



HAL
open science

Queer trash argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad

Thérèse Courau

► **To cite this version:**

Thérèse Courau. Queer trash argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad. Ortega González-Rubio, Mercedes y Penenrey Navarro, Julio César. Todos me miran América Latina y el Caribe desde los Estudios de género, Universidad del Atlántico, 2017, 978-958-8742-87-8. hal-01547268

HAL Id: hal-01547268

<https://hal.science/hal-01547268>

Submitted on 26 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(EDITORES)

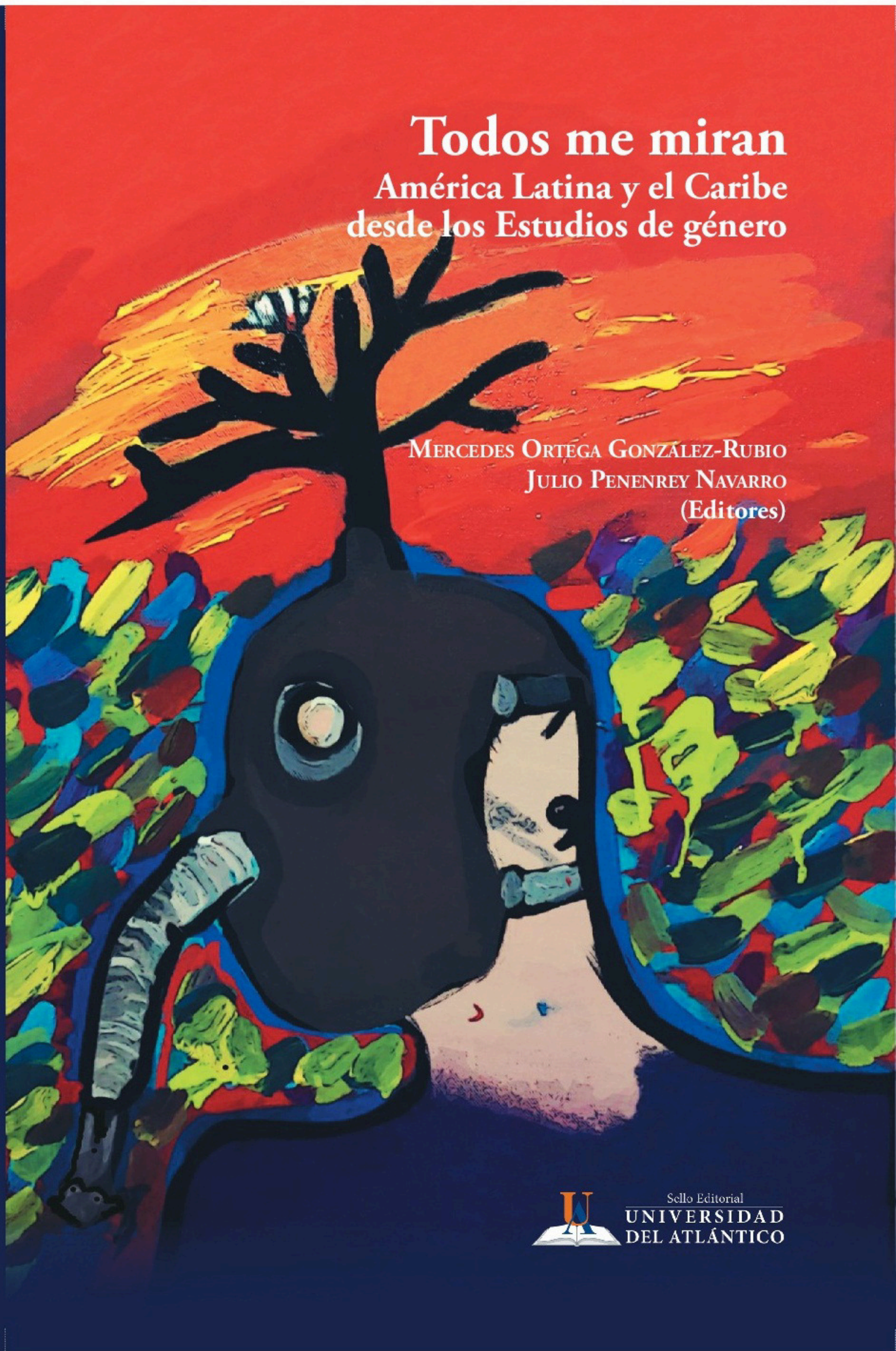
Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO



Todos me miran
América Latina y el Caribe
desde los Estudios de género

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)

 **Universidad
del Atlántico**

Barranquilla, 2017

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Ortega González-Rubio, Mercedes; Penenrey Navarro, Julio César.
Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género. / Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro (Comps.). – 1ª ed. - Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017.

396 p. : ilustraciones, fotos en blanco y negro.

Bibliografía
ISBN 978-958-8742-87-8

1. Identidad de Género 2. Sociología del Hombre 3. Manifestaciones Socioculturales I. Ortega González-Rubio, Mercedes., comp. II. Penenrey Navarro, Julio César., comp. Tít..

CDD: 21.

305.3 T639

Título del libro: Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género.

Compiladores: Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro.

Autores: Michèle Soriano, Diego Falconí Trávez, Thérèse Courau, Sergio Coto-Rivel, Alexander Chaparro Silva, Jorge Luis Peralta, Julio Penenrey Navarro, Marilyn Rivera, Hugo Buitrago Carvajal, Danny González Cueto, Mar Estela Ortega González-Rubio, Mercedes Ortega González-Rubio, Pauline Berlage, Aina Pérez Fontdevila, Laura Ruiz Montes, Francly L. Moreno Herrera, Alexa Cuesta Flórez.

©Universidad del Atlántico, 2017.

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico

Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)

www.uniatlantico.edu.co

publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Diseño y diagramación: Julián Hernández – Taller de Diseño, director@julianhernandez.co

Ilustraciones: Nico Rueda, Barranquilla, 1990.

Estudiante de Comunicación social y Filosofía y humanidades en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia). Ganador del 3er puesto del II Salón de jóvenes artistas Uninorte con su obra “El tema de nuestro tiempo”. Nico transita por el arte y se busca en él. Le interesan la poesía y las artes plásticas y audiovisuales. Se ubica a sí mismo entre el postexpresionismo y realismo espontaneo, sin estar en ninguno de los dos. Actualmente se encuentra vinculado a un proyecto de investigación sobre derechos de la tierra.

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Bogotá, Colombia

Tiraje: 300 ejemplares

Barranquilla (Colombia), 2017

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Tabla de contenido

Introducción 7

Mercedes Ortega González-Rubio
Julio Penenrey Navarro

Sexualidades transgresoras e identidades queer

Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri 13

Michèle Soriano

Hansel/Hedwig, la Casa Emplayada y el entundamiento.

