

Edición de
Dra. Mirian Pino
Dra. Irene Audisio
Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca



Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022

Mirian Pino
Irene Audisio
Ma. Trinidad Cornavaca
Editoras

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022
Pilar Calveiro ... [et al.] ; Editado por Mirian Pino ; Irene Audisio ; Ma. Trinidad
Cornavaca. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de

Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1807-2

1. Derechos Humanos. 2. Memoria. 3. Lenguaje. I. Calveiro, Pilar II. Pino, Mirian,
ed. III. Audisio, Irene, ed. IV. Cornavaca, Ma. Trinidad, ed.
CDD 323.0982



Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

Correctora de estilo: Raquel Robles

Imágenes: Las ilustraciones contenidas en el presente volumen son creaciones de Laura Sosa y fueron cedidas por la artista para este libro.

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

La cartografía nómada: memoria y derechos humanos en el sujeto transmasculino en *El Tarambana* de Yosa Vidal



Por Alexandra Novoa Romero ¹

Este trabajo analiza el contexto histórico, sociocultural y político de la novela *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal, que se encuentra enmarcada durante el periodo de la Dictadura cívico-militar en Chile (1973-1989). Esta narrativa aporta a la construcción de una memoria abyecta (Butler), pues expone la realidad de sujetos transmasculinos, cuerpos nómades (Braidotti) creadores de cartografías físicas e identitarias que subvierten el binarismo de género, cuestionan la matriz heterosexual, la fijación del sexo y la corporalidad. En este sentido el protagonista desobedece la posición oficial del régimen militar y se ve involucrado en una persecución política, ya que los agresores advierten su “verdadero” sexo, lo cual los motiva a desear su completa aniquilación. En esta trama se hace fundamental el disimular y simular (Baudrillard) de la pose masculina, cuerpos clandestinos que no siguen las normas obligatorias del género, la cual configura una estrategia de defensa frente a la vulneración de sus derechos. Para ampliar las repercusiones de este análisis profundizaremos en la performatividad de género (Judith Butler), una construcción social y cultural que se encuentra vinculada con las tecnologías políticas expresadas en el biopoder (Michel Foucault), haciendo alusión a la constante vigilancia que se ejerce sobre los cuerpos.

El Tarambana (2011) es una historia que posee ciertas características de la novela picaresca, que deriva su nombre del personaje que le otorga vida: el pícaro. Según la RAE (2001) es un “personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir”. En el caso de *El Tarambana* de Yosa Vidal, el título igualmente está relacionado con la descripción del personaje principal: “persona alocada, de poco juicio” (RAE, 2021), e incluso es el propio protagonista que se presenta como tal ante sus lectores y auditorio: “soy modelo de tarambanas y retrato de marginados, mas nunca ruin” (Vidal, 2011, p. 110). Pero a pesar de que los conceptos de pícaro y tarambana no son sinónimos, igualmente comparten ciertas características, tales como: la margi-

1 Universidad de Concepción, Chile. al3xandraok@gmail.com

nalidad, la pobreza, la necesidad, la astucia, entre otras. En definitiva, la novela cumple con algunos de los caracteres generales de la picaresca, tales como: las peripecias del personaje, el reflejo de las costumbres y vicios de la sociedad, la manera crítica y humorística de abordar temas sociales, el uso de un lenguaje casi arcaico, la forma autobiográfica, entre otros. El personaje principal² es el encargado de contar su propia historia y contemplar la realidad que acontece al país –un trasfondo político oscuro que se desarrolla antes y durante el Golpe de Estado en Chile–. En la novela se relatan las andanzas de Graciél (protagonista transmasculino)³ al que la pobreza obliga a ponerse al servicio de varios amos, travestirse de varón y aguzar su ingenio para no morir de hambre.

