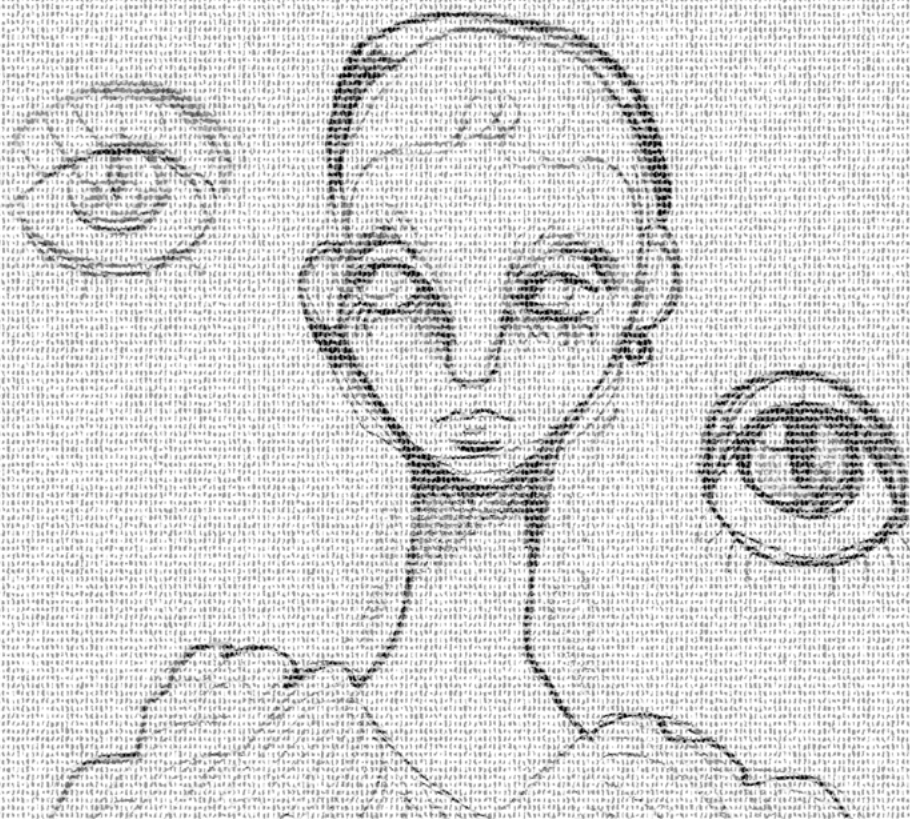


Magdalena Uzín
(Ed.)

Políticas discursivas

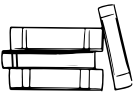
Diversidad, afectos, géneros



Políticas discursivas.

Diversidad, afectos, géneros

Magdalena Uzín
(Ed.)

Colecciones
del CIFYH 

Políticas discursivas. Diversidad, afectos, géneros / Patricia Rotger... [et al.]; editado por María Magdalena Uzín. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1720-4

1. Discursos. 2. Perspectiva de Género. I. Rotger, Patricia. II. Uzín, María Magdalena, ed.
CDD 306.7601

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Imagen de portada: Julia Bracamonte @juliaartilustracion

Diseño de portadas: Manuel Coll y María Bella

Diagramación: María Bella

2023



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Rumores disidentes: lengua, literatura, subjetividades. Infancias queer en Puig y Aira

Magdalena Uzín*

Los lenguajes de la ficción y la literatura se configuran como espacios productivos para la re-presentación y la re-producción de identidades de género, así como de líneas de fuga y disidencia respecto de la heteronormatividad y sus matrices de inteligibilidad. Desde la noción de *Tecnologías de los afectos* nos proponemos abordar la dimensión de la afectividad en esa construcción, articulando aportes de la teoría feminista y del giro afectivo, además del punto de partida foucaultiano, en torno a la manera en que la dimensión de las emociones, pasiones y sentimientos sustentan los procesos de subjetivación de cuerpos hegemónicos y disidentes, y los procedimientos que les otorgan aceptabilidad o por los cuales esas identidades disruptivas se construyen como posibles, aceptables, valiosas, vivibles.

