

Por una crítica curiosa. Las políticas del ensayo y la teoría *queer*¹

✉ ALBERTO GIORDANO / Universidad Nacional de Rosario – CONICET
albertogiordano59@gmail.com

Resumen

Este trabajo propone una evaluación ética del recurso a la «*queer theory*» en ensayos literarios sobre subjetividades anómalas, escritos en contextos académicos. Las reflexiones se sitúan en un contexto metodológico específico: la conveniencia de contextualizar la experimentación con lo singular de la voz narrativa y las voces narradas, en las primeras novelas de Manuel Puig, remitiéndose a las poéticas y las políticas de lo *camp*, en las que adquiriría visibilidad social la identidad *queer*. La heterogeneidad entre identidad *minoritaria* y devenir-*menor*, entre la producción de diversidades y la afirmación de una diferencia en sí, explicaría la necesidad de desprender la literatura de Puig de su identificación con las políticas y las poéticas de lo *camp*, después de haber encontrado en ellas un marco apropiado para evaluar el sentido y la fuerza de su intervención institucional. El trabajo concluye con una especulación sobre la heterogeneidad entre las versiones del concepto de *experiencia* que presuponen las políticas de la «crítica gay» y las del ensayo: las primeras conciben la *experiencia* como narrativización de identidades construidas socialmente; las segundas, como la afirmación de los sinsentidos que le dan a la vida un sentido problemático.

Palabras clave: Ensayo • crítica gay • experimentación • *camp* • teoría *queer*

Abstract

This paper proposes an ethical evaluation of the use of «*queer theory*» in literary essays about abnormal subjectivities, written in academic contexts. The reflections are placed in a specific methodological context: the need of contextualize the experimentation with the particular of the narrative voice and the narrated voices, in the Manuel Puig's first novels, referring to the poetics and politics of the *camp*, in which queer identity acquires social visibility. Heterogeneity between *minority* identity and becoming-*minor*, between the diversities's production and the affirmation of difference in itself, explain the need to detach Puig literature of the identification with the politics and poetics of the camp, after having found in them an appropriate framework to assess the meaning and force of its institutional intervention. The work concludes with an speculation on the heterogeneity between the versions of the concept of *experience* that «critical gay» politics presuppose and those of the essay: the first one, conceive the experience as narrativization of socially constructed identities; the second one, as the affirmation of nonsenses that give life a problematic meaning.

Key words: Essay • critical gay • experimentation • *camp* • *queer theory*

Lo *queer* llegó a mi vida demasiado tarde. Me refiero al concepto, y a las posibilidades críticas que le hubiese podido ofrecer a la escritura de algunos ensayos literarios sobre subjetividades anómalas, en contextos académicos; me refiero a mi vida profesional.

Hacia 1997, después de perseguir durante un par de años la singularidad de la literatura de Manuel Puig, eso que la hacía incomparable e irreconocible para casi cualquier concepto de literatura (los conceptos que los críticos latinoamericanos ponían en juego en sus discusiones teóricas, por aquellos años, para sostener o inquietar la gran división moderna entre cultura letrada y cultura de masas); hacia 1997, después de localizar la diferencia de la literatura de Puig tratando de no inmovilizarla, de no reducirla a la afirmación de una diversidad relativa, subordinada a la lógica de los enfrentamientos por el poder cultural, decidí avanzar por el camino disciplinado pero inevitable de la contextualización.² Con Deleuze y Guattari (112–113) había aprendido que la *experimentación* literaria (la invención sintáctica de afectos impensados) excede e impugna las previsiones de la Historia, pero sin la referencia al «conjunto de condiciones casi negativas» que la hacen posible, permanecería indeterminada. La experimentación abre un intervalo irre recuperable en el estado de cultura que condiciona su aparición y su circulación como bien simbólico, porque no es, sino que *está siendo lo interesante, lo nuevo* que anuncia la ruina inminente de los valores superiores que reproduce la cultura para imponer sus puntos de vista. ¿Pero cómo apreciar la fuerza, los matices micro-políticos de las potencias de invención y resistencia que actúan sobre los estereotipos de la época, los descomponen y transfiguran, sin reconstruir, al mismo tiempo, la consistencia moral del horizonte impugnado?

En su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), Puig inventó un procedimiento para la experimentación con lo general y lo intransferible del uso de los discursos sociales, que tuvo que reinventar cada vez en la composición de los siguientes libros: la narración de voces triviales en conversación. Dándole cuerpo, en la escritura, a voces que discurren en la clausura asfixiante de los lugares comunes, Puig descubrió modos inauditos de experimentar narrativamente el juego de las fuerzas que se envuelven imperceptiblemente en el acontecimiento de la conversación familiar, fuerzas que intiman al disciplinamiento o alientan el deseo de fuga. Las fuentes de esa imaginación pragmática residirían en el ejercicio de una *escucha literaria* escindida entre la atracción misteriosa por *algo* irresistible del mal gusto y las inclinaciones melodramáticas que modelan la trivialidad de cada voz y el rechazo del gregarismo que domestica los impulsos anómalos. ¿Cuál era la deuda que el ejercicio de esa facultad extraordinaria había contraído, en la segunda mitad de los sesenta, con las ideologías estéticas que pretendían regular los intercambios entre la cultura letrada (identificada, por lo general, con las morales del arte de vanguardia) y los géneros y las prácticas de la masificación cultural? Aunque suponía que el substrato pulsional de la escucha narrativa de Puig —esa instancia conjetural a la que había que remitirse para explicar la invención de voces y tonos hasta entonces inauditos en la literatura