No cabe duda de que Yosa Vidal se apropia de las características de la novela picaresca, con el propósito de transgredirlas, debido a que coloca en discusión el devenir trans*. Está claro que el protagonista es un tarambana, por su inmoralidad, su actitud antiheroica, su deseo de libertad, entre otras características propias del subgénero, pero la singularidad recae en su ambigüedad corporal. Ante esto conviene señalar que existen dos conceptos de reciente cuño: “el primero es “queercaresca”, adjudicado por Rafael Acevedo (2015) a la atmósfera y los rasgos picarescos detectables en los cuentos de Luis Negrón en Mundo cruel (2010). El segundo, “queer migration”, es presentado por Lawrence La Fountain-Stokes en Queer Ricans (2009)” (Vásquez, 2019: 46). El término “queercaresca” nos hace comprender que el personaje principal es un tarambana que se distingue por el hecho de poseer peculiaridades contrarias a su género biológico; mientras que “queer migration” se refiere a aquellos sujetos que viven un “exilio interior”, que, según Miguel Salabert es una existencia “cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas” (Vásquez, 2019: 47). Estas dos definiciones son representativas en la novela El Tarambana porque efectivamente Graciél es un sujeto transmasculino.

2 Graciél es un personaje que a pesar de que se mueve entre los géneros, de acuerdo con el texto él manifiesta sentirse hombre, por ende, se utilizará el pronombre masculino en el desarrollo de este trabajo investigativo.

3 “La masculinidad femenina dentro del discurso sexual queer permite introducir una distorsión en las conexiones directas entre género y anatomía, sexualidad e identidad, práctica sexual y performatividad”. (Halberstam, 2008, p. 164).

lino que cuestiona las normas sociales y culturales sobre el género, planteando nuevas formas de corporalidades de acuerdo con sus propios deseos. Por último, existe un “queer migration” en el personaje principal, puesto que Graciél siente una discordancia con su cuerpo.

Asimismo, una de las características principales de la picaresca que se encuentra presente en la novela es el tono satírico, puesto mediante una voz humorística, crítica las costumbres o vicios del periodo; el abuso de poder, los marcados roles de género, la discriminación sexual, la violencia de género, entre otros. El recurso irónico se puede apreciar, por ejemplo, cuando el protagonista descubre a su amo, –un hombre “católico, apostólico, romano, abogado inteligentísimo y estrategia del nuevo orden” (Vidal, 2011, p. 82)–, azotándose la espalda con un látigo. Sorprendido por estas acciones religiosas que pensaba en desuso, fue aún mayor su asombro cuando su señor le pide que los dos se azoten: “Con horror accedí a que me aplicara palmetazos, mas siempre bien vestido, arguyendo que mis vergüenzas no las había conocido ni mi madre” (Vidal, 2011, p. 104).

La situación que llevó al protagonista a acceder a las peticiones de su amo fue el temor que le provocaba este, ya que Graciél ingresa a trabajar –según se infiere– al hogar de Jaime Guzmán, militante del nuevo orden “el mayor artífice intelectual de la dictadura militar de Pinochet, asesinado en 1991 por miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez” (Reyes, 2018, p. 71). Asimismo, la ironía llega a otro nivel interesante en este personaje homosexual, debido a que su ideología política es de extrema derecha, encargándose de la vigilancia y represión en Chile. De este modo, el sometimiento de Graciél hacia su amo es el fiel reflejo de un abuso de poder y acoso físico que no solo se vivía en la casa de este ilustre señor, sino en todo el territorio nacional.

Por otro lado, la crítica no solo cuestiona la invasión a la intimidad física del protagonista con un propósito supuestamente “religioso”, sino que también expone las reales intenciones del amo: “estando yo enfrascada en la higiene de mis partes, entraba el hombre como equivocado en el baño [...] Otras veces lo sentía yo respirando fuertemente apostado tras mi puerta” (Vidal, 2011, p. 102). Consecuentemente hallamos la hipocresía –falsedad y duplicidad del personaje,

un homosexual fascista-, pues se oculta ante la autoflagelación ascética para demostrar “arrepentimiento”, pero es evidente que existe una batalla interna entre lo “correcto” y lo “inmoral”; primero porque se encuentra en colaboración con el régimen dictatorial militar de Augusto Pinochet; y segundo por su orientación sexual.