Transculturaciones y decolonialidades literarias

queer, cuir, cuy(r) en América Latina 39

Diego Falconí Trávez

Queer *trash* argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad 61

Thérèse Courau

Decir la diferencia. Violencias de género y representaciones literarias en Centroamérica 83

Sergio Coto-Rivel

“Poder ser nosotros mismos”. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla 101

Alexander Chaparro Silva

Masculinidades: Permanencias y rupturas

Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo 123

Jorge Luis Peralta

Masculinidades y descentralización en <i>Bachata del ángel caído</i> y <i>Carnaval de Sodoma</i>, de Pedro Antonio Valdez	151
Julio Penenrey Navarro	
El patriarcado y la figura del padre en los cuentos de Luis Negrón y Ricardo Santana Ortiz	177
Marilyn Rivera	
<i>Tríptico cereteano</i> de Raúl Gómez Jattin: Entre el paisaje, la niñez, las mujeres y la homosexualidad de pueblo	201
Hugo Buitrago Carvajal	
Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla	225
Danny González Cueto	

Cuerpo, autoría y género

Shakira como tecnología de género: Representaciones de la identidad femenina	239
Mar Estela Ortega González-Rubio Mercedes Ortega González-Rubio	
Cuando el <i>genre</i> se vuelve género: Juego de parodias en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez	281
Pauline Berlage	
Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector: De la “extranjera en la tierra” a la “madre de la humanidad”	307
Aina Pérez Fontdevila	
Siento, luego existo. Poder y límite del cuerpo negro femenino en tres novelas caribeñas	329
Laura Ruiz Montes	
<i>Ciclón</i> y decir lo innombrable. De la homosexualidad a la función crítica del escritor	347
Francy L. Moreno Herrera	
Visionarias: De lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano	357
Alexa Cuesta Flórez	

Queer *trash* argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad

THÉRÈSE COURAU*

CEIIBA/ARPEGE–UNIVERSIDAD DE TOULOUSE JEAN JAURÈS, FRANCIA

La contra-sexualidad busca generar una contra-producción de placer y de saber en el marco de un sistema de contra-economía contra-sexual. Por esta razón, la publicación de imágenes y textos contra-sexuales (contra-pornografía) se considerarán como artes y disciplinas.

Beatriz Preciado, *Manifiesto contra-sexual*

No hay mayor insumisión que la risa y el placer. Nos negamos a ser guerreras de ceño eternamente fruncido y piernas cerradas. Nos resistimos a sentirnos culpables por haber sobrevivido. Somos manada furiosa, devenimos perras.

Itziar Ziga, *Devenir perra*

El queer *trash* argentino nace a principios del 2000 como antiestética (¿contra-estética?) propia de las producciones literarias de la primera editorial cartonera en Argentina, el sello Eloísa cartonera (Palmeiro, 2014, p.21), punto de partida del proyecto político editorial cartonero que se presenta como uno de los movimientos contraculturales y contra-económicos de mayor resonancia en la última década en Argentina y en América Latina y una de las experiencias más logradas de articulación de un proyecto político-estético con la resistencia anticapitalista.

En los relatos autoficcionales y/o autoreflexivos que fundan esta poética –de los amores extraviados entre zombies gays de Peter Pank (2013) al S/M lésbico

* Doctora en Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Toulouse, Francia. Es profesora titular de la misma universidad en el Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, y miembro del Grupo de Investigación CEIIBA (Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos). Entre sus últimas publicaciones se encuentran el capítulo de libro “El cuerpo: ¿con o sin órganos? Sentido y contrasentido del diálogo entre la filosofía y la literatura feminista”, en *El cuerpo en juego. Cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas* (Eds. Meri Torras y Marie-Agnès Palaisi-Robert, 2014) y el artículo “Pola Oloixarac y Las teorías salvajes: Las promesas del velociraptor”, en *Mundo nuevo*, 16 (2015).

de Gabriela Bejerman (2013), pasando por la poesía y la prosa de Washington Cucurto que mezcla el romanticismo *kitsch* y lo pornográfico¹– se propone una “[...] sexitextualización del cuerpo y sus placeres como forma de resistencia” al orden patriarcal (Palmeiro, 2011, p.171) que hiperboliza el cotidiano de las minorías sexuales. Estos relatos, que se inscriben en la escalada inflacionista de la cultura *camp* y visibilizan al extremo lo que la sociedad heteronormativa forcluye, vehiculizan representaciones contrasexuales –en el sentido que le da Beatriz Preciado (2002) a la palabra– que cuestionan las normas de género y hacen proliferar las identidades queer nómades, antivictimarias y postidentitarias. Constituyen un contracanon definido por una estética del regocijo que encarnan de manera emblemática las novelas rosas queer² de una de las fundadoras del sello, Fernanda Laguna. Novelas rosas *hardcore*, disruptivas, que se caracterizan además por venir saturadas por las figuraciones lesbianas cuando estas siguen mantenidas en el lugar de lo impensado y de lo irrepresentable, incluso en la tradición queer argentina.³ Son textos joviales que entran en resonancia con el concepto *empowering* de “euforia de género”, elaborado por activistas trans y queer⁴ y que proponemos convocar para el análisis de estas producciones culturales. Esta expresión fue en efecto propuesta como antídoto a la patologización de las identidades de género no normativas estigmatizadas por el diagnóstico psiquiátrico de “disforia de género” o de “trastorno de identidad de género”, categorías transfóbicas utilizadas para designar a las personas que presentan lo que las autoridades médicas consideran como conflictos problemáticos entre la identidad de género y “el sexo anatómico”. El cambio de paradigma que estos textos nos incitan a operar respecto a la tradición crítica *straight* para ser estética y políticamente inteligibles –y que deja entrever el paso de la “disforia” a la “euforia” de género– nos invita a situar estas producciones en el marco de los debates teóricos en torno a lo queer y la performatividad de género que plantea, entre otras, Judith Butler desde sus dos ensayos, *Trouble dans le genre* [*El género en disputa*] (2005) y *Défaire le genre* [*Deshacer el género*] (2012).

1 Véase, entre otras obras, el poemario de Washington Cucurto, *La máquina de hacer paraguayitos*, (2005) y la novela *Sexybondi* (2011).

2 Véase, entre otras obras las siguientes novelas de Dalia Rosetti, *Tatuada para siempre* (1999), *Durazno reverdeciente* (2003) y *Sueños y pesadillas* (2004).

3 Una tradición mayoritariamente marcada por las estéticas que interrogan las homosexualidades masculinas como en las obras de Manuel Puig, Copi, Osvaldo Lamborghini o Néstor Perlongher, entre otros.

4 Véase, por ejemplo, los glosarios difundidos por la comunidad transgénero: <http://iamtransgendered.com/Glossary.aspx>.

En este ensayo nos centraremos más específicamente en uno de los textos emblemáticos publicados por Eloísa cartonera, *Durazno reverdeciente* de Dalia Rosetti, y postularemos además que la construcción de un marco hermenéutico queer (im)propio, (in)apropiado, se (re)genera también desde y a través de la lectura de las contra-ficciones literarias. Consideraremos así, experimentando una circulación muy queer entre lo ficcional y lo teórico, que, si bien la teoría butleriana permite leer el texto, el potencial disruptivo de este relato eufórico, así como el cuestionamiento crítico que plantea, resulta susceptible a cambio de *desbacer*, o por lo menos de poner las teorías de Butler *en disputa*. Nos enfocaremos en la epistemología de la jovialidad que sostienen las producciones culturales que se inscriben en el queer trash y que nos parece revelar la eficiencia del cuestionamiento de la frontera entre teoría y ficción en la construcción de marcos teóricos e identidades de género disonantes y eufóricas.

