

**The Language of Transvestism and the Political Limits of the National-Popular in 20th and
21st Century Latin American Cultural Production**

by

Erika Almenara

**A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in the University of Michigan
2015**

Doctoral Committee:

**Professor Gareth Williams, Chair
Associate Professor Paulina L. Alberto
Associate Professor Lawrence M. La Fountain-Stokes
Professor Silvia Pedraza
Assistant Professor Jaime Rodríguez-Matos**



Cristal

© Erika Almenara

2015

AGRADECIMIENTOS

Redactar esta disertación no habría sido posible sin el apoyo de la Universidad de Michigan, principalmente, del Departamento de Romance Languages and Literatures, el cual me brindó la comunidad y los espacios necesarios para pensar y desarrollar este proyecto. Gracias a Cristina Moreiras-Menor, Directora del departamento durante mis seis años de estudio, no sólo por facilitarme los recursos que colaboraron en la composición y progreso de mi investigación, sino también por ser un ejemplo de lucha y fortaleza constantes. Gracias también a Katie Hayes por su asistencia en los complejos procesos administrativos que implica el proceso académico.

Quisiera agradecer a los miembros de mi comité de tesis: Larry La Fountain-Stokes, Silvia Pedraza, Jaime Rodríguez-Matos y Paulina Alberto por las cuidadas lecturas que hicieron a mi trabajo, por sus comentarios y sugerencias. Gracias, especialmente, al director de esta disertación, Gareth Williams, quien me acompañó desde los inicios de este proyecto y me mostró nuevas formas críticas de pensar el latinoamericanismo; dándome siempre, cabe recalcar, el espacio y la libertad para formular mis propias ideas y reflexiones, sin imponer nada nunca.

He de mencionar, que el cariño de mis amigos y familiares en Perú han hecho más llevadero este largo y a veces complejo camino del doctorado y la escritura de la disertación. Gracias a Patricia Miró Quesada, por todas las fronteras que hemos cruzado juntas, por todos los tiempos y espacios que hemos desdibujado para procurarnos cariño. A Juliana Oxenford, ese puerto fiel, tibio y alegre al que siempre quiero llegar cuando cruzo hacia el sur. A Shadia

Aboudayeh, Bruno Portillo, Gonzalo Casusol, Pierre Castro, Ivonne Sarco y Mónica Pizarro por abrirme sus puertas y corazones cada vez que vuelvo a Lima. A mi mamá, a mi hermana Jéssica, a Chesi, a Pelu y a Eliana, especialmente, por toda una vida de apoyo, afecto y aceptación, por siempre creer en mí.

En Ann Arbor, la compañía y la amistad incólume de Anna Mester, Franchesca Alers, William Calvo, María Dorantes, Emily Thomas, Jacob Canfield y Talia Dajes, ha sido fundamental para desarrollar este proyecto y sentirme protegida en tiempos de tempestad. Gracias a Rachel García y a Ángela Jameson quienes con sus manos y espíritus aliviaron mi cuerpo de su pasado. Gracias a Federico y Jennifer, Matías Beverinoti, María Robles, Mara Pastor, Shannon Dowd y Ludmila Ferrari, por la cenas, los vinos y “Lolitas” compartidas a lo largo de estos años.

No puedo dejar de agradecer a mis hermanas de la UNIFÉ, Ángela Paredes, Carolina Arrascue, Maby Tominaga, Leslie Raygada, Karen Buchelli, Claudia Noriega y Cinthya Plácido por ser una fuente de alegría, energía y afecto que desde 1996 me acompaña en mis más álgidas decisiones. Tampoco puedo dejar de agradecer a Andrés Aluma, mi compañero de sueños, aventuras y travesuras desde que Milwaukee nos puso en el mismo lago. A María del Pilar Melgarejo por sus enseñanzas, su generosidad y amor. Gracias a Lorenzo y Dropje quienes han llenado mi vida de un afecto que hasta su llegada era desconocido. Gracias por ser mis compañeros fieles en la soledad que a veces implica la escritura.

Gracias a Cristal, quien es posiblemente la persona que inspiró toda esta investigación. Por tu valentía de decidir vivir una vida digna y real en un país tan machista y homofóbico como lo es el Perú. Gracias por las luchas e historias que compartiste conmigo en esas noches limeñas en las que tus bailes y gestos acompañaron mis primeras aventuras y soledades. Para ti Cristal,

va esta tesis.

Finalmente, esta disertación está escrita con Rachel, mi compañera, quien con su amor, paciencia, lealtad y complicidad, ha sido el soporte afectivo en el que mi pensamiento intelectual ha florecido. Sin Rachel el camino del doctorado y la escritura de esta tesis no hubiesen sido los mismos porque con Rachel todos los proyectos imaginados pasaron a convertirse en realidades latentes.

TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos.....	ii
Lista de figuras.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1–Constituyendo y desviando la ciudadanía revolucionaria cubana: el Hombre Nuevo y la narrativa de Reinaldo Arenas.....	23
Capítulo 2–José Donoso y Pedro Lemebel: narrativas para el colapso del proyecto nacional popular.....	90
Capítulo 3– <i>Queering</i> la identidad nacional peruana y las posibilidades de la performance travesti.....	155
Conclusiones.....	211
Bibliografía.....	213

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. <u>El último Brunch</u> de Cecilia Noriega presentada en la exposición “Tout est fetichiste / Tout est politique”	197
Fig. 2. La libertad guiando al pueblo de Jaime Higa.....	199
Fig. 3. DNI (De natura incertus) de Giuseppe Campuzano.....	201
Fig. 4. “Transversiva Post Andina Revolucionaria” Héctor Acuña	205
Fig. 5. “El estigma y la mártir” Héctor Acuña.....	208
Fig. 6. “El estigma y la mártir” Héctor Acuña.....	208

INTRODUCCIÓN

All those lives destined to pass beneath any discourse and disappear without ever having been told were able to leave traces—brief, incisive, often enigmatic—only at the point of their instantaneous contact with power.
—Michel Foucault

La formación del estado-nación moderno en Latinoamérica que inició alrededor de la Gran Depresión de 1930 y que continuó hasta el colapso del bloque comunista a finales de 1980 e inicios de 1990, se produjo a través de la integración e institucionalización activas del “pueblo” como elemento fundamental para considerar los lineamientos de la historia nacional, tanto como las formaciones de identidad nacional. Lo que estaba en juego en el moldeado de una Latinoamérica moderna, pues, era la promoción de la existencia del “pueblo” como el corazón de la vida política de la nación. Esta promoción, sin embargo, se tradujo en una potencial formación hegemónica para sintetizar la totalidad de las diferencias demográficas y culturales de la nación.

La integración e institucionalización del “pueblo” se llevó a cabo a través de la consolidación de estados populistas que desde la élite criolla fortalecieron el rol y el lugar del Estado en la vida diaria de la nación, mientras que se creaba y etnizaba al “pueblo” como si este formara una comunidad natural, poseedora de una identidad de orígenes, cultura e intereses. El proceso moderno de naturalización para una pertenencia social y política fue pensado, así, a partir de la fundación de lenguajes e identidades normativas que se posicionaron en contra de aquellas identidades que no lo eran, con el fin de constituir los cimientos y límites del campo

hegemónico del estado-nación moderno.

Debido a que esta modernización del estado-nación latinoamericano funcionó como una continuación del deseo de superar la neo-colonización en el continente durante el siglo XIX a través de la Nación, es que heredó del mismo su nacionalismo; el cual juega hasta nuestros días un importante rol en el pensamiento postmoderno del estado-nación latinoamericano. Esto lo demuestran, por ejemplo, los proyectos reformistas de izquierda en los gobiernos de la denominada “marea rosada” como los de Evo Morales en Bolivia, Hugo Chávez/Nicolás Maduro en Venezuela, Rafael Correa en el Ecuador y Ollanta Humala en el Perú quienes comparten un marcado nacionalismo.

Durante el siglo XIX, la identidad nacional representaba la preocupación más importante de la *intelligentsia* literaria y humanística cuyo modelo de nacionalidad y desarrollo era, primordialmente, Europa. Esto implicaba educar a las masas o mejorarlas por medio de la inmigración, en tanto sus características raciales inferiores. Las narrativas sobre la identidad nacional que se desarrollaron durante este siglo fueron muy variadas y se expresaron en campos como la poesía, el ensayo y la narrativa literaria. Dichas narrativas, como nos recuerda Jean Franco, colocaban como protagonista principal a un héroe, varón, que tenía como misión la búsqueda de sí mismo y de la identidad de la nación. Así, si bien estas narrativas podían provenir de distintos géneros literarios, tenían en común el efectuar una analogía entre el individuo y la nación, entendiendo como individuo, cabe recalcar, siempre, a un varón (Franco 1997, 266). Estas narrativas, pues, pensaron a la nación en términos masculinos y viriles, atribuyendo la debilidad como característica de las poblaciones consideradas inferiores entre las que se encontraban incluidas las mujeres, los homosexuales y el Otro racial, poblaciones que debido a esta misma característica fueron excluidas (Franco 1997, 266). De ahí que el determinismo

geográfico que inició con el siglo XIX pero que fue retomado en el siglo XX latinoamericano, diera nacimiento a una concepción de la nación como algo masculino.

Si bien el proyecto de modernización del estado-nación durante el siglo XX surgió en parte como respuesta a la dependencia económica que había existido en los países latinoamericanos con respecto a los países del llamado primer mundo, este movilizó, principalmente, y al igual que en el siglo XIX, un discurso sobre la ciudadanía. Tomando por ciudadanía, cabe mencionar, un estado definido legal o culturalmente. Así, la noción de ciudadanía fue entendida desde la identidad y buscó identificar los atributos de los buenos ciudadanos para determinar, así, qué individuos debían ser incorporados y cuáles no bajo la noción de ciudadanía (Canaday 8).

Se ha de mencionar que de acuerdo a la teórica-política Lisa J. Disch, la otredad es inmanente a la ciudadanía, en tanto que la misma, la otredad, promueve diferenciaciones y jerarquizaciones internas a partir de las cuales a algunos individuos se les incluye dentro de la ciudadanía, aunque resaltando su subordinación o estado degradado (Disch 380-82). De ahí que en el caso latinoamericano se produjera la exclusión de aquellas poblaciones consideradas no-nacionales y “diferentes” a los modelos de las identidades nacionales normativas establecidas, pensadas como colectivo homogéneo, pero que fueron integradas a la nación como excepciones o como ejemplos de formas de pertenencia que se incluyen en la nación sin realmente estarlo. Esto fue lo que sucedió, por ejemplo, con la población indígena o los sujetos que practicaban una masculinidad no normativa.

La cultura, especialmente la literatura, cumplió un rol prioritario en la creación y desarrollo de los parámetros de las identidades nacionales modernas en los que nombres como los de José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar,

entre otros, fueron de gran influencia, como lo hicieron también durante los procesos de formación de los estados nacionales latinoamericanos en el siglo XIX, escritores entre los que se encontraban Domingo Faustino Sarmiento, José Martí y José Enrique Rodó. Estos pues, fueron grandes impulsores del pensamiento de una identidad latinoamericana como se muestra, especialmente, en el Capítulo 1 de esta tesis.

Tomando en cuenta que la cultura ha funcionado como medio importante a través del cual se desarrollaron los parámetros de una identidad nacional latinoamericana moderna, esta tesis revisa la producción cultural de siete autores latinoamericanos contemporáneos cuyos trabajos, desde el sitio de la masculinidad no normativa, específicamente desde el travestismo, funcionan como lenguajes políticos alternativos que desestabilizan y cuestionan algunos de los preceptos principales del proyecto nacional-popular latinoamericano moderno y su constitución de una identidad nacional latinoamericana moderna a través de lo que Etienne Balibar ha denominado “Fictive Ethnicity” o “etnicidad ficticia.”

Balibar explica que la constitución de “the people” o “el pueblo” implica la generación de una “unidad” como base y origen del poder político. A la comunidad de gente que se instaure a partir del estado-nación, que en el caso del estado-nación latinoamericano moderno se tuvo que re-pensar, Balibar denomina “Fictive Ethnicity” o “etnicidad ficticia” (Balibar 96). Esta permite que a medida que se nacionalizan las formaciones sociales, las poblaciones que se incluyen dentro de la nación sean presentadas como si siempre hubiesen formado, desde el pasado, una comunidad natural poseedora de una identidad común de origen, cultura e intereses (96). En este proceso, existen grupos que no pueden ser incluidos dentro de la “etnicidad ficticia,” en tanto no pueden ser homogeneizados, o no pueden ser incluidos dentro del proyecto y destino común que unifica a todos.

Así, a partir de la producción cultural de Reinaldo Arenas, Senel Paz y Jorge Ronet en Cuba, José Donoso y Pedro Lemebel en Chile, y Giuseppe Campuzano y Héctor Acuña en Perú, la cual incluye literatura, performance y artes visuales, y de los contextos históricos y políticos desde los cuales produjeron estos autores, como son la Revolución cubana de 1959, el colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular en 1973 y de la guerra interna peruana entre el Estado y el Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso, respectivamente, esta tesis argumenta que el travestismo puede funcionar como un lenguaje crítico y político que cuestiona y transforma algunos de los preceptos principales del proyecto identitario nacional-popular latinoamericano moderno. De esta manera, a partir de la exploración de los trabajos de estos autores, la tesis estudia los límites políticos, estéticos y culturales de lo nacional-popular en Latinoamérica cuya idealización de la identidad nacional fue puesta en tela de juicio durante los gobiernos militares del Cono Sur a finales de los años sesenta y setentas, y en el caso peruano, durante el conflicto armado interno entre el Estado y el Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso.

POST-HEGEMONÍA

En las páginas anteriores mencioné los proyectos reformistas de izquierda en los gobiernos de la denominada “marea rosada,” los cuales, cabe mencionar, han retomado el discurso populista clásico a través del cual, durante el siglo XX, se buscara la modernización del estado-nación latinoamericano. Este discurso de integración, sin embargo, ha sido, en la actualidad, reemplazado por la globalización. De ahí que, en el campo del latinoamericanismo se requiera de nuevas conceptualizaciones a partir de las cuales abordar nuevos marcos de referencia, distintos a los discursos de integración, para el estudio de la relación entre la cultura y

la política.

El reciente trabajo de latinoamericanistas como Gareth Williams, Alberto Moreiras y John Beasley-Murray, entre otros, señala que la noción de “post-hegemonía” podría funcionar como un nuevo marco para pensar la articulación entre la política y la crítica al conocimiento. Moreiras ha expresado, por ejemplo, que la post-hegemonía sería una herramienta fundamental para pensar la cultura sin entrar en diálogo con fundamentos puramente identitarios (23).

Por su parte, Williams sostiene que la post-hegemonía sería el lugar dentro del campo social en el que las articulaciones y los procesos de significación ya no funcionarían, el lugar en el que los discursos hegemónicos dejarían de tener sentido (2002, 150-151). Williams recalca, sin embargo, que el lugar de la post-hegemonía no se fundamentaría en la incorporación de la subalternidad como una posición inferior dentro de la articulación hegemónica, sino que se fundamentaría en la apertura del campo político a cierta forma de ininteligibilidad que marcaría el límite absoluto del lugar en el que la historia se narrativiza como lógica (2002, 276). La post-hegemonía se fundamentaría, así, en la apertura del campo político al conocimiento de que dentro del conocimiento mismo existe otro tipo de pensamiento que no es pensado por o desde la hegemonía. Este pensamiento pensaría y mediría la fuerza de la hegemonía, se resistiría a su apropiación, interrumpiendo sus procesos de significación. La post-hegemonía, entonces, implicaría el abrirse a un pensamiento y a la alteridad radical y, por lo tanto, abrirse a una reflexión desde un afuera que es capaz de señalar la posibilidad de un *telos* enteramente distinto desde el cual pensar (Williams 2002, 149).

De acuerdo con lo dicho, la propuesta de esta tesis, además de situarse dentro de los estudios pertinentes a la teoría *queer* como explicaré en breve, podría situarse también dentro de los estudios pertinentes a la post-hegemonía, entrar en diálogo con ella, pero desde el sitio de la

masculinidad no normativa. Esta investigación inaugura el concepto de “lenguaje travesti” pensando dicho concepto a partir de la figura del travesti homosexual indígena y pobre, siendo estos últimos, marcadores que incrementan el lugar de subordinación que hacen que el travesti ocupe los lugares más marginales dentro de las periferias de las minorías sexuales y de género. Por tanto, esta tesis entiende la figura del travesti como subalterna, en la medida en que no ha sido registrado o no es registrable por el poder hegemónico como sujeto histórico capaz de acción hegemónica, más aún si tomamos en cuenta que en el caso del estado-nación latinoamericano, este fue pensado, desde su fundación, en términos masculinos y viriles.

El travesti homosexual indígena y pobre es, a este respecto, un residuo subalterno, un lenguaje negativo que en esta tesis extiendo y traslado hacia la producción cultural, específicamente, de Pedro Lemebel, Reinaldo Arenas, José Donoso y Giuseppe Campuzano, denominándolos “lenguajes travestis,” en la medida en que ponen en acción algunas de las características propias del travesti y el travestismo en su producción cultural.¹ Estos lenguajes travestis, además, emplean un estilo neobarroco, que no distingue, o más bien borra, los géneros masculino y femenino.²

¹ La presencia de la figura del travesti y de la práctica del travestismo en la literatura latinoamericana data desde la época de la colonia con las aventuras de Catalina de Erauso, la monja Alférez sobre quien—entre otros autores—ha narrado sobre ella Juan Pérez de Montalbán (1784). El texto del autor cuenta las aventuras de una monja que se hizo pasar por hombre y se enlistó en el ejército español para ir al Nuevo Mundo con rango de Alférez. Asimismo, algunos poetas modernistas han dado tratamiento al travesti y al travestismo. Entre estos, puedo mencionar, al uruguayo Julio Herrera y Reissig y el colombiano Porfirio Barba Jacob. José Lezama Lima, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y José Donoso son otros artistas creativos latinoamericanos que incluyen al travesti y al travestismo en sus escritos.

² Estos cuatro autores no son los únicos que pueden considerarse hacedores de un lenguaje travesti. Otros artistas que pueden incluirse bajo el mismo rubro son Diamela Eltit, Luis González de Alba, Ricardo Piglia y Mario Bellatín, cuyos trabajos me propongo analizar en una investigación futura.

Cabe recalcar, que esta tesis se refiere al travesti y al travestismo de manera simbólica, y se diferencia de la práctica concreta del mismo. El concepto de “lenguaje travesti,” pues, parte de un uso metafórico del travesti y el travestismo. Es decir, el travestismo es aplicado como un recurso lingüístico o estilístico que efectúa un *queering*, acción que pasaré a explicar en las siguientes páginas. De igual manera, si bien la teorización del “lenguaje travesti” parte de la figura del travesti y del travestismo, y que varios de los autores que revisa esta tesis incluyen personajes travestis en su escritura, no es su propósito principal analizar o mencionar la presencia (o ausencia) de travestis en los trabajos que esta tesis examina, como sí lo es la manera en que el travesti y el travestismo y su discurso afectan los lenguajes de las obras que esta tesis revisa.

Como veremos, el concepto de lenguaje travesti funciona de distintas maneras en el caso de cada autor. En lo que respecta a Reinaldo Arenas, por ejemplo, este lenguaje travesti se manifiesta en la manera en la que narra el autor, las voces narrativas de las novelas analizadas, pues, se colocan, al igual que el travesti, entre lo masculino y lo femenino. En el caso de José Donoso, este utiliza la alegoría y el travestismo como estrategias narrativas para alejarse de una escritura realista y mimética. Pedro Lemebel, por su parte, utiliza un lenguaje travesti que incorpora en la narración de las novelas que se analizan gestos propios del travesti y del travestismo. En el caso de Giuseppe Campuzano este utiliza el travestismo para organizar un libro-museo que gira alrededor de la figura del travesti y el ejercicio del travestismo.

Consideré pertinente partir de la figura del travesti homosexual indígena y pobre para caracterizar la producción cultural de estos artistas, debido a que me interesa, principalmente, observar cómo esta desarma las construcciones de una identidad fija, estable y excluyente, ya que como se ha mencionado, un rasgo importante dentro del proceso de modernización del

estado-nación latinoamericano, radicaba en el pensamiento y constitución de una identidad nacional moderna a través de lo que Balibar denomina “Fictive Ethnicity” o “etnicidad ficticia.” Si la constitución de una etnicidad ficticia se tradujo, como vimos, en una potencial formación hegemónica para sintetizar la totalidad de las diferencias demográficas y culturales de la nación, los lenguajes travestis de estos cuatro autores funcionarían como un *loci* de contestación a esta formación hegemónica, como un límite al poder constitutivo del estado-nacional, proponiendo, además, formas nuevas y alternativas de pensamiento y lectura, pero también de actuar políticamente sin entrar en diálogo con fundamentos identitarios. Con ello, los lenguajes travestis se colocarían dentro del campo de la post-hegemonía, puesto que, como veremos, con ellos, los discursos hegemónicos pertinentes a la identidad nacional dejarían de tener sentido porque los desenmascara y transforma desde su alteridad.

De igual manera, si, de acuerdo con Williams, existe una relación entre la post-hegemonía y aquellos lenguajes, narrativas, y relaciones que nos señalan los terrenos de la experiencia y del conocimiento que ofrecen otros significados distintos a los propuestos por la historia y la reproducción de la relación de la razón instrumental con las hegemonías culturales y sociales, entonces el lenguaje travesti vendría a ser post-hegemónico en cuanto a que representa, justamente, uno de esos otros lenguajes que dan voz a experiencias desde las cuales es posible generar significados distintos a los propuestos desde las narrativas hegemónicas como veremos, especialmente, en el Capítulo 1 (Williams 2002, 276).

EL TRAVESTI

Además de las potencialidades arribas referidas, se ha de mencionar que el travesti presenta uno de los cuestionamientos más subversivos, puesto que confronta las categorías de los sistemas de la identidad normativa, masculino-femenino. Esta tesis, pues, considera que el

travesti se encuentra entre lo masculino y lo femenino, no representa ni lo masculino ni lo femenino y se posiciona, en cambio, como un punto de ruptura de estos dos epistemas debido a la indecisión de género y de sexualidad que la figura implica.³ No es un hombre vestido de mujer o mujer que parece hombre, sino que más bien escapa a toda noción fija de masculinidad y feminidad porque—en el acto de travestirse y de des-travestirse—emigra, constantemente, de un estado a otro sin asentarse, de manera permanente, en ninguno de ellos; sin tener, en realidad un “hacia” el cual ir.⁴ Señala al respecto Vek Lewis: “although individual *travestis* may understand and construct their subjectivities in reference to the feminine, they distinguish themselves from male-to-female transsexuals, who identify as women and often seek sex reassignment surgery (SRS) to become that vision of themselves. Being *travesti* is thus not the same as being transgender and without SRS, it is another space and another identity outside the strictures of sex and gender normativity” (Lewis 7). De ahí que me interese este rasgo del travestismo porque desfigura la identidad normativa masculino / femenino, la desnaturaliza (Sifuentes-Jáuregui 4).

El travesti no pretende ser una mujer completamente, el cuerpo travesti insiste en mostrar que sigue siendo el de un hombre, “he is indisputably and permanently male and he will, unconsciously or surreptitiously, leave clues to his male gender even within the most complete dressing up. The make-up may not be entirely perfect, the legs not properly shaved, the voice too low” (Ackroyd 19-20). El travesti, es a este respecto y para decirlo con Néstor Perlongher un

³ Si bien esta tesis entiende al travesti como una figura “entre” lo masculino y lo femenino, reconoce que algunos travestis se contemplan a sí mismos como mujeres.

⁴ Quiero mencionar que decido trabajar con el travesti y no con el/la hermafrodita porque a pesar de que podría considerarse a este/esta último(a) también como un “no se sabe qué,” dicha consideración estaría fundamentada exclusivamente en sus órganos sexuales. Así, me parece, estaría repitiendo el mismo ejercicio de la mirada médica al focalizarme únicamente en el origen biológico de los géneros que los diferencia y separa entre masculino-pene-y femenino-vagina-, en lugar de cuestionar dichas categorías que además están vinculadas a la producción de una sexualidad acorde.

“entre” (2008, 32) que no comulga con otras perspectivas como la propuesta por las antropólogas Kay Martin y Bárbara Voorhies quienes consideran al travesti como una tercera posibilidad en la organización y representación del género, es decir, como una suerte de tercer estatus sexual; o la perspectiva planteada por Sandra Gilbert y Susan Gubar quienes entienden al travesti como una figura que persigue lo femenino (12).⁵ De ahí que con Severo Sarduy esta tesis sostenga que el travesti no emula a la mujer, sino que más bien, observa y visibiliza la construcción artificial de la mujer y de lo femenino. Señala, pues, Sarduy: “El travestí no imita a la mujer. Para él, a la límite, no hay mujer, sabe—y quizás, paradójicamente es el único en saberlo—que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (1987, 13). Desde esta capacidad de confrontar las categorías de los sistemas de la identidad normativa, masculino / femenino, la figura del travesti me permite pensar, por ejemplo, en el Capítulo 1, cómo desde una narrativa travesti, Reinaldo Arenas desestabiliza los preceptos pertinentes a la ciudadanía nacional revolucionaria materializada en el Hombre Nuevo, especialmente en lo que concierne a la masculinidad normativa del mismo.

Por otro lado, la figura del travesti implica teatralidad, artificio y simulación como bien lo expresa Severo Sarduy en su estudio sobre travestismo, visible, principalmente, en textos como Escrito sobre el cuerpo (1969) y La simulación (1983). Para Sarduy el travestismo está asociado con la apropiación de gestos y disfraces pero también con la simulación. Asimismo, Sarduy concibe el travestismo como un efecto visual, como una copia de la copia, como la producción de una fantasía de identificación. Esta manera de pensar al travesti y al travestismo la extiendo a la narrativa de José Donoso para plantear que en su novela Casa de campo (1978) el autor,

⁵ Revisar a este respecto el trabajo de Annie Woodhouse, especialmente Tranvestism and the Politics of Gender, texto en el que la autora postula que el travesti refuerza las identidades de género, específicamente, en el caso del travesti, la identidad femenina.

haciendo uso de la alegoría y el travestismo, intenta pensar cómo narrar el golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile.

Ben. Sifuentes-Jáuregui nos recuerda en su investigación sobre travestismo y masculinidad en Latinoamérica, que el travesti no es un ser que intenta representar al otro—a lo femenino—sino representarse a sí mismo, a ese “entre” que nunca es fijo ni inamovible (3). De este modo, el travesti no buscaría, mediante su acción de travestirse, convertirse en otro, sino que más bien perseguiría desfigurar la noción de subjetividad, la idea de “un original” señalando que la concepción de un original es, en realidad, una construcción (Sifuentes-Jaúregui 128). De esta manera, el travesti no funciona como identidad individualizada o definida. La existencia del mismo, pues, no es, para decirlo con Néstor Perlongher, una existencia “consciente,” sino que es una existencia viajera que siempre está a la deriva, en la multiplicidad de flujos, el azar y la instantaneidad de los encuentros (1993, 103). Esta característica del travesti, la traslado al trabajo del artista peruano Giuseppe Campuzano para argumentar, en el Capítulo 3, que desde su Museo travesti del Perú, este desarma la concepción de una identidad nacional peruana fija, estable y “original.” Presentándonos, por el contrario, una “peruanidad” móvil, en la cual reconoce a la alteridad como una de sus principales características.

La crítica norteamericana Judith Butler señala en su estudio sobre el género y la identidad, que las prácticas transgéneros poseen el potencial de impactar en la vida política debido a que ponen en duda quién o quiénes cuentan como personas, tanto como las normas que gobiernan aquello que debe ser considerado como tal. Señala la autora, “the very notion of ‘the person’ is called into question by the cultural emergence of those ‘incoherent’ or ‘discontinuous’ gendered beings who appear to be persons but who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined” (1990, 23). Esta potencialidad del travesti,

la encuentro en la narrativa del escritor chileno José Donoso la cual, argumento en el Capítulo 2, es una narrativa que deshace la “subjetividad” de sus personajes-narradores, específicamente en la novela El jardín de al lado, para sugerir que desde la desestabilización de la identidad nacional, y un proceso de *queering* del realismo es posible, quizá, narrar la crisis institucional chilena de 1973.

Nelly Richard, por otro lado, como parte del estudio que realiza sobre lo masculino y lo femenino, sostiene que aquellas prácticas que están fuera del contrato social, emergen de la multiplicidad de lo social para reclamar su derecho a la diferencia y posicionarla contra la uniformidad represiva a partir de la que surgen las identidades estándares (2004, 3). Néstor Perlongher, por su parte, en su trabajo dedicado a la prostitución masculina en Brasil, sugiere que los grupos desviados, entre los cuáles se encuentra incluido el travesti, instauran sistemas de normas autónomas y opuestas a las de la sociedad normal. Perlongher agrega a esta concepción que los grupos desviados serían una subcultura de la delincuencia que existe en forma subterránea en la sociedad normal (1993, 137-138). Ambas características del travesti expresadas, tanto por Richard como por Perlongher, se encuentran presentes en la narrativa del escritor chileno Pedro Lemebel, la cual, como sostengo en el Capítulo 2, al emprender un *queering* del pensamiento de izquierda, produce una narrativa de la diferencia, que abre nuevas posibilidades discursivas y artísticas distintas a las tradicionales y oficiales para abordar las consecuencias que el colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular ha tenido en la sociedad chilena.

LENGUAJE NEOBARROCO

Los trabajos de Pedro Lemebel, Reinaldo Arenas, José Donoso y Giuseppe Campuzano, utilizan un lenguaje neobarroco, el cual es una transgresión del lenguaje oficial porque “se

presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje, como una transgresión al lenguaje somático–comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad” (Sarduy 1970, 315-343). Este lenguaje, por ejemplo, es bastante claro en la narrativa del arriba mencionado escritor chileno Pedro Lemebel, la cual contrasta los lenguajes de una “loca travesti” (neobarroco) y de un militante de la izquierda chilena para, como argumenta el capítulo, llevar a cabo un *queering* del pensamiento de izquierda. Mientras que el lenguaje de la “loca travesti” es, pues, un lenguaje móvil y abierto a varios significantes, el lenguaje de Carlos, el militante de izquierda, es un lenguaje seco, marcial y económico.

De acuerdo con Severo Sarduy el neobarroco es “juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica” (Sarduy 1970, 52). Esta característica del lenguaje neobarroco la observamos en la narrativa de Reinaldo Arenas, a través de la cual Arenas narra de forma afirmativa los encuentros sexuales que tienen sus personajes homosexuales afeminados en libros como El color del verano y Otra vez el mar, para posicionar a los mismos como elementos contrastantes y desestabilizantes del Hombre Nuevo de la Revolución cubana.

El lenguaje neobarroco, por otra parte, entendido por Sarduy como un proceso de carnavalización, en la medida en que lo considera espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia” (1969, 1385-1404) es utilizado por la narrativa de José Donoso, cuando narra, por ejemplo los bailes del personaje travesti La Manuela en su novela El lugar sin límites (1966), en la cual, como argumenta el Capítulo 2, anticipa los rasgos de una escritura que, desde la desestabilización de lo identitario, promete la articulación de una narrativa con la cual es posible

narrar el colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular presente en obras posteriores de Donoso.

José Lezama Lima, a partir de quien, de acuerdo con Néstor Perlongher, resucitó el barroco en Latinoamérica, nos recuerda que el término está asociado a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas (2008, 79). En el Capítulo 3, observamos estas características del neobarroco en el trabajo de Giuseppe Campuzano a través del cual se desestabiliza la noción de “peruanidad” por medio de un lenguaje y de una organización que intenta abrir dicha noción y desestabilizar el carácter esencialista con el cual se la ha pensado.

¿POR QUÉ TRABAJAR DESDE LOS MARCOS DE LA TEORÍA *QUEER*?

Como he mencionado en las primeras páginas, esta tesis argumenta que la producción cultural de los artistas que revisa, tienen la capacidad de señalar los límites políticos, estéticos y culturales de lo nacional-popular en Latinoamérica. Al proponer que el trabajo que despliegan estos artistas se genera desde la práctica de una masculinidad no normativa con el travestismo, y que a partir de dicha práctica se desestabiliza la constitución de identidades fijas, estables y homogéneas, esta tesis se posiciona dentro de los marcos de la teoría *queer*, más aún cuando en los capítulos de la misma se argumenta que los trabajos de estos autores llevan a cabo un *queering* de los elementos propios de la constitución de dichas identidades.

Más allá de esto, sin embargo, esta tesis ha elegido como marco conceptual a la teoría *queer* debido a que la noción de lo *queer* implica un ejercicio a través del cual el sujeto abyecto y marginalizado se reapropia del término por medio del cual era degradado y lo transforma para empoderarse y oponerse, así, a dicha degradación y marginalización. Judith Butler nos recuerda, en Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo.” que el término

queer solía significar degradación, pues este se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada. Este término, sin embargo, experimentó una resignificación afirmativa, a partir de la cual adquirió una serie de significaciones también afirmativas (1993, 313). Este ejercicio de empoderamiento se vincula con aquello que emprenden los trabajos de los artistas que revisa esta tesis, en tanto, desde su masculinidad no normativa y sitio excluido, se convierten en un *locus* desde el cual cuestionan y desestabilizan, pero también transforman, la identidad nacional latinoamericana, debido a la cual algunos de estos mismos trabajos y los artistas que los producen, fueron excluidos.

Lo que está en juego, como ya he señalado, en la utilización actual del término *queer*, es el ejercicio a través del cual un sujeto abyecto y marginalizado se reapropia del término por medio del cual era degradado para empoderarse y oponerse, así, a dicha degradación. Además, este ejercicio implica que el término se convierta en un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras como me parece lo posibilitan también los trabajos de los autores que revisa esta tesis, pero también el sitio de la post-hegemonía. De esta manera, lo *queer* no sería ajeno a lo post-hegemónico.

Dentro de las características principales de lo *queer* se asume la de “torcer.” Como sostiene Eve Kosofsky Sedgwick, pues, “The word ‘queer’ itself means across — it comes from the Indo-European root -twerk-, which also yields the German quer (transverse), Latin torquere (to twist), English athwart” (xii). Lo *queer*, entonces, podría cruzar las narrativas y discursos, las formas y estilos de los que están compuestos para torcerlos y desviarlos, transformándolos, desde el sitio de la sexualidad y el género no normativo. Es justamente esta potencialidad de lo *queer* la que me interesa resaltar, ya que me ayuda argumentar que los trabajos de los artistas que revisa esta tesis tuercen, desvían y transforman los distintos lenguajes a los cuales se enfrentan o

responden como es la narrativa pertinente a la Revolución cubana y su ciudadanía en el caso de Reinaldo Arenas, el lenguaje del realismo, en el caso de Donoso, la narrativa de la izquierda, en el caso de Lemebel y la narrativa concerniente a la “peruanidad,” en el caso de Campuzano.

Si lo *queer*, a partir de esta torcedura de las narrativas y discursos, expondría las incoherencias en las, supuestamente, relaciones estables entre el sexo cromosómico, el género y el deseo sexual (Jagose 2), entonces los trabajos de estos artistas nos permitirían observar los problemas y límites de todo lo que deriva a partir de dichas supuestas relaciones estables. Por ejemplo, en el Capítulo 1, la narrativa de Arenas nos permite observar los límites de la ciudadanía revolucionaria cubana cuyo principal precepto era la masculinidad heterosexual y normativa, o en el Capítulo 2, la narrativa de Lemebel nos permite examinar los límites de un discurso de izquierda que excluye a los homosexuales.

Por otro lado, como sostiene Teresa de Lauretis, el término *queer* surgió como deseo de trascender, transgredir y tomar una distancia crítica de los conceptos de “homosexual” y “lesbiana,” en tanto estos fueron acusados de funcionar como una “identidad étnica” al decir de Steven Epstein (de Lauretis iv). Estos términos, pues, implicaban la constitución de identidades fijas y cerradas, que procuraban exclusión. El término, *queer*, por el contrario se constituye en base a la idea de que las identidades no son fijas y promueve, por lo tanto, “a non-identity—or even anti-identity—politics” (Jagose 9). Lo *queer* sería entonces una práctica, pero también un lugar desde el cual posicionarse, para desenfocar y cuestionar el ejercicio identitario apostando, por el contrario, por la fluidez y la movilidad de la identidad. Lo *queer* disolvería la noción de una identidad entendida como unidad, en tanto esta produce jerarquías, normalizaciones y exclusiones (Epps 2008, 223-224).

Con respecto a esto, David Halperin, sostiene que lo *queer* apela a una identidad sin esencia y que, por lo tanto, se posiciona en contra de lo normativo, “queer by definition is whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. It is an identity without an essence. ‘Queer,’ then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative” (Halperin 62). Siguiendo lo sostenido por Halperin, el proceso de *queering* podría ser entendido también como una acción que cuestiona las identidades normativas, ofreciendo, a la vez, la posibilidad de un entendimiento de las mismas que va más allá de teorías dominantes y normativas. De ahí, pues, que también lo *queer* permita emprender una crítica de aquellos movimientos, narrativas o lenguajes que se constituyen a partir de lo identitario, en tanto como sostiene Annamarie Jagose, “Queer is less an identity than a *critique* of identity to represent it as ceaselessly interrogating both the preconditions of identity and its effects” (Jagose 13).

Por otro lado, quiero mencionar que la teoría *queer* parte de la sospecha de que los modos predominantes de actividad intelectual y política en la cultura occidental no abordan ni satisfacen las necesidades e intereses de las personas *queer* y que en realidad, estos modos no están hechos para hacerlo (Turner 10). De ahí que el propósito de enmarcar la presente investigación en los marcos de la teoría *queer*, sea también abrir una lectura, desde lo *queer*, de autores canónicos como Donoso y Arenas, para mostrar cómo sus narrativas no solamente abordan o mencionan la práctica de una sexualidad y un género no normativo, sino que producen una narrativa a través de la cual empoderar a los sujetos que han sido y son marginalizados y excluidos de las categorías de ciudadanía e identidad nacional debido, justamente, a dichas prácticas.

Considero, finalmente, que es relevante efectuar una lectura *queer* de la producción cultural de Lemebel, Donoso, Arenas y Campuzano a quienes, si bien se les reconoce como autores que abordan la sexualidad y el género no normativo, no se les aborda como productores

de un lenguaje crítico que se opone y transforma lo identitario y lo normativo. Más aún, en el caso de Arenas y especialmente de Donoso con el *Boom* Latinoamericano, estos autores han sido colocados dentro del canon literario latinoamericano y han pasado a formar parte de la lista de autores que afirman la constitución de “lo latinoamericano.” Así, esta tesis propone, contrariamente, que la narrativa de estos autores desarman y cuestionan, justamente, “lo latinoamericano” como algo identitario, fijo y excluyente.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

El primer capítulo de la tesis explora la relación entre la producción de una identidad nacional y etnicidad colectiva y el ideal de Hombre Nuevo cubano (que es quizá el ejemplo más radical del populismo de los años sesenta). En el caso de la Revolución cubana, el ideal de Hombre Nuevo funcionó como el soporte simbólico-discursivo para establecer una nueva ciudadanía revolucionaria, la cual, cabe mencionar, poseía propiedades puntuales entre las cuales la masculinidad normativa era prioritaria. Con el estudio del cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz y el texto El hombre y el socialismo en Cuba de Ernesto Guevara, el capítulo explora estas propiedades. A partir del estudio de las características principales del Hombre Nuevo y la ciudadanía revolucionaria, sin embargo, el capítulo analiza las exclusiones producidas a partir de estos, tomando como caso principal el del homosexual afeminado, quien por no cumplir con la masculinidad normativa del Hombre Nuevo fue perseguido y encarcelado en las Unidades de Ayuda a la Producción (UMAPs) como lo desarrolla el análisis de los libros La mueca de la paloma de Jorge Ronet y Arturo, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas en el capítulo.

Posteriormente, la última sección del capítulo plantea que desde la vía cultural y de la masculinidad no normativa se puede desarticular y resistir a la ciudadanía nacional revolucionaria materializada en el Hombre Nuevo, tomando como ejemplo la escritura literaria de Reinaldo Arenas, la cual, a través de su narrativa, lleva a cabo un *queering* de los preceptos pertinentes a dicha ciudadanía, rearticulando las formas oficiales en las que se narra la Revolución cubana.

Cabe mencionar que este *queering* de los preceptos de la ciudadanía revolucionaria se lleva a cabo desde la literatura debido a que como lo muestra el análisis del capítulo de la Edición de la Libertad de la revista Bohemia de 1959, de los discursos “Palabras a los intelectuales” y “Declaración final” de Fidel Castro, y de “El Diversionismo Ideológico, arma sutil que esgrimen los enemigos contra la revolución” de Raúl Castro, la vía cultural, especialmente la literaria, funcionó como el principal espacio desde el cual articular la ciudadanía revolucionaria.

El segundo capítulo, dividido en dos secciones, aborda la narrativa de dos escritores chilenos, José Donoso y Pedro Lemebel como posibles lenguajes críticos y políticos que emergen en respuesta al colapso del proyecto nacional popular tras el golpe militar de 1973 al gobierno democrático de Salvador Allende. Así, en la primera sección, el capítulo estudia la novela Casa de campo (1978) en la cual Donoso hace uso de una narrativa que desde la alegoría y el travestismo intenta pensar una forma de escribir sobre la crisis institucional chilena de 1973. Posteriormente, la sección revisa El lugar sin límites (1966), novela previa a Casa de campo, para observar la presencia y la significancia del travestismo en la narrativa de Donoso. Finalmente, la sección examina la novela El jardín de al lado (1981), la cual sugiere que desde la desestabilización de la identidad nacional, y un proceso de *queering* del realismo es posible,

quizá, narrar la crisis institucional chilena de 1973.

En una segunda sección, el capítulo argumenta que a través de un proceso de *queering* del pensamiento de izquierda, el escritor chileno Pedro Lemebel genera una narrativa desde la cual abordar las consecuencias del colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular, los efectos de la emergencia del mercado transnacional, el racismo y la homofobia. Para ello la sección analiza “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” (1986), texto en el cual Lemebel politiza la homosexualidad como práctica discursiva y en el cual aborda la exclusión que el pensamiento marxista, tanto como diferentes regímenes y movimientos de izquierda, han practicado contra la masculinidad no normativa. Posteriormente, la sección emprende el estudio de la novela Tengo miedo torero (2001) y argumenta el *queering* de la izquierda que lleva a cabo la narrativa de Lemebel. Finalmente, a través del análisis del libro de crónicas La esquina es mi corazón (1995), se discute que la narrativa de Lemebel, al emprender un *queering* del pensamiento de izquierda, produce una narrativa de la diferencia, una diferencia que va más allá de la sexual y la de género, a partir de la cual se genera una estética de lo marginal que abre nuevas posibilidades discursivas y artísticas distintas a las tradicionales y oficiales para abordar las consecuencias del colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular, los efectos de la emergencia del mercado transnacional, el racismo y la homofobia.

El tercer y último capítulo presenta, tres secciones. En diálogo con el concepto de “heterogeneidad” elaborado por el crítico cultural peruano Antonio Cornejo Polar, la primera sección intenta mostrar que en el Perú, la literatura ha funcionado como espacio desde el cual se ha influido en la formación de lo nacional pero también de lo que podríamos denominar la identidad nacional peruana colectiva o “peruanidad.” Posteriormente el capítulo examina el texto Museo travesti del Perú (2008) de Giuseppe Campuzano, el cual lleva a cabo un *queering* de la

identidad nacional peruana a partir de lo travesti, colocándose desde lo literario y lo intelectual, en oposición al proyecto nacionalista criollo y al proyecto de creación de una “etnicidad ficticia” nacional. Finalmente, el capítulo estudia dos performances travestis de Héctor Acuña (Frau Diamanda), “Transversiva Post Andina Revolucionaria” y “El estigma y la Mártir,” con el propósito de concluir esta tesis pensando en las posibilidades de lo travesti como una acción de crítica social y política, pero también como acción desde la cual desestabilizar la identidad como unidad homogénea.

CAPÍTULO 1

CONSTITUYENDO Y DESVIANDO LA CIUDADANÍA REVOLUCIONARIA CUBANA: EL HOMBRE NUEVO Y LA NARRATIVA DE REINALDO ARENAS

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad,
un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios.
—Virgilio Piñera

El actor puertorriqueño Josean Ortiz, expresa en una entrevista con el diario puertorriqueño El nuevo día que su actuación travesti, la cual lleva por título “La Ceci,” y es original del dramaturgo cubano Raúl de Cárdenas, le permite llevar a cabo una reflexión “no solo de la historia del éxodo de los cubanos, sino además de [...] la dignidad del ser humano, la igualdad y la inclusión” (Hernández Mercado 4). Para ello, Ortiz realiza diferentes actuaciones en escena a partir del ejercicio del travestismo y cuenta con un asistente que le ayuda a vestirse y desvestirse. La Ceci no pretende ocultar el proceso de transformación y presentarse como subjetividad femenina acabada, sino que visibiliza el proceso de metamorfosis en el que emigra, constantemente, de un estado a otro sin asentarse, de manera permanente, en ninguno de los géneros masculino /femenino. Así, el cuerpo de Ortiz funciona como una plataforma sobre la cual se actúan una serie de subjetividades, ya no femeninas ni tampoco masculinas, en tanto su actuación se encuentra entre lo masculino y lo femenino, no representa ni lo masculino ni lo femenino y se posiciona, en cambio, como un punto de ruptura de estos dos epistemas. Con ello, el cuerpo/flujo de Ortiz excede la idea de cuerpo com

materialidad para permitir la emergencia de múltiples y constantes devenires desde donde este puede narrar, por ejemplo, la vida de uno de sus personajes en Cuba bajo un régimen represivo con los homosexuales que sufrieron persecución y encarcelamiento, especialmente, durante los primeros años de la Revolución cubana de 1959.

El personaje de La Ceci emigró de la isla junto a más de 125,000 cubanos en el éxodo del Mariel en 1980.⁶ Entre el 18 y el 21 de abril de ese mismo año, diez mil cubanos solicitaron asilo político en la embajada del Perú ubicada en La Habana. El gobierno respondió anunciando que todo aquel que quisiera abandonar la isla podría hacerlo a través del puerto de Mariel. Como resultado de esto, más de 125,000 cubanos abandonaron la isla mientras que el gobierno aprovechó la situación para vaciar sus cárceles de aquellos individuos considerados como “escoria,” es decir prisioneros políticos, pacientes mentales y homosexuales (Pedraza 152). Uno de los individuos considerado “escoria” era el escritor Reinaldo Arenas quien en su momento fue simpatizante de la Revolución, pero quien había sido encarcelado en diversas ocasiones debido a su práctica abierta y sin prejuicio de un género y de una sexualidad no normativas que no se ajustaban a la imagen híper masculina y heterosexual del Hombre Nuevo Cubano.

Arenas, al igual que el personaje de La Ceci, aprovechó la oportunidad de unirse al éxodo de Mariel. Para hacerlo, sin embargo, los guardias del muelle debían aprobar su salida, por lo que Arenas tuvo que presentar documentos de identificación falsos, tanto como probar que era

⁶ Este éxodo comenzó cuando seis jóvenes desesperados manejaron un autobús que sobrepasó la seguridad de la embajada peruana para solicitar asilo político y recibieron de la misma, protección diplomática cuando Castro pidió que fueran entregados al gobierno. A partir de la negación de la embajada peruana a entregar a los asaltantes, Fidel Castro expresó públicamente que todo el que quisiera asilarse en la embajada podría hacerlo sin represalias. La respuesta de la población cubana desbordó las previsiones del gobierno cubano, y en solo unos días, miles de cubanos se refugiaron en los jardines de la embajada peruana.

“escoria” (Arenas 2013, 300). La manera de probarlo consistía en caminar en frente de los guardias para que estos pudieran juzgar si Arenas era o no, en efecto, “escoria” (Arenas 2013, 301-2). El escritor cubano, quien gustoso alardeaba su “feminidad” en público, puso en escena un show tan convincente frente a la ley, que los guardias le permitieron ingresar en el puerto y abandonar la isla para el bien de todos. Este acto de desafío de Arenas fue inteligente y cauteloso a la misma vez, puesto que el escritor cubano reconoció la complejidad del momento para utilizar y exagerar el lugar que el Estado revolucionario le había otorgado al alardear públicamente su desviación sexual-ideológica. Arenas, pues, no “pertenece” ya a Cuba porque caminaba como un homosexual afeminado, es decir que su caminar implicaba que Arenas estaba ya fuera de Cuba.

¿Por qué Arenas y La Ceci, junto con otros muchos homosexuales afeminados, fueron considerados como “escoria” por el Estado Revolucionario? La razón principal radica en que estos individuos no se ajustaban al modelo de Hombre Nuevo que el Estado revolucionario había colocado como la única y verdadera manera revolucionaria de formar parte de la nación. Arenas (y también La Ceci), pues, había dejado de existir como ciudadano de la nación revolucionaria mucho antes de su exilio en 1980, cuando este emigró a los Estados Unidos, porque su género y su sexualidad no normativas lo habían borrado, desde antes, de la comunidad nacional (Olivares 29).

El propósito de este capítulo radica en explorar la constitución de la ciudadanía nacional revolucionaria que, a partir de una lógica populista y nacionalista, instauró la Revolución cubana de 1959 a través del ideal de Hombre Nuevo. Por medio del análisis de la Edición de la Libertad de la revista Bohemia de 1959, de los discursos “Palabras a los intelectuales” y “Declaración final” de Fidel Castro, y de “El Diversionismo Ideológico, arma sutil que esgrimen los enemigos

contra la revolución” de Raúl Castro, el capítulo muestra que la vía cultural funcionó como el principal espacio desde el cual articular dicha ciudadanía. Con el estudio del cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz y el texto El hombre y el socialismo en Cuba de Ernesto “Che” Guevara, el capítulo explora las principales características del Hombre Nuevo, entre las cuales resalta la masculinidad normativa. Con ello, se analizan las exclusiones producidas a partir de la ciudadanía nacional revolucionaria, tomando como caso principal el del homosexual afeminado, quien por no cumplir con la masculinidad normativa del Hombre Nuevo fue perseguido y encarcelado en las Unidades de Ayuda a la Producción (UMAP) como lo muestra nuestro análisis de los libros La mueca de la paloma de Jorge Ronet y Arturo, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas. Posteriormente, el capítulo plantea que desde la vía cultural y de la masculinidad no normativa se puede desarticular y resistir a la ciudadanía nacional revolucionaria materializada en el Hombre Nuevo, tomando como ejemplo la escritura literaria de Reinaldo Arenas, la cual, a través de una narrativa travesti lleva a cabo un *queering* de los preceptos pertinentes a dicha ciudadanía, rearticulando las formas oficiales en las que se narra la Revolución cubana.

CONSTRUYENDO EL NUEVO SISTEMA QUE HARÍA LA FELICIDAD DEL PUEBLO CUBANO

“Palabras a los intelectuales,” discurso pronunciado por Fidel Castro en 1961, es un texto clave, un antecedente textual de las monolíticas y homofóbicas consignas que la Revolución cubana practicó en los primeros años de su existencia. Este texto, como sostiene Juan Carlos Quintero, fundó, delineó y describió las técnicas y conocimientos morales e institucionales sobre los que debía operarse en la Revolución, especialmente en el campo intelectual cubano (35).

Castro expresaba entonces que la Revolución era la patria misma y que colocarse fuera de la primera significaba constituirse como un enemigo de la segunda. De ahí que aquellos individuos y prácticas que no siguieran los lineamientos de la Revolución fueran considerados enemigos de esta y también denominados traidores, antirrevolucionarios, contrarrevolucionarios y desviados ideológicos. Con su célebre frase “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada,” que Castro enunció en “Palabras a los intelectuales,” se insinuaba desde ya que los cubanos debían situarse dentro de los parámetros sexuales, morales, sociales e ideológicos de la Revolución. Todo aquel que no lo hiciera, no sería considerado como perteneciente a la nueva ciudadanía revolucionaria que esta venía a instaurar.

Si toda Revolución, como sugiere Walter Benjamin, debe comprenderse como una “temporalidad que interrumpe,” en tanto corte que pone en crisis una manera establecida de percibir el presente, la Revolución cubana había interrumpido un sistema y “sobre las ruinas de [ese] sistema desmoronado, [había] que construir el nuevo sistema que [hiciera] la felicidad absoluta del pueblo” (Guevara 1960, 24). La Revolución, pues, debía borrar el pasado cubano, “el pasado y sus ideas reaccionarias [...] el pasado y sus hábitos nefastos, [...] el pasado y sus vicios [...] el pasado y su sistema de privilegio, de explotación del hombre por el hombre [...] el pasado y las ideas, las ideas [...] que nos dejó; la manera de mirar las cosas, de mirar la vida, los conceptos egoístas,” y también el pasado marcado por el neocolonialismo norteamericano imperante en la historia de la nación cubana (Castro 1963).⁷

⁷ Estados Unidos había ocupado (o tratado de ocupar) la isla múltiples veces (1898, 1906, 1912, 1917 y 1961) haciendo de Cuba, como sugiere Richard Gott, una colonia de Estados Unidos más que un país independiente y autónomo (113). De igual manera, Estados Unidos, en los años previos a la Revolución, había penetrado directamente la vida económica cubana a través del establecimiento de monopolios en distintos campos como son la producción azucarera, la minería, las vías férreas, las vegas de tabaco, la refinación del petróleo, entre otros. Esta dependencia de los monopolios norteamericanos había deformado la estructura económica

Ese nuevo sistema que buscaba inaugurar la Revolución se desarrollaría a partir de la nueva ciudadanía que esta procuró constituir para lo cual fue necesario retomar la discursividad nacionalista del siglo XIX, principalmente el nacionalismo que practicó José Martí, convertirlo en modelo político y moral desde el cual re-inventar la nación (Quintero 55).⁸ El filósofo, periodista e intelectual José Martí personifica el corazón, la mente y el alma de la historia cubana de resistencia. Martí, pues, perdió la vida en manos del ejército español, lo que lo elevó a un rango de mártir nacional sin precedentes (Shayne 116). El nacionalismo del mismo que heredara la Revolución cubana implicaba fortalecer el rol y el lugar del Estado en la vida diaria de la nación mientras, a la par, se creaba y etnizaba al “pueblo” como si formara una comunidad natural, poseedora de una identidad de origen, cultura e intereses. Etienne Balibar explica que la constitución de “the people” o “el pueblo” implica la generación de una “unidad” como base y origen del poder político. A la comunidad de gente que se instaura a partir del estado-nación, que en el caso de la Revolución cubana se tuvo que re-crear, Balibar denomina “Fictive Ethnicity” o “etnicidad ficticia.” Esta permite que a medida que se nacionalizan las formaciones sociales, las poblaciones que se incluyen dentro de la nación sean presentadas como si siempre hubiesen formado, desde el pasado, una comunidad natural poseedora de una identidad común de origen, cultura e intereses (96). En este proceso, existen grupos que no pueden ser incluidos dentro de la “etnicidad ficticia,” en tanto no pueden ser homogeneizados, o no pueden ser incluidos dentro del proyecto y destino común que unifica a todos. De ahí que en el caso de la Revolución cubana, donde se produjo la creación de una ciudadanía nacional revolucionaria que supuso la

cubana y había afectado también otros sectores como la vida política y sociocultural del país (Beckford 118).