Cabe agregar que el realismo es otro elemento importante en la novela picaresca porque retrata la sociedad en la que vive el personaje principal, el trasfondo político-social de la Dictadura Militar en Chile. La trama que se presenta en la novela *El Tarambana* se convierte en un pequeño espejo de la sociedad. Desde un principio el personaje cuenta su historia develando una época anterior al Golpe Militar:

tuve conciencia gracias a que en mi país había gente que llamaban a enfrentársele al amo y denunciarlo para recuperar la dignidad y a castigar a quienes se la llevaba. Yo a estos no me uní pues sabía que quien siembra vientos recoge tempestades, y tantos aires dieron los pobres, que ya luego la historia se encargó de que no solo tempestades los dejaran bien quietos, sino borrascas, torbellinos y hasta tifones lo dejaran morando el patio de los que no hablan más, sin poder sembrar ahí ni sus propios huesos. (Vidal, 2011, p. 13)

En el gobierno de la Unidad Popular se evidencian movimientos sociales, acciones que reflejan la disconformidad de la gente humilde hacia sus patrones, no obstante, el narrador protagonista nos advierte que estas luchas sociales serán acalladas con la muerte. A medida se avanza en la narración se descubre cómo acontecieron los hechos, vale decir, se explicita un hito en la historia del país, ya que el 11 de septiembre de 1973 se abre fuego contra la sede del presidente de la República de Chile:

“un grupúsculo de armados se dirigieron desafiantes al palacio presidencial [...] los militares avanzaron en sus armatostes metálicos por Santa Rosa [...] después llegaron a La Moneda a disparar como si no hubiesen respetado nunca ni a su propia madre” (Vidal, 2011, p. 66). Más adelante, se viven las consecuencias, los detenidos desaparecidos: “mucha gente desapareció esos días” (Vidal, 2011, p. 70). El hecho de narrar un contexto histórico de una época determinada le concede a la novela un valor crítico de la sociedad.

Por un tiempo Graciél es perseguido por las autoridades, luego de que su amo descubriera su sexo: “He sabido oler tu sexo desde lejos [...], y estoy seguro que no es el mismo que yo poseo” (p. 67), se acercó y manoseó al protagonista: “blasfemó contra Lúbrica y contra mí por ser pervertidas y calenturientas” (p. 68). Lúbrica es la pareja de Graciél, a pesar de que está en conocimiento de la transmasculinidad del personaje esto no es impedimento para amarle. Su amo al descubrir que Graciél posee vulva, automáticamente piensa que las dos “mujeres” son lesbianas y procede a extorsionarlo. Sin embargo, Graciél logra escapar de las manos de su agresor y se entera que “el propio Márquez fue quien dijo a los soldados que Lúbrica [...] era rebelde, sediciosa, coprófaga, y además celiaca” (p. 67), a pesar de que Graciél intentó buscar a su pareja no tuvo éxito, su cuerpo desapareció, así también él tuvo que escapar del lugar: “nos tenemos que ir más rápido que eyaculador precoz, porque o nos pillan los pacos o el hijoputa de Márquez encuentra la forma de cagarnos [...] nos vamos presos por terroristas (p. 71).

