

Saxe, Facundo Nazareno

Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras

Directora: Wamba Gaviña, Graciela

CITA SUGERIDA:

Saxe, F. N. (2014). *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.992/te.992.pdf>

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación** (FaHCE) de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-Compartir igual 2.5

**REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS
SEXUALIDADES DISIDENTES EN TEXTOS CULTURALES
ALEMANES Y ESPAÑOLES RECIENTES (1987-2012)**

FACUNDO NAZARENO SAXE

TESIS DOCTORAL

DIRECTORA: DRA. GRACIELA WAMBA GAVIÑA

DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
DICIEMBRE DE 2013

REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES EN TEXTOS CULTURALES ALEMANES Y ESPAÑOLES RECIENTES (1987-2012)

ÍNDICE

A. PRESENTACIÓN	4
B. HACIA UNA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES	6
I. INTRODUCCIÓN: LA SEXUALIDAD DISIDENTE EN SU DEVENIR HISTÓRICO	6
II. CONTEXTO DE EMERGENCIA Y ANTECEDENTES DE LA TEORÍA QUEER	17
III. LOS AÑOS NOVENTA Y EL DESARROLLO DE LA TEORÍA QUEER	51
IV. DESARROLLOS POSTERIORES DE LA TEORÍA QUEER	85
V. PROYECCIONES DE LA TEORÍA QUEER	99
VI. SEXUALIDADES DISIDENTES Y TEXTOS CULTURALES	107
C. REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE SEXUALIDADES DISIDENTES EN TEXTOS CULTURALES RECIENTES: RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI	119
I. RALF KÖNIG: DE LA <i>SCHWULEMANZIPATION</i> DE LOS AÑOS SETENTA A LA CONSTRUCCIÓN DE UN ÍCONO QUEER	121
1. CUESTIONES CRÍTICO-BIOGRÁFICAS	123
2. EL PERÍODO 1981-1986: OBRAS INICIALES	129
3. BURLAR EL DISCIPLINAMIENTO EDITORIAL: ÉXITO MASIVO Y PARODIA QUEER EN EL CICLO “DER BEWEGTE MANN” (1987/1988)	141
4. <i>LYSISTRATA</i> (1987): TRADICIÓN LITERARIA Y REESCRITURA QUEER	153
5. CONDONES ASESINOS Y DETECTIVES QUEER: EL CICLO “KONDOM DES GRAUENS” (1987/1990)	159
6. PRIMER ACERCAMIENTO DIRECTO AL VIH-SIDA: <i>SAFERE ZEITEN</i> (1988) Y <i>SAFER SEX COMIC</i> (1989)	172
7. EXPERIMENTOS QUEER: <i>PRALL AUS DEM LEBEN</i> (1989) Y <i>BEACH BOYS</i> (1989)	180
8. FRAGMENTOS MENORES DE UNA OBRA QUEER: VOLÚMENES RECOMPILATORIOS Y EDICIONES ESPECIALES (1988-1992)	189
9. UNA OBRA QUEER HÍBRIDA: <i>HEIßE HERZEN</i> (1990)	196
10. EL CICLO “KONRAD UND PAUL” PRIMERA PARTE: <i>BULLENKLÖTEN!</i> (1992) Y LOS VOLÚMENES RECOMPILATORIOS (1993/1994/1996)	202
11. CONSOLIDACIÓN DE UN ÍCONO QUEER: ... <i>UND DAS MIT LINKS!</i> (1993)	221
12. SHAKESPEARE QUEER: <i>JAGO</i> (1998) Y LA REESCRITURA DE LO CANÓNICO	232
13. EL CICLO “KONRAD UND PAUL” SEGUNDA PARTE: <i>SUPER PARADISE</i> (1999)	240
14. VOLÚMENES RECOMPILATORIOS EN EL SIGLO XXI (2001-2012): HACIA NUEVAS POSIBILIDADES DE LA <i>QUEERNESS</i>	253
15. PORNOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN SEXUAL: DE <i>WIE DIE KARNICKEL</i> (2002) A <i>ROY & AL</i> (2004)	262
16. EL CICLO “KONRAD UND PAUL” TERCERA PARTE: <i>SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN</i> (2003) Y LOS VOLÚMENES RECOMPILATORIOS (2001-2012)	273
17. RECONFIGURACIÓN DE REFERENCIAS CULTURALES EN EL SIGLO XXI: <i>DSCHINN DSCHINN 1: DER ZAUBER DES SCHABBAR</i> (2005) Y <i>DSCHINN DSCHINN 2: SCHLEIERZWANG IM SÜNDENPFUHL</i> (2006)	281
18. LA MUJER RESIGNIFICADA: <i>HEMPELS SOFA</i> (2007)	286
19. EL CICLO “LA BIBLIA QUEER”: LA TRILOGÍA BÍBLICA DE KÖNIG, <i>PROTOTYP</i> (2008), <i>ARCHETYP</i> (2009), <i>ANTITYP</i> (2010)	291
20. HACIA UNA SANTIDAD QUEER: <i>DER HEILIGE ANTONIUS VOM WIENERWALD</i> (2008) Y <i>ELFTAUSEND JUNGFRAUEN</i> (2012)	299
21. CONCLUSIONES PRELIMINARES	312

II. EDUARDO MENDICUTTI: DE LA CENSURA FRANQUISTA DE LOS SETENTA A LA EMERGENCIA DE UN AUTOR QUEER	314
1. CUESTIONES CRÍTICO-BIOGRÁFICAS.....	315
2. ANTES DE 1987: CENSURA, OBRA INÉDITA, CUENTOS, RESEÑAS, UN ESCRITOR GAY EN TIEMPOS DE SILENCIAMIENTO	324
3. UNA NOVELA PARA LA TRANSICIÓN (SEXUAL) ESPAÑOLA, LA VOZ TRAVESTI EN <i>UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA</i> (1982).....	326
4. MODELOS EXPERIMENTALES HEREDADOS DE LOS AÑOS SETENTA: <i>ÚLTIMA CONVERSACIÓN</i> (1984) Y LA FRAGMENTACIÓN NARRATIVA.....	338
5. <i>SIETE CONTRA GEORGIA</i> (1987): UNA PORNO-NOVELA (ERÓTICA) EN TIEMPOS DE LIBERACIÓN GAY ESPAÑOLA.....	344
6. CRISIS, NORMALIZACIÓN Y VIH-SIDA: <i>TIEMPOS MEJORES</i> (1989), UNA NOVELA QUEER PARA TIEMPOS DIFÍCILES	357
7. EL NIÑO “RARO”: LA INFANCIA QUEER EN <i>EL PALOMO COJO</i> (1991) Y <i>FUEGO DE MARZO</i> (1995)	368
8. UNA PARODIA DISIDENTE PARA LA CRISIS EUROPEA: <i>LOS NOVIOS BÚLGAROS</i> (1993)....	379
9. SANTA, MÍSTICA Y SUBVERSIVA: DE <i>UNA CARICIA PARA REBECA SOLER</i> (1988) A <i>YO NO TENGO LA CULPA DE HABER NACIDO TAN SEXY</i> (1997).....	385
10. LA FAMILIA QUEER: <i>EL BESO DEL COSACO</i> (2000), CULMINACIÓN DE LA TRILOGÍA FAMILIAR	404
11. EL AMOR QUE SÍ OSA DECIR SU NOMBRE: DISIDENCIA SEXUAL Y PRIMER AMOR EN <i>EL ÁNGEL DESCUIDADO</i> (2002)	412
12. FUTBOLISTAS QUEER: <i>LA SUSI EN EL VESTUARIO BLANCO</i> (2003) Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD NORMATIVA	417
13. COWBOYS QUEER: <i>DUELO EN MARILYN CITY</i> (2003)	426
14. PORNOGRAFÍA GAY Y COMPROMISO MILITANTE: <i>CALIFORNIA</i> (2005) Y LA LIBERACIÓN GAY-LÉSBICA.....	435
15. COSMOS MENDICUTTI, MEMORIA QUEER Y VOCES SILENCIADAS POR LA NORMALIDAD: <i>GANAS DE HABLAR</i> (2008).....	463
16. HOLLYWOOD QUEER: <i>MAE WEST Y YO</i> (2011)	472
17. CONCLUSIONES PRELIMINARES.....	482
 D. CONCLUSIONES: REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES EN RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI.....	485
 E. BIBLIOGRAFÍA.....	499
 F. MATERIAL COMPLEMENTARIO	536
1. ANEXO DE FIGURAS DE KÖNIG: IMÁGENES, MONTAJES Y VIÑETAS	537
2. APÉNDICE: ENTREVISTA A EDUARDO MENDICUTTI	575

A. PRESENTACIÓN

Esta tesis doctoral analiza la representación de la sexualidad disidente en las obras del alemán Ralf König y el español Eduardo Mendicutti. Utilizaré el término “sexualidades disidentes”¹ para referirme a sexualidades y modelos de género no normativos, pensando la disidencia sexual en un sentido queer.² La sección teórica que brindo a continuación fundamenta el trabajo realizado con la sexualidad y el género en esta tesis. Por tratarse de un tema con escasa tradición en nuestro país, la sección teórica traza una genealogía sistemática del estudio de las sexualidades disidentes en su vertiente cultural. Para el análisis de textos culturales realizado en las secciones restantes es necesaria la construcción de un acervo teórico que sustente, fundamente y dé a conocer las categorías con las que se realiza el mismo. La sección teórica se articula en función de un trabajo interdisciplinario que aborda las sexualidades disidentes en el marco alemán y el marco español, así como las especificidades propias de la historieta queer, la literatura en su cruce con las sexualidades disidentes y categorías de lo que ha sido denominado comparatística queer. A su vez, se presenta el trabajo con las sexualidades disidentes de forma genealógica, focalizando en los procesos sociohistóricos y los cambios políticos de las categorías de género y sexualidad. Por esa razón la fundamentación teórica comienza en el siglo XIX con algunas referencias mínimas al romanticismo alemán y la invención de la categoría de “homosexualidad” para trazar (de forma mínima) el recorrido de la sexualidad disidente hasta nuestros días. En particular, me interesa focalizar en el “momento queer”, ya que muchas de las herramientas de análisis de esta tesis provienen del pensamiento queer.

En definitiva, trazar un escueto mapa genealógico de la sexualidad disidente permite comprender la ficcionalización de lo mismo en la representación cultural y cómo los

¹ La propuesta de “sexualidad disidente” no es original, sino que se encuentra como categoría expresada en la génesis y consolidación de la teoría queer en los años noventa. Ya Dollimore y Duggan/Hunter utilizan los términos “Sexual Dissidence” y “Sexual Dissent” respectivamente. Cf. DOLLIMORE, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, 1999 [1991]; DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, 2006 [1995]. En esta tesis utilizaré el término “sexualidades disidentes”, “sexualidad disidente” y “disidencia sexual” de forma indistinta y como equivalentes. Defino al mismo desde una perspectiva queer que abarca las manifestaciones de sexualidad no normativa tendientes a la libertad socio-política del sujeto respecto el régimen heteronormado.

² No voy a tomar el término “queer” como una categoría con una definición tajante, rígida o absoluta. En todo caso, lo que puedo ofrecer es mi versión, ya que, como señala Sedgwick, “el término queer sólo tiene sentido cuando se emplea en primera persona” (Ceballos Muñoz, 2005: 169). Insulto, categoría teórica, definición identitaria resignificada, definición contraidentitaria, etc. son todas posibilidades del término. Me interesa pensar lo queer como una categoría surgida en Estados Unidos, pero con orígenes y antecedentes vastos en la cultura universal (que van desde la Alemania de fines del siglo XIX hasta Latinoamérica en los años sesenta, por poner dos ejemplos). Una categoría que refiere a una sexualidad no normativa, subversiva, que va en contra de lo socialmente impuesto por la heteronorma tradicional. En ese sentido, lo queer como sexualidad disidente, como subversión de género, contendría todas las manifestaciones sexuales no normativas que impliquen la libertad del individuo abyecto. Me interesa pensar la categoría como un espacio fluido y no cerrado, una categoría identitaria en sentido político.

textos culturales (en este caso las obras de Ralf König y Eduardo Mendicutti) son ejemplos paradigmáticos de los recorridos sociopolíticos de las sexualidades disidentes desde principios de los años ochenta hasta los últimos años del siglo XXI. Respecto a la estructura de esta tesis, en primer lugar se ofrece una introducción teórica que traza un recorrido genealógico escueto sobre cuestiones vinculadas a las sexualidades disidentes en función del corpus analizado y desarrolla mínimamente algunos conceptos clave.³ En segundo lugar, prosigo con el trabajo analítico sobre el corpus de Ralf König en función de las categorías teóricas vinculadas al género y la sexualidad que se desarrollan brevemente en la introducción. En tercer lugar, se aborda el corpus de Eduardo Mendicutti con la misma perspectiva. En ambos casos se focaliza también en los contextos sociopolíticos vinculados a las políticas sexuales y el devenir del colectivo LGBTIQ en los respectivos espacios geopolíticos. Por último, se ofrecen las conclusiones, con consideraciones acerca del corpus trabajado y reflexiones sobre el uso teórico de las categorías propias de la sexualidad disidente.

³ Durante la realización de esta tesis la sección teórica excedió los objetivos del presente trabajo. Lo que se ofrece es la parte medular, esencial e introductoria (en virtud del análisis del corpus) de un desarrollo mayor original realizado para esta tesis doctoral. Como consecuencia, la introducción teórica derivó en un texto cuya versión íntegra pensada como una introducción sociopolítica a la representación cultural de las sexualidades disidentes será publicada luego de la defensa de la tesis.

B. HACIA UNA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES

La sección teórica se divide en seis apartados que desarrollan conceptos fundamentales para el trabajo analítico de esta tesis. En el primer apartado se brindan mínimas precisiones sobre el devenir histórico de la representación cultural de las sexualidades disidentes, así como algunos conceptos y momentos históricos clave. En el segundo se desarrollan brevemente el contexto de emergencia y los antecedentes teóricos que permiten el surgimiento de la teoría queer.⁴ En el tercer apartado se hace un desarrollo esquemático de la teoría queer y algunos de sus nombres más relevantes. En el cuarto apartado se analizan los desarrollos del pensamiento queer posteriores a los años noventa, así como la emergencia de un conservadurismo gay. En el quinto, desarrollo algunas consideraciones sobre la recepción de la teoría queer en los espacios geopolíticos que competen a esta tesis. Por último, en el sexto apartado aborda algunos conceptos relevantes para el corpus como la comparatística queer, la historieta queer, los sueños de exterminio, la interdiscursividad, etc.