argentina— estaba enraizado en los misterios de un vínculo infantil con ciertas conversaciones familiares, el universo inagotable de afectividades ambiguas que Aira llamó «la época de la juventud de mi madre», necesité poner en práctica la lección de Deleuze y Guattari, perfilar un horizonte histórico casi negativo, para no dejar libradas las decisiones críticas a la afirmación esterilizante de una indeterminación generalizada.

La lectura modernista, aunque seguía vigente, había expuesto sus limitaciones intrínsecas con la elocuencia que siempre le faltó para persuadirnos sobre las buenas intenciones de su moral deprimente: la crítica desmitificadora de los consumos masivos representaba, todavía a mediados de los 90, los intereses de algunos críticos progresistas, pero su indiferencia a los deseos de la literatura de Puig (que lo trivial y lo cursi brillen bajo la luz de lo desconocido) se había tornado escandalosa. El recurso a la cultura *pop* estaba servido: la sintonía entre las poéticas de *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas* y el horizonte de expectativas estéticas definido por la neutralización de la jerarquía alto/bajo y la práctica del *bricolage* con materiales despreciados parecía evidente. Pero había un par de puntos por los que la narración de voces triviales se desprendía continuamente de ese horizonte que condicionaba y legitimaba su aparición: la busca de una enunciación singular, con la que se reinstalaba, transfigurado, el problema de la subjetividad en el discurso (lo que llamé la invención del *tono*), y un compromiso absoluto, se podría decir, inocente, aunque después alimentase el juego irónico y la pose provocativa, con el sentimentalismo. Por lo mismo que la identificación, sin duda pertinente, con los desafíos del *pop art* enfriaba la escena crítica en la que debía imponerse —sin imponer nada recuperable en términos morales— la soberanía de la literatura de Puig, la aproximación a los matices de la sensibilidad *camp*, ya que hablamos de pose y provocación, encendía las vis retórica y me daba el aliento necesario para cumplir con la última maniobra de la operación contextualizadora, la que tenía que llevarme —lo sabía desde el comienzo— hasta el fondo de la decepción.

Según la vieja fórmula de Susan Sontag, que todavía conserva su encanto, la sensibilidad *camp* se manifiesta como «un buen gusto del mal gusto» (320), es decir, como la afirmación de un gusto que se sabe y se quiere cuestionable dada su inclinación excesiva a lo vulgar, lo artificio y lo exagerado. Amiga de lo superficial y lo frívolo, en un medio poco dispuesto a interrogar el valor y las pretensiones espurias de los compromisos y las profundidades morales, la pose *camp* se resuelve inmediatamente en gesto político: el guiño seductor para consumo de los entendidos libera una potencia díscola de alcances imprevisibles. Para condensar el sentido de ese gesto que todos, incluso los detractores (sobre todo ellos), leíamos en las adhesiones de Puig a algunas formas y motivos melodramáticos, acuñé una fórmula (¡mi vida por una fórmula!) que buscaba expresar las resonancias de la provocación y la reivindicación cuando vibran al unísono: *Sí... y qué. Sí* (sé que esto que me atrae es vulgar, de mal gusto, que está lejos de ser auténticamente artístico, porque yo también sé que es el auténtico buen gusto en materia de arte)... *y qué* (me im-

porta que los amos de la cultura lo desprecien, si a mí me da placer, un placer que las intimidaciones del buen gusto reprimen). Como en todo acto ilocucionario, el éxito de la fórmula depende en buena medida del tono con que se la pronuncie: en este caso, una combinación de ligereza, amaneramiento y arrogancia.