Desde el inicio de la novela se exhibe el deseo prohibido del protagonista, atracción física y sexual por otras mujeres, inclinación develada cuando el personaje principal descubre un pequeño retrato “Apareció una muchacha de más o menos mi edad” (Vidal, 2011, p. 9) y describe las sensaciones eróticas que le causa esta: “Me encandilaba su belleza. Cerré los ojos y arrastré mis labios sobre la tela. Yo podría sentir su suavidad a través de las fibras del paño” (Vidal, 2011, p. 10). Aunque como lectores creemos que nos hallamos frente a un deseo lésbico, a medida avanzamos en el relato se nos presenta a un protagonista transmasculino: “yo siendo varón había venido al mundo con partes de mujer” (Vidal, 2011, p. 173). De este modo, se desmorona la identidad genérica como inamovible y se esclarece que el único dueño de su identificación es el propio protagonista, a pesar de que su corporalidad y sexo lo conviertan para otros en un ser ininteligibles debido al devenir trans⁴.

4 El término «trans*» señala una política basada en una inestabilidad general de la identidad y que se orienta hacia la transformación social, y no hacia el conformismo político [...] La categoría toma el prefijo de transitividad [...] no es imponer calibraciones aún más precisas sobre la identidad corporal, sino más bien pensar de formas nuevas y diferente lo que significa demandar un cuerpo. (Halberstam, 2018, p. 75)

Esto nos lleva a comprender lo que Foucault denomina dispositivo de sexualidad, que está: “vinculado a la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, pero la principal el cuerpo —cuerpo que produce y que consume—” (Foucault, 2012, p. 102). O sea, se intenta controlar los cuerpos y poblaciones de manera global. El efecto de esta tecnología social es la (re)producción de la masculinidad/femineidad como una pulsión natural. Todos aquellos sujetos que están fuera de esta regulación del cuerpo y hábitos de conductas serán considerados en definitiva perversos sexuales: “El conjunto de perversion-herencia-degeneración constituyó el sólido núcleo de nuevas tecnologías del sexo” (Foucault, 2012, p. 104), que son más bien una tecnología política, dispositivo conocido como biopoder que se encuentra en constante vigilancia de los cuerpos, es decir, “una tecnología de poder centrada en la vida” (Foucault, 2012, p. 175). El biopoder se convierte en esta máquina disciplinaria que involucrará estrategias de control sobre los cuerpos: “haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra (Foucault, 2012, p. 11). Así pues, Graciél es el encargado de desestabilizar y cuestionar la producción “natural” del sexo-género. A través del travestismo sobrepasa su anatomía femenina y su nombre, ahora es un cuerpo excluido del mundo de la femineidad y pasa a incorporarse voluntariamente al universo masculino. El protagonista, irrumpe con su presencia de varón, construcción más bien alternativa, manifestaciones subjetivas que vuelven inteligible la construcción estereotipada que se posee sobre la masculinidad dominante —cuerpo de varón heterosexual—.

Las masculinidades alternativas son marginadas, esto se debe a la existencia y a las motivaciones ideológicas donde lo masculino está vinculado con el poder y la dominación, por consiguiente, aceptar las diferentes masculinidades es perder, de alguna forma, la potestad. De esta manera se observa que las masculinidades queer difieren de la masculinidad normalizada y centrada en la heteronorma, el sexo y la corporalidad, intentando esclarecer que la virilidad no solo le pertenece al hombre heterosexual, sino que las masculinidades son múltiples.

En el caso de la novela El Tarambana el protagonista nunca se arrepiente de realizar hábitos y prácticas de varón, pues descubre

que en definitiva se siente como tal. La mejor forma para satisfacer estos deseos de identificación masculina “fue por medio de diversos grados de travestismos y por grados de presentación pública abiertamente masculina” (Halberstam, 2008, p. 109). El protagonista efectivamente se visibiliza ante los demás con diferentes identidades masculinas, se viste y actúa como varón, e incluso comienza a asumir un evidente cambio corporal a causa de los trabajos forzados que debía efectuar por ser hombre:

mi cuerpo se fue acomodando a las labores y poco a poco tomaron fuerza mis piernas y brazos, mucho más de lo que yo hubiese imaginado, y aunque no llegué nunca a tener el torso bovino de los espartanos, logré al menos abultar mi masculinidad. (Vidal, 2011, pp. 23-24)