I. INTRODUCCIÓN: LA SEXUALIDAD DISIDENTE EN SU DEVENIR HISTÓRICO

Resulta simple decir que la teoría queer y el análisis teórico vinculado a la subversión y disidencia sexual se inicia en 1990 con la publicación de *Epistemology of the Closet*, de Eve Kosofsky Sedgwick y *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler.⁵ Pero es interesante complejizar esta aseveración y pensar que el análisis cultural de las sexualidades disidentes puede ir más allá de lo que se puede denominar como el “momento queer”.⁶ Por esa razón, me interesa pensar la categoría de sexualidades disidentes en su devenir histórico.⁷ Siguiendo a Foucault, nuestra idea de sexualidad (en un sentido moderno) tiene sus raíces en el siglo XIX, específicamente en el año clave de 1869, cuando se detecta el primer uso de la categoría homosexualidad. No quiero ir contra las dataciones históricas, pero me interesa complejizarlas y romper con la idea de que el trabajo con las sexualidades disidentes es algo estanco y sin ramificaciones y proyecciones complejas que van mucho más allá de los antiguos marcos nacionales o las barreras de lenguaje.⁸ Las sexualidades disidentes no se inician en 1969 con la rebelión de Stonewall. Más allá de que el momento Stonewall es clave para pensar el surgimiento del modelo gay y el

⁴ Utilizo el término queer de forma indistinta como “teoría queer” o “teorías queer”. La fundamentación se encuentra explicitada en la introducción teórica, pero la idea es este conjunto de pensamiento es pensado de forma colectiva y heterogénea.

⁵ Lo mismo es aplicable a las versiones que marcan el nacimiento de lo queer a partir de 1985 con la publicación de *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* de Eve Kosofsky Sedgwick.

⁶ El momento queer se puede pensar a partir de la emergencia de los movimientos queer y la teoría queer hacia los años ochenta y principio de los noventa en Estados Unidos.

⁷ Cf. RUBIN, Gayle/BUTLER, Judith. “Interview: Sexual Traffic”, 1994.

⁸ Cf. GARDNER HONEYCHURCH, Kenn. “La investigación de subjetividades disidentes: retorciendo los fundamentos de la teoría y la práctica”, 1991.

moderno movimiento de liberación gay-lésbica, no se puede pensar que los procesos que se desencadenan en esa noche son sólo producto de un momento en particular. Resulta inevitable considerar la sexualidad disidente en un sentido histórico y ver que muchos de los procesos de la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX (por ejemplo de la Alemania de la República de Weimar), tienen una influencia trascendente en la cultura norteamericana. Quiero decir, pensar la genealogía de las sexualidades disidentes nos lleva a la *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel,⁹ pasa por el movimiento de emancipación homosexual de Magnus Hirschfeld (por poner un nombre paradigmático) y tiene su continuación en la liberación gay-lésbica de los años setenta, que surge en Estados Unidos, pero no se la puede pensar como fenómeno aislado, ya que existen momentos comparables en otros lugares del mundo.

2. GENEALOGÍAS Y PASADO DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES

No es original plantear el trabajo con las sexualidades disidentes como un gran marco en el que los conceptos y categorías cambian, fluyen y se redefinen de acuerdo al contexto histórico. La idea de prestar atención al pasado cultural de las sexualidades disidentes ya ha sido propuesta por Gayle Rubin¹⁰ que manifiesta la posibilidad de trazar una “Geology of Queer Studies”. Rubin trabaja sobre las polémicas de los científicos de fines del siglo XIX para indicarnos cierta “amnesia” sobre el pasado de la sexualidad disidente en los *Queer Studies*:

I am continually shocked at the assumption that GLBTQ studies only got started sometime in the 1990s. I chose the metaphor of geology because it helps us think about longer time frames and pull our focus away from the present. In geologic time, the present is a blip. Our sense of what is important in queer scholarship should not be distorted by the glitter of the current, the trendy, and the new. I want us to think about longer processes that have shaped the present and in which the present is deeply rooted. Any scholarly Project can benefit from an accumulation of knowledge that can be evaluated, validated, criticized, updated, polished, improved, or used to provide new trails to investigate. We need to be more conscious about including the older material in the contemporary canon of Queer Studies. (Rubin, 2011 [2004]: 354-355)

3. 1869: *HOMOSEXUALITÄT*, LA EMERGENCIA DE LA HOMOSEXUALIDAD

A partir de las tesis de Foucault acerca del dispositivo de la sexualidad, Anne Fausto-Sterling¹¹ indica que las concepciones modernas de la sexualidad hacen su primera aparición en el Siglo XIX. Como hito fundacional se marca 1869, porque es el año en que se utiliza por primera vez en público la palabra homosexualidad. Como la misma Fausto-Sterling señala, la creación de la categoría no implica su difusión masiva, el

⁹ Cf. TOBIN, Robert D. “The Emancipation of the Flesh: The Legacy of Romanticism in the Homosexual Rights Movement”, 2004-2005.

¹⁰ RUBIN, Gayle. “Geologies of Queer Studies. Its Déjà Vu All Over Again”, 2011 [2004].

¹¹ Cf. FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuales. La política de género y la construcción de la sexualidad*, 2006 [2002].

uso del término se consolida recién en las décadas siguientes. Es importante tener en cuenta que lo que hoy puede parecer indiscutible respecto a la sexualidad no siempre fue así. Por ejemplo, es interesante reflexionar sobre el uso de la categoría de heterosexualidad. En primer lugar, la palabra “heterosexualidad” es posterior a la emergencia del término “homosexualidad”. La palabra “heterosexual” se detecta por primera vez en la década de 1880 en Alemania.¹² En 1892 llega a Estados Unidos y paulatinamente se convierte en una definición que indica un “eros normal orientado al otro sexo”. Pero hasta la década de 1930, “heterosexualidad” no era una palabra que formara parte de usos públicos y culturales establecidos. Recién para la Segunda Guerra Mundial “heterosexualidad” pasa a ser un componente fijo de la sexualidad pública, es decir, se vuelve un componente naturalizado y presente en la cultura y los medios (como puede ocurrir hoy en día), casi sesenta años después de la “invención” de la homosexualidad.¹³

3.1. EL SURGIMIENTO DE LA HOMOSEXUALIDAD COMO CATEGORÍA

El primer uso del término homosexualidad se da en lengua alemana (*Homosexualität*), con un escritor y traductor austro-húngaro, Karl-Maria Kertbeny, nacido en Viena el 24 de febrero de 1824.¹⁴ Como señala David Halperin, Kertbeny provenía de Baviera y su apellido era alemán (Benkert), pero “hungarizó su apellido” luego de su juventud en Budapest, aunque siguió escribiendo en alemán. Rastreando en los orígenes del término se puede complejizar la “linealidad” con la que se leen las categorías de sexualidad. Por ejemplo, muchos de los estudios sobre sexualidad disidente indican que homosexualidad es una categoría patologizada¹⁵ desde sus orígenes. Pero siguiendo las investigaciones de David Halperin y otros sobre el origen del término, *Homosexualität* fue, en su primer uso, un término activista pro-derechos de las sexualidades disidentes. Kertbeny lo utiliza como parte de una campaña para derogar el artículo 143 del Código Penal Prusiano (que penalizaba las relaciones

¹² Beatriz Preciado indica que el término “sexualidad” es inventado recién hacia 1880 Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pág. 61.

¹³ El vocablo heterosexualidad fue inventado por el mismo hombre que inventó el término homosexualidad, Karl-Maria Kertbeny o Károly Mária Kertbeny (nacido en Viena como Karl-Maria Benkert), a fines de 1860. Originariamente se refería al hermafroditismo psíquico, más cercano a una bisexualidad, pero con el tiempo fue cambiando hasta llegar a la definición de hoy en día. El historiador Jonathan Ned Katz señala su primera utilización en el *New York Times* a principios de la década de 1920 y en canciones y humor popular hacia 1930. Sólo a fines de la década de 1940 se comienza a utilizar de forma habitual. Socialmente tenía escaso uso y en la década de 1950 comienza a popularizarse. Cf. ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, 2001 [1999], pp. 121-122.

¹⁴ Cf. HALPERIN, David. “Homosexualidad, una categoría en crisis”, 2004; HALPERIN, David. “How to do the History of Male Homosexuality” 2000, pp. 87-124; EIGLER, Friederike/KORD, Susanne (eds.). *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, 1997; ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, 2001 [1999]; SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004; TOBIN, Robert. “Queer in Germany: Sexual Culture and National Discourses”, 1999.

¹⁵ No quiero decir que no lo sea, pero quiero complejizar las generalizaciones. Considero que la palabra homosexualidad con posterioridad a su origen está cargada de un sentido patológico que la convierte en un término negativo para pensar las sexualidades disidentes.

homosexuales). Escribe en 1869 dos textos anónimos que funcionan como cartas abiertas al ministro de justicia y ahí es donde aparece registrado por primera vez. En ese origen no hay patologización o medicalización del término homosexualidad, ya que es usado como una invención militante pro-derechos.¹⁶ Pero, como señala Halperin, no conserva ese sentido durante mucho tiempo.¹⁷ Richard von Krafft-Ebbing lo descubre en *Entdeckung der Seele* (1880), del zoólogo Gustav Jaeger (para el que parece que Kertbeny habría escrito un capítulo de la segunda edición del libro mencionado), se apropia del mismo y lo utiliza en la segunda edición (de 1887) de su enciclopedia de las desviaciones sexuales, la *Psychopathia Sexualis*.¹⁸ En este trayecto de 1869 a 1887, la homosexualidad pierde su carga pro-positiva y es patologizada como parte de la instauración del dispositivo de la sexualidad:¹⁹ “El término adquiere así sus connotaciones médicas y médico-legales, y deja de ser una afirmación pro-gay para volverse una designación clínica” (Halperin, 2004).²⁰

3.2. EL DISPOSITIVO DE LA SEXUALIDAD

Como señala Foucault, entre los siglos XVIII y XIX surge un nuevo dispositivo de disciplinamiento de los sujetos. En el proceso de consolidación de las ciencias biológicas en la segunda mitad del siglo XIX se despliega lo que Foucault en *La voluntad de saber* (1976) denominó “dispositivo de la sexualidad”. A través de operaciones como la creación de categorías de normalidad/anormalidad, la imposición de un sistema binario y la ficción de dos géneros naturales (entre otras) se produce la emergencia de una ficción de sexo natural sustentada en un sistema binario anclado en dicotomías naturalizadas (varon/mujer, heterosexualidad/homosexualidad, activo/pasivo, etc.). Como consecuencia de la obsesión clasificatoria de las ciencias, con la psiquiatría etiquetando las perversiones, se instaura la idea de sexualidad en un sentido moderno. Este dispositivo de la sexualidad, que emerge como un mecanismo de disciplinamiento, tiene como fin la adecuación y represión de los géneros y los

¹⁶ Como indica Halperin: “Although Kertbeny claimed publicly to be “sexually normal” himself, his term “homosexuality” can be considered an originally progay coinage, insofar as Kertbeny used it in the course of an unsuccessful political campaign to prevent homosexual sex from being criminalized by the newly formed Federation of North German States.” (Halperin, 2000: 109).

¹⁷ Los términos y categorías de la sexualidad disidente cambian de acuerdo a su devenir histórico y político, como veremos con términos como gay, queer o *schwul*.

¹⁸ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pp. 58-59.

¹⁹ Según Sáez, no hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica y médica de la homosexualidad se constituyó el día en que se comenzó a caracterizarla. Sáez toma como punto de inicio el artículo de Westphal sobre “las sensaciones sexuales contrarias” (1870). Cf. SAEZ, J. “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, 2005.

²⁰ Como señala Didier Eribon, las primeras teorizaciones de la “inversión sexual” parte de juristas y hombres de letras (Ulrichs, Kertbeny) que buscaban legitimar los amores entre personas del mismo sexo. Ulrichs inventó el modelo del “hermafroditismo del alma”, que describía a los uranistas como individuos con alma de mujer en un cuerpo de hombre. Eribon también señala la primera visión no patologizada del término: “Es, por tanto, un hecho comprobado que la invención de la palabra “homosexualidad” se produjo desde una perspectiva favorable a los “gays”, antes de que Krafft-Ebing se apoderase de ella en la segunda edición de su *Psychopathia Sexualis* de 1887.” (Eribon, 1999: 399)

comportamientos sexuales en dos lugares estancos que son funcionales a un sistema capitalista.²¹ Es en este marco, que se extienden, por ejemplo, las leyes de criminalización de la “sodomía” en Europa y se constituye una de las diferencias políticas constitutivas de Occidente: ser varón o ser mujer de acuerdo a determinadas medidas biológicas. El sistema clasifica los individuos en dos géneros unívocos, cerrados y naturales, dos ficciones que disciplinan y reprimen a los individuos.²²

El dispositivo de la sexualidad se configura en torno a la apropiación de la homosexualidad,²³ por lo que la palabra original (*Homosexualität*) se convierte en un término marcado y patologizado. A partir de la construcción del polo abyecto del binario, se retoma el término heterosexualidad para articular la ficción de “normalidad” asociada a lo heterosexual. En este contexto, es interesante pensar que los términos fluctúan: uranistas/*urning*, invertidos, homosexuales, la configuración como abyección se da en un proceso paulatino de apropiación y resemantización de los términos en virtud de la patologización y el disciplinamiento de los sujetos. En ese marco, como indica Ricardo Llamas, se asoció la sodomía a la homosexualidad, aunque no se tratase de categorías equiparables, ya que la sodomía era una categoría que marcaba la distinción entre sexualidad reproductiva y no reproductiva.²⁴

Luego de ese origen con matices militantes de la homosexualidad de Kertbeny, la categoría reingresa como patología, como una clase perversa, una aberración de la norma (heterosexual). Foucault en *La voluntad de saber* prestó especial atención al surgimiento de la categoría para pensar la conformación de este dispositivo de la sexualidad que se encargó de crear la ficción de dos géneros naturales.²⁵ La emergencia del sujeto homosexual a fines del siglo XIX generó una serie completa de discursos sobre las especies y subespecies de la homosexualidad: inversión, pederastía, hermafroditismo psíquico, etc, que hicieron posible un fuerte avance de los

²¹ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 32.

²² Como indica Mabel Campagnoli, el dato del sexo que con frecuencia es punto de partida para la investigación científica es una producción disciplinaria de las ciencias biológicas retomada por las ciencias sociales. En esa ecuación también quedarían atrapadas las teorizaciones feministas que buscaron desnaturalizar el carácter evidente del sexo a través de la distinción sexo/género, ya que el error habría sido dejar el sexo como perteneciente a la naturaleza. Cf. CAMPAGNOLI, Mabel “La mujer barbuda: una mirada epistemosexual”, 2008.

²³ Este dispositivo de la sexualidad tiene efectos trascendentales en la redefinición de las prácticas homosexuales. Hasta el siglo XIX, la sodomía era una categoría del antiguo derecho civil y canónico, describía un tipo de actos prohibidos, el autor era sólo su sujeto jurídico. En cambio, según Foucault, el homosexual es una especie que aparece en la segunda mitad del siglo XIX. Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, cap. “el contexto post-estructuralista, Foucault, Deleuze-Guattari y Derrida”; y CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005.