En este marco nos proponemos recorrer algunas líneas de fuga y disidencias en y por el lenguaje en dos obras de los argentinos Manuel Puig y César Aira. En los últimos años, asistimos a una eclosión de lo que se ha llamado *escrituras trans* así como de producciones literarias que abordan identidades genéricas no normativas y exploran subjetividades, sexualidades y afectividades por fuera de la norma heterosexual. Tanto Puig como Aira, escritores situados en el siglo XX argentino que se abrieron camino en el canon, exploran esas zonas mucho antes de esa eclosión y forman parte de una genealogía que se extiende en el siglo XX. En ambos casos se trata de narrativas con una fuerte presencia de la lengua oral, de la escucha de los rumores y las voces *otras*, de los lenguajes que, en su misma cotidianeidad, escapan a los condicionamientos del sistema heteronormativo y patriarcal, y descubren, representan, construyen subjetividades disidentes que agrietan desde dentro al sistema simbólico. Trabajan así con un len-

* Dra. en Letras, docente e investigadora del Área Letras del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, (UNC).

Correo electrónico: magdalena.uzin@unc.edu.ar

guaje que se plantea como un gesto de desafío al poder allí mismo donde el poder se replica: en la productividad de la lengua, en particular en la producción de subjetividades. Las voces familiares, los discursos culturales y sociales, se ven subvertidos y desestabilizados por la irrupción de lo otro, lo queer, lo impensable, que se habla en esos mismos lenguajes. Entendemos lo *queer* como la subversión de las dicotomías y las normativas que rigen la sexualidad, así como de las identidades fijas de todo tipo. Stein y Plummer subrayan un elemento particular de la teoría *queer*: “un deseo por interrogar zonas que normalmente no son vistas como terreno de la sexualidad, y de llevar a cabo lecturas queer de textos ostensiblemente heterosexuales o no sexualizados” (Stein y Plummer, 1994, p. 181-182). Las obras de Puig y Aira realizan esa operación en sí mismas, encontrando o narrando la sexualidad y la disidencia en los intersticios de los lenguajes cotidianos en los que se narran.

Manuel Puig (1932-1990) ha sido reconocido por sus novelas con un gran éxito desde la primera de ellas, *La Traición de Rita Hayworth* de 1968. Su obra se caracteriza por la desaparición en su escritura de la voz monológica del autor-narrador, la apelación y reelaboración de productos culturales de difusión masiva (cine, folletín, canción popular, radioteatro), la crítica y el cuestionamiento de la sociedad y los valores tradicionales tanto en lo moral, lo político y lo social como en lo estético. Tras el éxito de sus primeras obras, que llegaron a un público masivo y diverso, llegó la consagración académica tan ansiada por Puig, con el reconocimiento, por ejemplo, de la renovación en los modos de narrar. A fines de los años 60 y a lo largo de la década del 70, en el campo literario argentino aparecen entre otros grupos, los autores vinculados a la “neovanguardia”: Ricardo Piglia, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, preocupados por los problemas constructivos del texto, la intertextualidad, la relación de la ficción con la realidad y con las teorías de Lacan, Foucault y Benjamin. Con ellos se vincula la escritura de Puig, aunque como señala F. Bogado,

Manuel Puig ha sido siempre un misterio. Hay momentos en que se lo puede recuperar como un escritor que tomó al chisme y a las voces populares como material narrativo para sus novelas, pero no hay que olvidar que fue el principal exponente de formas (neo)vanguardistas en literatura, comenzando a publicar en el mismo año en que en el Instituto Di Tella se inauguró una renovación profunda en las artes plásticas y en el contexto en el que ciertos desarrollos tecnológicos efectivos empezaron a utilizarse

en la escritura narrativa. El grabador servía precisamente a los fines de un escritor que quería desaparecer como nombre propio, que quería deshacerse en el objeto que estaba construyendo. Por eso, María Moreno pone en pie de equivalencia a Walsh y a Puig, tanto como Piglia lo hizo en los 90: en esos escritores se podía leer, a contrapelo, cómo la grabación de las voces habilitaba un tipo de escritura que transformaba la idea misma de ficción. Los diálogos, las voces, dejaron de inventarse para transcribirse. Eso hace más sutil el juego formal: Puig cumplía indirectamente el anhelo de sus primeros años, porque escribía como si estuviese haciendo cine. (Bogado, 2020, s/p)

Comienza a escribir su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, en 1962, y la publica en 1968, con una exitosa recepción enmarcada en un momento particular del campo literario, marcado por el famoso *Boom* latinoamericano, la internacionalización de autores como Borges, Sábato o Cortázar, la ampliación sostenida de un público lector y una industria editorial de vanguardia y en expansión. Puig se reconoce como un escritor *underground* junto a Lamborghini y Gusmán, y se distingue de sus contemporáneos por su apelación a códigos muy diferentes: el cine, los medios masivos, la voz de la doxa en el diálogo cotidiano, lo que le permite una llegada a un público más amplio, no siempre receptivo a las expresiones más intelectuales de las vanguardias.