La decisión de recostar el arte narrativo de Puig sobre el horizonte de las políticas *camp* respondía a la necesidad de ceñir la fuerza desestabilizadora de su intervención, en el contexto de la cultura literaria latinoamericana de fines de los sesenta, en términos no del todo ajenos a la afirmación de su diferencia irreducible (eso que la experimentación pondría en juego más acá de las condiciones históricas). Pero la operación dejaba un resto demasiado atractivo como para no intentar darle otra vuelta que pudiera contenerlo: ¿cómo situar los momentos en que una de las voces narradas, o la voz narrativa misma, es arrastrada más allá de los límites de su identidad enunciativa por un arrebató de mal gusto anómalo, que transmite afectos irrepresentables en lugar de comunicar valores, una fascinación por los excesos melodramáticos que se desprende de la sensibilidad *camp* porque ya no se reclama buena —en el sentido, al fin de cuentas moral, de la fórmula de Sontag—. Pensaba en algunos momentos de la composición escolar de Toto (capítulo XIII de *La traición de Rita Hayworth*), o en las ensoñaciones de Nené, cuando regresa del encuentro con la viuda Di Carlo (Decimoquinta Entrega de *Boquitas pintadas*). Para hacerle justicia a estos acontecimientos mínimos pero esenciales —se podría afirmar que todo lo que puede la literatura de Puig pasa por ellos—, siguiendo la pista de un trabajo pionero de José Amícola (1996), me precipité a la lectura de un conjunto de intervenciones de teóricos gay empeñados en una revisión radical de las notas de Sontag, para restituirle a lo *camp* su fuerza política en términos de contestación del falocentrismo y la homofobia de las culturas dominantes. En *The Politics and Poetics of Camp*, Moe Meyer compila una batería de ensayos que desprenden lo *camp* de la reducción a una sensibilidad diferenciada, espléndida porque extravagante, y lo reinscriben en un contexto cultural agonístico, como una forma descarada y juguetona de crítica oposicional, que se realizaría a través de prácticas y estrategias performativas específicas (fundamentalmente la parodia posmoderna) en las que adquiriría visibilidad social la identidad *queer*. Desde la afirmación de lo *queer* como instancia deconstructora de la distinción burguesa hetero/homosexualidad, los teóricos gay advierten que la caracterización de Sontag habría reducido los gestos desestabilizadores del *camp* al apropiárselos desde una perspectiva *pop*, en la que las connotaciones sexuales aparecen minimizadas. En este sentido, para referirse a las derivaciones del ensayo de Sontag, Meyer habla de «apropiaciones *pop* (no *queers*) del *camp*», una rúbrica bajo la que temí, desde un principio, que también pudieran inscribirse mis reflexiones sobre el tema, ya que nunca dejará de serme ajeno por más que pretenda mantener con él un diálogo íntimo.

Aunque me remitía a un haz de significaciones difuso («raro», «extraño», «extravagante», «perturbador», «excéntrico»), en el que notaba la ausencia de un matiz decisivo que era incapaz de identificar, entendí enseguida cuál podía ser

la eficacia de un discurso sobre lo *queer* en el contexto de mis preocupaciones críticas del momento (señalar la singularidad de la voz narrativa, y de las voces narradas, en las primeras novelas de Puig): ayudarme a pensar un concepto de subjetividad anómala no esencialista, ligado a la fuerza perturbadora e insumisa de determinadas performance «subculturales» en los márgenes de los regímenes normativos (los binarismos que someten lo masivo a lo letrado, la homosexualidad a la heterosexualidad, el desvío a la regla, el mal gusto al decoro). En las invocaciones a lo *queer* oí, encantado, resonancias del único principio ético que regía, ya entonces, mis prácticas profesionales: «Desarrollad vuestra legítima rareza». Según Didier Eribon (13), a Foucault le gustaba repetir entre amigos esta sentencia de René Char. La rareza ilegítima sería aquella demasiado perceptible, autoconsciente y autocelebratoria, fijada y banalizada por los estereotipos de lo sublime o lo abyecto. La rareza legítima no es un atributo, sino la condición indeterminada para el cumplimiento de una tarea esencial: llegar a ser quien se es. Desarrollar la rareza legítima —puede ser tan sencillo como imposible— tendría que ver con la capacidad de potenciar el coeficiente de variabilidad y autodiferenciación que singulariza una vida, de llevarla, sin saber a dónde conduce, hasta el máximo de sus posibilidades. Las vidas que la escritura de mi tesis pretendía poner en juego, preservar e intensificar en su legítima rareza, eran dos: la de la literatura de Puig, un continuo de invenciones pragmáticas y afectivas que nunca fue, ni será del todo, literatura, y la vida improbable de un lector encantado con el empuje de esas variaciones, pero tan ambicioso (acaso tan estúpido) como para violentar el sinsentido de una atracción exorbitante en nombre del saber.

¿Dónde situar el empuje de una potencia *queer* en las voces narradas por Puig en *La traición de Rita Hayworth*? Una respuesta verosímil remitía a los usos anómalos del imaginario hollywoodense y las convenciones escolares en la composición de Toto. Pero algo no encajaba: la extrañeza más radical que desenvolvían esos usos, la fuerza capaz de convertir al adolescente gay en un *performer* extravagante y un auténtico desconocido, era, según mi lectura de entonces, ontológica antes que sexual, y esto sin pretender dessexualizar ese devenir-irreconocible. La figuración de un intervalo capaz de suspender el trabajo de los estereotipos arruina la complementariedad excluyente entre lo masculino y lo femenino porque antes neutralizó la diferencia entre ser (idéntico a sí mismo, conforme a ciertos valores) y no ser: lo más perturbador de Toto nos es que se haya convertido en un «maricón» o un «desviado», para usar los términos de la conversación familiar que lo individualiza, es que está siendo algo sin sentido ni valor determinado, más que inapropiado, inapropiable para los juegos de lenguaje que instituye esa conversación. Así como los practicantes de la deconstrucción reencuentran fatalmente la metafísica incluso en los discursos que pretenden impugnarla, es probable que un teórico *queer* advierta residuos homofóbicos en esta argumentación a favor de una rareza radical. Como me consta que la supervivencia de tales restos no depende de las buenas intenciones ideológicas, no sería extraño, tal vez, que el teórico suspicaz acierte. De todos modos, antes que esbozar una defensa inne-

