que hay poco margen para pensar cómo, qué negociamos con lxsvecinxs, qué caminatas. No hay “espacio” para debatir en profundidad, tampoco hay oportunidades de escucha. Porque justamente fueron reacciones para frenar algo que ya estaba sucediendo, para que los patrulleros, que ya estaban en la zona, a los que había que parar literalmente con el cuerpo, que no dejaban pasar a lxs clientes, no lxs arrestaran sólo por estar paradxs. Es decir, la ordenanza vino a reafirmar algo que ya existía en la praxis, le dio un marco para ser actuado y para ser dicho, televisado, noticiable. Habilitó un ejercicio de la fuerza policial que ya estaba en movimiento previo a su sanción, previo a estos últimos años, podríamos agregar.

Y en este punto nos parece importante decir que estas medidas no apuntan solamente a lxs trabajadorxs sexuales de ese lugar concreto, son formas de control social, políticas sexuales poblacionales, totales, que pretenden demarcar los límites de lo permitido y lo que debe ser sancionado, repudiado y castigado, por la fuerza de la ley, por la fuerza del estigma. De allí que el pedido de involucramiento más amplio de esta campaña sea tan urgente. Después de todo, la pregunta que *camina* por todas estas consignas políticas, la problemática que estamos tratando de desanudar, pretende buscar respuestas a la pregunta filosófica por excelencia: ¿cómo hacemos para vivir juntxs?

Bibliografía

- Almada, L. y Pereyra, L. (2022). “Para quienes sufrimos el peso de la bota, la libertad es una cosa muy loca”. Tránsito del “te cabe por put*” a la organización política. Actas del XIII Seminario Internacional Políticas de Memoria. Memoria y Derechos Humanos. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario-xiii-ponencias.php>
- Butler, J. (2017). “Cuerpos en alianza y la política de la calle”, en *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Fassi, M. y Peñas Defagó, A. (2020). “Colonialidad y pandemia 2.0 Retos para repensar los relatos sobre el trabajo seuxual en Argentina”, en Llamosas, E. y Lariguet, G. (eds.): *Problemas en torno a la desigualdad. Un enfoque poliédrico*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba: 109-121. Disponible en línea: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/122598/CONICET_Digital_Nro.980506bc-4026-4c3c-a7cf-24c620ef61d3_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Federici, S. (2011 [2004]). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- (2018). “El sexo para las mujeres ha sido siempre un trabajo”. *Revista Contexto*, 195. Disponible en línea: <https://ctxt.es/es/20181114/Politica/22841/silvia-federici-el-sexo-ha-sido-un-trabajo-para-las-mujeres.htm>
- Fortunati, L. (2019 [1981]). *El arcano de la reproducción. Amas de casa, prostitutas, obreros y capital*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Mac, J. y Smith, M. (2020). *Putas Insolentes. La lucha por los derechos de las trabajadoras sexuales*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Pereyra, L. (2021). “Los días y los trabajos de Jeanne Dielman”, en Svetko, F. y Arese, L. (Comps.): *Cine, Política y Derechos Humanos III*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).
- Pereyra L. y Almada L. (2023). “Cinco fragmentos para un montaje provisorio sobre trabajo sexual”. Ponencia presentada en el V Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis. Programa Universitario de Diversidad Sexual, Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario.

Fuentes

- Honorable Concejo Deliberante de Mar del Plata (12 de julio de 2022). Ordenanza municipal 25590/2022. Disponible en línea: <https://www.concejomdp.gov.ar/biblioteca/docs/025590.pdf?v=893fa324b8183292232d73efcbf53b16>
- Redacción Portal Universidad (29-09-2022). Disponible en línea: <https://portaluniversidad.org.ar/index.php/2022/09/29/gentrificacion-en-mar-del-plata-este-proceso-provoca-segregaciones-sociales-y-espaciales/>



PROGRAMA UNIVERSITARIO DE DIVERSIDAD SEXUAL



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS



Editor responsable:

Programa Universitario de Diversidad Sexual – Centro de Estudios Interdisciplinarios

Universidad Nacional de Rosario

Maipú 1065 – (2000) Rosario

Mail: diversidadsexualunr@gmail.com

Web: <https://puds.unr.edu.ar/>

Redes Sociales: facebook.com/ProgramaDS - instagram.com/puds_unr/