⁸ La importancia de Martí en la historia del nacionalismo cubano se debe a su aparición en 1880 cuando las fuerzas nacionalistas cubanas estaban divididas y no contaban con un líder, y cuando la abolición de la esclavitud hizo posible, por vez primera, la creación de un movimiento nacionalista masivo (Hennessy 248).

creación y etnización del pueblo como si este formara una comunidad natural que poseía una identidad de origen, cultura e intereses bajo el patrocinio del Estado, aquellos individuos que no pudieran acomodarse dentro de los lineamientos y preceptos que conformaban la nueva ciudadanía revolucionaria, fueran excluidos del nuevo proyecto nacional, como es el caso de los homosexuales afeminados, en tanto discrepaban y desestabilizaban el ideal de Hombre Nuevo que el Estado revolucionario colocó como la única y verdadera manera revolucionaria de formar parte de la nación. Como sugiere el investigador cubano Abel Sierra Madero, el Hombre Nuevo fue el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria (200).

Martí tenía el ideal de una patria en la que habitara una sociedad unida, racialmente armoniosa y económicamente independiente (Hennessy 354). Para la unión de dicha sociedad, sin embargo, era necesario terminar con la heterogeneidad que había traído consigo la modernidad. La manera de hacerlo era a través de la vía cultural.⁹ Es pues, también a partir de la vía cultural como la Revolución cubana de 1959 desarrolló los parámetros de la nueva ciudadanía nacional revolucionaria y buscó desarrollar la “unidad” como base y origen de su poder político. Para ello, se tuvo que crear una narrativa de la nueva nación cubana que equivalía a crear una narrativa de la Revolución, en tanto que, como lo diría Castro, también en “Palabras a los intelectuales,” “la Revolución significa los intereses de la Nación entera” (Castro 1961, 146).

⁹ La literatura de Martí generaba un discurso de la cultura como respuesta a la fragmentación moderna. Por ejemplo, en su ensayo “Nuestra América” (1891), Martí recoge el carácter normativo y disciplinario de la autoridad cultural de la época. Él mismo propone la construcción de un “nosotros” hecho justamente con la materia excluida por los discursos—y los Estados—modernizadores, armando, a la vez, una defensa contra el imperialismo, contra la amenaza de un “ellos,” la modernidad expansiva de los Estados Unidos. Sin embargo, como anota Julio Ramos, esa defensa del “ser,” articulada desde la literatura, implicaba un nuevo recorte de la heterogénea experiencia americana (Rojas 1998, 10).

DESCRIBIENDO LA REVOLUCIÓN: BOHEMIA Y LA EDICIÓN DE LA LIBERTAD

En su tesis doctoral, dedicada a la Revolución cubana y al Hombre Nuevo, Pedro Porbén nos invita a pensar la Revolución cubana como una ficción narrativa que se narra a sí misma (11). Para generar esta ficción narrativa, fue necesario, primero, relatar el pasado inmediato, transmitir la ‘verdad’ oficial sobre este, tanto como la verdad acerca de los nuevos héroes nacionales. En esta tarea, la participación de la revista Bohemia fue clave, particularmente la Edición de la libertad, la cual publicó el primero de tres ejemplares el 11 de enero de 1959. Desde esta edición, Bohemia se constituyó como principal vocero de los cambios nacionales, erigiéndose, además, como fuente irrefutable de la verdad oficial. En este primer número se comenzó a fabricar la narrativa “real” de la Revolución y se adjudicó, desde la cubierta, a Fidel Castro, líder del Movimiento 26 de Julio, la organización responsable de los ataques al cuartel Moncada en 1953 y que desde la Sierra Maestra había derrocado a Fulgencio Batista, como ejemplar “héroe nacional.”¹⁰ La fotografía de Castro expuesta en la portada, muestra la cara barbuda del mismo, observando hacia el infinito, quizá, hacia esa gloria que prometía desde ya la Revolución; la Revolución que, además, él había creado, puesto que la revista expone a Castro como el rostro de la misma. Junto a la imagen enorme de Castro se incluye la figura de un soldado cuya cara, a diferencia de la de Castro es borrosa. No se distinguen, pues, sus ojos ni tampoco su nariz, tan solo apreciamos la boca abierta de este como entonando un grito ante la victoria de la Revolución, o quizá entonando un grito de alabanza ante el rostro que tiene al lado, el de Fidel, el nuevo Mesías revolucionario. El soldado imperceptible, además, tiene el brazo en

¹⁰ Fulgencio Batista apareció en la política cubana en 1933 cuando lideró una junta responsable de destituir al entonces presidente Gerardo Machado y Morales. Esta misma junta colocó a Ramón Grau San Martín como presidente, quien en 1934 abandonó su puesto y salió al exilio. Durante la siguiente década, Batista dominó la política cubana influenciando a los presidentes de turno hasta que él mismo fue presidente de 1940 a 1944 y de 1952 a 1959 a través de un golpe de estado (Shayne 116).

alto empuñando un fusil en lo que parece un reconocimiento a la violencia necesaria que procuró la Revolución y que será detalladamente exhibida en las páginas posteriores de la revista.

Después de introducir a Castro como gran hacedor de la Revolución, la revista, editada por Miguel Ángel Quevedo hasta julio de 1960, comienza su labor de re-narrativizar el pasado inmediato, consignando fotografías de cadáveres, de cuerpos torturados, con un detalle explícito, casi obsesivo, que le permiten a la revista narrar al monstruo Batista. Para decirlo con Luis Salomón Beckford, académico cubano dedicado a impartir la enseñanza del marxismo-leninismo, Batista había concedido facilidades a los monopolios norteamericanos, disminuyendo con ello el nivel de vida del pueblo. Había también agravado el desempleo, mientras mal usaba las divisas del país y los fondos del tesoro público mientras que desencadenaba “la más brutal y sanguinaria política de terror y violencia con apoyo del ejército tradicional” (131). De ahí que la revista sólo enfatizara la monstruosidad de Batista, la cual era considerada como tal por el pueblo cubano, en tanto había sido este la principal víctima de sus acciones corruptas y tiránicas.

Bohemia muestra, pues, los efectos de la represión que antecedió a la Revolución, rindiéndole homenaje, además, a los mártires que perecieron en la lucha contra Batista quien, como se consigna en un artículo incluido en las primeras páginas de la revista, “no volverá jamás.”

Después de este artículo se agrupan una serie de textos en los que se da tratamiento a la realidad nacional de los seis años de “la tiranía batistiana” (6), se vuelve al momento en que Batista dio el golpe de Estado y se colocan una serie de fotografías en las que se expone a todos los cómplices del mismo.¹¹

¹¹ Si bien se presentaron en la revista Bohemia los rostros de los que acompañaron la tiranía de Batista, la radio, la televisión y el periódico dieron cuenta de los castigos con los cuales se les procuró “justicia revolucionaria” a los cómplices de Batista que aún se encontraban en Cuba.

En contraposición a este grupo de artículos, se consignan otros en los que se desarrolla la narrativa pertinente a la fotografía de Castro incluida en la portada de la revista, puesto que se contempla a Fidel “como la figura cimera de este momento histórico, sin precedentes en los anales de la América nuestra” (17). El artículo da cuenta de “las condiciones excepcionales de espíritu” del mismo, quien “con solo 12 hombres levantó sobre su tierra, con raíces en la misma tierra, un edificio colosal de paciencia, sacrificio, abnegación, de servicio heroico y persistente al que debemos lo que se ha conseguido en Cuba” (17). Además de esto, la revista reitera el pasado heroico de Castro al recordar el asalto al cuartel Moncada, reconociendo al mismo como “el primer golpe a la tiranía” (26). La revista regresa también a la Sierra Maestra y presenta una serie de relatos de distintos participantes en la lucha desde el monte, como el comandante Ernesto ‘Che’ Guevara. En algunos pocos artículos, la revista consigna la participación de otros grupos distintos al de la Sierra Maestra que lucharon también contra la tiranía de Batista. Todo esto para regresar nuevamente a las imágenes de cadáveres torturados; los editores de la revista, por ejemplo, dedican todo un artículo a la exhibición de las formas en las que “torturaban los esbirros de Batista” (96). Incluye también un artículo que inicia con una foto que muestra el cadáver de un hombre y quienes parecen ser sus hijos. La imagen expone el cuerpo destrozado de los dos niños y la narrativa del artículo relata cómo estos fueron asesinados por las fuerzas de Batista. Esta lleva por título “Cubano mira bien esta foto” (106), en lo que parece ser un gesto de

Como ejemplo podemos mencionar los juicios y fusilamientos que el Estado revolucionario procuró contra los soldados de Batista, chivatos y supuestos traidores en los procesos de purga y de recuperación nacional llevados a cabo durante los primeros días del régimen. Estos estuvieron organizados por Ernesto Guevara a quien Fidel Castro nombró fiscal supremo de la Comisión de depuración que este debía dirigir desde La Cabaña (Anderson 386). Estos, además de ser públicos, eran transmitidos por televisión, es decir, que se compartían con “el pueblo” para mantener una imagen de legalidad, pero también para colocar a este—al pueblo—como un elemento esencial para la práctica de la “justicia revolucionaria.”

la revista para dejar impresa la huella de la tiranía batistiana en los lectores, a donde, ahora ya con Fidel, no se volverá, mientras dure y sobreviva la Revolución.

La información presentada en la revista funciona, primero, como testimonio, como documento innegable y como prueba irrefutable de los crímenes cometidos por Batista, y, a la vez, establece una historia oficial revolucionaria de la Cuba anterior a la Revolución, de su pasado. Subraya, asimismo, la necesidad de la Revolución y sugiere la urgencia de su perpetuación, no sólo por su victoria ante la tiranía batistiana, la cual no volverá, sino también por la amenaza que representaba, entonces, el neocolonialismo de los Estados Unidos. El neocolonialismo norteamericano no ha sido exclusivo de la experiencia cubana. Desde que los países latinoamericanos obtuvieron sus independencias e ingresaron en el período conocido como la modernidad, estos han tenido que superar su integración subordinada al mundo capitalista. Así, algunos países latinoamericanos buscaron una salida a sus situaciones económicas a través de un cambio en la estructura política a través del Socialismo, el cual se distanciaba de aquello que los Estados Unidos consideraba conveniente para sus intereses (Halperin Donghi 520). Como respuesta a esta alternativa, Estados Unidos orquestó una serie de golpes de Estado a distintos gobiernos latinoamericanos que habían decidido seguir una línea de gobierno socialista, en tanto Estados Unidos consideraba estas acciones como medidas necesarias para combatir la revolución socialista en el continente.

De manera similar, pues, cuando Fidel Castro anunció en 1961 que Cuba sería desde entonces una república socialista, el grupo paramilitar auspiciado por la CIA, la Brigada 2506, intentó invadir a Cuba por Playa Girón con el propósito de derrocar al gobierno revolucionario.¹²

¹² Esta invasión militar fallida es conocida como Bahía de Cochinos en Estados Unidos y Playa Girón en Cuba, en la cual las fuerzas invasoras norteamericanas fueron derrotadas en tres días por las fuerzas armadas cubanas bajo la orden directa de Fidel Castro. Como resultado de este

Si bien históricamente las relaciones entre Estados Unidos y Cuba nunca fueron buenas, estas se deterioraron sobremanera cuando Castro hizo dicho anuncio. Más aún, cuando ese mismo año Castro estableció relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y los soviéticos comenzaron a proporcionar ayuda económica y militar a la isla, la vigilancia de los Estados Unidos a Cuba se agudizó. En octubre de 1962, Washington anunció que la Unión Soviética estaba utilizando a Cuba como base para instalar misiles nucleares, acción que fue tomada por los Estados Unidos como una amenaza, debido a la proximidad territorial entre ambos países.

Debemos recordar que estos eran los años más intensos de la Guerra Fría (1948-1991) un período caracterizado por tensiones políticas, económicas, sociales y militares entre el Bloque occidental-capitalista, liderado por Estados Unidos, y el Bloque oriental-comunista, liderado por la Unión Soviética. En este tiempo primaron las preocupaciones en torno a la seguridad nacional, y se extendieron supuestos que infundían el miedo hacia la conspiración, hacia lo no visible y secreto.

Después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Estados Unidos consolidó un Estado poderoso que inauguraba una nueva y permanente seguridad nacional. Con el propósito de proteger este poder, los agentes de defensa norteamericanos definieron la seguridad nacional bajo una nueva lógica que tuvo un fuerte impacto en varios países. Por ejemplo, se desarrolló un sistema de bases en el extranjero que permitía el control norteamericano de los océanos Atlántico y Pacífico. Esto facilitaba a Estados Unidos mantener los poderes adversarios lejos de su territorio; lo cual implicaba, asimismo, una proyección de su poder de manera rápida y efectiva

fracaso, Estados Unidos embargó, primero en 1960, y luego de forma más extrema en 1962, todas las operaciones comerciales, económicas y financieras con Cuba. Este embargo, cabe mencionar, no logró parar a la Revolución cubana. En realidad esta hizo que la hegemonía norteamericana en América Latina entrara en crisis, en tanto desestabilizó los mecanismos institucionales y políticos que Estados Unidos utilizó en el pasado (Halperin Donghi 541).

contra cualquier potencial enemigo. En estos años, también, la Unión Soviética se había consolidado como una potencia mundial, y en 1949 adquirió la bomba atómica. En 1946, el agregado norteamericano en Moscú informó que el principal objetivo de la política exterior soviética parecía ser su dominio a escala mundial, y que el objetivo final de esta radicaba en destruir el sistema capitalista (Leffler 366). La emergencia del Comunismo, pues, significaba una amenaza seria para los objetivos norteamericanos, en tanto desafiaba su poder. El éxito que el Comunismo había tenido en Europa y Asia infundió en Estados Unidos el miedo de que una “Quinta columna” podría minar la vitalidad de la nación (Smith 312). De ahí la amenaza que Cuba representaba, para los Estados Unidos, pero también la amenaza que este país representaba para Cuba. Las acciones norteamericanas sobre territorio cubano antes mencionadas respaldaban, pues, la necesidad de la Revolución, tanto como su perpetuación.

Volviendo a Bohemia, la narrativa de esta presentada en la Edición de la libertad funcionaba también como prueba irrefutable del heroísmo de Castro y sus soldados, y colocaba a Castro como el gran hacedor de la Revolución. Esta fue recibida por el pueblo cubano como la culminación de la historia de esperas, de luchas, de ilusiones de independencias y libertades que creyeron alcanzarse en los casi cien años de campañas nacionales para conseguir la independencia, la cual se había visto frustrada por las constantes intervenciones norteamericanas a la isla.¹³ La Revolución del 59, pues, y como sugiere Quintero, se propuso reestablecer el *continuum* del proceso de formación nacional tantas veces interrumpido; Cuba, había estado bajo

¹³ La Guerra de los diez años cubana para lograr la independencia de España finalizó en 1878 y se reinició en 1895. La invasión norteamericana a la isla en 1898 privó a los cubanos de la independencia que habían creído alcanzar. Esta ocupación duró hasta 1902 y se repitió en 1906-1909. La isla, ha estado, desde entonces, amenazada constantemente por posibles nuevas intervenciones norteamericanas. En enero de 2015, el presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, anunció que ordenaría el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre ese país y Cuba.

el coloniaje español durante 400 años y 60 bajo el control *de facto* de los Estados Unidos (66). De ahí que para los cubanos, Castro y sus guerrilleros fueran reconocidos como los vengadores de esas independencias y libertades aplazadas. Con ellos, la larga cadena de proyectos interrumpidos lograba por fin concretarse, posicionando a la Revolución del 59 como la Revolución verdadera, como la última de las revoluciones (Halperin-Donghi 512). Con ella, la nación cubana llegaría a su máximo momento, puesto que con la Revolución se superaría el neocolonialismo norteamericano que tanto había socavado la vida política, social y económica de la nación.

Como sugiere Porbén, todo lo consignado en esta edición de Bohemia formaba parte de la maquinaria propagandística revolucionaria funcionando a todo vapor en el umbral del gran cambio (44), puesto que colocaba las bases para desarrollar una narrativa de la Revolución y de la nueva ciudadanía revolucionaria que llegaba con ella. Estas bases, pues, sentaban los fundamentos para el desarrollo de un modelo de ciudadano revolucionario que debía existir con la Revolución y que devendría en el Hombre Nuevo que analizaremos en breve.

REVOLUCIONANDO LA CULTURA

He mencionado en las páginas anteriores que para Martí, en el siglo XIX, generar la unión de la sociedad cubana requería terminar con la heterogeneidad que había traído consigo la modernidad, siendo la vía cultural el medio más propicio para hacerlo. Así también, a partir de la vía cultural, la Revolución cubana del 59 desarrolló los parámetros de la nueva ciudadanía revolucionaria para producir la unión en la nueva nación que esta había instaurado, especialmente a través de la literatura. Por medio de esta, pues, la Revolución articuló las formas y modelos para la organización de un escenario en el que se narrara “lo revolucionario, junto a

relatos moralizantes, marciales, que privilegiaran una sola forma de delinear lo revolucionario” (Quintero 38).¹⁴ En el prólogo a Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana, William Luis asegura que existió una relación entre literatura y política en la Cuba revolucionaria, especialmente en los primeros años de existencia de la misma, en tanto sostiene que “la cultura es un arma del gobierno para la construcción de la sociedad revolucionaria” (11). Con estas palabras William Luis nos advierte que la vía cultural pero también la intelectual fueron dos grandes medios a través de los cuales desarrollar una narrativa pertinente a la Revolución y a su nueva ciudadanía revolucionaria. Por ejemplo, la revista Casa de las Américas, la cual fue fundada cuatro meses después del triunfo de la Revolución, publicó textos que buscaban narrar y poetizar el impacto de la utopía revolucionaria en Cuba pero también en América Latina. Asimismo, la revista se preocupaba, en esos días, por reflexionar acerca de la posición del intelectual cubano y latinoamericano con respecto a la Revolución y también diseñó varios itinerarios de inclusiones y exclusiones para repensar la patria “a la luz de la verdad revolucionaria” (Quintero 30).¹⁵ De esta manera, observamos con lo señalado

¹⁴ El sol a plomo (1959) de Humberto Arenal es considerada la primera novela de la Revolución cubana.

¹⁵ La Revolución produjo una gran transformación intelectual dentro de Cuba y fuera de ella. En realidad, dentro de la isla esta produjo, como sostiene Rafael Rojas, un quiebre en el campo intelectual, puesto que representó una esperanza para los intelectuales frustrados ante la experiencia republicana. Al respecto el autor menciona que para intelectuales como Fernando Ortiz, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, la Revolución del 59 funcionó como una suerte de hechizo, de conjuro, una revelación o un advenimiento mesiánico (2006, 22). De ahí que los intelectuales estuvieran en buenos términos con la Revolución durante los primeros años, hasta que esta decidiera clausurar el espacio público. Los representantes y creadores de revistas como Revista de Avance, Orígenes y Ciclón, ofrecieron sus servicios al naciente gobierno revolucionario. Todo esto antes que “el choteo,” aplicación del terror de baja intensidad, se transformara en una forma de poder para combatir a los enemigos de la Revolución entre los cuales se encontraban los intelectuales liberales, homosexuales, escritores, artistas y políticos. Al respecto, Rojas comenta que el choteo, como técnica de poder, cumplió en la Revolución cubana del 59 el rol que las humillaciones públicas de disidentes en la China de Mao o que los juicios populares en la Rusia de Stalin (2006, 279).

anteriormente con respecto a Bohemia y ahora con respecto a Casa de las Américas, que estas revistas, junto con otros medios culturales y de comunicación, colaboraron en la invención de una narrativa, de un discurso que definía cuál era el lugar que le correspondía a los intelectuales y artistas en el desarrollo de la Revolución y de la nueva ciudadanía revolucionaria.

En “El Diversionismo Ideológico, arma sutil que esgrimen los enemigos contra la revolución,” publicado en Revolución y cultura, Raúl Castro describe la importancia de los trabajadores de la cultura y la influencia que estos tienen sobre la sociedad, puesto que “producen conceptos ideológicos, forman opiniones y criterios estéticos, estimulan tendencias en las costumbres de la población e influyen poderosamente en los niños y en los jóvenes” (15). Raúl Castro describe, asimismo, la necesidad de control de este medio por parte del Estado, señalando que “los organismos del Partido y del Estado responsabilizados con los diversos frentes de la cultura y los medios masivos de comunicación, están llamados a poner en práctica todas las medidas conducentes a elevar el nivel político de nuestros creadores, de los escritores, de los artistas, periodistas y de todos cuantos intervengan en estas actividades” (16). Esto era necesario en la medida en que la cultura se enfrentaba al coloniaje cultural al que había estado sometido la cultura cubana. Había que crear, pues, una nueva cultura para la nueva sociedad Revolucionaria acorde a los lineamientos de la misma que, además de colaborar con el desarrollo de la Revolución y de la nueva ciudadanía revolucionaria, combatiera a los adversarios de la Revolución que introducían ideas erróneas para desviar a los nuevos ciudadanos revolucionarios de las aspiraciones y propósitos generales de la lucha por la Revolución (García Galló 1979, 17).

El ya mencionado discurso “Palabras a los intelectuales” fue ofrecido por Fidel Castro luego de tres días de reuniones en la Biblioteca Nacional José Martí, reunión que se produjo, cabe mencionar, a partir de la censura y confiscación del controversial documental Pasado

meridiano (P.M.) dirigido por Sabá Cabrera Infante, hermano del escritor Guillermo Cabrera Infante, y Orlando Jiménez-Leal en 1961. El documental recoge la vida nocturna del sector afrocubano de la población habanera y exhibe a los afrocubanos bailando, bebiendo, fumando y divirtiéndose en distintos bares. William Luis sostiene que el documental fue censurado porque el comportamiento que mostraba no era considerado como expresión revolucionaria apropiada en un momento en el que el gobierno de Castro estaba asumiendo una posición defensiva frente a los Estados Unidos (37).¹⁶ Asimismo, Luis sostiene que P.M. fue censurado porque mostraba aspectos considerados como “decadentes” por el gobierno revolucionario (47). La desaprobación del documental, así, inauguró el intento del gobierno de encaminar la cultura cubana en una nueva dirección, una dirección, además, que era establecida por este mismo gobierno.

La censura de P.M. y el discurso de Fidel Castro en el que expresa “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución a ser y de existir, nadie” (Castro 1976, 147), establece las normas definitorias de lo que deberá ser la literatura y la cultura dentro del régimen revolucionario, además de señalar la imposibilidad de ejercer crítica alguna contra el régimen revolucionario. Sugieren, además, que aquellos artistas e intelectuales que no siguieran los lineamientos de la Revolución o que no se identificaran plenamente con esta, serían considerados sus enemigos. Debemos recalcar, asimismo, y como sugiere Duanel Díaz, que esta política cultural establecida por Castro mediante su discurso implicaba la subordinación de la cultura al Estado, el cual

¹⁶ Para un análisis profundo sobre las implicancias de la prohibición de este documental, revisar la sección “Los años duros” de Palabras del transfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución cubana de Duanel Díaz.

ejerció la censura sobre aquellas obras culturales que cuestionaran la doctrina del régimen o que atentaran contra la moral y las buenas costumbres (Díaz 15).

Asimismo, en el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), congreso que estuvo dedicado al tema de la educación en Cuba, Fidel Castro sostenía, “Para nosotros, un pueblo revolucionario es un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre” (55). Estas palabras definían también el rol que el arte, la literatura y sus productores debían jugar en la sociedad revolucionaria pero, también definían que “la felicidad y la liberación del hombre” eran prioridades de la Revolución y que estas, además, dependían de las producciones culturales que se generaran dentro de la misma. El arte en general, pues, como sostuvo Castro en su “Declaración final,” era “un arma de la Revolución [...] un valioso medio para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria” (17) a través de la cual se conseguía esa felicidad del hombre tan ansiada por la Revolución. Con estas palabras, sin embargo, Castro daba a la cultura la responsabilidad de hacerse cargo de la felicidad y la liberación del hombre; y así, toda manifestación cultural que el Estado revolucionario considerara no aportaba a la reivindicación del hombre, a su liberación y felicidad, fue desechada, excluida de la Revolución. La cultura, pues, se convirtió en el espacio para articular la narrativa de la Revolución pero también para modelar y homogeneizar la sensibilidad social de una colectividad cultural heterogénea y políticamente articulada que deviniera en ese “hombre” al que hacen referencia las palabras de Castro. Como Beckford comenta, en Cuba se estaba llevando a cabo una revolución cultural, esencial para forjar al Hombre Nuevo (258), el ciudadano revolucionario modelo.

EL HOMBRE NUEVO Y LA MASCULINIDAD REVOLUCIONARIA

¿A qué se refería, de manera precisa, la Revolución cubana con Hombre Nuevo? Para responder a esta interrogante, resulta pertinente entender, primero, de dónde surge, históricamente, el ideal del Hombre Nuevo, en tanto este no es exclusivo de la Revolución cubana. El Hombre Nuevo representa la idea fuerza de la religión secular, la cual podríamos definir como aquella que tiene por anhelo alcanzar la perfección del hombre en este mundo, puesto que le compete el futuro terrenal y no el divino inmortal. Busca, asimismo, la modificación, alteración, transformación o mutación de la naturaleza humana para alcanzar dicha perfección (Negro 19). Por religión secular, se ha entendido, cabe mencionar, al Comunismo, al Marxismo y al Socialismo nacional debido a su similitud de creencias, tanto como a su visión escatológica de la historia.

El Hombre Nuevo de la religión secular es un hombre sin deseos ni pasiones, siendo estas últimas deficiencias de la naturaleza humana que la religión secular considera como la raíz de todos los conflictos, en tanto hace al hombre imperfecto. De ahí que haya que eliminar a esta, a la naturaleza humana, para que la humanidad viva en paz y felicidad (Negro 27). La religión secular emergió del moralismo revolucionario de la Revolución francesa, la cual afirmaba como necesario partir de cero para renovarlo todo.

En su libro dedicado al estudio del Hombre Nuevo, Dalmacio Negro señala que la primera versión del Hombre Nuevo fue “el ciudadano” de Jean Jacques Rousseau, quien puede ser considerado como el fundador de la religión secular y en quien prevalecía una concepción moral del Estado, en tanto este buscaba reformarlo. En El Contrato social o Principios del derecho político, considerado como la obra fundamental de Rousseau, vemos ya expresada su voluntad de que la moral dicte a la política, sobre todo en los primeros capítulos del libro en los

que da tratamiento a los temas de la esclavitud y la guerra. En este texto, pero también en Emilio y en su discurso “Economía política,” Rousseau elabora su teoría del “ciudadano,” el cual podemos definir como un hombre renovado, alterado por la voluntad y la razón humanas, que será el habitante de una sociedad nueva, de un mundo nuevo. El ciudadano, que devendrá, posteriormente, en el Hombre Nuevo, amará a la patria, a la colectividad por encima del individuo. Señala así el filósofo en “Economía política,” “No basta con decir a los ciudadanos: sed buenos; hay que enseñarles a serlo, y el ejemplo, primera lección al respecto, no es el único medio. El amor a la patria es el medio más eficaz, porque, como ya he dicho, el hombre es virtuoso cuando su voluntad particular es en todo conforme a la voluntad general y quiere aquello que quieren las gentes que él ama.” (10-11); y continúa, “Verdad es que los mayores prodigios de la virtud fueron realizados por amor a la patria. Ese sentimiento dulce y vivo que añade la fuerza del amor propio a la belleza de la virtud, le da una energía que, sin desfigurarlo, hace de él la más heroica de todas las pasiones” (11). Rousseau plantea que el patriotismo debe ir de la mano con la formación del “ciudadano” y coloca, además, al Estado como principal moralizador y formador de este nuevo sujeto a emerger. Plantea también que el “ciudadano” debe colocar a la patria antes que a sí mismo, rasgos que serán expuestos en el Hombre Nuevo de la Revolución cubana como veremos en breve.

Por otro lado, Rousseau expone que el “ciudadano” será un hombre de espíritu altruista que se preocupe por la comunidad y se sacrifique por el bien común. Rousseau, pues, colocó a la conciencia como categoría política y social enfatizando que había que adoctrinar a esta para, así, superar el individualismo, en tanto que el ciudadano deberá “aprender á pelear contra sí, á vencerse, á sacrificar al comun interes el suyo” (Emilio 274). Esta voluntad general de la que habla Rousseau devela que en su imaginario debía extirparse lo particular o privado, el amor

propio, intercambiándolo por el amor a la patria. Al respecto señala Negro que el ciudadano / Hombre Nuevo está pensado como un hombre volcado al exterior, hacia los otros y no hacia sí mismo, un hombre de conducta automáticamente solidaria (307). Ese estar volcado hacia el exterior es necesario para la construcción de una comunidad que uniría a sus miembros por el amor que estos practicarán hacia la patria que es el espacio donde se moldea la virtud moral del ciudadano. Pregunta así, pues, el pensador suizo “¿dónde está el hombre de bien que nada debe a su país? Sea quien fuere, le debe lo más precioso que para el hombre hay, la moralidad de sus acciones, y el amor de la virtud” (Emilio 273). Rousseau enuncia con esto, que es a la patria a la cual le compete formar al ciudadano/Hombre Nuevo, dotarlo de una educación moral.

De igual manera, Rousseau recalca la importancia de formar parte de la patria, de ser “un ciudadano” de la patria, en tanto señala, “Todo patriota es duro frente a los extranjeros: no son más que hombres, no son nada a sus ojos” (Emilio II), sugiriendo que aquel que no es ciudadano de la propia patria no es nada. Negro comenta al respecto que “esa sustancial diferencia entre quien es ciudadano y quien es solo un hombre será: quien no es un hombre nuevo, un ciudadano, o no aspira a serlo, no es nada, es un proscrito, un enemigo existencial” (114) como mencionamos fue el caso, en el contexto de la Revolución cubana, de los homosexuales afeminados considerados “escoria,” que se contraponían al modelo del Hombre Nuevo.

Cabe recalcar que en su estudio, Negro sugiere que existe un vínculo entre la religión secular y el Socialismo, en tanto este funciona como uno de sus derivados políticos y sostiene, además, que el Hombre Nuevo encarna al hombre socialista (305). Esto nos lleva de regreso a Cuba en donde, como hemos mencionado, el Estado revolucionario colocó al Hombre Nuevo como la única y verdadera manera revolucionaria de formar parte de la nación. Los fundamentos del Hombre Nuevo fueron llevados a Cuba por Ernesto “Che” Guevara, quien acompañó a

Castro en la victoria de la Revolución y tuvo una gran influencia en los principios de la misma. El Hombre Nuevo es la tesis central de las ideas políticas de Guevara como lo delinea su texto El hombre y el socialismo en Cuba (1965) y este forma una parte importante de la ideología populista de Guevara, pero también de la Revolución cubana; populista en la medida en que implica la generación de una identidad homogénea de pertenencia a la comunidad nacional revolucionaria.

Así, en muchos de los pasajes de El hombre y el socialismo en Cuba, encontramos similitudes y coincidencias con lo expresado por Rousseau y la religión secular. En su texto, Guevara expresa, por ejemplo, que todo lo pensado y lo sentido en el pasado “debe archivar y debe crearse un nuevo tipo humano [...] que sea el exponente de la nueva Cuba [...] en Cuba se está creando un nuevo tipo humano” (Guevara 1965, 19). Lo “pensado y sentido en el pasado” está relacionado a la moral burguesa predominante en Cuba antes de la Revolución, la cual había deformado al ser humano e influido, especialmente, en los trabajadores sometidos constantemente a los patrones de vida, costumbres y tradiciones burguesas. “Lo pensado y sentido en el pasado” también hace referencia al neocolonialismo estadounidense que había impactado, como ya hemos dicho, la vida social, política, económica y moral cubana, a través de los vicios y debilidades que este promovía, y que se basaban en el interés y el lucro personal (Beckford 133-34). Para Guevara, pues, como lo señala Ricardo Piglia en un ensayo dedicado a la figura del guerrillero, la constitución del Hombre Nuevo implicaba la construcción de una subjetividad nueva en sentido literal que, al igual que en el caso de la religión secular, permitiera a la sociedad revolucionaria cubana partir de cero y renovarlo todo (110).

En su texto La formación del hombre nuevo en Cuba, Beckford nos recuerda que el trabajo juega un rol prioritario en el surgimiento del Hombre Nuevo y la Revolución socialista,

en tanto dota al hombre de los más altos valores morales y espirituales, con sentimientos verdaderamente humanos y solidarios. Además, a través de este, se satisfacen todas las necesidades, no solo materiales sino también como conocimiento y como realización estética

(202). Guevara reconocía esta importancia abarcadora del trabajo cuando señala en su texto que:

el trabajo debe adquirir una condición nueva; la mercancía-hombre cesa de existir y se instala un sistema que otorga una cuota por el cumplimiento del deber social. Los medios de producción pertenecen a la sociedad y la máquina es sólo la trinchera donde se cumple el deber. El hombre comienza a liberar su pensamiento del hecho enojoso que suponía la necesidad de satisfacer sus necesidades animales mediante su trabajo. (1965, 10)

A través del trabajo, entonces, se recupera la moral del hombre y se suprime, además, toda manifestación de “impulso animal” para alcanzar, así, la verdadera libertad y felicidad del hombre. El trabajo, pues, debe ser el creador de todos los valores de la vida humana y el sujeto del progreso social. El trabajo es el motor impulsor de la nueva conciencia moral dentro del imaginario de la Revolución y está también relacionado a la noción de deber.

Otra de las similitudes que hallamos entre lo elaborado por Rousseau y su ideal del “ciudadano” y el Hombre Nuevo de la Revolución cubana, radica en que en ambas figuras deben extirparse lo particular o privado, el amor propio, intercambiándolo por el amor a la patria, lo que implica un estar dispuesto a sacrificarse por ella. Esto lo corrobora Guevara sosteniendo que el Hombre Nuevo debe entregarse totalmente a la causa revolucionaria, lo que implica poner la vida del sujeto en manos del Estado. Señala, así, Guevara:

Vistas las cosas desde un punto de vista superficial, pudiera parecer que tienen razón aquellos que hablan de la supeditación del individuo al estado; la masa realiza con entusiasmo y disciplina sin iguales las tareas que el gobierno fija, ya sean de índole económica, cultural, de defensa, deportiva, etcétera. (1965, 5)

En Guevara, cabe mencionar, y como comenta Juan Carlos Quintero, la política del sacrificio por la patria funciona como una actividad que garantiza la limpieza moral, en tanto asegura un

ciudadano “libre de perversiones” (426). Estas ideas presentan similitudes con la ideología nacionalista de Martí, para quien la redención personal se alcanzaría a través del autosacrificio por la patria. En la concepción del nacionalismo de Martí era, pues, central la idea que el sufrimiento purifica.

Por otro lado, Guevara consideraba a la juventud como “la arcilla maleable con que se puede construir al hombre nuevo sin ninguna de las taras anteriores” (1965, 14), puesto que en el caso de los jóvenes no se requería erradicar las deficiencias del pasado incrustadas en sus conciencias como sucedía con los demás individuos. Estos, pues, eran considerados por la Revolución como productos no hechos, no acabados, en tanto no habían pasado aún por el proceso de transformación a Hombres Nuevos (1965, 6). Asimismo, eran considerados el futuro de Cuba y se colocaba a la patria como el espacio, como “una inmensa escuela, una inmensa universidad” (Castro 1963) en donde estos debían ser formados. De ahí la intensidad con la que el gobierno revolucionario, como veremos, cuidaba a los jóvenes de no ser contaminados con ideas “antirrevolucionarias” por parte de la “escoria” que obstaculizaran su proceso de conversión en Hombres Nuevos.

De acuerdo con George L. Mosse, después de la Segunda Guerra Mundial, “ya no se habló mucho de un nuevo hombre que pudiera guiar a la nación hacia un futuro más luminoso,” sino que se reafirmó “la masculinidad prosaica, normativa” (181). Estemos de acuerdo o no con lo que postula Mosse, en tanto la experiencia cubana contradice lo expresado por este, hemos de reconocer que además de todas las características y deberes adjudicados al Hombre Nuevo cubano, se le debe sumar el de la masculinidad normativa. Esta masculinidad fue presentada con y formó parte de la narrativa de la Revolución que se comenzó a desarrollar en la Edición de la

libertad de Bohemia a la que dimos tratamiento anteriormente, tanto como en otros medios culturales.

En el caso de Bohemia, esta, en las páginas 124 y 125 consigna nueve fotografías en las que aparece, principalmente, Fidel Castro rodeado de soldados y personas del pueblo, celebrando el triunfo de la Revolución.¹⁷ Todos los soldados que aparecen en las fotografías son varones, todos llevan rifles que alzan como símbolo de la victoria, todos están vestidos con traje militar y la mayoría de ellos lleva barbas que, como señala la revista, “son el diploma de la estancia en la Sierra” (125). Con esto caemos en cuenta de que la barba, un elemento exclusivamente distintivo de los varones, está en vinculación con la figura del héroe revolucionario, en tanto que como señala la revista, la barba de estos hombres funciona como prueba de que habían estado en la Sierra Maestra luchando contra la tiranía de Batista; colocando, además, con ello, a la masculinidad normativa como un elemento revolucionario importante.

¹⁷ Las únicas mujeres que aparecen en dos de las fotografías son las que se acercan a Castro mostrándole su “contagiosa alegría;” la revista expresa también que “una niñita se aproxima para tocar con sus manitos al héroe de la Sierra” (125), refiriéndose con esto a Fidel Castro. El elemento femenino, entonces está ausente de la narrativa de la Revolución que comenzó a gestarse con esta edición de Bohemia. Las mujeres cubanas, sin embargo, jugaron un rol importante durante la resistencia al gobierno de Batista, a través del Frente Cívico de Mujeres Martianas, y posteriormente en la Revolución. Haydée Santamaría y Melba Hernández, por ejemplo participaron junto a Castro en el ataque al cuartel Moncada en 1953. Después del ataque tras el cual Castro fue encarcelado, el movimiento liderado por este se mantuvo activo gracias al trabajo de mujeres como las mismas Santamaría y Hernández pero también otras que incluyeron a Natalia Revuelta y la hermana de Castro, Lidia. Estas, pues, generaron alianzas con otras organizaciones anti-batistas, incluyendo el Frente Cívico de Mujeres Martianas y la Asociación de Mujeres Cubanas Unidas y se dedicaron, principalmente a distribuir copias del discurso “La historia me absolverá” de Fidel Castro. Puesto en libertad, Castro creó en 1958 el pelotón femenino Mariana Grajales para sumarlo a la lucha contra Batista (Shayne 119-20). Otros nombres importantes de mujeres que participaron en este pelotón son Celia Sánchez y Vilma Espín. El rol que cumplían las mujeres era el de participar en el combate pero también comprando armas, transportándolas y detonándolas en actos de sabotaje. Julie Shayne, sin embargo, explica que a pesar del compromiso y los riesgos tomados por estas y otras mujeres, al final fueron los varones quienes tuvieron el poder, en tanto la resistencia y la Revolución fueron proyectos masculinos liderados por varones (132).

Carlos Franqui, relata en su libro de memorias Family Portrait with Fidel (1984) una anécdota con respecto a Fidel Castro y el uso de la barba. Franqui, escritor, poeta, periodista y activista político cubano, formó parte del Movimiento 26 de Julio, y estuvo a cargo del periódico oficial Revolución. Debido a las diferencias que mantuvo con el régimen revolucionario, abandonó Cuba en 1968 y desde entonces se convirtió en un crítico del gobierno de Castro. En su libro, Franqui cuenta que una vez alcanzada la victoria revolucionaria decidió cortarse la barba y cuando Castro se percató de ello en una reunión en el Palacio Nacional, le inquirió “¿Cómo has podido cortarte la barba?” “No puedes hacer eso. Es el símbolo de la Revolución. La barba no te pertenece a ti, le pertenece a la Revolución” (14). Esta anécdota nos muestra el vínculo entre el uso de la barba—símbolo de masculinidad—y la Revolución; la barba, pues, exalta la valentía y el coraje de quienes participaron del movimiento revolucionario que derrocó el viejo sistema opresivo y corrupto, resaltando, desde el inicio del régimen revolucionario, el carácter masculino de la misma. Esta valentía y coraje debían ser, además, deseadas por el varón cubano común. En la página 177 de Bohemia se incluye una sección titulada “El humorismo de la revolución” en la que se presentan una serie de caricaturas donde aparecen distintos varones cubanos quienes, al ver pasar a los guerrilleros que llevan barbas exageradamente enfatizadas en los dibujos, imaginan copiándolas. Estas caricaturas parecen sugerir el deseo que debían tener todos los varones cubanos de imitar a los barbudos de la Sierra en su masculinidad, en su coraje y valentía.

Cabe recalcar, que la figura de Fidel Castro, el héroe revolucionario, es una de las principales fuentes de las cuales emerge el modelo de masculinidad normativa, sobre todo, a través de sus tendencias militaristas, su vestimenta permanente de militar en campaña, que le permite que se presente, además de como un individuo carismático, como un varón iracundo y agresivo, siempre a punto de estallar y declarar una guerra en el momento en que sea necesario

proteger o defender a la Revolución. Al respecto de la masculinidad de Castro, Brad Epps sugiere que la figura de este exuda heterosexualidad y estoicismo que reafirman su hipermasculinidad, la cual se manifiesta a través de acciones como estar con varias mujeres sin casarse con ninguna de ellas, llevar ropa militar, exhibirse siempre con un puro, entre otras (Epps 1995, 246).

A partir de la figura de Castro, asimismo, emerge la noción de disciplina, característica importante del Hombre Nuevo y a partir de la cual se medirá también la imposibilidad del homosexual afeminado de ser un revolucionario, en tanto carece de esta. De acuerdo con Irving Horowitz, la noción de disciplina aparece como prioritaria ya en 1953-1954 en los primeros intentos por definir el Movimiento 26 de julio cuyas reformas serían articuladas durante el tiempo que Castro estuvo en prisión por el ataque al cuartel Moncada. Horowitz menciona que el 14 de agosto de 1954 Castro envió una carta a Luis Conte Agüero, líder ortodoxo y comentarista de radio, en la que expresaba la necesidad de organizar a los hombres del Movimiento 26 de julio y unirlos en un solo cuerpo irrompible de luchadores. Estos, además, agregaba Castro, debían constituir un núcleo humano perfectamente disciplinado y tener la fuerza necesaria para conquistar el poder (Horowitz 618).

Si bien sostenemos que una de las características del Hombre Nuevo es la masculinidad normativa, debemos reconocer que dicha particularidad está vinculada al nacionalismo de la Revolución, el cual, como mencioné, recoge rasgos del nacionalismo del siglo XIX.¹⁸ La noción de masculinidad en el tiempo de la construcción de la nación cubana influyó en el ordenamiento

¹⁸ La masculinidad del Hombre Nuevo de la Revolución cubana podría haber sido influenciada también por el modelo de masculinidad practicado en la Unión Soviética, en el que el sujeto masculino debía ser disciplinado, fuerte, astuto y hábil. En este caso, al igual que en Cuba, cualquier desviación de esta masculinidad era considerada un crimen social y se le tomaba por herencia de la decadencia del mundo occidental (Mosse 182).

y el diseño de la nueva sociedad, en tanto estaba siendo pensada en términos esencialmente masculinos en los que la masculinidad era exaltada en todos los órdenes (Sierra Madero 27). Mosse, pues, considera que la noción de masculinidad fue adoptada por los movimientos nacionalistas del siglo XIX, el vivir una vida virtuosa y mantener el autocontrol en todo momento formaban parte de lo que se consideraba verdaderamente masculino. Mosse sostiene, además, que la masculinidad dependía de ciertos imperativos morales y estándares normativos de apariencia y comportamiento (7-8). De ahí que aquellos individuos que transgredían la estética de la masculinidad normativa cubana comenzaran a ser excluidos del proyecto nacional, en tanto se consideraba que no podían participar del desarrollo del mismo. Se asumía que aquellos varones que presentaban un comportamiento afeminado o que se desviaban de la masculinidad estereotípica, eran homosexuales y se les asociaba con la cobardía, razón por la cual eran denigrados (Lumsden 29).

La Cuba de entonces, que estaba luchando por su liberación nacional, requería de hombres fuertes, esforzados y juiciosos que fueran como el mambí, un varón en el que los valores de la masculinidad sobresalían. El mambí era percibido como un individuo talentoso, hermoso y honrado, que era patriota y defendía a la patria con una pasión vehemente. Esta figura fue reforzada en momentos históricos en los que se evidenciaba la frustración del proyecto nacional cubano y se insertaba en los discursos de la nación una vez que finalizó la Guerra de los Diez Años y también cuando se instauró la República (Sierra Madero 55). De ahí que la imagen del mambí se sitúe dentro de la imagen misma de la nación y que influya en el ideal del Hombre Nuevo de la Revolución del 59. Como ejemplo de esto podemos mencionar el artículo titulado “Carta crítica del hombre muger” que apareció en el siglo XIX en el Papel Periódico de La

Habana en el que se expresa que los ciudadanos que transgredían la masculinidad normativa procuraban el detrimento de la nación cubana en construcción (36). El artículo expresa:

Poco se necesita para conocer á donde va á parar mi discurso, quando su título [...], está indicando que me contraigo á hablar del torpe y abominable vicio de la afeminación, antiguo Bolero, ó enfermedad que á contaminado una porcion considerable de hombres en nuestro País. No parece sino que mal hallados con el favor que les ha dado la naturaleza, voluntariamente quieren desposeerse por sus caprichos extravagantes, del privilegio que gozan, haciéndose indignos del honroso título de Hombres [...] ¿Si se ofreciera defender á la Patria qué tendríamos que esperar de semejantes Ciudadanos o Narcisillos? ¿Podría decirse que estos tienen aliento para tolerar las intemperies de la Guerra? (citado en Sierra Madero 24-6).

Este artículo cuestiona la capacidad del ciudadano que practica una masculinidad no normativa para defender a la patria, en tanto su feminidad lo aleja de la masculinidad necesaria para dicha labor. Esta feminidad, pues, hacía del homosexual un “maricón,” que en el Diccionario razonado de legislación de policía de 1889 era definido como un individuo afeminado y cobarde, aquel que llevaba a cabo los trabajos propios de la mujer y que imitaba a esta en sus manierismos (Bejel 7). De igual manera, manifiesta que los sujetos a los que hace referencia están desperdiciando el privilegio que les ha dado la naturaleza al haber nacido hombres, expresando con esto la importancia que se le daba al varón en esos años de lucha por la independencia nacional.

Cabe mencionar que los ciudadanos que transgredían la masculinidad normativa, han sido parte de la construcción de una identidad cubana que comenzó a formarse con el nacionalismo del siglo XIX. A este respecto, el pensamiento martiano vuelve a aparecer, puesto que influyó en la construcción de una masculinidad nacionalista que presentaba una actitud negativa hacia el hombre afeminado y, en general, hacia los géneros y sexualidades que transgredían los modelos tradicionales. Así lo sugiere Emilio Bejel en su análisis del texto martiano Amistad funesta (1885), a través del cual Bejel sostiene que Martí consideraba a estas como parte de la fragmentación y heterogeneidad social generadas por la modernidad. Martí, desde entonces

fundaba el vínculo entre masculinidades disidentes, fragmentación y heterogeneidad, las cuales obstaculizaban, ponían en peligro y contaminaban el impulso de formación de una nación cubana integrada (xviii). De ahí la necesidad de expulsar a estas masculinidades fuera del interior de la nación.¹⁹

El cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) del escritor y guionista cubano Senel Paz puede acercarnos a algunas de las características que del Hombre Nuevo hemos expuesto, incluyendo la masculinidad del mismo.²⁰ El texto relata la amistad entre David, miembro de la Unión de Jóvenes Comunistas y por ende practicante de la política socialista y admirador del gobierno revolucionario liderado por Fidel Castro, y Diego, un homosexual de treinta años que no comparte la admiración que David predica por la Revolución.²¹ David es un muchacho recto, masculino, que ha entregado su cuerpo y su voluntad al estado revolucionario y quien por estas y otras cualidades encarna al Hombre Nuevo socialista que mencionábamos en el párrafo anterior. Diego por el contrario, disfruta de la literatura elitista y prohibida por el Estado revolucionario, se deleita con la porcelana china y la buena comida. Estos atributos hacen de Diego un individuo de gustos burgueses que se acrecientan debido a su homosexualidad.

La historia de amistad entre Diego y David se contextualiza en la ciudad de La Habana, en la década de los setenta y da inicio cuando Diego y David se conocen en la Heladería Coppélia. Desde los primeros párrafos, los lectores conocemos la masculinidad no normativa de

¹⁹ Cabe mencionar que, de acuerdo con Bejel, se creía que el que un hombre fuera afeminado respondía a la práctica de un vicio heredado de la tradición europea, sosteniendo que esta no era propia de Cuba, sino que provenía de otros países y sociedades (35).

²⁰ El cuento fue convertido en película, *Fresa y chocolate* (1993), bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea. Para información sobre la película, revisar los artículos “Attempting a Difficult Rectification,” de Emilio Bejel, “Fresa y Chocolate: The Rhetoric of Cuban Reconciliation,” de Enrico Mario Santí, y “Strawberry and Chocolate,” de José Quiroga.

²¹ Otros trabajos de Paz incluyen la colección de cuentos *El niño aquel* (1979), la novela *Un rey en el jardín* (1983) y el libro *En el cielo con diamantes* (2007).

Diego quien se presenta a David como un “maricón” (y no un homosexual), cuando le dice al mismo, “los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos toda compostura, mejor dicho, nos descocamos, esos somos maricones” (11). El reconocimiento que hace Diego con respecto a la pérdida de compostura que experimentan los “maricones” como él “ante la simple insinuación de un falo,” se contrapone al autocontrol de David, quien antes de dejarse llevar por la curiosidad e intimar con Diego se cambia “el carnet rojo de militante de la Unión de Jóvenes Comunistas de un bolsillo a otro” para que Diego comprenda que sus “intereses de lector no creaban ninguna intimidad” entre ellos (12). Con esto, el cuento expresa que los maricones son individuos sin cordura, autocontrol ni autodisciplina, para quienes primero está la satisfacción personal, la satisfacción del deseo que se tiene ante “la simple insinuación de un falo,” debilidad que se aleja de la disciplina y autocontrol del Hombre Nuevo. En el caso de David, pues, este carnet rojo simboliza el deber revolucionario que tiene que cumplir. Así, después de haber visitado la casa de Diego y de haber visto las cosas “antirrevolucionarias” que este guarda en su casa, David se reúne con uno de sus supervisores para informarle que “El tipo es un contrarrevolucionario [...] tiene contactos con el agregado cultural de una embajada y le interesa influir a los jóvenes” (22). Esta frase incluye dos de las características que mencionamos anteriormente el Hombre Nuevo debe poseer, la fidelidad a la patria que prescribe no tener contactos con personas de otros países y cuidar que los antirrevolucionarios como Diego no contaminen a los jóvenes, futuros Hombres Nuevos. David, pues, no se “descoca” ante una buena conversación, una buena lectura, o el trato amable que Diego tiene con él, puesto que lo primero que hace al salir de la casa de este es acusarlo de contrarrevolucionario con sus superiores.

Otra representación del Hombre Nuevo que se deja ver en el cuento, se manifiesta a través de la manera en la que se expresan los personajes. Por ejemplo, en un pasaje en el que Diego invita a David a un almuerzo lezamiano en su casa, Diego recita partes del capítulo siete de la novela Paradiso de Lezama Lima y da rienda suelta a una lengua barroca y colorida que se opone a la manera de hablar que tiene David que es seca, directa y rígida, como lo es él mismo. En este pasaje, se vuelve a exponer el sentido del deber de David quien no puede disfrutar de ese delicioso almuerzo; el deber, pues, se debe imponer siempre ante el placer:

de repente empecé a sentirme mal, porque mientras disfrutaba del almuerzo no pude evitar que algunas de mis neuronas permanecieran ajenas al convite, sin probar bocado y con la guardia en alto, razonando que las langostas, camarones, espárragos de Lubek y uvas, sólo las podía haber obtenido en las tiendas especiales para diplomáticos y por tanto constituían pruebas de sus relaciones con extranjeros, lo que yo debía informar al compañero, que todavía no era Ismael, en mi calidad de agente. (29)

El placer que está teniendo David es interrumpido por esa “guardia siempre en alto” requerida por la ciudadanía revolucionaria. Esta, pues, exigía priorizar el deber antes que el placer, en la medida en que el placer funciona como distracción del compromiso revolucionario y supone un desperdicio de energías. Energías que, cabe mencionar debían utilizarse, exclusivamente, en beneficio de la Revolución. El sentido del deber o la conciencia del deber era, de acuerdo con Gaspar García Galló, político y profesor cubano, colaborador de la primera revista de educación de la Revolución y contribuyente en el desarrollo de los contenidos presentes en los nuevos programas de estudio, la base de la moral socialista que implicaba el cumplimiento del deber con los demás de manera inexpugnable (1964, 21). Sin embargo, por momentos, David reconoce la represión en la que vive debido a su deber revolucionario. En un pasaje se dice a sí mismo con respecto a Diego, “actúa como es, como piensa. Se mueve con una libertad interior que ya quisiera para mí, que soy militante” (31). Con estas palabras el cuento manifiesta la ausencia de

libertad del ciudadano revolucionario quien tiene que priorizar siempre el deber revolucionario y alejarse de cualquier deseo que lo distancie de dicho deber, justamente, a través del trabajo; como señala Guevara en El hombre y el socialismo en Cuba, el trabajo, “libera[r] su pensamiento del hecho enojoso que suponía la necesidad de satisfacer sus necesidades animales” (1965, 10). Un Hombre Nuevo, pues, no tenía “necesidades animales,” entendiendo por estas, asumimos, cualquier deseo que lo llevara a experimentar placer, puesto que este lo alejaba de su deber revolucionario.