²⁴ Cf. LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, 1998, pág. 224.

²⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, 2008 [1976]; LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, 1998; y SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*, 2004.

controles sociales sobre los sujetos “anormales”. Pero también permitió la formación de un discurso inverso: la homosexualidad comenzó a hablar en su propio nombre, a exigir que se reconociera su legitimidad o “naturalidad”, a menudo usando las mismas categorías que la descalificaban desde el punto de vista médico. En cierta forma, el juego queer de apropiarse y resignificar las categorías está desde el principio de la conformación de la idea de sexualidad en un sentido moderno.

4. EL PRIMER MOVIMIENTO DE EMANCIPACIÓN HOMOSEXUAL

Como ya señala Llamas, “Alemania tiene un papel fundamental en la historia contemporánea de ‘la homosexualidad’.” (Llamas, 1998: 102). El papel de los debates sobre la homosexualidad en Alemania a fines del siglo XIX es importante para pensar el activismo y los futuros movimientos identitarios en el siglo XX. Porque el modelo gay que se inicia con la rebelión de Stonewall en 1969 tiene como antecedente de peso el activismo alemán de fines del siglo XIX y principios del XX,²⁶ así como la situación de visibilidad de las sexualidades disidentes en las grandes metrópolis europeas desde comienzos del siglo XX hasta los primeros años de la década de 1930. En esa línea de pensamiento, se puede pensar que la relativa situación de liberación de las sexualidades disidentes en las grandes metrópolis europeas como Berlín o París durante los años veinte, que fue cortada de raíz por el nazismo con la Segunda Guerra Mundial, quedó latente en Europa y Estados Unidos e hizo eclosión hacia fines de los años sesenta.²⁷

5. LA REBELIÓN DE STONEWALL Y LOS AÑOS SETENTA EN ESTADOS UNIDOS

Lo que pasó en la calle Christopher del barrio neoyorquino de Greenwich Village el 28 de junio de 1969 fue el principio de un cambio para la historia de las sexualidades disidentes.²⁸ Me refiero a lo que se conoce como “Stonewall” o la “rebelión de Stonewall”, los disturbios que comenzaron ese día en el bar del mismo nombre. En el marco de las luchas colectivas de los años sesenta organizadas por los derechos de negros, mujeres, movimientos estudiantiles radicales, protestas contra la guerra de

²⁶ Magnus Hirschfeld (1868-1935) pasa a la historia como uno de los primeros activistas del movimiento homosexual, así como uno de los primeros sexólogos de la humanidad. Fundó la primera organización activista homosexual de la historia, el *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee* [El comité científico-humanitario], que luchó por la derogación del temido párrafo 175 (el párrafo del código criminal alemán que penalizó las relaciones entre hombres desde el siglo XIX). Cf. DOSE, Ralf. “Sexualidad: las provocaciones de un pionero”, 1993 [1991].

²⁷ Eríbon señala el vínculo entre el movimiento homosexual del siglo XIX y el modelo gay. Cf. ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, 2001 [1999], pág. 39.

²⁸ Como señala Beatriz Preciado, el feminismo y los movimientos de lucha por la emancipación de las minorías sexuales son una de las escasas revoluciones no cruentas de la historia del siglo XX, pues activan la primera revolución hecha con lenguaje, drogas, música y sexo, y se separan de las tanatopolíticas que caracterizan las luchas históricas del siglo XX (Auschwitz): “El movimiento gay, lesbiano y trans coloca la vulnerabilidad del cuerpo y su supervivencia en el centro del discurso político y hace de la cultura, como foro de creación e intercambio de ideas en el que se definen los límites de lo socialmente posible, el centro de la lucha.” (Preciado, 2009: 148).

Vietnam y apuestas contraculturales,²⁹ las sexualidades disidentes hacen su entrada con Stonewall.³⁰ Por supuesto que hay que matizar tal afirmación. No es que este episodio haya sido un fenómeno que implicó un cambio radical de un día para otro. Más allá de su importancia y su función como hito y bisagra histórica para la sexualidad no normativa, creo importante mencionar que hubo disturbios anteriores, muchos olvidados como los de la cafetería Compton's de San Francisco, en agosto de 1966.³¹ El contexto histórico y circunstancias especiales³² hicieron que Stonewall se convirtiera en una rebelión que despertó la voluntad de lucha en los corazones de toda una nueva generación que rompió con la matriz heterosexista, la tradición normalizadora de las agrupaciones de los cincuenta y la homofobia del heteropatriarcado.³³

Ante el acoso de la policía al bar de travestis y *drags* Stonewall Inn, se iniciaron una serie de disturbios en los que literalmente los abyectos salieron a "romper todo".³⁴ Justamente, las identidades que transgredían las nociones de género establecidas como las *drag queens*, las *butch* y las travestis fueron el germen de la rebelión que dio inicio a lo que luego se denominaría como modelo gay.³⁵ Stonewall se trató de un fin de semana entero de disturbios callejeros de las sexualidades disidentes contra la policía que marcó el nacimiento de la identidad gay y lesbiana como fuerza política. Ya no se insistía en la igualdad y la normalización (eyectando a las sexualidades menos "presentables") sino que se confrontaba desde el cuestionamiento del orden social patriarcal y heterosexista. Según Saez, a partir de este momento es que se comienza a utilizar la palabra gay³⁶ de forma positiva y reivindicativa.³⁷ Homosexual quedó

²⁹ Cf. SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*, 2004, pág. 28.

³⁰ Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. "Prólogo: emergencias, reflexiones y combates", 2009, pp. 10-11; y Cf. CORDOBA GARCÍA, David. "Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad", 2005.

³¹ El episodio es recuperado por el documental *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (2005, dir. Victor Silverman y Susan Stryker).

³² Hubo circunstancias diversas, algunas anecdóticas como la muerte de Judy Garland el 22 de junio de 1969. Cf. MIRA, Alberto. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, 2008, pp. 312-313.

³³ Agrupaciones como la Mattachine Society y las Hijas de Bilitis dejaron de ser el modelo a seguir. Hay que hacer la salvedad de que la ruptura no fue un proceso radical, sino que estuvo anclado en el contexto histórico-político de los años sesenta.

³⁴ Hay dos documentales que narran los hechos de Stonewall: *Before Stonewall* (1984, dir. Robert Rosenberg y Greta Schiller), *Stonewall Uprising* (2010, dir. Kate Davis y David Heilbroner, 2010). También se podría incluir en la lista el film de ficción documental *Stonewall* (1995, dir. Nigel Finch).

³⁵ Al respecto, son elocuentes las palabras de Beatriz Preciado: "No sé por qué continuamos tragándonos la versión de la historia que nos dice que la revolución homosexual la hicieron los gays. Rectifiquemos: La revolución homosexual la empezaron las lesbianas, las maricas afeminadas y las travestis -las únicas que necesitaban de la revolución para sobrevivir-." (Preciado, 2009: 142)

³⁶ El término gay a partir de 1970 fue utilizado como un término paraguas que incluía a las sexualidades disidentes en su conjunto, fue variando durante la década de los setenta hasta hacerse más identificable con el "varón homosexual". Durante los años 70 gay y homosexual conviven (además de otros términos) en Estados Unidos y Europa. En los años 60 y 70 el término gay era indistinto para hombres y mujeres, el cambio comienza a darse en los años 80 cuando surgen colectivos que quisieron especificar sus objetivos políticos. Hoy en día el término fluctúa de acuerdo al espacio geo-político y la comunidad de referencia.

³⁷ El término "Gay" tiene toda una trayectoria previa a la "identidad gay" de los años 70. Cf. ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*, 2001 [1999], pág. 107.

menos presente debido a su carga patologizada. El hastío y la confrontación de la abyección marginada por la norma de la “corrección homófila” produjeron la toma de la calle como espacio político y la visibilización de las sexualidades disidentes en la sociedad pública. Ya no se luchaba por la integración y los derechos sino por la liberación, querían reinventar la sociedad.³⁸

6. LA SEGUNDA OLEADA FEMINISTA Y EL CONCEPTO DE “PATRIARCADO”

Una de las influencias más trascendentes para el desarrollo del movimiento de liberación gay-lésbica en los años setenta fue la segunda ola del feminismo. Las ideas que emergen en el feminismo y el movimiento de mujeres, con el ejemplo paradigmático de la publicación *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet,³⁹ se convirtieron en modelos que marcaron el surgimiento del movimiento de liberación gay-lésbica.⁴⁰ En su tesis, Millet trabaja una de las nociones más importantes del feminismo contemporáneo con la introducción del concepto de “patriarcado”, como un sistema de dominación y disciplinamiento de las mujeres, que tuvo una influencia insoslayable en la liberación gay-lésbica.⁴¹ El concepto de Millet se desarrolla en torno a la idea de que el poder toma la forma de la dominación masculina sobre las mujeres en todas las áreas de la vida, pero está tan enraizado en las estructuras sociales que simula una falsa naturalidad. De acuerdo a Millet el poder patriarcal de los hombres sobre las mujeres es básico para el funcionamiento de todas las sociedades y se extiende en todas las instituciones formales del poder y más allá, porque sobrepasa clase y división de raza. De ahí que la frase “the personal is political” se convierta en un concepto central para pensar el patriarcado.

³⁸ El *Gay Liberation Front* de Nueva York, después de Stonewall se extiende con rapidez por todo Estados Unidos. Y un año después, en Londres en 1970, se funda el *Gay Liberation Front* de Londres. Luego surgen el *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR) en Francia, el *Front Universitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano* (FUORI). Y se reduplica el fenómeno en Canadá, Europa, Australia, Argentina (con el Frente de Liberación Homosexual), etc. Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “Prólogo: emergencias, reflexiones y combates”, 2009, pp. 12-13. Para Preciado, ejemplo de la presencia de la rebelión de las sexualidades disidentes en espacios geopolíticos no estadounidenses son las obras de Nestor Perlongher (en Argentina), Rosa von Praunheim (Alemania) o Guy Hocquenghem (Francia). Beatriz Preciado lee la obra de este último, *Le désir homosexuel* (1972) como un antecedente directo del movimiento queer. Hocquenghem es el primer intelectual francés que articula públicamente una identidad política de “marica” (en *Le Nouvel Observateur*, en una entrevista el 10 de enero de 1972). Cf. PRECIADO, Beatriz. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, 2009. pp. 135-174.

³⁹ Para principios de los setenta surgen nuevas ideas en el feminismo y se publican libros clave como *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970) de Shulamith Firestone, *The Female Eunuch* (1970) de Germaine Greer, *Patriarchal Attitudes: Women in Society* (1990) de Eva Figes, entre otros. Cf. BRYSON, Valerie. *Feminist Political Theory. An Introduction*, 2003 [1992].

⁴⁰ El mensaje del *Gay Liberation Front* fue de la mano de los reclamos feministas, luchando por el aborto y anticoncepción gratuitos para quien lo demandase y derechos para las sexualidades disidentes. Michael Warner marca que las raíces de la teoría queer están en los escritos tempranos de la liberación gay-lésbica. Cf. SHEPARD, Benjamin. *Queer Political Performance and Protest. Play, Pleasure and Social Movement*, 2010, pág. 57.

⁴¹ Cf. BRYSON, Valerie. *Feminist Political Theory. An Introduction*, 2003 [1992], pág. 166.

7. LA LIBERACIÓN GAY-LÉSBICA EN ALEMANIA Y EL TÉRMINO *SCHWUL*

La despenalización para adultos mayores de 21 años del párrafo 175 en 1969 abrió un nuevo período para las sexualidades disidentes en la República Federal Alemana. En el caso particular de Alemania, muchos de los conceptos que se introducen en la década de los setenta, son importados desde el movimiento gay-lésbico estadounidense: *Stonewall*, *gay community*, *Christopher Street Day*, *Coming-Out*, *closet*, *outing*, *queer*.⁴² Pero como señala Tobin es interesante precisar que algunas de esas influencias norteamericanas se pueden pensar originalmente como proyecciones del modelo homosexual alemán de principios del siglo XX a Estados Unidos.

Tradicionalmente el inicio del movimiento gay alemán moderno se fecha con el estreno del film de Rosa von Praunheim *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* el 4 de julio de 1971 en el Festival Internacional de Berlín.⁴³ En mayo de 1969, *Der Spiegel* publicó un artículo sobre la necesidad de educación estatal adicional en el contexto social luego de la despenalización del 175. La televisión de Alemania Federal (ARD) respondió encargando al joven realizador gay Rosa von Praunheim una obra sobre el tema. El film que resultó fue *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, que desató una gran polémica y es considerado como el hito cultural que desencadena el movimiento de liberación gay-lésbica y la *schwule Emanzipation*⁴⁴ en Alemania. El film convierte a Praunheim en el activista gay visible más reconocido de la época. Las ideas más radicales de los setenta aparecen en su cine durante los setenta, y a partir de los ochenta se vuelve un realizador comprometido de una manera provocadora y radical con la visibilización de la cuestión del VIH-Sida.

La separación entre el movimiento gay masculino y el movimiento lesbiano, que en Estados Unidos se produjo durante los años ochenta, en Alemania ocurrió ya desde los años setenta. La asociación política del movimiento lesbiano se acercó mucho más al movimiento de mujeres que al movimiento gay masculino, lo que generó este separatismo que terminó siendo visible en el uso de los términos identificatorios.⁴⁵ Las identificaciones terminológicas en Alemania no fueron las mismas que en Estados Unidos en los años setenta. Después de la despenalización de la homosexualidad masculina en 1969, los términos que se impusieron como forma autoproclamada de la sexualidad disidente fueron *homosexuell* o *schwul* (ambas mediante operaciones de resignificación muy “a lo queer”). Los dos términos convivieron, más allá del rechazo

⁴² Cf. TOBIN, Robert. “Queer in Germany: Sexual Culture and National Discourses”, 1999.

⁴³ HERZOG, Dagmar. *Sexuality in Europe. A Twentieth-Century History*, 2011, pág. 169.

⁴⁴ Traducido en general como “emancipación gay” pero literalmente significa “emancipación de los maricas/putos”.

