

“El enemigo es múltiple y adopta disfraces”: La performatividad y la identidad queer en *El placer desbocado* de Ernesto Schoo

Herbert J. Brant

Indiana University–Purdue University Indianapolis, USA

Abstract: En *El placer desbocado* (1988), Ernesto Schoo (1925–2013) explora las complejas relaciones sexuales, emocionales y políticas de un grupo de argentinos que viven en Italia entre 1956 y 1967. La novela narra la historia de Marcelo P. Cabrera y su viaje psicosexual desde una identidad homosexual (tradicional y secreta) hacia una identidad queer (anticonvencional y contemporánea). Empleando las teorías actuales sobre la construcción del género y de la sexualidad, sobre todo las de Judith Butler y de la performatividad queer, este ensayo analiza cómo los personajes de Schoo sirven como “estudios de caso” de la deconstrucción de los conceptos tradicionales sobre el género y la sexualidad. El final de la novela revela que lo queer existe en la sociedad—a veces de forma oculta, enmascarada—dentro de las instituciones supuestamente normativas como el matrimonio y la paternidad. En última instancia, la novela de Schoo revela un mundo queer que funciona subrepticamente dentro de la hegemonía heterosexista en la cultura argentina.

Keywords: Argentine novel/novela argentina, *El placer desbocado*, Ernesto Schoo, heteronormativity/heteronormatividad, homoerotic desire/deseo homoerótico, Judith Butler, performativity/performatividad, queer theory/teoría queer, sexual identity/identidad sexual

Ernesto Schoo (1925–2013), aclamado novelista, periodista, guionista, traductor, crítico de literatura y arte, y antiguo director del Teatro San Martín de Buenos Aires, hasta su muerte en julio de 2013, fue una de las figuras más respetadas de la cultura argentina en los últimos cincuenta años. Pero a pesar de los premios que el autor ha ganado por sus otras obras en prosa, sus novelas no han atraído la atención de los críticos que definitivamente merecen.¹ Escritas en una prosa fluida, elegante y refinada, las novelas de Schoo—*Función de gala* (1976), *El baile de los guerreros* (1979), *El placer desbocado* (1988) y *Ciudad sin noche* (1991)—manifiestan una aguda crítica de la cultura heteronormativa compulsiva en la Argentina del siglo XX.² Conjuntamente con esa crítica, ofrecen situaciones excepcionales en las cuales los personajes buscan expresar su deseo homoerótico, pero esa expresión siempre se encuentra restringida dentro de los límites y obstáculos impuestos por el dispositivo sociocultural de la dominación patriarcal y heterosexista de la cultura argentina. Entre los límites sociales más intransigentes se halla la imposición o “interpelación” de una identidad estigmatizada—con todos los “rasgos adscritos a esa categoría” (Córdoba García, “Identidad” 91)—sobre las personas que no se comportan según las normas genéricas idealizadas de la cultura. En una de las novelas de Schoo, *El placer desbocado*, el autor ilustra con exactitud los procesos y consecuencias de esta operación social y cómo la ficción puede servir como un punto de resistencia contra esos poderes.³ Este estudio se propone demostrar, por medio de una crítica queer inspirada en el análisis cultural de Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick—entre otros—que el protagonista, Marcelo, a través de su odisea de descubrimiento psicosexual, empieza el difícil proceso de rechazar los procedimientos sociales que pretenden definir y limitar su identidad sexual y al final, acaba por inventar su propia identidad ambigua y antitradicional, una identidad queer

que se posiciona en contra de los conceptos convencionales de la sexualidad, del matrimonio y de la paternidad.⁴

El placer desbocado consiste, mayormente, en una serie de cartas y anotaciones de un diario personal escritas por el protagonista Marcelo P. Cabrera mientras trabaja como cónsul argentino en las Islas Eolias de Italia entre 1956 y 1967. Como diplomático menor en un puesto de mínima importancia, la falta de actividad profesional, la distancia física y emocional de su familia y sus amigos y el aislamiento en un pueblo pequeño italiano sirven para darle a Marcelo el tiempo y el espacio necesarios para reflexionar sobre la insostenible insatisfacción que siente con respecto a su propia vida, la vida de un hombre paralizado personal y profesionalmente debido a que desea a otros hombres. Aunque tiene fantasías sexuales con los hombres, es totalmente incapaz de seguir sus impulsos: se encuentra impedido por el miedo al escrutinio y la inevitable condena de la comunidad, y más importante aún, de la crítica materna internalizada. Marcelo continúa su rutina diaria soporífica en la casa consular con su criado—de una identidad étnica y genérica ambigua—Chinto, hasta un día en 1962. En ese año, llega a la isla un conocido suyo de Buenos Aires, Dino Bernini, artista conceptual y poeta “maldito”.⁵ A causa del grave abuso sufrido de niño, Dino ha diseñado una vida como una creación que existe fuera de las restricciones y normas de la sociedad, convirtiendo su propio ser en una obra de arte, y satisfaciendo sus deseos polimorfos casi sin control.⁶ La presencia de Dino, que se hospeda en la casa consular con su amigo porteño, inspira a Marcelo y cataliza su desarrollo psicológico como consecuencia de conversaciones y, sobre todo, del comportamiento escandaloso de Dino en la comunidad. Al final, cuando Dino se ve forzado a salir de la isla a causa de una amenaza de muerte por haber seducido, preñado y abandonado a Flor de María Tuttolomondo, la hija de unos ricos peronistas exiliados, Marcelo ve la oportunidad de renovar su vida y recrear su identidad: decide casarse con Flor, adoptar a su recién nacido y darle su apellido paterno.

Con una amplia variedad de personajes, cuyas identidades sexuales y genéricas varían desde las más tradicionales hasta las más anticonformistas, la novela de Schoo ilustra de forma ejemplar la inestabilidad de los papeles hegemónicos—y la posibilidad de su subversión—que surgen como consecuencia del sistema binario impuesto socialmente por las culturas occidentales. La obra de los teóricos anglohablantes como Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner y David M. Halperin, y los hispanohablantes Óscar Guasch, Beatriz Preciado, Néstor Perlongher y Paco Vidarte, a pesar de sus diferencias, forma un corpus crítico que facilita un análisis queer de los papeles genéricos modernos. Ese análisis interroga la normativa imperante que intenta mantener el sexo biológico, las normas de género y el deseo erótico como categorías naturales, fijas y coherentes.⁷ Annamarie Jagose resume con exactitud la base teórica del análisis queer: “queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability—which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect—queer focuses on mismatches between sex, gender and desire” (3). Y es importante señalar, también, como nos recuerda Halperin, que “[q]ueer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence. ‘Queer’ then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative . . .*” (*Saint Foucault* 62; énfasis original).

Como resultado de esta “posicionalidad”, la teoría queer enfoca su lente crítico en cuatro elementos principales relacionados con el sexo y el género. El primero es la afirmación de que el significado del sexo biológico (mujer/hombre), el género (feminidad/masculinidad) y la sexualidad (homosexualidad/heterosexualidad), y las relaciones entre estos elementos, tienen su base en el discurso social que los define y los construye. La teoría queer revela el carácter fantástico de las creencias tradicionales que insisten en una relación “natural” entre el sexo y el género (hombre = masculino / mujer = femenino) y entre la sexualidad y la normalidad (heterosexualidad = salud / homosexualidad = patología). Lo queer rechaza la jerarquización de ciertos elementos en superiores (hombre, masculinidad, heterosexualidad) e inferiores (mujer,

feminidad, homosexualidad) y busca la neutralización política de estos conceptos. Es decir, lo queer es un proyecto tanto sociocultural como político. Como indica David Córdoba García, “[L]as características fundamentales de este nuevo modelo político son la construcción de una base identitaria abierta y mucho más flexible, y la utilización de estrategias e instrumentos de lucha provenientes de las propias estructuras culturales y políticas de la heterosexualidad” (“Teoría” 44).