cesaria, preferiría desplazarme del lugar del imputado y, como nuestro tema son las diversidades sexuales, subrayar la excentricidad, nada espectacular, pero a su modo inquietante, de lo que imagino es la posición enunciativa de estas digresiones sobre lo *queer* y la literatura de Puig: la afirmación de la masculinidad como otro dominio esencialmente inestable, que sólo se estabiliza reactivamente por la obediencia a determinados mandatos o cuando la injuria, que menta la falta de hombría, atraviesa y fija un cuerpo al descrédito y la depreciación. (Las historias de Berto y Héctor, los varones normativos de *La traición de Rita Hayworth*, hablan de esa inestabilidad denegada. En el tono de sus voces resuena la tragedia de no poder aceptar que el fundamento —la presencia paterna que garantizaría el sentido de lo masculino— estuvo perdido desde antes del comienzo).

Aunque entendía a medias (tantas eran las referencias que me faltaban), igual pude advertir que la traducción de «*queer*» por «raro», la única a mi alcance, no era satisfactoria ya que desconocía la huella de algunos usos inquietantes que le daban al término su fuerza específica. (En los últimos meses, al tomar contacto con bibliografía actualizada —por no librar la escritura de esta intervención a la parvedad de mi memoria y mis recursos imaginativos—, supe que «*queer*» había permanecido intraducible, incluso para sus teóricos en lengua española, y que esa circunstancia es vivida como un déficit que puede acarrear indeseables consecuencias políticas³). Fue entonces que acudí a la inteligencia de un amigo filósofo, al que siempre consideré la encarnación de la sabiduría gay, para que me proveyera de una traducción no sólo aceptable, sino conveniente de «*queer*», una que sirviese para potenciar mis búsquedas críticas, sobre las que lo mantenía al tanto. El 11 de julio de 1997, desde su oficina del Søren Kierkegaard Forskningscenter en Copenhague, donde se había expatriado para consagrarse al estudio y la traducción del filósofo danés, Darío González me envió el siguiente e-mail (lo cito en extenso, por razones sentimentales que no obstruyen, según creo, la búsqueda de precisión conceptual):

Querido Alberto,

No parece que la palabra «*queer*» pueda traducirse. Para ello tendría que haber sucedido que la palabra «raro» —la más aproximada— cumpla con las siguientes condiciones: a) no poseer el matiz de sublimidad que la relaciona con «rareza»; b) haber pasado de ser un término más o menos neutro a ser un término totalmente despectivo, casi *unheimlich*; c) haber sido adoptada como signo de su identidad por los sujetos a los que se aplica. Esto último no pasa, en Argentina, sino con la palabra «puto», la cual, en cambio, no fue nunca un término neutro. Finalmente, es claro que ningún término castellano designa aquello que en inglés es la «cultura» *queer*. No hay cultura de putos. Parece que lo que pasó en inglés con esa palabra es similar al uso del sustantivo «*niger*» por los negros. Que alguien diga «soy un *niger*». Como voz dijiste alguna vez, la cosa aquí es el «sí... y qué» (...) Mi tendencia habitual en estos casos es la de pensar que toda diferencia o peculiaridad en este registro tiene que ver con el catolicismo. Pero además, cuando hoy decimos que somos gays, y cuando suponemos que una cierta «cultura» propia se constituye en torno a ese término, necesitamos decirlo con una

palabra prestada, una palabra que no comunica nada del rechazo que el gay experimenta o experimentó de parte del lenguaje materno [la conversación familiar], rechazo que por lo tanto no parece ser parte de la susodicha cultura. (...) En argentino, insisto, puede decirse y desearse que haya una cultura gay, pero no hay cultura de putos. No que yo sepa [recuerdo que estamos en 1997]. En Estados Unidos la desgracia es otra. La cultura *queer* llega al punto (insoportable) de generar sus propios «*queer studies*», con grupos de reflexión en muchos de los importantes centros intelectuales. Se me ocurre, según otra (la misma) de mis tendencias clasificatorias, que esto tiene que ver con el judaísmo, o con la conjunción judaísmo-liberalismo. Los intelectuales gays americanos militan a la manera judía, diciéndose perseguidos y en eterna diáspora, pero gozando de todas las ventajas económicas (no quiero decir solamente las del dinero) relativas a la diáspora.⁴