⁴⁵ Este separatismo es relativo, ya que existen pruebas de colaboración a principios de los setenta entre el movimiento lesbiano alemán y el movimiento homosexual masculino.

que produjo *homosexuell* por su carga médica. *Homosexuell* fue utilizado por los grupos activistas a principios de los setenta: *Homosexuelle Aktion Westberlin* (1971), *Deutsche Aktionsgruppe Homosexualität* (1972), *Allgemeine Homosexuelle Arbeitsgemeinschaft* (1974), ya que el término gay no logró importarse desde el medio norteamericano y *homosexuell* fue utilizado para enfatizar la sexualidad, según Tobin, en oposición a *homophil*,⁴⁶ más popular en la RFA durante los años cincuenta y sesenta. Junto al uso de *homosexuell*, a principios de los setenta comienza a utilizarse *schwul*. Este término era un insulto, entendido de forma peyorativa, de ahí que los grupos evitaron usarlo en nombres oficiales, aunque hay excepciones (*Rote Zelle Schwul* or *Rotzschwul*). El uso de *schwul*, a principios de los setenta, se dio sólo en el contexto interno de la comunidad. Hacia fuera de la comunidad los grupos utilizaban *homosexuell*. A partir de 1975 se comienza a romper ese modo de utilizar el término, con ejemplos como el periódico gay *Schwuchtel* y el drama *Brühwarm – ein schwuler Jahrmarkt*, ambos pensados para un público gay al que interpelaban con el uso de *schwul*.⁴⁷ Todo lo que ocurre con el término en un primer momento se parece a la apropiación del insulto “queer” y su resignificación en categoría de lucha durante los años ochenta por el movimiento queer. En los setenta, hacia fines de la década, el movimiento gay de la RFA comienza a reemplazar *homosexuell* con *schwul*. En 1977 el *Homosexuelle Aktion Westberlin* se disuelve y su espacio lo ocupa el *SchwulenZentrum* o *Schwuz*.⁴⁸ En el número 41 de la revista *Stern*, en un acto de visibilidad política un grupo de cientos de hombres se revelan públicamente como gays, en un artículo encabezado por la frase “Wir sind schwul”.⁴⁹ A medida que se neutralizó el uso peyorativo, el término comenzó a institucionalizarse, en un proceso que duró de 1979 a fines de los años ochenta. Por ejemplo, ya en 1979 el núcleo estudiantil institucionalizado de la *Freie Universität in Berlin* utilizaba el término *Schwulenreferat*. Una década después, en 1990, se intentó implementar un

⁴⁶ Luego de la Segunda Guerra Mundial, lo que quedaba de los movimientos homosexuales optó por usar el término “homophil” [homófilo]. El término fue pensado como alternativa a la palabra homosexual para alejar la focalización sexual en virtud de una más cercana a la idea de “amor”, y terminó siendo utilizado para una tendencia integracionista-normalizadora. La palabra fue creada por Karl-Günther Heimsoth en 1924. El término cae en desuso a partir de los movimientos que surgen a fines de los sesenta. Cf. HERGEMÖLLER, Bernd-Ulrich. *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon*, 2001, [1998] pág. 331.

⁴⁷ Popp ofrece una definición del término: “Schwul: Umgangssprachliche Bezeichnung für “homosexuell”. Die ursprüngliche und auch heute noch verbreitete pejorative, verächtlichmachende Bedeutung wird seit der homosexuellem Emanzipationsbewegung der 70er Jahre zunehmend im Sinne einer neutralen Bedeutung umgewertet. Während die Schwulen dieser Emanzipationsbewegung das Wort “schwul” offensiv und provokativ für sich in Anspruch nahmen, hat es heute im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs häufig einen Bedeutungshorizont, der über die (umstrittene) Fachbezeichnung “homosexuell” hinausgeht: “schwul” meint nicht das sexuelle im engeren oder weiteren Sinn, sondern die gesamte Lebenswelt und Identität des schwulen Mannes.” (Popp, 1992: 437-438)

⁴⁸ Praunheim fue parte de la operación de resignificación de la palabra *schwul*, nombrando a sus películas como *Schwulenfilm*.

⁴⁹ La traducción sería “Nosotros somos putos”, pero sin la carga negativa que puede tener la palabra en nuestro país, recordemos que es el insulto resignificado en categoría identitaria positiva.

Schwulenverband in Deutschland que reuniera a todas las organizaciones homosexuales de Alemania. Ciertos problemas con el uso de *schwul* persistieron por lo menos hasta 1988, pero eso ya no ocurrió en los años noventa.⁵⁰

8. EL MOVIMIENTO GAY ESPAÑOL EN LOS AÑOS SETENTA

El caso de España y el movimiento homosexual en los años setenta sufre cierto desfase respecto al resto de Europa gracias a la censura y la represión del régimen franquista.⁵¹ Esa es una de las razones por las que los grupos gays españoles nacieron inicialmente en la clandestinidad (la ley que penalizaba la homosexualidad estaba vigente) y se retrasara el surgimiento del movimiento de liberación gay-lésbico español. Para los homosexuales españoles el franquismo no termina con la muerte de Franco en 1975, sino en 1979 cuando se modifica la “Ley de peligrosidad y rehabilitación social” y se despenaliza la homosexualidad. Pese al régimen franquista y la situación de la sociedad española a principios de la década, los setenta, al igual que en Alemania y Estados Unidos, fueron una época de cambio y experimentación. En España, la censura desaparece oficialmente en 1977, pero se había flexibilizado la representación de la sexualidad y el erotismo desde un par de años antes, de ahí que por esos años se dé una explosión mediática de representaciones eróticas, lo que comúnmente se conoce como “el destape”. Entre los temas que permite tratar “el destape” en el cine y la literatura surge con fuerza la homosexualidad. Pensemos que a partir de 1975 se producen obras cinematográficas significativas para pensar la homosexualidad masculina en los setenta en España, como puede ser el cine de Eloy de la Iglesia, así como producciones literarias y recepciones de productos culturales vinculados al modelo gay norteamericano.⁵²

Barcelona y Madrid se convierten en las capitales que condensan la liberación sexual de mediados a fines de los años setenta en España. El movimiento gay español nace en Barcelona en 1970 en la clandestinidad, con la creación de la primera organización

⁵⁰ *Schwul*, hoy en día en Alemania, se encuentra totalmente normalizado y aceptado como un equivalente a la categoría de gay. No siempre tuvo una referencia puramente a los varones biológicos homosexuales, como se manifiesta en usos tempranos (en el caso de Hirschfeld por ejemplo, en escritos utiliza *schwul* para referirse a hombres y mujeres homosexuales). Pero el separatismo entre la comunidad gay masculina y la comunidad lesbiana marca los años setenta en Alemania. El abandono del término *homosexuell* ayuda a este separatismo, porque en un principio se lo utilizaba como término inclusivo. Hubo cooperaciones entre el movimiento gay masculino y el movimiento lesbiano pero siempre a partir de la conformación de una coalición definida por la separación de las categorías de *schwul* y *lesbisch*. Cf. TOBIN, Robert. “Queer in Germany: Sexual Culture and National Discourses”, 1999.

⁵¹ Cf. UGARTE PÉREZ, Javier (coord.). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, 2008; UGARTE PÉREZ, Francisco Javier. “Entre el pecado y la enfermedad”, 2004; PÉREZ SÁNCHEZ, Gema. “El franquismo, ¿un régimen homosexual?”, 2004.

⁵² Por ejemplo, se estrena en Madrid en 1975 la obra de teatro *Boys in the Band* (Los chicos de la banda). En la literatura se publican varios textos que tematizan la homosexualidad: *Todos los parques no son un paraíso* (1976, Antonio Roig), *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977, Álvaro Pombo), *El anarquista desnudo* (1979, de Lluís Fernández), *La comunión de los atletas* (Vicente Molina Foix, 1979), etc. También es importante el contacto entre autores como Jaime Gil de Biedma o Eduardo Mendicutti con la liberación gay-lésbica norteamericana de los setenta. Cf. MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales, 2004.

homosexual española: el MELH, Movimiento Español de Liberación Homosexual, con contactos estrechos con el grupo francés Arcadie. Tal vez por ser uno de los puntos de encuentro y vínculo con Europa, Barcelona se convirtió en un centro cultural de las sexualidades disidentes españolas. En junio de 1977 tuvo lugar allí la primera marcha (no autorizada) del orgullo gay (la “Ley de peligrosidad y rehabilitación social” seguía vigente), con alrededor de 5.000 manifestantes que terminaron siendo reprimidos violentamente por la policía. La penalización de la homosexualidad se elimina de la “Ley de peligrosidad y rehabilitación social” en 1979 y entre 1980 y 1981 las organizaciones homosexuales salen de la clandestinidad y logran estatus legal. Es importante también mencionar que entre 1977 y 1981 se da en Madrid “La movida”, un movimiento cultural que surge del *underground* y proyecta artistas subculturales al *mainstream*. La representación de las sexualidades disidentes en los textos culturales producidos en torno a “La movida” madrileña formaron parte del contexto de subversión política y sexual de fines de los años setenta en España y se convirtieron en hitos de la representación de la disidencia sexual.⁵³

II. CONTEXTO DE EMERGENCIA Y ANTECEDENTES DE LA TEORÍA QUEER

1. SEXUALIDADES DISIDENTES EN LAS CRISIS DE LOS AÑOS OCHENTA

Los ochenta, en Estados Unidos y Europa occidental fueron una época atravesada por conflictos de la militancia, por el acceso a espacios políticos institucionalizados, por la normalización de las sexualidades disidentes, y, sobre todo, una década marcada por la pandemia de VIH-Sida que irrumpió en los ochenta, y fue utilizada como una enfermedad social que sirvió para combatir, desde la heteronorma más conservadora, todos los avances en materia de sexualidad logrados en los años setenta.

En los siguientes apartados no pretendo detenerme de forma minuciosa en los problemas que acaecen en los años ochenta para la comunidad LGBTIQ tanto en Estados Unidos como en Europa. Sin embargo, para el análisis de las obras de los dos autores que son objeto de trabajo en la presente tesis, resulta clave pensar cómo una serie de cuestiones sociohistóricas atraviesan a las comunidades LGBTIQ a nivel global y marcan el debate y la discusión que se manifiesta también en los textos culturales.

1.1. SEX WARS

Como indica Elsa Dorlin,⁵⁴ desde fines de los años setenta se produce lo que en el feminismo se conoció como las “sex wars”,⁵⁵ una serie de debates acerca del lugar del

⁵³ Por ejemplo, con filmes como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980, dir. Pedro Almodóvar)

⁵⁴ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009.

⁵⁵ Cf. DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, 2006 [1995].

feminismo en la sociedad, con posiciones extremas y muy enfrentadas que dividieron al movimiento.⁵⁶ Como la misma Dorlin señala:

En el seno del pensamiento feminista, la cuestión de la subversión de las identidades suscitó un amplio debate que se cristalizó alrededor de tres culturas teóricas y políticas mayores: la cuestión de las identidades y sexualidades lesbianas, la cuestión de la pornografía -y de lo que se llama el “pos-porno”- y finalmente aquella de las políticas trans (transexo, transgénero). (Dorlin, 2009: 108)

Estos fueron los temas principales para un debate que fue arduo y complejo. La cuestión de la cultura lesbiana y la visibilidad de algunas identidades, códigos y prácticas sexuales lesbianas (prácticas *drag king*, identidades *butch/femme*, SM lésbico, etc.) modificaron la percepción de la sexualidad lesbiana y entraron en debate y conflicto con sectores más tradicionales del feminismo. Estas subculturas, al estar articuladas en relación a ciertas normas dominantes de la masculinidad/feminidad, fueron percibidas como imitaciones de la masculinidad, y se las leyó desde una perspectiva contraria al feminismo. Es decir, al adoptar códigos sexuales binarios, y performar prácticas polarizadas, al usar prótesis sexuales, se leyó que cierta sexualidad lesbiana (abyecta) en lugar de subvertir, ratificaba las normas de género heterosexista. Como nos indica Dorlin, “esta polémica alimentó lo que más allá del Atlántico se llamo una ‘sex-war’ en el seno de la teoría feminista.” (Dorlin, 2009: 108)

El punto que me interesa remarcar de las cuestiones que desatan la serie de polémicas conocidas como las “sex wars” es el referido a la pornografía. Hacia fines de los setenta, se produce una división muy fuerte en el feminismo en torno al lugar de la pornografía en la sociedad. Por un lado, la posición anti-porno marcó a la pornografía como un producto por esencia heterosexista y un medio privilegiado de representación de la violencia de la que son objeto las mujeres, razón por la que debía ser prohibida. Del otro lado, se encontraba la posición pro-porno, que señalaba que justamente gracias a su estatus de medio privilegiado, por el cual una cierta verdad del sexo es producida y difundida, constituía un desafío subversivo a las normas sexuales.⁵⁷ Beatriz Preciado indica que los argumentos de la posición anti-porno chocaban con los de la posición pro-sexo, que veían en la representación disidente de la sexualidad una ocasión de “empoderamiento” para las mujeres y las sexualidades no normativas. Preciado polemiza marcando que el feminismo anti-porno fue apoyado por movimientos conservadores religiosos y pro-vida. En un punto, para lograr la erradicación-prohibición de la pornografía violenta y misógina, se eliminaban

⁵⁶ PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pp. 237-238.

⁵⁷ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, pág. 114.

manifestaciones de la pornografía que iban en contra de la heteronorma misógina.⁵⁸ Los argumentos de Preciado indican que la posición anti-porno termina siendo funcional a la derecha católica estadounidense.⁵⁹

1.2. PORNOGRAFÍA GAY DE LOS SETENTA

La pornografía gay de los años setenta tiene una función específica en las obras que se analizan en la presente tesis, las cuales irrumpen en el enfrentamiento entre las posiciones anti y pro-porno pensando en la pornografía desde una perspectiva pro-porno y no heterosexista, preguntándose qué lugar pueden tener las representaciones sexuales pornográficas gays de los años setenta que no tienen que ver con la reduplicación de roles de género binarios, heterosexismo, dominación y violencia sobre el cuerpo de la mujer. No todas las representaciones pornográficas son misóginas (aunque el porno heterosexual *mainstream* en un caudal inmenso lo sea), existen manifestaciones que son más complejas y deben ser analizadas en virtud de esa complejidad. En ese sentido, es importante pensar en lo que nos dice Beatriz Preciado: "(...) la pornografía se ha convertido a partir de los años setenta en un espacio crucial de análisis, crítica y reapropiación para las micropolíticas de género, sexo, raza y sexualidad." (Preciado, 2008: 42) Preciado, siguiendo los desarrollos de Linda Williams, nos señala que la felación y la eyaculación visible, que a partir de los setenta se vuelven característicos de la representación pornográfica heterosexual, en realidad son originarias, en la representación pornográfica, de las películas pornográficas gays, en particular del primer gran suceso de público del cine porno gay de los años setenta, *Boys in the Sand* (1971, dir. Wakefield Poole).⁶⁰ El porno gay se sitúa así, según Williams, como la vanguardia de la representación pornográfica, introduciendo nuevas formas de representación que luego fueron normalizadas para pasar a la pornografía heterosexual *mainstream* dominante. Preciado lleva este

⁵⁸ El debate sobre la pornografía tuvo consecuencias importantes para el campo académico y los estudios sobre pornografía. Ante el momento conservador, estudios académicos abordaron la pornografía como material cultural. Como nos indica Beatriz Preciado, un conjunto de investigadores de la literatura y el cine como William Kendrick, Richard Dyer, Linda Williams o Thomas Waugh trabajaron en sus investigaciones sobre la relación entre cuerpo, mirada, placer y representación pornográfica. En ese contexto crítico, se puede hablar, en un proceso que va desde fines de los ochenta hasta el siglo XXI, de la emergencia de los *Porn Studies* como un espacio en el que el análisis histórico, cultural, cinematográfico y político de la pornografía es posible. PRECIADO, Beatriz. "Museo, basura urbana y pornografía", 2008; *Testo yonqui*, cap. "Pornopoder", 2008. Para la emergencia de los *Porn Studies* Cf. WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn Studies*, 2004; *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* 1989; *Screening Sex*, 2008.