Para llevar a cabo esta operación, el segundo aspecto de la teoría queer explora el papel de la performatividad en la creación y el mantenimiento de la identidad. Según Alfredo Martínez Expósito:

[E]l género se va formando continua, incesantemente, en un proceso semiótico sin fin, a través de nuestro comportamiento, conducta, actos, a lo largo de nuestra vida. No se trata de una esencia, sino de la puesta en escena de una serie de ritos que, repetidos, van configurando una identidad que pocas veces responde con total exactitud a esos mitos sociales que denominamos masculinidad y feminidad. (40)

Puesto que no existe una esencia dada por la “naturaleza”, el acto “performativo” (a diferencia del acto “constatativo”) enuncia un fenómeno y, en la misma operación, lo produce al nombrarlo y renombrarlo o actuarlo y reactuarlo. Es decir, lo que entendemos por el concepto de “género” es el resultado de un conjunto de comportamientos que, al efectuarse, anuncian su propia autodefinición como actos femeninos o masculinos.

La construcción de la identidad por medio de actuaciones repetidas tiene consecuencias intensamente políticas y, como resultado, el tercer enfoque de la teoría queer analiza las relaciones de poder con respecto a la heteronormatividad y sus efectos en las personas que no se adaptan a la matriz heterosexual. La teoría queer examina “quién tiene autoridad para decir (quién se constituye en sujeto de enunciación, en sujeto de conocimiento), y quién es el objeto de ese discurso (y por lo tanto se somete al escrutinio y al control de aquél)” (Córdoba García, “Identidad” 88). Finalmente, puesto que la teoría queer rechaza la noción de una identidad esencial fija y una jerarquía de normalidad, el análisis queer investiga cómo las identidades cambian o se resisten a cambiar en términos sociales y personales. Socialmente, el significado de una *performance* puede ser subvertido por medio de una descontextualización y recontextualización intencionada, y personalmente, dada la falta de una esencia genérico-sexual “natural”, existe la posibilidad de que cada persona pueda desarrollar, alterar e inventar su propia identidad genérica y sexual.

El placer desbocado, una novela escrita en los años inmediatamente posteriores a la vuelta a la democracia en la Argentina y publicada en 1988, incorpora—y, en cierto sentido, anticipa—una crítica de la identidad sexual que ahora reconocemos como queer.⁸ Es importante resaltar el hecho de que la novela aparezca temprano en el nuevo ambiente político y cultural, una época cuando la liberalización sexual y genérica—que ya había ocurrido en los centros urbanos de Europa y Norteamérica—todavía no se había instalado definitivamente en la capital argentina.⁹ Como se demostrará más adelante, por su representación de personajes que dejan de ser “homosexuales” (en el sentido heterosexista de la palabra) y que buscan su propia identidad que podemos rotular como queer, se puede afirmar que *El placer desbocado* puede ser considerada como una de las novelas fundadoras de la literatura queer argentina. En la novela de Schoo, es posible observar el despliegue de una interrogación subversiva que pone en tela de juicio la identidad sexual, como la hemos comprendido tradicionalmente, con el resultado de que las identidades no son ni innatas, ni naturales, ni consistentes. Los personajes masculinos, Marcelo, Dino y Chinto, ilustran bien que las varias categorías occidentales que describen la sexualidad masculina “anormal” o “abyecta”, como “invertida” u “homosexual”—con todas las connotaciones negativas de la enfermedad, neurosis y perversión—y la categoría de “maricón” o “puto”—con su rechazo abiertamente transgresivo de los papeles masculinos tradicionales—son puras invenciones, o ficciones, que forman parte de una estructura social de

control más amplia, conocida como el “heterosexismo compulsivo” o la “heteronormatividad”.¹⁰ Además, los personajes demuestran cómo es posible resistirse a esas categorías.

En la novela, Schoo inventa un contraste llamativo entre las sexualidades no normativas de Marcelo, Dino y Chinto, por un lado, y por otro, las fuerzas oficiales y no oficiales que intentan mantener el régimen de poder regulador que asegura el acatamiento de las reglas de la heteronormatividad. A pesar de la fantasía occidental que relaciona el complicado concepto de la “naturaleza” con la sexualidad, la obra de Michel Foucault ha desmontado esa unión inventada al demostrar que la sexualidad en un contexto social moderno requiere un control estricto y permanente.¹¹ Según Foucault, cuando se habla de la sexualidad:

[S]e debe hablar como de algo que no se tiene, simplemente, que condenar o tolerar, sino que dirigir, que insertar en sistemas de utilidad, regular para el mayor bien de todos, hacer funcionar según un óptimo. El sexo no es cosa que sólo se juzgue, es cosa que se administra. Participa del poder público; solicita procedimientos de gestión; debe ser tomado a cargo por discursos analíticos. (34)

Como ilustración de esta administración, los personajes menores con quienes Marcelo se relaciona en Lípári, forman un triunvirato perfecto de agentes del régimen heteronormativo que administra la sexualidad en la isla: el notario Cavallaro y el maresciallo de carabinieri Mammasantá simbolizan el poder del gobierno; los representantes del poder del discurso clínico son el doctor Camogli y el farmacéutico Famularo; y la Iglesia y su moral tradicional tienen su agente en el sacerdote don Custodio Grassano. Estos funcionarios juegan a las cartas diariamente y, al mismo tiempo, escrudiñan las actividades de los habitantes de la isla. Su poder para ejercer el control social es un “secreto a voces”: “La trama de los visillos les permite ver sin ser vistos, aunque todos los habitantes de Lípári se saben observados, al pasar, por los personajes más influyentes de las islas . . .” (117). Por medio de este escrutinio, el control social del comportamiento individual se mantiene con una amenaza tácita de que cualquier desviación puede desatar la plenipotencia de la ley, la medicina y la iglesia.

Es claro que una persona a quien observan con gran interés es el cónsul argentino, Marcelo. Se fijan en el hecho de que todas las semanas, Marcelo monta un espectáculo curioso al pedir que lo dejen en la plaza para que los oficiales puedan verlo más fácilmente caminando para visitar a la prostituta local, Rosalía. A pesar de los rumores que corren acerca de la orientación homosexual de Marcelo, los agentes prefieren atribuirle la heterosexualidad obligatoria con tal de que mantenga la apariencia pública de una “actuación” o una *performance* apropiada y, en esa época y en ese lugar, está claro que los hombres que buscan la compañía de las prostitutas no pueden ser homosexuales. De este modo, la apariencia de una sexualidad vistosamente “normal” satisface a los oficiales del control social, pero los lectores saben que estas visitas al burdel le dan a Marcelo la oportunidad de hablar honestamente sobre su sexualidad no normativa con Rosalía, la única amiga íntima que tiene en la isla. Con este juego entre lo que sucede, lo que parece suceder y lo que quieren que suceda, Schoo expone una de las consecuencias más irónicas y dañosas del régimen de la sexualidad moderna: siempre se ha culpado a los “anormales” de su “carácter engañoso” (y por eso, malvado y peligroso) al esconder sus deseos no sancionados, pero el supuesto “engaño” es una estrategia de supervivencia obligatoria que resulta, precisamente, como uno de los efectos de la hegemonía heterosexista. Como dice la madre de Dino, “el enemigo es múltiple y adopta disfraces” (123), pero los disfraces son, en este caso, inventados no por los que los usan, sino por los que quieren imponerlos sobre los que no se conforman genérica ni sexualmente.