Contra-epistemología contra-sexual: Butler y la literatura queer

Resulta obvio que la difusión del pensamiento queer, y más específicamente de la teoría butleriana, en el campo cultural argentino a partir de la publicación de *Gender Trouble* (Butler, 1990) ejerció una destacadísima influencia en los movimientos LGBT y en la emergencia, entre otras, de la antiestética queer *trash*. En Argentina, traducciones de fragmentos de los ensayos de Judith Butler circulan desde el principio de los años 90 (por ejemplo, Butler, 1992) y benefician de una amplia difusión en el campo literario a partir de finales de los 90. Varias revistas feministas tales como *Feminaria* –que publicó la traducción del primer capítulo de *Gender Trouble* en 1997– o *Mora* –que divulgó en 1998 artículos de Butler, así como análisis literarios inspirados por la teórica– contribuyeron a la difusión del pensamiento butleriano antes de la publicación en castellano de *El género en disputa* (Butler, 2001) y *Cuerpos que importan* (Butler, 2002). La circulación de estas primeras traducciones produjo una renovación de los cuestionamientos en el campo de la crítica literaria y de la escritura feminista/queer. La puesta en tela de juicio del sistema sexo/género binario, la redefinición del género como performance y performatividad que se abre a la resignificación/repetición subversiva favorecieron nuevas lecturas de las representaciones literarias y nuevas escrituras de las identidades sexuales y de género, así como de las sexualidades no normativas.

En el marco de una reflexión sobre la manera en que las manifestaciones culturales contribuyen a cuestionar las identidades sexuales normativas y las epistemologías críticas, así como a proponer nuevos modelos de subjetivación y marcos de análisis, conviene sin embargo examinar más hondo este vínculo que se instaura entre las teorías y movimientos feministas/queer y las producciones artísticas. Y eso, tanto más cuando se trata de producciones queer latinoamericanas, provenientes de la cultura popular, que visibilizan las minorías sexuales gays, lesbianas, *fem*, *butch*, transgéneros, *drag*, S/M, etc. El análisis desde la perspectiva del género reconduce en efecto a menudo las fronteras disciplinarias, las diferencias binarias y jerarquizantes entre teoría y arte, ciencias humanas y ficción, cultura letrada y cultura popular, Norte y Sur, proponiendo leer las manifestaciones artísticas queer latinoamericanas desde la teoría de los centros europeos o norteamericanos o, en otras palabras, como lo subraya Claudia Costa de Lima (en Femenías, 2002), desde una postura que considera que “[...] mientras el centro académico teoriza, se espera que la periferia lo provea con estudios de casos” (p.192).

Cabe recalcar que la recepción de los trabajos de Butler en el campo literario latinoamericano se inscribe en un “tráfico de teorías” (De Lima Costa, en Femenías, 2002, p.189) –un proceso de captación de herencia y de rivalidad entre centros y periferias, de traducción cultural compleja– que caracteriza la circulación internacional de los discursos feministas, post-feministas y queer. La discursividad queer postcolonial latinoamericana se construyó en efecto en parte contra la cultura gay y lesbiana primermundista y globalizada, influida por las teorías anglosajonas⁵. Viene así fuertemente marcada por la reivindicación de un posicionamiento queer latinoamericano específico, en el que la cuestión de las representaciones de género y de las sexualidades resulta atravesada por la cuestión de la raza y de la clase⁶. Lo ejemplifica la subjetividad periférica del “marica-mapuche-pobre” reivindicada por Pedro Lemebel (2000, p.127), así como lo demuestra José Javier Maristany (2008) en su reflexión sobre la especificidad del posicionamiento queer latinoamericano⁷, o la afirmación del *kitsch*, del *camp* y del iconoclasmo gay como rasgos propios de la poética queer latinoamericana.

5 Véase Dieter Ingenschay (2006) y AA.VV (2014).

6 Véase Maristany (2008).

7 Esta reivindicación hace eco a la reflexión inaugural de Butler (2005) que, en la apertura del primer capítulo de *Gender Trouble*, pone en entredicho la existencia de un sujeto coherente y estable del feminismo y discute la tesis del patriarcado universal recordando que “[...] el género es parte involucrada de dinámicos raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales donde se construyen discursivamente las identidades” (pp.62-63; en adelante, las traducciones de citas

En el campo universitario, la recepción de Butler vino, sin embargo, mayoritariamente influenciada por una voluntad de inscribirse en la filiación legitimante del discurso teórico anglosajón que posee una determinada forma de autoridad –incluso a costa de la ocultación parcial de las filiaciones históricas de las políticas locales de representación de las subjetividades disidentes y de las minorías sexuales de los años setenta/ochenta⁸– y que sigue un movimiento de desplazamiento de herencia, de la tradición latinoamericana a la crítica de los “centros” europeos y norteamericanos. Este mismo movimiento se vio amplificado por un proceso de reapropiación y regulación de los discursos queer en los espacios universitarios. Se apela a Butler para leer los ya clásicos de la cultura gay como Néstor Perlongher, Manuel Puig, Lezama Lima, Reinaldo Arenas o Pedro Lemebel. Sin embargo, el diálogo con la teórica resulta sobre todo monopolizado por los críticos de la literatura *femenina*, mientras que la literatura lésbica sigue totalmente marginada del debate. Las referencias a Butler alimentan, en efecto, los ensayos sobre la escritura de las mujeres en América Latina y encuentran un amplio lugar en las bibliografías donde se mezclan con las representantes de la tradición diferencialista del *French Feminism*: Luce Irigaray, Julia Kristeva e incluso Hélène Cixous. Diamela Eltit, Rosario Ferré, Sylvia Molloy, Marta Traba, Tununa Mercado y Luisa Valenzuela se (re)leen desde la performance y la performatividad, en ensayos que se inscriben en la vena del diferencialismo estratégico, donde lo *femenino* sigue funcionando *in fine* como índice identificador⁹ y el rodeo por Butler sirve al final para una realineación sobre la diferencia de los sexos en su relación con el imaginario sexuado de la creación.

Dado las autoras previamente citadas –que conforman el canon de la literatura de mujeres de los ochenta/noventa– con los cuales la crítica hace generalmente dialogar a Butler, cabe subrayar que la difusión del pensamiento de la teórica queer en la crítica literaria académica tuvo poca implicación en la renovación de los “objetos” de estudio y en la integración en los “márgenes legítimos” de las producciones de las subculturas sexuales, del “*dirty world*” de la escena literaria. Si la crítica que se reivindica de Butler destaca con

sacadas de ensayos en francés serán nuestras).

8 Pienso, por ejemplo, en la importancia para el pensamiento queer argentino contemporáneo de la herencia de las producciones teóricas elaboradas por grupos militantes como el Frente de Liberación Homosexual (1971-1976) que contaban entre sus filas con intelectuales y escritores como Néstor Perlongher o Manuel Puig. Véase también el texto de presentación de la reedición *casera* por Mariposa Muerta Fanzine y Fiesta Eyeliner gay-les-trans de la revista *Somos* editada en Buenos Aires en forma clandestina (1973-1976) por el Frente de Liberación Homosexual.