Sospecho que las dos últimas frases, de cuya incorrección política soy el único responsable, sin faltar a la verdad, están permeadas por los resentimientos propios de la condición subalterna: en un medio gay fascinado por el poder de la cultura americana, tal el Søren Kierkegaard Forskningscenter, las aspiraciones de un intelectual argentino, si tienen que competir con las de un becario de Memphis, siempre quedan relegadas, no importa qué tan sabio o competente demuestre ser (no quiero imaginar las decepciones de ese compatriota, si para colmo fuese heterosexual). Como sea, cuando escribí al comienzo de esta intervención que lo *queer*, como perspectiva para pensar la diferencia de la literatura de Puig, había llegado a mi vida profesional demasiado tarde, recordaba los efectos disuasorios que tuvo sobre mi trabajo crítico la lectura de este e-mail, pocas semanas después de consultar *The politics and poetics of camp*. La absorción, y el consecuente debilitamiento, de la potencia desestabilizadora de lo gay, incluso de lo queer, cuando se la erige en fundamento para la institucionalización de una cultura específica, aunque se trate de una cultura minoritaria y opositiva, no parecía al final de cuentas un horizonte tan promisorio para la experimentación con una singularidad anómala, irreductible a los procesos de homogeneización y totalización que definen cualquier dinámica cultural. La existencia de los *queer studies*, de la que me acababa de enterar, le daba el golpe de gracia a las expectativas abiertas por un concepto que parecía destinado a contaminar de otredad e indefinición los discursos normativizados sobre la sexualidad y, en una de sus derivaciones, sobre los usos estéticos del sentimentalismo y el mal gusto. Reducido a valor académico, lo *queer* se desprendía del curso indeterminado de las experiencias transgresoras, las que exasperan la voluntad de rechazo, a favor de una moral de la resistencia y la provocación de la que sólo podrían esperarse ademanes legitimadores. Si *queer* enrarece e incomoda, *studies* normaliza y legitima. En aquel momento, como en éste, no podía engañarme sobre los límites, más bien estrechos, de la escena retórica en la que pretendía entonar el elogio de la diferencia puigiana: la conversación demasiado especializada entre críticos académicos, en la época de llamada posmodernidad (época curiosa, en la que hasta el nihilismo puede convertirse, extremando la paradoja, en una moral de la crítica aceptable). Era, y

soy, un profesor que escribe, para otros profesores, para algunos estudiantes y, si los hados y el estilo fueron propicios, para dos o tres lectores que ocupan parcelas menos ritualizadas del campo literario. Las posibilidades que tenía entonces de conmover a esta audiencia tan específica e informada agitando el monstruo de la anomalía sexual, cuando hasta lo *queer* ya había sido triturado y digerido para consumo académico, no eran mayores a las de conseguir sacudir lamentando las virtudes políticas de las hibridaciones entre lo letrado y lo masivo, cuando *El beso de la Mujer Araña* ya formaba parte del canon de la literatura latinoamericana. Para desarrollar la legítima rareza de Toto, sin convertirla de inmediato en una contraseña para entendidos, las críticas consensuadas al naturalismo biologicista y a los universalismos en materia sexual podían funcionar como un obstáculo más que como inductor de diferencias. Incluso entre quienes no lo habían leído, la perspectiva construccionista de Foucault formaba parte de la doxa sobre sexualidad y poder. No se me escapa que entonces, hacia 1997, y todavía, en ámbitos sociales más amplios y políticamente más relevantes, las armas críticas que movilizaba un pensamiento de lo *queer* legitimado institucionalmente tenían, y tienen, una potencia de choque y resistencia apreciables. Pero en el campo de las instituciones culturales que frecuentamos los críticos posmodernos, vecino del Søren Kierkegaard Forskningscenter, se nos pueden volver en contra, inmovilizarnos o inhibirnos, si la diversidad autosatisfecha recae en las imposturas del intelectual humanista.

En un ensayo que rinde tributo al espíritu inconformista de la deconstrucción, Paco Vidarte examina las aporías de ese monstruo bicéfalo que es la «*queer theory*», desde el interior de su composición problemática. Sin renunciar a la inscripción académica de su prosa combativa, advierte sobre los beneficios indeseables del ingreso de lo *queer* a la universidad: la domesticación de lo anómalo e irritante en beneficio de la rentabilidad: «lo *queer* es la antítesis de la universidad, lo no universalizable, lo que el universal deja caer como desecho, la cagada del sistema omniabarcador, su resto inasimilable, ineducable, no escolarizable, *indecente, indocente e indiscente es lo queer* (77).