Otro personaje que se considera protector de la moral tradicional y del conformismo a las normas estrictas acerca del género y del comportamiento sexual es la señora Catalina Tuttolomondo, cuyo apellido claramente sugiere el control social que querría ejercer sobre la comunidad. Según ella, “[D]efiendo la moral y las buenas costumbres, bases inmovibles

de la sociedad” (115). Su declaración, que explicita la cuestión de la necesidad de defender el sistema heterosexual compulsivo, señala irónicamente la fragilidad y precariedad del régimen. Como indica Córdoba García, a pesar de sus “pretensiones de coherencia y homogeneización del espacio sexual”, el sistema heteronormativo “está atravesado por contradicciones y antagonismos, y por lo tanto no se cierra sobre sí mismo, tiene una estabilidad temporal y precaria, constantemente sometida a tensiones que la ponen en peligro” (“Teoría” 45). Para poder defender y neutralizar el peligro, la señora Tuttolomondo, con deliberada intención, personifica una de las contradicciones que comprueba la esencial inestabilidad de la estructura sociosexual: ella adopta un cambio radical en su papel genérico y desempeña una *performance* genéricamente masculina al convertirse en una figura de autoridad paterna. Tal táctica extrema es necesaria puesto que el esposo de Catalina, Alcides Tuttolomondo, a pesar de haber sido un socio poderoso de Perón, ha perdido su poder masculino ahora que está exiliado. Debido al estado impotente y emasculado del marido, la esposa resuelve apoderarse del control de la familia: al final de la novela, cuando su hija Flor queda seducida y abandonada por Dino, la señora Tuttolomondo revela cuánto se ha desviado de los papeles tradicionales de la mujer y de la madre: “[P]uesto que con el calzonudo de tu padre no se puede contar, yo tomaré en mis manos el lavar el honor de los Tuttolomondo. . . . Nadie jamás imaginaría que una señora como yo recurra a eso, pero se trata de mi hija engañada y ofendida y *yo soy el hombre de la casa*” (189; énfasis añadido). Con esta declaración, con la que Catalina Tuttolomondo asume el papel varonil de su propio esposo, el aspecto performativo de la identidad genérica resulta evidente y revela la pura ilusión del concepto de que cada género esté atado exclusivamente a solo uno de los cuerpos humanos sexuados. Semejante al ejemplo citado por Butler cuando explica que el peso máximo de las reglas del discurso genérico se suelta al nacer un bebé, cuando se exclama “¡Es un varón!” o “¡Es una nena!” (*Cuerpos* 325), al adoptar el papel masculino desaprovechado por su esposo, la autoproclamación de Catalina Tuttolomondo como “hombre de la casa” le da el poder y la autoridad de actuar. La hipocresía—y el humor negro—de su comportamiento, sin embargo, son evidentes: aunque Doña Catalina se nombra la defensora máxima de la moral pública y el comportamiento “correcto”, subvierte las normas del régimen socio-sexual que tanto quiere mantener por razones puramente personales. Además, hace correr chismes diseñados para censurar la desviación genérico-sexual de Marcelo, Dino y Chinto cuando ella, al mismo tiempo, monta una *performance* masculina que viola los criterios genéricos que supuestamente defiende.

A pesar de los intentos dramáticos de doña Catalina de controlar y castigar el comportamiento no tradicional de sus compatriotas en la isla, para Marcelo es su propia madre quien ha sido la agente de conformidad más importante de su vida. Como doña Catalina, la madre de Marcelo también se hace “el hombre de la casa” mientras se apropia sistemáticamente del poder de su esposo y obra deliberadamente para borrarlo de su propia vida y de la vida de su hijo. Con la creciente distancia física y emocional del padre, la madre adopta los dos papeles genéricos de los progenitores de Marcelo—hasta trata de enseñarle el acto altamente ritualista masculino de hacerse el nudo de la corbata. Un aspecto fundamental del entrenamiento de todo varón argentino (o sea, su iniciación en la *performance* reiterativa de la masculinidad) es el acto de ponerse una corbata, el símbolo de la apariencia masculina en las culturas occidentales del siglo XX. La corbata, objeto metonímico del disfraz de la masculinidad que protagoniza la *performance* genérica, sirve para otorgar la apariencia de la masculinidad al cuerpo que la usa.¹² Pero en manos de su madre, la experiencia de ponerse la corbata es a la vez humillante y traumática para Marcelo:

Marcelo . . . refleja la pulcritud materna, el padre no se inquieta o, si se inquieta, no lo demuestra, ni siquiera se preocupa por enseñarle a hacerse la corbata. La madre no sabe hacerla y arma un nudo falso sostenido por dentro con un imperdible, en Marcelo perdura el escozor de las uñas maternas rasgando la piel del cuello al instalarle ese artificio, esa falsedad, esa apariencia. (136–37)

El intento de ponerse el *drag* de lo masculino se convierte en un horror cuando Marcelo se da cuenta, con angustia y vergüenza, de que la prenda es absolutamente fraudulenta: el nudo hecho por su madre, en vez de verificar su *performance* masculina, solo sirve para llamar la atención sobre su falsedad, como si fuera parte del conjunto de un *drag king* cuya masculinidad depende de una apariencia “auténtica” para esconder un género inauténtico.¹³ La ansiedad que sufre Marcelo, producida por la inautenticidad de su apariencia “masculina”, ilustra claramente hasta qué punto los miembros de la cultura aceptan el concepto de que hay un género “original” o “natural” y que cualquier desviación de esa versión “original” no puede ser más que una copia en el mejor de los casos, y una parodia en el peor.¹⁴ Con respecto al concepto de *drag* como una imitación de “lo original”, Butler analiza las disyuntivas de la unidad totalmente ficticia entre el cuerpo, el género y la *performance* del género manifestadas por el *drag* cuando afirma que *drag*

implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original*; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an *effect* and consequence of the imitation itself. In other words, the naturalistic effects of heterosexualized genders are produced through imitative strategies; what they imitate is a phantasmatic ideal of heterosexual identity, one that is produced by the imitation as its effect. (“Imitation” 313; énfasis original)

Anticipando el concepto de la performatividad del género, la novela de Schoo enfatiza la inexistencia de un género “original” que dicte las normas sartoriales, insistiendo en que la apariencia genérica no sea nada más que puro teatro, un teatro que, por sus reiteraciones y repeticiones a través de las generaciones, adquiere una normalidad y una normatividad que se confunden con una esencia genérica natural e idealizada. Pero para Marcelo, esta conciencia creciente de que “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género”, y que “esa identidad se construye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, al parecer, son resultado de esta” (Butler, *El género* 85), no sirve para reducir la ansiedad que siente con respecto a su propia apariencia. La falta de una esencia genérica lo deja sin un sentido de autenticidad como hombre: “Si mi apariencia masculina era una ficción. . . , resultaba evidente que pretender imponerla era una farsa. ¿Quién era, en resumen, Marcelo Cabrera? La imagen que de Marcelo Cabrera . . . aceptaba su mamá. Imagen que ocupaba el espacio ilusorio que ocupa un actor. Esto es, ninguno” (212). Atrapado por las limitaciones impuestas por la heteronormatividad sobre la oposición dualista de un sistema genérico binario, hasta el final de la novela Marcelo está condenado al “infierno de los otros”—con una mirada crítica que lo vigila incesantemente.¹⁵

Mientras que Marcelo lucha por mantener una apariencia masculina, sabiendo muy bien que es un papel teatral que tiene que interpretar, su criado Chinto va al otro extremo: exagera su anticonformismo al llevar un disfraz asombrosamente exótico y antimasculino. Chinto llega a la casa consular cuando Rosalía le sugiere a Marcelo que emplee a un mayordomo para el consulado porque, según ella, un empleado “oriental” con talentos en la cocina (un lugar tradicionalmente *femenino*) haría famosas las cenas diplomáticas. Chinto, conocido como “la Reina de la Banquina”, un hombre que podría ser chino, filipino o malayo manifiesta un aspecto físico ambiguo, tanto étnica como genéricamente: “Chinto es ñato, bajo, regordete y mofletudo, pelo lacio y negro, como cortado con tazón, ojos chiquitos y rasgados, casi sin cejas y con un absurdo proyecto de bigote escurriéndose a ambos lados de la boca, como paréntesis. Caderudo, amable, lleno de reverencias, sonriente, se contonea al caminar” (Schoo, *El placer* 57).¹⁶ El retrato de Chinto sigue a una descripción de su vestimenta extravagante, hasta con abanicos, perro pequinés y parasol. En efecto, su apariencia sugiere la de un *drag queen à la oriental*. Pero a diferencia del *drag* típico, es decir, una mujer que efectúa una apariencia masculina o un hombre que adopta una apariencia femenina, la imagen de Chinto combina las dos, de tal modo que llame la atención sobre el engaño del género mismo, con su mandamiento regulador de que haya dos—y solo dos—géneros binariamente opuestos y que cada uno esté vinculado a

uno—y solo uno—de los dos sexos del cuerpo humano. Parece que Chinto encarna la afirmación de Butler: “Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer” (*El género* 55). Chinto, con su apariencia multigenérica, pretende subvertir la noción construida socialmente de que existe una conexión “natural” o “esencial” entre el sexo biológico y el género, y que una persona debe manifestar una identidad exclusivamente femenina o masculina. Su proyecto se resume ingeniosamente cuando le dice a Marcelo: “Hombre, mujer, qué más da, lo importante es ser feliz; sabia es la grulla que come el pastel de carne sin preguntar el sexo del animal” (Schoo, *El placer* 58).