En su más reciente libro, Cruel Modernities (2013), Jean Franco se aproxima a la noción de crueldad contextualizada en la modernidad tardía latinoamericana. En su libro, Franco revisita una serie de eventos históricos, movimientos guerrilleros y terroristas en los que se perpetraron torturas, asesinatos, masacres, violaciones sexuales y otros actos de brutalidad que han marcado para siempre el imaginario latinoamericano. En uno de los capítulos, titulado “Revolutionary Justice,” Franco utiliza el término “masculinidad extrema” para referirse al colapso del núcleo fundamental que hace que los humanos reconozcan su propia vulnerabilidad y, por ende, la del otro. A partir de esta categoría, Franco revisa la violencia que se ha inflingido en nombre del pensamiento marxista contra aquel que es considerado un “enemigo,” el cual, enfatiza Franco, no es únicamente un individuo externo sino también interno; enemigo, pues, en cuanto implica un peligro que proviene de la debilidad y el error del mismo (2013, 120). Si bien Franco no se está refiriendo particularmente al contexto de la Revolución Cubana, está haciendo uso de un modelo que fue extendido a partir de ella.

Por otro lado, Franco señala que la “masculinidad extrema” se afirma a través de la superación de atributos femeninos tradicionales como la ternura, menospreciando y omitiendo todo lo que sea sinónimo de feminidad, siendo la homosexualidad su transgresión más

significativa (2013, 121-23). En el cuento de Senel Paz, se asocia esta negación de rasgos femeninos mencionados por Franco y el ideal de Hombre Nuevo. En un pasaje en el que Diego le pregunta a David: “Dime la verdad, David [...] ¿tú me quieres?, ¿te ha sido útil mi amistad?, ¿fui irrespetuoso contigo?, ¿tú crees que yo le hago daño a la Revolución?”, este responde: “Nuestra amistad ha sido correcta, sí, y yo te aprecio.” Ante las palabras lacónicas de David, Diego expresa, “No cambias. No hablo de aprecio, sino de amor entre amigos. Por favor, no les tengamos más miedo a las palabras,” David reconoce, entonces, sólo para sí mismo: “Era también lo que yo había querido decir [...] pero tengo esa dificultad” (34) develando el conflicto interno que tiene entre su deber ser revolucionario y sus sentimientos que debe negar y reprimir porque no son masculinos como le corresponde al Hombre Nuevo.

A partir del análisis de Franco, podemos sugerir que la debilidad como condición del individuo que no practicaba una masculinidad normativa en el contexto de la Revolución cubana del 59, hacía de este un enemigo, un enemigo que se separaba, se distanciaba de esa ciudadanía revolucionaria que la Revolución instauró con el Hombre Nuevo. En La guerra de guerrillas (1960), texto en el que se delinean ya algunas de las características del Hombre Nuevo, Ernesto Guevara expresa la voluntad permanente de vigilancia para descubrir al traidor, al débil dentro del grupo, puesto que ese era el enemigo encubierto. Señala, así, Guevara “En la jerga nuestra, en la guerra pasada, se llamaba ‘cara de cerdo’ a la cara de angustia que presentaba algún amedrentado” (citado en Piglia 132). Para Guevara, entonces, era un “cerdo” el que tenía miedo, el que era frágil, estableciendo con ello que la fragilidad y la debilidad son dos elementos que deben estar ausentes de la masculinidad revolucionaria, en tanto no aportan a la defensa de la patria. En los primeros años de la Revolución del 59 en los que se buscaba establecer una nueva forma de pertenencia a la nueva nación revolucionaria con el Hombre Nuevo, pues, la

masculinidad normativa se concibió como necesaria para defender y proteger a la nación revolucionaria de sus enemigos que buscaban destruirla. Tal era el caso, principalmente, de los agentes del imperialismo estadounidense, el cual amenazaba con desbaratar la Revolución e instituir nuevamente su neocolonialismo en la isla. Como se ha dado cuenta a través de la mención a la invasión de Bahía de Cochinos y el embargo realizado por los Estados Unidos a Cuba, durante los primeros años de la Revolución, esta tuvo que resistir sus ataques militares, así como los continuos sabotajes dirigidos por la CIA, y los repetidos intentos de asesinato a Fidel Castro (Leiner 9).

Con esto, podemos concluir que, como sostiene Porbén, la masculinidad dominante y su asociación con el mito de la masculinidad heterosexual se pensó como algo esencial y evidente y siempre en control/controlable en el Hombre Nuevo (356). De esta manera, según comenta Ileana Rodríguez en su libro Women, Guerrillas & Love. Understanding War in Central America, la constitución de este Hombre Nuevo implicó la constitución de sujetos subalternos, en la medida en que, como ya he señalado, todos aquellos individuos que no se plegaron a la nueva forma de ciudadanía revolucionaria, fueron excluidos y en algunos casos, perseguidos y encarcelados (xviii). Uno de esos sujetos fue el homosexual afeminado, elemento contrastante con el Hombre Nuevo, que sufrió persecución y encarcelamiento, especialmente, durante los primeros diez años de la Revolución.²²

NINGUNO DE ELLOS ERA UN GUERRERO: LOS HOMOSEXUALES AFEMINADOS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

²² El primer caso conocido de arresto por homosexualidad fue el del escritor Virgilio Piñera, en 1961, durante el operativo conocido como “La noche de las tres Ps,” el cual se propuso limpiar la patria de prostitutas, pederastas y proxenetas (Ocasio 24). Este operativo fue organizado por los hermanos Castro y Ramiro Valdés según cuenta Carlos Franqui (139).

Durante el discurso de clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al palacio presidencial celebrado en 1963, Fidel Castro hizo un recuento de las acciones que debía tomar el gobierno para protegerse de los ataques de sus enemigos. Mientras Castro daba su discurso, una persona del público hizo referencia a los homosexuales, “a los flojos de pierna,” a lo que Castro respondió subrayando la problemática de su feminidad y su vinculación, de acuerdo a Castro, con los Estados Unidos. Señalaba así,

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos; algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas,” y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre.

De las palabras de Castro se destaca el que los homosexuales afeminados fueran considerados perezosos, en tanto los llama “vagos,” y que se vinculase a estos con el exceso que, de acuerdo con Abel Prieto, provenía de una voluntad exhibicionista e individualista. Esto resultaba problemático para el Estado revolucionario, en la medida en que como explica Prieto, la extravagancia se relacionaba con el mercado, con Estados Unidos, el enemigo mayor. Así, la extravagancia era entendida como una manifestación de imperialismo que era rechazada por Cuba, puesto que se consideraba que esta era también una forma de dependencia que debía ser rechazada (Leiner 33). Otro aspecto que sugieren las palabras de Castro es que la Revolución dictaminó que la homosexualidad era un delito heredado de la mentalidad capitalista, generadora de degradación moral, puesto que se pensaba a la homosexualidad como un remanente de la sociedad capitalista instaurada en Cuba antes de la Revolución. Se le vinculaba, también, con otros delitos como las apuestas, la prostitución y la drogadicción que habían sido practicados entonces. Como lo expresa también Samuel Feijó en su artículo “Revolución y vicios:”

Este grave vicio es uno de los más nefandos y funestos legados del capitalismo [...] pero que contra él se lucha y se luchará hasta erradicarlo de un país viril, envuelto en una batalla de vida o muerte contra el imperialismo yanqui. Y que este país virilísimo, con

ejército de hombre, no debe ni puede ser expresado por escritores y “artistas” homosexuales o seudohomosexuales. Porque ningún homosexual representa la Revolución, que es asunto de varones, de puño y no de plumas, de coraje y no de temblequeras, de entereza y no de intrigas, de valor creador y no de sorpresas merengosas.

Si bien la homosexualidad era rechazada por la Revolución debido a que era considerada como desviación de la masculinidad normativa contenida en el Hombre Nuevo, su rechazo se debía también al machismo tradicional de la cultura hispánica/ibérica y el militarismo de la Revolución cubana que empezó con la lucha por la Revolución en la Sierra Maestra, pero que continuó en los años 70s con el envío de miles de cubanos a luchar con armas en Angola y otros países de África.

El machismo tradicional de la cultura hispánica/ibérica está íntimamente relacionado con las nociones de honor y vergüenza, nociones que, cabe mencionar, son establecidas y evaluadas de forma particular en cada sociedad (Peristiany 10). A partir de estas se mide el tipo de personalidad considerada como representativa y ejemplar en la sociedad que en el caso de la Revolución cubana sería la personalidad del guerrillero pero también la del Hombre Nuevo.

El honor dota de cierto estatus a la persona y este se extiende, o no, a toda la sociedad, procurando a la misma una identidad de acuerdo a la conducta de sus miembros. Señala así J.G. Peristiany, “the sentiment of honor inspires conduct which is honourable, the conduct receives recognition and establishes reputation, and reputation is finally sanctified by the bestowal of honours” (22). De ahí que cada sociedad posea un honor colectivo del que participan todos sus miembros. Así, por ejemplo, la identidad cubana en formación durante el siglo XIX relacionó la noción de honor con la práctica de una masculinidad normativa, ejercicio a partir del cual la masculinidad no normativa fue motivo de vergüenza, en tanto se contraponía al honor del país entero. Después de que Cuba dejó de ser colonia de España, algunos norteamericanos,

cuestionando la anexión de la isla a los Estados Unidos, expresaron su opinión de que los cubanos eran afeminados y flojos. Se publicó un artículo al respecto, “Do We Want Cuba?,” en el Philadelphia Manufacturer, el 6 de marzo de 1889 al que José Martí respondió con el artículo titulado “A Vindication of Cuba” publicado en el New York Post, el 25 de marzo del mismo año, enfatizando, entre otras cosas, la masculinidad de los cubanos (Bejel 11-12). El cubano, pues, debía proyectar una imagen masculina puesto que debía ser percibida por los otros como honorable.

A este respecto debemos mencionar que de acuerdo también con Peristiany la idea de hombre honorable se expresa a través de la noción de hombría, la cual está relacionada, además, con los conceptos de valor y coraje (45). De ahí que como observamos en la página anterior Feijó relacionara en su artículo a los homosexuales afeminados con nociones como cobardía en tanto, para este, su comportamiento afeminado, los alejaba e imposibilitaba de una conducta honorable y valerosa porque carecían de hombría. Lo mismo sucedía en la reacción de Martí arriba mencionada, puesto que él mismo debía defender el honor de Cuba expresando la hombría de la isla.

La valentía y el coraje fueron atributos considerados necesarios para la defensa de la Revolución ante los enemigos que buscaban destruirla. Y como resalta Feijó en su artículo, al enumerar elementos que se alejan de la masculinidad normativa, como “las plumas,” “las temblequeras” y “la intriga,” el homosexual afeminado carecía de la fortaleza necesaria para defenderla, en tanto no había superado dichos atributos femeninos, sino que más bien, los reproducía. El homosexual afeminado, como sostiene Brad Epps, era asociado bajo el régimen revolucionario con la debilidad, en la medida en que se consideraba que éste pasaba a colocarse en una posición de subordinación e inferioridad por medio de un uso inapropiado del pene,

puesto que era penetrado y no penetraba (1995, 234). El que un hombre tuviera sexo con otro hombre, no lo hacía homosexual; para muchos cubanos, el homosexual era sólo aquel que cumplía un rol pasivo (Epps 1995, 235).

Se ha de mencionar que las fuerzas armadas cubanas se desarrollaron para defender a la Revolución de ataques organizados desde el exterior pero también para la defensa de la misma contra posibles insurrecciones internas. Estas, sin embargo, fueron modernizadas y profesionalizadas durante los años 70, tiempo en el que reemergió la figura del “soldado cívico” desarrollado durante los días de la guerrilla en los cincuentas. El soldado cívico debía poseer habilidades que se utilizaran para la paz, tanto como para la guerra, debía inmiscuirse en el manejo de batallones de soldados y de tanques, pero también estar a cargo de las plantas azucareras (Domínguez 482). Es decir que con el soldado cívico, se insertó en la vida social cubana un modelo proveniente de la esfera militar, administrando lo social en base a dicha lógica.²³

La femineidad del homosexual no sólo lo colocaba como incapaz de defender la patria/la Revolución, sino que también lo prohibía de relacionarse con los jóvenes, en tanto podría contaminarlos. Así, en una entrevista con el periodista norteamericano Lee Lockwood, Fidel Castro, expresaba al respecto:

Nothing prevents a homosexual from professing revolutionary ideology and, consequently, exhibiting a correct political position. In this case, he should not be considered politically negative. And yet we would never come to believe that a homosexual could embody the conditions and requirements of conduct that would enable us to consider him a true revolutionary, a true Communist militant. A deviation of that

²³ Por su parte Irving Horowitz sostiene que lo militar ha sido algo permanente en la estructura de la Revolución cubana, incentivado, primero, en respuesta a la presión norteamericana que culminara con la invasión de Playa Girón, y luego, con la colocación de Cuba como puesto militar del imperio soviético (Horowitz 640). De ahí que para el autor la militarización de la sociedad cubana haya estado presente desde los primeros días de la Revolución.

nature clashes with the concept we have of what a militant Communist should be [...] homosexuals should not be allowed in positions where they are able to exert influence upon young people. In the conditions under which we live, because of the problems which our country is facing, we must inculcate our youth with the spirit of discipline, of struggle, of work. (124)

Nuevamente, comprobamos que la feminidad del homosexual equivalía a que este no tenía disciplina ni valentía, ni sentido de lucha o de trabajo como lo asume, al menos Castro, en sus palabras. La feminidad del homosexual, pues, cancelaba dichos atributos necesarios bajo las condiciones de amenaza constante en las que la Revolución sobrevivía. Esta feminidad hacía imposible que el homosexual fuera considerado un verdadero revolucionario y, por ende, que fuera incluido dentro de la ciudadanía revolucionaria. El homosexual, era el otro, el extraño de la Revolución.²⁴

En el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, se determinó que la homosexualidad, debido a su carácter “antisocial,” debía ser rechazada y se debía prevenir su expansión. Específicamente, el Congreso resolvió que a los “homosexuales de mala fama” debía negársele el trabajo en cualquier institución en la que tuviesen influencia sobre los jóvenes. De igual manera, se dispuso que ningún homosexual representara al país en actividades culturales en el extranjero (203). Estas consideraciones y prohibiciones para con el homosexual hicieron que la vida de este fuera dañada y en muchos casos devastada por la discriminación que sufrió, especialmente, durante los primeros quince años del régimen revolucionario. Para el homosexual, pues, era casi imposible desarrollar una profesión, no podía formar parte de los

²⁴ La Constitución de la República Cubana se modificó para incluir nuevas figuras criminales como los desviados sexuales, homosexuales, pederastas o leprosos sociales, escorias, elementos considerados por el gobierno como degenerados y contaminantes del hombre nuevo (Porbén 15). Según la Constitución Socialista Cubana de 1975 y el Código de Defensa Social, la disidencia política es punible, al igual que la sexual. Bajo el acápite de “Escándalo Público,” se sanciona a los individuos que “realicen actividades homosexuales en sitio público o privado, si son vistos involuntariamente por otra persona.”

contingentes de trabajo voluntario ni del servicio militar, ni podía tampoco ser aceptado en programas de estudio o trabajo en el extranjero (Lumsden 76).

El documental Conducta impropia, realizado por Néstor Almedros y Orlando Jiménez-Leal detalla el maltrato que el Estado revolucionario procuró hacia los homosexuales afeminados. El documental realiza una serie de entrevistas a exiliados políticos en las que se da cuenta de las violaciones a los derechos humanos y de la homofobia institucionalizada, especialmente, de 1965 a 1980. La mayoría, si no todos, los entrevistados que aparecen en el documental tuvieron que renunciar a su ciudadanía cubana debido a que practicaban una masculinidad no normativa, inaceptable para el régimen revolucionario.

En el documental aparece Jorge Ronet, escritor, actor, crítico teatral y cinematográfico cubano que en 1965 fue llevado a un campo de trabajo forzado de las UMAPs o Unidades Militares de Ayuda a la Producción.²⁵ Estas fueron centros laborales en Camagüey en los que el gobierno revolucionario internó a individuos que eran considerados la “escoria” de la sociedad cubana, entre los cuales se encontraban ministros religiosos y seminaristas católicos, protestantes y testigos de Jehová, homosexuales, personas que habían solicitado salir del país, y cualquier otro individuo que fuera considerado por el gobierno peligroso para la sociedad. Los internos eran reclusos en estos centros porque el gobierno revolucionario asumía que estaban en contra

²⁵ Hubo consecuencias para los sujetos que no se plegaron a la nueva forma de ciudadanía revolucionaria, estos fueron excluidos o separados de la sociedad para ser rehabilitados. Así, el gobierno estableció modos que permitían determinar si se era un buen ciudadano o no, un ejemplo de estos fueron los tribunales revolucionarios. Estos tenían como misión determinar si un ciudadano era ideológicamente fiable y merecedor de ser incluido en la categoría de ciudadano revolucionario. De igual manera, se llevaron a cabo “Asambleas de depuración” en las universidades, a las cuales asistían aquellos individuos que eran candidatos a ser expulsados para ser humillados públicamente. Estos candidatos, eran por lo general jóvenes que llevaban el pelo largo o que sugerían ser potenciales homosexuales y, por ende, elementos anti-sociales que no participaban de la unidad revolucionaria planteada por el régimen. Para mayor información sobre la intervención de las universidades cubanas, revisar “We are the Future and We Know it” en Che Guevara: A Revolutionary Life de Jon Lee Anderson.

de la ética y moralidad revolucionaria (Clark 203).²⁶ Las fechas precisas en las cuales se inauguraron y clausuraron las UMAPs son inexactas pero se presume que comenzaron a operar entre 1964-1965 y que fueron clausuradas en 1968.²⁷

El objetivo de las UMAPs no radicaba en castigar a quienes eran confinados en estos espacios, sino educarlos, reformarlos y, finalmente, salvarlos; es decir interrumpir su transformación en “escoria.” La rehabilitación y reforma de estos individuos se realizaba por medio de la disciplina militar la cual servía, asimismo, para incrementar la producción, puesto que los internos, considerados vagos y flojos, eran utilizados en tareas económicas (Clark 203). Consideremos, para ello, que en las UMAPs se imponían “cuotas de rendimiento,” es decir se establecían cantidades determinadas de producción que debían ser alcanzadas y cumplidas por los internos (Ros 135). Más aún, recordemos que los internos en las UMAPs trabajaban en la cosecha y recolección de la caña de azúcar, la cosecha de esta era crucial para la sobrevivencia de la economía cubana, especialmente debido al bloqueo económico y el aislamiento de Cuba dentro del Hemisferio occidental. Los homosexuales, pues, eran enviados a las UMAPs para ser rehabilitados a través de una labor intensa de trabajo; en los campos, los internos eran motivados a través de carteles que sostenían: “El trabajo los hará hombres” (Almedros y Jiménez Leal 37).

Jorge Ronet, el escritor cubano antes mencionado, escribió un libro titulado La mueca de la Paloma en el cual recoge las experiencias de un joven homosexual internado en una UMAP. Este libro constituye un documento excepcional de las UMAPs en tanto que, como señala

²⁶ Además de las UMAPs, el Estado cubano también estableció el Centro de Educación Especial, en donde se trataba a muchachos afeminados y por lo tanto en riesgo. Estos habían sido criados por madres solteras. Debido a que el Estado consideraba que estos muchachos estaban en riesgo de convertirse en homosexuales, se les separaba de las escuelas regulares porque se pensaba que podían infectar a los otros (Guerra 274).

²⁷ Para mayor información sobre las UMAPs, revisar el trabajo de Peter T. Johnson, K.S. Karol, y Jorge Luis Romeu.

Reinaldo Arenas en el prólogo al mismo, es la única obra estructurada, escrita sobre el tema por un testigo presencial (Arenas 1987, 10). En el texto, Ronet comienza por relatar que este recibió un telegrama enviado por el gobierno en el que se le solicitaba que se presentara en el Cinódromo de Marianao para ser reclutado por el Servicio Militar Obligatorio (13). Cuando este asistió a la convocatoria, se encontró que en el recinto habían miles de personas y que a todos los metieron en camiones militares. En el camión en el cual viajaba Ronet había muchos homosexuales, afeminados o “locas” (17). A estos personajes, Reinaldo Arenas también los representa en su novela corta Arturo, la estrella más brillante (1984). En esta, Arenas nos cuenta la historia de Arturo quien a la salida de un concierto, es detenido por miembros del gobierno cubano junto con otros jóvenes por tener el pelo demasiado largo, llevar ropa estrecha o parecer homosexuales.

Ronet menciona en su libro que uno de los soldados a cargo del grupo de internos, apodado “el argelino,” les decía a estos:

Déjenme decirles que ustedes cortarán caña y recogerán papas, calabazas, malangas, tomates, boniatos y yucas. Van a recoger y plantar todo tipo de legumbres y van a limpiar las hiervas malas con sus propias manos. Esta es una oportunidad que les da el Gobierno para rehabilitarse con la Revolución. (24)

Estas palabras muestran que las UMAPs, como ya se ha mencionado, debían disciplinar a los internos y con ello, rehabilitarlos para que sirvieran a la Revolución, demostrando, además, que la rehabilitación de un individuo, sólo podía suceder a través de la Revolución. Con esto caemos en cuenta de que el trabajo, como sostuviera Luis Salomón Beckford, permitía la recuperación moral del hombre y la supresión de cualquier manifestación de enajenación haciendo de estos hombres, ciudadanos verdadera y plenamente libres (199). Como comenta Ronet en su libro, “la única ‘filosofía’ del gobierno era que el trabajo curaría la homosexualidad. Es decir que la

UMAP era a la vez castigo, cura y rehabilitación” (32). Sobre esto, en El hombre y el socialismo en Cuba, Guevara, exponía que el trabajo suprimía toda manifestación de “impulso animal” en el individuo, por lo que se comprende que el trabajo que realizaban los homosexuales en las UMAPs servía para que estos suprimieran sus “impulsos animales” relacionados a su búsqueda de placer a partir de un género y una sexualidad no normativas.

En los libros de Arenas y Ronet, se da cuenta de las execrables condiciones en las que vivían y trabajaban los internos de las UMAPs, considerados como “la escoria de la sociedad, gusanos, contrarrevolucionarios, agentes de la CIA, quinta columna del imperialismo, chulos, maricones, ladrones!” (Ronet 22); porque como señala Arenas “un pelo demasiado largo, una forma de vestir determinada y, sobre todo, de ciertos rasgos, de ciertas ‘maneras’” (1984, 29) eran motivos suficientes para considerarlos como tal. En su texto, Arenas denomina el espacio de la UMAP como “el nuevo infierno” (16) y menciona “la terrible hora del baño y el trabajo al sol, las interminables jornadas en el cañaveral cortando [caña];” al interno, pues, “se le vigilaba, se le prohibía tomar agua, se le prohibía hablar con el compañero de surco [...] inmediatamente después del almuerzo que se consumía en el campo, había que seguir trabajando hasta el oscurecer, si llovía se trabajaba bajo el agua” (Arenas 1984, 31).²⁸

En un trabajo dedicado a los temas de seguridad, territorio y población, el filósofo e historiador francés Michel Foucault sostiene que la razón de estado policiaca es un ensamblaje para preservar, mantener o desarrollar las fuerzas del Estado (2007, 296) y para estimular la disciplina y eliminar el desorden, lo que lleva al Estado que la practica a ser un Estado represivo

²⁸ Cuando se conoció la existencia de las UMAPs se llevaron a cabo una serie de protestas a nivel nacional e internacional para solicitar el cierre de las mismas. Entre los participantes internacionales podemos mencionar a Jean-Paul Sartre y los miembros de la Mattachine Society, una de las primeras organizaciones homosexuales estadounidenses.

de todas aquellas conductas y prácticas que no se encuentren bajo su orden (Foucault 340-354).²⁹

En el caso del Estado revolucionario y su tratamiento de los homosexuales afeminados, vimos que su falta de masculinidad hacía que se considerara que estos no podían defender ni proteger a la patria de sus enemigos que buscaban destruirla como señalamos era el caso, principalmente, de los agentes del imperialismo estadounidense, el cual amenazaba con desbaratar la Revolución e instituir nuevamente su neocolonialismo en la isla. La supuesta fragilidad y la debilidad del homosexual afeminado lo separaba, lo distanciaba de la ciudadanía revolucionaria que la Revolución instauró con el Hombre Nuevo, justamente, para preservar, mantener y desarrollar las fuerzas de su Estado a través del orden que este había impuesto, lo que nos demuestra que el Estado revolucionario practicaba una razón de estado policíaca.

Foucault también explica que la razón de estado policíaca tiene como objeto principal al individuo, en tanto persigue su perfección ya que este, a través de sus actividades y conductas, hace viable o no la perfección del Estado, puesto que el individuo influye en el desarrollo de las fuerzas del mismo (2007, 322). De ahí que la función principal de la razón de estado policíaca sea asegurarse de que en la sociedad que habitan estos individuos reine la disciplina que produce

²⁹ En su estudio pertinente a la fabricación histórica del orden social, Mark Neocleous, sostiene que el concepto de lo policíaco emergió en Europa como una respuesta a los desórdenes sociales que perturbaban la paz y la tranquilidad del Estado. Este, por entonces, representaba un medio a través del cual ordenar y moldear a la sociedad civil, traduciéndose en un mecanismo por medio del cual evitar el desorden de la buena vida comunal. Tiene sus raíces en la formación de estados absolutistas, cuando se pensaba a la policía como una forma de gobernar a los hombres sin amos que no estaban sujetos a leyes ni a un poder coercitivo. Comenzó siendo una legislación negativa pero en el curso del siglo XVII dejó de serlo, pues ya no debía restaurar y corregir los abusos y defectos de la sociedad, sino que se transfiguró en una práctica que creaba nuevas condiciones que hacían posible la emergencia de cambios e innovaciones dentro del Estado. Así, se podría decir que la noción de policía acompañó a estos hombres sin amos a transformarse en individuos racionales y calculadores que debían perseguir objetivos económicos bien definidos. Esto en la medida en que preocuparse por la prosperidad del Estado significaba estimular la producción de riqueza para el mismo (Neocleous 20).

que dichos individuos se ajusten a la práctica de actividades y conductas que viabilicen la perfección del Estado (Foucault 1997, 216). Hemos visto a través del estudio del Hombre Nuevo, como prototipo de la ciudadanía revolucionaria, que este era el modelo de ciudadano revolucionario perfecto, en la medida en que a través de su conducta (su defensa de la patria, su cumplimiento del deber para con la Revolución, su trabajo para asegurar el progreso y la producción en el Estado) trabajaba en pro de la perfección del Estado revolucionario, mostrándonos que para este, todo acto humano debía funcionar o debía medirse como una función del poder del Estado.

Casi al final de Arturo la estrella más brillante, libro de Arenas que mencionáramos en nuestra exploración de las UMAPs, el narrador comenta que el personaje de Arturo, ante la consternación de permanecer interno en la UMAP, siendo testigo de los abusos físicos y verbales que se les practicaba a algunos presos—como al muchacho a quienes un grupo de oficiales jóvenes enterraron hasta el cuello en el patio del campamento por varios días y quien al ser extraído de su agujero tenía fiebre y había perdido el habla (1984, 37)—inventaba mundos imaginarios que describía en “forros de manuales de marxismo leninismo y de economía” (1984, 38), o borroneando documentos en los que se consignaban frases como “¡Ni un paso atrás! ¡Duros con los blandengues y los mariquitas!” (40). Arturo inscribía su huella o escribía estos mundos inventados por él a modo de resistencia, en los márgenes de los espacios oficiales, traduciendo su escritura en “contrarrevolución, contrarrevolución descarada” (Arenas 1984, 76). Esta escritura de Arturo que se imponía sobre documentos históricos y políticos oficiales pertinentes a la Revolución funciona como una suerte de reescritura de los mismos, sobre ellos “todo era creado y multiplicado, toda la riqueza, todo lo exótico, todo lo atrayente, toda la hermosura de la tierra” (1984,72). Esta re-escritura practicada por un maricón, un homosexual

afeminado, una loca, uno de “los humillados por todos, los que ya no podían humillar a nadie porque allí terminaba la escala de las humillaciones” (Arenas 1984, 55) rearticula las formas oficiales en las que se narra lo revolucionario porque las desfigura y desorganiza tal y como lo hace la escritura de Reinaldo Arenas.

QUEERING LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN CUBANA Y SU CIUDADANÍA NACIONAL REVOLUCIONARIA: REINALDO ARENAS

Hemos mencionado al inicio de este capítulo que a partir de la vía cultural, especialmente la literatura, el Estado revolucionario cubano desarrolló los parámetros de la narrativa de la Revolución y de la nueva ciudadanía nacional revolucionaria. Fueron muchos los textos literarios que se escribieron apoyando y reproduciendo estas narrativas y hubo también otros que las rechazaron y se distanciaron de una relación identificatoria con el Estado revolucionario. Vimos también que la ciudadanía nacional revolucionaria supuso la creación y etnización del pueblo como si formara una comunidad natural que poseía una identidad de origen, cultura e intereses bajo el patrocinio del Estado, por lo que aquellos individuos que no pudieron acomodarse dentro de los lineamientos y preceptos que conformaban la nueva ciudadanía nacional revolucionaria, en tanto interrumpían el proceso de homogenización necesario para el establecimiento de la comunidad nacional, fueron excluidos del nuevo proyecto nacional. Este fue el caso de los homosexuales afeminados, en tanto contrastaban con el ideal de Hombre Nuevo que el Estado revolucionario colocó como la única y verdadera manera revolucionaria de formar parte de la nación. Hubo, pues, escritores homosexuales afeminados cuyas narrativas, desde este mismo sitio de exclusión, dieron vida a personajes y a narrativas que transformaron el molde de la

ciudadanía nacional revolucionaria, en tanto la negaban y se insubordinaban a ella, visibilizando otras formas de ciudadanía cubana.

Una de estas narrativas es la de Reinaldo Arenas (1943-1990), en tanto representa todos los valores contrarios a la narrativa de la Revolución cubana y su ciudadanía nacional revolucionaria. Arenas, pues, despliega una escritura que desarrolla una suerte de estética de la homosexualidad afeminada y su placer a través de la cual se reescribe la narrativa de la Revolución cubana y la de su ciudadanía porque las tuerce, desvía y transforma o para decirlo de otra forma, emprende un *queering* de las mismas.³⁰

A la narrativa que emplea Arenas, yo la considero travesti, en la medida en que pone en acción algunas características propias del travesti y el travestismo en el ejercicio de la escritura. De entre las distintas características del travesti, yo me centro en la confrontación que realiza el mismo de las categorías de los sistemas de la identidad normativa, masculino/femenino. Como mencionamos en la introducción, pues, esta tesis considera que el travesti se encuentra entre lo masculino y lo femenino, no representa ni lo masculino ni lo femenino y se posiciona, en cambio, como un punto de ruptura de estos dos epistemas debido a la indecisión de género y de sexualidad que la figura implica. No es un hombre vestido de mujer o mujer que parece hombre, sino que más bien escapa a toda noción fija de masculinidad y feminidad porque—en el acto de travestirse y de des-travestirse—emigra, constantemente, de un estado a otro sin asentarse, de manera permanente, en ninguno de ellos; sin tener, en realidad un “hacia” el cual ir. De ahí que con Severo Sarduy sostenga que el travesti no emula a la mujer, sino que más bien, observa y

³⁰ Cabe mencionar que la narrativa de Arenas no sólo reconstruye y ofrece una visión distinta a la oficial de la Revolución cubana, sino también de otros procesos y períodos histórico-políticos. Así lo señala Arenas en una entrevista con Francisco Soto en la que sostiene, por ejemplo, que en El Central se representan tres etapas distintas de la esclavitud en Cuba (1994,145). Con ello, caemos en cuenta de que la narrativa de Arenas funciona como reescritura de distintos eventos significativos para la historia cubana.

visibiliza la construcción artificial de la mujer y de lo femenino. Esta característica del travesti la encuentro presente en la narrativa de Arenas, puesto que el mismo hace uso de voces narrativas que se colocan “entre” los géneros masculino y femenino, desestabilizando, con ello, los sistemas de la identidad normativa, masculino/femenino para desde ahí, efectuar un *queering* de la narrativa de la Revolución cubana y su ciudadanía.

La narrativa de Arenas utiliza, asimismo, un lenguaje neobarroco, el cual podríamos definir como un lenguaje exuberante, inestable, ambiguo y móvil, que emplea, además, figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbole. Andrés Sánchez Robayna, en un artículo dedicado al barroco, considera al neobarroco un arte de lo inestable y de la mutabilidad.³¹ Estas características del neobarroco entran en diálogo con la capacidad de la narrativa de Arenas de desestabilizar el ejercicio identitario al utilizar voces narrativas también ambiguas, cambiantes e inestables (como el lenguaje neobarroco) que se posicionan entre lo masculino y lo femenino.

Severo Sarduy, uno de los autores cubanos que, junto a José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, ha hecho uso del lenguaje neobarroco en su escritura y quien en 1972 acotó el término, sostiene que este “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (1970, 211). El autor entiende, pues, a dicho lenguaje como un lenguaje del desequilibrio. De igual manera, Sarduy sostiene que el lenguaje neobarroco es “juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica” (Sarduy 1970, 52). Esta característica del neobarroco la observaremos en la narrativa de Reinaldo Arenas, a través de la cual Arenas narra de forma afirmativa los encuentros sexuales

³¹ De acuerdo con José Ortega, el neobarroco emergió en América Latina como respuesta al lenguaje y a la mentalidad impuestas por el franquismo en España y contra el sistema autoritario del castrismo en Cuba (7). Los antecedentes del neobarroco en la narrativa hispanoamericana se encuentran en el realismo maravilloso y fantástico de Carpentier y Borges, respectivamente. Siendo este último quien influyera en el neobarroquismo de Lezama Lima y Sarduy.

que tienen sus personajes homosexuales afeminados para posicionar a los mismos como elementos contrastantes y desestabilizantes del Hombre Nuevo de la Revolución cubana.

En esta sección del capítulo planteo que, a partir de una escritura que coloca sus voces narrativas “entre” lo masculino y lo femenino, confrontando con ello las categorías de los sistemas de la identidad normativa, masculino / femenino, y del uso de un lenguaje neobarroco, Reinaldo Arenas lleva a cabo un *queering* de la narrativa pertinente a la Revolución cubana y a su ciudadanía porque las tuerce, desvía y transforma. Con este *queering* de las mismas, cabe recalcar, la narrativa de Arenas visibiliza otras formas de ciudadanía cubana.

Como hemos mencionado en la introducción, el término *queer* ha experimentado una resignificación afirmativa, a partir de la cual ha adquirido una serie de significaciones también afirmativas (Butler, 1993, 313). Es un término que ha sido “torcido,” “desviado,” de su uso anterior y orientado hacia una legitimidad sexual y de género. De ahí que dentro de las potencialidades principales de lo *queer* se asuma la de “torcer.” Lo *queer*, pues, cruza las narrativas, las formas y estilos de los que están compuestas, para torcerlas y desviarlas, transformándolas, desde el sitio de la sexualidad y el género no normativo. Es justamente esta potencialidad de lo *queer* la que me interesa resaltar, ya que me ayuda a argumentar que la escritura de Arenas, desde una narrativa que se coloca entre lo masculino y lo femenino (travesti), tuerce, desvía y transforma la narrativa pertinente a la Revolución cubana y a su ciudadanía.

De igual manera, el término, *queer*, se ha constituido en base a la idea de que las identidades no son fijas y promueve, por lo tanto, una no identidad (Jagose 9). Lo *queer* sería entonces una práctica, pero también un lugar desde el cual posicionarse, para desenfocar y cuestionar el ejercicio identitario apostando, por el contrario, por la fluidez y la movilidad de la

identidad. Lo *queer* disolvería, así, la noción de una identidad entendida como unidad, tal y como lo lleva a cabo la escritura de Arenas la cual, al colocarse entre lo masculino y lo femenino al momento de narrar, confronta las categorías de los sistemas de la identidad normativa.

Reinaldo Arenas nació en la provincia de Oriente, Cuba. Debido a que su padre biológico lo abandonó, el escritor cubano fue criado por su madre, abuelos y tías. Durante su adolescencia formó parte, brevemente, de las fuerzas rebeldes anti-Batista. Con el triunfo de la Revolución ganó una beca para estudiar contabilidad bajo el nuevo programa de agricultura instaurado por la misma. Arenas escribió once novelas, varias colecciones de cuentos, una trilogía poética, seis obras de teatro, varios ensayos y una autobiografía, aunque como varios críticos han sostenido (Bejel, González), todo el trabajo de Arenas parecería ser autobiográfico. De acuerdo a estos mismos críticos, la vida y escritura de Arenas, pues, han sido constantes intentos de escribir su propia historia (Bejel 141), pero también de escribirse como ciudadano distinto al moldeado por la Revolución a través de la ciudadanía que esta instauró. El mismo Reinaldo Arenas ha comentado que los cinco libros que conforman su “pentagonía” deben leerse como una autobiografía extendida (Biron 123) y también como la historia de su furia y de su amor, y metáfora de su país” (Arenas 1991, 249). En estos libros, Arenas da tratamiento a la relación conflictiva que mantuvo con el Estado revolucionario y recoge distintas etapas en el crecimiento del autor como son la niñez, la adolescencia y la adultez. Los cinco libros, asimismo, y de acuerdo con Arenas, forman una sola historia a través de la cual se responde y reacciona a la marginalización social ejercida por el Estado revolucionario (Soto 3). Los cinco volúmenes que constituyen la pentagonía son Celestino antes del alba (1967), El palacio de las blanquísimas mofetas (1982), Otra vez el mar (1982), El color del verano (1991) y El asalto (1991). En este capítulo me enfocaré en el análisis de dos de estas obras, Otra vez el mar y El color del verano

debido a que representan claramente el distanciamiento de la narrativa de Arenas con respecto a la narrativa del Estado revolucionario y a su ciudadanía.³² Asimismo, estas novelas nos permiten observar las posibilidades de transformación de lo travesti a partir del *queering* que emprende la narrativa de Arenas de la narrativa pertinente a la Revolución cubana y a su ciudadanía.

En su estudio dedicado a la labor literaria de Lezama Lima y Reinaldo Arenas, Eduardo González lleva a cabo un análisis de la manera en que las escrituras de estos dos artistas cubanos se aproximan al deseo masculino homosexual y las consecuencias políticas que este deseo tuvo bajo el contexto en que ambos escribieron. El contexto de ambas escrituras es el de la soberanía revolucionaria cubana que exigía de manera inflexible lealtad hacia una militancia nacional. González analiza, pues, los misterios que ambas escrituras reinventaron con respecto a la lealtad inflexible exigida por el Estado revolucionario cubano.

En lo que respecta a la escritura de Reinaldo Arenas, González postula, a partir del análisis de diversos personajes que aparecen en distintas obras del autor, que la escritura del mismo desestabiliza los roles y funciones familiares (97). Esta desestabilización produce, de acuerdo con González un *queering* de géneros, sexualidades e identidades, en tanto las mezcla, confunde, afecta y perturba. El trabajo de González nos puede servir de introducción para comenzar a pensar, por ejemplo, cómo la narrativa travesti de Arenas desestabiliza las identidades, insubordinándose a la militancia nacional requerida por el régimen revolucionario respecto a la ciudadanía revolucionaria materializada en el Hombre Nuevo.

³² Los personajes que expone la pentagonía son disidentes, extravagantes, soñadores, libres pensadores, homosexuales afeminados, entre otros, sujetos que fueron silenciados, perseguidos y encarcelados por el Estado revolucionario cubano. Francisco Soto señala que los personajes de estos libros representan a aquellos individuos que no fueron bienvenidos en el nuevo régimen revolucionario en tanto, a los ojos del Estado, no contribuían con la legitimidad socio-histórica y política de la conciencia revolucionaria (Soto 41).

En su estudio, González analiza distintos pasajes en los que se explica que la escritura de Arenas, la manera en que esta expresa las acciones realizadas por ciertos personajes es imprecisa y enredada, llevando estas mismas acciones a experimentar un *queering* que las transforma. Para ello, González trabaja, por ejemplo, con El Palacio de las blanquísimas mofetas (2001), libro en el que la narrativa produce un cambio de individualidades. En el texto el narrador expresa “Yo iba a los parques con la muerte; siempre sujetándome a sus faldas. Y le decía: siéntate aquí. Y yo, la muerte, me sentaba en un banco, y esperaba el tiempo, y veía cómo él me sangundeaba, y me sentía casi temblar” (Arenas 2001, 203). En este ejemplo, como sugiere González, la narrativa desplaza y oscurece la acción de quién se sujeta a las faldas de quién y, además, el género masculino y la individualidad del personaje se mezclan y confunden con la de la muerte (González 105). Así, la escritura misma destruye la concepción identitaria del personaje y su género, en tanto que permanece borroso quién y de quién se está hablando.

Lo que me interesa realizar en las siguientes páginas, sin embargo, es un poco distinto a lo que propone González con respecto al proceso de *queering* que lleva a cabo la narrativa de Arenas de la identidad de ciertos personajes y sus géneros, para sugerir que haciendo uso de un lenguaje neobarroco y de voces narrativas que se colocan “entre” lo masculino y lo femenino, confrontando con ello las categorías de los sistemas de la identidad normativa, masculino / femenino, Reinaldo Arenas lleva a cabo un *queering* de la narrativa pertinente a la Revolución cubana y a su ciudadanía porque la tuerce, desvía y transforma. Comencemos por observar cómo el posicionamiento de la escritura de Arenas entre lo masculino y femenino desestabiliza las categorías de los sistemas de la identidad normativa.

Otra vez el mar narra la historia de una pareja cubana que retorna a su casa en auto después de unas vacaciones en la playa y da cuenta de las frustraciones de vivir en la Cuba

revolucionaria.³³ El texto está dividido en dos partes, la primera la narra la esposa y la segunda— que incluye poemas y cantos—Héctor, el esposo.³⁴ La primera parte aborda la situación opresiva del hombre y del artista en Cuba, y la segunda aborda el tema de la represión de la homosexualidad en la isla. Como señala Francisco Soto, la primera parte es más una exploración narrativa que cuenta experiencias, memorias y sueños; la segunda, por el contrario, rompe con todo tipo de coherencia y argumento lineal para desplegar un discurso plural que incorpora cuentos, diálogos, poesía, alegorías y testimonios políticos (Soto 20). A partir de la representación de la represión sexual y artística, Otra vez el mar, nos habla, en ambas partes, sobre la frustración de vivir en una Cuba bajo el sistema revolucionario. La novela, pues, hace una homologación del texto/sexo homosexual prohibidos bajo el régimen revolucionario cubano, cuya expresión y experiencia se hace posible en la escritura de la novela.

Como he mencionado, Otra vez el mar se construye en la interacción de dos hablas, una masculina y otra femenina, la de Héctor y la de su esposa, pero que se confunden, se permean y se complementan entre sí. El libro, pues, no presenta una voz narrativa autónoma o única, sino que es fragmentada y varía entre el género masculino y femenino, por lo que es siempre una voz narrativa ambigua que se posiciona “entre” estos dos géneros. A pesar de que Otra vez el mar está dividida en dos partes a las que supuestamente corresponde cada una de las hablas, en cada una de las partes se entremezclan las conciencias de estas hablas y sus géneros, sus deseos y

³³ El manuscrito de la novela fue confiscado y destruido dos veces como Arenas da cuenta en varias de sus novelas (Antes que anochezca, El color del verano) antes de que esta pudiera ser contrabandeada de Cuba y publicada en 1982 en Nueva York.

³⁴ Varios estudiosos de la obra de Arenas (Olivares, Soto) sostienen que el personaje de la esposa en realidad no existe y que es una invención de Héctor, el esposo. En esta sección no considero pertinente elucubrar con respecto a esto, sino considerar las posibilidades de la novela y su lenguaje al hacer uso de una narrativa que está compuesta por estas dos voces, masculina y femenina. Dawn Stinchcomb sostiene, por ejemplo, que en la novela el personaje femenino es un invento de Héctor para expresar la represión impuesta sobre él, su ideología opuesta al régimen y su masculinidad no normativa por el Estado castrista (42).

pensamientos marcados por la prosa y la poesía en las que están escritas. Incluso, el mismo texto señala la interdependencia de estas dos hablas cuando señala “Los dos, por separados, no se pueden distinguir” (Arenas 1982, 9) y que lleva hacia la comprobación, al final de la novela, que ambas voces son las mismas. Además, como señala Soto, existe entre estas dos partes una red intertextual que vincula o conecta ambas, en la medida en que eventos o situaciones que ocurren en la primera parte se continúan o resuelven en la segunda (Soto 66). En los siguientes tres fragmentos, observamos cómo las voces y conciencias narrativas masculinas y femeninas se entremezclan:

Por lo demás, se puede afirmar o negar sin tener que abrir los labios. Algunas veces puedo pensar lo que él piensa, aunque me atreva. (Arenas 1982, 12)

Mujer sentada con un niño. ¿Lo digo yo? ¿Lo piensa Héctor? ¿Lo pensó él y lo digo yo? ¿Lo dijo él y lo repito yo? (Arenas 1982, 115)

Ella se acercó. Él se acercó. Ella se dio. Él cedió. Él tendió su cuerpo—el de ella—sobre la tierra que se tambaleaba. Ella sintió su cuerpo—el de él que sobre ella se acostaba. Él la embistió. Y los dos se confundieron. (Arenas 1982, 250)

De igual manera, existe en la novela un cambio constante de perspectiva que se acompaña del movimiento de las voces de los personajes/narradores. En este libro todo pasa en/desde el movimiento del lenguaje y los géneros masculino/femenino, cambio que se asemeja a ese mar que está presente en la narración de la novela y que es constante y cambiante como su misma narrativa. Este movimiento no sólo se produce en las dos partes que componen la novela, sino también en cada una de las partes individuales. En la primera parte, por ejemplo, la voz de la esposa de Héctor es interrumpida y confundida por la de Héctor, colocándonos a los lectores en una situación de confusión, puesto que no podemos estar seguros de quién habla, ¿él? ¿ella? ¿ambos? o ninguno, o algo nuevo que se produce desde esa misma confusión y borradura de géneros.

Con este posicionamiento de las voces narrativas “entre” los géneros masculino y femenino, la escritura de la novela desenfoca y cuestiona el ejercicio identitario apostando, por el contrario, por la fluidez y la movilidad de la identidad porque plantea una noción de identidad entendida no como unidad. Esto es relevante con respecto a la narrativa de la Revolución cubana y su ciudadanía en la medida en que este desenfoque y cuestionamiento del ejercicio identitario desde el texto literario, este inscribirse de la narrativa entre los dos géneros, borra y suspende la prevalencia de lo masculino en la narrativa de la Revolución que como vimos constituía una propiedad importante de la ciudadanía revolucionaria, la cual fue desarrollada a partir de la vía cultural, especialmente la literatura.

Cabe recalcar que si bien, en esta novela los lectores desconocemos a quién estamos atendiendo, lo importante es prestar atención a lo que esta conglomeración de voces y sus géneros expresan. En el siguiente ejemplo el aglutinamiento de estas voces y géneros ocasiona que la narrativa de cuenta del estado de represión bajo el cual se vive en el universo de la novela, que alude al de la Revolución cubana, puesto que como sostiene Jesús Barquet, Otra vez el mar “traza la épica íntima y moral del hombre en la sociedad socialista cubana de 1969-1970 con referencias documentales muy concretas y con una obvia denuncia al régimen totalitario de Castro” (Barquet 132), como lo atribuyen las consignas que ambas voces recitan a lo largo de las páginas:

A nosotros, tú lo sabes, nos asombra... Se pasa una mano por los ojos, como para protegerse del sol, y vuelve a beber. Y sigue: ¡Has oído alguna vez a una consigna ordenarte ¡Vive! No. Dicen ¡Trabaja! ¡Coopera! ¡Ayuda! ¡Vigila! ¡Dona! ¡Inscríbete! ¡Sacrificate! O te amenazan. Pero de vida no se habla... Héctor, digo y pongo una mano sobre la suya. Héctor... (Arenas 1982, 109)

De esta manera, observamos cómo a partir del desenfoque y cuestionamiento del ejercicio identitario, y de la borradura y suspensión de la prevalencia de lo masculino, la narrativa de la

novela tuerce, desvía y transforma, produce un *queering*, de la narrativa pertinente a la Revolución, en tanto ofrece otra versión de esta que se expresa desde un habla narrativa que no es masculina ni femenina y que da cuenta del estado de represión bajo el cual se vive en la Revolución.

Este *queering*, esta torcedura de la narrativa pertinente a la Revolución se lleva a cabo a través de un lenguaje neobarroco que es contradictorio y poco claro sobre lo que quiere expresar y significar. José Lezama Lima nos recuerda que el término está asociado a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas (2008, 79). Los lectores de Otra vez el mar, pues, no podemos confiar o estar seguros de la información que nos procura la novela, en tanto que su lenguaje neobarroco rompe el nivel denotativo, directo y natural del lenguaje, transgrediendo la particularidad comunicativa y funcional de este como notamos en el siguiente ejemplo:

El mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría... aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. Blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego, casi también al principio, se vuelve gris. Gris por un rato. Y después, oscuro... Pero no hay olas... Solamente el agua, tocando la tierra. Sin golpearla. Llega, blanca, no transparente, la toca, torpemente, y se aleja. No es la tierra: es la arena... El agua, sube pero no se ve bajar. (Arenas 1982, 9)

El lenguaje neobarroco, pues, presenta más de una posibilidad de significado a lo que expresa. Debido a esta falta de precisión, en tanto es ambigua, la narrativa de Arenas se traduce en un estar también “entre,” ya no sólo géneros, sino también “entre” distintas posibilidades o versiones de significado. A partir de esta posición “entre” significados se da un testimonio o una versión distinta de la vida bajo la Revolución cubana pero se transgrede también el realismo con

que fueron escritas las novelas cubanas pertenecientes a esta, en tanto la realidad a la que apelan estos significados es plurivalente y múltiple.³⁵

El lenguaje neobarroco y el posicionamiento “entre” los dos géneros con las que se expresa la narrativa de Arenas, son dos particularidades que se asemejan a la manera en la que opera el travesti. El travesti, como ya se ha dicho, desestabiliza el binario de los géneros tradicionales masculino/femenino, en la medida en que no es un hombre vestido de mujer o mujer que parece hombre, sino que más bien escapa a toda noción fija de masculinidad y feminidad. El travesti no pretende ser una mujer completamente, el cuerpo travesti insiste en mostrar que sigue siendo el de un hombre. Con esto vemos que la narrativa de Arenas se posiciona, al igual que el travesti, entre lo masculino y lo femenino, lo que le permite, desde una borradura y desestabilización de los géneros, producir un tipo de narrativa que lleva a cabo un desenfoque del ejercicio identitario que en el caso de la Revolución cubana y su ciudadanía nacional revolucionaria tuvo una gran implicancia para la exclusión de los homosexuales afeminados.

³⁵ Por otra parte, el lenguaje neobarroco de Otra vez el mar es acompañado por un lenguaje de vuelo poético que se detiene a observar y a describir el paisaje en el cual los personajes llevan a cabo sus acciones. Este es un lenguaje que, en el contexto revolucionario que representa la novela, sería considerado por el Estado como un lenguaje poco masculino que, al igual que aquellos jóvenes que fueron trasladados a las UMAPs por presentar ciertos rasgos y ciertas ‘maneras,’ muestra demasiado y se preocupa en exceso por su apariencia, en la medida en que es, un lenguaje lleno de adornos (Young 22). Cabe mencionar que en Otra vez el mar, es justamente este lenguaje el que hace posible la emergencia de la práctica de un homoerotismo en el universo de la misma:

Ahora, ya no existe otra cosa que ese estruendo, qué puede detenernos, quién puede resistirse, quién puede dejar de ver, de ver, de comprender, de presentir. Blanco, blanco... Héctor y el muchacho, sin duda hermoso, tirado en la arena, quizá dormido. Haciéndose el dormido. Héctor, y el muchacho, flotando bocarriba, muy cerca de la costa (Arenas 1982, 14).

En cuanto al lenguaje neobarroco, este, al igual que lo travesti, está destinado a lo ambiguo, a lo estrambótico, y a la extravagancia. El neobarroco, al igual que lo travesti se traduce en una práctica que desestabiliza lo uno, lo único y lo original en la medida en que da pie a una proliferación de significantes. Ben. Sifuentes-Jáuregui nos recuerda en su investigación sobre travestismo y masculinidad en Latinoamérica que el travesti no es un ser que intenta representar al otro—a lo femenino—sino representarse a sí mismo, a ese “entre” que nunca es fijo ni inamovible (3). De este modo, el travesti no buscaría, mediante su acción de travestirse, convertirse en otro, sino que más bien perseguiría desfigurar la noción de subjetividad, la idea de “un original” señalando que la concepción de lo original y lo único es, en realidad, una construcción (Sifuentes-Jaúregui 128).

El lenguaje neobarroco y el travesti, además, son móviles e inestables, exuberantes y ambiguos. Si como señalamos, Andrés Sánchez Robayna considera al neobarroco un arte de lo inestable y de la mutabilidad, estas características se vinculan a aquellas del travesti y el travestismo, en cuanto a que el travesti emigra, constantemente, de un estado a otro (masculino/femenino) sin asentarse de manera permanente, sin tener un “hacia” el cual ir concreto (56).

El color del verano, cuarto texto de la pentagonía, tampoco presenta una voz narrativa autónoma o única, sino que es fragmentada y varía entre el género masculino y femenino, por lo que es siempre una voz narrativa ambigua que se posiciona “entre” estos dos géneros, al igual que en el caso de Otra vez el mar.³⁶ Judith Butler, en su estudio sobre género e identidad,

³⁶ Cabe mencionar que la narrativa de la novela, además de desordenar y transgredir los géneros masculino/femenino, no adopta una estructura novelesca reconocible; la organiza, pues, a partir de guiones teatrales, prosa, cartas y poemas. La novela, así, expande, desestabiliza, subvierte y transgrede las características propias de los géneros literarios. De igual manera, en la novela se desconoce quién es el narrador de la misma; este, pues, cambia constantemente, a veces es

enfatisa que la identidad de género no se sostiene sobre categorías preexistentes, sino que se genera a través de la constitución continua de actos o acciones corporales. Señala, así, Butler, “gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various speech acts proceed; rather it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts” (1990, 273). Butler denomina estos actos como performativos y sugiere su carácter no referencial. Es decir, dichos actos no hacen referencia a condiciones preexistentes por lo que no expresan una identidad fija ni estable como se suele sostener. Así, observamos que la narrativa de El color del verano, al posicionarse entre los géneros masculino y femenino, también desestabiliza la identidad de género y afirma su carácter preformativo. Un ejemplo de esta particularidad lo encontramos en una sección de la novela que lleva por título “Sueños imposibles” en los que se manifiesta la ambigüedad del género que expone la misma:

Yo soñaba con ser maestra.

Yo soñaba que tenía un cuerpo escultural o al menos aceptable y no estas tetas caídas y marchitas.