⁵⁹ Preciado explica que la Guerra Fría significó un retorno a la moral represiva, una reconstrucción de la familia heterosexual en tiempos de paz, para la cual la pornografía significaba una amenaza. Cf. PRECIADO, Beatriz. "Museo, basura urbana y pornografía", 2008; *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*, 2010.

⁶⁰ El título es una sátira del film de tema gay estrenado el mismo año *Boys in the Band* (1971, dir. William Friedkin). El éxito masivo de las primeras manifestaciones del porno gay de los años setenta abre el mercado pornográfico gay a cines gay, que se convierten en nuevos espacios de intercambio sexual y sociabilización, todo bajo el amparo de la nueva identidad gay que estaba emergiendo: "The new gay porn movies promulgated the erotic promise of the sexual revolution: sex without apology, without restraint, and without distinction." (Escoffier, 2009: 114).

argumento al límite y articula la idea de que la felación y eyaculación externa en *Deep Throat* (1972, dir. Gerard Damiano), en cuanto a elementos de ficción de la narración pornográfica, son la citación de un sintagma de la narración pornográfica gay en un texto aparentemente heterosexual.⁶¹ En ese sentido, la pornografía para Preciado funcionaría como una “prótesis masturbatoria de subjetivación de carácter virtual”, una prótesis externa y móvil que se caracteriza por estar reservada al uso masculino, al menos hasta los años setenta.⁶²

Ciertas representaciones pornográficas, como las representaciones de la sexualidad SM gay-lésbica⁶³ no son fácilmente asimilables a la pornografía *mainstream*, ya que suponen un desafío a los sistemas de producción de sexualidad: lo genital ya no tiene el lugar principal de la sexualidad y se “sexualizan” o “erotizan” otras partes del cuerpo, el cuerpo entero se vuelve lugar de experimentación del placer. En ese sentido, la pornografía se torna, como indica Sáez, una tecnología del sexo, una forma de recortar el cuerpo y señalar el sexo. En el SM gay se plantean nuevas prácticas en las que las partes del cuerpos se desterritorializan, el ejemplo más claro es el uso de la mano o el brazo en el *fist-fucking*.⁶⁴ En la misma línea, algunas de las intervenciones de los críticos gays en el debate acerca de la pornografía en los ochenta son interesantes para pensar el análisis del lugar de lo anal en la representación pornográfica gay.⁶⁵ Como señala Richard Dyer, el placer del sexo anal en la narrativa pornográfica gay se ordena en torno a la figura del ano masculino,⁶⁶ lo que contradice la representación pornográfica heterosexista masiva. La representación de la pornografía gay en los años setenta y hasta mediados de los ochenta, siguiendo a Dyer, es una representación contraria a las normas masculinas heterosexistas tradicionales, ya que se erotiza el ano masculino en la representación cinematográfica. Dyer indica la importancia política de la pornografía gay, ubicándola como un legado del movimiento de liberación gay de los años setenta.⁶⁷ Esa función va de la mano de lo que se constata en las historietas de König y algunos textos de Mendicutti. Como nos indica David Halperin, antes del modelo gay, las representaciones de sexo y erotismo homosexual debían esconderse, estaban “en el clóset”. Pero una vez pasada

⁶¹ Cf. PRECIADO, Beatriz. “Cartografías *queer*: el *flâneur* perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle”, 2008.

⁶² Cf. PRECIADO, Beatriz. “Museo, basura urbana y pornografía”, 2008, pág. 46.

⁶³ Voy a utilizar el término “SM gay-lésbico” para referirme a las sexualidades disidentes en su vínculo con el sadomasoquismo gay-lésbico y la comunidad leather gay-lésbica.

⁶⁴ Cf. SÁEZ, Javier. “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”, 2003.

⁶⁵ Cf. SÁEZ, Javier/CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo. Políticas anales*, 2011.

⁶⁶ Esta cuestión nos recuerda a las teorizaciones de Beatriz Preciado sobre el ano. Cf. PRECIADO, Beatriz. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual” en HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*, 2009.

⁶⁷ DYER, Richard. “Male gay porn. Coming to terms”, 1985.

la liberación sexual, la pornografía gay se volvió visible, expuesta, una forma de visibilizar lo abyecto y lo prohibido por el sistema en décadas anteriores.⁶⁸

1.3. POSPORNO/POSPORNOGRAFÍA

Según Roberto Echavarren la pornografía es un objeto complejo y con muchas definiciones posibles,⁶⁹ de ahí que para este autor el posporno sea como otros “pos”, una vuelta a fin de entender lo realizado hasta determinado momento:

(...) es un pre, una vuelta atrás a fin de entender lo que ya se hizo, trabajo o labor paciente, las estrategias, los recursos humanos puestos en juego para vehicular, equilibrar, juzgando hasta qué punto y de qué modo se armonizan, en nuestras vidas, el deseo y la economía. Y es también un campo de fuerzas y acciones que construyen, o reconstruyen, las pulsiones y los modos de presentación del relacionamiento erótico. (Echavarren, 2009: 13)

Javier Sáez dice que así como el porno es un género cinematográfico que produce género binario masculino/femenino, el posporno es un dispositivo diferente. Sáez habla del posporno como un subgénero que desafía el sistema de producción de género que desterritorializa el cuerpo sexuado, y coloca al *fist-fucking* (como desplazamiento de la corporalidad sexual de los genitales a cualquier parte del cuerpo), como un ejemplo para pensarlo.⁷⁰ El posporno, como movimiento, herramienta y dispositivo, va en contra de lo que dicta la pornografía tradicional, que impone roles de género binarios y misóginos y estereotipos corporales que ponen a la mujer en un estado de sumisión y esclavitud respecto al hombre. La pornografía tradicional está enfocada en la mirada masculina y heterosexista. Beatriz Preciado trabaja sobre el porno para pensar su incidencia social y el lugar que puede ocupar el posporno. Según Preciado, la mejor forma de combatir la pornografía heterosexista no es la prohibición o la censura, sino la apropiación de los dispositivos de la pornografía para visibilizar representaciones subversivas del género y la sexualidad.⁷¹

La performer Annie Sprinkle⁷² se convierte en la figura indiscutible del movimiento pospornográfico. El término “posporno” no es un invento de Sprinkle, es una palabra creada⁷³ para describir una nueva forma de representación de la sexualidad que busca evitar la reducción del sexo a los discursos de la anatomía médica (como un espacio

⁶⁸ Halperin señala sobre esta cuestión: “With the explosión of explicit, unexpurgated, literal representations of gay men, gay sex, and gay life in works of literature after Stonewall, it became posible for the first time for gay men to see themselves reflected in literature, and thus for literature to have the same cognitive and aesthetic functions for gay men that it had long had for straight people.” (Halperin, 2002: 3)

⁶⁹ ECHAVARREN, Roberto. *Porno y Post Porno*, 2009, pág. 13.

⁷⁰ Cf. SÁEZ, Javier. “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”, 2003.

⁷¹ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008

⁷² Annie Sprinkle es una de las principales referentes del posporno. Cf. SPRINKLE, Annie. *Postporn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, 1998; SPRINKLE, Annie/CODY, Gabrielle H. *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*, 2001.

⁷³ El término fue inventado por el artista holandés y amigo de Sprinkle, Wink van Kempen. Cf. SPRINKLE, Annie. *Postporn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, 1998. La expresión describía un tipo de producción audiovisual que utilizaba elementos de la pornografía pero con fines políticos y críticos.

de producción de saber público sobre el cuerpo y la distinción entre normalidad y patología) y la pornografía (como una técnica visual masturbatoria dirigida a la mirada masculina heterosexista). De acuerdo a los lineamientos de Preciado, la pospornografía es el nombre de estrategias de crítica e intervención en las representaciones pornográficas,⁷⁴ es una reacción de las revoluciones feministas, homosexuales y queer frente los dispositivos pornográficos y las técnicas sexopolíticas de control del cuerpo y de la producción de placer.⁷⁵ Preciado introduce una genealogía pospornográfica que incluye un itinerario que va desde Jean Genet, Andy Warhol, Kenneth Anger, Veronica Vera hasta Annie Sprinkle,⁷⁶ y que se manifiesta como representaciones que critican e intervienen sobre el dispositivo pornográfico para deconstruir la norma heterosexista masculina.⁷⁷ El posporno se vincula con lo queer en la representación de cuerpos alternativos e identificaciones subversivas y visiones de sexualidad disidente. En ese punto, entre el posporno y lo queer se produce el “porno queer”.⁷⁸ En éste, los cuerpos son disidentes, subversivos, rompen con la heteronorma masculina establecida, de ahí que la diseminación de cuerpos y significados contra-identitarios sean uno de los objetivos del porno queer y el posporno. Este último deviene un dispositivo potente para deconstruir la representación pornográfica tradicional, apropiarse de la representación pornográfica para convertirla en una herramienta desestabilizante del heterosexismo y los géneros binarios, masculinistas y represivos. En ese sentido, el uso que hacen ciertas obras de los años ochenta sobre la pornografía gay de los años setenta y ochenta puede ser

⁷⁴ Virginie Despentes cita la definición de posporno que le cuenta Sprinkle en una conversación: “Entonces Annie nos explicó que ‘posporno es material sexual explícito, que no es necesariamente erótico, suele ser más irónico, más político, más experimental, más espiritual, más feminista, más alternativo, más intelectual que el porno. El posporno también está hecho para excitar, pero no únicamente a los hombre, y también está hecho para pensar, experimentar, dialogar’. Y concluyó su conferencia al grito: ‘Si no os gusta la pornografía que existe, cread vuestro propio porno’. Y nos pusimos a ello.” (Despentes, 2007: 162)

⁷⁵ Según Preciado, Sprinkle utiliza por primera vez la expresión en su espectáculo *The Public Cervix Announcement*, en el que el público es invitado a mirar en el interior de su vagina con un espéculo. Para Preciado con estas representaciones nace un nuevo “género de representación del sexo”, que es crítico de la visibilidad de la medicina y los dispositivos de la pornografía tradicional *mainstream*. Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, 184.

⁷⁶ Preciado señala que “A la iniciativa de Sprinkle seguirán durante los últimos años, desde diferentes ámbitos y con diferentes inscripciones teórica y estéticas, los trabajos de Shelly Mars, Fatal Video, Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, Del LaGrace Volcano, Bruce La Bruce, etc. Todos ellos comparten una misma inversión epistemológica: los que hasta ahora habían sido el objeto pasivo de la representación pornográfica (“mujeres”, “actores y actrices porno”, “putas”, “maricas y bolleras”, “perversos”, etc.) aparecen ahora como los sujetos de la representación, cuestionando de este modo los códigos (estéticos, políticos, narrativos, etc.) que hacían visibles sus cuerpos y prácticas sexuales, la estabilidad de las formas de hacer sexo y las relaciones de género que estas proponen. (Preciado, 2008: 184)

⁷⁷ Preciado señala la importancia teórico-política de la “pospornografía”: “La noción de pospornografía señala una ruptura epistemológica y política: otro modo de conocer y de producir placer a través de la mirada, pero también una nueva definición del espacio público y nuevos modos de habitar la ciudad.” (Preciado, 2008: 47)

⁷⁸ Cf. ECHAVARREN, Roberto. *Porno y Post Porno*, 2009, pág. 72.

clave para pensar usos disruptivos de lo pornográfico (gay) cercanos al dispositivo pospornográfico.

1.4. LA CRISIS DEL VIH-SIDA

GRID, en inglés: *gay-related immunodeficiency*.⁷⁹ Ese fue el primer nombre del VIH-Sida, la enfermedad que fue descubierta en los años ochenta y que se convirtió en una pandemia global que generó millones de muertos.⁸⁰ El primer nombre que recibe es más que elocuente, y es parte de la maquinaria de construcción de una enfermedad pensada moral y socialmente para contrarrestar la liberación sexual de las sexualidades disidentes de los años setenta.⁸¹

El VIH-Sida fue una enfermedad usada con fines políticos para atacar al modelo gay. En el giro conservador de los años ochenta, en los debates acerca de la pornografía, del rol de la mujer, de la transexualidad, entre otros, se cuela una perspectiva heterosexista que busca contrarrestar las luchas de las “minorías sexuales” en los años setenta. Y el VIH-Sida se convierte en la herramienta ideal para acabar con la “promiscuidad” homosexual, un argumento utilizado para señalar la “abyección” de la identidad gay. Pensemos, en el ejemplo anterior de la pornografía gay, las prácticas que eran representadas en los años setenta, el *fist-fucking*, el sexo anal, la lluvia dorada, la promiscuidad, las orgías, etc, eran prácticas moralmente inapropiadas y sexualmente indebidas para el sistema heterosexista y patriarcal. El VIH-Sida viene a surgir como el instrumento perfecto para normalizar y “moralizar” la identidad gay. A partir del silencio, el prejuicio, la discriminación y la exclusión, el VIH-Sida se vuelve el ejemplo perfecto para la matriz heterosexual del peligro de los excesos y el desenfreno del modelo gay.⁸²

El VIH-Sida se detectó en 1981 en Nueva York, Los Angeles y San Francisco, en donde médicos empezaron a encontrar en la población gay síntomas como

⁷⁹ Cf. CRIMP, Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, 1988; CRIMP, Douglas. *AIDS Demo Graphics*, 1990; DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*. 2006 [1995]; WEEKS, Jeffrey. *Sexuality and its Discontents. Meanings, Myths & Modern Sexualities*, 2002 [1985].

⁸⁰ Cf. SÁEZ, Javier. “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, 2005; LLAMAS, Ricardo. “La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida”, 1995.

⁸¹ Para un enfoque general sobre el VIH-Sida Cf. WATNEY, Simon. *Imagine Hope. AIDS and Gay Identity*. Nueva York/Londres: Routledge, 2000; y el trabajo clásico de SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas/El Sida y sus metáforas*, 1996 [1988].