Desde esta perspectiva, lo *queer* querría ser un desecho, y no una especificación, de la cultura gay, un desprendimiento abyecto, o la persistencia inquietante de un cuerpo extraño que se resiste a cualquier incorporación. En este sentido hay que entender la metáfora del «vampiro» con la que juega Cynthia Morrill para señalar el empuje de un deseo *uncanny*, que se reproduce a sí mismo cada vez que colapsa la voluntad de reflejarlo culturalmente. Lo *queer* no demanda reconocimiento (si se lo expone a la luz del día, desaparece), corteja la proscripción. Lo que ocurre con la teoría es que necesita reducir el proceso a sus resultados, el goce nómada que incomoda y tensiona los márgenes de lo aceptable a una posición subjetiva excéntrica, para fijar identidades cognoscibles y reivindicables. Lo había notado durante la lectura de la Introducción de Moe Meyer, añadiendo un signo de interrogación en el margen, cuando define lo *camp* como «un cuerpo complejo de prácticas y estrategias performativas usadas para representar una identidad *queer*»

(4). Que hablase de representar identidades, de hacerlas visibles socialmente, y no de producir efectos *queer* singulares, excesivos para las condiciones morales en las que algo puede volverse representable, parecía señalar un límite que, no por extremo, podría imponerle restricciones a la busca de la diferencia puigiana en los usos del sentimentalismo y el mal gusto.

Más acá de ese límite teórico, el pensamiento de lo *queer* alienta políticas culturales imprescindibles y operaciones críticas que pueden iluminar aspectos inadvertidos o censurados de algunas formaciones canónicas. En el contexto de un coloquio extravagante que organizó la Universidad de Nueva York en Buenos Aires hace un par de años,⁵ Gabriel Giorgi expuso la doble inscripción de lo *queer* en el grupo *Sur*, para esbozar las líneas de una genealogía secreta que Sylvia Molloy noveló en *El común olvido*:

por un lado, [*Sur* inscribió lo *queer*, en las formas de su sociabilidad y en su pensamiento estético] como modelo o paradigma de una autonomía individual y de una transgresión social que lo vuelve candidato ideal para vocabularios de sublimidad artística y de cosmopolitismo universalizante, pero al mismo tiempo, por otro lado, como registro de intensidades sexuales, corporales y estéticas que lo vuelven irreductible a retóricas y políticas de la identidad nacional o universal, de lo local o lo global, de la trascendencia del arte, o de la trascendencia histórica de la nación.

Imagino que un crítico interesado en la diferencia de la literatura de Silvina Ocampo, su modo de no ser todavía literatura, podría encontrar en las especulaciones de Giorgi la definición más sutil de las «condiciones casi negativas» que determinarían la legítima rareza de los experimentos con lo cursi y las perversiones infantiles en *Viaje olvidado*. Pero ese horizonte cultural minoritario, en el que se practica una política del secreto, ni justifica ni explica, afortunadamente, la invención de una voz narrativa menor, que imagina tramas, personajes y tonos con una sintaxis irreplicable. La figura que convoca el proceso experimental en los relatos de Ocampo no tiene que ver con la producción de identidades alternativas, sino con el *devenir-autodiferente* de cada una de las determinaciones implicadas (la infancia, la sexualidad, lo cursi, la literatura).⁶ La heterogeneidad entre identidad *minoritaria* y *devenir-menor*, entre lo que presupone, para una ética de la experiencia literaria, la producción de diversidades y la afirmación de una diferencia en sí, explica por qué necesité desprender la literatura de Puig de su identificación con las políticas y las poéticas de lo *camp*, después de haber encontrado en ellas un marco apropiado para evaluar el sentido y la fuerza de su intervención institucional. El recurso a las ambigüedades de la parodia posmoderna le da a los intercambios y las perfusiones de lo letrado y lo masivo un espesor y una visibilidad que los rigores de la crítica ideológica (la del consumo alienante) ni siquiera sospecha, pero fracasa, porque le sobran intenciones, en el instante crítico de decidir qué pasa, qué afectos indecibles hormiguean, entre una voz atraída por lo irresistible de cierto mal gusto y la mutación fascinante de lo

trivial en extraño. La disposición lectora que requieren esos acontecimientos en los que despunta el *tono* de la voz —su modo de no ser ella misma, de no estar más sujeta a los discursos que la hicieron posible— tiene que ver con la escucha más que con el reconocimiento. Lo que pasa por esos intervalos (la fuga de Toto a lo monstruoso), pasa más acá de lo visible: todo devenir-raro es, por definición, devenir-imperceptible.

Se entenderá entonces por qué tuve que prescindir también, cuando perseguía la diferencia de la literatura de Puig, de ese otro vástago de la deconstrucción que es la epistemología del armario. Los recaudos que toma Kosofsky Sedwick para evitar los efectos esterilizantes que puede suscitar la afirmación de la *différance* derridiana cuando se la instituye en principio general, son muy atendibles. Pero si un crítico, por dedición metodológica, o el deseo de explorar la ambigüedad de ciertas inclinaciones afectivas, se vuelve sensible a la manifestación, puntual y contingente, de lo anómalo que singulariza la aparición de una voz, es probable que necesite un axioma más equívoco que el primero de esa epistemología («Las personas son diferentes entre sí»)⁷ para exponer el sentido de sus hallazgos. La *inaparición* de la individualidad enunciativa, eso es el *tono* (las resonancias de un intervalo de silencio en el parloteo de la conversación familiar), reclama un axioma suplementario: donde una voz deviene interesante, porque muestra, sin dar a ver, menos de lo que dice, ella y su escucha difieren de sí mismas.