...

Yo soñaba con un marido fijo

Yo soñaba con tener un hijo que no fuera maricón, sino carpintero o albañil fornido.

Yo soñaba con una máquina de escribir que tuviera la Ñ.

Yo soñaba que no era calvo. (Arenas 1991, 263)

Como vemos, la narrativa altera el género de la voz que habla, puesto que a veces es femenina y otras masculina. Así, la narrativa no permite que sus lectores nos identifiquemos con un género concreto, o masculino o femenino. Esta narrativa, entonces, desenfoca el ejercicio identitario

Gabriel, a veces Reinaldo y otras la tétrica Mofeta. Con ello, la narrativa travesti de Arenas desestabiliza la homogeneidad de los puntos de vista narrativos tradicionales y niega la autoría exclusiva a todos sus posibles narradores. Hace, como sugiere Jorge Ruiz “una rotación de centros de enfoque que impide a cualquiera de ellos tomar un status privilegiado” (Ruiz 237). En realidad, como sucede especialmente en El color del verano, una voz narrativa contradice o cuestiona lo dicho por otra voz narrativa, haciendo que ninguna voz narrativa sea más importante o poderosa que otra.

porque apuesta por una identidad de género fluida y móvil, disolviendo, con ello, la noción de identidad entendida como unidad.

Desde este desenfoque de lo identitario y del uso de un lenguaje neobarroco que hemos observado ya en Otra vez el mar, la narrativa de El color del verano también emprende un *queering* de la narrativa pertinente a la Revolución cubana y a su ciudadanía porque las tuerce, desvía y transforma. Con este *queering* de las mismas, cabe recalcar, la narrativa de Arenas en El color del verano visibiliza otras formas de ciudadanía cubana.

La novela narra los festejos que celebran los cincuenta años (en realidad son cuarenta) en el poder de Fifo, el dictador de la isla. Asimismo, la novela da cuenta de las acciones y actividades que llevan a cabo un grupo de jóvenes erotizados y rebeldes en su negativa a aceptar la prisión en que se ha convertido la isla. Como hemos mencionado, Reinaldo Arenas ha expresado que los cinco libros que conforman su “pentagonía” deben leerse como una metáfora de su país” (Arenas 1991, 249) por lo que debemos abordar El color del verano reconociendo que el mismo está haciendo referencia al régimen revolucionario cubano, tanto como haciendo mención a personajes del mundo político y literario de dicho régimen que cumplían con los requisitos de la ciudadanía revolucionaria, aunque también incluye a otros que, sin ser cubanos, apoyaban la narrativa pertinente a la Revolución. Tal es el caso, por ejemplo, de Nicolás Guillén, alias guillotina, a quien se le representa como un perro bulldog que camina en dos patas y se apoya en un inmenso bastón (Arenas 1991, 20). O el de la Marquesa de Macondo y Carlos Puentes, “fieles expresiones de una raza de pigmeos acéfalos, achaparrados, ambiciosos, altaneros, delincuentes y grasientos a quienes Fifo escogió para que lo escoltaran intelectualmente puesto que sabía que junto a aquellos esperpentos él no dejaría de brillar” (Arenas 1991, 385). Estos tres personajes son representados desde lo *queer* ya que a Nicolás

Guillén se le representa como a un perro, mientras que a Gabriel García Márquez se le homosexualiza y feminiza al llamarle la “Marquesa de Macondo.”³⁷

En un inusual acto de autorreferencia, uno de los narradores de la novela, expresa que El color del verano es un “retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano [...] de la manera de no tomar nada en serio para poder seguir sobreviviendo y el sexo como una tabla de salvación y escape inmediatos” (Arenas 1991, 249). Este “retrato grotesco y satírico” está escrito desde un universo dominado por homosexuales afeminados, quienes bajo el Estado revolucionario fueron considerados elementos contrastantes del Hombre Nuevo porque no tenían, supuestamente, disciplina, valentía, sentido de lucha o de trabajo, pero que en la novela resisten y desafían la tiranía del dictador. La novela, sin embargo, presenta a estos homosexuales afeminados teniendo sexo con soldados, altos mandos, escritores e intelectuales revolucionarios. Incluso, El color del verano coloca a Fifo “en cuatro patas, recibiendo la obra de varón del Che Guevara” (Arenas 1991, 65). Fifo, pues, es representado como un sujeto que desea ser penetrado por otro hombre, y por tanto, como un homosexual afeminado o “maricón” debido a su posición pasiva.

A través de esta personificación de los representantes del Estado teniendo sexo con homosexuales afeminados, se produce un *queering* de la narrativa pertinente a la ciudadanía nacional revolucionaria, puesto que coloca a estos ciudadanos revolucionarios que debían ser extremadamente masculinos y heterosexuales, teniendo experiencias homosexuales y mostrando

³⁷ La novela representa, incluso, al presidente de los Estados Unidos teniendo sexo con un conejo:

Mientras Odiseo recita su poema, se verá detrás de él, en la pantalla, al Presidente de los Estados Unidos con su conejo en un combate erótico cada vez más desmesurado. El presidente se ha quitado toda la ropa; el conejo mete su cabeza completa en el ano presidencial. El presidente suelta un alarido de placer. El conejo sigue escarbando con los dientes y con las patas el ano como si tratara de hacer allí una madriguera. Los jadeos desaforados del Presidente se mezclan con los chillidos del conejo. (Arenas 1991, 40)

una conducta afeminada, como es el caso de Fifo.³⁸ Sin embargo, la novela también representa al Hombre Nuevo como el estandarte de unas políticas comunitarias y revolucionarias del comunismo que la novela ha torcido, desviado y transformado a través del “superensartaje” por el cual:

una sola mujer recibe la obra de cinco y hasta quince hombres quienes, con excepción del último son también poseídos por otros hombres de falos cada vez más largos. El superensartaje ha dado lugar a una mezcla de razas insólitas en una sola criatura. El caso de Olga Figuerova, que tuvo un hijo con una parte negra y otra blanca, es un caso de superensartaje simple. ¿Pero qué me dicen ustedes del caso de Clara Mortera que tuvo un hijo con un ojo azul y otro verde, con el pelo lacio, crespo y rizado a la vez y con mechones blancos, rubios y retintos? [Fifo] quería mostrar al mundo [...] que su isla era la cuna del superensartaje y por lo tanto la patria indiscutible del hombre nuevo, ése que necesita de la participación colectiva para nacer. Un verdadero hijo de la humanidad. (Arenas 1991, 186-87)

Este proceso de *queering*, pues, implica “poner al revés” las estructuras dominantes y heteronormativas bajo las cuales opera el régimen revolucionario, especialmente lo concerniente a su modelo de ciudadanía revolucionaria. Si como sostiene David Halperin, “It is by resisting the discursive and institutional practices [...] that queer [...] can open a social space for the construction of different identities” (Halperin 67), lo *queer*, entonces funcionaría como una zona de posibilidades en la que la materialización del individuo podría experimentarse de manera distinta. Entonces, cuando la narrativa de Arenas coloca al ciudadano revolucionario teniendo relaciones sexuales con homosexuales afeminados, transformaría los principales preceptos de la

³⁸ La narrativa de Arenas efectúa, igualmente, un *queering* de la historia cubana distinta a la de la Revolución, en tanto la novela hace referencia a una serie de personajes históricos cubanos que aparecen en el texto practicando una masculinidad no normativa como lo señala el siguiente extracto de la novela: “Y pensar, se dijo mirándose al espejo, que yo fui el bugarrón número uno de la isla de Cuba; el único que se templó a Mella, a Grau San Martín, y a Batista (todos ellos notables bugarrones), y después ay, a Fifo, que hoy celebra sus cincuenta años en el poder” (Arenas 1991, 64). Este *queering* se extiende, incluso, a los lectores porque se dirige a nosotros denominándonos “hermana marica” (Arenas 1991, 414), o simplemente maricones: “Pero volvamos, queridos maricones boquiabiertos, a las andanzas de nuestra criolla” (Arenas 1991, 254).

ciudadanía revolucionaria, en tanto que el Hombre Nuevo de la novela es representado como un sujeto que no es masculino ni heterosexual, y tampoco cumple con su deber revolucionario.

De ahí que si, de acuerdo también con Halperin, lo *queer* nos ofrece la posibilidad de reordenar las relaciones entre los comportamientos sexuales, las identidades eróticas, las construcciones del género, tanto como formas de conocimiento, regímenes de enunciación, lógicas de representación, y prácticas comunitarias con el fin de reestructurar las relaciones entre poder, verdad y deseo (Halperin 62), cuando Arenas coloca a los homosexuales afeminados como centro del universo narrativo, pero también cuando representa a los líderes y representantes de la Revolución comportándose como homosexuales afeminados o teniendo sexo con estos, reestructura las relaciones entre poder y verdad, en tanto altera y destruye la puesta en escena de la masculinidad normativa, rasgo principal de la ciudadanía nacional revolucionaria establecida por el poder revolucionario; torciendo, desviando y transformando los valores, las definiciones y las leyes que hicieron que el Estado revolucionario persiguiera y oprimiera a todos aquellos que no siguieran el modelo de ciudadanía revolucionaria. De esta manera, notamos también cómo desde un proceso de *queering* por medio de la escritura, Arenas, escritor *queer* y por tanto sujeto abyecto y marginalizado por la Revolución, se apropia de las narrativas por medio de las cuales fue degradado y excluido, y las tuerce, desvía y transforma para empoderarse y oponerse, así, a dichas marginalización y exclusión.

Cabe mencionar que las acciones de estos homosexuales afeminados son narradas a partir de un lenguaje neobarroco, que de acuerdo con Severo Sarduy es “juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica” (Sarduy 1970, 52); un lenguaje que narra de forma afirmativa los encuentros sexuales que tienen los homosexuales afeminados, tanto como su voluntad por dar y recibir placer. En el siguiente

párrafo observamos la abundancia de acciones verbales que se incluyen en el despliegue del lenguaje neobarroco, las cuales podrían parecer excesivas pero que nos colocan en la avalancha de sensaciones placenteras que disfruta el personaje:

Oh ¿Será un sueño? No, no. En medio del olor a orine nocturno y a semen, en la oscuridad, mientras afuera retumba el carnaval, Tedevoro siente que unas manos potentes lo frotan, llegan hasta su cabeza, le acarician el cuello, le aprietan las tetillas, bajan hasta sus caderas, se regodean en sus muslos, le dan masajes en las piernas, suben con fruición hasta su culo, le restriegan, soban y abren sus virginales nalguitas. Algo como un puño cerrado y envuelto en una crema espesa penetra en el trasero de Tedevoro, abriendo paso casi hasta las mismas entrañas. El aullido de goce que da Tedevoro es tan descomunal que solo los tambores que afuera siguen repiqueteando lo pueden opacar. Mientras es taladrado, Tedevoro recula y el artefacto contundente, carnoso y viscoso sigue entrando y saliendo de su cuerpo a la vez que decenas de manos o ventosas lo acarician. (Arenas 1991, 418)

En el siguiente extracto, por el contrario, apreciamos el estilo lúdico e hiperbólico del lenguaje neobarroco aplicado a la información que consigna en cada frase, información que parece interminable porque la abundancia de comas, siempre le permite expresar algo más:

Pero la Olivares que no podía dejarse opacar por sus hermanas le regaló al reclutón ton ton la gran medalla Lenin que le había sido otorgada a su padre, el Embajador, por sus sesenta años de trabajo para el Comité Central del Partido. También le regaló la novela *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, obra que se había robado de la Biblioteca Nacional, robo que denunciado por María Teresa Freyre de Andrade le costó seis meses de trabajo forzado en el plan parque, y eso porque era el hijo del embajador en la Nipon-Soviética, que si no a la loca la fusilan ... Dios mío, pero el pájaro – mayimbal seguía colmando de preseas al reclutón ton ton. Le puso al cuello una medalla de Santa Marica (oro puro trabajado por Mahoma), le regaló dieciocho cortes de tela, el hule de la mesa de centro, una lámpara de pie, unas maracas, unas arcas, unas frutas de sebo (uvas, peras y manzanas) una capa de agua y un par de chancletas españolas. (Arenas 1991, 239)

El lenguaje neobarroco que, como dice Sarduy es “placer y erotismo,” presenta una relación y entra en sintonía con los encuentros eróticos que narra, en la medida en que estos son, pues también, “placer y erotismo,” como observamos en el siguiente ejemplo donde es posible ver el carácter hiperbólico del lenguaje neobarroco:

Según la Hiram había sido poseído por más de dos mil hombres en esa trayectoria alucinante y afirmaba que en Matanzas se había subido a la parte de atrás de un camión descapotado donde viajaba un negro prófugo y desnudo, pues no quería que lo reconociesen por su uniforme de presidiario. La Reina de las Arañas confesaba haber atravesado toda la provincia de Matanzas mientras le mamaba el miembro al negro. (Arenas 1991, 127)

El lenguaje neobarroco facilita el torcer, desviar y transformar la narrativa de la Revolución y de la ciudadanía, porque como lo demuestran los ejemplos arriba citados, intensifica las acciones que se narran, las adorna, las llena de musicalidad (reclutón ton ton) y la hace, sobre todo, abundantes, con su ausencia de comas y de puntos.

Para terminar, se ha de mencionar que el lenguaje travesti con el que están escritas las dos novelas de la pentagonía que hemos analizado y el *queering* que dicha narrativa lleva a cabo de la narrativa de la Revolución y de su ciudadanía, permiten la emergencia de otra forma de delinear lo revolucionario, a partir de una escritura que como señala Seymour Menton, soslaya todo compromiso ideológico, autobiográfico e histórico con la experiencia revolucionaria (103-108). El color del verano, por ejemplo, da cuenta de que “Miles de locas son apresadas y a patadas son conducidas a guaguas, jaulas de hierro y carros patrulleros y de allí al campo de trabajo forzado” (Arenas 1991, 99). En el caso de Otra vez el mar, esta narrativa permite la expresión de una visión alternativa de la Revolución cubana, en tanto muestra la otra cara de estos:

Los campos de concentración exclusivos para homosexuales.

El trabajo forzado, los fusilamientos, la tortura, el gangsterismo, el robo, la invasión y el chantaje con fines patrióticos.

La democracia popular en la que nadie puede criticar, quejarse, irse, ni elegir.

...

La pena de muerte para los adolescentes. (Arenas 1982, 309)

Este es, pues, otro de los resultados del *queering* de la narrativa pertinente a la Revolución cubana y su ciudadanía, la cual, además de proponer otras formas de ciudadanía cubana, procura otras versiones de la misma, distintas a las oficiales. En el siguiente capítulo revisaremos las narrativas de los artistas chilenos José Donoso y Pedro Lemebel, quienes al igual que Arenas han generado un lenguaje crítico que desde la masculinidad no normativa y el travestismo responde al colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular. Estos tres artistas tiene en común, entonces, la producción de narrativas que se oponen a una forma de narrar constituida por un orden previo, siempre, vinculado a lo nacional-popular.

CAPÍTULO 2

JOSÉ DONOSO Y PEDRO LEMEBEL: NARRATIVAS PARA EL COLAPSO DEL PROYECTO NACIONAL POPULAR

Las lágrimas de una loca huacha como ella, nunca verían la luz
nunca serían mundos húmedos que recogieran pañuelos secantes
de páginas literarias. Las lágrimas de las locas siempre parecían
fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas,
actuadas por la cosmética de la chiflada emoción.
—Pedro Lemebel

En la crónica “Las orquídeas negras de Mariana Callejas o en el Centro Cultural de la DINA,” el artista chileno Pedro Lemebel da cuenta de la participación que Mariana Callejas, esposa del agente de la CIA Michael Townley y agente pagada del servicio secreto chileno, tuvo en el asesinato del ex General chileno Carlos Prats en Buenos Aires, tanto como en otros crímenes llevados a cabo durante los primeros años de la dictadura militar chilena (1973-1990). En su crónica, Lemebel comenta que después de haber tomado un curso de escritura creativa en la Universidad de Miami, Callejas organizó talleres literarios en su casa, en Chile, a los cuales asistían escritores que permanecieron en el país después del golpe de estado al presidente Salvador Allende (Lemebel 2010, 24). Mientras se realizaban los talleres literarios de Callejas, en el sótano de la casa, Michael Townley torturaba prisioneros y llevaba a cabo experimentos para probar nuevas formas de tortura y envenenamiento de individuos opositores al régimen dictatorial. La crónica de Lemebel, da cuenta, así, que detrás de la fachada de la literatura

practicó, durante la dictadura militar, la tortura y el asesinato (Franco 2014, 115).³⁹

La literatura, sin embargo, estuvo involucrada con el golpe de estado y la dictadura militar chilena mucho antes de que estas se llevaran a cabo. Estos eventos, resultado de la realización exitosa de un plan a largo plazo elaborado pacientemente por la ultraderecha chilena, implicaron la realización de acciones minuciosamente planeadas que incluyeron una eficiente preparación humana y la formación semiclandestina de cuadros que infiltraban los partidos políticos, las universidades, los gremios profesionales y en especial, las fuerzas armadas, en la cual destaca la participación del Opus Dei (Soto 1976, 199). Dicha preparación humana incluyó la articulación de textos literarios, como es el caso del libro Los poemas dogmáticos (1971) de José Miguel Ibañez, a través de los cuales se comenzó a concientizar a la población chilena sobre el peligro de las clases populares, tanto como reforzar los dogmas de la fe católica.

Estas dos referencias nos señalan la existencia de un vínculo entre la literatura, el golpe y la dictadura militar chilena, vínculo que se agudizaría en los años posteriores a la crisis institucional chilena que se inaugurara en 1973. De ahí que este capítulo se preocupe por revisar algunas de las narrativas literarias que emergieron como respuesta a estos mismos eventos. En diálogo con el trabajo de Alessandro Fornazzari, la primera sección del capítulo intenta mostrar, a partir del análisis de tres novelas del escritor chileno José Donoso, que el autor lleva a cabo una crítica al realismo tradicional como lenguaje y escritura no conmensurable para narrar el golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile. Para ello, la sección comienza analizando la novela Casa de campo (1978) en la cual Donoso hace uso de una narrativa que desde la alegoría y el travestismo intenta pensar una forma de escribir sobre la crisis institucional chilena de 1973. Posteriormente la novela estudia un texto

³⁹ El escritor Roberto Bolaño también dio tratamiento a la historia de Callejas en su novela Nocturno de Chile.

previo a Casa de campo, El lugar sin límites (1966), porque este nos permite observar la presencia y la significancia del travestismo en la narrativa de Donoso. Finalmente, la sección examina la novela El jardín de al lado (1981), la cual sugiere que desde la desestabilización de la identidad nacional, y un proceso de *queering* del realismo es posible, quizá, narrar la crisis institucional chilena de 1973.

En una segunda sección del capítulo, intentaré mostrar que a partir de un proceso de *queering* del pensamiento de izquierda, Pedro Lemebel genera una narrativa desde el travestismo a partir de la cual se critican y cuestionan una serie de problemas nacionales y mundiales como el golpe de estado al gobierno democrático de Salvador Allende, la dictadura militar, la dominación que se origina a partir de la reestructuración neoliberal del estado-nación, los efectos de la emergencia del mercado transnacional, el racismo y la homofobia. Para ello analizaremos primero “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” (1986), texto en el cual Lemebel politiza la homosexualidad como práctica discursiva y en el cual aborda la exclusión que el pensamiento marxista, tanto como diferentes regímenes y movimientos de izquierda, han practicado contra la masculinidad no normativa. Posteriormente, desarrollaremos el estudio de la novela Tengo miedo torero (2001) para sustentar la intención del proceso de *queering* de la izquierda que lleva a cabo la narrativa de Lemebel. Finalmente, a través del análisis del libro de crónicas La esquina es mi corazón (1995), la sección intentará mostrar que la narrativa de Lemebel, al emprender un *queering* del pensamiento de izquierda, produce una narrativa de la diferencia, una diferencia que va más allá de la sexual y la de género, a partir de la cual se genera una estética de lo marginal que abre nuevas posibilidades discursivas y artísticas distintas a las tradicionales y oficiales.

CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LAS NARRATIVAS DE DONOSO Y LEMEBEL

La elección de Salvador Allende como presidente de Chile en 1970, es considerada en la región como el siguiente evento más importante, políticamente hablando, desde la victoria de la Revolución cubana en 1959. Esto en la medida en que con Allende, el primer marxista en la historia en ser elegido democráticamente, se alcanzaba la posibilidad de una unión del conjunto de la izquierda en torno a un programa de transformaciones revolucionarias que procurarían la transición de una sociedad capitalista, como lo era Chile antes de la ascensión de Allende en 1970, al socialismo.

Cuando la Unidad Popular (UP) subió al poder, Chile experimentaba una coyuntura desfavorable que el proyecto socialista de la UP intentó superar. Esta, pues, procuró, como señalan Manuel Garretón y Tomás Moulian en su análisis del proceso político chileno, revertir el esquema de desarrollo existente en 1970, por uno que hiciera posible la alteración del carácter de dominación del capitalismo dependiente (15). Así, el propósito principal del gobierno de la UP radicaba en la inserción de un proyecto de democratización no capitalista dirigido por los partidos populares y vivido como proyecto socialista.

La Unidad Popular y su “vía chilena al socialismo” supuso un proceso pacífico e institucional de reforma social en un país desintegrado, en el que los partidos políticos estaban desarticulados y el país en su totalidad atravesaba por una larga crisis económica, social y política. La agenda principal de la misma radicaba en llevar a cabo una transformación profunda del poder político, transformación que debía realizarse, además, junto a un cambio revolucionario en la estructura económica. Todo esto, cabe recalcar, a través del crecimiento y fortalecimiento de las fuerzas populares (de Vylder 35). Allende, pues, prometía satisfacer las

necesidades y deseos del pueblo chileno a partir de la inclusión de las masas dentro de los procesos políticos y sociales del Estado chileno (Allende 1973, 34). Su objetivo radicaba en lograr que el pueblo fuera integrado a las bases de organización del partido. Entre el grupo que conformaba dichas bases estaban considerados los pobres, los inmigrantes, los trabajadores dependientes, las madres de la clase media y baja, los vendedores ambulantes, los estudiantes de escuelas secundarias, entre otros. Todos estos fueron invitados a formar parte de la organización comunitaria que proponía la Unidad Popular (Cusack 22).

Ya en el discurso que Allende pronunciara el 5 de noviembre de 1970 en el estadio nacional de Santiago, este definía el triunfo de la UP como un triunfo para los trabajadores, para la gente que había estado sufriendo, y siendo explotada durante años. Asimismo, en su discurso, Allende mencionaba que con su gobierno había llegado el momento de decir basta a la explotación económica, a la injusticia social y a la opresión política (Allende 1973, 52). La UP consideraba, pues, que la clase trabajadora encabezaría la lucha por la construcción de una sociedad socialista y sería la principal beneficiaria de su creación. De ahí que el gobierno concentrara gran parte de sus esfuerzos en organizar a los trabajadores asegurando, a la vez, un mejoramiento de sus condiciones de vida (Power 254). Sin embargo, el gobierno de la UP fue más allá de la clase trabajadora y logró establecer en un mismo frente a la clase obrera y la clase campesina, para proteger el derecho de los unos y los otros.

La Unidad Popular, fundada por Salvador Allende, consistió en una coalición de los partidos socialista y comunista, y también del Partido radical, el MAPU y dos pequeños grupos demócrata-sociales. El partido comunista se caracterizaba por seguir una línea moderada de Moscú, ser centralizado y disciplinado. El partido socialista era menos disciplinado pero mantenía aún rasgos de disciplina. Menciono las características de estos dos partidos en

particular debido a que fueron los que dominaron la coalición de los cinco partidos que componían la UP (Cusack 11). Con ello, el gobierno de Salvador Allende logró una alianza entre la diversidad de posturas de los distintos partidos marxistas chilenos, dándole forma, así, a una unidad que buscaba una participación más amplia en la construcción del socialismo. Con la llegada de la UP al poder, pues, se tomaba como real la posibilidad de llegar al socialismo por la vía electoral. De igual manera, el gobierno de la UP mostró que es posible efectuar un traspaso de poder de la clase explotadora a la clase explotada.

Cabe mencionar que el gobierno de la Unidad Popular fue un gobierno al cual desde sus inicios se le buscó derrocar al impedir, en 1970, el ascenso de Allende al gobierno de Chile. Cuando a este se le eligió como presidente, la reacción más inmediata fue la del pánico financiero, en tanto se liquidaron cuentas bancarias, se cancelaron proyectos de construcción y se pausaron las inversiones (de Vylder 30). Fueron varios los problemas con los que se enfrentó el gobierno de la UP, el principal de ellos radicaba en el conflicto existente entre la necesidad de mantener el orden exigido por la oposición política y otros actores, tanto como respetar la racionalidad de lo popular (Garretón y Moulian 30).

Asimismo, estando Allende en el poder, Estados Unidos utilizó estrategias de desestabilización y llevó a cabo un bloqueo invisible que produjo, entre otros motivos, el fracaso del gobierno socialista de Allende. El imperialismo norteamericano, siempre amenazante ante una nueva opción política, se aleó con la oposición interior chilena y emprendió un bloqueo comercial y financiero económico a Chile que provocó la escasez de alimentos (Halperin Donghi 625). Ya en las elecciones de 1964 Estados Unidos se había encargado de prevenir que Allende llegara a la presidencia. Por ejemplo, la CIA financió más de la mitad de los gastos de campaña del candidato opositor de la Democracia Cristiana, Eduardo Frei. En los tres años en los que

Allende gobernó Chile, la CIA entregó siete millones de dólares para ser utilizados por los grupos de oposición. De esta manera, como sugiere Grace Livingston, los Estados Unidos ayudaron a crear un clima favorable para un golpe, y dejaron saber a los conspiradores que recibirían cualquier tipo de ayuda que necesitaran (57).

De igual manera, el gobierno de Allende tuvo que contrarrestar los ataques violentos efectuados por la oposición de derecha. Esta se encargó del despido de varios ministros y obstruyó, desde el parlamento, cualquier iniciativa de la UP. Asimismo, llevó a cabo un boicot a los planes productivos del gobierno, organizó voladuras de caminos, torres de energía eléctrica, puentes, gaseoductos, etc., tanto como huelgas masivas de los gremios de empresarios y profesionales, y demostraciones femeninas (Soto 1976, 21). Lo ensayaron casi todo para derrocar al gobierno, sólo les quedó un recurso: el golpe de estado, en nombre de la libertad y la democracia, acusando a Allende de graves violaciones a la Constitución chilena de 1925 (Cristi y Ruiz-Tagle 16).

Por otra parte, el grupo Patria y libertad, grupo de ideología fascista que conformaba una porción de la derecha, gravitaba sobre algunos grupos de la oposición y las fuerzas armadas. Con las consignas de “Nacionalismo, Patria y Libertad” este grupo procuró la generación de violencia y caos social en los meses previos al golpe. En su grupo había gente que estaba trabajando para el servicio de información de Estados Unidos y su mayor ayuda financiera provenía del departamento de estado de dicho país.

Fueron, pues, finalmente, las Fuerzas Armadas Chilenas las que el 11 de setiembre de 1973 perpetraron, al mando del general Augusto Pinochet, el golpe militar que puso fin al ensayo socialista en Chile. A este le siguió una salvaje represión a partir de la cual se instauró una dictadura militar en la que se cometieron sistemáticas violaciones a los derechos humanos, en

tanto durante la misma se llevaron a cabo torturas, ejecuciones, desapariciones y encarcelamientos, principalmente de aquellas personas con oposición política al régimen, la cual de acuerdo a la visión ideológica de la Junta Militar, estaba conformada por grupos de sedición marxista.

Esta dictadura, no significó una simple interrupción comisarial del orden, sino, en cambio, un rediseño soberano de la sociedad, a través del desmontaje viejo y fallido del contrato social ante el cual muchas y muchos chilenos salieron al exilio. También implicó la reconfiguración de un nuevo orden constitucional y económico ya nunca más autolimitado a la historicidad del Estado nacional (Villalobos-Ruminott 191).

TRAVESTISMO, ALEGORÍA Y REALISMO LITERARIO

I.

En un trabajo dedicado al análisis de la reconfiguración de lo estético y económico bajo el contexto de la transición neoliberal chilena, Alessandro Fornazzari sugiere en su libro Speculative Fictions. Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition (2013), que en Casa de Campo (1978), José Donoso intenta definir, aunque no lo logra, qué tipo de escritura es posible después del golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile (Fornazzari 37). Para ello, nos dice Fornazzari, la novela reflexiona sobre el fracaso del discurso realista, incapaz de regresar a sus lectores a la materialidad de estos eventos y hace uso, como argumenta esta sección del capítulo, de una narrativa que desde la alegoría y el travestismo intenta pensar cómo escribir sobre la crisis institucional chilena de 1973.

José Donoso es conocido por su proyecto literario modernista que consiste en la

desarticulación de la posibilidad de la novela realista como capaz de abarcar una visión de totalidad (Fornazzari 13). Para José Miguel Oviedo, Donoso proviene de la sólida cantera del realismo chileno aunque, de acuerdo con el crítico, este enriqueció y modificó el realismo al incorporar formas, temas y sobre todo obsesiones que eran en principio ajenas al molde realista. Existen dos tipos de lecturas que se suelen producir, entonces, con respecto al trabajo literario de Donoso. Hay quienes proponen, desde una lectura realista, que Donoso describe la fragilidad y la decadencia de la alta sociedad chilena a través de un lenguaje local y transparente (Achugar, Vidal, Cornejo Polar); y otros que sostienen (Swanson, Magnarelli, Dopico, Valdés), desde una perspectiva modernista, que Donoso utiliza estrategias de significación radicales, muestra una actitud subversiva y experimental hacia las instituciones y el lenguaje, y que rechaza las narrativas totalizantes (Fornazzari 15). Estas dos perspectivas nos sugieren, así, que en Donoso encontramos una tensión entre estas dos formas, el realismo y el modernismo, y que para Fornazzari llega a su apogeo en Casa de campo.

Donoso es uno de los novelistas chilenos más reconocidos, ha sido colocado dentro del grupo de narradores chilenos pertenecientes a la generación del cincuenta, cuya escritura representa, cuestiona y critica los valores de una burguesía en decadencia. Además, forma parte de la denominada nueva narrativa latinoamericana que se inaugura con textos de Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges. Forman parte de este movimiento, escritores como Juan Rulfo, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Manuel Puig, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Algunos de ellos serán, en los años posteriores, considerados como los fundadores del *Boom latinoamericano* (1960/1970).⁴⁰ Si bien Donoso jugó un papel importante dentro del

⁴⁰ El *Boom latinoamericano* consistió en un fenómeno editorial y literario a través del cual un grupo de escritores varones latinoamericanos fue ampliamente distribuido por todo el mundo. Estos desafiaron los convencionalismos narrativos establecidos en la literatura latinoamericana,

Boom, no fue sino hasta la publicación de su celebrada novela El obscuro pájaro de la noche (1970) que el mismo fue elevado a los rangos más altos de los novelistas latinoamericanos (McMurray 25). Esta novela y Casa de campo comparten una voluntad por presentar narrativas que transgreden los moldes de coherencia propios de la convención literaria que les antecede, es decir el realismo.⁴¹

En Historia personal del “Boom.” José Donoso explica que los escritores jóvenes de su generación, entre los cuales se incluye, intentaban romper las fronteras entre región y región latinoamericana, entre país y país, que apuntaban hacia una identidad nacional inexpugnable y hermética, desde lo literario, con la novela realista. Esta, pues, reproducía de manera fiel los mundos autóctonos, retrataba con precisión las cosas chilenas, y era de una verosimilitud comprobable que tendía a transformar a la novela en un documento fiel que recoge un segmento de la realidad unívoca (Donoso 1983, 21).

La novela realista, así, se fijaba en retratar lo nacional, los problemas importantes de la sociedad que eran urgentes de resolver, imponiendo, con ello, la idea de que la novela debía ser inconfundiblemente “nuestra,” “importante” y “seria,” un instrumento útil en forma directa para el progreso social (Donoso 1983, 22). Esta, además, demandaba el uso de un lenguaje simple, plano, descolorido sobrio y pobre que descartaba el uso del barroco que, de acuerdo con Donoso, es natural del idioma hispanoamericano (1983, 22). Señala Donoso al respecto:

en tanto dieron nacimiento a una serie de obras experimentales. Para mayor información revisar Historia personal del Boom del mismo Donoso, Historia de la literatura hispanoamericana de José Miguel Oviedo, La nueva novela hispanoamericana de Carlos Fuentes, y Más allá del Boom: literatura y mercado de Ángel Rama.

⁴¹ De acuerdo con José Miguel Oviedo, el realismo tiene por convicción el poder casi ilimitado de la representación literaria de la realidad circundante, es decir de la capacidad mimética que un texto tiene, no solo de sugerir la realidad, sino de confundirse con ella y dar una sensación total de verosimilitud (Oviedo Vol. II, 137).

Este empobrecedor criterio mimético, y además mimético de lo comparablemente “nuestro”—problemas sociales, razas, paisajes, etc.—que se transformó en la vara para medir la calidad literaria, fue lo que más trabas le puso a la novela, puesto que la calidad de una obra sólo podía ser apreciada por los habitantes del país o de la región descrita, y solo a ellos les incumbía. (1983, 23)

El autor señala también que si bien su primera novela Coronación (1957) está escrita bajo los cánones de sencillez, verosimilitud, crítica social e ironía, Donoso ya sabía, por aquella época, que estas cualidades del gusto nacional no representaban la única vara con la cual era posible medir la excelencia, que, por el contrario, “lo barroco, lo retorcido, lo excesivo, podía ampliar las posibilidades de la novela” (Donoso 1983, 32). Es decir lo que en palabras de Carlos Fuentes podríamos denominar una “profanación y contaminación de una retórica sagrada” (30) y que podemos pensar también como una profanación de la sagrada identidad nacional por medio de una narrativa literaria distinta a la realista.

De ahí que, en Casa de campo observemos una narrativa que no intenta ser un ejercicio mimético propio de este realismo que apela por lo identitario nacional y lo verosímil, sino que por el contrario, es una narrativa que a partir del uso de un lenguaje barroco y excesivo, tiene la intención de componer un texto universal, más allá de lo nacional. Al decir del narrador de la novela, pues, Casa de campo no tiene la intención de “ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles” (Donoso 1978, 492).

Diferentes académicos y críticos han considerado Casa de campo una alegoría política, en tanto esta alegorizaría los eventos que tuvieron lugar en Chile durante la crisis institucional de 1973, a partir de la cual se produjo el golpe de estado al gobierno de Salvador Allende y tras el cual se instauró la dictadura de Augusto Pinochet.⁴² Íñigo-Madrigal, por ejemplo, sostiene que

⁴² Siguiendo esta misma interpretación de la novela, Carlos Cerda coloca a la misma dentro del campo de la novela del dictador y de la dictadura, sugiriendo que Donoso prolonga y enriquece

los personajes de Casa de campo funcionan como símbolos. Los adultos representarían políticamente a la oligarquía; los niños, a las capas medias de la sociedad; los nativos, al proletariado; y la servidumbre, a los aparatos represivos del Estado y de las Fuerzas Armadas. Los personajes principales, serían también símbolos de personajes políticos claves de la sociedad chilena, en tanto que el personaje de Adriano Gomara, médico liberal, que atiende a los nativos de forma gratuita, representaría la figura de Salvador Allende, mientras que la servidumbre funcionaría como aparato represivo del Estado dictatorial al mando del Mayordomo (Íñigo-Madrigal 13).⁴³

Si partimos aceptando que Casa de campo funciona como una alegoría de los eventos que tuvieron lugar en Chile durante la crisis institucional de 1973 y tomamos como ciertas las palabras del mismo Donoso en una entrevista con Nelly Martínez en 1978 en la que sostiene:

Respecto a Casa de campo quisiera decirte algo [...] es la primera vez que lo digo: es la primera vez que escribo una novela política. Hay un nivel político en la novela que es muy claro. Hay muchos niveles posibles. Es una novela alegórica en la que cada persona

con este libro una temática que es una constante de la novela latinoamericana (17). Luis Íñigo-Madrigal sostiene que un segundo nivel alegórico de la novela sería el de la historia hispanoamericana en el lapso que corre entre lo que Halperín-Donghi ha llamado “surgimiento y madurez del orden neo-colonial” (9). Nelly Martínez apoya, en parte, esta interpretación pues considera que la novela evoca varias etapas del proceso de colonización que marcaron el destino de Hispanoamérica (1998, 5). Pamela Bacarisse, por su parte, sostiene que Casa de campo es una alegoría de las leyes y el orden rígidamente impuesto en diferentes países latinoamericanos, como por ejemplo en la Cuba pre-revolucionaria o en el oncenio de Manuel Odría en Perú (323). Shanon Magnarelli, en su texto Understanding José Donoso (1993) apertura esta interpretación y señala que para ella la novela debe ser leída como una alegoría de situaciones sociopolíticas en general: revoluciones, contra-revoluciones y represión efectuadas en cualquier lugar y en cualquier año (136). De acuerdo con Alessandro Fornazzari, Casa de Campo muestra más que la degradación de una élite criolla local. La novela representaría la transición de un régimen de acumulación (un orden industrial y tradicionalmente agrario que se basa en el trabajo y la producción) a otro régimen de acumulación (capitalismo neoliberal basado en la comunicación y el consumo) (Fornazzari 14).

⁴³ Para Pamela Bacarisse, Adriano Gomara representa a Fidel Castro ya que históricamente, Allende obtuvo el poder a partir de elecciones democráticas y no a través de una revolución como es el caso de Gomara y de Castro, quien, además, al igual que Gomara estuvo prisionero y en el exilio (326).

es un signo cargado de significado. O un símbolo: un símbolo perfecto. Los seres no son psicologizables, son símbolos.⁴⁴ (1978, 53-74)

debemos reconocer, por principio entonces, que el libro se constituye en el reconocimiento del autor de utilizar la alegoría para escribir una novela con “un nivel político;” ¿cuál es este nivel político al que se refiere Donoso? no nos queda del todo claro, puesto que como sugiere el mismo autor “hay muchos niveles posibles.” Quizá uno de esos niveles intente mostrar que el hecho de que cada personaje sea “un signo cargado de significado,” o “un símbolo perfecto” de algo o de alguien, no nos asegura que el ejercicio alegórico tenga como resultado una escritura mimética y realista del golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile, sino que esta intentaría hacer algo más. Si los lectores nos aproximamos al texto con la convicción de que este es, sólo, una alegoría de la crisis institucional chilena que inició en 1973 y hacemos el ejercicio de constatar qué personaje y qué situación es símbolo de qué, nos enfrentaríamos a una acción que se quedaría en la simple verificación de un ejercicio mimético sin potenciales críticos más allá de su carácter realista. De ahí que consideremos que esta novela tiene algo más que decir y ese decir esté relacionado a una crítica al realismo a través de un travestismo en el ejercicio alegórico a través de dos estrategias, dos momentos, alrededor de los cuales se articula la novela: el juego La Marquesa Salió A Las Cinco y la técnica del *trompe l'oeil*.

Casa de campo narra uno de los viajes que realiza la familia Ventura a su casa de campo

⁴⁴ Asimismo, en la entrevista con Saúl Sosnowski, Donoso reconoce que Casa de campo es el país, es Chile y explica cómo al enterarse del golpe de estado a Salvador Allende en Calaceite, España, comenzó a armar una novela, refiriéndose a Casa de campo, que era su versión de no poder regresar a Chile, teniendo que forjar en su imaginación y simbólicamente lo que estaba sucediendo en el país (6-7). De igual manera, en la entrevista el autor expresa que Casa de campo, en tanto es un espacio que jamás existió en Chile, muestra la voluntad de Donoso por crear un espacio subjetivamente real que se crea no desde un espacio geográfico ubicable, sino desde un espacio que se produce a través del lenguaje (Sosnowski 11).

en Marulanda, lugar en el que esta familia ha mantenido bajo su poder a los nativos de la zona a través de la apropiación de la producción y distribución mercantil del oro de la región que estos mismos extraen. El libro relata, específicamente, que los adultos de la familia Ventura se ausentan de la casa durante un día (o un año, no sabemos bien) ante lo cual los niños Ventura, al mando de Adriano Gomara, toman posesión de la producción del oro, aliándose con los nativos. Gomara y los niños que lo apoyan, abren la casa a los nativos, considerados por los Ventura adultos como “antropófagos,” generando, además, una reforma radical de los sistemas sociales y económicos de la familia.⁴⁵ Dicha reforma, sin embargo, genera caos y disputas entre los niños de la familia y hace que Gomara fracase en su liderazgo y en su iniciativa de transformar los sistemas antes mencionados. Estos sistemas propuestos por Gomara, pues, son desarmados por la “contra-revolución” que inician los Ventura adultos, especialmente, a través de los servicios del Mayordomo y demás miembros de la servidumbre quienes reprimen brutalmente la “revolución” de Gomara y reinstalan el antiguo orden capitalista, aunque esta vez establecen vínculos con el capital extranjero, en tanto el oro pasa a ser vendido a un grupo de empresarios millonarios.

Craig Owens concibe la alegoría como una técnica, una actitud, pero también una percepción y un procedimiento a través de los cuales se duplica un texto o un evento (Owens 68). La alegoría, así, consiste en tomar aquello que existe previamente a la creación de la alegoría, reinventarlo y refabricarlo, en tanto, eso que la alegoría toma se transforma en algo distinto. Señala Owens con respecto al individuo que alegoriza: “he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent

⁴⁵ Esta alegorización del gobierno de la Unidad Popular, el golpe militar y la transición neoliberal comienzan con una reflexión de lo que Karl Marx denomina la historia del pecado original económico: la acumulación originaria o “primitive accumulation” (Karl Marx, Capital I, Parte VIII). La novela alegoriza el golpe militar de 1973 como un cambio de época de la economía de los Ventura a la hegemonía del capital financiero (representado por los inversionistas extranjeros) (Fornazzari 31).

one; it is supplement” (Owens 69). De ahí que el ejercicio alegórico no sea simplemente un ejercicio a través del cual se copia, en tanto, vemos, a partir de este se agrega, se modifica y transforma el contenido de aquello desde lo cual se parte.

Si en Casa de campo Donoso hace una alegoría de la crisis institucional chilena de 1973 y como parte de esta sirve de intérprete de estos mismos hechos, convirtiéndolos en algo distinto y agregándole algo más, otro u otros significados, como sugiere Gareth Williams en su tesis doctoral (1992, 69), Donoso emprendería este ejercicio alegórico acompañándolo de un travestismo a través del cual la referencia “real” de la cual parte la alegoría (la crisis institucional chilena) es modificada a través del ejercicio del disfraz. Esto se llevaría a cabo a través del juego La Marquesa salió a la cinco y la técnica del *trompe l’oeil* presentes en la narrativa de la novela pero también en la estructura narrativa de la misma.

Muchos de los pasajes de Casa de campo están narrados desde la ficción que irrumpe en lo que podríamos denominar la “realidad” de la representación (de la novela), a través del juego con el cual se divierten los niños Ventura: La Marquesa salió a la cinco. Este juego que podía “transfigurar todo, parque, casa, estatuas, primos, primas, ropa, diversiones y comida en algo distinto, superior” (Donoso 1978, 43), es considerado por el narrador de la novela como una “máscara que encubría la mascarada” (Donoso 1978, 149) cuyas convenciones se confunden con la “verdad” de la representación, mostrándonos, con ello, que la noción de “verdad” pero también de “realidad,” es una farsa, un engaño. A partir de esto, la novela parecería sugerirnos que aquello que la novela pareciera alegorizar (la crisis institucional chilena de 1973) o de la cual pareciera partir, es irreal.

A partir de La Marquesa Salió A Las Cinco, la novela resalta la manera en que la ficción o el disfraz puede tomar presencia y posesión de la “realidad” de la novela, la cual es, como

sabemos, una representación. Por ejemplo el narrador de Casa de campo describe a los niños Ventura de acuerdo al rol que desempeñan en este juego: “sirvientes y niños, entonces, ocuparon los coches. El Mayordomo le dio su mano, primero a la Amada Inmortal, y luego a la Pérfida Marquesa para ayudarlas a acomodarse en el *landau*” (Donoso 1978, 289), haciendo que la representación (la novela) pase a ser lo irreal. De esta manera, en la novela, la realidad y la ficción se simulan, la una a la otra porque cohabitan en un mismo espacio.

En el caso de la técnica *trompe l’oeil*, esta participa y afecta la novela a partir de la inclusión que hace la misma de un fresco que los Ventura tienen en una sala de la casa, el *piano nobile*. Sin embargo, esta técnica también forma parte de la estructura que compone la novela.

En el capítulo cuatro, titulado, justamente, La Marquesa—rol que juega uno de los primos Ventura, el mayor de ellos, Juvenal,—se describe la siguiente escena:

Juvenal dio vuelta a la manilla de la puerta. Se abrió de golpe con el ímpetu de la catarata de armas que vertidas estrepitosamente lo tiraron al suelo [...] al tratar de incorporarse percibió que los personajes del fresco *trompe l’oeil* se desprendían de los muros para acercarse a él y rodearlo [...] ¡Déjenme! —volvió a chillar Juvenal al ver que los personajes se cerraban en torno a él blandiendo látigos, bastones, floretes, dispuestos a azuzar a sus perros [...] risas soeces acogieron esta última aseveración. Incluso, le pareció, odiosas risas de mujeres, de las damas—en realidad no eran más que los lacayos más jóvenes en travesti—que se acodaban junto a cestas de fruta y a palomas de la balaustrada más altas [...] el odiado Mayordomo se acercó a Juvenal que yacía hecho un lloroso nudo en el suelo: este lo vio alzarse como una colosal construcción plateada por la luna, desde cuya claridad los demás sirvientes fueron retirándose para reintegrarse al fresco. (Donoso 1978, 162)

Esta inclusión del *trompe l’oeil* en la narración de la novela nos muestra a los lectores, nuevamente, que la “realidad” (de la representación) es apropiada por el espacio de la ficción (los personajes del *trompe l’oeil*) colocando, con ello, al mismo nivel, el acto mimético (el cuadro *trompe l’oeil* que “copia” la realidad) y su referente (la realidad de la novela), haciendo de la copia (el cuadro *trompe l’oeil*) algo “real.”

Este episodio se asemeja al que es narrado en el Capítulo doce de la novela en el que el narrador describe su encuentro con uno de los personajes de Casa de campo, Silvestre Ventura, y en el que se produce el siguiente diálogo:

- Y además me da rabia porque nos conocís harto bien—responde sin dureza—. Es que todo lo que me leíste... ¿cómo te diría yo? Es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. Jamás hemos sido tan ricos, eso lo sabís, asique...
- ¿Y qué sacái con escribir algo sobre nosotros en que ninguno se reconocerá? (Donoso 1978, 400)

A través de este pasaje observamos, ahora de manera inversa, que la representación (la novela) es apropiada por la, supuesta, realidad (la “verdadera” familia Ventura) colocando, nuevamente, al mismo nivel, el acto mimético (la novela) y su referente (la familia Ventura), haciendo de la copia (de la novela) algo real.

Cabe mencionar que los personajes del *trompe l'oeil* no sólo están presentes en el capítulo cuatro de la novela, sino que estos aparecen a lo largo de ella y son quienes cierran, por decirlo de algún modo, la misma:

en el salón de baile, quedaron tumbadas las figuras de grandes y niños y nativos confundidas apoyadas unas en otras [...] los atendían, elegantes y eficaces, los personajes del fresco *trompe l'oeil* (Donoso 1978, 498)

Con esto, la novela recalca que todo es irreal, que no hay referente “real” a partir del cual se parta para generar una representación en un gesto que explica que si bien Casa de campo parece o simula alegorizar la crisis institucional chilena de 1973, su referente no es esta crisis en tanto la novela, la representación, no tiene un referente. Dice, el narrador con respecto a los niños Ventura:

ellos y sus juegos son poco más que un pretexto para que el cuadro pueda llevar un nombre, porque lo expresado no reside tanto en sus juegos clásicos que sólo sirven como punto focal: tiene mayor jerarquía dentro de la tentativa del artista la interacción entre estos personajes y el paisaje de rocas y valles y árboles que se prolonga hasta el horizonte, de donde, en proporción áurea, despega del cielo, bellissimo, emocionante,

intangibles, que crea ese espacio aceptadamente irreal que es el protagonista del cuadro, como la narración pura es protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología en una sola marea de lenguaje. (Donoso 1978, 373)

Observamos que el narrador concibe la novela como un cuadro, en el que los personajes y sus juegos (que incluyen La marquesa salió a las cinco) no son tan importantes como la manera en que estos juegos hacen que los personajes interactúen con “el paisaje de rocas y valles y árboles que se prolonga hasta el horizonte,” es decir eso que a partir del juego se abre hacia ese espacio “irreal” que es el protagonista del cuadro, es decir de la novela. De ahí que podamos considerar que este párrafo esté intentado expresar que lo importante de la novela es ese espacio “irreal,” inexistente, la ausencia de referencia “real” de la que surge la misma.

El ejercicio narrativo que lleva a cabo Casa de campo, podría pensarse con relación al travesti y al travestismo, en la medida en que el travesti no tiene un referente real al cual copiar. Al respecto, Severo Sarduy señala que “para él [para el travestí] no hay mujer, sabe—y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que ella es una apariencia [...] el travestí no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada” (Sarduy 1987, 13). Así pues Casa de campo simularía tener como referente la crisis institucional chilena de 1973, tanto como el travesti simularía que parte de la figura de la mujer para producirse. En ambos casos es la inexistencia de referente lo que hace posible su constitución. El narrador de Casa de campo señala:

La síntesis efectuada al leer esta novela [...] no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la apariencia de lo real sea constantemente tomada como apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. (Donoso 1978, 54)

confirmándonos el que la novela aparenta tener una referencia real desde la cual parte. La verosimilitud de la creación, en este caso Casa de campo (como el travesti) radica, pues, no en el realismo con el cual se retrata su referente, sino en su mismo acto de producción a partir de un referente inexistente. Como señala Sarduy:

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe l'oeil, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan. (1987, 19)

Si Fornazzari sostiene que la narrativa de Donoso tendría como proyecto reinventar una forma de realismo y que con Casa de Campo se estaría haciendo un llamado para pensar nuevas formas de realismo que puedan, narrar la crisis institucional chilena iniciada en 1973 (Fornazzari 16), este llamado emergería desde un travestismo de la alegoría, la cual utilizada o entendida en otras formas podría producir una narrativa extremadamente realista. Lo que ensaya Donoso en Casa de campo es el uso de la alegoría pero de la alegoría que debido a un proceso de travestismo hace más que una ecuación eminentemente mimética.

II.

Como hemos señalado en la introducción de la tesis y en el capítulo anterior, los estados nacionales-populares latinoamericanos promovieron, durante el siglo veinte, la existencia del “pueblo” como el corazón de la vida política de la nación. La aparición de lo nacional-popular impulsó, pues, el fortalecimiento del rol y el lugar del Estado en la vida diaria de la nación mientras que se creaba y etnizaba al pueblo como si formara una comunidad natural que poseía una identidad de orígenes, cultura e intereses bajo el auspicio del Estado y los discursos de progreso industrial y de desarrollo del mismo. Entonces, si como nos dice Sergio Villalobos-

Ruminott en su libro Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina (2014), el periodo dictatorial chileno que le siguió al golpe de 1973 significó el fin del modelo nacional-desarrollista y “precipitó la debacle de los proyectos de integración nacional y de liberación anti imperialista” (Villalobos-Ruminott 63-64), este también supuso el fin de una concepción identitaria y etnizada del pueblo promovida por el gobierno de la Unidad Popular de 1970, el cual representaba una encarnación radical del proyecto del estado nacional-popular. De ahí que, quizá, la escritura posible después del golpe militar de 1973 y el colapso del proyecto nacional-popular por la cual ya apostaba Donoso en Casa de campo con la desestabilización del realismo, sea una escritura que rompa, precisamente, con la identidad nacional. Es decir con aquello que define “la chilenidad,” “el ser chileno,” “lo nuestro” desde lo (realistamente) literario.

En la introducción al libro de ensayos José Donoso. La destrucción de un mundo (1975), Antonio Cornejo Polar señala que el cuestionamiento de la identidad ha sido una constante en la obra de Donoso. Este rasgo, nos dice Cornejo Polar, se deja ver especialmente en una novela corta, previa a Casa de campo, El lugar sin límites, “donde la duda acerca del sentido de la identidad del mundo y las personas se convierte en una obsesión afirmativa” (9). En este libro, pues, y como continúa Cornejo Polar, “los seres humanos se hacen inasibles en la multiplicidad de sus rostros, y los rostros se destruyen como máscaras inservibles, ajenas a cualquier centro inalterable” (Cornejo Polar 10).

El lugar sin límites ubica como centro narrativo un prostíbulo, mundo marginal en el que se produce la venta de la carne, habitado por prostitutas viejas, un travesti—La Manuela—y una muchacha poco atractiva que lo regenta—la Japonesita—. La ruptura y desestabilización de la identidad de género que procura la novela se lleva a cabo a nivel narrativo y también en el tratamiento de los personajes, especialmente de La Manuela, quien de acuerdo con Severo

Sarduy, en un trabajo sobre escritura y travestismo, “ha llevado la experiencia de la inversión al límite” (1987, 43). Esta, quien es también Manuel González Astica, es presentada como un sujeto femenino hasta que después de casi cincuenta páginas, los lectores caemos en cuenta de que La Manuela es un travesti y no una mujer, biológicamente. Este descubrimiento se produce cuando la voz de la Japonesita interrumpe en la narración para enunciar a La Manuela como un sujeto masculino, refiriéndose a este como “papá.” La Japonesita, pues, tiene un problema con que La Manuela se presente ante ella como tal y no como padre: “El año pasado, después de lo de Pancho, su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón como él” (Donoso 1966, 50). No es el narrador de la novela quien considera a La Manuela como un sujeto masculino, pues, cuando se trata de esta, siempre la representa desde el travestismo, mostrándonos que es la palabra de los otros la que desestabiliza esta representación de Manuel González Astica/La Manuela.