Hay un relato de origen de *La Traición* que señala que Puig comenzó a transcribir los diálogos entre las mujeres de su familia que escuchaba de niño, con la intención de escribir un guión cinematográfico. Esos borradores se transformaron en su primera novela, y cada capítulo recoge un género discursivo primario, cotidiano, íntimo: conversaciones familiares, cartas, diarios íntimos, trabajos escolares, el fluir de la conciencia de lxs niñxs. Secretos, rumores, sobreentendidos, van trazando una historia que avanza diez o doce años en el tiempo y luego retrocede, cambiando el punto de vista y con él, la comprensión de la historia de los padres de Toto, el protagonista. Toto aparece desde el comienzo como el personaje *queer*, el niño que no se adapta a la heteronormatividad imperante, con su fascinación por las divas de Hollywood, la moda, los cuerpos masculinos. El capítulo IV, “diálogo de Choli con Mita, 1941”, desarrolla toda una pedagogía de la femineidad, en la voz de una amiga de la madre de Toto, viuda, supervisora de una empresa de cosméticos. La estructura particular del capítulo solo muestra al lector las intervenciones de Choli, mientras que las de Mita aparecen indicadas por un guión, sin que sus palabras apa-

rezcan en el texto. En 1974, ya viviendo en México y muy requerido como guionista, Puig escribe el guión para un medimetraje: *Muestras gratis de Hollywood cosméticos*. Allí cierra el círculo, adaptando al cine ese capítulo de *La traición*. Allí recupera no solo la voz de Choli (aquí Meche), sino también la de Mita (aquí Rosa), la mujer sometida a su rol de esposa y madre a pesar de tener un título universitario, la que no se maquilla ni se viste llamativa para no contrariar a su esposo. Pero sobre todo, Puig pone en escena al niño que escucha la conversación mientras recorta revistas y dibuja. Sus recortes de divas y astros del cine aparecen, según las indicaciones del guión, intercalados con las imágenes de las mujeres que hablan, así como el bolero *Una mujer*: “la mujer que al amor no se asoma no merece llamarse mujer” (Barrios, 1977) aparece transcrito completamente como parte del guión. Las indicaciones de cámara señalan reiteradamente la curiosidad del niño, su manera de prestar atención disimuladamente y en silencio a lo que dicen las dos mujeres: como si estuviera frente a una verdadera estrella de cine, y como si viera a su madre como la contrapartida de esa figura carismática, en el desdibujado rol de esposa sumisa. Estos cambios respecto al capítulo de la novela subrayan el impacto de esos diálogos y esas imágenes en la construcción de una subjetividad *queer*, una subjetividad que veremos desplegada en otros personajes de Puig, incluso en aquellas mujeres de *Pubis Angelical* (1979) o *Cae la noche tropical* (1988) que, desde la repetición de la doxa, muestran el lado oscuro y las líneas de fuga de la heteronormatividad. No necesariamente líneas de fuga hacia la disidencia sexual, sino fugas hacia nuevas maneras de actuar, expresar y vivir el género (Ahmed, 2015).

La crítica ha vinculado reiteradamente a Manuel Puig con César Aira (1949-), de una generación posterior, igualmente disruptivo y reconocido en el campo literario argentino. Una diferencia notable está en la construcción de la voz narradora: si en general Puig apela a una multiplicidad de recursos para que el narrador –y aún más, el autor– desaparezcan de la superficie del relato, dejando las voces de los personajes en un aparente estado puro, Aira realiza la operación opuesta: construye desde la primera persona de su narración la figura de un autor-narrador, llamado César Aira. Una de sus novelas más reconocidas, *Cómo me hice monja* (1993), presenta, como *La Traición*, una subjetividad infantil en la construcción de su disidencia. La voz narradora se presenta a sí misma en género femenino, como una niña, mientras que los demás personajes se refieren a ella

como “César”, en masculino. El relato de la anécdota de la niña asqueada por probar, obligada por su padre, un helado en mal estado (horrible, asqueroso, amargo), dividida entre su repugnancia y el deseo de agradar a su padre: “Papá había puesto tanta ilusión en hacerme feliz, y eso era tan raro en él, un hombre distante, violento, sin ternuras visibles, que echar por la borda la ocasión me pareció un pecado” (Aira, 1993). Esto es perturbador por sus connotaciones, y desata, como sucede en la narrativa de Aira, una serie de hechos catastróficos que terminan por escapar de los límites de la realidad: el padre asesina al heladero por venderle un helado en mal estado y va a la cárcel, y en el final del relato, la niña muere o desaparece disuelta en el mismo producto, volviendo imposible el final anunciado en el título y en el primer párrafo de la novela:

Mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. Antes de eso no hay nada: después, todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos. (Aira, 1993, s/p)