9 Véase, por ejemplo, el ensayo de María Inés Lagos titulado Hechura y confección. Escritura y subjetividad en narraciones de mujeres latinoamericanas (2009).

razón que todo texto puede obviamente someterse a una (re)lectura queer pertinente apelando a la epistemología del armario de Eve Sedgwick (2008), las producciones que se inscriben en el movimiento queer permanecen paradójicamente no leídas. He aquí una forma de asimetría jerarquizante que participa del refuerzo de la frontera entre, por un lado, unos objetos considerados como sucios, hirsutos por ser populares, producidos por sujetos abyectos, y por otro, objetos literarios legítimos cuya marginalización sería *digna de llorar, que serían dignos de ser leídos*, diría Butler, aunque sea a veces a expensas del despliegue de una energía considerable cuando es necesario torcer el texto y/o la teoría para que *ello* funcione. Asumiendo esta forma de violencia simbólica, la crítica académica resiste así a la elaboración de una contra-epistemología contra-sexual literaria –que se inscribiría en el proyecto de contra-producción de saberes por el que aboga Beatriz Preciado en su *Manifiesto*–. Contra-epistemología que no puede prescindir del enriquecimiento mutuo de la teoría queer y de los textos literarios disruptivos que se emparentan estrechamente con ella y resultan entonces susceptibles de cuestionarla y revitalizarla, hasta confundir los límites de sus territorios.

Contra-economía contra-sexual: Eloísa cartonera y el queer trash

A partir de finales de los noventa, la difusión del pensamiento queer acompañó en efecto el desarrollo de nuevos modos de politización de la literatura impulsados por proyectos editoriales *underground* y populares que permitieron que se consolidaran las condiciones de posibilidad del acceso a la palabra de las minorías sexuales (Palmeiro, 2011). El proyecto de Fernanda Laguna, pintora, poeta y novelista, que funda Belleza y Felicidad, junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, en 1999, y luego Eloísa cartonera en 2003, junto con Washington Cucurto y Javier Barilaro, es ejemplar de este fenómeno que contribuyó en la construcción de circuitos culturales alternativos respecto al mundo editorial “clásico”.

Desde la galería de arte y casa editorial Belleza y Felicidad, Fernanda Laguna, inspirándose en la tradición brasileña de “la literatura de cordel”, comenzó a difundir textos *raros*, objetos literarios desacralizados, vendidos a muy bajo coste, colgados de cuerdas para tender la ropa en puestos de mercadillos que mezclaban literatura popular y baratijas de toda clase. Es después de la crisis argentina del 2001, y con Eloísa cartonera, cuando este

modelo de difusión literario contra-cultural y anti-elitista se consolidó. En el contexto de la crisis argentina, que se caracterizó en el mundo editorial por una retracción del mercado cada vez más controlado por los grandes grupos internacionales como Mondadori o Planeta que priorizan las producciones con expectativas de ventas importantes, el proyecto de Eloísa cartonera se sitúa en los antípodas de la lógica neoliberal que preside a la reestructuración del campo argentino a principios de los años 2000. Así presentan los fundadores el nacimiento del sello en medio del caos político de la crisis argentina, en la página web de la editorial:

Eloísa Cartonera nació en el 2003, por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque [...]. Por aquellos días, hombres y mujeres perdieron sus trabajos, y se volcaron masivamente a las calles en busca del pan para parar la olla, como se dice, y conocimos a los cartoneros. ... Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa [...]. Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema... ..Y un día llegó Fernanda... una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja... Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003 [...]. Compramos el cartón a los cartoneros que vienen a la carto con el cartón especialmente seleccionado. A ese cartón lo cortamos, lo pintamos y le pegamos el interior del libro, que imprimimos en nuestra Multilit 1250 (que lentamente estamos aprendiendo a manejar nosotros, no sin dificultades, pero con la firme convicción de conseguirlo cualquiera de estos días) ... ¡Y Listo! Así de simple y bello es un libro cartonero...¹⁰

Eloísa cartonera es así la primera cooperativa autogestionada, sin objetivo lucrativo, de fabricación artesanal de libros, como se encuentran hoy decenas en Argentina y en otros países de América Latina (Perú, Bolivia, México, Brasil, Chile, Paraguay, Ecuador) y por todas partes en el mundo, hasta en Europa. El relato de los orígenes que nos ofrecen los fundadores del sello insiste en la dimensión contra-económica, popular, periférica y política

¹⁰ “Mucho más que libros...”. Recuperado de <http://www.Eloísa-cartonera.com.ar/historia.html>.

de un proyecto colectivo que cuestiona los fundamentos de la “autonomía” del campo literario, de las reglas del funcionamiento del mercado editorial y que va estructuralmente contra la tradición culta argentina, elitista y volcada hacia Europa. Eloísa cartonera sacude en efecto las bases mismas de la economía literaria en la medida en que propone libros concebidos con textos cedidos por autores prestigiosos (como César Aira, Ricardo Piglia o Enrique Fogwill) que renuncian a sus derechos de autor (*copy left*) y, sobre todo, de jóvenes autores locales que pagan por la edición de sus obras. Los libros están encuadernados con tapas de cartón comprado a los cartoneros a 25 centavos la caja, eso es, a un precio superior al del mercado. Los cartoneros participan también de la confección de las obras, generando así un modelo contra-económico de socialización literaria que visibiliza a los excluidos que viven de la recolección de residuos, los marginados que las instituciones culturales suelen desconsiderar. Por fin, con un catálogo que cuenta con centenares de títulos tirados a miles de ejemplares vendidos a cinco pesos –el precio que permite a la cooperativa autofinanciarse– y un local abierto al público, Eloísa cartonera experimenta un modelo de difusión de la producción literaria antielitista hasta entonces inédito.

Para Cecilia Palmeiro (2014), que analiza los fundamentos ideológicos de esta cooperativa, el proyecto cartonero que articula nuevas formas de pensar la relación entre literatura y política así como nuevos modelos de subjetivación autorial viene sostenido por el pensamiento queer:

Las antiestéticas de lo trash que surgen alrededor de la crisis de 2001-2002 en la Argentina configuran modos nuevos de politización de la literatura y aportan a la formación de un canon menor, así como ofrecen nuevos modelos de intervención social, alternativos al tradicional compromiso del escritor sartreano. Este proceso puede leerse particularmente en la formación de nuevas estéticas vitales alrededor de proyectos editoriales independientes como Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera, que reconfiguraron la escena literaria argentina y latinoamericana, instauraron modos de circulación independientes a la industria editorial (en el caso del español dominado por compañías multinacionales con sede en España) así como fundaron un mercado mínimo pero dinámico y autosuficiente. El concepto de lo queer, incorporado en ese momento a los debates locales, colaboró en el armazón teórico y experiencial de tales proyectos, así como volvió inteligible su dimensión política. (Palmeiro, 2014, p.22)

Las políticas queer de las representaciones y de los saberes cruzan en efecto el proyecto de Fernanda Laguna como lo subraya el título mismo del catálogo del sello: “Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border” y la inversión del estigma –doble e interseccional– que lo sostiene. A través de la reapropiación del concepto psiquiátrico “*borderline*” y del adjetivo peyorativo “sudaca”, se juega en efecto el paso del discurso injurioso, que señala y excluye los cuerpos/los textos abyectos, perversos, no europeos, a la autodenominación productiva de nuevas post-identidades literarias queer y postcoloniales. Se juega aquí el paso de la disforia a la euforia.