Entre la infeliz obediencia a una apariencia e identidad masculinista (Marcelo), y la mezcla extravagante de géneros (Chinto), se encuentra Dino con su aspecto aparentemente despreocupado y su sexualidad fluida y liberada. Aunque el “refrán” de Chinto indica que es mejor no preocuparse por el sexo biológico debajo de un exterior creado deliberadamente para señalar uno de los géneros, Dino explica que el sexo y el género son simplemente una cuestión de casualidad: “El sexo es un accidente, . . . un hombre puede hacer el amor con otro y no por eso dejar de ser hombre. No hay putos, únicamente hay seres humanos” (104–05). Es notable que este personaje enuncie exactamente el concepto contemporáneo de lo queer: ya no son incuestionables ni están garantizadas la orientación o identidad sexual de una persona como consecuencia de su elección del objeto erótico—el concepto mismo de la homosexualidad concebido por Sigmund Freud.¹⁷ Dino se opone al régimen heterosexista que divide a los seres humanos en “normales” y “anormales” y, como explica Néstor Perlongher, “cuando se cuestiona la normalidad, cabe cuestionar también la pretensión de clasificar a los sujetos según con quién se acuestan. Pero lo que confunde las cosas es que la normalidad alza los estandartes de la heterosexualidad, se presenta como sinónimo de heterosexualidad conyugalizada y monogámica” (32). Dino va aun más lejos con su punto de vista queer, indicando que, para él, el sexo del objeto deseado no tiene un poder restrictivo, y que la gente debe liberarse de las clasificaciones binarias de “homo” o “hetero”. Dino reprocha a Marcelo precisamente su aceptación de tales categorías sofocantes: “[M]e divierto y me dan de comer y me cojo a las minas y también a los tipos, si viene al caso. O te dejás, dice Marcelo. ¿Y a vos qué te importa?, bien que te gustaría, lo que pasa es que no te animás, cobarde, el maricón sos vos, maricón del alma” (Schoo, *El placer* 127). Es decir, la homosexualidad y la heterosexualidad (y su combinación) no dependen necesariamente de una esencia sexual intrínseca, ni son el producto de un destino inexorable: el deseo y la actividad sexual entre hombres no siempre implican automáticamente un papel sexual específico de los sujetos.

En este momento, Dino revela la gran diferencia entre la identidad queer de él y la identidad anticuada de Marcelo como “homosexual” (o “hermafrodita psíquica”, según la frase de Foucault), o sea, el concepto de la homosexualidad, en vigor desde el final del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, que tenía como base la idea de que ciertos hombres, para explicar su deseo hacia otros hombres, realmente deben ser “mujeres” (espirituales) atrapadas en un cuerpo de “hombre”. Como indica Sedgwick, este “tropo de la inversión” sirve principalmente para conservar la “heterosexualidad esencial en el propio deseo a través de una interpretación concreta de la homosexualidad de las personas: el deseo, bajo esta perspectiva, subsiste por definición en la corriente que corre entre un ser masculino y un ser femenino, al margen del sexo de los cuerpos de los seres en que pueda manifestarse” (*Epistemología* 114). A diferencia de Marcelo, que parece creer que no tiene otra opción que aquella de aceptar una feminidad interior para justificar su deseo homoerótico, y Chinto, que exterioriza su percibida feminidad interior, Dino está en la vanguardia de los sujetos sexuales “anormales”. En la novela, es evidente que Dino ha evolucionado hacia una identidad no definida por la heterosexualidad compulsiva, sino una identidad contemporánea, informada por los cambios radicales de los años cincuenta cuando, según Beatriz Preciado, empezó la revolución en los conceptos de género y sexo biológico

iniciada por los estudios de Alfred Kinsey, la aparición de la primera transexual (Christine Jorgensen) y los experimentos del médico John Money, que demostraban que “el género y la identidad sexual son modificables hasta la edad de dieciocho meses” (122).

La filosofía de vida provocadora y la identidad anticonvencional de Dino, que rechazan las restricciones sociales y categorías sexuales resultan, a la vez, atractivas y amenazantes para Marcelo. Dino representa la liberación de los límites que Marcelo trata desesperadamente de mantener para prevenir la desaprobación y el estigma que lo han aterrorizado tanto en su vida. El temor de verse examinado, juzgado y rechazado empieza muy temprano en su niñez, y este miedo lo ha disminuido como adulto. Desde su infancia, Marcelo aprende—a manos de su familia—a mirar el mundo (y mirarse a sí mismo) a través de los ojos de otros y evitar el escándalo de infringir las normas del comportamiento aceptado:

Ah madre, tías, a veces tíos también, qué difícil, si no imposible, ser aprobado por ustedes, cuántas angustias, cuántos escrúpulos, qué espantoso terror de no encajar en el molde, de transgredir el código. . . . [N]o era el amor quien dictaba ese perpetuo escrutinio, quien convocaba al tribunal permanente, sino el qué dirán, la opinión ajena. . . . [O] aprueba o no será nunca nadie, nada, un paria social, el hazmerreír de las personas sensatas y distinguidas, esas que siempre saben cómo proceder. (Schoo, *El placer* 83)

Como una de las instituciones que gestiona y controla el deseo y la actividad sexual de los miembros de la comunidad, la familia ejerce enorme poder sobre los hijos. Marcelo finalmente se da cuenta de que durante toda su vida ha sido el blanco de un chantaje emocional vigoroso: se ha dejado en claro que la familia le retiraría su cariño y lo condenaría a sufrir humillación y vergüenza a menos que observe las reglas establecidas—sobre todo, las reglas relacionadas con la conducta genéricamente apropiada y con la sexualidad heteronormativa. Y es precisamente esta estructura de poder—la fuerza de la familia de definir las normas y controlar el comportamiento de los hijos bajo la amenaza del exilio emocional y la humillación pública—la que paradójicamente provoca el surgimiento de lo queer. Pero la vergüenza, según el brillante análisis de Sedgwick, irónicamente posee un poder dinámico y revolucionario. Según ella, la performatividad del acto de avergonzar a los niños de hecho define y produce a los queers y, a la vez, ese acto también les da “a near-inexhaustible source of transformational energy” (“Queer” 4). Como se ilustrará, la transformación de Marcelo al final de la novela es el producto de esa energía producida a través de su experiencia tanto creativa como corrosiva con esa emoción tan poderosa.

Los efectos de la vergüenza ponen de manifiesto la gran diferencia entre el caso de Marcelo y el de Dino: para aquel, esa emoción sirve como un vínculo entre él, su familia y la sociedad; y para este, la abyección, en combinación con la tortura física, produce una ruptura total de los nexos entre el sujeto y las estructuras sociales. La madre de Dino, en vez de ofrecer cierta protección familiar a cambio de la sumisión del hijo, emplea el abuso físico y emocional para deshacerse de un niño que considera malvado (“la madre descarga sobre él todas las humillaciones, las frustraciones reales o imaginadas de su vida, y Dino es como el animal que procura esquivar al verdugo y morderlo a la vez, si puede” [Schoo, *El placer* 122]). Como consecuencia, Dino se ve forzado a rechazar totalmente los lazos de familia para poder sobrevivir, y luego mantiene una lucha incesante contra todas las normas sociales. Marcelo, en contraste, que ha sufrido un abuso menos sádico y traumático, sigue aferrado a los miembros de una familia que lo aterrorizan pero, a la vez, aseguran su existencia. Pero es preciso notar que uno de los efectos del proceso de construir la dependencia del niño de quienes lo amenazan y lo sostienen es la destrucción de la capacidad de percibirse a sí mismo por medio de los propios ojos: es decir, el niño aprende a verse a sí mismo como si fuera un objeto, un Otro, exterior a sí mismo.