A propósito de esto, se ha de recalcar que, como sostiene Cornejo Polar, El lugar sin límites consta de una estructura verbal absolutamente abierta y ambigua (10), especialmente en lo que respecta a la voz del narrador. Cuando inicia la novela, nos encontramos con un narrador en tercera persona tradicional que muy pronto, y de una manera que no es obvia, abre paso a la expresión directa de los personajes permitiendo, así, el habla de muchas voces. De esta manera, el narrador es interrumpido por las voces de varios narradores-personajes como notamos en el siguiente ejemplo en el que la voz narrativa permite la entrada de la voz de La Manuela:

Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido. Por tomar tanto chacolí —¡Claro!— abrió los ojos y se sentó en la cama: Pancho Vega andaba en el pueblo [...] El año pasado al muy animal se le puso entre ceja y ceja que bailara español [...] ¡Cómo no! ¡Macho bruto! ¡A él van a estar bailándole, mírenlo nomás! Eso lo hago yo para los caballeros, para los amigos. (Donoso 1966, 11-12)

En el siguiente pasaje, la voz del narrador es interrumpida por la voz de la Japonesita:

Y los dedos de la Manuela tocándole la cabeza, palpándole la mejilla junto a la oreja para falsificar la coquetería de rizo, tampoco eran tan fríos [...] era un niño, la Manuela. Podía odiarlo, como hace un rato. Y no odiarlo. Un niño, un pájaro. Cualquier cosa menos un hombre. Él mismo decía que era muy mujer. Pero tampoco era verdad. (Donoso 1966, 51)

Estos ejemplos muestran que en la novela, la forma de expresión es siempre ambigua y dificulta la identificación de si habla el narrador o uno de los personajes. Esto debido a que el narrador no reproduce las palabras del personaje, sino que adopta su perspectiva. Este tipo de diálogo funciona en la novela como una interrupción que genera que el texto presente una autoría compartida, de muchas voces.

Esta aglutinación de voces y conciencias narrativas es acompañada por un lenguaje fluido que presenta muy pocos puntos y pausas, colaborando con el entrecruce de las voces y conciencias que se interrumpen en la narración. En el siguiente extracto observamos la dificultad de conocer a ciencia cierta quién habla y si aquello que se habla es confiable: “Es que hay luna, se dijo la Japonesita, o lo diría en voz alta, o tal vez don Céspedes inclinado sobre el brasero lo diría, o tal vez sólo lo pensara y ella lo sintió” (Donoso 1966, 136).

Tras una apuesta realizada por don Alejandro Cruz, figura a la que daremos tratamiento en las siguientes páginas, la Japonesa Grande, madre de la Japonesita, convence a La Manuela de tener relaciones sexuales con ella, encuentro del que es fruto la Japonesita. Bajo este contexto, en el siguiente pasaje contemplamos el funcionamiento de la aglutinación de voces y conciencias narrativas narradas y narrando a través de un lenguaje fluido. Esta es la expresión de la voz de La Manuela, la cual es interrumpida por la de la Japonesa Grande:

A ella le gusta hacer lo que está haciendo aquí en las sábanas conmigo. Le gusta que yo no pueda: con nadie, dime que sí, Manuelita linda, dime que nunca con ninguna mujer antes que yo, que soy la primera, la única, y así voy a poder gozar mi linda, mi alma,

Manuelita, voy a gozar, me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos y quisiera romper tu miedo, no, no tengas miedo Manuela, no romperlo sino que suavemente quitarlo de donde está para llegar a una parte de mí que ella, la pobre Japonesa Grande, creía que existía pero que no existe y no ha existido nunca, y no ha existido nunca a pesar de que me toca y me acaricia y murmura [...] (Donoso 1966, 108)

Este lenguaje fluido es también, sin embargo, un lenguaje que confunde y borra los géneros y las identidades masculinas/femeninas, transformándolas en lo que Sarduy en su ya mencionado trabajo, equipara con el travestismo. Dice Sarduy al respecto:

El travestismo, tal y como lo practica la novela de Donoso sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que Manuela nos hace ver no es una mujer bajo la apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino el hecho mismo del travestismo [...] lo que Manuela muestra es la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos. (Sarduy 1969, 48)

Así, en el siguiente pasaje, observamos que el lenguaje que se produce desde la voz narrativa de la Japonesa Grande, un lenguaje fluido y ambiguo, en el que interviene más de una conciencia narrativa, permite mostrar la performatividad del género, en la medida en que Manuel González Astica pasa a ser y a gozar desde La Manuela. Este pasaje, pues, sugiere que la identidad de género es preformativa y se construye, desde la palabra (Austin – Butler), en tanto el juego de las voces adjudicadas a un lenguaje ambiguo y móvil, deshacen el género biológico de la Manuela:

No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretrojadas, el sexo en el sexo dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo el movimiento de las nalgas, de las caderas, la boca en la boca, como dos mujeres [...] no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, si tienes Manuela, no llores, si tienes pechos, chiquitos como los de una niña, pero tienes y por eso te quiero. Hablas y me acaricias y de repente me dices, ahora sí Manuelita de mi corazón, ves que puedes [...] Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía mientras ella me decía [...] y siento el calor que ella me engulle, a mí, a un yo que no existe [...] quedo yo, durmiendo sobre ella, y ella me dice al oído, como entre sueños: mijita, mijito, confundidas sus palabras con la almohada [...] porque ahora ya no existe ese tú, ese yo que ahora estoy necesitando tanto [...] (Donoso 1966, 109)

Vemos, asimismo, que en este pasaje el lenguaje aboga por una borradura del género masculino / femenino ya no sólo en el caso de La Manuela, sino que incluye también a la Japonesa Grande porque en la narración se desestabiliza toda conciencia identitaria que nos guíe al reconocimiento de un “yo” como masculino o femenino.

Otro ejemplo que visualiza la performatividad del género lo encontramos en un pasaje en el que se expresa que, a pesar de que la Japonesita haya nacido biológicamente mujer, esta no actúa como tal porque no lleva a cabo una performance femenina. La Japonesita, pues, es una mujer adulta pero no tiene pechos ni vello púbico, quiere ser madre pero no menstrúa. La Manuela, nacida biológicamente varón pero que lleva a cabo una performance femenina, le enseña a la Japonesita cómo ser mujer:

qué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta [...] y con el pelo así, ves, así es como se usa, así queda bien, con un poco caído sobre la frente y lo demás alto como una colmena se llama, y la Manuela se lo escarmena y se ponen una cinta aquí, no tienes una cinta bonita, yo creo que tengo una guardada en la maleta, si quieres te la presto, te la voy a poner aquí. (Donoso 1966, 48)

La novela también muestra, sin embargo, que la performatividad del género se puede desestabilizar desde la palabra. El que la Japonesita le diga “papá” a La Manuela se traduce en un desestabilizar de la performatividad femenina de esta, la cual se refleja o se proyecta en el vestido de española a través del cuál La Manuela se traviste:

Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía más viejo, la parcala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz, y la noche oscura y fría y larga extendiéndose por las vías, apretando y venciendo esta chispita que había sido posible fabricar en el despoblado, no me digái papá, chiquilla huevona. (Donoso 1966, 50)

Por otro lado, la novela trata el tema de la modernización y del caudillismo a través del personaje de Don Alejandro Cruz, un hacendado, dueño de las viñas que rodean al pequeño pueblo de la

Estación El Olivo, quien irradia una imagen paternalista:

Es como Dios. Hace lo que quiere. Todos le tienen miedo ¿No ves que es dueño de todas las viñas, de todas, hasta donde se alcanza a ver? Y es tan bueno que cuando alguien lo ofende [...] después se olvida y lo perdona. Es bueno o no tiene tiempo de preocuparse de gente como nosotros. (Donoso 1966, 92)

Para Cruz, el pueblo funciona como una entidad económica, su entidad económica:

Proyectos, siempre. Ahora nos está vendiendo terrenos aquí en la Estación [...] Que para el otro lado va a parcelar una cuadra de su fundo y va a hacer una población, va a vender propiedades modelo, dice, con facilidades de pago, y cuando haya vendido todos los sitios de su parcelación va a conseguir que pongan electricidad aquí en el pueblo y entonces sí que nos vamos a ir todos para arriba como la espuma. (Donoso 1966, 92)

Como sostiene Moreno Turner el poder económico de Cruz es inmenso, es el generador, no sólo del espacio, sino también de la vida humana porque, de acuerdo a lo que señala el libro, “muchos de los habitantes del pueblo tienen los mismos ojos azules que Cruz” (Donoso 1966, 92). El poder político de Cruz, sin embargo, se maximiza debido a sus pretensiones políticas como parlamentario, que lo hace dueño de los votos de los habitantes del pueblo conquistados con promesas de desarrollo (electricidad):

claro que tiene señora, una rubia muy linda, muy señora, distinguida ella te diré, y otra mujer más en Talca y qué sé yo cuántas más en la capital. Y todas trabajando como chinas por él en las elecciones [...] y el día de las elecciones él mismo vino con un camión y a todos los que no querían ir a votar los echó arriba a la fuerza y vamos mi alma, a San Alfonso a votar por mí, y les dio sus buenos pesos y quedaron tan contentos que después andaban preguntando por ahí cuándo iba a haber más elecciones. (Donoso 1966, 74 - 75)

A pesar de su imagen paternalista, la noche en que este gana las elecciones y La Manuela es invitada al pueblo para que actúe en la fiesta de celebración, Cruz, junto con otros hombres del pueblo se burlan y humillan a la Manuela cuando “prueban” que este es un travesti:

La concurrencia rompió en aplausos mientras la Manuela se dejaba caer acezando en la silla junto a don Alejo.

- Vamos a bailar, Mijita

[...]

La Manuela, con la cabeza echada hacia atrás y el talle quebrado se prendió a don Alejo y juntos dieron unos pasos de baile entre la alegría de los que hacían rueda. Se acercó el Encargado de Correos y le arrebató la Manuela a don Alejo. Alcanzaron a dar una vuelta a la pista antes de que el Jefe de Estación se acercara a quitársela y después otro y otros del círculo que se iba estrechando alrededor de la Manuela. Alguien la tocó mientras bailaba, otro le hizo una zancadilla. El viñatero jefe de un fundo vecino le arremangó la falda y al verlo, los que se agrupaban alrededor para arrebatarse a la Manuela, ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza, aprisionando sus brazos como dentro de una camisa de fuerza. Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa.

- Está caliente.

- Llega a echar humito.

- Vamos a echarla al canal.

Don Alejo se puso de pie.

- Vamos.

- Hay que refrescarla.

[...]

Y lanzaron a la Manuela al agua. Los hombres que la miraban desde arriba [...] se ahogaban de risa, señalando a la figura que hacía poses y bailaba, sumida hasta la cintura en el agua, con el vestido flotando como una mancha alrededor suyo (Donoso 1966, 80).

Don Alejo participa de esta humillación en la que el poder y sus miembros, deshacen la performatividad de la Manuela, sobre todo porque como comenta la narración, el vestido de española de la Manuela, prenda importante para su proceso de travestismo, se convierte en mancha. Estos sujetos, miembros del poder, parecen necesitar el establecimiento de identidades de género fijas e inamovibles que sean o masculinas o femeninas, pues así lo demuestran en su intención de mostrar que la Manuela es en realidad un hombre biológicamente.

Esta hipótesis se sustenta, más aún, con la apuesta que Cruz le hace a la Japonesa Grande, la cual consiste en que esta convenza a La Manuela de tener relaciones sexuales con ella. Si la Japonesa Grande logra hacerlo, Cruz pondrá a su nombre la casa que esta le alquila para funcionamiento del burdel: “yo puedo calentar a la Manuela por muy maricón que sea [...] trata

de conseguir que el maricón se caliente contigo. Si consigues calentarlo y que te haga de macho, bueno, entonces te regalo lo que quieras, lo que me pidas” (Donoso 1966, 82) a lo que la Japonesa Grande responde: “Esta casa” (Donoso 1966, 83).

Cabe mencionar que esta apuesta implica la interrupción de una performatividad para pasar a otra que tiene por motivo el disfrute del poder, tanto como la obtención de tierra, de propiedad, para seguir perpetuando un sistema de venta de la carne como es el burdel. Don Alejo, mirando a través de la ventana mientras la Japonesa Grande y La Manuela tienen relaciones sexuales, es complacido porque comprueba que su poder altera los roles sexuales y determina identidades en este terreno.

El lugar sin límites finaliza mostrando cómo Cruz traiciona a La Manuela. Este, en la fiesta de celebración por su victoria en las elecciones, le promete a la misma protegerla de quien se atreva a agredirla debido a su travestismo como es el caso de Pancho Vega. Sin embargo, tiempo después, cuando Vega retorna al pueblo y persigue a La Manuela para agredirla físicamente, Cruz no hace nada:

tenía que correr hacia allá, hacia la estación, hacia el fundo El Olivo porque más allá del límite lo esperaba don Alejo, que era el único que podía salvarlo. Le dolía el bofetón en la cara, los tobillos endebles, los pies desnudos que se cortaban en las piedras o en un trozo de vidrio o de lata, pero tenía que seguir corriendo porque don Alejo le prometió que le iba a ir bien, que le convenía, que nunca más iba a sentir el peso de lo que sentía antes si se quedaba aquí donde estaba él, era promesa, juramento casi [...] no alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos [...] ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente. (Donoso 1966, 132 – 133)

Lo que está en juego en esta novela, entonces, son varias cosas. Primero el despliegue de un lenguaje y de una narrativa que desestabilizan la identidad de género desde un travestismo que curiosamente Sarduy equipara a la escritura: “El travestismo, tal y como lo practica la novela de

Donoso sería la metáfora mejor de lo que es la escritura” (Sarduy 1969, 48). Esta forma de pensar el travestismo a partir de El lugar sin límites nos regresa a Casa de campo en donde vimos que la estrategia narrativa de la novela se asimila al travesti y al travestismo: el travesti—como observamos en el Lugar sin límites a través del personaje de La Manuela—nos hace ver que debajo de su apariencia (de mujer) no se esconde un hombre; detrás de esta, pues, no se deja al descubierto una barba, sino el hecho mismo del travestismo como sugiere Sarduy (1969, 48). De esta misma manera, en Casa de campo la narrativa alegórica atravesada por el travestismo desde *La marquesa salió a las cinco* y el *trompe l’oeil* nos señalan que la representación carece de un referente real (la crisis institucional chilena de 1973) y que aquello de lo que parte la novela es del mismo acto de la representación en el cual convergen la realidad y la ficción. Casa de campo, al no ser un ejercicio mimético realista, una copia de la crisis institucional chilena de 1973 abre el texto al lector para que este relacione lo leído con lo sucedido en Chile, pero también con lo sucedido en cualquier otro lugar o país. No se cierra, así, a una lectura nacional o regional.

Por otro lado, El lugar sin límites muestra, a través del personaje de Cruz, que el poder económico y político, con sus promesas de desarrollo y progreso, requiere del establecimiento de identidades femeninas/masculinas fijas; requerimiento contra el cual la novela misma se opone e insubordina desde su lenguaje y estructura narrativa.

III.

Después de quince años de haber publicado El lugar sin límites y con su *Bestseller* El obscuro pájaro de la noche (1970) en medio, José Donoso presentó El jardín de al lado (1981), novela que hace uso del lenguaje y la estructura narrativa que exploramos en la sección anterior. En esta novela, pues, si bien el realismo está presente, sufre una transformación a través del

lenguaje y las técnicas narrativas utilizadas por Donoso resultando en lo que considero un *queering* del realismo. Este proceso deviene, principalmente, en una escritura que desestabiliza lo identitario, “la chilenidad,” “el ser chileno,” “lo nuestro,” y que se abre a otras posibilidades de representación, respondiendo, quizá, a la interrogante que planteamos al inicio de este capítulo, ¿qué tipo de escritura es posible después del golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile?

El jardín de al lado expone, durante sus primeros cinco capítulos, la historia de Julio Méndez, un escritor chileno frustrado, exiliado en España. La historia es, al parecer, narrada por este mismo personaje. El capítulo final de la novela, sin embargo, nos revela que Gloria, la esposa de Julio es, supuestamente, la narradora “real” de la historia de Julio a la que los lectores hemos atendido. En el libro, las voces narrativas masculina y femenina interactúan, resultando, no en una escritura andrógina, sino más bien, en una escritura que se posiciona entre el binario de las voces narrativas masculinas/femeninas. De acuerdo con Laura Chesak, este proceso narrativo capacita a las voces de los dos narradores (hombre/mujer) para deshacerse de sus máscaras las cuales funcionan como “marca de alteridad, [de] rechazo de la identidad” (101). Es decir que al entretejer estas dos voces y sus géneros, la novela rechaza la noción de identidad como algo fijo y estable y la disuelve para ofrecernos una escritura abierta. Esto se asemeja, pues, a la manera en que funciona el travesti, en tanto este contiene y no las categorías de masculino/femenino, pero se asemeja también a la forma narrativa desplegada en Casa de campo la cual cuestiona la noción de referencia “real” desde la cual parte la representación. La narrativa de El jardín de al lado, al igual que el travesti contiene de manera simultánea a ningún y a los dos géneros masculino/femenino pero también, como veremos, a la realidad y a la ficción.

El jardín de al lado se articula alrededor del deseo que tiene Julio de escribir “la gran

novela del golpe,” “la gran novela chilena” (Donoso 1981, 169), y expresa, de igual manera, la imposibilidad de escribirla desde un modelo anterior, en lo que parecería una expresión de rechazo al realismo. Este, el realismo, se visibiliza en la novela especialmente en el recurso de autorreferencia al contexto de la novela y de la realidad de la cual se alimenta. La apelación constante al *Boom* y a sus escritores que el lector puede reconocer en la realidad contemporánea propia del autor, José Donoso, pues, dotan de realismo y verosimilitud a la obra como observamos en el siguiente pasaje:

Mi nombre—Julio Méndez—aparecía de vez en cuando en los periódicos, vinculado a los nombres más brillantes de mi generación de escritores en Chile. Rodeado del respeto local por mis dos novelas y mi libro de relatos [...] ¿Vería yo mi nombre allá arriba—pese a la voluntad contraria de la superagente mafiosa—entre los de Vargas Llosa, Roa Bastos, Marcelo Chiriboga, Carlos Fuentes y Ernesto Sábato? Sí, eran los tiempos gloriosos en que no se hablaba de otra cosa que de *Cien años de soledad*, de *Aura*, de *Conversación en la Catedral*, de *La caja sin secreto*. ¿Dónde estaban—se preguntaban los periódicos santiaguinos—, dónde se escondía el Vargas Llosa chileno; cómo era posible que un país como el nuestro no tuviera un representante en el vilipendiado boom? (Donoso 1981, 35)

Los lectores conocemos la frustración de Julio, el personaje, a través del sustrato real de la novela que conecta a la misma autores y obras reales pertenecientes al *Boom*. La frustración de Julio se debe a que Núria Monclús, prestigiosa agente literaria, ha rechazado su novela y le ha pedido que la reescriba, sugiriéndole que lo haga teniendo en cuenta la manera en que los “gloriosos” escritores mencionados en la cita lo hacen. Ante esto Julio piensa, “no podía adaptar el dolor que mi país había experimentado a las exigencias de las modas literarias preconizadas por Núria Monclús” (Donoso 1981, 35).

¿Cómo escribir “la gran novela del golpe”?, se pregunta, entonces, Julio ante las críticas que Monclús ha hecho a su novela, expresándole que “su mundo [narrativo] es demasiado doméstico y personal” (Donoso 1981, 37). El fracaso narrativo de Julio viene entonces, al menos en parte, del hecho de que este pretende escribir “la gran novela del golpe” desde la experiencia

personal y de la identidad nacional, en tanto la novela escrita por Julio se basa en unos seis días de encarcelamiento por razones políticas en Chile, “donde no [lo] torturaron ni [lo] interrogaron siquiera, y constituye una reserva de dolor que no necesita metáfora para ser válida: *basta relatar los hechos*” (Donoso 1981, 30). Esta intención de “relatar los hechos” de manera mimética a la que se refiere Julio como método suficiente para lograr escribir “la gran novela del golpe,” es justamente la razón de su fracaso.

Julio se pregunta, “¿Cómo impedir que se esfumaran y palidiecieran mis seis días de calabozo, *que eran como el trazo que definía el contorno de mi identidad?* ¿Cómo impedir que se desvaneciera algo tan mío, fuerte sobre todo porque por primera vez me vi arrastrado por la historia para integrarme en forma dramática al destino colectivo?” (Donoso 1981, 30). La novela expresa, de esta manera, que Julio fracasa en escribir “la gran novela del golpe” porque quiere hacerlo desde el ejercicio autobiográfico, el cual responde a un estilo narrativo realista, en tanto Julio pretende llevar a cabo un proceso mimético a través de la narración de su experiencia en el texto que dote a este de verosimilitud. El fracaso de Julio, señala, entonces, que “la gran novela del golpe” no se puede relatar desde la historia del “yo” y su razón autobiográfica, desde el ejercicio que copia una experiencia real. Esta, pues se ha de narrar a través de una escritura que vaya más allá del intento de recuperar una experiencia personal y que copie de forma mimética un referente real como sugería Donoso en Casa de campo. Según sostiene Villalobos-Ruminott, el golpe de estado de 1973 operó también como un “golpe” a la lengua, produciendo una alteración incurable de la relación entre la comunidad y sus nombres [...] porque en el golpe, y en su perpetuación dictatorial, lo que se ponía en suspenso era el destino de las palabras” (143). De ahí que todo intento de escribir sobre este deba hacerse desde otro tipo de lenguajes a los existentes antes del golpe. Antonio Skármeta parece compartir este pensamiento de Villalobos-

Ruminott cuando expresa:

hasta setiembre de 1973, fecha del golpe contra Allende, vivía en un país en que el ejercicio de la palabra carecía de límites. La libertad era un subentendido. Algo natural que nos venía desde el nacimiento [...] el lenguaje se afianzaba en algo que garantizaba el ejercicio de la democracia y que es supuesto de toda cultura: la seguridad vital [...] *En Chile, la ofensiva, triunfante de la reacción, altera esencialmente esa segunda naturaleza que es la cultura del país, vale decir, su identidad.* Asaltado el poder legítimo por el arbitrio de la violencia, se introduce en la sociedad la muerte y la represión como horizonte cotidiano [...] *Eso que antes me bastaría, después del trauma en que se debate mi país ya no me alcanza.* (Skármeta 63-64)

Skármeta y Villalobos-Ruminott comparten la idea de que con el golpe “la palabra” comenzó a tener límites, lo que puede leerse como un problema de libertad de expresión, pero también como una incapacidad de la palabra para expresar ciertas experiencias; esta, pues, “ya no alcanza.”

El jardín de al lado nos muestra una forma de narrar distinta a la que practica Julio, el personaje principal de la novela—y a quien consideramos, aunque después se desmiente, narrador de la novela—puesto que el libro, como ya se ha dicho, borra el género de su/sus voces narrativas, para con ello, desestabilizar la noción de identidad y del “yo” de la misma manera en que lo hace el travesti. Ben. Sifuentes-Jáuregui nos recuerda en su investigación sobre travestismo y masculinidad en Latinoamérica que el travesti no es un ser que intenta representar al otro—a lo femenino—sino representarse a sí mismo, a ese “entre” que nunca es fijo ni inamovible (3). De este modo, el travesti no buscaría, mediante su acción de travestirse, convertirse en otro, sino que más bien perseguiría desfigurar la noción de subjetividad, la idea de “un original” señalando que la concepción de un original es, en realidad, una construcción (Sifuentes-Jaúregui 128). Lo mismo sucede con la escritura que propone El jardín de al lado ya que en el libro las voces narrativas masculina y femenina interactúan, resultando, en una escritura que se posiciona “entre” este binario, como lo hace el travesti de acuerdo a lo que nos dice Sifuentes-Jaúregui. A partir de este ejercicio, sin embargo, El jardín de al lado refuerza lo

planteado en Casa de campo, me refiero a la idea de no partir de un referente “real,” de un “original,” para dar nacimiento a la representación que procura la novela.

Desde el inicio del libro, Julio y Gloria se presentan como partes componentes de una misma entidad. Por ejemplo, a la respuesta de su amigo Pancho Salvatierra, cuando este le pregunta ¿Qué planes tienen para el verano? Julio narrador y personaje reacciona expresando: ¡Como si *Gloria y yo* perteneciéramos a la clase de latinoamericanos que pueden darse el lujo de tener planes para el verano”(Donoso 1981, 13). La narración inicial del libro, pues, presenta a los dos personajes principales, que funcionan como voces narrativas, en términos de una amalgama: “Se iniciaba junio. Pese al cognac y al valium, *Gloria y yo* comenzábamos a disentir en todo como obertura a nuestras disputas cada vez más enconadas” (Donoso 1981, 14). Los personajes, así, son narrados como si fueran una misma persona; incluso se consignan expresiones en las que se alude a una combinación de géneros en aquellos objetos que alguno de los personajes observa, es decir que desde las mismas conciencias y mundos internos de estos, se contempla el mundo como una amalgama de géneros: “las cabezas, ay, desaparecidas, aunque el ritmo del drapeado y la ternura de la mano masculina entrelazada con la mano femenina se proponían como una metáfora del amor eterno como algo posible” (Donoso 1981, 19).

Este tratamiento de los personajes que funcionan como voces narrativas, hace que personaje y voz desaparezcan como voces individuales. Julio y Gloria, así, son narrados también como mezcla y amalgama en el plano laboral. La novela, expresa, por ejemplo, que Julio lleva a cabo “en *tandem* con Gloria” (Donoso 1981, 15) la traducción de Middlemarch de George Eliot. Es interesante que se mencione a la traducción, la cual radica en un ejercicio de escritura que implica la translación, no solamente de una lengua a otra, sino también de un lenguaje, de una manera de percibir el mundo, a otra. El ejercicio de la traducción, pues, implica encontrar una

forma adecuada para expresar de una realidad a otra, siendo fieles a su contenido, pero no copiándolo de forma mimética. La labor traductora que Julio y Gloria llevan a cabo, en lo que es también una borradura de sus identidades, se asemeja a la manera en que la novela aporta en la búsqueda de una escritura posible después de la crisis institucional chilena de 1973.

Cabe mencionar que el proceso de mezcla y combinación que ocurre con las voces narrativas de Julio y de Gloria, se extiende a la narrativa misma de la novela. Miremos el siguiente pasaje en el que Julio está mirando por la ventana el jardín de la casa de al lado, pensando en su madre moribunda:

No ha visto este verano. Ni los anteriores. Desde la ventana junto a su cama, no ha visto el damasco bajo el cual los esperó cuando se la vinieron a llevar. No ve estas sombras, estos verdes, estas ramas. (Donoso 1981, 75)

La expresión de Julio, es interrumpida por otra voz, que en otro estilo y registro narrativos, y desde otro contexto al referido en la cita de arriba, se inserta en la narración y pregunta: “¿Qué hace una niña tan chica, sola en un jardín tan grande?” (Donoso 1981, 75). Los lectores desconocemos de quién es esta voz. ¿Es la voz del narrador, de la madre, de alguien más? Luego atendemos a la voz de Julio quién parece responder a esta pregunta:

Lleva una gallina amarilla, de plástico, en la mano. No me basta tener abierta la cortina. Abro la ventana. Con la tufarada química de aire caliente del centro de Madrid en verano, oigo el retumbar del tráfico que rodea, unas cuantas calles más allá, este microclima de verdor en que una niña tan chica puede aparecer y desaparecer, jugando bajo el ramaje de un jardín tan grande. Canta:
Guten Morgen,
Margarete (Donoso 1981, 75)

Los lugares que menciona la cita nos indican que es la voz de Julio la que está hablando, sin embargo, inmediatamente después, la novela consigna:

- ¿Para qué cantas en alemán? –*le pregunta mi madre a su nieta Andrea*, educada por su abuela materna alemana [...] en este extraño país de paltos y auracarias que había

habitado durante sesenta años (Donoso 1981, 75)

En este pasaje, la narrativa está confundiendo las voces de Julio y la de su madre, entremezclando los espacios y los tiempos, Chile/Madrid, pasado/presente. La novela, así, nos ofrece una narrativa que es abierta y que permite la circulación y movilidad de distintas voces que se trastocan entre sí. Con esto, podemos comenzar a pensar que la novela apuesta por una narrativa a través de la cual se disuelve la noción de “yo” como algo individual, fijo y estable.

En esta misma sección, se presenta una escena en la que Julio observa una fiesta que está teniendo lugar en el jardín de la casa de al lado. Mientras observa a los invitados Julio expresa desde su conciencia narrativa, que estos “forman un friso rítmico de cuerpos estilizados al que no les falta ningún atributo de lo femenino o lo masculino” (Donoso 1981, 106) des-subjetivizando, hasta cierto punto, a los sujetos que observa, en tanto los entiende en términos de “frisos” y “ritmos,” pero también como una amalgama de géneros masculino/femenino, no como rasgos individuales, sino más bien como algo conjunto. Esta expresión, sin embargo, sirve de antesala para que Julio exprese su propio deseo de renunciar a su identidad de género y borrarla colocándose entre los géneros masculino/femenino cuando dice: “y quisiera meterme dentro de él, ser él, tener la delgadez de la rubia, cuya cabeza cae sobre su hombro cubriéndolo de oro, envuelta en mis brazos; sí, ser él” (Donoso 1981, 106). En este pasaje notamos el deseo de Julio de ser, no otro género—el femenino—sino más bien de colocarse “entre” los géneros masculino / femenino ya que su expresión pasa de la figura masculina a la femenina sin comprometerse con ninguna de ellas de manera individual. Esta expresión, este desprenderse de la identidad de género se asemeja, también, a un acto de travestismo donde, se enfatiza la acción de desdibujar al “yo,” a la identidad masculina para generar algo nuevo en su unión con la femenina. El travesti, pues, no funciona como identidad individualizada o definida. La existencia del mismo,

no es, para decirlo con Néstor Perlongher, una existencia “consciente,” sino que es una existencia viajera que siempre está a la deriva, en la multiplicidad de flujos (1993, 103).

Como comenté al inicio de esta sección, en el último capítulo de El jardín de al lado se devela que la autoría de las páginas que estamos leyendo le corresponde a Gloria, y que esta autoría, además, ha supuesto asumir una voz narrativa masculina. La novela, así, hasta el final del capítulo cinco está narrada desde la voz narrativa de Gloria asumiendo una conciencia masculina, la de Julio, su esposo; el capítulo seis, por el contrario, está narrado directamente por Gloria. Esta estrategia de Donoso desestabiliza la identidad de género y también la autoría enunciativa del estilo realista; como sostiene, Kerr:

When Gloria shows up as the text’s author(ity), her arrival undercuts what, up until that moment, are stable assumptions, apparent certainties, about who is speaking, about who is the “real” subject of authority for this text. It thus renders unlocalizable what we have been led to perceive as a stable place of authority and reveals as mobile what has appeared to be a fixed and unmoving source of the narrative. (1983, 44)

La narración de El jardín de al lado es móvil en cuanto a género pero también en cuanto a autoría, la escritura está, pues, entre los binomios Julio/Gloria, masculino/femenino. Este gesto de la novela, nos devuelve a Casa de Campo, en tanto que a través de lo que hemos denominado travestismo, se desestabiliza, nuevamente, la noción de realidad y de referencia porque la irrupción de la voz narrativa de Gloria como autora “real” del texto, nos lleva a cuestionar, a los lectores, aquello que entendemos y aceptamos como real y lo que no. Esto debido a que con la revelación de que Gloria es la narradora del texto que hemos estado leyendo, se cancela nuestra certeza de la autoría del libro porque no podemos estar seguros de quién es el autor/narrador del texto. Su narrativa, pues, nos coloca ante un texto en el que cohabitan lo masculino y lo femenino, pero también lo real (Gloria como narradora) y la ficción (Julio como narrador).

Cabe mencionar un dato interesante que nos lanza la novela en las últimas líneas del

capítulo cinco, es decir, las últimas líneas que son narradas desde la voz narrativa masculina de Julio antes de que esta sea asumida como la de Gloria. En estas, Julio expresa que se siente atraído a Tangiers porque “todo, incluso nosotros, pierde sus señas de identidad” (Donoso 1981, 234) y es entonces cuando los lectores caemos en cuenta de que los cinco capítulos que hemos leído han sido narrados por Gloria y no por Julio como nos había hecho creer la narración.⁴⁶ La novela parecería sugerirnos entonces, que el objetivo del libro y de la narración del mismo es la pérdida del “yo” a través de una escritura ambigua y travesti que esté, como dice el personaje de Gloria “fuera de mí misma [...] un espejo en el cual también se pudieran ‘ver’ otros, un objeto que yo y otros pudiéramos contemplar afuera de nosotros mismos” (Donoso 1981, 255). Nos referimos con esto a una escritura que se narre desde un “no estar en nosotros mismos,” donde el “yo” y la identidad sean disueltos y la experiencia personal no sea reproducida de forma mimética, en un intento por ser demasiado fieles a la realidad.

En la siguiente sección exploraremos otra narrativa que desde un lenguaje travesti colabora en el encuentro de esas otras narrativas y estilos distintos al realista que posibiliten una escritura después del golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile. Específicamente, la sección dará tratamiento a la escritura de Pedro Lemebel.

PEDRO LEMEBEL: UN HOMOSEXUAL AFEMINADO DE IZQUIERDA

Hacia finales de la década de los 80 aparece en un Chile todavía asediado por el control militar, el dúo de arte homosexual, las Yeguas del Apocalipsis, conformado por Pedro Lemebel y

⁴⁶ En la escena que referimos sobre Julio observando a los invitados de una fiesta que está teniendo lugar en el jardín de la casa de a lado, Gloria es en realidad la que está manifestando su deseo de ser “él” y “ella,” un entre, como la misma narración de la novela, en lo que podríamos denominar también una situación *queer*.

Francisco Casas. Con las acciones performativas de las Yeguas, la práctica de una masculinidad no normativa comenzó a tomar lugar como espacio politizado, afirmando la centralidad de la homosexualidad en la lucha contra la dictadura, e insistiendo en que no era posible aislar la liberación sexual de las condiciones represoras de un Estado militarizado (Franco 2004, 14).⁴⁷ Lemebel y Casas, pues, llevaron a cabo una serie de intervenciones de arte a través de las cuales homosexualizaron los discursos políticos, sociales y culturales de la época e instalaron en el imaginario colectivo chileno la figura del travesti pobre y prostitutar construyendo un discurso político-cultural desde un lugar que era el más perseguido y marginado dentro del mundo homosexual y político.⁴⁸ La crítica Nelly Richard considera que los trabajos realizados desde el travestismo en años de la dictadura militar enfatizaron “los descalces de representación por donde se filtra[ba] peligrosamente la multivocidad del sentido; las paradojas y ambivalencias de los dobles sentidos que buscan reprimir el monologismo del significado absoluto” (1998, 20). Esto nos invita a reflexionar, entonces, sobre el travestismo como posibilidad de un discurso alternativo al oficial, a través del cual descentrar, especialmente, nociones de sentido e identidad, no solamente a nivel sexual, sino también nacional y cultural, por medio de un lenguaje exuberante y ornamentado del estilo neobarroco tan característico del travestismo.

El contexto en el que aparecen las Yeguas del Apocalipsis es el de la resistencia cultural que se inició con las acciones del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) contra la dictadura

⁴⁷ Entre las acciones performativas de las Yeguas podemos mencionar aquellas realizadas en la Feria del Libro del Parque Forestal, el homenaje a Raúl Zurita en La Chascona de Neruda, la celebración *high life* de un 14 de julio en la Alianza Francesa, las proclamaciones del nuevo presidente Patricio Aylwin, la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, entre otros.

⁴⁸ De acuerdo con Nelly Richard las artes visuales representan el primer espacio en introducir la estética homosexual como práctica que cuestiona la identidad sexual, la represión social, la cultura del patriarcado y las utopías de liberación del deseo revolucionario. Richard considera las performances de Carlos Leppe y Juan Dávila en los años ochenta como dos antecedentes importantes (2004, 44).

de Pinochet en 1977. Las Yeguas, como señala Fernando Blanco serían una suerte de “contrafaz minoritaria” de este grupo y continuación histórica de las intervenciones urbanas de los artistas homosexuales Francisco Copello y Carlos Leppe (Blanco 2010, 14). El grupo CADA forma parte de lo que Nelly Richard ha denominado la “Escena de avanzada.” Esta se caracteriza por tener como pregunta central el significado del arte y de las condiciones límites de su práctica en una sociedad fuertemente represiva como lo era la chilena entonces. Busca, además reformular el nexo entre arte y política de una manera que intenta anular “el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social” (Richard 1987, 2). La Escena de avanzada aparece, pues, con el fracaso de un proyecto histórico, tanto como en el quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que hasta el golpe de estado de 1973 articulaba el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Esta, así, atiende la necesidad de resimbolizar lo “real” con lenguajes hasta entonces no contemplados por el arte per se. De ahí que podamos decir que la Escena de avanzada aparece como punto de inflexión de la historia del arte, pero también de la historia nacional y de la historia como una cuestión nacional, que oscila entre un énfasis modernista, crítico y rupturista, y un distanciamiento de las coordenadas constituidas por lo que podemos llamar el contrato social-popular (Oyarzún 47).

Cabe mencionar que, la Escena de avanzada estuvo constituida por un conjunto heterogéneo de prácticas artísticas cuyo común denominador fue su condición marginal con respecto a la institucionalidad de la dictadura (Brunner 63) y su “no calce” con respecto a las estéticas oficiales y / o tradicionales que inscribían y funcionalizaban dichas prácticas en el viejo contrato social del Estado nacional-popular, con sus variantes desarrollistas y populistas (Richard 1987, 8). Es decir que la Escena de avanzada se sostenía en base a un planteamiento de ruptura y diferenciación con respecto a las estéticas oficiales que ponía en cuestión los supuestos

discursivos en que las distintas áreas del arte se habían desarrollado hasta antes del golpe de estado de 1973 (Cánovas 21).⁴⁹

De ahí que considere que el trabajo emprendido por las Yeguas del Apocalipsis pueda ser contextualizado bajo lo que caracteriza a la Escena de avanzada, en la medida que con ellas, la práctica de una masculinidad no normativa, pero también otras prácticas marginales y excluidas debido a su diferencia, se tradujeron en discursos que rompían con las estéticas oficiales y / o tradicionales y también sometían “a chantaje y extorsión el patrón militarista y patriarcalista de la identidad dominante y su masculinidad reglamentaria” (Richard 2000, 31). La práctica de una masculinidad no normativa transformada en discurso, sin embargo, sería desarrollada e intensificada por Pedro Lemebel quien, al disolverse el colectivo, publicó su primer libro de crónicas, Loco afán: crónicas del sidario (1996). A partir de esta publicación, el autor ha hecho de su escritura un sitio desde el cual llevar a cabo una crítica a las condiciones represoras y homofóbicas del estado militarizado pinochetista, la reestructuración neoliberal del estado-nación, los efectos de la emergencia del mercado transnacional, el racismo y la homofobia. De igual manera, la escritura de Lemebel cuestiona a la izquierda, a la cual acusa de ser tan machista, moralista y conservadora como la derecha. De acuerdo con Jean Franco, la crítica que Lemebel emprende en sus textos está dirigida tanto a la militancia de izquierda como a los militares; debido a que ambos permanecen dentro de los límites de la masculinidad tradicional (2004, 22). Fernando Blanco comenta al respecto que en sus escritos, Lemebel cuestiona la moral burguesa patriarcal a la par que la moral revolucionaria, en tanto su rechazo a las minorías sexuales y sus

⁴⁹ Revisar también “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social,” “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?” de Nelly Richard, y “Crítica, nihilismo e interrupción. La Avanzada después de *Márgenes e Instituciones*” de Willy Thayer. El libro Arte y política editado por Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldivar contiene una serie de textos pertinentes a la Escena de avanzada chilena.

luchas (2004, 36).

Cabe mencionar que durante y después de la dictadura militar, la izquierda chilena estuvo dividida en una izquierda clásica o tradicional que se manifestaba a través del Partido Comunista y un sector del Partido Socialista y del MIR, y una izquierda renovada expresada en sectores del Partido Socialista, el Mapu, Izquierda Cristiana, y Mapu-OC. Esta izquierda dividida presentó dos tipos de reflexiones distintas en lo que concierne a la estética, la cultura y la política (Richard 2000, 60). La izquierda tradicional, por ejemplo, “seguía ubicando a la cultura en relación de subordinación instrumental a la política, como un ‘frente de lucha’ puesto al servicio de las correlaciones de fuerza que armaban la coyuntura nacional del avance partidario [...] seguía alzando a la clase obrera como único portavoz de la Verdad revolucionaria y a lo ‘nacional popular’ como símbolo anti-imperialista de lo latinoamericano” (Richard 2000, 61).⁵⁰ De esta manera, la izquierda chilena tradicional favoreció siempre un tipo de cultura nacional en sus raíces y popular en sus contenidos propia de aquella tradición latinoamericana que tiende a identificar izquierda con popular (Richard 2000, 62). De ahí que el trabajo que emprende Pedro Lemebel se coloque en el contexto de la izquierda tradicional que desbarajusta su favoritismo por una cultura nacional-popular, especialmente sus delineamientos ideológicos de la identidad colectiva, a través de la desviación que engendra a través de la masculinidad no normativa y un lenguaje travesti.

Así, en esta sección del capítulo intentaré mostrar que a partir de un proceso de *queering* del pensamiento de izquierda, Lemebel genera una narrativa desde la cual se critican y

⁵⁰ La izquierda renovada, por su parte, “criticaba el reduccionismo (economicista y politicista) de la izquierda tradicional, y proyectaba una visión antropológico-social de la cultura [...] articulaba su proyecto de renovación socialista bajo la conducción intelectual de las ciencias sociales que trabajaban autores de la contemporaneidad teórica internacional como referencias orientadas hacia una crítica del ideologismo marxista-leninista” (Richard 2000, 61).

cuestionan una serie de problemas nacionales y mundiales como el golpe de estado al gobierno democrático de Salvador Allende, la dictadura militar, la dominación que se origina a partir de la reestructuración neoliberal del estado-nación, los efectos de la emergencia del mercado transnacional, el racismo y la homofobia. Para ello analizaremos primero “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” (1986), texto en el cual Lemebel politiza la homosexualidad como práctica discursiva y en el cual aborda la exclusión que el pensamiento marxista, tanto como diferentes regímenes y movimientos de izquierda, han practicado contra la masculinidad no normativa. Posteriormente, desarrollaremos el estudio de la novela Tengo miedo torero (2001) para sustentar la intención del proceso de *queering* de la izquierda que lleva a cabo la narrativa de Lemebel desde el travestismo. Finalmente, a través del análisis del libro de crónicas La esquina es mi corazón (1995), la sección intentará mostrar que la narrativa de Lemebel, al emprender un *queering* del pensamiento de izquierda, produce una narrativa de la diferencia, una diferencia que va más allá de la sexual y la de género, a partir de la cual se genera una estética de lo marginal que abre nuevas posibilidades discursivas y artísticas distintas a las tradicionales y oficiales.

Pedro Lemebel escritor, cronista y artista plástico chileno, comenzó a desarrollar su obra cronística, narrativa y performativa durante el régimen dictatorial de Augusto Pinochet con su libro antológico de cuentos Incontables (1986). Ha publicado, posteriormente, siete libros de crónica, una novela y un libro de cuentos. Lemebel fue militante de la izquierda nacional popular chilena y formó parte del grupo izquierdista underground contra el régimen de Pinochet. Sin embargo, se alejó pronto de esta militancia, en tanto experimentó la fobia y la trivialización de las luchas de las minorías sexuales por parte de este mismo grupo (Lewis 183). Es así que el trabajo performativo que comienza a generar Lemebel junto a Francisco Casas en el colectivo de

arte homosexual las Yeguas del Apocalipsis, y posteriormente, el que emprende el autor con la escritura de sus crónicas, se genera desde una ideología de izquierda pero una izquierda transformada por la masculinidad no normativa. Como el mismo Lemebel ha expresado en una entrevista con Ignacio Iñiguez su “corazón siempre estará a la izquierda, junto a los humildes,” aunque también se solidarice con “las últimas locas al sur del mundo” (42). La escritura de Lemebel, es, pues, el resultado de la combinación de lo que el autor mismo llama, “su biografía marica y su afán izquierdista” (Lemebel 2013, 1). Cabe mencionar que así como la ideología de izquierda es transformada por Lemebel desde la masculinidad no normativa, la crónica, como género literario realista, es torcida y reinventada, a través del uso que le da Lemebel desde la masculinidad no normativa. La crónica en Lemebel, pues, no funciona como un ejercicio mimético que copia a la realidad de manera verosímil, sino que entreteje “una orialidad escritural más allá de la novela y del cuento” que le permite hablar “desde dentro” sobre las circulaciones y relaciones sociales que son ignoradas y espectralizadas, transformándolas, justamente, desde la crónica (1999, 17). La crónica en Lemebel, por tanto, es un ejercicio de transformación y no de copia.

I. Hablar desde la diferencia sexual y de género

Durante una concentración política celebrada en 1986, en la Estación Mapocho, Santiago de Chile, Lemebel con tacos altos y una hoz de maquillaje que le nacía en la boca y se extendía por la mejilla, leyó un texto que llevaba por título “Manifiesto (Hablo por mi diferencia).” En este texto, que posteriormente fue incluido en las páginas de Loco afán. Crónicas de Sidario (1996), Lemebel politiza la homosexualidad como práctica discursiva, enfatizando que desde la diferencia sexual y de género se puede interpelar una serie de problemáticas políticas, sociales y

económicas.

El texto comienza por establecer la diferencia (sexual y de género) del autor como un lugar desde el cual se produce su discurso político-cultural. Con ello, Lemebel no renuncia o rechaza su diferencia para enunciar, sino que más bien “asume la dignidad homosexual como contrapartida a la represión política de la dictadura en Chile” (Sutherland 19) cuando dice, por ejemplo:

No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro (Manifiesto 35)

De igual manera, desde el inicio del texto, Lemebel expresa la exclusión que el pensamiento marxista, tanto como diferentes regímenes y movimientos de izquierda, han practicado contra la masculinidad no normativa. Por ejemplo, el “Manifiesto” hace alusión a la expulsión que sufrió el poeta estadounidense Allen Ginsberg por parte de las autoridades cubanas cuando este, a fines de los años 60, fue invitado a una Conferencia de Escritores por la ministra cubana de Cultura, Haydee Santamaría. Ginsberg fue expulsado de Cuba por criticar la persecución del gobierno de Fidel Castro hacia los homosexuales. Lemebel, pues, reprocha al pensamiento marxista el no considerar la masculinidad no normativa dentro de sus luchas y “modifica la definición estrecha del marginado proporcionada por la izquierda e incluye al homosexual pobre como un ser doblemente marginado” (Palverich 259):

Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita (Manifiesto 35)

De igual manera, Lemebel hace alusión a la persecución sufrida por los homosexuales en Chile bajo la dictadura de Carlos Ibañez del Campo, quien hostigó homosexuales y dio la orden de hacer una suerte de “barrida” en contra de estos y comunistas, subirlos a un bote y que este no llegara a ningún puerto. Dice así Lemebel:

¿Qué harán con nosotros?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano?
¿Nos meterán en algún tren de ninguna parte?
Como el barco del general Ibañez.
Donde aprendimos a nadar.
Pero ninguno llegó a la costa. (Manifiesto 36)

Observamos que el “Manifiesto,” relaciona y conecta la “barrida” contra los homosexuales de Ibañez del Campo con la persecución sufrida por estos durante los primeros años de la Revolución cubana, en un gesto de denuncia y de comparación en el tratamiento que ambos gobiernos practicaron contra las masculinidades no normativas. Este pasaje nos lleva a preguntarnos quién es ese “tú” al que le habla el narrador del “Manifiesto.” Debido al uso del término “compañero” que se consigna en las líneas que hemos citado, término que comúnmente se utiliza entre los miembros de los movimientos y partidos de izquierda como observamos, por ejemplo, en el documental La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas (1975) de Patricio Guzmán, sospechamos que se trata, entonces, de algún simpatizante de estos movimientos y partidos. Diana Palverich coincide con esta afirmación cuando anota que “el destinatario del manifiesto es la izquierda chilena, tradicionalmente machista, sexista y homofóbica, que como otras en el continente suele excluir a los homosexuales porque a esta sexualidad la conciben, o bien como un signo de la decadencia burguesa, o bien como una degradación afeminada del macho, y por lo tanto incompatible con la revolución y sus significantes (ultra)masculinos” (Palverich 259). Así, cuando el “Manifiesto” anota a

continuación:

Por eso, compañero, le pregunto
¿Existe aún el tren siberiano
de la propaganda reaccionaria?
Ese tren que pasa por sus pupilas
Cuando mi voz se pone demasiado dulce
¿Y usted?
¿Qué hará con ese recuerdo de niños
Pajeándonos y otras cosas
En las vacaciones de Cartagena?
¿El futuro será en blanco y negro?
¿El tiempo en noche y día laboral
sin ambigüedades?
¿No habrá un maricón en alguna esquina
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo? (Manifiesto 36)

se vinculan estas historias de persecuciones de homosexuales del pasado con la actualidad del “compañero” de izquierda y su sugerida homofobia, pero también se vinculan con el ideal de Hombre Nuevo cubano de la Revolución de 1959 cuestionando la fórmula de libertad y felicidad colectiva empleada por la revolución marxista. Las alusiones a la Revolución cubana se repiten en el texto cuando el “Manifiesto” se aproxima directamente al rechazo y persecución de los homosexuales que practicó la Revolución cubana en nombre de la moralidad:

¿No cree usted
que solos en la sierra
algo se nos iba a ocurrir?
Aunque después me odie
Por corromper su moral revolucionaria
¿Tiene miedo de que se homosexualice la vida? (Manifiesto 37)

En este pasaje observamos que la narrativa cuestiona el temor que la Revolución cubana de 1959 mostró ante el posible impacto que la homosexualidad tendría en la sociedad revolucionaria, entendiendo a esta, a la homosexualidad, como desestabilizadora y corruptora de la moral. En lo que sigue del “Manifiesto,” el narrador aborda la noción de “hombría” que maneja la izquierda

marxista y cuestiona el que los homosexuales afeminados sean pensados como incapaces de ser revolucionarios o guerrilleros. Es aquí, entonces cuando se expresa, directamente, la exclusión que el narrador sufrió en un partido de izquierda, afirmando, además, que la hombría del homosexual se demuestra diariamente porque tiene que confrontar la burla, la discriminación y la violencia con la que es recibido por la sociedad:

Mi hombría no la recibí del partido
Porque me rechazaron con risitas
Muchas veces
Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años
Y se rieron de mi voz amariconada
Gritando: *Y va caer, y va a caer* (Manifiesto 38)

Finalmente, el narrador reafirma su diferencia, confirmando que es desde la exclusión y la diferencia (sexual y de género) desde donde emprende su lucha: “mi hombría es aceptarme diferente” (Manifiesto 38), “yo no voy a cambiar por el marxismo que me rechazó tantas veces” (Manifiesto 39).

Este texto, me parece, expresa la deuda que tiene el pensamiento de izquierda con la homosexualidad y con los sujetos que practican una masculinidad no normativa en general y anuncia la posibilidad de una alianza entre estos. A partir del “Manifiesto,” pues, la escritura de Lemebel deviene en una narrativa desde la cual se lleva a cabo un *queering* del pensamiento de izquierda, y desde la cual se critican y cuestionan una serie de problemas nacionales y mundiales. Esta narrativa, cabe mencionar, se encuentra al igual que en el caso de Arenas y Donoso, influenciada por el travestimo y el lenguaje neobarroco—que en el caso particular de Lemebel es definido por el mismo autor como “locabulario” el cual es una mezcla de lo popular, lo folklórico, lo erótico, y lo místico (Lemebel 2003, 50)—que borra los géneros

masculino/femenino.⁵¹

II. *Queering* la izquierda marxista

Para sustentar la intención del proceso de *queering* de la izquierda que lleva a cabo la narrativa de Lemebel, revisaremos a continuación la primera novela escrita por el autor, Tengo miedo torero (2001). Como veremos, el lenguaje de esta narrativa que se produce desde la práctica de la masculinidad no normativa, se contrapone a la masculinidad/hombría hegemónica que emerge con el general Augusto Pinochet, pero también a la del militante de izquierda quien supone que existe una única forma de resistir y combatir la opresión de la dictadura. El libro, pues, narra la historia de un amor platónico entre La loca del frente y Carlos, militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que participa en la organización de un fallido atentado contra El dictador de la novela.⁵² La loca del frente es una travesti romántica, dada al afecto y a la sensibilidad, al placer y a la flexibilidad, mientras que Carlos, el militante de izquierda, considera al placer y al afecto como distracciones de su voluntad revolucionaria; tiene, pues, un control total de sus emociones las cuáles están calculadamente dirigidas al proyecto revolucionario. Entre la cursilería romántica y sensible de La loca del frente y la disciplina de Carlos, el militante

⁵¹ La crítica Soledad Bianchi define este estilo como “neo-barroco,” en tanto que considera que el barroco cuando llega a Chile “pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino, al empaparse en las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago.” Para más información sobre el término, revisar el artículo de Bianchi “¿La insoportable levedad...? Imágenes y textos, postdictadura y modernidad en Chile.” El poeta y crítico Néstor Perlongher, denomina a este estilo “neobarroso.” Este sería el resultado del cruce del neobarroco desde Cuba al otro lado del Río de la Plata donde se convierte en “perla irregular, nódulo de barro” (Perlongher 2008, 101).

⁵² El 7 de setiembre de 1986 se llevó a cabo un atentado, fallido, contra Augusto Pinochet organizado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Es decir que la historia de la Loca del Frente y Carlos se desarrolla en base a un hecho que forma parte de la historia política chilena. De ahí que insistamos en el proceso de *queering* que lleva a cabo la novela, en tanto parte de un hecho real que es abordado y transformado desde la masculinidad no normativa.

de izquierda existe, al parecer, un abismo sin puente.⁵³

La novela comienza describiendo el contexto en el que se desarrollará la historia, así mismo señala la temporalidad de esta anunciando que es el año de 1986, “un año marcado a fuego de neumáticos humeando en las calles de Santiago comprimido por el patrullaje. Un Santiago que venía despertando al caceroleo y los relámpagos del apagón; por la cadena suelta del aire, a los cables, al chispazo eléctrico” (Lemebel 2001, 7). El contexto en el que se desarrolla la historia de Carlos y La loca del frente es uno en el que se debaten una fuerza que oprime y otra que resiste y que se anuncia a través de comentarios sin referentes del tipo, “párate ahí mierda” y el incansable “Y va a caer” (Lemebel 2001, 7). Cabe mencionar que los lectores ignoramos de quién es la voz que llena de violencia emite ese “párate ahí mierda” al que se le contrapone el “y va a caer” cuya procedencia enunciativa también ignoramos. Estos comentarios sin referentes funcionan como estrategia del lenguaje travesti y su estilo neobarroco que hacen uso del exceso para dotar al lector de una sensación de abundancia, abundancia de voces dentro de la narrativa, en tanto esos dos polos están en contraposición y lucha durante toda la novela.