De la primera antología publicada por Belleza y Felicidad en el 2001, *Aventuras* (AA.VV, 2001), presentada por la crítica y activista queer Silvia Delfino (2001) como “estética y políticamente queer” a *Qué vivan los putos* (AA.VV, 2013), se dibujan las características de la estética queer *trash* en relatos breves y poemarios que cuestionan la fijeza de las identidades de género, superan la oposición homosexualidad/heterosexualidad, las identidades gay/lesbiana; yerran, descarrilan, disuenan y divagan. Relatos/poemas cuyos enunciadores/personajes son *fem*, *butch*, transgéneros, transexuales, *drag queen*, *drag king*, que entran en relación (sexualmente y emocionalmente) según lógicas inesperadas, no binarias, impropias; textos que, por fin, se caracterizan por una euforia de género jubilatariamente contagiosa.

Contra-textualidad contra-sexual: *Durazno reverdeciente* de Dalia Rosetti

Uno de los primeros relatos publicados por el sello, *Durazno reverdeciente* (2003) de Dalia Rosetti¹¹ (seudónimo de Fernanda Laguna, una de las fundadoras de la editorial) parece ser representativo de la euforia de género que caracteriza la estética queer *trash* y que resulta interesante leer –arriesgándonos a sufrir un inquietante vértigo bipolar– a la luz del conflicto discursivo y de la política de la performance que se juega en la polémica melancolía *vs.* euforia de género que atraviesa la discursividad queer.

11 De ahora en adelante las referencias a las páginas entre paréntesis remitirán a la segunda edición española de la novela: Dalia Rosetti, *Durazno reverdeciente*, en Dalia Rosetti, *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva, 2005. La versión editada por el sello alternativo y *queer friendly* Mansalva viene en efecto ampliada y propone un capítulo adicional respecto a la versión publicada por Eloísa cartonera.

Fernanda Laguna, personaje de la escena literaria queer, pone en escena en este relato, firmado con su seudónimo de escritora, Dalia Rosetti, a una enunciativa-autora cuyo nombre, Fer Rosetti –que se presenta pues como un híbrido entre su nombre y su seudónimo– anuncia un juego, entre primer grado y parodia, con los procesos de subjetivación literarios y de género. En el relato, el personaje principal, Fer, una profesora de literatura del secundario de 65 años, soltera, escritora fracasada –cuando sus amigas son autoras queer de éxito– lleva una vida que se caracteriza por el patetismo, la frustración y, sobre todo, la melancolía. Reivindicando no pertenecer a ningún sexo, pero ser atraída por los dos, Fer, sola y casta desde más de 30 años, después del fracaso de una relación heterosexual monógama, *sufre del género*, de una identidad y de una sexualidad fuera de la norma, *no reconocible, de una vida que no sería digna de ser vivida* para decirlo en palabras de Butler: “¿Que mierda soy? ¿Heterosexual, bisexual o lesbiana?” (p.106).

El motivo del sufrimiento de género, alrededor del cual se estructura el relato, hace eco a la reflexión de Butler sobre la melancolía, que resulta ser uno de los motivos centrales y más recurrentes en sus obras. En sus primeros ensayos –*Trouble dans le genre* (Butler, 2005)¹², *Ces corps qui comptent* (Butler, 2009)¹³ y *La vie psychique du pouvoir* (Butler, 2002)¹⁴–, la autora se enfoca en efecto en el papel de la identificación melancólica en el proceso de adquisición de las identidades de género. Propone “[...] una crítica cultural de la teoría psicoanalítica” (Butler, 2002, p.206), y analiza la construcción de la masculinidad y la feminidad dentro de la matriz heterosexual como la consecuencia de la interiorización de la pérdida del apego homosexual, de un luto imposible, de un amor perdido, de un deseo que no puede reconocerse, planteando así el género, la masculinidad y la feminidad como “[...] lo que sigue siendo inarticulado en la sexualidad” (Butler, 2002, p.210). Butler analiza entonces la manera en que la imposibilidad de confesar la pérdida del objeto de amor homosexual produce la cultura de la melancolía heterosexual que alegoriza la figura del *drag* (Zapata, 2005, p.31).

El debate sobre la “melancolía de género” parece sin embargo tomar un giro distinto en las obras más recientes, y más concretamente en un texto que aparece en advertencia final a *Défaire le genre* (2012), titulado “Le

12 Véase más específicamente el capítulo “Freud et la mélancolie du genre” (Butler, 2005, pp.147-159).

13 Véase más específicamente el capítulo “La mélancolie et les limites de la performance” (Butler, 2009, pp.236-239).

14 Véase más específicamente el capítulo V, “Le genre de la mélancolie/L’identification refusée” (Butler, 2002, pp.199-222).

transgenre et les attitudes de la révolte” [“El transgénero y la actitud de la revuelta”]¹⁵ y que propone un análisis de un texto poético (slam) transgénero, aprehendido como síntoma melancólico. Tras la reflexión que lleva a cabo sobre las vidas dignas de ser vividas, la vulnerabilidad y la precariedad, en *Vida precaria* (Butler, 2006), Butler desplaza y resemantiza el concepto de “melancolía”. Ya no se trata en efecto de analizar el papel que desempeña la denegación melancólica del apego homosexual en la construcción de identidades genéricas estables y en la naturalización del deseo heterosexual, sino que la melancolía pasa a designar el “sufrimiento de género”, causado por la exclusión social del régimen dominante de las identidades sexuadas. Lo que entonces se pierde para el melancólico transgénero —o para los excluidos del género— es el reconocimiento de vidas, deseos, identidades, de apegos fuera de las normas, socialmente no reconocibles, desrealizados, negados como pérdida, rechazados en lo inefable y, en consecuencia, vividos como pérdida de sí mismo (Butler, 2006, p.300). Butler detecta así en la articulación pública y literaria, en la formulación de esta “queja” (Butler, 2012, p.299) que no puede oírse, la manifestación agresiva y rabiosa de una “herida abierta” (Butler, 2012, p.300), una forma de “auto-laceración” (Butler, 2012, p.297) que, si bien contiene “una promesa política” (Butler, 2012, p.299), se plantea ante todo como una estrategia de “supervivencia” (Butler, 2012, p.300).

Que una adhiera o no a la reformulación por Butler de la tesis “de la melancolía del género”, que una vea una relectura ilustrada del psicoanálisis¹⁶ o una peligrosa concesión hecha a la ciencia patriarcal¹⁷, hay que reconocer que de *El género en disputa* (2001) a *Défaire le genre* (2012), se produce un determinado deslizamiento del *empowerment* al *disempowerment* —deslizamiento que se encarna en la articulación entre “la melancolía del género” y la potencialidad/impotencia subversiva de la performance y que resulta ser sintomático del proceso de institucionalización del pensamiento butleriano—. Para la teórica queer Marie-Hélène Bourcier (2011), con *Défaire le genre* (2012) y este deslizamiento de foco de la subversión al sufrimiento, se pasaría “[...] de una teoría de los géneros agresiva y eufórica a una teoría

15 Una primera versión de este texto fue publicado en una revista de psicoanálisis (*Revista de psicoanálisis*, 3(LXVI), 2000). Remitiremos a la edición ampliada y modificada en francés que apareció en la advertencia final a *Défaire le genre* (2012).

16 Véase por ejemplo el ensayo colectivo *Sexualités, genres et mélancolie. S’entretenir avec Judith Butler* (David-Ménard, 2009).