Como es de esperarse, para Marcelo, el sentido de la visión se convierte en la clave que define sus límites y, también, sus posibilidades de transformación. Desde el comienzo de la novela, los lectores descubren que Marcelo es una persona obsesionada por lo visual: mira fijamente todo a su alrededor, y la mirada se erotiza—de hecho, se convierte en un sustituto de

las relaciones sexuales con hombres reales. Aunque parezca lógico que el objeto de su mirada erótica sea el desfile de hombres atractivos que viven en la isla, Marcelo divide su mirada entre un libro de fotos de hombres desnudos sacadas en Italia a finales del siglo XIX por el Barón von Gloeden, y la imagen de su propia figura desnuda en un espejo “de cuerpo entero”.¹⁸ Marcelo es literalmente incapaz de enfocar el deseo sexual fuera de su habitación solitaria hacia los hombres de carne y hueso que existen alrededor de él porque, en parte, tendría que soportar las miradas deseosas de otros hombres hacia él—unas miradas que quizá le inspiren vergüenza o terror, en vez de apetitos carnales. Para evitar las ojeadas penetrantes que puedan provocar una vergüenza existencial en su propia psique, Marcelo se encierra en su dormitorio y dirige el deseo hacia las imágenes bidimensionales, pero inertes, que le resultan mucho menos amenazantes.¹⁹

Dada su incapacidad de establecer relaciones emocionales o físicas con otros hombres, la obsesión de Marcelo por las fotografías semipornográficas y su propia imagen en el espejo se intensifica durante el transcurso de los eventos en la novela. Su mirada, dirigida hacia figuras masculinas inalcanzables, lo lleva a analizar su vida e identidad sexual y a escribir sobre sus descubrimientos en su diario personal. Marcelo culpa a su madre de haber saboteado su desarrollo sexual:

Pero qué bien cantaste tu aria, mamá, hiciste tu número y yo no podía ser sino el acompañante, no me permitiste crecer, te apoderaste de mí. Todo lo vi a través de tus ojos y lo sigo viendo así, cuando quiero recuperar mi propia mirada descubro que me falta una parte, la parte de mi padre. Juego de palabras: la parte de mi padre la vi una mañana en el espejo a través de tu mirada, esquivadora de la mía por saberla acusadora. . . . ¿Qué me quedaba sino atraer a ese otro, convertirme en vos? Trampa del narcisismo: ese que veo en el espejo es el sexo de mi padre y es mi sexo, la herencia de mi padre. . . pero la mirada es tuya, madre, yo no puedo encontrar, quién sabe si alguna vez encontraré el fragmento faltante, la mirada ausente. . . . (113–14)

Las implicaciones psicoanalíticas de esta experiencia, sobre todo en cuanto a los constructos problemáticos del narcisismo y del incesto, son explícitas—de hecho, Marcelo confiesa que un analista le explicó cómo él había transferido su deseo hacia los hombres como una defensa contra el tabú del incesto edípico (192–93).²⁰ Pero lo que aleja la novela de una historia deprimente de neurosis freudianas o lacanianas es cómo Chinto y, en mayor medida, Dino, sirven como catalizadores de cambio, y le ofrecen a Marcelo la solución a su dilema aparentemente inextricable. En vez de aceptar la categoría del “invertido”—el modelo personificado por Chinto en el cual un hombre que desea a otros hombres se ve forzado, por medio de discursos psicoanalíticos, médicos y legales, a definirse como una “mujer” encarcelada en cuerpo masculino—el protagonista encuentra su inspiración en el modelo queer encarnado por Dino: un modelo identitario fluido y antinormativo que resiste el poderoso imperativo social de clasificación. Para Marcelo, Dino representa un tipo de *alter ego* más fuerte y más valiente que inspira su ternura masculina fraterna, hasta paterna: “[M]e dan ganas de abrazarlo. . . . Como a un hermano, o como a una parte oscura y secreta de mí mismo, irreconocible porque reconocerla significaría emprender una nueva vida, la vida que no me atrevo a emprender” (Schoo, *El placer* 197).

La pasión y la identificación con Dino estimulan cambios dramáticos en la composición identitaria de Marcelo, y al final de la novela, Marcelo empieza a emprender una vida más emancipada y evolucionada. Para comenzar, rompe el espejo que lo había mantenido atrapado dentro de una estructura psicológica de circuito cerrado, una estructura que había impedido su auto-actualización como un hombre que desea a otros hombres. Le dice a Rosalía en una carta:

Rompí el gran espejo de mi dormitorio, noches atrás, en un acceso de furia que ahora entiendo fue, en realidad, de lucidez. Porque descubrí, querida Rosalía, que mis diablos y mis fantasmas, mis delirios sexuales y las figuritas del álbum del barón de Gloeden, no eran sino reflejos, sombras, proyecciones de mí en una superficie pulida e irónica. (217)

Y roto el espejo, el hechizo que su madre le había echado se anula también: ahora, en vez de ver el mundo por los ojos de ella, empieza a verlo con los propios.

La decisión de liberarse del poder regulador de su madre resulta en dos cambios transformadores: primero, se deshace del apellido materno más tradicional, Cabrera, y luego adopta el apellido paterno disonante, Pamprolini.²¹ En vez de usar una “etiqueta” que borra la existencia de su padre e indica que el hijo es el producto exclusivo de la madre, Marcelo acepta una filiación con el componente paterno que ha reprimido durante toda su vida. Con ese acto, rechaza la falsa paternidad representada por su madre, y reafirma su relación con el padre ausente, reclamando una identidad masculina que le cuadra mejor que la máscara varonil simbolizada por la corbata falazmente hecha por su madre.

La adopción del apellido paterno y el deseo de afirmar su masculinidad llevan a Marcelo a tomar una segunda decisión mucho más audaz: la de casarse con Flor de María Tuttolomondo, y ser un padre para el niño abandonado por Dino. La decisión de Marcelo, que a primera vista tal vez parezca una manera de evadir sus deseos homoeróticos estigmatizados, resulta asombrosamente revolucionaria: le permite ser esposo sin deseos heterosexuales y ser padre sin haber tenido relaciones sexuales con una mujer. El acuerdo entre Marcelo y Flor de María, de beneficio mutuo, es divinamente queer: los dos pueden mantener la apariencia de conformidad a las normas tradicionales—en una sociedad que castiga tanto los deseos homoeróticos como la reproducción fuera de los vínculos sagrados del matrimonio—mientras que los lectores saben muy bien que el matrimonio aparentemente “heterosexual” y reproductivo es un engaño deliberado, un artificio intencionado que en última instancia se burla de la heteronormatividad. Dados los fuertes deseos homoeróticos de Marcelo, es improbable que este “matrimonio” sea más que un disfraz y, además, la posibilidad de más hijos es muy poco probable. Así, el matrimonio de Flor de María y Marcelo no reitera la fórmula cultural que define el matrimonio como la unión entre un hombre y una mujer, vinculados afectivamente por el deseo heterosexual, ni sirve a los intereses de una sociedad moderna capitalista y cristiana que insiste en la reproducción como el máximo propósito de la sexualidad autorizada por el Estado y la Iglesia.

Es posible que ciertos lectores interpreten este tipo de final de la novela, un final irónico en el cual un hombre parece rechazar o esconder sus deseos homoeróticos al casarse con una mujer para crear una estructura familiar que pretende *imitar* la familia heteronormativa, como un final homofóbico. Pero me parece que la trayectoria de la novela señala una conclusión constructiva: el autor ha creado un final que concibe un modelo de la familia queer contemporánea. En vez de una pareja formada por un hombre y una mujer que se desean el uno al otro en un ciclo cerrado heterosexual, los lectores comprenden que, en esta “familia”, el hombre entra en el matrimonio sin deseos hacia las mujeres, sino con el deseo principal de ser un padre sin haber tenido relaciones sexuales con la madre.