Graciél se encuentra fundamentalmente expuesto, su apariencia y su forma corporal masculina constituye su singularidad, en definitiva, el protagonista desea un lugar de reconocimiento y existencia, por lo tanto, utilizará diversos artificios que lo acerquen a su deseado proyecto arquitectónico: “la imposibilidad de lectura significa que el artificio surte efecto, parece que se logra la aproximación a la autenticidad, el cuerpo que representa y el ideal representado se hacen indistinguibles” (Butler, 2002, p. 190). Esta autenticidad es más bien fantasmática porque reconocemos como lectores que Graciél es un sujeto transmasculino y que a través de los artificios y tácticas de enmascaramiento su corporalidad se encuentra fragmentada en las diferentes poses y gestos que lo acercarán a deconstruir y reconstruir su nueva identidad, es decir, el protagonista deviene trans, ingresando al campo tanto del disimular y simular, posee una doble transición, un cuerpo que se resiste a las estabildades identitarias masculino/femenino y que se desplaza constantemente en el espacio. El nomadismo es una “progresión vertiginosa hacia la desconstrucción de la identidad, molecularización del yo” (Braidotti, 2000, p. 48), es decir, el sujeto nómade se caracteriza por estar en constante tránsito, “un movimiento contra la naturaleza establecida” (Braidotti, 2004, p. 215). Por una parte, “disimular es fingir no tener lo que se tiene” (Baudrillard, 1978, p. 8), para ello el protagonista utiliza diversas indumentarias y artilugios del ocultamiento que invierten el género: “Camulé mi voz como siempre, sacándola de mi pecho profundo

aquejado por ronqueras y tabaco, vendé mis pechos, utilicé grandes zapatos e hice todo lo que pude [...]” (Vidal, 2011, p. 52). Por otra parte, “simular es fingir tener lo que no se tiene” (Baudrillard, 1978, p. 8), Graciél finge un falo a través de una transformación plástica:

me había quedado como hombre, más seguía meando sentado y como se le afea la virilidad al hombre que sentado me, probé una y otra artimaña para no pasar por afeminado, ni en casa, ni menos en los sórdidos lugares que frecuentaba al anochecer. Así, por ejemplo, guardaba junto al puñal un pedazo de cartón o plástico doblado para usarlo como embudo, pues no hay forma de orinar como hombre de manera exitosa sin el uso de algún adminículo. (Vidal, 2011, p. 33)

De esta forma, existe una distorsión de la imagen y sus fisonomías sexuales a través de la disimulación y simulación del género, desafiando la rigidez del sexo y la corporalidad. De esta manera, se desnaturaliza el género, puesto que orinar de pie se convierte un auténtico acto performativo, por lo tanto, se cuestiona el origen biológico de la diferencia sexual. El sujeto transmasculino pertenece a una condición ambigua del género: se deconstruye, reconstruye y transconstruye⁵, originando corporalidades alternativas: “Su propia apariencia de género —parte hombre, parte mujer, parte extraterrestre—” (Halberstam, 2018, p. 13). Esta frase es un claro ejemplo de la no pertenencia, puesto que Graciél está en un deseo trans* porque anhela ubicarse dentro de un polo del binarismo de género, el masculino. Sin embargo, el personaje principal representa una forma de corporalidad entre lo posible e imposible: “corporalidades que son, a la vez, necesariamente imposibles y, sin embargo, profundamente deseadas [...] representa tanto la imposibilidad como las posibilidades de todas las formas de corporalidad” (Halberstam, 2018, p. 40). Desde aquí el sujeto trans* se encuentra en una compleja negociación entre el cuerpo, la identidad y el deseo, puesto que existe en él/ella un “devenir otro” capaz de construir identidades genéricas ambivalentes.

5 Este concepto se origina debido a que el personaje expresa la transición constante, reconfigura y transconstruye territorios tales como: el espacio político y social, el físico y moral, el colectivo e íntimo. De este modo “El pensamiento trans es un pensamiento de devenir y del reconocimiento de los posibles”. (Audran y Schmitter, 2017).