⁸² Al respecto, las palabras en 1985 de la Madre Teresa de Calcuta en una entrevista realizada por Russ Barber en LifeNews son una muestra elocuente y sombría de lo que significó el VIH-Sida: “Russ Barber: Hay una epidemia mundial de algo llamado SIDA, Síndrome de inmunodeficiencia adquirida, que es una enfermedad asociada en general a la comunidad homosexual. Algunos líderes religiosos han sugerido que el SIDA es una enfermedad enviada por Dios para castigar un estilo de vida pecaminoso, ¿está de acuerdo?/Madre Teresa: Es la primera vez que oigo de esto. No lo conocía, pero.../Russ Barber: Bueno, dejeme reformular la pregunta, entonces. ¿Es concebible que Dios pudiera crear una enfermedad para un estilo de vida?/Madre Teresa: Sí, Dios podría permitirlo. Dios no lo haría, pero lo dejaría suceder, como las inundaciones en el Antiguo Testamento, realmente. Es para abrir los ojos de la gente, y muy a menudo, con sufrimientos como este, la gente se da cuenta de que no está bien lo que están haciendo y eso les lleva a pedir perdón a Dios y al prójimo.” Entrevista completa en video disponible en: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rbUCPIr6bX8&t=770

ganglios linfáticos agrandados a largo plazo (linfadenopatía generalizada persistente). Se habían comenzado a encontrar pacientes varones gay con casos de *Pneumocystis carinii*, *pneumonia* (PCP) y sarcoma de Kaposi.⁸³ A partir de esa serie de casos se dio el primer nombre a la enfermedad, el ya mencionado GRID, en 1981. El gobierno norteamericano no dio importancia al tema hasta 1985 porque no lo consideraba un problema de la sociedad norteamericana.⁸⁴ La primera suposición sobre el origen de la enfermedad tiene que ver con el “estilo de vida gay”, un eufemismo para atacar la sexualidad promiscua, libre y desenfrenada que se había generalizado en el modelo gay durante los años setenta.

1.4.1. FICCIONES DE UNA ENFERMEDAD “MORAL”

La primera mención pública de la enfermedad se da en el *New York Times* el 3 de julio de 1981, en un artículo publicado con el título “Rare Cancer Seen in Forty-One Homosexual”, firmado por Lawrence Altman.⁸⁵ Ya desde ese momento se lo marcaba como un “problema homosexual”.⁸⁶

El VIH-Sida irrumpió como una fuerza social destructiva y moral, los cambios fueron drásticos respecto a los años setenta, como señala Annie Sprinkle: “Did AIDS alter my life? Oh, totally, radically, drastically. It was like we’d had this big, fabulous orgy party, and then suddenly it ended. People were in the hospital; people were dying. There were funerals. It felt like we had gone to war.” (McNeil/Osborne/Pavia, 2005: 397).⁸⁷

⁸³ Cf. GROVER, Jan Zita. “AIDS: Keywords”, 1987, pág. 18.

⁸⁴ El gobierno estadounidense no habla del tema hasta por lo menos mediados del año 1985, según Gary Bauer, un asistente de Reagan, el tema no era percibido como un problema de la sociedad: “It hadn’t spread into the general population yet.” (Grover, 1987: 23)

⁸⁵ Cf. GIORGI, Gabriel. “Madrid *en tránsito*. Travelers, Visibility, and Gay Identity”, 2002.

⁸⁶ El artículo del *New York Times* se encuentra disponible en <http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html> Cf. WEEKS, Jeffrey. *Sexuality and its Discontents. Meanings, Myths & Modern Sexualities*, 2002 [1985], pág. 46.

⁸⁷ Sobre el vínculo entre pornografía y VIH-Sida, me interesa señalar que el mundo de la pornografía gay adopta el preservativo o condón como forma visible de difundir los modos de prevención del VIH-Sida. Es interesante contrastar con lo que ocurre con la industria pornográfica heterosexista, donde eligen no utilizar condones y se reemplazan por un supuesto control sanitario estricto de enfermedades venéreas, y pruebas de VIH. Según Escoffier, de acuerdo a esto, la industria heterosexista eligió emplear sólo performers sanos mientras que en el porno gay se utiliza el “sexo seguro” para “educar el deseo”, pero sin intervenir en el estado serológico de los performers. La industria heterosexual establece estos controles sanitarios estrictos sobre VIH y otras enfermedades venéreas. Quiero detenerme en un aspecto de lo mencionado sobre el uso de condones en la pornografía. La pregunta que me hago es ¿por qué la diferencia de elección de formas de prevención para el VIH-Sida en la industria pornográfica heterosexual y la gay? ¿Por qué en el porno heterosexista el uso de preservativos queda descartado ante controles sanitarios estrictos? Es claro que la posición de la industria pornográfica gay se articula en un uso “educativo” de lo pornográfico como forma de instaurar los métodos de prevención en la comunidad gay masculina (además de evitar el contagio de los performers ya infectados que mueren en un número muy alto en los ochenta y principios de los noventa, recordemos por ejemplo que Al Parker muere de VIH-Sida en 1992) ¿Por qué no se utilizó la misma disposición en ambas industrias? Una respuesta posible puede ser que, más allá de los discursos, hacia fines de los años ochenta, el VIH-Sida seguía siendo considerado una enfermedad gay. Otra respuesta puede ser que el sistema conservador y heterosexista triunfa en algún sentido en la represión de las libertades implicadas en las prácticas sexuales de los años setenta, gracias al surgimiento de la enfermedad y su construcción como una enfermedad moral y física de los varones gay. Y otra pregunta, ¿fueron exitosos los controles sanitarios? ¿O las sucesivas crisis sanitarias y contagios por VIH-Sida en la industria pornográfica heterosexual en los años noventa podrían haber sido evitadas? ¿Importan menos las vidas de los performers heterosexuales? ¿Importan menos las

En Europa la llegada del VIH-Sida es vista como una proyección del modelo gay norteamericano. Por ejemplo, en las historietas de König, el VIH-Sida es algo que está apareciendo en Estados Unidos y a lo que la comunidad gay alemana teme. Es construida como su primer nombre indicó como una enfermedad gay que venía a terminar con el desenfreno sexual de los varones gays de los años setenta. Y por eso mismo no se la apreció como una enfermedad que afectaba a la humanidad. Los pacientes eran culpables de tener la enfermedad.⁸⁸ Por supuesto, todo esto se trata de una ficción “moral” que, por un lado, buscaba evitar pensar en que la epidemia era de la humanidad en su conjunto y, por otro, venía a terminar, ocultar, silenciar y dinamitar la revolución sexual de los años setenta. Para el sistema, la única forma de prevención era la monogamia y la familia tradicional.⁸⁹ La caída de la libertad sexual no era la mejor forma de prevenir, aunque la ficción “moral” quiso hacer ver las cosas de esa forma.⁹⁰

El VIH-Sida como enfermedad gay es una mentira desde sus inicios. Como ya mencioné, en los datos que proporciona Crimp no son sólo pacientes gays los que sufrían la enfermedad. Y el caso más paradójico es la situación catastrófica (que sigue vigente hoy en día) del VIH-Sida en África, donde la enfermedad nunca estuvo restringida a hombres gays ni pensada como una enfermedad gay. Pero África no importa para el sistema de disciplinamiento y control occidental, el VIH-Sida en África es invisibilizado como lo fueron las muertes gays por VIH-Sida, porque la enfermedad era una epidemia de abyectos, no afectaba a la sociedad, no afectaba a la humanidad, afectaba a la población gay. Y esa enfermedad, como los casos de VIH-Sida en África, donde la enfermedad es una pandemia masiva, donde la iglesia sigue manifestándose en contra del uso de preservativos, no es inteligible, no forma parte del sistema.

La ficción “moral” del VIH-Sida también recae sobre la génesis de la enfermedad, hoy en día se puede afirmar que el VIH-Sida no comienza en 1981 con la detección de los

actrices porno muertas en los años noventa, muertes silenciadas, olvidadas, elididas? En un punto, la construcción del VIH-Sida como una enfermedad gay continuó en las decisiones de la industria pornográfica, la enfermedad era una enfermedad gay, y eso le costó la vida a no sólo a los sujetos abyectos, los pacientes gay, sino también a los performers heterosexuales, a cuerpos heterosexuales abyectos (el cuerpo del o la performer porno es “basura” para el régimen heteronormado) descartables para el sistema. Porque lo importante siempre fue una sola cosa: crear una enfermedad que viniera a exterminar a los abyectos, a los “monstruos”. Los “normales” no murieron de VIH-Sida. Había controles sanitarios estrictos. Las palabras del cineasta queer John Waters son elocuentes al respecto: “It’s truly a taboo to fuck without rubbers in a gay movie, and even if you did, they wouldn’t distribute it. But in straight movies they don’t—and that shocks me because that’s how you get AIDS, plain and simple.” (MCNEIL /OSBORNE/PAVIA, 2005: 399)

⁸⁸ Cf. BUTLER, Judith. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, 2009.

⁸⁹ Un ejemplo del prejuicio tremendo de la promiscuidad se da en el film *Philadelphia* (1993, dir. Jonathan Demme), en el que el protagonista va tres veces en toda su vida al cine porno gay y así es como se contagia. La idea que subyace es que la promiscuidad es equivalente a la muerte. Cf. CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, 2002.

⁹⁰ La forma de prevención del VIH-Sida, el uso de preservativos o condones, se empezó a implementar a partir del activismo de la misma comunidad LGBTIQ.

primeros casos de la pandemia: los primeros casos de VIH-Sida se dan en Estados Unidos desde 1968-69, y durante los setenta existe la enfermedad, lo que comienza en 1981 es una pandemia masiva.⁹¹ La lista de alto riesgo del VIH-Sida es perfecta para pensar la enfermedad como una enfermedad moral y social, los grupos de riesgo (que son expandidos recién en 1986)⁹² se catalogaron como las 4-H: Homosexuales⁹³, Hemofílicos, Adictos a la Heroína ("Heroin addicts" en inglés) y Haitianos⁹⁴.

1.4.2. EL SUEÑO DE EXTERMINIO DE RONALD REAGAN

La enfermedad tuvo efectos catastróficos,⁹⁵ diezmó a la población gay, marcó como sujetos "enfermos" y responsables de su enfermedad a los pacientes gay, atacó las prácticas sexuales de la comunidad, la promiscuidad, los espacios de intercambio sexual y sociabilización.⁹⁶

En los ochenta, en Estados Unidos, el gobierno conservador de Ronald Reagan fue uno de los responsables de la inacción estatal sobre la enfermedad.⁹⁷ Douglas Crimp señala cómo las políticas gays se vuelven conservadoras hacia los años ochenta, pero esa normalización de lo gay abre el camino para que el descontento interno de algunos grupos de la comunidad haga surgir el activismo radical relacionado con el

⁹¹ Weeks señala que el VIH-Sida se da desde el año 1979. Cf. WEEKS, Jeffrey. *Sexuality and its Discontents. Meanings, Myths & Modern Sexualities*, 2002 [1985]. Los primeros casos de VIH-Sida se dan en Estados Unidos desde 1968-69, durante los setenta ya existe la enfermedad, lo que comienza en 1981 es una pandemia masiva. Cf. PICKRELL, John. "Timeline: HIV & AIDS", 2006.

⁹² Recién en 1986 el CDC (Center for Disease Control) expande las 4-H de la lista de alto riesgo. Cf. TREICHLER, Paula A. "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification", 1987, pág. 44.

⁹³ Es paradójico como los argumentos patologizadores de las víctimas del VIH-Sida coinciden con los utilizados en contra de la sanción de la ley de matrimonio igualitario en nuestro país: "The 'promiscuous' gay male body-early reports noted that AIDS 'victims' reported having had as many as 1000 sexual partners-made clear that even if AIDS turned out to be a sexually transmitted disease it would not be a commonplace one." (Treichler, 1987: 42)

⁹⁴ Los inmigrantes haitianos ya habían sido marcados como peligro potencial de enfermedades en 1950 cuando se da la inmigración haitiana a Estados Unidos y se los señala como portadores de enfermedades venéreas. Cf. WEEKS, Jeffrey. *Sexuality and its Discontents. Meanings, Myths & Modern Sexualities*, 2002 [1985], 1947.

⁹⁵ No pretendo ser exhaustivo, pero quiero ofrecer la siguiente lista como muestra del grado masivo terrible de muertes por Sida, la misma surge sólo de los nombres que aparecen en las lecturas (acotadas) para esta investigación. Creo que es más que elocuente sobre la catástrofe que significó el Sida en los años ochenta y principio de los noventa: Hubert Fichte, Copi, Michel Foucault, Al Parker, Joey Stefano, Casey Donovan, Liberace, Rock Hudson, Guy Hocquenghem, Néstor Perlongher, Norman René, John Boswell, Gia Carangi, Charles Ludlam, Vito Russo, Derek Jarman, Glenn Burke, Freddie Mercury, Guillaume Dustan, Jorge Donn, Cynthia Slater, Richard Locke, Joey Yale, J.W.King, Arthur Bressan John Holmes, Robert Mapplethorpe, Bob Damron, Johnny Dawes, Keith Haring, Christopher Rage, Lee Ryder, Chris Williams, Tim Kramer, Jeff Lawrence, Joe Simmons, Brad Davis, Horst Bienek, Tony Holiday, Ondrej Nepela, Detlev Peukert, Kurt Raab, Klaus Schwarzkopf, Michael Westphal, Herbert Tobias, Luis Ángel Sánchez Pereiro, Francisco "Paco" Javier Vidarte, Sonia Martínez, Charles Bruce Chatwin, Bernard-Marie Koltès, Detlev Meyer, Larry Kramer, Hervé Guibert, Rudolf Nureyev, Hugo Soto, Severo Sarduy, Andreas Salmen.

⁹⁶ Al respecto Shepard señala que "The bathhouses were beyond sex" (Shepard, 2010: 54). Los espacios de sociabilización e intercambio sexual se vieron diezmados. Cf. SHEPARD, Benjamin. *Queer Political Performance and Protest. Play, Pleasure and Social Movement*, 2010.

⁹⁷ Un ejemplo estadístico: en 1981 hay 244 muertes reconocidas, en 1982, 1123 muertes. Reagan no reconocía el problema. Recién en 1987, con 25644 muertes reconocidas Ronald Reagan habla públicamente sobre la crisis del Sida y declara: "I have asked the Department of Health and Human Services to determine as soon as possible the extent to which the AIDS virus has penetrated our society." (Crimp, 1987: 11) Cf. CRIMP, Douglas. "AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism", 1987.

combate del VIH-Sida hacia fines de los ochenta y principios de los noventa. En ese sentido, la crisis del VIH-Sida es uno de los elementos contextuales de emergencia del movimiento y la teoría queer. Por ejemplo, en 1987, ante la inacción de la administración Reagan,⁹⁸ se formó en Nueva York ACT UP,⁹⁹ que fue uno de los primeros movimientos radicales de lucha contra el VIH-Sida y es considerado parte de los movimientos queer.