Posdata: Soy un profesor que escribe. A la enunciación de esta fórmula encomiendo las razones de la legitimidad, la potencia y el interés de mi trabajo. Aunque suene trivial, la fórmula envuelve una serie de cuestiones apremiantes, ligadas a las dificultades, no sólo retóricas, de articular los vaivenes de la experiencia literaria con el ejercicio de la enseñanza y la escritura crítica en contextos académicos. Hace cuatro años, haciendo acopio de bibliografía gay para otra investigación en curso, descubrí *O homem que amava a rapazes* de Denilson Lopes, en una librería de Rio de Janeiro. Los guiños del título me hicieron comenzar la lectura por el último ensayo, «Experiência e escritura», una especie de reflexión teórica posliminar. El primer golpe identificatorio se produjo cuando Lopes localiza, y reivindica, su lugar de enunciación: «um professor que escreve». Sin saber nada el uno del otro, entendí que compartíamos una misma deliberación sobre la ética del crítico académico, y la coincidencia me alegró. Para valorar los alcances de la exploración en la que coincidimos, hay que situarse en el cruce de dos preguntas: qué le conviene escribir a un profesor, sobre qué temas, con qué retóricas y estilos, y qué le conviene a la literatura que un profesor escriba sobre ella (cuando digo «la literatura», pienso, inevitablemente, en lo que el profesor querría que sea, de acuerdo con su sensibilidad y sus identificaciones culturales). Lo *conveniente* es lo que aumenta la potencia de actuar: la imaginación y el saber, en el caso del profesor, la posibilidad de configurarse como un misterio a plena luz del día, en el caso de la literatura. El *ensayo* como forma de articular, en la escritura de sí mismo, la generalidad conceptual de los saberes que rodean la literatura con los

recuerdos de la experiencia lectora, es uno de los ejercicios recomendables para el crítico académico interesado en cuidarse y cuidar de los otros. Lopes lo llama «crítica autobiográfica», en el sentido de la auto-etnografía, y lo considera la forma más eficaz de comunicar los avatares de la experiencia personal con los intereses de las búsquedas colectivas. El recurso a lo vivencial e ideosincrásico, como fundamento de la argumentación, y no sólo como ejemplo, supone la apuesta al valor paradójico de lo intransferible (la fortaleza de lo frágil), que limita el poder de las arrogancias institucionales y es un buen antídoto contra las intimaciones del objetivismo y la disforia. «A crítica autobiográfica não deve ser condescendente, deve traduzir a força e a fragilidade de uma experiência. Vida e leitura, leitor e escrita se misturam indisolublemente. A leve força de tornar-se o que se é» (257-258). Con el subrayado de estas frases, la identificación de las políticas del ensayo con las de la crítica autobiográfica parecía sellada de forma indeleble.

Pero algo vino a perturbar el idilio; no puedo decir que no lo esperaba. Lopes inscribe el ejercicio de la crítica autobiográfica en el marco de los «estudios gays», y al mismo tiempo que le da a sus ensayos un respaldo político estimable, tienta la neutralización de la paradoja que articula, en los márgenes de cualquier reappropriación cultural, fragilidad y desecho con potencia soberana. ¿No se fortalece demasiado la experiencia, si una política de la identidad le ofrece garantías de sentido? ¿No pierde de este modo su inapreciable fragilidad? Aunque no es un terreno en el que convenga abusar de las distinciones, el punto de divergencia entre las políticas del ensayo y las de la crítica gay expondría la heterogeneidad entre dos versiones de la experiencias: una que la concibe como narrativización de identidades construidas socialmente, y otra que la celebra como la afirmación de los sinsentidos que le dan a la vida un sentido problemático.

La primera vez que conté el desencuentro con Denilson Lopes después de atravesar las mieles de la identificación, me pareció oportuno concluir el ensayo con una ocurrencia irónica:⁸ ya que la falta de adscripción institucional («*culture*» o «*studies*») me condenaba a ocupar una posición minoritaria y excéntrica en las discusiones sobre el valor de ciertas prácticas literarias marginales, gays o *queers*, con las que suelo intimar en el ejercicio crítico, más me valía asumir mi destino «por todo lo alto», como diría Raúl Escari, y erigirme en el fundador de los *friendly studies*. El recuerdo de esta ocurrencia desencadenó el de lo tarde que llegó lo *queer* a mi vida y sobre él perfilé los argumentos, ligeramente polémicos, de este ensayo. Un poco más ilustrado y reflexivo, porque al saberme expuesto a lo confrontación con especialistas/militantes no quise que me encontraran desarmado, esta vez declino la ironía y, antes de poner el punto final, para contribuir al desarrollo de mi legítima rareza, me confieso, entre ustedes, un crítico curioso.

Rosario, 19 de junio de 2013

Notas

¹ Una primera versión de este texto fue leída en II Coloquio Internacional «Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis», organizado por el Programa Universitario de Diversidad Sexual y el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario, en junio de 2013.