La “lucidez” que impulsa a Marcelo a romper el espejo y salir de su crisálida paralizante le revela que puede deshacerse del poder asfixiante materno, transformar la vergüenza que define su relación con el mundo, recuperar el cariño paterno ausente, formar una conexión con otro ser humano y empezar una vida emocional más significativa con un acto aparentemente incongruente: casarse con Flor para poder adoptar a su hijo y criarlo como hubiera querido ser criado. La mejor manera de vivir una vida más o menos libre del escrutinio público—y los peligros que puede ocasionar en ese momento histórico y en esa cultura—es el matrimonio supuestamente “heterosexual” con Flor de María, y la mejor manera de crear una conexión con otro ser humano, en esta etapa de su desarrollo psíquico, es tener un hijo. Sedgwick, en el contexto de la relación, cargada de cierta vergüenza, entre un Henry James mayor y las obras de su juventud, habla de la extraña situación del “parto masculino” (*male parturition*) como el intento de “reparent, as it were, or ‘reissue’ the bastard infant”. De modo semejante, Marcelo anhela la paternidad como una manera de subsanar y “reexpedir” su propio ser varonil, o sea, el niño lastimado que lleva adentro. Sedgwick indica con perspicacia que el simbolismo del “inner child” es una metáfora que “presents one’s relation to one’s own past as a relationship,

intersubjective as it is intergenerational” (*Touching Feeling* 40). Marcelo utiliza el mecanismo de “reparenting or ‘reissue’ as a strategy for dramatizing and integrating shame, in the sense of rendering this potentially paralyzing affect narratively, emotionally, and performatively productive” (Sedgwick, *Touching Feeling* 44). Al formar una relación cariñosa con el hijo de Dino y Flor, Marcelo tiene la oportunidad de restablecer el circuito roto entre él y su propia psique, un circuito interrumpido y distorsionado por la vergüenza sufrida como un niño estigmatizado a causa de su disidencia genérica y sexual.

Además de esta estrategia reparadora, el disfraz de parecer ajustarse a las normas sociales, bajo la manta del matrimonio y la paternidad, le dan una suerte de protección para vivir con cierta libertad. Y con este final se percibe la amenaza más subversiva contra la heteronormatividad: un matrimonio que parezca heterosexual no garantiza en absoluto la identidad sexual normativa de la pareja. La novela de Schoo convierte en queer no solo el matrimonio entre un hombre y una mujer, sino también la paternidad reproductiva, los dos pilares fundamentales del heterosexismo compulsivo.

El prejuicio heterosexista tiende a considerar todo matrimonio entre un hombre y una mujer, por definición, como una relación “heterosexual”, debido a la larga tradición cultural de casar a los hombres que desean a otros hombres con la “mujer correcta”, con el fin de “volverlos heteros”. Schoo revela la falsedad de esa ficción heteronormativa en la unión queer de Marcelo y Flor de María, sobre todo si los lectores recuerdan los detalles de la descripción física de la esposa que aparece al principio de la novela. En una carta dirigida a su madre, Marcelo describe a Flor de María Tuttolomondo de esta forma: “La hija es feísima, tiene cara de hombre, y de hombre feo, es igualita a [su padre] con peluca y polleras, hasta con bigotes, y contrahecha” (Schoo, *El placer* 67).²² De esta manera, Schoo juega con las apariencias genéricas para complicar la cuestión del matrimonio entre Marcelo y Flor de María: al sugerir que Marcelo está casado con alguien que parece a un *drag queen*, produce un efecto que vuelve aun más queer su matrimonio. Es decir, al final de la novela, el autor deja a los lectores con una imagen espectacularmente queer: dos personas, de identidad genérica y sexual ambivalente, “padres” de un recién nacido, inventan su propia versión de la familia con la consecuencia inquietante de que los agentes de control social no puedan decir a la distancia si esta familia no normativa realmente es—o no es—“normal”.²³

Como una de las primeras novelas de tema homoerótico publicadas después del regreso de la democracia a la Argentina, *El placer desbocado* de Ernesto Schoo se destaca por su visión sorprendentemente contemporánea de la construcción queer de la sexualidad. La novela demuestra con agilidad la radical inestabilidad del género en varios de los personajes cuando se desvían del guión establecido para mantener las normas genéricas, las cuales funcionan como la fundación del régimen heteronormativo. La madre de Marcelo y la señora Tuttolomondo demuestran que la *performance* de la feminidad o de la masculinidad no depende del sexo de la persona, ilustrando uno de los conceptos esenciales de lo queer: “[S]i la verdad interna del género es una invención, y si un género verdadero es una fantasía instaurada y circunscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable” (Butler, *El género* 267). Además, los personajes masculinos principales personifican tres de las variantes genéricas que los hombres sexualmente disidentes frecuentemente manifiestan: Chinto, el “invertido” que acepta e incorpora su feminidad, mezclándola con su identidad masculina; Dino, el “queer” cuya sexualidad e identidad genérica fluidas resisten una definición fija; y Marcelo, el “homosexual” que se esfuerza más en mantener una apariencia masculinista porque duda en mayor medida de su propia masculinidad. Los cambios que efectúa Marcelo al final de la novela, el matrimonio y la paternidad, amplían el efecto queer de la novela: revelan que Marcelo, cuando deja de vivir según las normas heterosexistas que insisten en la oposición absoluta del binario homo/hetero y en la identidad genérica fija y determinada por el sexo del cuerpo, es capaz de crear una vida más coherente con una identidad de su propia invención.

La novela de Schoo, escrita poco después de la vuelta a la democracia, un momento de creciente libertad política y social en la Argentina, ejemplifica que la libertad genérica y sexual es posible si se resiste a las opresivas reglas heteronormativas; o sea, si se acepta la desnaturalización de las normas genéricas y sexuales tradicionales de la cultura—el objetivo buscado por lo queer.

NOTAS

¹ Por ejemplo, en 1989 Ernesto Schoo ganó el Primer Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por su colección de cuentos *Coche negro, caballos blancos*. En la categoría de “Letras” ha ganado el Premio Konex de Platino–Memorias y Testimonios en 2004 por su *Cuadernos de la sombra*, y en 1994, el Diploma al Mérito–Cuento: Quinquenio 1989–93 de la misma fundación.

² Schoo ha tenido suerte, quizás, en comparación con otros autores argentinos que han publicado obras de ficción con temas homoeróticos explícitos. En varias ocasiones las obras y sus autores han sido condenados por el sistema judicial argentino. Los casos más notorios son los de Carlos Correas (ver Maristany) y Renato Pellegrini (ver Brant).

³ El título de la novela tiene su origen en unos versos del poema “Nativos instantes” de Whitman que sirven como segundo epígrafe: “Soy de los que creen en placeres desbocados, / comparto las orgías de los muchachos a medianoche”. La cita resume el homoerotismo de los dos personajes principales: Marcelo, que participa espiritualmente en sus fantasías nocturnas mientras mira las fotos de hombres desnudos en un libro, y Dino, que participa literalmente en las orgías con grupos de hombres—una de las cuales ocurre en la novela en una “gruta sudatoria” (*El placer* 184–86).

⁴ El primer epígrafe establece la Odisea y el simbolismo del viaje como el marco referencial para esta narración: “Vete pronto, me dijo, de esta isla, / Tú, el peor de los hombres. No es posible / Que acoja yo, ni ayude, ál que aborrecen los dioses inmortales. Pues su cólera / Hasta aquí te ha traído, vete pronto” (Canto X). Otra vez, la cita sirve para explicar la situación de los dos protagonistas, Marcelo y Dino, que están de visita en la isla y, por su disidencia sexual, han provocado la ira de los “dioses”: sus padres, los oficiales políticos y las autoridades sociales en general.