En conclusión, la novela instauro un espacio donde se adhieren voces menores, es decir, sujetos marginados que se expresan desde su diferencia y que a partir de esta tensionan y critican las construcciones sociales establecidas que no los representan. De este modo, se genera una subversión que abre camino a propuestas políticas, éticas y estéticas; permitiéndonos reflexionar acerca de las desigualdades de género femenino/masculino, el sufrimiento y la discriminación. Lo anterior es sustentado con la noción de biopoder, máquina disciplinaria que son más bien estrategias de control para regular aquellos cuerpos abyectos,⁶ por ende, los sujetos trans* ven reducidos sus deseos, y se sienten prisioneros de un sistema que los excluye. Sin embargo, el protagonista será el encargado de desestabilizar el sistema a través de la involución, es decir, el personaje escapará del dualismo ya que no será parte de la entidad molar ni de la entidad minoritaria, sino que se convertirán en una figura de borde, puesto que siempre está en tránsito y no pertenece ni a lo masculino ni a lo femenino.

Por último, este trabajo propone observar la corporalidad trans* como una variabilidad de género que no permanece en un solo lugar, sino que está siempre en constante movimiento en búsqueda de su propia identidad, ya que el cuerpo se convierte en un hacer y des-hacer. Graciela siente estar en un cuerpo equivocado, no existe una transitividad dentro del binarismo de género, sino que la transición de identidad requiere buscar un cuerpo más masculinizado, en otras palabras, existe un deseo real por presentarse ante los otros como hombre. De esta manera, la novela se instala como subversiva por el hecho de presentar una narración con estrategias de ocultamiento y simulación que traspasa el orden heteronormativo, puesto que la posible develación trans* del protagonista al público acabaría en un

6 "Lo «abyecto» nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en «Otro». Esto se efectúa como una expulsión de elementos ajenos, pero de hecho lo ajeno se establece a través de la expulsión. La construcción del «no yo» como lo abyecto determina los límites del cuerpo, que también son los primeros contornos del sujeto... El límite del cuerpo, así como la distinción entre lo interno y lo externo, se produce por medio de la expulsión y la revaluación de algo que en un principio era una parte de la identidad en una otredad deshonorosa". (Butler, 2007, pp. 261-262)

castigo e incluso en la muerte por el contexto político militar que imperaba en el país.

Referencias bibliográficas

Audran, M. y Schmitter, G. (2017). Transliteraturas. En línea en: <https://www.revistatransas.com/transliteraturas/>

Braidotti, R. (2000). Sujetos nómades. Buenos Aires: Paidós.

Braidotti, R. (2004). Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Baudrillard, J. (1978). Cultura y simulacro. Barcelona: Editorial Kairós.

Butler, J. (2002). Cuerpos que importan. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2007). Género en disputa. Buenos Aires: Paidós.

Foucault, M. (2012). Historia de la sexualidad. La voluntad del saber. México: Siglo veintiuno.

Halberstam, J. (2008). Masculinidad femenina. Barcelona: Egales Editorial.

Real Academia Española. (2001). Definición de pícaro. En línea en: <https://dle.rae.es/p%C3%ADcaro>

Real Academia Española. (2001). Definición de tarambana. En línea en: <https://www.rae.es/drae2001/tarambana>

Reyes, S. (2018). Tiempos lésbicos y revueltos en la novela El Tarambana de Yosa Vidal. *Literatura y Lingüística*, (37), 61-74. <https://doi.org/10.29344/0717621X.37.1371>

Vásquez, C. (2009). Ondergraund.com de Juan Antonio Rodríguez Pagán: elusiva y contundente picaresca 'queer'. En línea en: <https://ondergraund.com/prologo/>

Vidal, Y. (2011). *El Tarambana*. Santiago: Tajamar Editores.