Con la primera mención a La loca del frente en la novela, el lenguaje de la narración comienza a desviar su sintaxis para adornarse de adjetivos. La narración, así, comienza a ser pulsión de expresión, de frases largas, recargadas y hasta confusas del tipo: “como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con

⁵³ Tengo miedo torero entra en diálogo con El beso de la mujer araña de Manuel Puig, en tanto ambas novelas comparten historias y personajes contruidos bajo la misma lógica. Estas novelas, pues, llevan a cabo la restitución alegórica de los homosexuales al corazón de la revolución y el pensamiento de la izquierda latinoamericana (Blanco 2010, 18).

su presencia toda la c-asa” (Lemebel 2001, 11). Esta característica de la narrativa responde a su lenguaje neobarroco, en tanto es un lenguaje saturado, que presta atención a la expresión del detalle. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo la narrativa se ve afectada por una voluntad neo-barroca, en tanto que, en lugar de expresar simplemente que La loca del frente pensaba en sus recuerdos, el lenguaje se adorna para decir: “Así, separados por bastidores de humo, del fumar y fumar chupando la vigilia, ella tejía la espera, hilvanaba trazos de memoria, pequeños recuerdos fugaces en el acento marifunci de su voz” (Lemebel 2001, 15).

De igual manera, la narrativa de la novela entremezcla los géneros masculino / femenino resultando, en una escritura que se posiciona “entre” este binario, como lo hace el travesti, ofreciéndonos un discurso narrativo que esconde la identidad del narrador fluctuante tras atributos sexuales de índole ambigua. Hablo de géneros masculino / femenino, primero porque La loca del frente es reconocida en la novela como una travesti que guarda dentro de sí a ambos géneros y a ninguno. Cuando la voz de la travesti, sin embargo, interactúa con la de Carlos, se genera una doble confusión de dichos géneros que nos dificulta producir un conocimiento estable sobre las voces de ambos personajes, en tanto la narrativa, al igual que el travesti, presenta una serie de problemas relacionados a la incertidumbre y la autenticidad, porque desestabiliza la noción fija de los géneros masculino/femenino (Sifuentes-Jáuregui 2). Observemos, pues, el siguiente ejemplo en el que la narrativa de la novela desdibuja los géneros de las voces que expresan:

Casi no durmió la noche entera dando vueltas, excitada por la emoción, y por tanto bombazo que desordenaba su idílica postal. Ya estaba en pie cuando llegó Carlos vistiendo un pullover color pimienta, con el pelo renegrido por el agua de la ducha. ¿Estás listo? No hay mucho tiempo, tengo que devolver el auto a las seis. ¡Hiciste comida! Un pollo. El aire del campo da hambre. ¿No? Yo la bajo, no te preocupes, te espero en el auto [...] (Lemebel 2001, 24)

Los lectores estamos negados a saber de quién es la voz que enuncia en este extracto. No estamos seguros si las palabras corresponden a Carlos o a La loca del frente, de ahí que como dije, sea imposible reconocer géneros masculino/femenino fijos y estables, pues esta confusión desde el lenguaje deviene en una amalgama o borradura de los mismos.

Por otro lado, la novela aplica una estrategia narrativa que radica en la forma en que los lenguajes de ambos personajes, el travesti y el militante de izquierda interactúan y se transforman. Como he mencionado al inicio de esta sección, Carlos es miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y por su militancia de izquierda es un sujeto que practica una masculinidad normativa. Esta masculinidad impregna, al inicio del libro, la narrativa de la novela, puesto que el lenguaje con el que se enuncia Carlos, “con ese timbre tan macho” (Lemebel 2001, 10) es un lenguaje duro, seco, marcial que se pronuncia desde el staccato: “¿Qué honda? ¿Qué pasa? ¿Todavía no han terminado? No dejes que me duerma, háblame de tu vida, tus cosas. ¿Tienes otro café?” (Lemebel 2001, 15). En oposición a este lenguaje masculino se encuentra el lenguaje con el que se narra a La loca del frente, que como hemos mencionado en páginas anteriores, desvía la sintaxis y se adorna de adjetivos. Ambos tipos de lenguajes están en contraposición y lucha, la gran mayoría de la novela, hasta que el lenguaje con el cual se narra a La loca del frente, logra seducir y desviar el lenguaje con el que se narra a Carlos en un gesto que me parece está relacionado con mi hipótesis de que el proyecto cultural de Lemebel, pasa en parte por transformar el pensamiento de izquierda a través de la masculinidad no normativa. A medida que la novela avanza, pues, los lectores notamos cómo el lenguaje con el que se inscribe a Carlos comienza a virar, en tanto la influencia que sobre dicho lenguaje tiene el habla de La loca del frente. Así, escuchamos a la narrativa describir las acciones de Carlos: “Y Carlos tan divertido, celebrando sus chistes, culebreando las curvas con un: sujétate mariposa, otra vuelta y

otra cosa” (Lemebel 2001, 25). La novela, pues, hace que el lenguaje con el que se inscribe a La loca del frente impacte y, produzca un *queering* en el habla de Carlos, y con ello la manera en que este percibe el mundo. Así lo observamos en el siguiente pasaje: “Y se la quedó mirando embobado, encaramada sobre una roca, con el mantel anudado al cuello simulando una maja llovida de pájaros y angelitos. Alzando el garbo con las gafas de gata, mordiendo seductora una florcita, con las manos enguantadas de lunares amarillos, y los dedos en el aire crispado por el gesto andaluz” (Lemebel 2001, 34). De esta manera, vemos cómo el lenguaje con el que se inscribe a La loca del frente, ha transformado la manera en que el sujeto militante de izquierda percibe al mundo, trocando, incluso, sus nociones de belleza. La narrativa que escribía a Carlos, pues, ha sido transformada por el habla travesti de La loca del frente.

Resulta interesante la manera en que la novela hace coincidir el cambio en el lenguaje que inscribe a Carlos con las acciones del personaje. Así da cuenta el libro cuando narra el episodio en el que Carlos es sorprendido con una fiesta de cumpleaños inesperada, organizada por La loca del frente: “Y la mirada de Carlos se nubló, lo atragantó una pena tan dulce viendo las caritas empañadas de los peques desafinados trinándole Cumpleaños Carlitos, sintiendo que su pecho macho se trizaba con esa estampa borrosa del rostro de la Loca del Frente iluminada por la velas, como una Blanca Nieves en medio de tantos angelitos” (Lemebel 2001, 98). Este es uno de los pocos momentos en el que la novela da cuenta de la afectividad de Carlos, especialmente, la detonada por La loca del frente, pues este personaje rehúye a cualquier tipo de emoción que lo aleje de su quehacer revolucionario, “así, el cumpleaños a la cubana de Carlos fue una agotadora alegría parvularia” (Lemebel 2001, 99). Es más, en este momento Carlos, pero también el lenguaje que lo inscribe como personaje, es invadido por un “ajeno placer” (Lemebel 2001, 100) que lo lleva a dejar atrás su deber revolucionario que es la consecuencia directa del actuar marica

y travesti de La loca del frente. Este cruce de Carlos desde el deseo que lo identifica como militante disciplinado, obediente e incólume al placer, hace viable que el mismo transgreda su propia “realidad” sexual y se permita, aunque desde el sueño, el placer a través de las maniobras amorosas de La loca del frente. Todo esto, cabe recalcar, orquestado por la apertura de un secreto que ella hace emerger con sus encantos, justamente, de loca travesti:

Un día, no sé por qué, nos quedamos solos mi amigo y yo tomando el sol de guata en una pequeña playa de arena que se formaba a la orilla del agua. La arena estaba tibiecita, y no sé por qué mi vecino empezó a moverse como si estuviera culeando y me decía: qué rico, hácelo tú también. Y yo empecé a imitarlo viendo a mi lado su culito blanco que apretaba y soltaba las nalgas en ese sube y baja. Yo lo miraba refregándome en la arena caliente y no pude más porque de un salto lo monté [...] (Lemebel 2001, 103)

A partir de este momento, el lenguaje con el que se expresa el habla de Carlos ya no es distinto al de La loca del frente, ambos, comparten los mismos lenguajes. Ante la pregunta coqueta de La loca “¿Podría llevarme señor cochero por favor?,” responde ahora Carlos “Con todo gusto princesa, la carroza la está esperando, y soltaron la frescura de sus risas libres, mientras bajaban la escalera con ademanes reales para subirse al auto estacionado en la puerta” (Lemebel 2001, 142). Las hablas de ambos se han hecho cómplices a partir del lenguaje travesti de la novela que fue introducido a partir del personaje de La loca del frente. Carlos, quien al inicio de la novela se expresaba con un lenguaje seco, directo y disciplinado; Carlos, quien quería ser un Ché Guevara, compartiendo con este su ideal de Hombre Nuevo (Lemebel 2001, 144); Carlos, quien en este mismo inicio permanecía distante e incólume ante La loca del frente, a la que consideraba como no apta para entender su lucha, termina por decirle: “te quiero con tu diferencia” (Lemebel 2001, 143).

Cabe mencionar que la novela, muestra que la Loca del frente, desde esa misma diferencia, puede colaborar con el proyecto revolucionario del que participa Carlos para derrocar

la dictadura. Esta, por ejemplo, le ofrece a Carlos entregar un paquete “delicado y confidencial” a otro miembro del Frente (Lemebel 2001, 127). Debido a la información que se consigna posteriormente en la novela, los lectores sabemos que el paquete contiene parte de una bomba que se utilizará para intentar asesinar al dictador. En su camino a dejar el paquete en la dirección que Carlos le había pedido que memorice, La loca del frente es demorada por un enfrentamiento entre un grupo de manifestantes y la policía. Sin embargo, esta utiliza sus recursos de loca travesti para escapar de la aprensión de la policía:

La muralla policial la tenía enfrente, pero la loca, dura, empalada de terror ni se movió, y arriscando su nariz con una mueca imperiosa, caminó directamente al encuentro de la brutalidad policial. ¿Me deja pasar?, le dijo al primer uniforme que tuvo en frente. Y el paco sorprendido ante el descaro de esta pajarraca real, titubeó al empuñar la luma, al alzar la luma para quebrar esa porcelana altanera. Con tanto desorden una ni siquiera puede hacer las compras del supermercado tranquila [...] de un pestañazo la loca había roto el acorazado muro, y llevando como una pluma la pesada bolsa, se confundió en el tráfico alterado del paseo público. (Lemebel 2001, 130)

Los recursos de La loca del frente también se observan en una escena posterior a la entrega del paquete en que esta, regresando del cine con una foto de un desaparecido en el bolsillo se topa con un grupo de militares:

Recordando que aún tenía en su bolsillo la foto del desaparecido, sintió un vacío en el estómago al bajar de la micro, y ante la orden mandona del militar, que los hombres allá y las mujeres acá, no supo reaccionar tupiéndose entera, y ahí le afloró lo loca en la emergencia. ¿Y usted qué espera, no sabe dónde ponerse? Le gritó el uniformado. Tendría que partirme por la mitad para estar en las dos partes, le contestó risueña [...] entonces váyase no más, dijo el milico bajando la metralleta. (Lemebel 2001, 179)

De esta manera, la novela muestra que la dignidad y la valentía nada tienen que ver con nociones como hombría y masculinidad y que desde la diferencia se puede generar resistencia y lucha contra aquello que oprime y domina. Como sostiene Jean Franco, pues, “en una sociedad que celebra a militares y militantes, la loca es la que pone en cuestión la disciplina que el estado

instrumentaliza y corrige las consignas del partido con sus propias consignas ‘pan, justicia, sexo y libertad’ y ‘el pueblo caliente jamás baja la frente’” (Franco 2010, 63). A partir de este lenguaje travesti, consumado desde la complicidad entre La loca del frente y Carlos, el militante de izquierda, la novela da cuenta de la manera en que la izquierda excluye y descarta la participación de las minorías sexuales en su lucha. Además, al escenificar la posibilidad de un vínculo solidario entre Carlos y La loca del frente, la novela “cancela el modelo del realismo socialista masculino que privilegia en la ideología del obrero militante revolucionario heterosexual los roles de género tradicionales” (Llanos 198).

III. Para una estética de lo residual: más allá de la diferencia sexual y de género

Si bien hemos visto con el análisis de Tengo miedo torero que la narrativa de Lemebel borra los géneros masculino/femenino, cabe mencionar que este también se abre a la expresión de otras voces, voces de “ciudadanos/ ciudadanas anónimos (o no célebres en los medios), cotidianos, de la calle, del barrio, a los que Lemebel da presencia y realidad, con sus nombres propios o ‘travestidos’” (Ruffinelli 64).⁵⁴ Al dotar de presencia y realidad a estos ciudadanas/ciudadanos, “empleadas domésticas, madres solteras, niñas o mujeres agredidas, prostitutas, obreros, estudiantes, seminaristas, conscriptos, homosexuales proletarios y VIH+, juventud lumpen” (Blanco 2004, 40-57) sin embargo, al hacer hablar a estas voces desde los márgenes, Lemebel no representa a dichas voces como voces de víctimas, sino que las propone

⁵⁴ Estos personajes podrían ser también entendidos como aquellos que pueblan lo que Gloria Anzaldúa denomina como el *borderland*, “un lugar impreciso e indeterminado creado por el residuo emocional de los límites desnaturalizados. Un constante estado de transición y cambio. Lo prohibido y lo no permitido son sus habitantes. Los atravesados viven aquí: el extráxico, el perverso, el *queer*, el problemático, los monstruos, el mulato, el mestizo, el muerto en vida: en suma, aquellos que transgreden, que cruzan, o que simplemente van más allá de los confines de lo ‘normal.’” Para mayor información sobre el concepto, revisar Borderlands. La frontera: The New Mestiza de la misma Anzaldúa.

como lenguajes y mundos desde los cuales generar otro tipo de discursos e historias para iluminar conflictos sociales, políticos y económicos. Cabe recalcar que estas voces representan también lenguajes y mundos límites a las narrativas oficiales, en cuanto a que en lugar de permanecer silenciadas se insubordinan y se hacen escuchar más allá del designio hegemónico de inexistencia.

De esta manera, la narrativa de Lemebel, además de hacer un *queering* del pensamiento de izquierda, apuesta por una narrativa de la diferencia, una diferencia que va más allá de la sexual y la de género, a partir de la cual se genera lo que podríamos denominar como una estética de lo marginal que abre nuevas posibilidades discursivas y artísticas. Así, a través del análisis del libro de crónicas La esquina es mi corazón (1995), intentaré mostrar en esta sección del capítulo que la narrativa de Lemebel se transfigura y abre a las voces femeninas, proletarias, indias, mestizas y homosexuales, “ese otro Chile, el Chile mestizo, y más de proletario, lumpen” (Franco 2010, 57) apostando por una narrativa de múltiples y diversas voces que desestabilizan los modos de apropiación y representación de la realidad y de los sujetos.

En Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición), Nelly Richard da tratamiento al trabajo de ciertos artistas quienes “convierten el residuo (social) en excedente (literario y crítico), es decir, en algo que subvierte la ortodoxia de la racionalidad económica habituada a castigar los desechos por su condición de inutilidad e insistencia perversa en sobras acumulativas y derivativas” (Richard 1998, 89). La narrativa de Pedro Lemebel, trabajaría también, al igual que artistas como Diamela Eltit, con sujetos y prácticas residuales dando como resultado, para decirlo con Néstor Perlongher, una “estética política del lumpen,” en tanto “traslada los residuos de lo social y de lo popular a escenarios que los doten del poder de simbolizar—fragmentariamente—las revueltas del deseo con sus insurrecciones de voces

turbiamente marginales” (Richard 1998, 89). Este trabajo desarrollado desde los sujetos y prácticas residuales parte desde la colocación de La loca como narradora principal de La esquina es mi corazón, a la que se le suman otras voces que generan una narrativa en la que la identidad de género se vuelve ininteligible pero también en la que debido al traslado de la voz narrativa desde su posición externa heterodiegética en tercera persona y con discurso indirecto, a una homodiegética (en primera persona y con discurso directo) se funde con esas otras voces y asume diversos puntos de vista (Kulawik 108). La loca, pues, se desplaza por la ciudad y sitúa en el centro de Santiago de Chile las voces de travestis, homosexuales, peluqueras, voveristas, niños pobres, empleadas domésticas, drogadictos y prostitutas historizando sus biografías extraviadas e invisibilizadas por los discursos oficiales (Llanos 75).

El libro está conformado por veinte crónicas que fueron originalmente publicadas entre 1991 y 1993 en la revista Página abierta, como queda consignado al final del mismo.⁵⁵ Dichas crónicas dan tratamiento a temas tan variados como las huellas de la dictadura, la comodificación y comercialización de la homosexualidad como nuevo nicho de mercado, y los efectos que el modelo neoliberal y sus procesos globalizadores han tenido especialmente sobre los sectores periféricos. Tal es el caso de la crónica que narra la vida de los jóvenes proletarios, “New Kids.” Estos después de una noche de música y “yerba” pueden dejar florecer su deseo con “mina, flete, maricón, lo que sea, reventarse de gusto, ¿cachia?” (Lemebel 1995, 33) y a quienes el libro cambia su “trágico devenir” (Lemebel 1995, 35), su “nublado futuro” (36) de jóvenes criminales

⁵⁵ El libro contiene una introducción de Carlos Monsiváis en la que este repasa y comenta la trayectoria poética del Lemebel performer y cronista que se genera desde la homosexualidad. Monsiváis, asimismo, menciona a otros autores que como él generan un discurso desde la minoría sexual y de género. En el libro Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel (2010) editado por Fernando Blanco y Juan Poblete, se consigna un escrito de Monsiváis en el que este analiza con mayor profundidad el trabajo cronístico de Lemebel.

por uno menos amargo, en tanto los representa llenos de vida, alegría y libertad. Al llevar a cabo esta transformación de los sujetos, sin embargo, la crónica habla de las madres de estos muchachos, “mujeres de manos tajeadas por el cloro” (Lemebel 1995, 30) y de las condiciones sociales con herencia de la dictadura bajo la cual viven estos jóvenes quienes algunas noches se salvan “de las botas para terminar charqueados en la misma carroña, en el mismo estropajo que lo vio nacer” (Lemebel 1995, 35) debido al “deterioro de la utopía social” (Lemebel 1995, 36) con la llegada de la dictadura militar.⁵⁶

Asimismo, el libro incluye una crónica que nos narra la historia de la Babilonia de Horcón, mujer voluptuosa, que camina desnuda por un balneario de gente rica sin que nadie, incluso la policía, la pueda detener (Lemebel 1995, 43). “Chile mar y cueca” narra la historia de una empleada doméstica, La Juana Rosa, quien “debe estar tan sola en la jaula de su pieza, con su corazón entumido de pájaro sureño, mientras Chile se desraja carreteando” (Lemebel 1995, 97) durante las fiesta navideñas porque tiene que trabajar en la casa de sus patrones. Estos, pues, son algunos ejemplos de la manera en la que la narrativa del libro visibiliza sujetos marginales colocándolos en el centro del relato como protagonistas.

Observamos que la narrativa de Lemebel hace que aquellos sujetos que son marginalizados e invalidados por los discursos oficiales puedan oponerse a ellos a partir de una práctica de simulacro, en donde se le da la vuelta a dicha marginalización y se reconvierten sus estructuras y ordenanzas (Richard 1987, 10). Esto lo observamos también en la crónica “Como no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)” en el que “la loca de cintillo indio [...]

⁵⁶ Todas las crónicas que se consignan en el libro abordan el tema de la dictadura militar y la memoria política. Especialmente la crónica “Lagartos en el cuartel” (Lemebel 1995, 82) da tratamiento a la vida dentro del cuartel militar en donde jóvenes con ilusiones e ideas ficticias con respecto a esta terminan perdidos. En la crónica se hace mención a la dictadura militar y a la opresión que las minorías perseguidas por esta sufrieron.

haciéndose el macho” logra escabullirse en las barras, colocándose “en medio de tanto refregón, a la deriva de los cuerpos ensopados que descargan su potencia futbolera en el arrebató de un ‘te quiero adicto’” (Lemebel 1995, 53). En esta crónica, pues, una “loca” transgrede la estructura machista del fútbol y se inserta en uno de sus espacios más íntimos y privilegiados para erotizarlo, en la medida en que al final del cuento se narra a esta practicando una felación a uno de los muchachos de la barra. De esta manera, el lenguaje travesti no sólo transforma poblaciones e individuos, sino también espacios que en la realidad están negados y cerrados para ciertos sujetos y prácticas.

Con esto podemos señalar que la narrativa de Lemebel se asemeja a lo que Walter Benjamin, en su voluntad de forjar “conceptos inútiles para los fines del fascismo,” denominó un “arte refractario,” “un arte de la negación y de la desviación” (18), puesto que la escritura del autor chileno se produce a partir de la narración de las acciones y experiencias de sujetos y prácticas periféricas y marginales, negadas y excluidas por los discursos oficiales, a partir de un lenguaje que emerge desde lo travesti. Este tipo de narrativa estaría contextualizada bajo la producción artística post-golpe que se distanció de las dos posturas estéticas vigentes, en la medida en que ninguna de las dos ofrecía un sistema representacional acorde a la coyuntura.

Dice Nelly Richard al respecto:

Por un lado, estaba la lengua de la impostura hablada por el poder oficial. Por otro lado, estaba el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales cuyo formato de investigación buscaba encuadrar las poéticas de la crisis en el marco explicativo de un racionalismo demasiado ajeno a la remecida de los sentidos desatada por el trance referencial. Ninguno de estos dos lenguajes era lo bastante sensible a las conmociones de signos que habían estremecido la máquina de representación social. (Richard 2000, 17)

Es así que en Chile se diseñó un arte acorde a lo que Benjamín denominó “un arte refractario” para “escapar del autoritarismo militar y de las ordenanzas de la censura administrada de la

cultura oficial, el cual siguió vigente aún finalizado el gobierno dictatorial, pero también para fugarse de ciertos reduccionismos ideológicos” (Richard 2000, 17). Así, la narrativa de Lemebel, enuncia desde lo menor, desde aquello que ha sido dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas y que causan “desajustes de representación,” en tanto, para decirlo con Nelly Richard, rompen con el equilibrio funcional de las categorías predefinidas (1998, 12-13), con la cultura oficial y con las tradiciones hegemónicas y de las jerarquías disciplinarias. Richard caracteriza a este arte como un arte de lo descalificado, lo menor, lo subalterno y lo heterogéneo, es decir como aquello que no es idéntico ni uniforme (2000, 23), caracterización que aplica a la escritura de Lemebel, puesto que como señalan los ejemplos antes mencionados, el autor elige sujetos marginales, prácticas minoritarias, “diferentes,” para desarrollar un arte donde estos son colocados como protagonistas y hacedores de ese mismo arte.

Hemos mencionado que el trabajo de Lemebel, desarrollado desde los sujetos y prácticas residuales, parte de la colocación de La loca como narradora principal de La esquina es mi corazón, a la cual se le suman otras voces que generan una narrativa en la que la identidad se vuelve ininteligible, generando un registro de la “des-identidad a través de un frenético montaje de voces entrecortadas y maquilladas” (Richard 2000, 28). Así lo observamos en el siguiente pasaje en el que la voz de la narradora se entremezcla con el personaje al que está narrando: “La loca sabe el final de esas aventuras, presiente que el después deviene fatal, sobre todo esta noche cargada al reviente [. . .] la excita ese olor a ultraje [. . .] Esas ganas de no sé qué. Ay [. . .] esa histeria anal [. . .] Ay ese fragor” (Lemebel 1995, 162). En esta frase, notamos también que la narradora se revela como personaje e incluye su voz dentro de la narración: “Dedicado a los chicos del bloque, desaguando la borrachera en la misma escala donde sus padres beatlemaníacos me hicieron a lo perrito” (Lemebel 1995, 29). Observamos así que la narrativa de Lemebel

ofrece una pluralidad de focos y una polifonía de voces.

Hemos mencionado también que La esquina es mi corazón recorre distintos espacios a los cuales transforma, como son el espacio del parque, del cine, del estadio de fútbol, y los baños turcos en los que en tiempos de dictadura servían como espacios de protección para los militantes de izquierda que eran perseguidos (Lemebel 1995, 59). El lenguaje del libro, enunciado a partir de *La loca*, pues, recorre la ciudad de Santiago de Chile y la presenta como espacio en el que se da rienda suelta a placeres y prácticas que los discursos oficiales consideran como ilegales, debido a que se salen de sus esquemas de regulación. A través del lenguaje de *La loca*, el texto nos ofrece una versión distinta de la ciudad, en la medida en que nos muestra formas alternativas de transitarla y configurarla a partir de ese otro tipo de experiencias y prácticas que son excluidas por los discursos oficiales. Tal es el caso de la crónica “Encaje de acero para una almohada penitencial” (Lemebel 1995, 67), en el que se visibilizan las violaciones sexuales que los reos antiguos practican contra los recién llegados, cuestionando la responsabilidad de la ley y el poder en este espacio que produce la existencia de estos sistemas de abuso.

Con respecto al espacio del parque, este, al ser transitado por la narrativa de Lemebel, deja de ser un espacio público para convertirse en un espacio privado e íntimo. Con esto, Lemebel hace una apertura del placer marginal—en tanto son homosexuales y travestis pobres los que se dan encuentro en dicho espacio—y lo transforma mientras lo visibiliza y reafirma, llevando a cabo esa ruptura de las tradiciones hegemónicas y de las jerarquías disciplinarias mencionadas por Richard en el párrafo anterior.

Así por ejemplo, la crónica “Anacondas en el parque” narra los encuentros sexuales que se llevan a cabo en el parque entre sujetos provenientes de grupos minoritarios y en el cual se

genera una comunidad que se solidariza con aquel que no puede pagar por un espacio para tener dichos encuentros sexuales, debido a su clase social, su género, o su sexualidad. La crónica, asimismo, da tratamiento al control y la vigilancia por parte de los representantes del estado, como militares y policías, aún de corte dictatorial, que interrumpen y persiguen esta comunidad. Dice así el texto: “Más bien una vitrina del parque como paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsái del corte milico. Donde las cámaras de filmación, que soñara el alcalde, estrujan la saliva de los besos en la química prejuiciosa del control urbano. Cámaras de vigilancia para idealizar un bello parque al óleo” (Lemebel 1995, 21). Estos control y vigilancia, sin embargo, son transformados por la narrativa del libro, con la cual el parque pasa de ser el lugar donde “niños de trenzas rubias al viento de los columpios y ancianos de mirada azulosa con perros *poodles* asisten” (Lemebel 1995, 21), a ser el lugar en el que se producen susurros del tipo “no tan fuerte, duele, despacito” (Lemebel 1995, 22) cuando los amantes, escondidos entre los árboles expresan su placer y su sexualidad marginal. Placer y sexualidad marginal digo en la medida en que provienen, como nos recuerda Daniel Noemi, de cuerpos pobres a los que los discursos oficiales intentan borrar el ejercicio sexual, “de la ciudad y de una noción identitaria nacional, también” (139).

La narrativa de Lemebel estaría constituyendo, a través de su lenguaje travesti, una nueva noción de lo que es un parque. El proceso de escritura del autor, estaría llevando a cabo una transformación de dicho espacio. Esta escritura no está, pues, únicamente, describiendo o informando al lector acerca de lo que sucede en el parque, sino que está dándole todo un nuevo sentido a dicho espacio, en la medida en que la crónica nos narra los encuentros sexuales marginales que se producen en el parque. El parque de la crónica, no es ya el lugar del juego burgués sino del juego y el placer marginal.

Cabe mencionar que, estos personajes marginales teniendo sexo a escondidas dentro del universo de la crónica, están haciendo a la vez una performance de su sexualidad y de su placer para nosotros los lectores. Esto en la medida en que mientras nosotros leemos el texto, atendemos al encuentro sexual de dichos sujetos. Es decir que el sexo marginal de estos seres también marginales pasa a ser protagonista en el universo del texto y por ende en el universo del lector, en tanto se inmiscuyen en este a través de la narración misma. Así, estos personajes marginales que no son rubios ni tienen perros *poodles* que pasear, son para nosotros los lectores, los protagonistas y actores principales, en tanto poseen la capacidad de efectuar una performance de su sexualidad y de su placer, devolviéndoles con esto, su ejercicio sexual que, de acuerdo con Noemi, los discursos oficiales intentan borrar de la ciudad. De esta manera, la narrativa de Lemebel abre el espacio del parque para aquellos que normalmente no transitan estos espacios porque no son bienvenidos e incluso los coloca como protagonistas, reconfigurando, así, el lugar que los discursos oficiales les otorgan.

A partir de la narración que se produce con el movimiento que emprende La loca, se constituye otra arquitectura para el espacio del parque, puesto que se reorganizan las jerarquías y prohibiciones que definen a dicha arquitectura desde los discursos oficiales, lo que permite a Lemebel dar cuenta, como ya he mencionado, de los atropellos y persecuciones que sufren aquellos sujetos pobres que viven una sexualidad alternativa, tanto como señalar las dificultades que les presenta la ciudad dictatorial con respecto a la experiencia de su placer, el cual está siempre bajo la mirada de la sociedad de control (Noemi 140). El erotismo y placer que se producen a partir de esta sexualidad alternativa son perseguidos por los policías y otros representantes del Estado que fragmentan “nalgas y escrotos,” la ley que “arremete en los timbales huecos de las espaldas, al ritmo safari de su falo-carga poderosa” (Lemebel 1995, 26).

Esto se debe a que dichos sujetos, tanto como el poder represivo al que representan, consideran las prácticas de sexualidad minoritaria como delitos y desviaciones.

Mientras se narran estos atropellos, la narrativa practica, asimismo, una memoria política, específicamente con respecto al régimen dictatorial y opresor que inició en 1973, el cual arrojaba en el Mapocho los cuerpos de los militantes de los partidos de izquierda (Noemi 142). Esto en la medida en que al finalizar dicha crónica, el narrador expone: “Alguien en un intento desesperado zigzaguea los autos de la costanera y alcanza el puente perseguido por los disparos. En un salto suicida vuela sobre las barandas y cae al río siendo tragado por las aguas” (Lemebel 1995, 27). Así, Lemebel cierra su primer escrito denunciando que aquellos que en la ciudad dictatorial se atreven a vivir su sexualidad, son perseguidos y castigados por el poder oficial. La cultura de la homosexualidad, como el parque, florece, a partir de la narrativa a través de la cual se la escribe, a pesar de la dictadura y de los discursos oficiales que la niegan, persiguen y prohíben.

El cine es otro de los espacios que es transformado por el lenguaje de Lemebel. En la crónica “Baba de caracol en terciopelo negro,” el cine deja de ser el lugar al cual se va a ver una película para actuar como sitio en el cual se va a dar y a recibir placer. Es decir que las personas que asisten al cine, en lugar de comportarse como espectadores pasivos de la ficción que se expone en la película, pasan a ser los protagonistas activos de su propia ficción al poner a actuar su placer. Esto a través de la erotización del espacio del cine que lleva a cabo la narración de La loca. Así, desde la oscuridad donde no se reconoce a nadie, donde todos somos iguales, donde las diferencias de clase y raza no hacen ninguna diferencia, se constituye una suerte de sociedad que se vincula por la práctica de un placer fuera de los márgenes de la normatividad.

En este espacio, las jerarquías sociales funcionan de una manera distinta a la que determinan los discursos oficiales. Esto en la medida en que Bruce Lee, personaje famoso que

debería ser el protagonista de la película al cual los asistentes observen con admiración, es un observador y admirador pasivo del goce marginal que se está produciendo a partir de la práctica del placer alternativo que los asistentes actúan. Es decir que estos sujetos hacen una performance de su sexualidad marginal para Bruce Lee, pero no sólo para Bruce Lee, sino también para la Metro Goldwyn Mayer (Lemebel 1995, 48) que auspicia dicha actuación. Así, estas dos fuentes de consumo dejan de actuar como tal, su ejercicio se ve pausado, en la medida en que la acción se genera no a partir de la pantalla, sino del placer marginal que se produce desde las butacas. De esta manera, estas productoras de consumo dejan de alimentarse a través de la observación y admiración pasiva de los sujetos.

Así, pues, regresando a la pregunta inicial de este capítulo, ¿qué tipo de escritura es posible después del golpe militar de 1973, el colapso del proyecto nacional popular y la transformación neoliberal de Chile,? podemos responder, quizá, argumentando que se trataría de una escritura que se produce desde la desestabilización de lo identitario, y que apuesta, por el contrario, por una escritura abierta y hospitalaria a una multiplicidad de voces narrativas, especialmente aquellas que son excluidas y marginalizadas por las estéticas oficiales y / o tradicionales. Este tipo de apertura hacia voces narrativas excluidas y marginalizadas se repite en la producción cultural de Giuseppe Campuzano quien como veremos en el análisis de su libro-museo, reorganiza y replantea la historia del Perú y la historia de su identidad nacional a través de una estructura impactada por el travestismo.

CAPÍTULO 3

QUEERING LA IDENTIDAD NACIONAL PERUANA Y LAS POSIBILIDADES DE LA PERFORMANCE TRAVESTI

En el Perú hay ciertas cosas que no se deben hablar,
y nuestra debilidad por los hombres es una de esas cosas.
En el Perú puedes ser coquero, ladrón o mujeriego,
pero no te puedes dar el lujo de ser maricón.
—Jaime Bayly

En diálogo con el concepto de “heterogeneidad” elaborado por el crítico cultural peruano Antonio Cornejo Polar, este capítulo intentará mostrar que en el Perú, la literatura ha funcionado como espacio desde el cual se ha influido en la formación de lo nacional pero también de lo que podríamos denominar la identidad nacional peruana colectiva o “peruanidad.” Entendiendo por estas, un concepto que agrupa a todos y todas los y las peruanas bajo una unidad única y homogénea en la que desaparecen las rupturas y los conflictos históricos; los grupos de interés, las luchas de poder y la represión de colectivos marginales y minoritarios. Esta identidad, como veremos, ha sido definida y ha presentado diversos matices a lo largo de los distintos momentos que componen la historia peruana. Para ello el capítulo revisará, primero, la influencia que han tenido distintos escritores, pensadores e intelectuales en la modelación de la identidad peruana que comienza a delinearse con el proyecto criollo alrededor de la Confederación peruano-boliviana. Posteriormente el capítulo examinará el texto Museo travesti del Perú (2008) de Giuseppe Campuzano, el cual lleva a cabo un *queering* de la identidad nacional peruana a partir

de lo travesti, colocándose desde un libro-museo interactivo, en oposición al proyecto nacionalista criollo y al proyecto de creación de una “etnicidad ficticia” nacional. Estos proyectos, cabe mencionar, intentaron pensar la identidad nacional peruana como algo fijo y estable, desde referentes excluyentes y racistas hacia el mundo indígena, pero también hacia otros grupos considerados “diferentes” que no encajaban dentro de los lineamientos de la “etnicidad ficticia.” Finalmente, el capítulo estudiará dos performances travestis de Héctor Acuña (Frau Diamanda), “Transversiva Post Andina Revolucionaria” y “El estigma y la Mártir,” las cuales dan tratamiento a la violencia política sufrida por mujeres, homosexuales, indígenas y travestis durante la guerra interna entre el Estado peruano y Sendero Luminoso (1980-2000), con el propósito de terminar esta tesis pensando en las posibilidades de lo travesti como una acción de crítica social y política pero también como acción desde la cual desestabilizar la identidad como unidad homogénea.

HETEROGENEIDAD

El concepto de heterogeneidad ha sido trabajado por Cornejo Polar desde la segunda mitad de la década de los años 70. Este utilizó el concepto para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan, conflictivamente, dos o más universos socio-culturales, de manera especial en el indigenismo, a partir del estudio de textos de autores como Ciro Alegría, José María Arguedas, Clorinda Matto de Turner, Mario Vargas Llosa, entre otros.

Cabe mencionar que en las literaturas que Cornejo Polar entiende como heterogéneas conviven tiempos variados; que portan ritmos sociales que resuenan en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia (Cornejo Polar 1994, 18). Es decir, las realidades representadas en dichas literaturas están hechas de fisuras y superposiciones que acumulan

varios tiempos en un tiempo. Así pues, el concepto de heterogeneidad enfatiza la coexistencia de elementos disímiles o heteróclitos dentro de formaciones sociales o culturales determinadas (Moraña 283).

El trabajo que Cornejo Polar lleva a cabo es significativo para el análisis que propone este capítulo sobre la identidad nacional peruana, en tanto nos muestra que una tradición literaria nacional reproduce las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación e identidad nacional. De esta manera, su revisión de la literatura es también una revisión de las distintas maneras en las que se ha pensado la identidad nacional peruana en diferentes momentos históricos (1989, 16). Para Cornejo Polar, pues, la tradición literaria es en parte generadora del proyecto nacional y no su simple reflejo (1989, 17). Esa tradición reproduce un cierto designio de nación, una manera de comprender, hacer y soñar el espacio y la historia de la patria, de imaginar con el deseo su—nuestro—futuro (1989, 19).

Bajo estas consideraciones, Cornejo Polar explica que no considera posible que la identidad nacional, “lo que somos,” se pueda definir en bloque, de una vez y para siempre. La idea de una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada, en donde considera el mestizaje un buen ejemplo, es pues para el crítico una falacia. Dice, así, Cornejo Polar: “quiero escapar del legado romántico—o más genéricamente moderno—que nos exige ser lo que no somos: sujetos fuertes, sólidos, estables, capaces de configurar un yo que siempre es el mismo” (Cornejo Polar 1994, 20).⁵⁷ El proyecto de Cornejo Polar intenta, de esta manera, desmitificar al sujeto nacional monolítico, unidimensional y la forma en que se representa a este

⁵⁷ Cabe mencionar que esta manera de pensar la identidad no es sólo aplicado y aplicable por Cornejo Polar al caso peruano, sino también al latinoamericano. Se pregunta, así, el crítico: ¿realmente podemos hablar de un sujeto latinoamericano único o totalizador? ¿o deberíamos atrevernos a hablar de un sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes, heteróclitas? (Cornejo Polar 1994, 21).

en la literatura, desmontando, con ello, el discurso de la armonía, la estabilidad y la homogeneidad (Cornejo Polar 1994, 23).

RACISMO Y EXCLUSIÓN: DEFINIENDO LA IDENTIDAD PERUANA

A partir de un análisis de la Confederación peruano-boliviana (1836-1839), y del racismo inflingido a su principal representante Andrés de Santa Cruz por parte de la elite criolla peruana en desacuerdo con dicha Confederación, Cecilia Méndez explora el tema del racismo y la exclusión del indio en la fundación de la nación peruana, y en la constitución de su identidad. Esta identidad surge como parte de los grandes discursos homogeneizadores que se sitúan en el siglo XIX; discursos que, cabe mencionar, necesitaban imaginar una comunidad nacional abarcadora y firme que ocultara la heterogeneidad del país o que la explicara como defecto subsanable con rapidez y facilidad (Cornejo Polar 1994, 113). La nación peruana, pues, debía reunir sus dispares componentes en un todo coherente, compacto y representativo.

Méndez argumenta que el Estado que se impuso en el Perú, se sustentó ideológicamente en el proyecto de una “república sin indios.” Si la independencia había permitido a los criollos afirmarse como grupo social dominante sobre una población mayoritariamente indígena, el proyecto republicano que emergió tras la guerra de independencia (1820-1826) en el siglo XIX, no alivió, pues, la discriminación y marginalización sufridas por los indios durante los tres siglos de colonización española.

Tomando ventaja de la inestabilidad política que ocasionaron las constantes guerras civiles que imposibilitaban el establecimiento de un Estado fuerte, Andrés de Santa Cruz, entonces presidente de Bolivia, aliado con los sectores liberales del sur del Perú, había tomado el control de Lima y declarado la constitución de la Confederación peruano-boliviana en 1836. Con

la Confederación, los sectores liberales en el poder buscaron independizarse de las aspiraciones centralistas de Lima y reestructurar los antiguos circuitos comerciales que habían unido Perú y Bolivia durante el período colonial, promoviendo, así, el libre comercio con el Atlántico norte y los Estados Unidos. Las élites comerciales de Lima y la costa norte del Perú ejercieron una fuerte resistencia a este plan, puesto que, al poseer intereses económicos estrechamente vinculados con el comercio con Chile vía el Pacífico, vieron amenazada su supremacía comercial.

El racismo y exclusión de la elite criolla peruana provenían de su “nacionalismo criollo,” el cual, cabe mencionar, prevalece como ideología de poder hasta nuestros días, aunque durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-75), dicho nacionalismo entrara en crisis (Méndez 206). De acuerdo con Méndez, algunas de las características del nacionalismo criollo se vislumbraban ya durante los comienzos de la República peruana, aunque con la Confederación peruano-boliviana este tomó una forma más precisa.

La Confederación peruano-boliviana, pues, despertó en sus opositores sentimientos de racismo y desarrolló las principales propiedades de lo que debería ser la identidad nacional peruana y lo que no. Así, la característica principal y común del discurso político de los retractores del líder de dicha confederación, radicó precisamente en la definición de la identidad peruana en base a la exclusión y desprecio hacia el indio, representado simbólicamente por Santa Cruz (Méndez 206).

Cabe mencionar que la literatura hegemónica en los primeros años de la República estuvo dedicada a la representación de la actualidad inmediata, lo que implicaba dejar de lado al pasado. Esta, además, se situaba en el mundo republicano y realizaba su condición de “literatura nacional” suprimiendo casi de manera total la colonia en su ámbito referencial (Cornejo Polar 1989, 27). Estas características pertenecen a los escritos que se produjeron dentro del

movimiento literario denominado Costumbrismo. Este privilegió el espacio de la capital, y una perspectiva: la que enfocaba lo circunstancial y anecdótico, evadiendo, cabe recalcar, la problematización de los asuntos más graves de la nación (Cornejo Polar 1989, 37). De igual manera, para el Costumbrismo la literatura peruana era la escrita en español de acuerdo a la normatividad artística hispana o genéricamente europea (Cornejo Polar 1989, 38).

Compartiendo el espacio con el Costumbrismo, existió una corriente, aunque pequeña y efímera, conocida como Incaísmo. Esta postulaba a la República como heredera y vengadora del imperio incaico, “eludiendo sin embargo todo comentario sobre la situación del pueblo indígena moderno, pasando por alto las rebeliones indígenas anteriores a 1821 y dejando en silencio la índole concreta del vínculo histórico que se postula” (Cornejo Polar 1989, 32). Con el Incaísmo se deja ver, pues, el empeño por forjar una tradición que reivindicaba su origen incaico pero que no prestaba atención ni dotaba de presencia e importancia a la población indígena.

La noción de “la educación del indio” constituye otro motivo repetido en mucha de la producción discursiva de la época. Partidarios de distintos programas políticos sugerían que la única manera de involucrar a las mayorías en su proyecto era a través de la educación. Otros, como Clorinda Matto de Turner, no sólo planteaban la idea abstracta de la educación, sino que además veían un problema en la hegemonía cultural criolla (Denegri 50). Con estas posiciones convivía además aquella que propugnaba la necesidad de un tipo particular de inmigración europea que sirviera para “mejorar la raza” (Klarén 200). A pesar de sus disímiles actitudes, todas estas propuestas traían en el fondo la noción de la exigencia de una “redención” de la población indígena, representándola, así, como un problema a ser resuelto a través de mecanismos facilitados por el Estado.

El poeta satírico, dramaturgo, abogado y político peruano, Felipe Pardo y Aliaga, fue uno

de los principales representantes del Costumbrismo y fue el primero en ensayar la posibilidad de un hispanismo que enlazara lo peruano con lo español sin pasar por la incómoda intermediación virreinal. En su artículo, Méndez analiza una serie de textos escritos por Pardo y Aliaga quien se dedicó a personalizar los ataques contra la Confederación en la figura de Santa Cruz a partir del racismo, fundando a la vez el reconocimiento de los peruanos en su identidad “criolla.” Así, Pardo y Aliaga colaboró en el establecimiento del otro indígena como un enemigo interno, aquel que representaba la barbarie que amenazaba con acabar con la civilización de origen europeo (Méndez 206).

Cabe mencionar que Santa Cruz fue víctima, también, de la xenofobia. Esto en la medida en que se consideraba a Santa Cruz un extranjero, lo cual, además, se relacionaba con su identidad indígena (Méndez 206). Santa Cruz, pues, era tomado por extranjero a pesar de que su padre había nacido en la provincia peruana de Huamanga y había sido educado en Cuzco; y de que este, Santa Cruz, hubiera luchado por la independencia del Perú junto a San Martín. Entonces, el líder de la Confederación era considerado un extranjero, no tanto por ser boliviano, sino por ser un indio, mostrándonos, con esto, la concepción que se tenía del indio, el cual no era pensado como un ciudadano peruano, sino como un extranjero, al igual que Santa Cruz. A esto habría que agregarle que, como resalta Méndez, se rechazaba a Santa Cruz por ser indio, pero, específicamente por ser un indio que “no se quedaba en el lugar que le correspondía.” De ahí que observemos, con ello, la necesidad de subordinación del indio como necesaria para la preservación de la “integridad nacional” (Méndez 220). A ellos, a los indios, pues, les correspondía no el lugar de la identidad (peruana), sino el de la diferencia (Cotler 58).⁵⁸

⁵⁸ La población indígena, además, era una población a la cual se le temía, en tanto podía organizar disturbios en la sociedad, como lo demostraba la rebelión de Túpac Amaru II contra la institución colonial ocurrida al inicio de la década de 1780. Este levantamiento produjo

Este rasgo, la exclusión y el racismo hacia el indio, devino en la que sería una concepción criolla de la nación peruana fundamentalmente racista y excluyente. Aquí es donde se encuentran las bases de lo que durante el siglo XX devendrá en un discurso histórico instrumental para ejercer el poder (Méndez 213). Como señala Florencia Mallon, pues, hasta los años 20 y, posteriormente, a inicios de los 30 y 40 del siglo XX, no se produjo en el Perú ningún esfuerzo político ni alianza que tuviera éxito en su voluntad de constituir un discurso nacional-popular hegemónico con las diversas y ricas tradiciones y prácticas populares de las clases subalternas (Mallon 15).

Cabe mencionar que el elemento criollo, no fue el único lugar desde el cual se ha pensado la identidad peruana, sino también desde donde se enunciaron los discursos literarios que colocaron al indio en una posición de contradicción, en tanto a veces era situado en el centro y otras en el límite, como hemos visto en el caso de Pardo y Aliaga. Así, este tratamiento del indio en la literatura pasó a complementar y a complicar la definición de la identidad peruana.

IDENTIDAD Y LITERATURA

El Club Literario, el Ateneo de Lima y el Círculo Literario representaron espacios fundamentales con respecto al establecimiento de una literatura nacional peruana, dictando la visión dominante del quehacer literario en el Perú. Ricardo Palma (1833-1919) fue miembro del Club Literario, creado en 1872 y que cambió de nombre al Ateneo de Lima en 1885, y el cual, como sostiene Peter Klarén, tuvo el objetivo de elaborar una historia nacional mediante la recuperación de documentos históricos y literarios, incluido “lo que se conserva del tiempo de los Incas,” así como los testimonios de la escritura colonial, un tiempo aún en ese entonces

desconfianza y miedo hacia los indígenas. Las posibilidades de un “desborde de la masa indígena,” el miedo de “la gran rebelión,” urgían que esta fuera subordinada (Méndez 220).

“envuelto en las sombras” (Klarén 250-252).

Ricardo Palma encabeza el grupo de autores pertenecientes a la generación romántica (transcurso de la segunda mitad del siglo XIX), la cual expresó los ideales del primer proyecto nacional peruano e intentó definir los límites de la identidad nacional.⁵⁹ Los textos románticos, asumen la colonia como tradición propia, nacional e intentan rescatar y revalorizar la tradición colonial (Cornejo Polar 1989, 43), expresando la conciencia criolla dominante en la sociedad peruana de la época.

En 1881, Palma escribió una carta al entonces presidente Nicolás de Piérola, bajo el contexto de la invasión chilena. Julio Cotler rescata un extracto de esta carta en la que observamos el posicionamiento criollo clásico de Palma con respecto a la población indígena:

[...] la mayoría del Perú la forma una raza abyecta y degradada que Ud. quiso dignificar y ennoblecer. El indio no tiene el sentimiento de la patria; es enemigo nato del blanco y del hombre de la costa y [...] tanto le da ser chileno como turco [...] Educar al indio, inspirarle patriotismo, será obra no de las instituciones sino de los tiempos. (Cotler 118)

Observamos a partir de lo consignado en este extracto, que Palma poseía una concepción racista con respecto al indio, en tanto sugiere que este es “enemigo nato” del blanco y considera al mismo, no como ciudadano de la nación peruana, sino más bien como un problema que debía resolverse por medio de la educación y la higiene. Palma, pues, representa a los indios como apolíticos, manipulables, infantilizados y bárbaros.

En sus obras, especialmente en las Tradiciones peruanas (estas comenzaron a publicarse en revistas y periódicos a partir de 1863), atestadas de lo que José Miguel Oviedo considera un “casticismo vehemente” (Oviedo 1977, 27), Palma hace gala de una “peruanidad” específica que

⁵⁹ Algunos de los artistas románticos son Luis Benjamín Cisneros (1837-1904), Luis Montero (1826-1869), Pancho Fierro (1807-1879), entre otros.

se construye desde el proyecto liberal criollo de modernización propuesto desde el Civilismo (Oviedo 1977, 26).⁶⁰ Las tradiciones de Palma, pues, registran formas orales, intención que parecería querer incluir a la lengua popular. Sin embargo, las tradiciones proponían una jerarquía lingüística en la que el quechua cedía ante el español, la oralidad ante la escritura (Cornejo Polar 1994, 110). Esto debido a que Palma desplaza al quechua y lo convierte en español produciendo un espacio homogéneo, sin fisuras porque trastoca el habla popular en escritura culta. Así, la obra de Palma es fundamentalmente criolla, y está escrita para lectores criollos en la cual, además, se mitifica la era colonial como una “época dorada.” Con ello, del sistema literario que presiden las Tradiciones, surgió una imagen edulcorada de la colonia, en la que nada era muy trágico ni muy injusto. Instauraron, así, un espacio social sin mayores conflictos, conciliador y a veces frívolo. Suprimieron, pues, las contradicciones sociales, o su interpretación desdibujada por la anécdota o el humor (1989, 59).

Con esto, Palma inscribía su producción dentro de la problemática de la época: producir una imagen y un discurso que diluyeran las contradicciones que socavaban la idea misma de la nación, construyendo espacios homogéneos sobre una realidad heterogénea con el propósito de crear en y por el lenguaje una comunidad nacional posible (Cornejo Polar 1994, 111). Palma producía un espacio lingüístico ameno, casi paradisiaco, donde la nación podía leerse a sí misma, y sin conflictos, como tal. El discurso palmista supuso la construcción de un espacio lingüístico aparentemente homogéneo en el que las diferencias y desacuerdos parecían estar en paz. Este modelo fue asumido por amplios sectores literarios, “especialmente por las varias variantes de la

⁶⁰ El Partido Civil fue un partido político fundado en 1871 bajo el nombre de Sociedad Independencia Electoral. Sus miembros recibieron la denominación de “civilistas.” El Partido Civil fue el partido preponderante en el Perú desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, dirigido por la oligarquía limeña.

prosa realista, en las que subyace también una vocación totalizadora y homogeneizante”
(Cornejo Polar 1994, 159).

El Carácter de la literatura del Perú independiente, tesis de grado presentada en 1905 por José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) es el primer texto que logra presentar una consideración completa y orgánica de la literatura Peruana. Al respecto, Luis Loayza sostiene que en su tesis, Riva Agüero se aproxima a la literatura como “un medio, nunca un fin,” y que este se preocupa de ideología, no de literatura” (31). Es decir que Riva Agüero concebía la literatura como una herramienta ideológica con un fin ulterior; fin que radicaba, cabe recalcar, en definir el ser nacional, la identidad nacional.

Además de esto, sin embargo, el texto de Riva Agüero define lo criollo como rasgo determinante, e inacabado del carácter peruano, puesto que su expresión está incompleta y a la espera de una solución. Lo criollo, además, se establece para Riva Agüero en conflicto con lo indio de la población peruana. Señala así, pues, el autor: “Dos razas, aunque en muy diverso grado, han contribuido a formar el tipo literario nacional: la española y la indígena” (65). Sin embargo, Riva Agüero presenta el “carácter criollo (cuyo más fiel representante es el limeño)” como aquel que “predomina en toda la literatura peruana, lo mismo en la Colonia que en la República” y “en virtud de su superioridad anula casi por completo la influencia que ha podido ejercer el genio de la raza indígena” (71). Con esto caemos en cuenta de que el proyecto de Riva Agüero coloca lo literario sobre las mismas bases que definieron el proyecto criollo de nación en 1839, fundado en la práctica de la exclusión y el desprecio raciales, aunque Riva Agüero aboga por un mestizaje, a través del cual transformar y modernizar el mundo indígena. De esta manera, Riva-Agüero propone una interpretación cerradamente hispanista de la tradición literaria peruana y expresa todo un proyecto de desarrollo para la literatura nacional cuyo punto de partida

consiste en conservar el legado de la tradición española, lo que a todas luces trasciende el ámbito literario para instalarse en el amplio espacio de una nacionalidad que también debe conservar, por encima de la historia y hasta de la biología, el “espíritu de la raza” (Cornejo Polar 1989, 74).

Riva Agüero, así, estableció también en relación con lo literario, un escenario para desarrollar la identidad peruana desde la superioridad del hispanismo patrocinado desde el mestizaje. Este, el mestizaje, ofrece imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar la sociedad peruana como un espacio de convivencia terso y nada conflictivo (Cornejo Polar 1998, 8).⁶¹

Cabe mencionar que al instituir el “lugar correcto” para cada texto, bajo un ordenamiento que hacía eco a las jerarquías impuestas por el Estado, en su trabajo, Riva Agüero excluyó una gran parte del imaginario peruano: las manifestaciones populares, orales y escritas. Este, de igual manera, colocó el “ideal caballeresco” como característica importante de la identidad peruana. Riva Agüero, pues, considera el espíritu caballeresco “alma de la raza” española, como algo “genuino representante del carácter castizo.” Esta alma es, además, “seria, adusta, ajena a sensiblerías y ternezas, más próxima a la acción práctica de lo que generalmente se cree” (66). Con esto podríamos ver un primer rasgo de masculinidad normativa en el establecimiento de la identidad peruana desde el campo de la literatura y el discurso nacionalista criollo.

⁶¹ A propósito del mestizaje se ha de mencionar el caso del Inca Garcilaso de la Vega, cuya voz mestiza fue una de las primeras en intentar configurar un espacio de convergencias y armonías. Garcilaso, pues, proponía un discurso homogeneizador, en tanto que en la escritura de sus Comentarios reales de los incas, el autor intenta conciliar todas las voces desde las cuales habla: a veces como servidor fiel de su Majestad, a veces como mestizo doblemente noble, a veces simplemente como mestizo, a veces como Inca y a veces como indio. Garcilaso, pues, intenta sumar todas estas voces en una vasta unidad que a todas cobija a través de la figura del mestizo (Cornejo Polar 1994, 94). Persigue, de esta manera, generar una unidad globalizadora y totalizante de la identidad peruana.