17 Véase la crítica del ensayo de Butler que propone Marie-Hélène Bourcier en *Queer Zones/3* (2011), “Théorie queer de la première vague et politiques du *disempowerment* : la seconde Butler” (pp.293-331).

benévola y victimizante” (p.310). Bourcier ve en el discurso de la que designa como “la segunda Butler” un debilitamiento del potencial subversivo de los discursos minoritarios aprehendidos en sus aspectos melancólicos, que pone en primer plano la dificultad de resistir a “[...] una reificación de las normas de género generadora de sufrimiento y luto imposible” (Bourcier, 2011, p.329).

En *Durazno reverdeciente*, si bien el relato se abre y se estructura en torno al motivo de la queja melancólica, se desprende sin embargo una euforia de género endémica que parece ofrecerse al lector/a la lectora como un alegre remedio contra la melancolía, una alternativa al sufrimiento butleriano. En el relato, Fer decide escribir un diario íntimo destinado a sus estudiantes del secundario cuyo objetivo consiste en demostrar que precisamente no se somete a la melancolía. La transgresión de la frontera privado/público, la deprivatización politizante de lo íntimo, a través de la dirección pública del diario a los estudiantes, viene así tematizada en el relato:

Me doy cuenta de que estoy escribiendo “mi historia” como si les estuviera hablando a mis alumnos. En realidad, quiero dejarles este legado pedorro a mis chicos para desmitificar la imagen que ellos tienen de mí, de vieja chota, aburrida, pasada de moda, sin personalidad ni motivaciones para vivir. Angustiada, solterona, amargada. Melancólica. “Chicos, ahora sí que se van a divertir, la vieja tiene sus dotes sensuales”. (p.58)

La escritura del diario sostiene, acompaña y da cuenta —en una proyección anacrónica y burlona si se tienen en cuenta los vínculos entre la biografía de Fernanda Laguna y la historia de Fer— del proceso de devenir queer de la enunciativa-autora, de una evolución de la distopía disfórica a la utopía eufórica sobredeterminada por el título, *Durazno reverdeciente*. En este título programático, no hay razones para ver un guiño de ojo falsamente cómplice que la cultura letrada, en su condescendencia habitual, dirigiría a la literatura de segunda zona, sino un reapropiación asumida de las zonas de resistencia de las novelas rosas, desde una literatura que se reivindica fundamentalmente popular.

“El durazno”, que se puede suponer marchito y que “reverdece” a través del relato anuncia ante todo una reviviscencia de la escritura en un texto que se presenta en primer lugar como una parodia de la reapropiación sobrecodificada del diario íntimo *femenino*, muy de moda en la tradición de la escritura feminista. Esta reescritura queer sostiene de paso la actualización

paródica de algunos tópicos literarios asociados con el discurso victimario, apocalíptico y entristecido de la literatura de mujeres. El “cuarto propio” un poco sórdido y melancólico al cual nos acostumbraron las autoras desde los ochenta –se puede pensar en la habitación de la autora representada en el íncipit de *En breve cárcel* de Sylvia Molloy: exigua, oscura y desesperadamente vacía, sin mesa ni alumbrado– deja lugar en el relato de Rosetti a los aseos del boliche, nuevo “cuarto propio”, alto lugar de la escritura queer, desde los que, entre dos sesiones de fisgoneo lésbico, Fer, la enunciativa-autora, completa su diario. La “escritura de la escritura” queer ya no dice la imposibilidad de escribir ni rechaza en lo inefable la experiencia lésbica y sale de lo íntimo perforando las paredes de los aseos públicos para proponer modelos de *empowerment* literarios y socio-sexuales bastante inéditos.

“El durazno que reverdece” anuncia en paralelo un renacimiento de las representaciones de género en un relato que propone un recorrido contra-sexual punk, delirante, político y poético. Si Fer declara, en exergo a su diario, que le gusta la virilidad, la sucesión de cuadros que da cuenta de sus aventuras sexuales y emocionales nos hunde en un universo saturado de mujeres, el universo de los clubes lesbianos, donde la feminidad se borra detrás de una masculinidad que se juega sin hombres; un universo a la vez apromblemático e hipercrítico en que todas las mujeres son lesbianas pero en que –según la fórmula consagrada por Monique Wittig– “las lesbianas no son mujeres” (Wittig, 2013, p.67); un universo en que las fronteras se borran entre cuerpos/*dildos*/prótesis sexuales/silicona y extensiones capilares; en que la masculinidad y la feminidad se desconectan de lo biológico y la inseminación artificial se plantea como la vía “natural” de la reproducción. Un universo por fin en que los post-cuerpos abyectos ocupan posiciones de enunciación legítimas. Un universo que parece entonces regido por el contrato contra-sexual tal como lo define Beatriz Preciado en el íncipit del *Manifiesto*, que nos invita a “[...] un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado” (Preciado, 2002, p.18), que rechaza las oposiciones binarias hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad y exhibe una contra-disciplina sexual en la que “[...] los cuerpos se reconocen a sí mismos [...] la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas” (Preciado, 2002, p.18).

En la primera parte del relato que se organiza en torno a una sucesión de escenas de sexo más o menos verosímiles e informadas por un tono burlón

y jovial, se sigue a Fer que se ha hecho cliente asidua de un bar lesbiano. Esta se enamora perdidamente de Carmen, un colega profesora de biología que trabaja en una tesis sobre las flores hermafroditas y su relación con los travestis, y luego de un joven *drag king*, “un casanova post punk” (p.87), mientras que su amiga Gaby la anima a asumir su heterosexualidad reprimida. El paso de la melancolía a la euforia descansa en la inversión de los esquemas de *bildungsroman* canónico (Bourcier, 2013), la cual se basa en la reapropiación de la escena pornográfica puesta al servicio de la construcción de una comedia *post porn*. Dalia Rosetti convoca en efecto y revisita el esquema de la iniciación el cual conduce a la plenitud sexual –intriga mínima del discurso pornográfico literario canónico que se basa en el descubrimiento por una heroína-narradora que tiene una sexualidad problemática de sus plenas capacidades sexuales– y desvía/pervierte así la carga en afecto eufórico del discurso pornográfico. Si en los relatos canónicos “[...] la mujer que fue al cabo de la iniciación está en perfecta armonía con la sexualidad fálica que organiza los relatos en los que es el personaje central [y] confirm[a] la legitimidad de la sexualidad que la toma por objeto” (Maingueneau, 2007, p.58), aquí, muy al contrario, la representación, que prescinde de “varones” y que tampoco se dirige a ellos, sirve a la exhibición de prácticas de resistencias contra-sexuales gozadoras. El enfoque –a falta de centrarse en el sexo masculino, mediante los primerísimos planos ginecológicos de la pornografía moderna– se desplaza hacia la inscripción política en los cuerpos de las performances subversivas, hacia el carácter *empowering* de las incorporaciones y de las estrategias biopolíticas de los subculturas trans y queer (Bourcier, 2011, p.316). En el encuentro entre Fer y Carmen, el *dildo*, mal nombrado “consolador”, ya no es un sustituto artificial o metafórico del falo que vendría a colmar una falta en la sexualidad lesbiana:

[Carmen] se levanta y va hasta el cuarto. Vuelve en lo que para mí es un segundo y comienza a penetrarme, corriéndome la bombacha hacia un lado, suavemente, con un consolador con vaselina (creo) y yo empiezo a estremecerme entre los almohadones que tiene en el piso. La casa está preparada para todo. [...]. Intento besarla pero ella se resiste. Sigue metiéndome esa carne sintética tan real. [...]. Nos enlazamos como dos putas calientes. (p.76)

“La carne sintética tan real”, de la que nos habla Beatriz Preciado (2002) en su *Manifiesto* y que desestabiliza la frontera entre la referencia y

el referente, hace de un sexo de plástico el revelador “de la plasticidad de los sexos” (p.18). Paralelamente, se inscribe en el texto la voluntad entusiasta de las autodenominadas “putas calientes” de performar un “devenir perra” (Ziga, 2009) que busca desestabilizar, desde el placer, la matriz de inteligibilidad de la sexualidad heteronormativa. El cuestionamiento de la frontera entre el órgano y la máquina se juega de nuevo en las escenas de sexo entre Fer y el *drag king*, a través de la puesta en escena de las tecnologías prostéticas que permiten la reconstrucción del cuerpo masculino y en un mismo movimiento su desnaturalización, su desplazamiento gozoso: “No quiero obsesionarme con él [pero] no puedo parar de pensar en su bulto de goma espuma o de no sé qué. ¿Se habrá operado? ¿Tendrá una prótesis natural extirpada de su vientre?” (p.92). La deconstrucción de la masculinidad corre paralelo a una objetivación erotizante que participa de la producción de cuerpos, géneros, subjetividades y placeres diferentes y móviles.

Lejos de la queja melancólica, el discurso pornográfico flirtea además –y esto entre primer grado y parodia desde una postura que postula la superación de la oposición entre la gravedad de las cuestiones planteadas y la eficiencia del humor– con el ensayo de desarrollo personal. En otro relato breve, titulado “Alejandra” (Rosetti, 2005), que sigue inmediatamente a *Durazno reverdeciente* en la colección de relatos *Me gustaría que gustes de mí* publicada por Mansalva en el 2005, Laguna se reapropia de esta categoría textual que promueve la afirmación sexual y personal y que sitúa en la cumbre de la jerarquía de los géneros.

En este relato lésbico que se emparenta con la novela rosa, la tradicional “dirección al lector/a la lectora” toma un giro inesperado:

Yo... Dalia Rosetti se lo recomiendo a todas las chicas: búsquense a una amiga, su mejor amiga, una colega, una piba de la disco y vayan para adelante. En un baño, una pieza de una casa de algún amigo, en la cama de los padres de tu mejor amiga. Donde están las máquinas que hacen subir y bajar los ascensores. En una terraza en invierno. Bue... lo típico en una plaza. En tu dto. de Barrio Norte o de Once. Es muy lindo chupar una concha, tiene que escarbar entre los pelitos hasta llegar a la parte suavcecita y meter la lengua por donde puedan. [...]. Si eran buenas amigas van a serlo más aún. Se van a mirar cómplices en las fiestas, en la facu. (p.171)

Del mismo modo, en *Durazno reverdeciente*, la clase de literatura institucional de Fer deja lugar a una pedagogía contra-sexual que pretende generar una forma de *empowerment*, de potencia de actuar que la lectura de Butler –por lo menos la lectura relativamente deprimente de *Défaire le genre* (2012)– ya no llega quizá a movilizar. En el centro del relato, el guión de *coming out* viene también revisitado. La parodia de la prescripción contradictoria a una “[...] revelación a la vez obligatoria y prohibida” (Sedgwick, 2008, p.88) de la homosexualidad que se juega a través de la apropiación del ceremonial cristiano, pretende ser un modelo –ligero y grave a la vez– para una auto revelación transformadora, un modelo de confesión disruptiva que invierte el guión confesional heteronormativo. Otra vez víctima de un exceso rabioso de “sufrimiento de género”, vinculado con su identidad y su sexualidad *ininteligibles, no reconocibles, afectadas de irrealidad*, según la retórica butleriana, Fer experimenta la repentina necesidad de cometer un crimen. Después de haber asesinado a una planta y haberse masturbado con ella, Fer la encierra en el diario íntimo que está escribiendo (y que estamos leyendo), se pela la cabeza, hace desaparecer los rastros y el arma del crimen sobre una melodía de Shakira y resiente la necesidad de arrepentirse públicamente, de confesar sus pecados, el crimen que acaba de cometer junto con su homosexualidad:

—¿Profesora?

—¿Qué le pasó? ¿Qué...? Pero... usted... ¿tenía canas?

—Sí, chicos, tengo canas desde que tengo 26. Pero siempre lo oculté.

Ahora... quiero ser yo misma. Y quiero decirle dos cosas más: soy lesbiana y ayer maté una planta.

—Ah... Nunca me imaginé que tuviera canas.

—Chicos, ¡soy lesbiana!

—¡Yo también! —gritó una chica desde el fondo.

—Yo maté a un gato.

—Yo quedé embarazada a los 14 y maté al bebé en el cuarto mes.

—Yo maté a una planta y me da pánico pensar en lo que me he convertido.

—¡Profesora! ¡La queremos!

—Gracias chicos. (pp.96-97)

La auto ficción paródica desvía/difracta aquí las tecnologías de subjetivación que se basan en el tradicional pacto autobiográfico y sus guiones heteronormativos autorizados tanto como en los tópicos de las narraciones literarias de *coming out* de la intertextualidad gay canónica. La confesión conjunta del asesinato de la planta y la homosexualidad, puestas sobre un mismo plan –verdadero zeugma identitario y paródico– propone una teatralización alegre, desdramatizante y desacralizante de la salida del clóset, un juego con la “epistemología del armario” –en el sentido que le da Sedgwick (2008) al concepto– y la economía inquietante y turbada del conocimiento, de la ignorancia y del poder que la organiza. Si en el estado melancólico, el pasado pasa en el futuro y sella el devenir obturándolo, es el movimiento opuesto que nos anima a operar este texto. Dalia Rosetti cienciaficcionaliza en efecto su experiencia personal, proyectando su *coming out* en un futuro ficcional (Fer siendo su alter ego a los 65 años) y da cuenta en presente de un futuro anterior en que la euforia contestataria, la frescura disruptiva, la jovialidad crítica supera el diagnóstico del “sufrimiento de género” como patología cultural.

En la reedición del relato publicado por Mansalva dos años más tarde, en 2005 (Rosetti, “Durazno reverdeciente” en Rosetti, 2005), el texto se ve aumentado de un cuadro más y propone un nuevo episodio de las aventuras de Fer. El vagabundeo queer se encarna entonces en la lógica serial, en la apertura del texto, comprometido en un devenir que nunca se clausura definitivamente, que no se estabiliza en una identidad, que se abre sin cesar y abre sobre formas inéditas de relaciones emocionales y sexuales. En este nuevo episodio, Fer, que sufre de nuevo de depresión melancólica, cae perdidamente enamorada de una joven peluquera, Asilana, con la que decide fundar una familia determinadamente queer. Después de haber practicado una inseminación artificial, Fer entra rápidamente en comunicación con el feto asexuado, nombrado Maxi:

—¿Maxi?

—Sí mamá...

—¿Sos varón o nena?