⁵ Durante una entrevista con el autor en junio de 2010, Schoo indicó que el personaje de Dino Bernini está inspirado en la vida real del artista y poeta argentino Alberto Greco (1931–65). El artista trabajó en las décadas de 1950 y 1960, y fue uno de los fundadores del “informalismo” argentino. Más tarde, en Europa, se dedicó principalmente al arte conceptual de provocación política y social. Al mismo tiempo, el autor de la novela reveló que muchos de los detalles acerca de la vida de Marcelo están basados en los eventos y experiencias tomadas de la vida del autor. Sus memorias, *Cuadernos de la sombra*, confirman esta declaración. Por ejemplo, en la novela, Marcelo recuerda la experiencia de ser forzado por su padre a nadar en el océano cuando era niño (*Placer* 91–92). Schoo narra la experiencia personal en las páginas 125–26 de *Cuadernos de la sombra*.

⁶ Parece que el abuso sufrido por Alberto Greco era bien conocido y llegó a ser parte de su persona artística. El escritor Jorge Carrol recuerda de Greco: “Me confesó, prácticamente sin conocerme, que se consideraba una víctima de su madre a la que odiaba. No se sentía parido por ella, sino más bien cagado”.

⁷ La formulación de las especificidades acerca de los estudios LGBT en el contexto cultural hispanohablante surge en Hispanoamérica, en general, después de los años de autoritarismo político en las décadas de los setenta y ochenta. A pesar de los intentos valientes de respetar las normas culturales específicamente “hispanas” al aplicar las teorías extranjeras a la producción cultural de los países de habla española, es importante notar que muchos aspectos de los estudios LGBT anglosajones no cuadran perfectamente con las formulaciones hispanas de la identidad sexual, como han señalado ciertos críticos como David William Foster y otros. En cambio, parece que las teorías sobre lo queer, especialmente la noción de identidades sexuales construidas socialmente, son mucho más apropiadas en el contexto hispano (ver Martínez Expósito). Dentro de la Argentina, entre los estudiosos más importantes en el campo de los estudios queer es preciso señalar a José Amícola, María Luisa Femenías, José Javier Maristany y Flavio Rapisardi.

⁸ Aunque se desarrollaron los conceptos acerca de lo queer a lo largo de la década de 1980 y el uso de la palabra había sido incorporado por los activistas políticos en ciudades como Nueva York y San Francisco, según Halperin, Teresa de Lauretis “coined the phrase ‘queer theory’ to serve as the title of a conference that she held in February of 1990 at the University of California, Santa Cruz” (“Normalization” 339).

⁹ La caótica situación política en la Argentina a principios de los setenta y la dictadura militar (1976–83) interrumpieron el proceso moderno de la reivindicación de los derechos para las minorías sexuales que ocurría en los años sesenta y setenta en ese país (la formación del grupo “Nuestro Mundo”

en 1967 y del Frente de Liberación Homosexual [FLH] en 1971, por ejemplo). El activismo de parte de los grupos minoritarios sexuales en Buenos Aires solo empezó a restablecerse en los años inmediatamente anteriores a la publicación de la novela de Schoo (la Comunidad Homosexual Argentina [CHA] fue organizada en abril de 1984). Pero en ese momento la conceptualización de una identidad queer, contrastada con la identidad tradicional del “homosexual” o “gay”, no se había difundido ampliamente en la Argentina. Por eso, propongo que *El placer desbocado* puede considerarse una obra innovadora en el momento de su publicación.

¹⁰ David William Foster explica el concepto en sus términos esenciales: “[L]a compulsión hacia el heterosexismo opera a fin de excluir cualquier otra opción disyuntiva o coyuntiva y se fundamenta más que nada en la premisa de que cualquier apartamiento de él amenaza la reproducción de la raza humana, de que la raza humana sólo puede perpetuarse mediante una rigurosa imposición y el mantenimiento del heterosexismo compulsivo. La compulsión al heterosexismo trae a colación otro sistema de relaciones homológicas. Impone la necesidad del matrimonio monogámico y reproductivo” (88).

¹¹ Epstein, Ward y Weeks, entre otros, han analizado las relaciones ambiguas y contradictorias entre la naturaleza y la sexualidad humana. Por un lado, el concepto moderno de la naturaleza la oprime contra la cultura/sociedad como su “otro”, y de ese modo, plantea una identificación entre la naturaleza y el estado original del ser humano—en contraste con la cultura como una ruptura con ese estado “inocente” y un factor en la evolución de la especie. Pero por otro lado, las sociedades modernas se han servido de la naturaleza como la fuente que legitima y autoriza lo “normal”. De repente, la naturaleza, en vez del “otro” de la sociedad, colabora con esta para poner controles sobre la sexualidad (Córdoba García, “Teoría” 24).

¹² La importancia de la corbata como símbolo de la *performance* de la masculinidad está clara cuando consideramos a las mujeres que la han adoptado para efectuar un aspecto masculino. La artista mexicana, Frida Kahlo, la cantante estadounidense, Josephine Baker y las actrices europeas, Marlene Dietrich y Greta Garbo son buenos ejemplos de esta práctica. Ver los estudios de Lindauer (41–46) sobre Kahlo; Garber (278–80) sobre Baker; DelGaudio (56–62) y Kennison sobre Dietrich; y Halberstam (211–13) sobre Garbo.

¹³ Las frases en inglés, *drag king* y *drag queen*, describen identidades en la comunidad homoerótica que existen en base a su *performance* del género contrasexual. Es decir, *drag king* se refiere a una mujer que adopta la apariencia y la identidad de un hombre y, al revés, *drag queen* es un hombre que ejecuta la imagen de una mujer—de forma temporal, o sea, para desempeñar un papel en un *drag show*, o de forma más permanente como una nueva personalidad individualmente inventada. Los múltiples significados de estas categorías, sin embargo, incorporan una complejidad intrincada en cuanto a la definición de “mujer” y “hombre”, además de la sexualidad de los “actores” y la modificación física de sus propios cuerpos para coincidir mejor con su sexo y género adoptados. Sobre las complicadas implicaciones del concepto de *drag*, ver el capítulo 4 de *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* y el capítulo 3 (253–63) de *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* de Butler, y el capítulo 6 de *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety* de Garber.

¹⁴ Es de suma importancia señalar que los conceptos de “lo original” y “la copia” relacionados con la *performance* del género pueden tener efectos subversivos: “La repetición de construcciones heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estas construcciones en marcos no heterosexuales pone de manifiesto el carácter completamente construido del supuesto original heterosexual. Así pues, gay no es a hetero lo que copia a original sino, más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de ‘lo original’ . . . muestra que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y lo original” (Butler, *El género* 95).

¹⁵ Es preciso recordar que en los años cincuenta y sesenta, la época cuando tienen lugar los eventos de la novela, el impacto de la filosofía de Jean-Paul Sartre entre los intelectuales y artistas argentinos es potente. Y, cuando se trata del género y la sexualidad no tradicional, “el tema de la mirada y la conformación de la Otridad” en Sartre adquiere significados aun más agudos. Como afirma Maristany con exactitud, “En una sociedad heterosexista y patriarcal, es comprensible que la célebre frase ‘el infierno son los otros’ haya cobrado sentido para sujetos cuya sexualidad no respondía a los parámetros de normalidad burguesa” (10).

¹⁶ La identidad étnica de Chinto se revela más tarde en la novela; su nombre verdadero es Jacinto Heredia y no es asiático, sino argentino, de Santiago del Estero. Su origen étnico supuestamente “oriental” (apoyado tal vez por ciertos rasgos indígenas) es otro elemento variable de identidad que él manifiesta de una manera tan queer como representa su identidad genérica. La fluidez de diferentes marcadores de identidad ilustra muy bien la noción queer sobre la inestabilidad radical del concepto mismo de la identidad.