En 1915, el poeta José Gálvez presentó su tesis de doctorado en la cual abordó el futuro de la cultura nacional y en la que intentó establecer una historiografía literaria específica de la nación peruana, Posibilidad de una genuina literatura nacional. En esta, además, Gálvez reivindica la literatura mestiza como esencia y destino de las letras peruanas en lo que será un periodo en el que se intentará renovar la cultura nacional y restituir al indígena tras la victoria chilena en la Guerra del Pacífico (1879-1883). Durante esta, distintas poblaciones indígenas y trabajadores de haciendas participaron como parte de las montoneras en la sierra peruana. Esta participación provocó que se caracterizara a los indios como “valientes soldados” de la nación. Sin embargo, cuando la Guerra finalizó, se analizaron los motivos del fracaso peruano, en el cual emergió la antigua concepción que pensaba a las poblaciones indígenas incapaces de participar activamente como ciudadanos dentro de un orden republicano.

En su evaluación sobre el desastre de la Guerra, el ensayista y poeta peruano Manuel González Prada expresó, “La mano de Chile despedazó nuestra carne y machacó nuestros huesos: pero los verdaderos vencedores fueron nuestra ignorancia y nuestro espíritu de servidumbre” (citado en Kristal 113). En este pasaje del “Discurso en el Politeama,” González Prada hace referencia tanto a la servidumbre a la que se veían obligados los indígenas— responsable de su ignorancia—como a la ignorancia de la aristocracia terrateniente que explotaba a los indígenas sin proporcionarles las herramientas necesarias para lograr su educación y libertad. Aseguraba, pues, González Prada en su “Discurso en el Politeama:” “Enseñadle a leer y escribir [al indio] y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad del hombre” (citado en Cornejo Polar 1994, 133). Esta cita, sugiere una consideración del indígena como incapaz de ser agente de su propia ilustración. La clase dirigente ilustrada, influenciada por el modelo europeo, debía ser, pues, la que “liberara” al indio.

De acuerdo con Gareth Williams, este período coincide con la inclusión a la escena nacional de los nuevos trabajadores culturales provincianos. Estos, pues, comenzaron a intervenir y a redefinir los debates sobre la identidad peruana, la cultura nacional y el carácter nacional en Lima. Williams menciona el caso del historiador y antropólogo Luis Valcárcel Vizcarra quien argumentaba que “el Perú esencial, el Perú invariable, no fue, no pudo ser sino indio [...] el Perú es indio.” Este naciente indigenismo peruano significó la maquinaria cultural más poderosa para presentar, negociar y gobernar los términos simbólicos para una unidad nacional y una diferencia cultural universal en los Andes (Williams 2002, 43). Después de cinco años de que José Gálvez publicara su libro arriba mencionado, Luis Alberto Sánchez presentó su tesis titulada Nosotros, en la cual contempla la posibilidad de fabricar una cultura y comunidad nacionalizadas. En su trabajo, pues, Sánchez aborda la noción de un “totalismo,” equivalente al mestizaje, la integración. Así Sánchez se aproxima, al concepto de nación como “sociedad global.” De esta manera, como sugiere Williams, Sánchez abogaba por la construcción activa de una “etnicidad ficticia” o “Fictive Ethnicity” fundamentada en un proceso de transculturación (Williams 2002, 44). Estas concepciones modernas de identidad y cultura nacional, pues:

inscribes the Indian as a Creole fantasy of cultural redemption and of ethnic purity. In this sense, the cultural mechanisms by which the integration, representation, and institutionalization of backward populations were often negotiated ultimately served to realign the status quo of colonial epistemologies, even when they represented themselves explicitly as dissident voices within the formation of national culture. (Williams 2002, 45)

En las elecciones de 1919, Augusto B. Leguía salió victorioso. Este permaneció en el poder durante once años (1919-1930), y gobernó al Perú con un estilo autoritario que le valió la existencia de varios opositores políticos entre los que se encontraban Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, mestizos, provincianos y de clase media que compartían una

posición marxista pero desde perspectivas distintas (Klarén 233).

En 1928, Mariátegui publicó Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, libro en el que el autor intenta comprender y expresar la problemática nacional, planteando al país como una totalidad e intentando interpretar la “esencia” del Perú. Así, los ensayos que contiene el libro se dedican a estudiar la evolución económica del país, al indio y la tierra, tanto como los problemas políticos y culturales del mismo. Antonio Cornejo Polar afirma que Mariátegui concebía a la nación en el futuro y, por ello, la literatura nacional sólo podría llegar, según su análisis, cuando se cancelase el colonialismo y se superase la apertura cosmopolita (1989, 21). De ahí que Mariátegui viera en el poeta César Vallejo y en los indigenistas de la época esta cancelación, e hiciera de ellos los fundadores del “período nacional” de la literatura peruana.⁶²

Mariátegui afirmaba que en el Perú había una crisis de nación, sosteniendo que el Perú era un concepto por crear a través de un proceso histórico que él imaginaba en camino al socialismo (Cornejo Polar 1994, 191). Esta crisis, de acuerdo con el pensador, se había producido por haber tenido al indio en el olvido; la destrucción de la civilización incaica, pues, había llevado a la construcción de un Estado “sin el indio y contra el indio, en el que la población aborigen era explotada” (61). En realidad, Mariátegui consideraba al indigenismo como una corriente que estaba “extirpando, poco a poco, desde sus raíces, al colonialismo” (217) y no únicamente en la literatura, sino que se extrapolaba a la política:

El prestigio espiritual y sentimental del Virreinato, celosa e interesadamente cultivado por sus herederos y su clientela, tramonta para siempre con esta generación. Este fenómeno literario e ideológico se presenta, naturalmente, como una faz de un fenómeno mucho más vasto. La generación de Riva Agüero realizó,

⁶² En 1922 Vallejo publicó Trilce, libro que da tratamiento, entre otros, a los temas de la pobreza, el hambre, la persecución, la incomprensión, la violencia, la soledad y la injusticia que sufren indios y mestizos.

en la política y en la literatura, la última tentativa por salvar la Colonia (295).⁶³

De igual manera, para Mariátegui, la mezcla de españoles e indígenas no produjo un tipo homogéneo, y a eso había que añadirle “un copioso torrente de sangre africana” y “un poco de sangre asiática” (242) debido a la posterior importación de coolíes. La literatura tuvo que ser “criolla, costeña, en la proporción en que dejara de ser española” y por esta razón fue imposible que surgiera en el Perú “una literatura vigorosa” (240). A los factores étnicos, Mariátegui le suma los geográficos: “La fusión de tan disímiles elementos étnicos se cumplía, por otra parte, en un tibio y sedante pedazo de tierra baja, donde una naturaleza indecisa y negligente no podía imprimir en el blando producto de esta experiencia sociológica un fuerte sello individual” (243). Notamos así, las consideraciones sociológicas presentes en el pensamiento de Mariátegui que coloca también a la literatura y al indio en el centro del discurso sobre la nación y la identidad peruana.⁶⁴

Entre los días de la República Aristocrática (1895 - 1919) y los inicios de los años treinta (los finales del oncenio de Leguía), el Perú fue arrastrado por la marea de la integración mundial.⁶⁵ Los procesos de modernización que se habían iniciado en Europa occidental y los Estados Unidos, pues, se expandieron aceleradamente por el resto del mundo. En el caso del

⁶³ El indigenismo tiene como tema principal al indio, expone sus costumbres y aspiraciones, y denuncia la explotación de este, reclamando, así, su plena incorporación a la vida nacional. De igual manera, el indigenismo muestra la dualidad cultural, tanto como la bipolaridad socioeconómica.

⁶⁴ Autores como Ciro Alegría, José María Arguedas, César Vallejo, pero también José Carlos Mariátegui, buscaron desarrollar, desde sus escritos, la categoría de lo nacional y de la identidad peruana a través de la fabricación de un “nosotros” nacional institucionalizado, fundamentado en lenguajes y marcos comunes como sitio privilegiado para una trascendencia histórica post-colonial (Williams 2002, 40).

⁶⁵ Con el segundo gobierno de Nicolás de Piérola, se estableció en Perú lo que el historiador Jorge Basadre denominó la “República Aristocrática,” la cual consistía en una democracia institucional que, sin embargo, era gobernada *de facto* por una pequeña élite. Durante este periodo, persisten las ideas acerca del indio no sólo como inferior, sino también como apolítico e incapaz de adaptarse al proyecto nacional republicano.

Perú, la apertura del Canal de Panamá facilitó el impacto de estos procesos en el país. Su repercusión en el Perú se manifestó en la activa inserción de las empresas nacionales en los circuitos mundiales del capital, provocando profundas transformaciones sociales y políticas que cambiaron el rostro del país. Entre 1919 y 1931, 65,000 provincianos inmigraron a la capital produciendo, con ello, una “indianización de Lima” (Stein 65). Estas migraciones y el consecuente aumento de la población urbana, produjeron cambios sociales importantes en el país; las masas urbanas y los sectores medios crecieron, su participación en la vida política del país, pues, no podía ser ya ignorada. Así, en 1930 el pueblo emergió como importante participante de la política nacional. En los años siguientes, se fue gestando un clima de abierta rebelión en la sierra india. La proletarización de los trabajadores de la costa contribuyó a la aparición de los partidos de masas, que, de la mano de una nueva vulnerabilidad a los procesos económicos internacionales, encontraron condiciones favorables para la difusión de su mensaje. Fueron dos los eventos organizados por la clase trabajadora los que de alguna manera anunciaron la importancia de la participación y la presencia del pueblo en la política del país: la huelga general que se llevó a cabo en Lima por la solicitud de una jornada laboral de ocho horas, tanto como la formación de la Federación textil (Stein 77). Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y quien ha estado presente en la vida política del país durante casi la mitad del siglo, participó en estas manifestaciones.⁶⁶

⁶⁶ Haya de la Torre dio nacimiento a la que es considerada como la organización política populista más importante del siglo veinte. Este constituyó su fuerza política, primero, a través del contacto con miembros claves de la comunidad estudiantil limeña y el proletariado industrial. Haya de la Torre veía al sistema latifundista como obstáculo principal para el progreso en el campo y, argumentaba a favor de una reforma agraria radical. Sin embargo, su pensamiento dota de mayor importancia al tema del imperialismo, lo que lo diferenciaba del pensamiento de Mariátegui, en tanto que mientras este argumentaba que una solución antiimperialista debía ser “consecuencia de un planteamiento socialista cabal” (y no su causa), Haya de la Torre partía del antiimperialismo para llegar al socialismo (Salazar Bondy 346).

En 1968 el general Juan Velasco Alvarado, lideró el golpe de estado al (primer) gobierno del presidente Fernando Belaúnde Terry. Tras este, se estableció el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA) con el general Velasco a la cabeza. Este gobierno buscó impulsar una “reforma revolucionaria” de base popular fundamentada en el anti-imperialismo y en el nacionalismo cultural. Rechazando, así, la tradición colonial opresiva, incorporando a los excluidos por medios igualmente opresivos. Este se planteó, asimismo, redefinir el paradigma de la identidad nacional, nacionalizando, por ejemplo, la industria para reducir, así, el control que ejercían los intereses norteamericanos en la economía peruana, los ideales nacionalistas, populistas y anti-imperialistas del GRFA. Esta llegaría a su culminación solamente en la creación de una “patria nueva” cuyo ciudadano sería el paradigma de la nueva sociedad revolucionaria. Esta noción masculinizada llama a la revolución a imponer una nueva “ley del padre” que ordene con rigor a las masas dispersas y amorfas, que las haga alinearse, cobrar una forma presupuesta definida para, por fin, integrarse en este nuevo orden de las cosas (Dajes 28). Con el gobierno del GRFA, entonces se replantea el modelo de identidad nacional y se propone a la vez, un nuevo rasgo de masculinidad como parte de esta, aspectos que serán metamorfoseados por los gobiernos que le sigan al GRFA, especialmente el primer gobierno de Alan García y el de Alberto Fujimori durante los cuales se llevó a cabo la ultra-violenta etapa de la lucha armada.

Como hemos visto a lo largo de esta sección, en el Perú, el proyecto nacionalista criollo y el proyecto de creación de una “etnicidad ficticia” nacional han sido negociados y promovidos desde la literatura, lo intelectual y los círculos universitarios. Dos proyectos que, además resultan problemáticos porque repiten la exclusión, rechazo y racismo hacia los indios, pero también hacia toda población considerada “diferente” que no encaje dentro los lineamientos de dichos

proyectos.

Antes de finalizar esta sección, debemos regresar a la noción de heterogeneidad propuesta por Cornejo Polar y anunciada en las primeras páginas del capítulo. Este concepto, como mencionamos, fue utilizado por el pensador para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan, conflictivamente, dos o más universos socio-culturales, de manera especial en el indigenismo. Se ha de mencionar entonces que en el ámbito literario, el indigenismo presenta un lenguaje representativo del habla real, especialmente el habla popular y de las clases medias, reflejando con ello, el carácter y los problemas nacionales (Cornejo Polar 1994, 172). De acuerdo a Cornejo Polar, lo significativo del indigenismo, especialmente de la novela indigenista, radica en la contradicción real que produce discursivamente. Sus incongruencias, ambigüedades y aporías son las de toda una sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas, salvo cuando los reproduce discursivamente. De esta manera, Cornejo Polar considera que leer indigenismo es leer la extrema contradicción de naciones que no pueden decirse a sí mismas, por su propia y desgarrada condición heteróclita (Cornejo Polar 1994, 207).

Un ejemplo importante de novela indigenista es Los ríos profundos (1958) de José María Arguedas. Su personaje principal, Ernesto, visibiliza una noción de sujeto inestable, internamente escindido, cuya constitución remite más a un complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente variables, que a una identidad estable y compacta. Este sujeto, además, de carácter mudable emite un discurso descentrado, proliferante y desparramado (Cornejo Polar 1994, 212). Ernesto, pues, es un “sujeto plural que asume experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos y que remite a culturas diversas” (Cornejo Polar 1994, 215). De ahí que Cornejo Polar sostenga que Los ríos profundos deba leerse:

no en términos de síntesis conciliante sino de pluralidad múltiple, inclusive contradictoria, que no abdica frente al turbador anhelo de ser muchos seres, vivir muchas vidas, hablar muchos lenguajes, habitar muchos mundos [...] desde esta perspectiva pierde sentido la problemática de la integración nacional, o de la nación como cuerpo social uniformemente homogéneo y adquiere en cambio la opción de imaginarla en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y distinto. (Cornejo Polar 1994, 217-18)

A partir del análisis que Cornejo Polar lleva a cabo sobre Los ríos profundos, y otros textos indigenistas, especialmente en Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas, este piensa su noción de heterogeneidad a través de la cual postula cancelar el discurso monológico, y el sujeto fuerte que lo solventa, para dar paso a una radical heterogeneización de ambos y de todo el complejo lenguaje [...] que emite el hombre cuando comprende que su propia identidad viene de muchas, diversas y muy poderosas fuentes (Cornejo Polar 1994, 219). Es, así, que desde esta noción analizaremos en la siguiente sección el trabajo de desarticulación de la identidad peruana que Giuseppe Campuzano lleva a cabo en su libro Museo travesti del Perú.

QUEERING LA IDENTIDAD NACIONAL PERUANA

I. Contexto histórico y político de los trabajos de Giuseppe Campuzano y Héctor Acuña

En 1975, Francisco Morales Bermúdez encabezó el denominado “Tacnazo” en el que a través de un golpe de estado, se derrocó al entonces presidente Juan Velasco Alvarado. Si bien Bermúdez mantuvo ciertas características del antiguo régimen, mostró mayor flexibilidad en cuanto al manejo de la economía. Sin embargo, dados los tiempos agitados en los que se desarrollaba el gobierno, éste decidió devolverlo a los civiles. Después de estos eventos, Fernando Belaúnde Terri regresaría al poder y con éste comenzarían a darse a conocer las primeras manifestaciones de violencia perpetuadas por Sendero Luminoso. En mayo de 1980,

pues, el Perú se preparaba para llevar a cabo elecciones. Los ojos de la nación peruana estaban abstraídos por el desarrollo de este proceso que venía a darse después de dos gobiernos militares. Es debido a este despiste que no se advierte y se cataloga como suceso poco importante la quema de varias urnas electorales en el pueblo ayacuchano de Chuschi a cargo de cinco enmascarados pertenecientes al Partido Comunista del Perú. Este evento encarna la primera expresión de violencia perpetrada por el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, el cual había sido fundado en 1970 por un profesor de la Universidad de Huamanga llamado Abimael Guzmán (Presidente Gonzalo). Entre 1980 y 2000 el PCP Sendero Luminoso y el Estado peruano mantuvieron una guerra cuya extrema violencia dejó secuelas en la sociedad peruana. Este tiempo es conocido en el país como “el tiempo del dolor” y “el tiempo del miedo” (Gutiérrez 353).

Esta guerra podría ser considerada como la explosión de aquello que estaba debajo de la superficie de un proyecto nacional que, como vimos, fue fundado sobre la base de la exclusión, rechazo y racismo hacia los indios, pero también hacia toda población considerada “diferente;” base que, cabe mencionar, se mantuvo a través de los distintos períodos de la historia peruana y de los diversos proyectos políticos e identitarios que los han acompañado. La República peruana, pues, estableció una identidad nacional que excluyó y dejó de lado a una cantidad masiva de ciudadanos, los indios, aquellos a los que, según se estipulaba, se les había extendido una promesa de igualdad bajo la categoría de “peruanos.” El PCP Sendero Luminoso proponía cincuenta años de lucha armada para tomar el poder e instaurar la dictadura del proletariado, invirtiendo, con ello, la lógica de este paradigma hegemónico nacional, reformulando los

términos del proyecto republicano a partir de un marco ultra-radical.⁶⁷ En “Somos los iniciadores,” documento redactado por Guzmán, este expresa:

Centuries of hard exploitation have passed. The masses have been hit hard. They have been exploited, subjugated, implacably oppressed. But the exploited masses have always fought back through the ages. They have no desire besides class struggle. Nonetheless, the masses were always history's orphans. (citado en Degregori et al 311)

Este extracto evidencia la rectificación que planteaba el PCP Sendero Luminoso para con la población indígena y cumplir las promesas de integración y unidad nacional del proyecto decimonónico. De hecho, muchos sujetos marginalizados hallaron en su adhesión a Sendero y en la participación en las acciones organizadas por el partido, un espacio de visibilidad que les abría el acceso a lo político, a ellos para quienes lo político se les había sido negado por factores identitarios, culturales y socioeconómicos.

El veintinueve de diciembre de 1982 el entonces presidente de la nación peruana, Fernando Belaúnde Terri, cedió el control de nueve provincias a las Fuerzas Armadas con el fin de que se hiciera cargo de los ataques senderistas que venían perpetuándose por entonces. Esta medida fue emitida a través del decreto legislativo 24150 y normaba, “los estados de excepción en que las Fuerzas Armadas asumen el control del orden interno” y dejaba en manos de los comandos político-militares todas las actividades referidas al control de dicho orden interno (Comisión de la Verdad y Reconciliación 226). Es en estos momentos donde se apertura el período de *Manchay Tempo* o “tiempo del miedo,” ya que comienzan a sucederse una serie de masacres realizadas, tanto por los miembros de Sendero Luminoso como por los de las Fuerzas Armadas peruanas. Esta medida antidemocrática tomada por Belaúnde Terri sería reproducida

⁶⁷ Cynthia McClintock define, así, el proyecto de Sendero Luminoso como “a violent change in government, social structure, and culture [...] a rapid, fundamental, and violent domestic change in the dominant values and myths of a society, in its political institutions, social structure, leadership, and government activities and policies” (McClintock 40).

por Alan García y Alberto Fujimori durante la lucha que sus gobiernos emprendieron contra el grupo terrorista.

Cabe mencionar que la mayoría de los representantes de las Fuerzas Armadas no tenían la capacidad de entender o reproducir el lenguaje de los indígenas peruanos a quienes encontraban en los pueblos a los cuales viajaban a combatir el terrorismo de Sendero, por lo que muchas veces les resultaba imposible distinguir correctamente entre Senderistas y civiles. Asimismo, se ha de mencionar que las mujeres fueron, especialmente, un blanco de Sendero pero, particularmente, de los miembros de las Fuerzas Armadas quienes abusaban física y sexualmente de ellas en forma colectiva. Si bien, los militantes de Sendero eran sanguinarios y sus formas de exterminio incluían la quema viva de mujeres embarazadas y el desmembramiento de las mismas, no se han encontrado en su historial abusos de este tipo que se convirtieron en moneda común para los representantes del estado peruano (Degregori et al 346).

El primer gobierno de Alan García (1985-1990) que le siguió al de Belaunde Terri combatió afanosamente al PCP Sendero Luminoso, y organizó, incluso, grupos paramilitares y criminales como el autodenominado Comando Rodrigo Franco responsable de una serie de asesinatos clandestinos para combatirlo y eliminarlo.⁶⁸ El objetivo de este grupo paramilitar consistió en enfrentar el fenómeno del terrorismo, en tanto sus acciones parecían no poder ser frenadas por vía legal a través del Estado. Así, la organización respondería a los múltiples asesinatos de las autoridades y militantes de las Fuerza Armadas y eliminaría a quienes supuesta o realmente apoyaban a los grupos subversivos y a opositores políticos (Comisión de la Verdad y Reconciliación 202-203).

De igual manera, durante el primer gobierno de García, los representantes de las Fuerzas

⁶⁸ Rodrigo Franco es el nombre de un joven dirigente aprista y presidente de la Empresa Nacional de Comercialización de Insumos (ENCI) que fue asesinado por Sendero Luminoso.

Armadas peruanas llevaron a cabo múltiples matanzas de campesinos, que definían como “enfrentamientos armados con delincuentes subversivos” y que colaboraron al debilitamiento de la figura del Estado (González Manrique 122). Es con estas acciones que el gobierno comienza a llevar a cabo maniobras en detrimento de los derechos humanos, como lo sugiere, por ejemplo, la respuesta del mismo al motín de los inculpados de terrorismo en tres cárceles de Lima: Santa Bárbara, Lurigancho y El Frontón, el 18 de junio de 1986. El gobierno pues, asesinó a 300 presos y presas que habían tomado a un grupo de rehenes y presentado un petitorio exigiendo mejoras en la calidad de vida cotidiana. Este evento es considerado un genocidio organizado directamente por Alan García (Comisión de la Verdad y Reconciliación 231).

Por otra parte, se ha de mencionar que si bien los dos primeros años de gobierno de García fueron los del apogeo y la popularidad, en tanto el país parecía inaugurar con este una nueva etapa política, García demostró, a lo largo de los tres años siguientes, haber sido ficticia. Con este el Perú tuvo una superinflación antes nunca vista a lo cual se le sumó la expansión de la subversión, la violación a los derechos humanos por parte de las fuerzas del Estado, la delincuencia urbana y la corrupción. Así, con García, el proyecto populista entró en crisis y se inició el proyecto neoliberal que en el Perú se asentó durante el gobierno de Alberto Fujimori. Con García, por otro lado, se produjo en el Perú una severa crisis del Estado como sistema de instituciones y prácticas que se recompuso o se transformó con la llegada de Alberto Fujimori al poder (Degregori 305).

Cuando Alberto Fujimori asumió la presidencia del Perú en 1990, el país vivía las consecuencias del gobierno de Alan García. El Perú atravesaba por una aguda crisis política, económica y social, con 65 provincias y un distrito en estado de emergencia, por lo que el Estado peruano estaba a punto de colapsar (Comisión de la Verdad y Reconciliación 310). Como

sostiene Cecilia Blondet, “ante la hiperinflación, el terrorismo, la crisis de liderazgo y de autoridad de inicios de la década, la población perdió seguridad, autoestima y encontró en Fujimori al protector para entregarse sin condiciones” (Blondet 59). El final del primer gobierno de Alan García, pues, había producido en el Perú una crisis económica, pero también una crisis de representatividad política, incomunicación cultural y autoridad moral. La ascendencia de Alberto Fujimori a la presidencia del Perú fue posible, de acuerdo con Carlos Iván Degregori, debido a esta crisis generalizada del país, de la política y de los partidos (22). Fujimori, pues, se presentaba como un político extrapartidario que no estaba contaminado por una asociación con las instituciones peruanas establecidas y que había surgido de la gente común para ofrecer al Perú una nueva alternativa (Roberts 387).

Con pocos lemas que consignaban las máximas de “honradez, tecnología y trabajo” y con las nociones de autoridad, orden y estabilidad para el “Perú, país con futuro” como horizontes de su gobierno, Fujimori dirigió la nación peruana junto con dos agentes de poder no elegidos: el General Nicolás de Bari Hermoza Ríos, jefe de las Fuerzas Armadas Peruanas, y Vladimiro Montesinos Torres, la figura reservada que manejó el cada vez más poderoso Servicio de Inteligencia Nacional (Blondet 13). La relación y la alianza entre Fujimori, las Fuerzas Armadas y el Servicio de inteligencia, se consagró después del autogolpe que llevara a cabo Fujimori en 1992.⁶⁹

El gobierno de Fujimori fue autoritario y transgresor del estado de derecho y practicó una

⁶⁹ El 5 de abril de 1992, con la ayuda de las Fuerzas Armadas y la aprobación de más del 70% de la población, Fujimori llevó a cabo un auto golpe de estado con el cuál disolvió el Congreso de la República y reorganizó completamente el Poder Judicial, el Tribunal de Garantías Constitucionales, la Contraloría General de la República y el Jurado Nacional de Elecciones. A través de esta ruptura institucional, Fujimori se hizo de un poder que utilizó, junto con su asesor Vladimiro Montesinos, para acelerar una serie de reformas neoliberales que se cometieron a través del control de aquellos que se oponían a las medidas del gobierno o simplemente, a través de la corrupción de los mismos.

serie de fraudes, irregularidades y abusos. Su gobierno, pues, fue corrupto en un grado pocas veces visto antes en la historia de la República (Comisión de la Verdad y Reconciliación 309). Por ejemplo, durante el mismo, se amplió la jurisdicción militar a los civiles acusados de terrorismo, se establecieron leyes de amnistía para militares involucrados en matanzas extrajudiciales, se reprimió y amenazó a los periodistas críticos del gobierno y activistas de derechos humanos, y se encarceló de manera indefinida a sospechosos sin acusaciones ni sentencias. El gobierno de Fujimori, asimismo, instauró procedimientos de eliminación selectiva y otras formas de violación a los derechos humanos (Comisión de la Verdad y Reconciliación 313). Tal es el caso conocido como “La Cantuta”: el 18 de Julio de 1992 se produjo una incursión militar en la residencia estudiantil de la Universidad La Cantuta que terminó con el secuestro y la desaparición de nueve alumnos y un profesor.⁷⁰ Esta operación fue llevada a cabo por el escuadrón denominado Grupo Colina, que antes del autogolpe de Fujimori había realizado una matanza en el Centro de Lima, en Barrios Altos (Comisión de la Verdad y Reconciliación 319 - 320).⁷¹

Estas irregularidades fueron difíciles de creer porque durante sus primeros años de gobierno, Fujimori estableció una relación con los ciudadanos en la que generaba un vínculo personal, especialmente con los pertenecientes a los sectores más populares. Este estilo ha sido reconocido como neopopulista (Grompone, Roberts, Weyland y Rousseau) y lo vemos aplicado,

⁷⁰ Los cuerpos chamusqueados de las víctimas fueron encontrados, posteriormente, en una tumba clandestina ubicada a las afueras de Lima.

⁷¹ El 3 de noviembre de 1991, un grupo de hombres armados con ametralladoras irrumpieron en una casa de la zona marginal de Barrios Altos en el centro de Lima. Esta masacre tuvo como víctimas a 15 personas, incluyendo a un niño de ocho años. El Grupo Colina también es responsable del asesinato de nueve campesinos en Chimbote y la desaparición de un periodista Limeño. Los crímenes cometidos por este grupo fueron cometidos con el consentimiento del entonces presidente Fujimori y de Vladimiro Montesinos (Comisión de la Verdad y Reconciliación 321).

particularmente, en situaciones como la disolución del Congreso de la República y la adaptación de medidas extremas y represivas contra la presencia y acción de grupos insurgentes y terroristas.⁷² Como sostiene Stephanie Rousseau, Fujimori utilizó “the context of extreme political discontent to present himself as the only solution to the people’s needs” (144).

Fujimori, por ejemplo, estableció un discurso con el pueblo peruano en que recurría a un anti-elitismo en donde el blanco de ataque eran los políticos tradicionales. Colocándose, además, discursivamente como parte del pueblo, cuestionando el poder y el privilegio de los partidos políticos y elites que habían producido, según él, la crisis por la cual atravesaba el país al momento de su gobierno.

De igual manera, ejerció su carisma para con el pueblo al acompañarse, siempre, de bailarinas semidesnudas en sus mítines políticos, y también, durante sus visitas a los barrios marginales y poblados rurales; en los cuales estaba acompañado de los medios de comunicación (Grompone 20). Este carisma, sin embargo, se utilizaba también para informar a los peruanos acerca de la “mano dura” con la cual Fujimori planteaba combatir a Sendero Luminoso, y le permitían ejercer una de las máximas populistas al colocarse como líder prioritario para que el país sobreviviera a la amenaza permanente de este enemigo.⁷³ Estas acciones llevaron a que los peruanos percibieran a Fujimori como un individuo altamente calificado al que debía seguirsele con lealtad (Grompone 13).

Asimismo, cuando Fujimori lanzó su campaña para la reelección del 2000, organizó a esta alrededor de un núcleo claramente populista que buscaba apelar a los gustos populares.

⁷² Si bien el sistema de gobierno de Fujimori ha sido caracterizado principalmente como neoliberal, Kurt Weyland y Kenneth Roberts consideran que este, al igual que el de los gobiernos de Carlos Menem en Argentina y Fernando Collor de Mello en Brasil, albergó, a la vez, una política neopopulista y una economía neoliberal (1996, 375).

⁷³ Fujimori y sus aliados, pues, justificaban esta mano dura como la única solución posible a los problemas del Perú (Burt 2006, 43).

Además de la creación de la canción que presentaba en sus mítines, “El ritmo del Chino,” producida por un conocido grupo de tecnocumbia, Fujimori distribuía canastas de alimentos y útiles escolares, y llevaba a cabo campañas de desprestigio a la oposición con la colaboración de los medios a través de programas populares como el *talk show* de Laura Bozzo.

Como ya se ha mencionado, durante los gobiernos de Fujimori y la guerra del Estado contra Sendero Luminoso, se cometieron atrocidades por parte del gobierno y las Fuerzas Armadas Peruanas, aunque el mismo Estado y los partidarios de Fujimori encontraban las consecuencias de sus medidas “daños colaterales” necesarios para acabar con el terrorismo. Bajo la pretensión de hacer retornar la paz y el orden al Perú, Fujimori había librado, pues, una campaña sostenida de terrorismo de estado que expuso el hecho de que el gobierno representaba una amenaza incluso más feroz que la que podía haber sido Sendero Luminoso hasta el momento. La brutal ofensiva contra los derechos humanos y contra aquellos ciudadanos cuyos orígenes sociales y medios económicos limitaban sus posibilidades de ser escuchados, marcaría, especialmente, los últimos años del gobierno de Fujimori.

Un ejemplo de estas atrocidades es la violencia sexual que causaron los miembros de las Fuerzas Armadas Peruanas hacia presuntas terroristas y mujeres inocentes que se encontraban en las distintas poblaciones a las cuales ingresaban los agentes de las fuerzas de seguridad del estado peruano.⁷⁴ En el libro Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército peruano (2004), texto en el que el periodista e investigador Ricardo Uceda lleva a cabo una exploración sobre la lucha antiterrorista en el Perú, se recalca el que los agentes del estado peruano consideraban estas violaciones como un mal menor que prevenía otras violaciones o

⁷⁴ Cabe mencionar que de acuerdo con el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, los miembros de Sendero Luminoso secuestraron a muchas mujeres con la finalidad de convertirlas en esclavas sexuales (Cap. VI, sección cuartas, Los crímenes y violaciones de Derechos humanos, acápite 1.5 Violencia sexual contra la mujer).

aberraciones, como el brote del homosexualismo (122). Así, el texto señala, “El sentido común militar no veía en esto una violación sino una contribución a la paz de la base por parte de las senderistas. A cambio, eran bien tratadas” (Uceda 123).⁷⁵ El Estado peruano intentó justificar estas acciones realizadas por los contingentes contrasubversivos alegando al estado de tensión en el que se encontraban estos en su lucha contra Sendero. Así, el Estado consideraba que las violaciones a los derechos humanos eran una manera “comprensible” de tomar venganza por la violencia de la que estos eran víctimas (Comisión de la Verdad y Reconciliación 247).

Por otra parte, Rocío Silva Santisteban, actual Secretaria Ejecutiva de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, investigadora y crítica cultural, nos recuerda que el uso de la violencia política física y sexual por parte de los miembros de las fuerzas de seguridad del Estado era una violencia racializada, en tanto señala que estos tratamientos no fueron inflingidos en mujeres “blancas” como es el caso de la bailarina Maritza Garrido Lecca quien fuera capturada junto con Abimael Guzmán (71). Al respecto, Carlos Iván Degregori ha mencionado que las presuntas terroristas cuando eran maltratadas, torturadas o violadas, “junto con el maltrato o la violación, iba el insulto racista: chola asquerosa, chola de mierda, india bruta” (Ideele Televisión, Video); mostrándonos con esto que los marcadores sexuales de raza (afroperuana, indígena) hacían de los sujetos que los tuvieran, sospechosos y potenciales enemigos.

De esta manera observamos la contradicción del (neo)populismo de Fujimori, el que “había surgido de la gente común para ofrecer al Perú una nueva alternativa” (Roberts 387), en

⁷⁵ Al respecto, el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sostiene que los delitos de violencia sexual “se dieron durante las incursiones de la policía en centros poblados en las zonas de emergencia, pero también en instalaciones como delegaciones policiales y establecimientos penales” (260). Cabe recalcar, sin embargo que si bien las mujeres fueron las principales víctimas de violencia sexual, también algunos varones detenidos fueron objeto de dicha violencia (Comisión de la Verdad y Reconciliación 365).

tanto que por una parte practicaba un discurso inclusivo y protector del pueblo peruano, especialmente de los grupos indígenas, pero por otra avalaba estas aberraciones, fundamentadas en el racismo y la exclusión, cometidas por los representantes del Estado durante la guerra contra Sendero. De esta manera, con Fujimori vemos que, bajo el Estado neo-populista, se continúa reproduciendo la exclusión del otro.

Además de la violencia sexual causada a las mujeres indígenas, las fuerzas de seguridad del Estado también violentaron a miles de hombres pertenecientes a las poblaciones indígenas y quechua-hablantes consideradas como sospechosas. Así, el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación señala que el 75% de muertos y desaparecidos durante el conflicto armado interno tenía como idioma materno el quechua o alguna otra lengua nativa, por lo que observamos que “existió una evidente relación entre exclusión social e intensidad de la violencia” (22) cuando se trataba de estas poblaciones identificadas por el Estado (blanco y/o mestizo, costeño e hispanohablante) como otredad; y que este, “en vez de proteger a la población [...] del senderismo que la sojuzgaba, actuó como si pretendiera proteger al Perú de esa población” (44). Observamos así que para el estado populista fujimorista, la heterogeneidad era tomada por amenaza y caemos en cuenta de que el racismo y la exclusión del indio en la fundación de la nación peruana, y en la constitución de su identidad se mantuvo hasta esos días.

II. Museo travesti del Perú

Bajo el contexto de la guerra interna entre el Estado peruano y el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso, atravesado por los gobiernos de Belaúnde Terri, García y Fujimori, se publicaron una serie de textos que han sido agrupados bajo el rótulo de “literatura peruana de la

violencia.”⁷⁶ De acuerdo a Mark R. Cox, en la producción narrativa sobre la guerra interna en el Perú “está en juego desde el punto de vista de su temática [...] el poder definir qué es el escritor en ese país, qué es la literatura y, en última instancia, qué es el Perú” (235). A esta formulación podríamos añadirle, el que en dicha producción narrativa se re-piensa qué es la identidad peruana y la manera en la que esta ha sido constantemente desplegada y re-utilizada para naturalizar discursos ideológicos excluyentes. Estos rasgos no son exclusivos de la narrativa sobre la guerra interna, sino también están presentes en la performance travesti que surgió bajo este mismo contexto. Por ejemplo, los performers travestis Héctor Acuña y Giuseppe Campuzano examinan desde el travestismo, la violencia política desatada durante la guerra interna peruana pero también, examinan la identidad nacional peruana.

La aparición de estos performers travestis bajo el contexto del conflicto armado interno nos invita a preguntarnos por qué fue y es posible que esta manifestación artística, desde el travestismo, pueda realizarse en público, en un país tan cerrado y conservador como lo es el Perú. La respuesta a esta interrogante nos la da Giuseppe Campuzano quien en una entrevista con Erika Almenara manifiesta: “con el neoliberalismo llegamos nosotras, las travestis. Con el neoliberalismo se produce una apertura en un país como este, como el Perú, tan cerrado” (Campuzano 2011). De esta manera, pues, y como sugiere Vek Lewis, la fragmentación de

⁷⁶ En su libro de ensayos Pachaticray (2004), Mark R. Cox anota que desde el año de 1982 se han escrito alrededor de cuarenta y siete novelas que abordan el tema de la violencia desplegada en el Perú entre los años ochenta y dos mil (Cox 7). Entre ellas podemos mencionar títulos como Adiós Ayacucho (1986), de Julio Ortega; Lituma en los Andes (1993), de Mario Vargas Llosa; Rosa Cuchillo (1997), de Óscar Colchado; El cazador ausente (2000), de Alfredo Pita; Un beso de invierno (2001), novela corta de José de Piérola; Retablo (2004), de Julián Pérez; La cacería (2005), de Gabriel Ruiz Ortega; Abril rojo (2006), de Santiago Roncagliolo; Guerra a la luz de las velas (2006), nouvelle de Daniel Alarcón; y La hora azul (2005), de Alonso Cueto. De igual manera, se han publicado antologías de cuentos que retratan el tema de la violencia. Entre ellas podemos mencionar la del mismo Cox, titulada El cuento peruano en los años de violencia (2000) y Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política (2006), editada por Gustavo Faverón.

verdades fiables que el neoliberalismo ha traigo al campo cultural latinoamericano, sirve a distintos fines y tiene distintos efectos; algunos positivos, como lo es el reconocimiento de la diferencia o la apertura de espacios políticos que no están relacionados con el Estado que hace posible, por ejemplo la visibilidad y la manifestación pública de las poblaciones LGBTQ (Lewis 13).⁷⁷

Giuseppe Campuzano (1969-2013) investigador, artista y filósofo peruano, cuestiona, desde la práctica del travestismo, nociones como las de identidad, memoria histórica y subjetividad, sin perseguir, cabe recalcar, plantear “una verdad que llega para revelar a otra sino una desestabilización de la verdad en sí misma” como ha mencionado el mismo autor en una entrevista con Paola Mosso en el 2009. En el año 2003, Campuzano inició su proyecto Museo travesti del Perú, una exploración sobre la práctica del travestismo, sus posibilidades estéticas, tanto como de confrontación entre sus formas de generar conocimiento y las de los discursos

⁷⁷ Durante los regímenes militares de Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez, los jóvenes peruanos se manifestaron en contra de las injusticias de los mismos a través de la militancia en vanguardias político militares. Las primeras organizaciones homosexuales en las décadas iniciales de los años 70, estuvieron íntimamente vinculadas a las luchas de la izquierda latinoamericana contra el capitalismo y el imperialismo, por la justicia social, por la patria socialista y por la transformación del sistema social (Mogrovejo 285). Sin embargo, las personas LGBTQ—muchas de las cuales habían tenido una militancia en los movimientos de izquierda y quienes exigían un “socialismo sin sexismo”—, reconocían la imposibilidad de vincular a ambos debido al discurso político marxista que “legitimó exclusivamente las reivindicaciones de clase, subordinando la importancia de políticas sustentadas en las diferencias de género, y más aún, en las identidades sexuales” (Bracamonte 21). O, al igual que Violeta Barrientos, podríamos sostener que el discurso de la izquierda marxista “olvidó la subjetividad y el placer en aras del sacrificio social que no concedió un lugar al deseo homosexual” (225). El gobierno de Alan García penalizó la homosexualidad en la Policía Nacional del Perú. Asimismo, no suscribió ni ratificó ningún tratado internacional que incluyera explícitamente a lesbianas, trans, gays y bisexuales; y aprobó una Ley de igualdad de oportunidades para mujeres y hombres que excluyó a las lesbianas. Por lo tanto, fue un gobierno homofóbico como tantos otros (Movimiento Homosexual de Lima 2012). En 1993, bajo el gobierno de Alberto Fujimori, 117 diplomados fueron despedidos de sus trabajos por se homosexuales (Bossio 479). Sin embargo, también se amedrentaron a periodistas, políticos de oposición y gobiernos locales que se oponían al gobierno para lo cual se llevaron a cabo los planes Bermuda, Narval y El Pino a través de los cuales, por ejemplo se torturó a la agente Leonor la Rosa (Degregori 75).

oficiales.⁷⁸ Además de Perú, el proyecto ha sido presentado en países como Cuba, Canadá, Brasil, Colombia y México a través de exhibiciones, performances, conferencias, protestas y publicaciones. En el 2008, Campuzano publicó un libro bajo el mismo título y la misma temática en el cual traslada el/la travesti desde el margen para hacer visible su tradición histórica y repensar la identidad peruana (Campuzano 2008, 77).

En el Prólogo al Museo Travesti del Perú, Campuzano explica que el libro “nace de la necesidad de una historia propia—una historia del Perú inédita [...] para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente” (8). Para Gustavo Buntix y Susana Torres, este libro es “una reescritura aguda de nuestra historia y de sus representaciones, de sus escritos y de sus miradas” (Buntix y Torres 12). Personalmente, considero que Museo, además de hacer y ser lo mencionado por el mismo Campuzano, Buntix y Torres, lleva a cabo un *queering* de la identidad nacional peruana desde lo travesti. Este libro, así, se posicionaría, desde la performance, la fotografía y la literatura, en oposición al proyecto nacionalista criollo y al proyecto de creación de una “etnicidad ficticia” nacional antes revisados, proyectos que intentaron pensar la identidad nacional peruana como algo fijo y estable, desde referentes excluyentes y racistas hacia el mundo indígena, pero también hacia otros grupos considerados “diferentes” que no encajaban dentro de los lineamientos de la “etnicidad ficticia.”⁷⁹ Como veremos, pues, a partir de la figura del travesti y del travestismo, Museo (i) da

⁷⁸ El presente análisis toma el libro Museo travesti del Perú como una obra de ficción. Este tratamiento del mismo no es exclusivo de este trabajo ya que como expresara el autor, Giuseppe Campuzano, en una entrevista con Erika Almenara, Museo fue invitado a formar parte de una conferencia titulada “Literatura y monstruosidad” en Monterrey, México, en la cual se tomó al texto como una ficción de la historia del Perú. Este entendimiento del libro entra en sintonía con el análisis que propone el capítulo sobre la identidad peruana, en tanto colabora en pensar a esta como una ficción que puede desestabilizarse y cuestionarse, en este caso, desde lo travesti.

⁷⁹ Recordemos que de acuerdo a Etienne Balibar, a la comunidad de gente que se instaura a partir del estado-nación, se le denomina “Fictive Ethnicity” o “etnicidad ficticia.” Esta permite que a

voz y visibilidad a los indígenas, sus manifestaciones populares, orales y escritas, y (ii) propone una identidad abierta, múltiple, plural e inestable que no es excluyente de aquellos grupos que no pueden ser homogeneizados bajo la noción de “etnicidad ficticia.” Como se señala en el Prólogo del libro, pues, Museo expone la “inasible alteridad” (9) de la identidad nacional peruana. La identidad que propone Campuzano con Museo entraría en diálogo con aquella que postulara Cornejo Polar a través de su concepto de heterogeneidad, por medio del cual expresa que la identidad nacional, “lo que somos,” no se puede definir en bloque, de una vez y para siempre. La idea de una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada, es considerada por Cornejo Polar, como una falacia (Cornejo Polar 1994, 20). Por su parte, Campuzano considera que “de haber una esencia peruana, ésta sería la metamorfosis constante” (Entrevista con Lawrence La Fountain – Stokes 16). Ambos coinciden, así, en pensar la identidad nacional peruana no como algo monolítico y unidimensional.

Cabe mencionar que para desestabilizar y transformar la identidad nacional peruana, Museo la traviste, visibilizando la presencia del y de lo travesti en el contexto peruano desde la colonia hasta la modernidad, revisando manifestaciones culturales y espirituales de las culturas pre-incas y post-industriales, colecciones de arte y diarios chicha. Museo, como señala el mismo Campuzano es una “investigación que desmonta el proceso peruano desde lo travesti” (2008, 68) que, “colocaría narrativas corrosivas del transgénero capaces de deshacer los mitos fundacionales escondidos en la figura del Estado Nación” (López 10).

medida que se nacionalizan las formaciones sociales, las poblaciones que se incluyen dentro de la nación sean presentadas como si siempre hubiesen formado, desde el pasado, una comunidad natural poseedora de una identidad común de origen, cultura e intereses (96). En este proceso, existen grupos que no pueden ser incluidos dentro de la “etnicidad ficticia,” en tanto no pueden ser homogeneizados, o no pueden ser incluidos dentro del proyecto y destino común que unifica a todos.

Antes de iniciar nuestro estudio sobre el *queering* que Museo realiza a la identidad nacional peruana, conviene expresar la manera en la que Campuzano concibe al travesti y al travestismo. Dentro del Glosario que se incluye en el libro, Campuzano sostiene que el travesti es una “persona que asume las características del sexo opuesto. Este, aunque un propósito legítimo, resulta en un compuesto de características masculinas y femeninas que, si bien toda persona posee en distintos niveles, el travesti explicita mientras comprueba las inadecuadas normas de género imperantes-lo masculino y femenino exclusivos” (Campuzano 2008, 89). De igual manera, el libro sostiene que lo travesti implica “todo un rango de posibilidades entre los extremos de lo masculino y lo femenino” (8) es por ello que es importante que este *queering* de la identidad nacional peruana que lleva a cabo Museo se haga desde lo travesti, en la medida en que permite una articulación de la nación fracturada de un Perú nacionalista, develando, así, su falacia identitaria (Campuzano 2010, 104).

Presentar la historia nacional peruana y su identidad desde lo travesti, implica un pensamiento del travesti “no a nivel del sujeto sino de un discurso que parte de la autorreferencia, la identidad como fenómeno relacional y por tanto inestable, desde un cuerpo-territorio colonizado, mestizo y agente” (Entrevista con Lawrence La Fountain – Stokes 10). Campuzano no plantea lo travesti “como la pesquisa o producción de otra identidad para la larga lista existente,” sino que la plantea como “una postidentidad transformadora de los cortes limpios raciales, y racistas, en superposiciones étnicas” (Entrevista con Lawrence La Fountain – Stokes 10). Asimismo, encuentra que el dinamismo característico del travesti se traslada hacia un pensamiento de la nación y de la identidad peruana, tiñéndolas de ese mismo dinamismo (Campuzano 2011).

Cabe mencionar que debido a su estilo travesti, el libro aborda aquello que no solo incumbe al travesti, sino a otros individuos que como este han sido excluidos de la identidad nacional peruana. Esto en la medida en que Museo está compuesto por diferentes voces. Es decir, el libro contiene una estructura inestable, en tanto que lo integran distintas voces y fuentes que son cambiantes y disímiles. No hay, pues, “un sujeto reconocible, tan solo procesos de mutación y desidentificación donde unos cuerpos devienen otros” (López 15). Las voces que se incluyen en el libro van mutando y metamorfoseándose, pertenecen a diferentes épocas, a contextos y disciplinas distintas. Las realidades representadas en este libro, pues, están hechas de fisuras y superposiciones que acumulan varios tiempos en un tiempo, el tiempo del travesti. En este, bien podemos encontrarnos con la voz de un escritor, de un virrey, de un historiador o de una prostituta. Así, Museo desfigura la idea del “yo,” en cuanto a que el cuerpo del libro, es un cuerpo que al ser constituido desde lo travesti carece de estabilidad, en la medida en que no llega a materializarse en ningún individuo fijo y concreto. De igual manera, la distribución de los textos, recortes y figuras que se incluyen en el texto no responde a una lógica cronológica, sino que su organización está pensada desde lo travesti, en tanto estas aparecen siempre al lado de un atributo travesti, como por ejemplo, la pluma. En el libro, pues, alrededor del atributo de la pluma, se pueden encontrar juntos a un Guamán Poma y una vedette de discoteca gay (Campuzano 2011).

Lo que podríamos denominar “el lenguaje” a través del cual está compuesto el libro, es un lenguaje barroco que vira entre el lenguaje narrativo y el poético, pero que incluye también al lenguaje fotográfico, el performativo, el periodístico, entre otros. Museo, pues, está compuesto por textos, recortes de periódicos, viejas ordenanzas virreinales, retratos, crónicas y cronologías que provienen de voces y fuentes distintas. Cabe mencionar que todos estos lenguajes están

impactados por el estilo travesti que los representa desde otros ángulos. Esto posibilita el que en el libro se pueda “convivir en simultáneo con todas las épocas registradas” (Bellatín 10), concibiendo al pasado y a la historia como algo prevalente y continuo, que no se cierra.

La carencia de una individualidad fija y la presencia de una escritura inestable posibilitan la emergencia de discursos alternativos, en la medida que Museo hace posible la articulación de historias pertenecientes a diferentes grupos minoritarios que han sido excluidos de la identidad nacional peruana. Esto en la medida en que en el libro no solamente “hablan” travestis, sino también esclavos, indígenas, prostitutas y negros.⁸⁰

Como hemos dicho, el proyecto nacionalista criollo desde donde se pensó la identidad nacional peruana, tanto como las manifestaciones literarios que devinieron de este, excluyó a la población indígena, sus manifestaciones culturales, orales y escritas. Museo, visibiliza una serie de manifestaciones culturales provenientes de esta población, rescatando así, sus tradiciones. El libro, por ejemplo, incluye la fotografía de una botella moche en la que aparece un berdache “persona que desempeña un género otro, distinto del femenino o masculino” o “en quien los atributos femeninos y masculinos se combinan, como el nexa simbólico con lo mágico” (Campuzano 2008,16). Junto con esto, se consiguen una serie de textos escritos por cronistas españoles en los que se da cuenta de la presencia de homosexuales y travestis en las poblaciones indígenas pre-hispánicas, tanto como extractos de crónicas de Phelipe Gvaman Poma de Aiala. Así, el libro incluye, por ejemplo, un fragmento escrito por Pedro Cieza de León en 1553, en el que se expresa:

⁸⁰ Estos individuos, “minorías nacionales” como los denominaría Hannah Arendt en “La decadencia de la nación-estado y el fin de los derechos del hombre” (375), habrían sido y serían expulsados y contenidos a la vez dentro de la identidad nacional peruana por ser considerados como habitantes ilegítimos de la nación peruana.

Verdad es, que generalmente entre los serranos et Yungas ha el demonio introduzido este vicio debaxo de specie de sanctidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene vn hombre o dos, o más: según es el ydolo. Los quales andan vestidos como mugeres desde el tiempo que eran niños, y hablaban como tales: y en su manera, trage y todo lo demás remedauan a las mugeres (17).

De igual manera, el libro muestra los procesos a través de los cuales durante la colonia se suprimieron estas prácticas al consignar, por ejemplo, un extracto de una ordenanza de 1566, la cual señala “Yten si algun yndio condujere en abito de yndia o yndia en abito de yndio los dichos alcaldes los prendan y por la primera vez le den çient açotes y los tresquilen públicamente y por la segunda sean atados seis oras a un palo en el tianguenza a vista de todos y por la terçera vez con la ynformaçion preso lo remitan al corregidor del ualle o a los alcaldes ordinarios de la Villa de Santiago de Miraflores para que hagan justicia dellos conforme a derecho” (Campuzano 2008, 38). En esta ordenanza se expresa el castigo que debía recibir toda persona que practicara lo que posteriormente se denominará como homosexualidad. Al respecto comenta Campuzano en su artículo “¿Son suficientes dos géneros?” “Antes de su arribo [de los conquistadores españoles] había una identidad indígena de personas que no se veían a si mismas ni como mujeres ni como hombres. Los colonizadores suprimieron esta identidad castigando a esas personas con latigazos y humillación pública” (2013, 63). Además de esta ordenanza, el libro consigna otras causas presentadas en la Corte de Castilla y la Real audiencia de Lima, en las cuales se repiten estas acusaciones, especialmente, hacia las personas que practican una masculinidad no normativa. Así, Museo da cuenta de que los conquistadores españoles segmentaron “el *continuum* de género indígena, en masculino y femenino, al suprimir la alteridad” (Horswell 16-28). El libro, pues, postula una noción de identidad múltiple en la que creía el mundo andino y que fue reemplazada por la fija y estable instituida durante la fundación del Estado peruano.

Asimismo, Museo incluye textos en los que se devela la manera en que estaba dividido el mundo andino pre-hispánico, citando, por ejemplo, un extracto del libro Historia, sexo y cultura en el Perú (1989) de Oscar Ugarteche en el que señala: “El mundo andino ubicaba el mundo masculino en la parte superior derecha y el mundo femenino en la parte superior izquierda. En la parte inferior derecha estaba lo masculino femenino y en la parte inferior izquierda lo femenino masculino. La parte inferior corresponde a la ambivalencia [...] estas categorías son aplicables al mundo pre-inca y al inca inclusive” (25).

De esta manera, el texto da cuenta de las nociones de sexualidad y de género que influían a esta población indígena y las tradiciones culturales que devinieron de dichas nociones, las cuales fueron borradas y suplantadas durante el periodo colonial y no rescatadas ni incluidas durante el proceso de formación del Estado nacional peruano, suprimiendo estas mismas tradiciones de aquello que compone la identidad nacional peruana. El libro sin embargo, anota que estas aún existen y presenta, por ejemplo, el caso de la Tunantada, la Limpiscequias, la Fiesta de compadres y la Fiesta de la cruz de la Libertad de Huancayo. El libro no excluye, así, el aporte indígena a la cultura peruana y rescata la alteridad de aquello que erróneamente se considera como identidad peruana, un concepto fijo y excluyente.