2. ANTECEDENTES Y GENEALOGÍA DE LA TEORÍA QUEER

Hasta aquí, de forma muy general he desarrollado algunos conceptos vinculados a las sexualidades disidentes en su devenir histórico. La década de los ochenta fue el marco de emergencia de lo que en los años noventa se denominó teoría queer. En ese sentido, antes de abordar específicamente los textos clave para la teoría queer y su institucionalización durante los noventa, hace falta remarcar algunos de los antecedentes de los ochenta que permiten tal emergencia. Ya he mencionado como marco histórico-social la crisis del VIH-Sida, así como los debates de los años ochenta en torno al género y la pornografía, entre otros. Es importante pensar que, en muchos casos, la teoría queer es apreciada como si no existiera una historia o antecedentes de la misma, una de las razones para esta introducción teórica que piensa genealógicamente las sexualidades disidentes es argumentar contra esas vertientes críticas.¹⁰⁰ Lo queer se trata de un momento dentro de un marco mucho mayor en el que podemos conceptualizar las sexualidades disidentes. Desde tal apreciación es clave pensar cuáles son los antecedentes y cómo los conceptos sobre sexualidad disidente pensados de forma genealógica nos permiten romper con generalizaciones o ideas a veces demasiado lineales.

Según David Córdoba García,¹⁰¹ existen dos líneas teóricas para pensar los antecedentes teóricos de lo queer: el proceso de desnaturalización y politización de la sexualidad y los debates en torno a los conceptos de sexo y género. También hay que remarcar que en el contexto de la normalización de un sector del movimiento gay-lésbico, la crisis del feminismo, la crisis del VIH-Sida, entre otras cuestiones que ya he

⁹⁸ Como señala Llamas “la inacción institucional fue equivalente al abandono de una comunidad de cientos de miles o millones de personas a una perspectiva de muerte.” Las campañas de prevención de peso no se llevaron a cabo hasta 1986 o 1987. Cf. LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, 1998, pág. 168.

⁹⁹ Para una historia de ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power). Cf. GOULD, Deborah B. *Moving Politics. Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*, 2009.

¹⁰⁰ Cf. RICHARDSON, Diane/McLAUGHLIN, Janice/CASEY, Mark E. *Intersections Between Feminist and Queer Theory*, 2006, pág. 6.

¹⁰¹ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 23.

mencionado, emerge un nuevo movimiento político de resistencia: el movimiento (o movimientos) queer.¹⁰²

2.1. LA EMERGENCIA DE LOS ESTUDIOS GAY-LÉSBICOS

Hacia los años ochenta se consolida la emergencia de los estudios gay-lésbicos (*Gay and Lesbian Studies*), que tuvieron su origen en el trabajo con la identidad gay (en un sentido étnico) post-Stonewall. Durante los setenta, surgieron una serie de nombres que comenzaron a trabajar con lo gay-lésbico en forma académica, y a medida que se configuró el área de trabajo, los estudios gay-lésbicos se consolidaron como campo específico. De acuerdo a Mérida Jiménez, el estudio de las sexualidades en los años setenta es el esfuerzo de varias corrientes metodológicas, pero sin un principio organizador. Los primeros trabajos de peso sobre homosexualidad en los setenta comienzan a publicarse hacia fines de la década, en una trayectoria que se fortalece con las investigaciones de John Boswell. Siguiendo a Mérida Jiménez, esta expansión de los estudios sobre homosexualidad abre el campo a la inclusión de lo gay-lésbico en los programas de universidades norteamericanas.¹⁰³

En los años ochenta se publican dos textos clave para pensar los estudios gay-lésbicos: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980, Adrienne Rich) y *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality* (1980, John Boswell). El texto de Boswell es un ejemplo de la investigación esencialista, ya que señala que las relaciones entre personas del mismo sexo trascienden los condicionamientos históricos. La tendencia esencialista ha brindado menos frutos que la escuela construccionista,¹⁰⁴ más allá de que tanto Boswell como Foucault (pensando a cada uno como nombre antecedente de cada tendencia) tuvieron una influencia importante en críticos y teóricos posteriores.

2.1.1. EL DEBATE ESENCIALISMO VERSUS CONSTRUCCIONISMO

Uno de los debates que marcó los años ochenta y noventa, tiene que ver con el cuestionamiento de los géneros e identidades desde posiciones esencialistas o construccionistas.¹⁰⁵ Ese debate se articuló alrededor de la cuestión de si la homosexualidad y la heterosexualidad eran categorías propias de la sexualidad

¹⁰² Como señala Javier Sáez: "La crisis del sida puso de manifiesto que la construcción social de los cuerpos, su represión, el ejercicio del poder, la homofobia, la exclusión social, el colonialismo, la lucha de clases, el racismo, el sistema de sexo y género, el heterocentrismo, etc., son fenómenos que se comunican entre sí, que se producen por medio de un conjunto de tecnologías complejas, y que la reacción o la resistencia a esos poderes exige asimismo estrategias articuladas que tengan en cuenta numerosos criterios: raza, clase social, género, inmigración, enfermedad... criterios fundamentales de lucha que ponen sobre la mesa las multitudes queer." (Sáez, 2005: 69)

¹⁰³ Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. "Prólogo: emergencias, reflexiones y combates", 2009.

¹⁰⁴ En ese sentido, las mayores contribuciones provienen de la *Lesbian and Gay History* con los trabajos de John Boswell, John D'Emilio y Lilian Faderman, entre otros. DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, 2006 [1995], pág. 139.

¹⁰⁵ Judith Butler en *Gender Trouble* (1990) intenta trascender el debate esencialismo-construccionismo.

humana entendida ésta como una realidad transhistórica y podían encontrarse en cualquier contexto cultural presente o pasado (posición por ejemplo de Boswell), o si tales categorías tenían una historicidad específica y sólo podían aplicarse a las sociedades modernas occidentales que las habían producido (posición que toma una línea culturalista de las teorías queer).¹⁰⁶

El construccionismo establece que la homosexualidad es una categoría inventada en el siglo XIX, a partir de los razonamientos de Foucault en *La voluntad de saber* (1976). En esa línea, el enfoque construccionista trabajó con la idea de que las identidades sexuales son una construcción cultural.¹⁰⁷ En cambio, la posición esencialista convierte a las identidades sexuales, los géneros y las sexualidades en esencias y los puede pensar de forma transhistórica, como por ejemplo la identidad gay en la Edad Media. Para el esencialismo el término homosexualidad no construye una nueva categoría sino que es la nominación de un conjunto de elementos de larga data. La posición construccionista piensa la existencia de gays y lesbianas anteriores al surgimiento de la categoría de homosexualidad como un anacronismo, ya que la categoría es una construcción discursiva delimitada históricamente (1869), y un producto de determinadas condiciones y contextos sociohistóricos. De ahí que la esencia sexual interior no sea una posibilidad teórica y que no se pueda hablar de sujetos homosexuales con anterioridad al siglo XIX, aunque, como señala David Córdoba García, sí es posible hablar de prácticas homosexuales, pero que no se articulan en nociones como identidad o subjetividad.¹⁰⁸

En los ochenta, el debate entre ambas posiciones se polarizó y el mismo construccionismo terminó adoptando posiciones esencialistas, no biologicistas o de tipo psicológico como el esencialismo, pero sí a nivel estructuralista o sociológico.¹⁰⁹ El principal problema de ambas posiciones fue el fundamentalismo. En el caso del construccionismo, el mismo cayó en la trampa de pretender que no se puede hablar de sexualidad u homosexualidad en contextos diferentes al de la modernidad occidental.

¹⁰⁶ Cf CÓRDOBA GARCÍA, David. "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad", 2005, pág. 33.

¹⁰⁷ Cf. HALPERIN, David M. "¿Hay una historia de la sexualidad?", 2000 [1989]; *How to Do the History of Homosexuality*, 2002; *One Hundred Years of Homosexuality and other essays on Greek Love*, 1990.

¹⁰⁸ Cf CÓRDOBA GARCÍA, David. "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad", 2005.

¹⁰⁹ Al respecto Halperin señala: "Descubrir y escribir la historia de la sexualidad les ha parecido a muchos y desde hace tiempo una tarea suficientemente radical en sí misma, puesto que su efecto (si no siempre la intención que está por detrás) es cuestionar la misma naturalidad de lo que generalmente tomamos como esencial en nuestras naturalezas individuales. Pero en el curso de implementar ese proyecto ostensiblemente radical, muchos historiadores de la sexualidad parecen haber invertido -quizás inconscientemente- su designio externo, preservando a la "sexualidad" como una cateogría estable del análisis histórico a la que no sólo no han desnaturalizado sino que, por el contrario, la han idealizado recientemente." (Halperin, 2000 [1989]: 40-41)

2.2. LA CRISIS DEL FEMINISMO

En los años ochenta, dentro del movimiento feminista se dieron una serie de crisis asociadas a aspectos que comenzaron a problematizarse luego de los años setenta. En ese sentido, por ejemplo, las ya mencionadas “sex wars”, el debate acerca de la pornografía, el lugar del feminismo lesbiano, la transexualidad, el vínculo con el movimiento gay masculino, los feminismos heterocentrados, entre otras cuestiones, se convirtieron en posiciones que generaron debates y rupturas internas. Es importante tener en cuenta que a partir de los años setenta se instauró el concepto de género de forma mayoritaria como categoría de trabajo en el feminismo, dejando el sexo para lo biológico (lo que Gayle Rubin denominó sistema de sexo/género). En los setenta, la configuración de la lucha contra el patriarcado fue la clave que movilizó al feminismo.¹¹⁰ En los ochenta, algunas voces denunciaron la segregación de grupos de mujeres dentro de sectores del feminismo, como las lesbianas, las chicanas, las negras o las transexuales. La denuncia confrontó la falta de visibilidad y representación de estos grupos en los discursos feministas hegemónicos y criticó el análisis centrado sólo en el género y la naturalización de la mujer y el sexo.¹¹¹ También en ese momento, el activismo lesbiano denunció la lesbofobia interna de parte del movimiento feminista.¹¹² Los años ochenta son los tiempos de repensar el feminismo en virtud de los feminismos negros, chicanos, poscoloniales, del *cyborg*, etc. Desde grupos hiperidentitarios como *Lesbian Avengers* o *Radical Fairies* se lanzó un desafío al afán universalizador del feminismo tradicional, utilizando la posición de sujetos abyectos como forma de resistencia. Escritoras como Adrienne Rich, Monique Wittig, Audrie Lorde, Gloria Anzaldúa o Cherríe Moraga denunciaron el heterocentrismo que impregnaba los discursos y prácticas feministas, recogiendo el malestar que se daba en los grupos minoritarios de lesbianas. En esa misma época aparecieron los primeros movimientos intersexuales, que defendieron el derecho a gestionar conscientemente la intersexualidad sin la intervención prematura de los médicos.¹¹³ A partir de los noventa, con la consolidación de la teoría queer, el feminismo posestructuralista y los movimientos queer, se puede empezar a pensar en los

¹¹⁰ Antes de los años setenta las ciencias sociales no utilizaban el concepto de género. Cf. PILCHER, Jane/WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, 2004, pág. 145.

¹¹¹ Cf. SÁEZ, Javier. “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, 2005, pág. 70.

¹¹² Una de las voces críticas es la de Gayle Rubin, Cf. RUBIN, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 1989 [1984].

¹¹³ Sobre esta cuestión Sáez señala que “La crítica de las asociaciones de intersexuales a estas mutilaciones está además atravesada por una reflexión poscolonial: mientras se denuncia en los medios de comunicación la ablación del clitoris que se realiza en las comunidades del Tercer Mundo, esos mismos medios silencian el hecho de que desde la década de los 40, en los EEUU y en muchos otros países occidentales y “civilizados”, esa misma práctica se realiza bajo el cínico nombre de “proceso de reasignación de sexo”. (Sáez, 2005: 71). Cf. SÁEZ, Javier. “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, 2005.

feminismos queer como un horizonte posible para el trabajo sobre géneros y sexualidades disidentes.¹¹⁴

2.2.1. GAYLE RUBIN Y EL SISTEMA DE SEXO/GÉNERO

Brevemente, quisiera detenerme a continuación en una de las cuestiones mencionadas en el apartado anterior, que es capital para el feminismo y el pensamiento queer. Me refiero al sistema de sexo/género y su “desnaturalización” en los años ochenta y noventa.¹¹⁵ Como señala Dorlin, el concepto de género no fue “inventado” por el feminismo, es un concepto proveniente de la medicina, utilizado en la primera mitad del siglo XX por los médicos que se hicieron cargo de los casos de nacimientos intersexuales. Ellos fueron los primeros en definir lo que en un primer momento se llamó “rol de género”.¹¹⁶ Pero el concepto fue tomado, reapropiado y radicalizado por el feminismo, convirtiéndolo en una categoría de muchísima proyección, desarrollo y utilidad.¹¹⁷ El concepto fue utilizado en las ciencias sociales para definir las identidades, los roles, los valores, las representaciones femeninas y masculinas, pensando siempre la perspectiva social y no tomando al género como el efecto de una supuesta naturaleza.¹¹⁸ Esa distinción entre género/cultura y sexo/biología permitió romper la relación de causalidad muchas veces supuesta entre los cuerpos sexuados y las relaciones sociales desiguales entre mujeres y varones. En los ochenta, lo que se cuestionó del concepto de género fue que esta división binaria sexo/género dejó al sexo como concepto en el campo de la biología y permitió cierto esencialismo fundamentalista de lo biológico.¹¹⁹ Como marca Dorlin, al desnaturalizar el género también se cosificó la naturalidad del sexo.¹²⁰ El sexo, del lado de la biología, se convierte en un espacio, en cierta forma, perdido por el feminismo, ya que la bicategorización sexual es leída como un “obstáculo epistemológico” para la

¹¹⁴ Cf. Cf. PILCHER, Jane/WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, 2004; CAMPAGNOLI, Mabel Alicia. “El género como categoría útil”, 2010.

¹¹⁵ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 33.

¹¹⁶ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, pág. 31.

¹¹⁷ Al respecto, Dorlin señala: “En 1972, la socióloga británica Ann Oakley publica *Sex, Gender and Society*, obra en la cual ella distingue el sexo del género y que señala la emergencia del concepto de género en la teoría feminista. Para distinguir el sexo del género, Ann Oakley se apoya precisamente en las investigaciones llevadas a cabo por Money o Stoller, a quienes saluda, para radicalizarlos. Como lo escribe Iliana Löwy, a propósito del lazo estrecho entre los trabajos sobre la intersexualidad y las primeras teorizaciones feministas del género: “Las investigaciones sobre los individuos “intersexos”, así como los fenómenos de transexualidad demuestran que ni el deseo sexual, ni el comportamiento sexual, ni la identidad de género son dependientes de las estructuras anatómicas, de los cromosomas o de las hormonas. De ahí procede la arbitrariedad de los roles sexuales.” (Dorlin, 2009: 35)

¹¹⁸ Cf. MATTIO, Eduardo. “¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual”, 2012, pág. 89.

¹¹⁹ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pág. 82.

¹²⁰ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, pág. 36-38; FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*, 2006 [2002].

comprensión del sexo.¹²¹ Porque es la herramienta del patriarcado para seguir manteniendo un fundamentalismo biologicista sobre el binarismo de género y las representaciones mujer-varón.¹²² Esta bicategorización del sexo sirvió históricamente para reproducir relaciones de género desiguales.