¹⁷ Las conceptualizaciones de Freud acerca de la homosexualidad son multifacéticas y ambivalentes, y se puede observar una evolución de ellas a través de su carrera como analista e investigador. Aunque había desarrollado una actitud más tolerante al final de su vida, los escritos tempranos de Freud sobre

el tema todavía producen un efecto chocante: “[W]e have come to know groups of individuals whose ‘sexual life’ deviates in the most striking way from the usual picture of the average. . . . Only members of their own sex can rouse their sexual wishes; those of the other sex, and especially their sexual parts, are not a sexual object for them at all, and in extreme cases are an object of disgust. . . . We call such people homosexuals or inverts. They are men and women who are often, though not always, irreproachably fashioned in other respects, of high intellectual and ethical development, the victims only of this one fatal deviation” (*Introductory Lectures* 304).

¹⁸El Barón Wilhelm von Gloeden (1856–1931) es conocido por sus fotos de hombres desnudos sacadas al principio del siglo XX. Según Jason Goldman: “Many of von Gloeden’s special clients, such as Oscar Wilde and Friedrich Krupp, were elite men who possessed the means of traveling to the baron’s far-off studio, where they could acquire the photographs in person. However, von Gloeden’s nudes are thought to have circulated in a clandestine market that extended from Sicily to continental Europe, Britain, and the United States, to the extent that von Gloeden’s identity as an artist is often eclipsed by his identity as an early pornographer” (242–43).

¹⁹Al describir los múltiples episodios de Marcelo delante del espejo, parece natural suponer que el autor esté estableciendo una conexión entre estas descripciones y la teoría lacaniana del registro de lo imaginario. Pero tal conexión parece casual. Es cierto que el autor conoce la obra de Freud (en las páginas de *Cuadernos de la sombra* alude a sus experiencias con el psicoanálisis freudiano), pero a mi juicio, la relación entre Marcelo y el espejo se explica mejor como una manifestación del simbolismo especular tradicional y de una obsesión personal con la vista que Schoo define como una de las características esenciales de su erotismo temprano: “Era a través de la vista, fundamentalmente, que me llegaban los estímulos: la desnudez de ambos sexos, en las obras de arte, y hasta la semidesnudez, en los espectáculos del circo y en las fotografías de bailarinas y atletas, me excitaba hasta el delirio” (*Cuadernos* 186).

²⁰Freud insiste en la relación íntima entre el narcisismo y la homosexualidad: “Homosexual object-choice originally lies closer to narcissism than does the heterosexual kind. . . . A strong libidinal fixation to the narcissistic type of object-choice is to be included in the predisposition to manifest homosexuality” (*Introductory Lectures* 426–27). Para una refutación aguda de las suposiciones de Freud, ver el estudio de Warner. Y en cuanto al incesto, la novela de Schoo parece confirmar la observación de Foucault de que la familia moderna nace “ya incestuosa”: “[E]n una sociedad como la nuestra, donde la familia es el más activo foco de sexualidad, y donde sin duda son las exigencias de ésta las que mantienen y prolongan la existencia de aquélla, el incesto—por muy otras razones y de otra manera—ocupa un lugar central; sin cesar es solicitado y rechazado, objeto de obsesión y llamado, secreto temido y juntura indispensable. Aparece como lo prohibidísimo en la familia mientras ésta actúe como dispositivo de alianza; pero también como lo continuamente requerido para que la familia sea un foco de incitación permanente de la sexualidad” (65).

²¹Debido a la inmigración masiva a la Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, un apellido de origen extranjero ha servido en la cultura argentina como una señal del estatus subalterno. El apellido del novelista, Schoo (o sea, el apellido inglés–escocés, “Shaw”, escrito fonéticamente con ortografía germánica), tal vez haya sensibilizado al autor durante su vida y, como consecuencia, se observa en sus novelas el uso de apellidos para distinguir entre los personajes de las clases de prestigio (apellidos arraigados en la cultura e historia argentinas antes e inmediatamente después de la independencia de España) y los de las clases humildes (apellidos extranjeros, especialmente de origen italiano).

²²Para algunos lectores, esta descripción negativa de Flor, que enfatiza la fealdad y la masculinidad de la mujer, podría considerarse misógina. Al contrario, la yuxtaposición de la fealdad con la masculinidad parece más bien un ejemplo de misandria (o androfobia) que misoginia. No obstante, la descripción es importante para mi análisis porque hace resaltar lo queer de la relación entre Marcelo y Flor. Al enfatizar la apariencia masculina de Flor, el autor explicita la imagen antitradicional del protagonista casado con otro hombre.

²³Es posible que el nombre “Flor de María” sugiera una conexión juguetona con la novela de otro autor francés de fuerte impacto entre los argentinos, Jean Genet. *Notre Dame des Fleurs* (1943) tiene como personajes principales a un grupo de *drag queens*, y de esa forma, quizás, el autor intente vincular la imagen de Flor de María con la de una persona de género doble.

OBRAS CITADAS

- Brant, Herbert J. “Homosexual Desire and Existential Alienation in Renato Pellegrini’s *Asfalto*”. *Confluencia* 20.1 (2004): 120–37. Impreso.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 1993. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.

- . *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- . “Imitation and Gender Insubordination”. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 307–20. Impreso.
- Carrol, Jorge. “Alberto Greco: Un tiro al aire”. *Palabra Virtual: Voz y video en la poesía iberoamericana*. 2008. Web. 19 sept. 2011.
- Córdoba García, David. “Identidad sexual y performatividad”. *Athenea Digital* 4 (2003): 87–96. Web. 19 sept. 2011.
- . “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Ed. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2005. 21–66. Impreso.
- DelGaudio, Sybil. *Dressing the Part: Sternberg, Dietrich, and Costume*. Cranbury, NJ: Associated UP, 1993. Impreso.
- Epstein, Steven. “A Queer Encounter: Sociology and the Study of Sexuality”. *Queer Theory/Sociology*. Ed. Steven Seidman. Cambridge: Blackwell, 1996. 145–67. Impreso.
- Foster, David William. “Homoeróticas: Teoría y aplicaciones”. *Filología y Lingüística* 23.1 (1997): 85–96. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guinazú. México: Siglo Veintiuno, 1977. Web. 6 ago. 2012.
- Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Ed. y Trad. James Strachey. New York: Norton, 1966. Impreso.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1997.
- Goldman, Jason. “The Golden Age of Gay Porn: Nostalgia and the Photography of Wilhelm von Gloeden”. *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies* 12.2 (2006): 237–58. Impreso.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke UP, 1998. Impreso.
- Halperin, David M. “The Normalization of Queer Theory”. *Journal of Homosexuality* 45.2–4 (2003): 339–43. Impreso.
- . *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford UP, 1995. Impreso.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York UP, 1996. Impreso.
- Kennison, Rebecca. “Clothes Make the (Wo)man: Marlene Dietrich and ‘Double Drag’”. *Journal of Lesbian Studies* 6.2 (2002): 147–56. Impreso.
- Lindauer, Margaret A. *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Middletown, MA: Wesleyan UP, 1999. Impreso.
- Maristany, José J. “Entre Arlt y Puig, el affaire Correas: Acerca de ‘La narración de la historia’”. *Orbis Tertius* 14 (2008): 1–14. Web. 19 sept. 2011.
- Martínez Expósito, Alfredo. “Literatura queer y teoría torcida”. *Escrituras torcidas: Ensayos de crítica “queer”*. Ed. Alfredo Martínez Expósito. Barcelona: Laertes, 2004. 31–54. Impreso.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: Ensayos 1980–1992*. Ed. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997. Impreso.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- Schoo, Ernesto. *Cuadernos de la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Impreso.
- . Entrevista personal. 2 jun. 2010.
- . *El placer desbocado*. Buenos Aires: Emecé, 1988. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*. Trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: Tempestad, 1998. Impreso.
- . “Queer Performativity: Henry James’s *The Art of the Novel*.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1.1 (1993): 1–16.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- Ward, Jon. “The Nature of Heterosexuality”. *Heterosexuality*. Ed. Gillian E. Hanscombe y Martin Humphries. London: GMP, 1987. Impreso.
- Warner, Michael. “Homo-Narcissism; or, Heterosexuality”. *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. Ed. Joseph A. Boone y Michael Cadden. New York: Routledge, 1990. 190–206. Impreso.
- Weeks, Jeffrey. *El malestar de la sexualidad: Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa, 1993. Impreso.