Cabe mencionar que estos textos resaltan también la marginalización y explotación de otras poblaciones durante la época colonial. Tal es el caso de la “Carta sobre los maricones” publicada en el Mercurio Peruano en 1791 en la que se da cuenta, no sólo de la presencia de individuos que practican una masculinidad no normativa, sino también de esclavas negras y mulatas:

entre los raros y agradables objetos que aquí se presentan á cada paso, me ha hecho la mayor impresion una especie de hombres, que parece les pesa la dignidad de su sexô; pues de un modo vergonzoso y ridículo procuran desmentir á la naturaleza. ¿Qué dirían nuestros conciudadanos, si viesen un ente de esta clase que intenta imitar en todo á las

mujeres? El ayre del cuerpo, el garbo, los pasos, las acciones, hasta los menores movimientos, todo respira en ellos una afeminación ridícula y extravagante [...] el ménos perspicaz ve un hombre adornado con la ropa de ambos sexôs [...] pero lo que arrebató toda mi atención, fué un largo estrado donde estaban sentadas muchas negras y mulatas adornadas de las mas ricas galas. No me dexó de admirar este trastorno de las condiciones, pues veia como Señoras las que en nuestra Patria son esclavas” (Campuzano 2008, 55).

En esta misma línea, el apartado final del libro, “Archivo,” Museo agrupa una serie de recortes y artículos periodísticos y de revistas pertinentes a diferentes épocas históricas que dan tratamiento a la existencia de homosexuales y travestis en la sociedad peruana. Considero que la elección y disposición de los artículos en esta sección no es gratuita en la medida en que el Archivo abre con un recorte periodístico de 1974 en el que se acusa al Perú de ser “una sociedad enfrentada a la evidencia de su propia diversidad, incapaz de hacerla consciente, niega” (92). Esta, me parece, sería una manera en la que el libro estaría enfatizando su voluntad por visibilizar aquello que se niega y excluye de la identidad nacional peruana, en tanto esta, en todo caso, es múltiple y plural.⁸¹

Otro de los artículos de esta sección registra una serie de términos despectivos con los

⁸¹ Se ha de mencionar que Museo presenta un grupo de artículos que narran la violencia cometida por grupos terroristas como Sendero Luminoso y el MRTA hacia los sujetos que practican una masculinidad no normativa, aunque también la violencia cometida por la policía y el Serenazgo peruano, dos grupos que forman parte de la Defensa Nacional. El libro, así, visibiliza una producción de violencia no sólo desde aquel que es calificado como terrorista, sino también desde los supuestos guardianes de la ley y la justicia que deberían proteger a los ciudadanos peruanos. En esta última sección se incluye también un artículo titulado “El tercer sexo en el primer poder” en el que se narra que un grupo de travestis acuden al Congreso de la República peruana para solicitar su inclusión dentro de lo que constituye la ciudadanía peruana, durante el último año del GRDFA (2008, 118). De ahí, pues, que se enfatice el que grupos como los travestis no sean considerados ciudadanos peruanos. Más aún si tomamos en cuenta que los miembros del MRTA, además de “ajusticiar” a travestis y homosexuales a los cuales consideraba antirrevolucionarios o productos de la decadencia burguesa, “y por lo mismo una amenaza al proyecto político izquierdista,” (Campuzano Reclamando, 133), “ajusticiaba” también a drogadictos y a prostitutas por considerar a estos lacras sociales que “eran utilizadas para corromper a la juventud” (2008, 112).

que se suele denominar al travesti. Al leerlos, caemos en cuenta que en el listado se incluyen apelativos que son propios de denominaciones que reciben otros sujetos excluidos de la identidad nacional peruana, entre estos leemos, “delincuente de alta peligrosidad, delincuente disfrazado de mujer, individuo extraño, lacra social loca, minoría erótica, vulnerable, ser ambiguo, ser raro” (Campuzano 2008, 94).

Estos artículos sirven, asimismo, para abordar el tema de la prostitución clandestina, no sólo la procurada por travestis, sino también por mujeres de bajos recursos, abriéndose a las injusticias que este grupo, también marginalizado y excluido sufre. Dice así el artículo: “El alegato de inmoralidad del acto llevado a cabo entre la trabajadora sexual y el cliente, cae en contradicción al ser ella la única arrestada [...] parece que siempre se busca proteger a un sector ¿quién es el inmoral?” (Campuzano 2008, 101).

Así, a partir de su estilo travesti, el libro aborda aquello que no solo incumbe al travesti, sino a otros individuos que como este han sido excluidos de la identidad nacional peruana incluyendo una organización inestable, en tanto está integrado por distintas voces y fuentes que son cambiantes y disímiles. Con esto, además, Museo desfigura la idea del “yo,” en cuanto a que el cuerpo del libro carece de estabilidad en la medida en que no llega a materializarse en un único individuo, fijo y concreto.

Por otro lado, Campuzano incluye en su libro una serie de trabajos en los que se cancela o se hace un *queering* a la virilidad de los héroes nacionales peruanos, aquellos que colaboraron en la constitución de la República peruana, como son Tupac Amaru II, pero también de personalidades políticas y culturales que han colaborado en pensar la identidad peruana como son José Carlos Mariátegui y José María Arguedas. El autor explica que consignando estas imágenes con las cuales se traviste a nuestros héroes “siempre víctima[s] de su masculinidad,

equivale a deconstruir sus mitos. Humanizarlos en un proceso inverso, invertido, de personajes a personas” (44). Considero que al incluir estas imágenes se continúa el proceso de *queering* de la identidad peruana, más aun cuando se trata de estos sujetos influyentes en el desarrollo o el pensamiento de la “peruanidad.”

Dentro de los varios textos literarios que se consignan en Museo, se incluyen textos escritos por artistas e intelectuales peruanos que como Arguedas y Mariátegui ensayaron una definición de la identidad nacional peruana. Por ejemplo, el libro consigna un texto de Ricardo Palma, quien como mencionamos en la sección anterior, es considerado parte del grupo de autores pertenecientes a la generación romántica, la cual expresó los ideales del primer proyecto nacional peruano e intentó definir los límites de la identidad nacional. El texto que se consigna en el libro, da cuenta, particularmente de la homofobia y racismo de Palma, señalando que el sujeto que practicaba una masculinidad no normativa era también excluido del proyecto nacional:

El maricón Juan José fue el mas
renombrado cocinero que hasta 1850
tuvo Lima.
Su puesto de vendimia estaba bajo uno
de los aros del portal de Escribanos
lo afeminado de su voz y modales le
conquistáron el sobrenombre de maricon
Muchas veces llegó a juntar, de sus
ganancias, quinientas onzas de oro; pero
tenía la pasión del juego y las perdía,
En breve, sobre un tapete verde en Chorrillos.
Trabajaba con gran tesón durante
once meses del año, y el restante se iba
á veranear en Chorrillos y á derrochar
lo ganado.

Murió, casi mendigo, en Chorillos,
en 1860, y cuando ya otros cocineros habían
eclipsado su fama. (Campuzano 2008, 56)

Además de dar visibilidad a los indígenas, sus manifestaciones populares, orales y escritas, y de dar voz a grupos que no pueden ser homogeneizados bajo la noción de “etnicidad ficticia,” Museo consigna tres imágenes a través de las cuáles observamos de manera más directa el gesto del libro de efectuar un *queering* de la identidad nacional peruana.

La primera imagen corresponde a una secuencia fotográfica de Cecilia Noriega Bozovich titulada El último Brunch, la cual formó parte de la exposición de la artista, “Tout est fetichiste / Tout est politique” en el Centro cultural del ICPNA (Lima-Perú). La fotografía panorámica que consigna el libro, muestra a un grupo de individuos de “extracción popular” (Buntix 22) que desempeñan distintos oficios, sentadas en sillas decoradas con banderas que llevan los colores patrios peruanos (blanco y rojo). Estos individuos pertenecen a distintas edades y muestran rasgos raciales que representan la variedad de razas en el Perú, sin dar prioridad a ninguna de ellas. Entre los personajes que aparecen en la secuencia fotográfica, se incluye a un travesti, que es el autor del libro, Giuseppe Campuzano. El incluir en esta foto, únicamente, sujetos que se han excluido, de aquello que se considera la identidad nacional peruana en distintos momentos históricos, podría leerse como la voluntad de transformar dicha noción, o como la intención del libro de transformar dicha identidad a través del proceso de *queering* que lleva a cabo el mismo a través de la presencia de lo travesti.



Fig. I El último Brunch de Cecilia Noriega presentada en la exposición “Tout est fetichiste / Tout est politique”

Junto a esta secuencia fotográfica, aparece una imagen titulada La libertad guiando al pueblo del artista peruano Jaime Higa (2003) que parte de una imagen de Eugène Delacroix, La liberté guidant le peuple, en la cual el artista extrae, únicamente, la figura femenina de la libertad haciendo flamear la bandera francesa y reemplaza su rostro por el de un varón, el mismo Higa, enfatizando los rasgos asiáticos del artista, flameando la bandera peruana. De esta manera, la fotografía, me parece, traviste la noción de libertad de la imagen originaria, en tanto que la imagen de Higa mantiene el cuerpo femenino de la libertad pero reemplaza su rostro con el propio, uno masculino. Es decir que es un travesti el que hace flamear la bandera peruana. Esta imagen complementa a lo que a mi parecer estaría haciendo el libro: un *queering* de la identidad peruana, en tanto que propone una identidad abierta y plural, al reconocer a la población asiática como parte de la identidad peruana, una noción que no puede ser homogenizada bajo la noción de “etnicidad ficticia,” porque en el Perú habitan individuos que no son exclusivamente indígenas, mestizos, ni criollos. El que el individuo (travesti) que aparece en la fotografía esté, además, haciendo flamear la bandera peruana indica una intención por resaltar su pertenencia a la nación peruana.

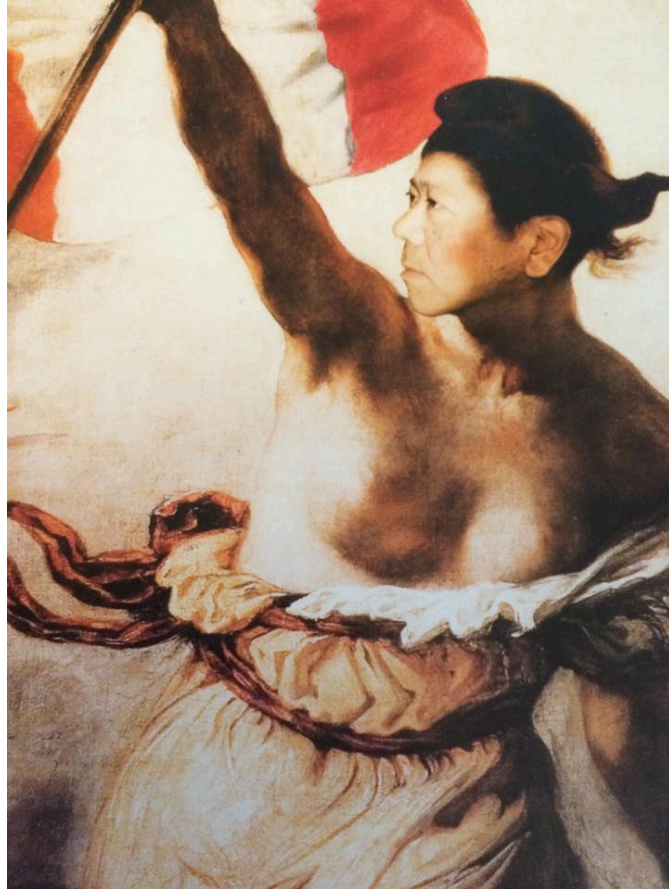


Fig. 2 La libertad guiando al pueblo de Jaime Higa.

Un último ejemplo importante sobre lo que podríamos llamar la intención de llevar a cabo un *queering* de la identidad peruana de Museo, es un documento nacional de identidad (DNI) en el que se consignan dos fotografías superpuestas del ciudadano peruano que en simultáneo representan a un individuo masculino y otro femenino (o a ninguno), realizando con esto un *queering* de la ciudadanía peruana. Este DNI muestra, asimismo, la alteridad y la movilidad de la identidad peruana, a través del travestismo, oponiéndose al proyecto de creación de una “etnicidad ficticia” nacional, que intentó pensar la identidad nacional peruana como algo fijo y estable, desde referentes excluyentes y racistas hacia el mundo indígena, pero también hacia otros grupos considerados “diferentes” que no encajaban dentro de los lineamientos de la “etnicidad ficticia.” Como señala Campuzano en su artículo “De engendro fabuloso a

performatividad creadora,” las “sucesivas transformaciones del propio documento de identidad son un comentario tanto a la imposibilidad de contener la identidad en un documento fijo, como a la misma idea de unidad que corresponde con una identidad que siempre se está entretejiendo” (2009, 95).

De esta manera, Museo, a partir de su organización travesti, en tanto incluye distintas voces, lenguajes y fuentes que son cambiantes y disímiles, desfigura la idea del “yo,” en cuanto a que el cuerpo del libro, es un cuerpo que carece de estabilidad, porque no llega a materializarse en ningún individuo o discurso, fijo, estable y concreto. A partir de esta desestabilización del “yo” y de una lectura de la historia nacional desde la figura del travesti y el travestismo, Museo, visibiliza una serie de manifestaciones culturales provenientes de la población indígena excluida, rechazada o nacionalizada por los proyectos de identidad peruana, y lleva a cabo un *queering* de la misma, en tanto la transforma en algo múltiple, abierto e inestable. Asimismo, el libro no considera la identidad nacional peruana, “lo que somos,” como algo definible en bloque, de una vez y para siempre. La idea de identidad que propone el libro, pues, no es una coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada, tal como lo postula Cornejo Polar bajo su concepto de heterogeneidad.

Buendía, luciendo galas presidenciales, ofreció un irónico discurso de apertura. En los años ochenta la performance comenzó a cobrar una mayor presencia, mientras que en los años noventa, esta se convirtió en un recurso artístico bastante utilizado. Es precisamente en esta década, que se hacen visibles las denuncias de corrupción y violación a los derechos humanos del régimen fujimorista, lo que dio pie a la emergencia de intervenciones urbanas y performance en espacios significativos para la política y la historia nacional.

En estos años, asimismo, un grupo de travestis, entre los cuáles se encontraba el ya mencionado artista Giuseppe Campuzano, irrumpieron en la escena cultural limeña. El performer, videoasta, gestor cultural, escritor y Dj Héctor Acuña (1971), por ejemplo, crea por esos años el personaje de Frau Diamanda y comienza a desarrollar su obra preformativa travesti. A través de las instalaciones que desde entonces lleva a cabo, Acuña examina la violencia inflingida contra los cuerpos durante el conflicto armado interno peruano, y nos permite reconocer que este produjo una desarticulación de las percepciones y los afectos de estos mismos cuerpos, encaminándolos hacia un nuevo horizonte—el del modelo neoliberal—. De igual manera, las acciones preformativas del artista rompen con la idealización de una comunidad y de una identidad nacional homogénea, ya que desde su posicionamiento de gay limeño pobre, se inspira en la propia exclusión, discriminación y rechazo que ha sufrido para complejizar dicha idealización (Acuña 2011).

Acuña entiende su ejercicio performativo como una acción *queer*, aclarando que, sin embargo, él no asume su trabajo bajo dicha categoría—la de *queer*—si no más bien prefiere llamarle “arte marica.”⁸² Para Acuña, esta funciona como una suerte de proceso subversivo en el

⁸² Para Diana Taylor, una de las académicas pioneras en dar tratamiento, específicamente, al tema de la performance en Latinoamérica, lo performativo es la expresión que tiene como función no informar ni describir sino hacer. Para la autora lo performativo hace eco a un proceso

que lo femenino y lo masculino interactúan para, primero, desestabilizar la dualidad de género— el género como categoría—y luego efectuar una crítica a la sociedad peruana (Acuña 2011). Es decir, la crítica social que Acuña realiza a través de su cuerpo indígena travestido, es efectiva en la medida en que parte de componentes y rasgos que, como hemos visto, fueron motivo de exclusión, opresión y violencia durante los gobiernos de Fujimori y la guerra contra Sendero, pero también a lo largo de la historia peruana, en los distintos momentos en que se ha intentado definir la identidad peruana.

Acuña se considera una “criatura,” en tanto no es un hombre vestido de mujer o una mujer que parece hombre. “Yo no me identifico como un cuerpo masculino que adopta una forma femenina, sino que he escogido transitar libremente entre lo masculino y lo femenino” (Acuña 2015, 12), señala Acuña, entendiéndolo, así, su cuerpo travestido como material dúctil, siempre en movimiento (Acuña 2011). La performance travesti, de Acuña, pues, le permite actuar, constantemente, como otro, borrando con ello toda noción de identidad como unidad.

En su performance “Transversiva Post Andina Revolucionaria,” presentada, primero en el Centro Cultural de España (Lima) y posteriormente en el Museo Reina Sofía, en el 2011, Acuña, rinde homenaje, desde el travestismo, a una mujer campesina que ha tomado las armas y ha luchado contra Sendero Luminoso y contra el Estado peruano. Esta performance está inspirada en una fotografía de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que muestra a una mujer rondera empuñando un fusil bajo el marco de una puerta (Acuña 2013).

más que a un producto, la performance, para Taylor, se refiere en su origen al proceso a través del cual se viabiliza que algo pase (1994, 14). Así pues, lo preformativo connotaría una práctica, un epistema, un modo de transmisión, un logro, una manera de intervenir en el mundo (2003, 15). Cabe recalcar que Joseph R. Roach expresa en su texto sobre performance y teoría crítica, que la performance y lo performativo, por lo general, dramatizan una cultura de los márgenes pero pueden ser utilizadas, asimismo, para propagar la imposición de una marginalidad (13).

Vestida de un pasamontañas negro, las cejas llenas de brillos, y las pestañas sombreadas, el personaje de la performance lleva puesto un traje andino de color rojizo, y un manto verde neón. Asimismo, tiene colocada una faja en la cintura que sujeta una larga pollera del mismo color de su blusa y lleva puestas unas botas color negro que sostienen al cuerpo que empuña un fusil. Observamos que el cuerpo indígena y no masculino de Acuña, se incorpora otros marcadores que fueron motivo de violencia, exclusión y opresión durante los gobiernos de Fujimori como son el género femenino y la pertenencia al grupo indígena que se resalta con el uso de la pollera. Sin embargo, lo femenino, como unidad fija, de esta figura, es desestabilizado por las botas que lleva puestas el personaje, desmantelando, con ello, el género de la figura desde el travestismo y abriendo la representación a un sujeto abierto y plural.

Durante la performance, el personaje transita a paso marcial la sala en la que se lleva a cabo la performance. Toma el fusil, apunta y se pone de cuclillas. Se para y empieza a correr formando varios cuadriláteros. De pronto, el personaje desaparece del patio principal, vuelve y de una bolsa extrae hojas de coca que deja caer alrededor de una silla. El personaje marcha rodeando la silla. Se inclina y finge disparar al público. Da otro giro, desaparece del escenario, regresa con un machete y destroza la silla al tercer golpe.



Fig. 4 “Transversiva Post Andina Revolucionaria” Héctor Acuña

A través de esta performance, se muestra la labor de vigilancia y protección que desempeñaron las mujeres indígenas durante la guerra interna peruana. Representándolas, así, no desde un lugar de víctimas, sino como luchadoras, empoderando la figura de la mujer indígena que durante dicha guerra sufriera, particularmente, la violencia sexual causada por los miembros de las Fuerzas Armadas Peruanas. El que dicha acción se lleve a cabo desde el travestismo, sin embargo, permite pensar la performance más allá de lo femenino, extendiendo esta labor de vigilancia y protección a otros individuos, no sólo masculinos peruanos, sino a otros individuos en general. Esta acción, si bien representaría principalmente a una mujer, el uso de botas y el

travestismo desde el cual parte, desestabiliza la noción de género para abrirse a la pluralidad, a la universalidad.

Por otro lado, la performance “El estigma y la mártir” examina la violencia y la opresión inflingida contra ciertos grupos durante el conflicto armado interno peruano. La performance fue presentada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Mayor de San Marcos, en un ciclo de conferencias abocadas a la guerra entre el Estado peruano y Sendero. Esta rinde homenaje a las víctimas de los crímenes de odio y homofobia, especialmente aquellos que fueron cometidos durante dicha guerra. La performance travesti de Acuña permite traer y practicar una memoria traumática, a través del retorno constante y repetitivo de dichos crímenes. Cabe recalcar que la performance travesti que realiza Acuña, no sólo presenta dicha memoria traumática, sino que la representa y produce, al traerla a la realidad nuevamente, a donde puede reformularla.

Acuña apuesta por la práctica de una memoria traumática que se re-narrativiza, impidiendo un cierre definitivo del pasado y ofreciendo, por el contrario, una interpretación abierta en la que se puedan realizar diferentes lecturas de dicha memoria. Acuña propone que desde la performance travesti, nos podemos aproximar a un tipo de memoria distinta a la que determina el poder hegemónico y sus discursos oficiales, en la medida en que estos no consiguen representarla de forma efectiva porque sus estructuras son cerradas, estáticas, uniformes y definitivas. De igual manera, al llevar a cabo la performance desde el travestismo, se disuelve la noción de identidad como unidad y se presenta más bien cuerpos plurales a través de los que transitan distintas subjetividades.

En “El estigma y la mártir” participan dos individuos que llevan vestidos largos, uno blanco y el otro negro, y cuyos rostros están cubiertos por tules manchados de sangre. En sus manos llevan flores y caminan juntos, lentamente, como si se dirigieran hacia un altar. La

atmósfera de la performance parecería corresponder a la de un rito, específicamente el del matrimonio. De pronto, ambos personajes se detienen y el que está vestido de negro esparce sobre el suelo los pétalos de las flores que llevaba en las manos formando una cruz. Esparce los pétalos sobrantes sobre su cuerpo y el de las personas asistentes en un acto que considero los involucra y, con ello, hace cómplices a aquellos que observan pasivamente las acciones que está por emprender. Posteriormente, el personaje de negro se aproxima al que está vestido de blanco y danza con él, en lo que parece la concertación de una alianza. Se detienen, y entonces, el personaje de blanco es desnudado por el de negro y descubre su masculinidad biológica, cancelando con esto el travestismo de dicho personaje. Este comienza a tocarse, mientras su rostro se torna pálido, mostrando lo que parecería miedo y nerviosismo. Luego, se tiende sobre la cruz que el personaje de negro ha dibujado en el suelo mientras éste último comienza a pintar de color rojo su rostro, su manzana de adán, sus tetillas y sus genitales: aquellas zonas que marcarían físicamente la masculinidad del individuo. El personaje vestido de negro colorea dichas áreas del personaje vestido de blanco con una furia que sólo se detiene cuando este parece haber terminado, y, entonces, se persigna.

Considero que esta performance travesti tiene el propósito de denunciar la violencia que se ha procurado desde la legalidad—la cual está representada por la atmósfera del rito matrimonial, el cual incluye la legalidad desde el poder y la ley pero también desde la religión como lo demuestra el acto de persignarse del personaje de negro y la similitud que presenta la figura del personaje de blanco con un Cristo crucificado—contra los travestis bajo la mirada de la sociedad. Esta, pues, representada por las personas que están observando las acciones que se llevan a cabo, se muestra indiferente ante dicha violencia, con la cual se han hecho cómplices al mostrar su pasividad durante el desarrollo de la misma.



Fig. 5 “El estigma y la mártir” Héctor Acuña



Fig. 6 “El estigma y la mártir” Héctor Acuña

Después de que el personaje de negro se ha persignado y el de blanco ha sido crucificado, pues, este último se levanta y comienza a entregar papeles que llevan escritos una serie de nombres— como aludiendo a esos otros muchos que como él fueron asesinados o torturados por su sexualidad y género no normativos—. Antes de extender dichos papeles a los asistentes, sin embargo, el personaje de blanco los pasa por aquellas zonas de su cuerpo en donde la pintura roja, que se asemeja a la sangre, está aún fresca, de modo que los papeles llegan manchados de sangre.

El elemento travesti de esta performance le otorga un carácter especial a la misma, en tanto que debido a que se hace desde lo travesti, desfigura la noción de lo uno, lo único y lo original para abrirse a lo múltiple, a lo que no contiene a un individuo concreto y fijo, haciendo que la acción performativa tenga más alcance y represente, así, no a una sola víctima de la violencia, sino a muchas. Esto debido a que al hacerse desde lo travesti, al hacerlo, entonces, desde un posicionamiento “entre” los géneros masculino y femenino, la performance travesti de Acuña, mezcla, confunde, afecta y perturba los géneros, sexualidades e identidades de las acciones y de los personajes que representa. Como sugiere Ben. Sifuentes-Jáuregui en su investigación sobre travestismo y masculinidad en Latinoamérica, pues, “Travestism functions as

a discursive enterprise that transforms everything it touches” (67).

Este rasgo, sin embargo, se extiende también en la interacción que lleva a cabo el personaje vestido de negro con el público, puesto que desde la apertura de lo travesti, desde la disolución de la noción de lo uno, lo único y lo original, incorpora a los asistentes que contemplan la performance en la construcción de dicha memoria. Como nos recuerda Sifuentes-Jáuregui, el travesti no es un ser que intenta representar al otro—a lo femenino—sino representarse a sí mismo, a ese “entre” que nunca es fijo ni inamovible (3). De este modo, el travesti no buscaría, mediante su acción de travestirse, convertirse en otro, sino que más bien perseguiría desfigurar la noción de subjetividad, la idea de “un original” señalando que la concepción de un original es, en realidad, una construcción (Sifuentes-Jáuregui 128). Es así como en la performance travesti de Acuña, se contagia, a los asistentes de esta ausencia de lo uno, lo único y lo original, y, por lo tanto, se amplifica el alcance de la performance porque esta ya no estaría siendo recibida sólo por un grupo de individuos, sino por una multitud sin individualidades concretas.

De esta manera, el trabajo preformativo travesti de Héctor Acuña nos invita a pensar las posibilidades de lo travesti como un lenguaje político, que se produce también desde la performance. Esta, pues, como hemos visto con el análisis de las dos acciones de Acuña, funciona como medio que desestabiliza la identidad de género a partir de la cual dar voz, y empoderar, tanto como denunciar, a grupos que han recibido la violencia, exclusión y opresión, en este caso, de un estado neo-populista que en lugar de proteger y representar al pueblo, lo maltrata.

Si como señalamos al inicio de este capítulo, la literatura ha funcionado como espacio desde el cual se ha influido en la formación de lo nacional pero también de lo que podríamos

denominar la identidad nacional peruana colectiva o “peruanidad,” a partir del proyecto nacionalista criollo y el proyecto de creación de una “etnicidad ficticia” que, como vimos, intentaron pensar la identidad nacional peruana como algo fijo y estable desde referentes excluyentes y racistas hacia el mundo indígena, pero también hacia otros grupos considerados “diferentes” que no encajaban dentro de los lineamientos de la “etnicidad ficticia,” la performance y el travestismo proponen formas para la deformación de dicha identidad, en tanto que sus proyectos no apuestan por un pensamiento y una representación de la misma como algo estable y homogéneo.

La performance y el travestismo de los dos autores que hemos revisado en este capítulo, no intentan definir qué es el Perú o qué es la identidad peruana, como sí lo hacen muchos de los textos literarios sobre la guerra interna peruana, sino que reconocen, a partir de dicho conflicto, que el intento de definir de manera unitaria y homogénea qué es la identidad peruana, es un ejercicio vacío que no puede seguir sosteniéndose en tanto el mismo conflicto interno peruano demuestra el fracaso y la falacia de intentar pensar la identidad peruana como un todo homogéneo debido a que, como lo argumentara Cornejo Polar años atrás, el Perú es heterogéneo y en él coexisten elementos e individuos disímiles y heteróclitos.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, hemos observado que la cultura, especialmente la literatura, cumplió un rol fundamental en la creación y desarrollo de los parámetros de las identidades nacionales modernas. El capítulo 1 dedicado a la narrativa de Reinaldo Arenas presentó la articulación de una “etnicidad ficticia” con el ideal del Hombre Nuevo bajo el contexto histórico y político de la Revolución cubana de 1959. Con el análisis del lenguaje travesti de Arenas, vimos, que esta reacciona y se opone a dicha articulación. Así, el capítulo visibilizó el inicio de la creación de una “etnicidad ficticia” moderna en Latinoamérica con el ideal de Hombre Nuevo cubano.

Los dos últimos capítulos que componen esta tesis, por otro lado, dieron tratamiento a los lenguajes travestis de José Donoso, Pedro Lemebel y Giuseppe Campuzano, quienes responden a y escriben en momentos históricos y políticos (el colapso del proyecto nacional popular de la Unidad Popular en 1973 y el conflicto armado interno entre el Estado peruano y el Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso) en los que el paradigma de la identidad nacional moderna fue puesto en tela de juicio. Estos lenguajes señalan, así, el agotamiento del proyecto nacional popular, y de su identidad nacional moderna.

Lo que hemos observado, entonces, es una cierta progresión de la identidad nacional moderna y su vinculación a la cultura, especialmente la literatura. Los casos estudiados en esta tesis parecerían sugerir que existe la necesidad de plantear nuevos lenguajes estéticos que no

estén enmarcados dentro de una relación entre la cultura y la creación o establecimiento de una identidad nacional moderna, en tanto los viejos lenguajes enmarcados alrededor de esta ya no son eficientes para ofrecer un sistema representacional acorde a la coyuntura actual, especialmente con la llegada de la globalización. Si bien la tesis se ha enfocado en presentar uno de esos lenguajes, el del travestismo, quedaría pendiente la tarea de seguir analizando cuáles son esos otros lenguajes distintos a los discursos de integración, para el estudio de la relación entre la cultura y la política en Latinoamérica.

Por otro lado, esta tesis ha sugerido que el travestismo puede funcionar como un recurso narrativo o lingüístico para cuestionar no sólo la identidad de género masculino / femenino, sino también la identidad nacional entendida como unidad homogénea. El travestismo, pues, ha sido abordado en esta tesis como posibilidad de un discurso crítico alternativo, a través del cual descentrar, especialmente, nociones de originalidad, unidad, estabilidad y homogeneidad que se intentan representar o establecer a través de textos literarios. Las producciones culturales revisadas en esta tesis, que han recibido la denominación de “lenguajes travestis” se abren, así, a lo universal, dejando de lado lo nacional y/o regional como modos identitarios que parten desde las avenidas de la literatura. Cabría continuar explorando el campo del travestismo para observar qué otras posibilidades de pensamiento crítico puede permitirnos.

Finalmente, los autores estudiados han hecho obvia la exclusión y el rechazo que la izquierda marxista ha procurado de la sexualidad y el género no normativos. Este trabajo queda como una primera incursión a dicha exclusión e invita a una reflexión más amplia de esta en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Peter. Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession. New York: Simon and Schuster, 1979.
- Acuña, Héctor. “Transversiva Post Andina Revolucionaria” Frau Videografía 2001-2007.
- “El estigma y la mártir” Frau Videografía 2001-2007.
- Entrevista con Erika Almenara (Junio 2011).
- Entrevista con Esteban Marchard. Nuestra voz, 2013.
<http://ivanpevi.wix.com/tecnicasenperiodismo#!frau-diamanda/cuv2>
- Entrevista con Alonso Almenara. El Comercio (Lima) 24 de mayo de 2015.
- Allende, Salvador. Chile's Road to Socialism. Salvador Allende. Trad. de J. Darling. Baltimore: Penguin Books, 1973.
- Almendros, Néstor y Orlando Jiménez Leal. Conducta impropia. New York: Cinevista Video, 1984.
- Anderson, John Lee. Che: A Revolutionary Life. Grove Press. New York, 1997.
- Anzaldúa, Gloria. Borderlands. La frontera: The New Mestiza. San Francisco: Spinsters / Aunt Lute, 1987.
- Arenas, Reinaldo. Otra vez el mar. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1982.
- El color del verano. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- “La represión (intelectual) en Cuba.” En Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- Arturo, la estrella más brillante. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- El Palacio de las blanquísimas mofetas. Barcelona: TusQuets, 2001.
- Antes que anochezca. México D.F.: TusQuets, 2013.

- Arendt, Hannah. “La decadencia de la nación-estado y el fin de los derechos del hombre” En Los orígenes del totalitarismo. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Audiencia de Lima. Ordenanzas para el repartimiento de Jayanca, Saña. En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Bacarisse, Pamela. “Donoso and Social Commitment: Casa de campo.” Bulletin of Hispanic Studies, 60.4 (octubre) 1938, 319.
- Balibar, Etienne. “The Nation Form” En Race, Nation, Class. Ambiguous Identities. Ed. de Balibar, Etienne and Immanuel Wallerstein. New York: Verso, 1991.
- Barquet, Jesús. “El socialismo en cuestión: anti-utopía en Otra vez el mar y El asalto de Reinaldo Arenas” En La palabra y el hombre. Revista de la universidad veracruzana. Vol. 85 (marzo) 1993.
- Barrientos, Violeta. “¿Qué pasa en McOndo? Avatares de la homosexualidad a partir de sus representaciones literarias actuales.” En De amores y de luchas: diversidad sexual, derechos humanos y ciudadanía. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2001.
- Basadre, Jorge. Historia de la República del Perú (Vols. 11-13: 1822-1933). 16 Vols. 6ta Ed. Lima: Editorial Universitaria. 1968.
- Beckford, Luis Salomón. La formación del hombre nuevo en Cuba. La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1986.
- Bejel, Emilio. Gay Cuban Nation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Béjar, Eduardo. La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura postmoderna. Madrid: Editorial Playor, 1987.
- Bellatín, Mario. “Tener a la mano lo que no está llamado a existir” En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Editorial Taurus, 1973.
- Bianchi, Soledad. “Travestismo: la infidelidad del disfraz.” Ciclo de Género, Educación y Cultura “Conjurando lo perverso. Lo femenino: presencia, supervivencia.” (19 y 29 de junio) Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1997.
- Biron, Rebecca. Murder and Masculinity. Violent Fictions of Twentieth – Century Latin America. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Blanco, Fernando. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel.”

- En Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel. Ed. de Fernando Blanco. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.
- “Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel.” Desde aceras opuestas: literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica. Madrid: Iberoamérica, 2006.
- “De los ideales colectivos al sentimentalismo de la primera persona” En Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la obra de Pedro Lemebel. Ed. de Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- Blondet, Cecilia. El encanto del dictador. Mujeres y política en la década de Fujimori. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Bohemia: Edición de la Libertad. La Habana, enero de 1959.
- Bossio, Enrique. “Interview with Gay Activist” En The Peru Reader. History, Culture, Politics. Ed. de Orin Starn, Carlos Iván Degrerori y Robin Kirk. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- Bracamonte, Jorge. Prólogo. En De amores y luchas. Diversidad Sexual, derechos humanos y ciudadanía. Ed. de Jorge Bracamonte. Lima: Centro de la mujer peruana “Flora Tristán,” 2001.
- Brunner, José Joaquín. “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile” En Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- Buntix, Gustavo y Susana Torres. “Micromuseo (al fondo hay sitio)” En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Burt, Jo-Marie. Sterelization and its Discontents. NACLA Report on the Americas. Volume 31. Issue 5 (March-April), 1998.
- ““Quien habla es terrorista””: The Political Use of Fear in Fujimori’s Peru.” Latin American Research Review. Volumen 41. Number 3, 2006.
- Butler Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo.” Buenos Aires, Barcelona y México: Paidós, 1993.
- “The Desire for Philosophy” Entrevista con Regina Michalik. Lola Press (Mayo 2011)

- Calzada, Victor Fowler. "Arenas: Homoerotismo y crítica de la cultura" En Verbum. Vol. 6 No 1 (1995), 20-7.
- Campuzano, Giuseppe. Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- DNI (De natura incertus) En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú. Entrevista con Lawrence La Fountain-Stokes (2009).
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>
- Entrevista con Erika Almenara (junio 2011).
- "Procesos del arte sexuado, el cuerpo político y la nación travestida" En Saturday Night Thriller y otros escritos 1993-2013. Ed. de Miguel López. Lima: Estruendomudo, 2013.
- "¿Son suficientes dos géneros?" En Saturday Night Thriller y otros escritos 1993-2013. Ed. de Miguel López. Lima: Estruendomudo, 2013.
- Canaday, Margot. The Straight State. Sexuality and Citizenship in Twentieth-Century America. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.
- Cánovas, Rodrigo. "Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente" En Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- "Carta sobre los maricones" Mercurio Peruano, 1791. En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales" 1961 (11/04/2014)
<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>
- Discurso de clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al palacio presidencial 1963 (11/10/2014)
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>
- Discurso de clausura del Primer congreso nacional de educación y cultura 1971 (11/10/2014)
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>
- "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura." Casa de las Américas. La Habana, marzo-abril, 1971.
- Castro, Raúl. "El diversionismo ideológico, arma sutil que esgrimen los enemigos contra

- La Revolución.” En Revolución y cultura. Junio 1962.
- Discurso leído en la clausura del Primer congreso nacional de educación y cultura. Teatro de la CTC. 30 de abril de 1971. (visitado 09/13/2014)
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>
- Cerda, Carlos. José Donoso: originales y metáforas. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 1988.
- Cieza de León, Pedro. Crónica del Perú. En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Clark, Juan. Cuba: Mito y Realidad. Testimonios de un pueblo. Miami-Caracas: Saeta Ediciones, 1990.
- Cornejo Polar, Antonio. Introducción. En José Donoso. La destrucción de un mundo. Ed. de Graciela Maturo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Primer encuentro de narradores peruanos. Lima: Latinoamericana Editores, 1986.
- La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima, Perú: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes” En Revista de crítica literaria latinoamericana. Año 24 No 47 (1998).
- Cotler, Julio. Clases, estado y nación en el Perú. Lima: IEP, 1978.
- Cusack, David F. Revolution and Reaction: The Internal Dynamics of Conflict and Confrontation in Chile. Denver: University of Denver, 1977.
- Chesak, Laura A. José Donoso. Escritura y subversión del significado. Madrid: Editorial Verbum, 1997.
- Dajes, Talia. “Staging Terror: Violence and the Aesthetics of Civil War in Contemporary Peru.” Diss. University of Michigan, Ann Arbor, 2013.
- Degregori, Carlos Iván. La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos (II). Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Degregori Iván, Orin Starn y Robin Kirk. The Peruvian Reader: History, Culture, Politics. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

- Denegri, Francesca. El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú. Lima: IEP/Flora Tristán, 1996.
- Díaz, Duanel. Palabras del transfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución cubana. Madrid: Editorial Colibrí, 2009.
- Disch, Lisa J., “Review of Being Political Genealogies of Citizenship by Engin F. Isin” En Environment and Planning D: Society and Space 21 (June 2003).
- Domínguez, Jorge. “Limitations and Consequences of Cuban Military Policies in Africa” En Cuban Communism. Ed. de Irving Louis Horowitz. New Brunswick and London: Transaction Books, 1984.
- Donoso, José. El lugar sin límites. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1966.
- Casa de campo. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1978.
- El jardín de al lado. Madrid: Biblioteca hispanoamericana del siglo XX, 1981.
- Historia personal del “Boom.” Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Espinoza Mendoza, Norge. “Historiar en el vacío. Arte, gays y espacio social en Cuba” Revista Encuentro de la Cultura Cubana. No 41/42. Verano- otoño 2006. Asociación Encuentro de la Cultura Cubana. Madrid. pp. 83-92
- Epps, Brad. “Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality. Journal of the History of Sexuality. Vol 6 No 2 (octubre), 1995.
- “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*.” En Revista Iberoamericana 225 (2008).
- Falconí, Diego Santiago Castellanos y María Amelia Viteri. Resentir lo Queer en América Latina: Diálogos desde/con el sur. Barcelona/Madrid: Editorial Egales, 2004.
- Feijó, Samuel. “Revolución y vicios.” El Mundo, abril 15, 1965.
- Fornazzari, Alessandro. Speculative Fictions. Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Franco, Jean. “Latin American Intellectuals and Collective Identity” En Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture. 3:2, 1997.
- “Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia.” En Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.

- “Pedro Lemebel. El perpetuo enamorado.” En Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la obra de Pedro Lemebel. Ed. de Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- Cruel Modernity. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- Franqui, Carlos. Family Portrait with Fidel. A Memoir. Trad. de Alfred MacAdam. New York: Random House, 1984.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- García Gallo, Gaspar. Nuestra moral socialista. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- El diversionismo ideológico. La Habana: Ministerio de salud pública. Hospital psiquiátrico de la Habana, 1979.
- Garretón, Manuel y Tomás Moulian. Análisis coyuntural y proceso político. Las fases del conflicto en Chile (1970-1973). San José: Editorial universitaria centroamericana, 1978.
- González, Eduardo. Cuba and the Fall. Christian Text and Queer Narrative in the Fiction of José Lezama Lima and Reinaldo Arenas. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010.
- Gott, Richard. Cuba. A New History. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Grompone, Romeo. Fujimori, neopopulismo y comunicación política. Documento de trabajo N 93. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1998.
- Guerra, Lillian. “Gender Policing, Homosexuality and the New Patriarchy of the Cuban Revolution, 1965-70” En Social History Vol- 35/3 Agosto 2010.
- Guevara, Ernesto Ché. “El hombre y el socialismo en Cuba.” Marcha. Montevideo, 1965.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Gutiérrez, Miguel. El pacto con el diablo. Lima: Editorial San Marcos, 2007.
- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Halperin, David. Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography. New York: Oxford Press University, 1995.
- Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe final de la comisión de la verdad y

- Reconciliación. Lima: Cooperación gráfica Navarrete, 2005.
- Hennessy, C. A. M. "The Roots of Cuban Nationalism" En International Affaires. Vol. 39/3 July 1963.
- Hernández Mercado, Damaris. "Drama y comedia entre el travestismo y el exilio." El nuevo día. (11/14/2014)
<http://www.elnuevodia.com/dramaycomediaentreeltravestismoyexilio-1845266.html>
- Higa, Jaime. "La libertad guiando al pueblo" En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Horowitz, Irving. "Military Origins and Outcomes of the Cuban Revolution" En Cuban Communism. Ed. de Irving Louis Horowitz. New Brunswick and London: Transaction Books, 1984.
- Horswell, Michael J. Decolonizing the Sodomite. Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture. Austin: University of Texas, 2005.
- Íñigo-Madrigal, Luis. "Alegoría, historia, novela (A propósito de "Casa de campo" de José Donoso). Hispanoamérica. 9. 25/26 (abril-agosto) 1980: 5-31.
- Iñiguez, Ignacio. "Entrevista con Pedro Lemebel: Pecar por ser diferente." La Nación (octubre) 1996.
- Jagose, Annamarie. "Queer Theory." Australian Humanities Review. (04/22/2015)
<http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html>
- Kerr, Lucille. "Conventions of Authorial Design: José Donoso's Casa de campo" Symposium 42:2 (verano) 1988, 133.
- Klarén, Peter. Nación y sociedad en la historia del Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- Kristal Efrain. The Andes Viewed From the City. Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930. New York: Peter Lang. 1987.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. Tendencies. Durham: Duke University Press, 1993.
- Lauretis de, Teresa. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction" In Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3(2), 1991.
- Leffler, Melvyn. "The American Conception of National Security and the Beginnings of the Cold War, 1945-48." In The American Historical Review. Vol. 89, 2 (April, 1984).
- Leiner, Marvin. Sexual Politics in Cuba. Machismo, Homosexuality and AIDS. Boulder,

- San Francisco, Oxford: Westview Press, 1994.
- Lemebel, Pedro. La esquina es mi corazón: crónica urbana. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995.
- “La metáfora de la subversión” Entrevista con Elizabeth Neira. El Mercurio: Artes y Letras. Santiago. 21 de febrero, 1999
- Tengo miedo torero. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 2001.
- “Manifiesto” (Hablo por mi diferencia). En A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile. Ed. de Juan Pablo Sutherland. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.
- “Entrevista con Nelly Richard.” Revista de Crítica Cultural 16 (junio) 2003.
- De perlas y cicatrices. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010.
- Entrevista con Gabriela Wiener. “Con la memoria herida cuesta volver a soñar un país” La República. Pe. 22 de setiembre, 2013 (19/04/14)
<http://www.larepublica.pe/22-09-2013/con-la-memoria-herida-cuesta-volver-a-sonar-un-pais>
- Lewis, Vek. Crossing Sex and Gender in Latin America. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Livingstone, Grace. America’s Back Yard. The United States & Latin America from the Monroe Doctrine to the War on Terror. London & New York, 2009.
- Loayza, Luis. Sobre el novecientos. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1990.
- Lockwood, Lee. Catro’s Cuba, Cuba’s Castro. New York: Vintage Editions, 1969.
- López, Miguel. “Pink it, Bitch!” En Saturday Night Thriller y otros escritos 1993-2013. Ed. de Miguel López. Lima: Estruendomudo, 2013.
- Luengo, Enrique. José Donoso: Desde el texto al metatexto. Concepción: Editora Anibal Pinto, 1992.
- Luis, William. Lunes de revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana. Madrid: Editorial Verbum, 2003.
- Lumsden, Ian. Machos, Maricoes, and Gays. Cuba and Homosexuality. Philadelphia: Temple University Pres, 1996.
- Llanos, Bernardita. “Masculinidad, Estado y violencia en la ciudad neoliberal” En Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel. Ed. de Fernando Blanco. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.

- Magnarelli, Sharon. Understanding José Donoso. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- Mallon, Florencia. Peasant and Nation: The Making of Postcolonial Mexico and Peru. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Mariátegui, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. 3ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Martínez, Nelly. "Entrevista con José Donoso". Revista Hispanoamérica 21 (1978).
- "Casa de campo de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores." Hispanamérica 27 (80/81), 1998.
- Méndez, C. "Incas sí, indios no: Notes on Peruvian Creole Nationalism and its Contemporary Crisis. En Journal of Latin American Studies, 28 (1), 1996.
- McClintock, Cynthia. Revolutionary Movements in Latin America: El Salvador's FMLN and Peru's Shining Path. Washington, DC: United States Institute of Peace Press, 1998.
- Menton, Seymour. Narrativa de la Revolución cubana. México: Plaza y Janés, S.A., 1982
- Ministerio de Educación Cubano. "Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura" Memorias.
- McMurray, George R. José Donoso. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Mogrovejo, Norma. "El movimiento lésbico latinoamericano. 25 años de historia." En De amores y luchas. Diversidad Sexual, derechos humanos y ciudadanía. Ed. de Jorge Bracamonte. Lima: Centro de la mujer peruana "Flora Tristán," 2001.
- Moraña, Mabel. "Escribir en el aire, heterogeneidad y estudios culturales" En Revista Iberoamericana Vol. 61, Issue 170-171 (1995).
- Moreiras, Alberto. "¿Puedo madrugar a un narco? Posiciones críticas en la Asociación de Estudios Latinoamericanos". Fronterad, Revista Digital. (27-06-2012)
<http://www.fronterad.com/?q=node%2F5697>
- Moulian, Tomás. Contradicciones del desarrollo político chileno, 1920-1990. Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2009.
- Mosse, George. The Image of Man. New York and Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Murphy, Marie. Authorizing Fictions. José Donoso's "Casa de Campo". London: Tamesis Books, 1992.

- Negro, Dalmacio. El mito del hombre nuevo. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- Noemi, Daniel. Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.
- Noriega Bozovich, Cecilia. “El último Brunch” En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Ocasio, Rafael. Cuba’s Political and Sexual Outlaw. Reinaldo Arenas. Florida: University Press of Florida, 2003.
- Olivares, Jorge. Becoming Reinaldo Arenas. Family, Sexuality, and the Cuban Revolution. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- Ortega, José. La estética en la narrativa hispanoamericana. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1933.
- Ortiz, Josean. “La Cecia se se transforma en Josephine Baker” (11/04/2014)
<http://www.youtube.com/watch?v=Pjwxn7NO9jc>
- Ottmar, Ette. “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto” En La escritura de la Memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación. Frankfurt y Miami Vervuert, 1991.
- Oyarzún, Pablo. “Crítica; Historia. Sobre el libro *Márgenes e Instituciones*, de Nelly Richard” En Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- Oviedo, José Miguel. Cien Tradiciones Peruanas. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1977.
- Historia del la literatura latinoamericana. Volumen II. Alianza Editorial, 1995.
- Historia del la literatura latinoamericana. Volumen IV. Alianza Editorial, 1995.
- Owens, Craig. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” En The MIT Press Vol. 12 (October), 1980.
- Palma, Ricardo. “El maricón Juan José” En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Palverich, Diana. “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y Loco afán de Pedro Lemebel.” En Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la obra de Pedro Lemebel. Ed. de Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- Paz, Senel. “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” Ed. de Jonathan Dettman. Northern Arizona

- University, 2006.
- Perlongher, Néstor. La prostitución masculina. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- “La barroquización” En Prosa plebeya: ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Peristiany, J.G., Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1966.
- Pino-Ojeda, Malescka. “Gay Proletarian Memory: The Chronicles of Pedro Lemebel” Continuum Journal of Media & Studies. 20. 3 (setiembre), 2006.
- Pedraza, Silvia. Political Disaffection in Cuba’s Revolution and Exodus. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Piglia, Ricardo. “Ernesto Guevara: rastros de lectura.” El último lector. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- Porbén, Pedro P. The Desire Revolution and the New Man: Assembling and Negotiating Cultural and Intellectual Practices in Revolutionary Cuba. University of Michigan 2009.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana (1960-1971). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Rama, Ángel. “El ‘Boom’ en perspectiva.” En Más allá del Boom: Literatura y mercado. Ed. de Ángel Rama. México D.F.; 1981.
- Richard, Nelly. Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago de Chile: FLACSO N. 46 (enero), 1987.
- Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición) Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 2000.
- Masculine/Femenine. Practices of Difference(s). Trad. de Silvia R. Tandeciarz y Alice A. Nelson. Durham & London: Duke University Press, 2004.
- “Éxodos, muerte y travestismo” En Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la obra de Pedro Lemebel. Ed. de Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- Riva Agüero, José de la. Carácter de la literatura del Perú independiente. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

- Roach R., Joseph. Introduction. En Critical Theory and Performance. Ed. Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.
- Roberts, Kenneth. "El neoliberalismo y la transformación del populismo en América Latina. El caso peruano". En Populismo y neopopulismo en América Latina. El problema de la cenicienta. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.
- Rojas, Rafael. Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Ros, Enrique. La UMAP: El gulag castrista. Miami: Ediciones universal, 2004.
- Rousseau, Jean Jacques. Emilio. Burdeos: P. Beaume, 1817.
- Contrato social. Madrid: J. del Collado, 1820.
- "Economía política" <http://bajalibrosdeconomia.blogspot.com> (07/11/2014)
- Rousseau, Stéphanie. "Populism from Above, Populism from Below: Gender Politics Under Alberto Fujimori and Evo Morales." Gender and Populism in Latin America. Passionate Politics. Ed. de Karen Kampwirth. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Ruffinelli, Jorge. "Lemebel después de Lemebel". Nuevo texto crítico. 22. 42-43, 2009.
- Ruiz, Jorge. "Homotextualidad: la diferencia y la escritura" En Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana. Madrid: Editorial fundamentis, 1990.
- Salazar Bondy, Augusto. Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. Lima: Moncloa, 1967.
- Sarduy, Severo. "Escritura/Travestismo". En Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- "Conversación con Severo Sarduy." Entrevista de Emir Rodríguez Monegal. En Revista de Occidente. Separata. N° 93, diciembre 1970.
- La simulación. Ensayos generales sobre el barroco. México: Fondo de cultura económica, 1987.
- Seidman, Steven. "Identity and Politics in a 'Postmodern' Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes." In Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. Ed. by Michael Warner Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Shayne, Julie. The Revolution Question. Feminisms in El Salvador, Chile, and Cuba. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2004.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature. New York:

- Palgrave, 2002.
- Sierra Madero, Abel. Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana. La Habana: Fondo editorial casa de las américa, 2006.
- Schaffer, Maureen. “Pedro Lemebel: La yegua silenciada” Revista HOY.
<http://www.letras.s5.com/pl250404.htm> (accesed February 11th, 2014)
- Skármeta, Antonio. “Perspectiva de Los Novísimos” En Hispanamérica. Año 10, No. 28 (abril) 1981.
- Solotorevsky, Myrna. José Donoso: incursiones en su producción novelesca. Valparaíso: Universidad Católica, 1983.
- Sosnowski, Saúl. “Casas, voces y lenguas de América Latina. Diálogo con el escritor chileno José Donoso”. Encuentros. 1. Washington D.C.: Centro cultural del BID, 1993.
- Soto, Francisco. Fascismo y Opus Dei en Chile. Berlín: Editorial Avance, 1976.
- Reinaldo Arenas. The Pentagonía. Miami: University Press of Florida, 1994.
- Sutherland, Juan Pablo. Introducción. En A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile. Ed. de Juan Pablo Sutherland. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.
- Smith, Geoffrey. “National Security and Personal Isolation: Sex, Gender, and Disease on the Cold-War United States.” In The International History Review, Vol 14, 2 (May 1992).
- Stein, Steve. Populism in Peru: The Emergence of the Masses and the Politics of Social Control. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1980.
- Stinchcomb, Dawn. “The Mirrored Text: Gender Performativity and Gender Symmetry in Otra vez el mar” En Chasqui: revista de literatura latinoamericana. Vol 37 No 1 (mayo), 2008.
- Swanson, Philip. Jose Donoso: The “Boom” and Beyond. Liverpool: Francis Cairns (Publications), 1988.
- Uceda, Ricardo. Muerte en el pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército peruano. Bogotá: Editorial Planeta colombiana, 2004.
- Ugarteche, Oscar. “Historia, sexo y cultura en el Perú” En Museo travesti del Perú. Lima: Institute of Development Studies, 2008.
- Tarazona, Emilio. Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología. Lima: ICPNA. 2005.

- Taylor, Diana. Opening Remarks. En Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America. Eds. Diana Taylor y Juan Villegas. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Turner, William. A Genealogy of Queer Theory (American Subjects). Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- Vyllder de, Stefan. Allende's Chile. The Political Economy of the Rise and Fall of the Unidad Popular. Cambridge, London, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1976.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina. Buenos Aires: La Cebra, 2014.
- Weyland, Kurt. "Neopopulism and Neoliberalism in Latin America: Unexpected Affinities." En Studies in Comparative International Development. Fall 1996, Vol. 31, N 3.
- "Neopopulism and Neoliberalism in Latin America: How Much Affinity?" En Third World Quarterly. Vol. 24, N 6, 2003.
- Williams, Gareth. "Subjectivity, Representation and Politics in the Narrative of José Donoso." Diss. University of California, Davis, 1992.
- The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2002.
- "On Global War and the End of the Katechon: Four Theses on Posthegemony," (2013; unpublished mss.).
- Young, Allen. Gays Under the Cuban Revolution. San Francisco: Grey Fox Press, 1981.