Los textos de ambos autores nos trasladan a la infancia como momento de configuración de la subjetividad y sus líneas de fuga de la heteronorma en el transcurso mismo de lo cotidiano: el cine, el juego, el bolero, la conversación con el padre, las revistas, el helado: pequeños rituales de la infancia que revelan tanto la reiteración de la norma como su subversión, abriendo líneas de fuga que llevarán a ambos personajes fuera de la repetición del género. Podemos advertir que en la obra de Puig esos tópicos se construyen como lugares comunes de la homosexualidad (la identificación con las divas de Hollywood), mientras que en la niña de Aira el efecto es más bien de extrañamiento. Mariano García señala que

la voz del niño César Aira no es otra que la de una niña exasperada, con la diferencia de que la diferencia de Toto le permite trascender su contexto para proyectarse más allá de las limitaciones culturales de Vallejos, en tanto que la *diferencia* de la “niña” César Aira la conduce a una muerte violenta de la que sólo sobrevive una voz sin cuerpo. (García, 2008, p.10)

La escritura de Aira parte en general de un aparente realismo para enseguida hacerlo estallar en la ruptura de la lógica del estereotipo, tan-

to a nivel de la historia como de la construcción del personaje: ninguna subjetividad resulta previsible, ya sea hetero u homosexual, ya sea en la presentación de una profesión, una figura paterna, el relato mismo. Señala García:

Aira es entonces queer o queer-friendly en el sentido que le atribuye Bersani a lo queer: como posibilidad de huir de la organización y la coherencia de un personaje y de un mundo ficcional que se consideran reflejo del mundo real. Las inconsistencias psicológicas (o las inconsistencias en general) del universo novelesco de Aira plantean precisamente una fluidez que no permite que ningún concepto o personaje queden definitivamente anclados en ninguna parte. (García, 2008, p.14)

Entendiendo la noción de lenguaje en sentido amplio, podemos pensar la escritura queer de Puig y Aira como líneas de fuga que van desde la doxa heteronormativa a la disidencia *queer* siguiendo derroteros discursivos diferentes, representando no solo subjetividades disidentes, sino el modo en que los lenguajes, los mismos lenguajes que configuran y glorifican la heteronormatividad (el melodrama hollywoodense, la figura del padre entre la violencia y el afecto), se transmutan en lo *queer*. Ambos subvierten dos elementos claves y casi definitorios de la narración tal como la concibe occidente y la modernidad: el narrador que articula y organiza el relato, y el final que le da sentido y sanción¹. Ambos elementos suelen tener el peso de la moral en el relato canónico, y son elementos centrales en la construcción de la coherencia del texto, es decir del “sentido” –el sentido del texto y el del mundo al que este, aunque sea de manera indirecta, se vincula-. Narrar sin narrador y sin final es estirar los límites del lenguaje y mostrarlo en su función más productiva, más disruptiva, no alterando sus reglas gramaticales o discursivas, sino encontrando sus líneas de fuga en su misma normatividad.

1 “Esto es particularmente notable en la manera en que Aira se desentiende de los finales, que son precisamente para Bersani los grandes dispositivos normalizados de la ficción realista decimonónica, que así contentaba la sed de clasificaciones y distinciones significativas. Estas clasificaciones y distinciones son pues las que no entran en las novelas de Aira, y eso vale no solo para la estructura de sus novelas sino para la manera en que propone todos sus personajes” (García, 2008, p. 14)

Bibliografía

- Aira, C. (1993). *Cómo me hice monja*. Lectulandia. <http://www.textosenlinea.com.ar/textos/Aira%20Cesar%20-%20Como%20me%20hice%20monja.doc>
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Barrios, G. (1977). Una mujer [Canción]. En *Boleros en la noche*. Cabal.
- Bogado, F. (2020). Treinta años de la muerte de Manuel Puig. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/278989-treinta-anos-de-la-muerte-de-manuel-puig>
- Bustos, S., Ceballos, F., Cisnero, F., Rotger, P. y Uzin, M. (2020) Políticas discursivas de la diversidad sexual: Tecnologías de los afectos. *Recial*, 11(18).
- García, M. (2008). ¿Queer o post-queer en la narrativa de César Aira? *Lectures du genre*, 4, 9-16
- Stein, A. y Plummer, K. (1994). 'I Can't Even Think Straight' 'Queer' Theory and the Missing Sexual Revolution in Sociology. *Sociological Theory*, 12(2), 178-187.
- Puig, Manuel (1968) *La Traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Ed.
- (2006) Muestras gratis de Hollywood cosméticos. En *Los 7 pecados tropicales*. Buenos aires: Cuenco de Plata, p.15-47