—A ver... no sé, por ahora soy una boca, un ojo y sentimiento puro.
(p.125)

La estrategia retórica y política de la jovialidad no informa solamente el tono burlón que caracteriza la prosa de Rosetti sino también la estructura misma del relato. En busca de un padre, Fer y Maxi el feto deciden descartar uno de los antiguos amantes de Fer, venido a reivindicar la paternidad. Designarán a Asilana, que terminará por asumir el embarazo. Internada en un hospital psiquiátrico tras una nueva crisis de “melancolía de género” que la incita a comportamientos autodestructores, Fer vive aventuras sexuales S/M desbridadas con unas enfermeras. La clínica psiquiátrica, arrancada de la cartografía discursiva de las heterotopías foucaultianas, se hace en el relato contra-espacio homo-heterotópico funcional y de patologizante. La acumulación de rupturas ilógicas en la intriga al final del relato exhiben, en cambio, los sistemas de disposición causales rígidos –hiper-rationales y sobrecodificados– que informan la narratividad heteronormativa.

El relato acaba por cerrarse, temporalmente, sobre un *happy (no) ending* que resemantiza el típico final de las novelas románticas. Asilana ayuda a Fer a escaparse de la clínica y triunfa el amor por el que lucharon las amantes post-románticas que sortearon todos los obstáculos y son recompensadas:

—No sé si podré tolerar el amor –le digo. [...]. El amor me pone triste Asilana.

—No mi amor, mi amor. Porque yo te voy a cuidar. [...].

Me aferro como una niña a Asilana, la aprieto hasta dejarla sin aliento, con amor impaciente, y le susurro “Creo que puedo calmarme”.

Este final, que parodia el típico desenlace de las novelas rosas –que históricamente perpetuaron el modelo patriarcal– resignifica radicalmente la textualidad sentimental heteronormativa y recupera el potencial subversivo

de los géneros populares devaluados. Aquí la euforia de género se vincula con una resemantización queer de la retórica del amor y de la construcción del género que satura el texto rosa. Se afirman en efecto figuras lésbicas post-identitarias que, al final de esta contra-iniciación sexual, pueden reapropiarse del amor, del *care* y de la ternura sin que aparezcan como residuos o rastros esencializados de lo *femenino*.

“Soy el durazno que ha reverdecido” (p.133), “Todo es muy bello. Bello y feliz” (p.137) concluye Fer. La alusión apenas escondida a Belleza y Felicidad, en boca del doble ficcional de Fernanda Laguna, vincula el renacimiento existencial con el florecimiento de las políticas queer de representación, inauguradas con el sello Belleza y Felicidad. Lejos de toda forma de patologización cultural del “sufrimiento de género” que ejercería una potencia irresistible, Fernanda Laguna (Dalia Rosetti) cuestiona así la melancolía imperiosa que se grabaría en los destinos de género, la que está grabada al buril por Dürer en el famoso grabado *Melencolia*. Si no *deshace* a Butler, eligiendo poner el acento no tanto en la melancolía como en las resistencias eufóricas, viene sin embargo a perturbar la fascinación para la *gender dysphoria* que parece caracterizar los últimos ensayos de la filósofa así como la institucionalización del pensamiento queer. Con el queer *trash* argentino, el angelote depresivo del grabado de Dürer: el “putto” –¿predestinado por su nombre mismo a un devenir queer gozoso?¹⁸– parece haber recuperado la alegría de vivir y la epistemología de la jovialidad parece tener una de sus actualizaciones más vigorosas en la literatura cartonera.

Referencias

- AA. VV. (2001). *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- AA. VV. (2013). *Qué vivan los putos*. Buenos Aires: Eloísa cartonera.
- AA. VV. (2014). *Resentir lo queer en América Latina. Diálogos desde/con el Sur*. Barcelona/Madrid: Egales.

18 Se juega aquí con los homónimos “putto”/“puto”. El término “putto” designa la figura del angelote de las pinturas del Renacimiento. El insulto “puto”, que se suele usar para designar a los homosexuales, fue resignificado por los movimientos queer que se reapropiaron del término modificando su carga semántica: de la ofensa a la afirmación política de la subversión de las identidades normativas de género.

- Bejerman, G. (2013). Esa troncha trenza de cana (sin páginas). *Qué vivan los putos*. Buenos Aires: Eloísa cartonera.
- Bourcier, M.-H. (2011). *Queer Zones/3. Identités, cultures, politiques*. París : Amsterdam.
- Bourcier, M.-H. (2013, marzo). *Bildungs-post-porn* : Note sur la provenance du post-porn, un des futurs du féminisme de la désobéissance sexuelle. *Rue Descartes*, 79, 42-60.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1992). Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico. En L. Nicholson (Comp). *Feminismo/posmodernismo (75-95)*. Buenos Aires: Feminaria editorial.
- Butler, J. (1997, junio). Sujetos de sexo/género/deseo. *Feminaria*, 19(X), 1-20.
- Butler, J. (2000). El transgénero y la actitud de la revuelta. *Revista de psicoanálisis*, 3(LXVI), 731-748.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *La vie psychique du pouvoir*. París: Léo Scheer.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre*. París: La Découverte.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent*. París: Editions Amsterdam.
- Butler, J. (2012). *Défaire le genre [Deshacer el género]*. París: Editions Amsterdam.
- Cucurto, W. (2005). *La máquina de hacer paragüayitos*. Buenos Aires: Eloísa cartonera.
- Cucurto, W. (2011). *Sexybondi*. Buenos Aires: Eloísa cartonera.
- David-Ménard, M. (Dir.). (2009). *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*. París: Editions Campagne Première.
- Delfino, S. (2001). Prefacio. En AA. VV. *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay* (5-6). Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Ingenschay, D. (2006). La literatura/cultura gay y lesbiana actual en Latinoamérica: Postmodernidad y postcolonialidad. En D. Ingenschay (Ed.). *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (7-20). Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Lagos, M.I. (2009). *Hechura y confección. Escritura y subjetividad en narraciones de mujeres latinoamericanas*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Lemebel, P. (2000). *Loco afán*. Barcelona: Anagrama.

- Lima Costa, C. de (2002). Despensando el género: Tráfico de teorías en las Américas. En M.L. Femenías (Comp.). *Perfiles del feminismo iberoamericanos/1* (189-214). Buenos Aires: Catálogos.
- Maingueneau, D. (2007). *La littérature pornographique*. París: Armand Colin.
- Maristany, J.J. (2008). ¿Una teoría queer latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel. *Lectures du genre*, Lecturas queer desde el Cono Sur, 4.
- Mora*, 4 (1998, octubre).
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Palmeiro, C. (2014, mayo-octubre). Derivas de lo queer en la Argentina: Hacia una genealogía. *Periódicus*, 1, 21-42.
- Pank, P. (2013). *Rojaiju. Qué vivan los putos* (sin páginas). Buenos Aires: Eloísa cartonera.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- Rosetti, D. (1999). *Tatuada para siempre*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Rosetti, D. (2003). *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Rosetti, D. (2004). *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Rosetti, D. (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.
- Sedgwick, E.K. (2008). *Epistémologie du placard*. París: Editions Amesterdam.
- Wittig, M. (2013). *La pensée straight*. París: Editions Amsterdam.
- Zapata, M. (2005). Pourrions-nous ne pas être hybrides ? Des études de genre à la théorie queer. En *L'hybride/Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines* (23-40). París: Indigo & Côté-femmes éditions.
- Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona: Melusina.