² El proceso al que hago referencia es el de la escritura de mi tesis doctoral, «Manuel Puig: la invención de una literatura menor» (1999), publicada dos años después como libro (ver Giordano 2001).

³ Como señala David Córdoba García (22), al usar el término sin traducirlo, lo mismo que ocurre con la *différance* derridiana, «podemos acabar quedándonos con un significante neutro políticamente, que simplemente señala una corriente de moda dentro de la posmodernidad cultural y teórica». La reducción de «*queer*» a un significante neutro, sólo un concepto teórico, borra las huellas del proceso (que tuvo lugar en la lengua inglesa) en el que se funda su fuerza contestataria: la reversión de la injuria.

⁴ El lector de Puig sabe que un recuerdo infantil, el recuerdo de la voz de una tía, desencadenó la escritura de *La traición de Rita Hayworth*. Ese lector (pero también el de Pablo Pérez y el de Raúl Escari), no me perdonaría que, por razones de espacio, omitiese transcribir el siguiente fragmento del e-mail de González:

«Hay otra cuestión, y vos sabés muy bien por dónde pasa. Si yo tuviera que calificarla, diría que es algo que tiene que ver con las tías, entendiendo por ello las mujeres de la familia (incluidas las criadas) convertidas en confidentes. Es ir a buscar la identidad en la aceptación de las tías. Ahí no hay diáspora alguna, y me atrevo

a afirmar que esto no es nunca exactamente un “sí... y qué”, aunque no sea totalmente extraño al “sí... y qué”. Si el “sí... y qué” es el *camp*, habrá que pensar que el ser puto se relaciona en este caso de otra manera con la lógica *camp*. Por supuesto que hay algo de universal en esto: convertirse en modisto, peluquero, decorador, florista, escritor de guiones de teleteatro. Pero escribir una novela destinada a las mujeres (a las tías en sentido lato) es muy distinto de escribir un ensayo o un tratado sobre el ser gay. Ese tratado, la justificación inmanente de lo que uno es, falta y debe seguir faltando. En compensación, hay que ir a buscar la identidad —que nunca llega a ser “propia”— en esa instancia trascendente que es la tía. Esto implica la sospecha de que los hombres de la familia nunca llegarían a aceptar que uno es gay, que exista algo como un ser gay. La figura de la tía, el personaje conceptual de la tía, contiene aquello que en la palabra “*queer*” parecía ser intraducible, a saber, el rechazo del mundo de los hombres, la exclusión del único mundo en el que realmente se determina lo que es la cultura, pero de manera tal que ese rechazo no importa. La cosa es que el “no importa” no se pronuncia de manera directa en el mundo de la cultura».

⁵ Me refiero al Coloquio Internacional «*Sur Queer*», NYU-BA Academic Center, 11 de octubre de 2011.

⁶ El crítico que imagino es Judith Podlubne, que en el capítulo VI de *Escritores de Sur*, «Silvina Ocampo: una inocencia soberana», escucha la «voz rarísima» que inventa mundos en *Viaje olvidado*, con argumentos críticos que se pliegan al diferir de lo anómalo.

⁷ Kosofsky Sedwick:35.

⁸ Ver Giordano 2011.

Bibliografía

AIRA, CÉSAR (1994). «La prosopopeya». Mimeo.

AMÍCOLA, JOSÉ (1996). «La política y la poética camp». *Orbis Tertius* 2/3, 227-235.

CÓRDOBA GARCÍA, DAVID; JAVIER SÁENZ Y PACO VIDARTE (Eds.) (2007). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: EGALES.

CÓRDOBA GARCÍA, DAVID (2007). «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en David Córdoba García, Javier Sáenz y Paco Vi-

- arte, editores. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: EGALES, 21–66.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- ERIBON, DIDIER (1992). *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- GIORDANO, ALBERTO (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011). «El giro autobiográfico em Gavea», en Ariadne Costa da Mata, Leinimar Alves Pires, Rafael Gutiérrez, Renata Magdaleno, organizadores. *NósOtros. Diálogos literários entre o Brasil e a América Hispânica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 15–27.
- GIORGI, GABRIEL (2011). «*I am in love with Victoria Okampo*. Cosmopolitismo y rareza». Mimeo.
- KOSOFKY SEDWICK, EVE (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: De la Tempestad. Traducción de Teresa Bladé Costa.
- LOPES, DENILSON (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- MEYER, MOE (Comp.) (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. Londres/Nueva York: Routledge.
- MORRILL, CYNTHIA (1994). «Revamping the gay sensibility. Queer Camp and dyke noir», en Moe Meyer, compilador. *The Politics and Poetics of Camp*. Londres/Nueva York: Routledge, 110–129.
- PODLUBNE, JUDITH (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SONTAG, SUSAN (1984). «Notas sobre lo “camp”», en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 303–321.
- VIDARTE, PACO (2007). «El banquete univeersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er *queer*», en David Córdoba García, Javier Sáenz y Paco Vidarte, editores. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: EGALES, 77–109.