El concepto de sistema de sexo/género fue definido y desarrollado por Gayle Rubin y es central para pensar el feminismo de los años setenta y ochenta. Rubin¹²³, a partir de dos artículos ("El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", 1975, y "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", 1984) teoriza sobre el género y las sexualidades.¹²⁴ En el artículo de 1975 desarrolla por primera vez el concepto de sistema de sexo/género y lo define como: "un sistema de sexo/género es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas." (Rubin, 1996 [1975]: 3)¹²⁵

El sistema sexo/género es el proceso o mecanismo por el cual se transforma a "machos" y "hembras" de la especie humana en varones y mujeres socialmente

¹²¹ En su lectura de Fausto-Sterling, Dorlin indica: "En este sentido, podría definirse la bicategorización sexual como un "obstáculo epistemológico" para la comprensión científica del "sexo" como proceso complejo de sexuación, irreductible a dos categorías de sexo. (...) Las investigaciones llevadas a cabo por la bióloga Anne Fausto-Sterling, profesora en el departamento de biología molecular y celular en la Brown University y especialista en teoría feminista, muestran, por ejemplo, que la clasificación de los fenómenos de sexuación en dos sexos es errónea. Esto no significa que toda clasificación es imposible, sino que, si tenemos en cuenta el conjunto de los niveles de sexuación (fisiológico, anatómico, cromosómico) existen mucho más que dos sexos (macho/hembra)." (Dorlin, 2009: 40)

¹²² Sobre la ficción del binarismo de género resulta interesante el dato que arroja Dorlin, que marca que en un estudio realizado en Alemania sobre 500 hombres genitualmente "normales", sometidos a un tratamiento médico por la úretra o cáncer superficial de la vejiga, el 55% podría ser considerado "normal" según los criterios médicos de normalidad peneana aplicados a los intersexo: "El resto, o sea, 45% de los hombres, testimoniaban diferentes características anatómicas o fisiológicas que podían significar, en el marco de los criterios aplicados a los niños intersexo, una identidad sexual ambigua. (...) Los criterios socialmente definidos por los protocolos de reasignación de sexo utilizados durante el nacimiento de niños intersexos, por ejemplo los que definen las normas de la virilidad, son a tal punto drásticos y caricaturescos que, aplicados al conjunto de la población, ponen en la anomalía, no natural sino realmente social, a cerca de la mitad de la población, para el caso masculina." (Dorlin, 2009: 43)

¹²³ Para Gayle Rubin como precursora de la teoría queer Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, pág. 110.

¹²⁴ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad", 2005, pp. 35-36.

¹²⁵ Rubin cuestiona a Freud y el psicoanálisis: "(...) marca que el rechazo de Freud por los movimientos de mujeres y homosexuales tiene raíces más profundas en el rechazo de sus propios descubrimientos por parte del psicoanálisis. En la literatura clínica están documentados los efectos sobre las mujeres de los sistemas sociales dominados por los hombres. Según la ortodoxia freudiana alcanzar una feminidad "normal" es algo que tiene severos costos para las mujeres. "La teoría de la adquisición del género pudo haber sido la base de una crítica de los papeles sexuales pero en cambio las implicaciones radicales de la teoría de Freud fueron radicalmente reprimidas. Esa tendencia es evidente incluso en las formulaciones originales de la teoría, pero se ha exacerbado a lo largo del tiempo hasta que el potencial de una teoría psicoanalítica crítica del género sólo es visible en la sintomatología de su negación -una intrincada racionalización de los papeles sexuales- tal como son. No es el objeto de este artículo hacer un psicoanálisis del inconsciente psicoanalítico, pero sí espero demostrar que existe. Además, el rescate del psicoanálisis de su propia represión motivada no interesa sólo por el buen nombre de Freud: el psicoanálisis contiene un conjunto de conceptos que es único para la comprensión de los hombres, las mujeres y la sexualidad. Es una teoría de la sexualidad en la sociedad humana y lo más importante, el psicoanálisis ofrece una descripción de los mecanismos por los cuales los sexos son divididos y deformados, y de cómo los niños, andróginos y bisexuales, son transformados en niños y niñas. El psicoanálisis es una teoría feminista frustrada." (Rubin, 1996 [1975]: 27-28)

adaptados a la división de papeles que la sociedad establece entre ellos y que varía entre las diferentes sociedades en su contenido específico y en sus formas de relación.¹²⁶ También Rubin en este artículo analiza los sistemas de parentesco como formas de sistema de sexo/género, desarrolla el rechazo de Freud por los movimientos de mujeres y homosexuales, y expone cómo Freud y Lévi-Strauss construyeron sistemas de pensamiento que requerían de la bicategorización sexual. Rubin concluye que incluso la heterosexualidad obligatoria es el resultado de estos sistemas, de forma tal que las relaciones desiguales entre los sexos se sustentan en los mismos sistemas de pensamiento que definen la existencia de dos sexos.¹²⁷ Según Rubin, es tarea del feminismo problematizar la bicategorización sexual,¹²⁸ porque se trata justamente de una de las razones de la opresión de las mujeres. En los dos artículos antes mencionados, Rubin comienza a desarrollar su teoría radical de las sexualidades, pensando el género y la sexualidad como políticos y organizados en sistemas de poder que ponderan algunos individuos y prácticas y castigan o reprimen a otros. Ciertas conductas son colocadas en la “normalidad” o “lo aceptado” y a otras fuera de esa supuesta normalidad. En ese punto, Rubin analiza que las sociedades occidentales modernas construyen un sistema jerárquico a partir del cual evalúan las sexualidades, un sistema que desarrolla como una pirámide de “lo aceptado” y “lo no aceptado”.¹²⁹ En las jerarquías de la pirámide las sexualidades más abyectas, disidentes y subversivas quedan fuera de lo aceptado socialmente y son eyectadas de la sexualidad “normal”. Rubin agrega que el sistema sexual, esta pirámide que

¹²⁶ Cf CORDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 35.

¹²⁷ Me interesa citar las palabras de Rubin respecto a los sistemas de parentesco: “La precisión con que coinciden Freud y Lévi-Strauss es notable. Los sistemas de parentesco requieren una división de los sexos. La fase edípica divide los sexos. Los sistemas de parentesco incluyen conjuntos de reglas que gobiernan la sexualidad. La crisis edípica es la asimilación de esas reglas y tabúes. La heterosexualidad obligatoria es resultado del parentesco. La fase edípica constituye el deseo heterosexual. El parentesco se basa en una diferencia radical entre los derechos de los hombres y los de las mujeres. El complejo de Edipo confiere al varón los derechos masculinos, y obliga a las mujeres a acomodarse en sus menores derechos.” (Rubin, 1996 [1975]: 40)

¹²⁸ Sobre la tarea del feminismo Rubin manifiesta: “Personalmente, pienso que el movimiento feminista tiene que soñar con algo más que la eliminación de la opresión de las mujeres: tiene que soñar con la eliminación de las sexualidades y los papeles sexuales obligatorios. El sueño que me parece más atractivo es el de una sociedad andrógina y sin género (aunque no sin sexo), en que la anatomía sexual no tenga ninguna importancia para lo que no es, lo que hace y con quién hace el amor.” (Rubin, 1996 [1975]: 46)

¹²⁹ Esta pirámide es un desarrollo muy interesante de Rubin: “En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente. El poderoso estigma que pesaba sobre la masturbación en el siglo XIX aún permanece en formas modificadas más débiles, tales como la idea de que la masturbación es una especie de sustituto inferior de los encuentros en pareja. Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y lesbianas promiscuos revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutas, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales.” (Rubin 1989 [1984]: 18)

sanciona las conductas “no aceptadas”, no es omnipotente ni monolítica, sino que hay constantemente cambios en las definiciones, valoraciones, acuerdos, privilegios y costos de la sexualidad a partir de movimientos del mismo sistema. De acuerdo a esto, el contexto histórico puede influir en el nivel de aceptación de las sexualidades no normativas. En ese sentido, la ideología sexual juega un papel crucial en las luchas para definir y valorar las conductas sexuales.¹³⁰ En los noventa, el pensamiento de Judith Butler emerge como un intento de replantear el sistema de sexo/género, buscando colapsar sus conceptos y problematizar la categorización binaria de los seres humanos, así como la “naturalidad” de la heterosexualidad.¹³¹

2.2.2. DONNA HARAWAY Y EL FEMINISMO DEL CYBORG

Dentro de las líneas de pensamiento de los ochenta, la articulación de Donna Haraway en torno al feminismo y la figura del *cyborg*¹³² formó parte de los feminismos que critican la noción de identidad de género y el sistema de sexo/género. Toda la línea de trabajo feminista de Haraway es muy importante para la teoría queer y el feminismo postestructuralista.¹³³ Haraway criticó las categorías conceptuales del feminismo como “sexo”, “cuerpo”, “naturaleza” y “biología”, en tanto categorías que permanecen como rígidamente teorizadas y deshistorizadas. El texto clave para pensar el pensamiento de Haraway, el “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” (1984) plantea un análisis de las identidades fracturadas del feminismo tradicional. Haraway propone que las identidades son contradictorias, parciales y estratégicas, y el género, la raza y la clase no bastan para naturalizar la creencia de un sujeto “esencial”, porque:

No existe nada en el hecho de ser “mujer” que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de “ser” mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales. (Haraway, 1995 [1984]: 264).

Haraway reconoce la fragmentación que existe entre los distintos feminismos, que convirtió al concepto de mujer en algo complejo y esquivo, en un punto “en una excusa para la matriz de la dominación de las mujeres entre ellas mismas.” (Haraway, 1995 [1984]: 265). A partir de la metáfora del *cyborg* (como organismo tecno-biológico

¹³⁰ Rubin establece que cada tanto se dan enfrentamientos entre los productores de ideología sexual (iglesias, familia, medios de comunicación pública, psiquiatras) y los grupos cuya experiencia es clasificada, distorsionada y puesta en peligro por los anteriores, de ahí que puedan existir modificaciones en la pirámide sexual, aunque la abyección siempre está en la parte inferior. Cf. RUBIN, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 1989 [1984].

¹³¹ SOLEY-BELTRAN, Patricia. “¿Citaciones perversas? De la distinción sexo-género y sus apropiaciones”, 2003, pág. 68.

¹³² Preciado indica que *Cyborg* es un término inventado en 1960 por Manfred Clynes y Nathan Kline para nombrar una rata de laboratorio a la que se le había implantado una bomba osmótica y un sistema de control cibernético. Para Preciado el *cyborg* de Haraway no es más que una de las figuras para designar la condición de incorporación protésica. Cf. PRECIADO, Beatriz. “Savoirs_Vampires@War”, 2005.

¹³³ Cf. LLAMAS, Ricardo/VIDARTE, Paco. *Extravíos*, 2001, pp. 2-3

cultural y técnicamente construido), Haraway deconstruye las categorías de naturaleza y el binarismo de género varón/mujer. Al pensar al *cyborg* como un sujeto sin identidad estable ni esencialista, no hay posibilidad de sujeto “natural” ni categoría de mujer relacionada con la naturaleza. Este sujeto que propone la noción de *cyborg* es disidente y revolucionario. El género *cyborg* se abre como posibilidad, como regeneración y desconfianza de la matriz reproductora. Haraway abre sus ideas sobre el feminismo a conceptos del posestructuralismo y a una deconstrucción radical del sujeto político del mismo:

La imaginería del *cyborg* puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un *cyborg* que una diosa. (Haraway, 1995 [1984]: 310-311)

2.2.3. MONIQUE WITTIG: LA HETEROSEXUALIDAD COMO RÉGIMEN POLÍTICO

Otro de los antecedentes teóricos y activistas más importantes de la teoría queer fue el feminismo lesbiano, que apareció en la escena feminista entre 1970 y 1980, cuando autoras lesbianas iniciaban una crítica radical del discurso heterocentrado y la noción de mujer. Tres de los nombres que podemos mencionar como ejemplos son Monique Wittig, Adrienne Rich y la ya mencionada Gayle Rubin. Desde perspectivas muy diferentes fueron artífices de la revolución epistemológica que supuso el análisis del sistema de sexo/género y la crítica de la matriz heterosexual. A continuación desarrollaré algunos aspectos de la crítica a la heterosexualidad como régimen político realizada por el feminismo lesbiano, en particular el trabajo de Monique Wittig.

La obra de mayor influencia de Wittig para la teoría queer es “The Straight Mind”, escrito inicialmente para una conferencia realizada en Nueva York en 1978 y publicado en 1980 en la revista *Questions féministes*. En el artículo, Wittig analiza los límites de un pensamiento que ha construido a lo largo del tiempo la heterosexualidad como una noción estable y confronta con la idea de mujer como concepto esencialista. Wittig analiza el dispositivo heterocentrado: una pluralidad de discursos que producen e instauran heteronormas en materia de sexo, género y filiación. Según Javier Sáez, Wittig es posfeminista por su denuncia vigorosa de los efectos conservadores del feminismo. Porque para Wittig es fundamental desenmascarar el carácter político del

sexo, ya que afirma que en realidad el sexo es una categoría producida por el propio sistema de pensamiento dominante, que funda la sociedad como heterosexual.¹³⁴

Gayle Rubin también trabaja la comprensión de la heterosexualidad como institución social, al igual que Adrienne Rich con la noción de “heterosexualidad obligatoria” (1980).¹³⁵ Wittig desarrolla su pensamiento en el contexto del feminismo materialista francés, que construyó un marco teórico en el que la cuestión de la diferencia sexual era radicalmente desnaturalizada y analizada en términos de efecto ideológico de la explotación y dominación de las mujeres en el patriarcado.¹³⁶ En ese contexto, Monique Wittig defendió una concepción del sexo como construcción social que produce una ficción de “sexo” cuyo objeto es falsificar diferencias económicas, políticas e ideológicas entre varones y mujeres como hechos “naturales”.¹³⁷ Wittig elabora la noción de heterosexualidad como categoría política, lo que produce un quiebre interno en el feminismo materialista francés. Según Beatriz Preciado, el origen de la teorización de Wittig proviene de su viaje en 1976 a Estados Unidos, donde entra en contacto con los textos del feminismo radical norteamericano.

Wittig considera a la heterosexualidad como un régimen político que asegura la reproducción de la estructura de explotación y dominación de las mujeres. El género y el “mito de la mujer” son los efectos ideológico-discursivos de ese régimen.¹³⁸ Y la categoría de mujer y la bicategorización de sexo es un producto de esa misma estructura.¹³⁹ Todas las identidades constituidas en ese régimen son parte de la lógica de reproducción de la heterosexualidad, la única forma de poner en cuestión el mismo es el rechazo de esas categorías, de ahí la frase célebre: “las lesbianas no son

¹³⁴ Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, pág. 104.

¹³⁵ Adrienne Rich plantea trazar un puente entre feminismo y lesbianismo, para evitar el creciente separatismo de ambos sectores en los ochenta. En su texto plantea una crítica al feminismo heterocentrado y la naturalización de la heterosexualidad como opción sexual y matriz familiar compulsiva. La heterosexualidad es presentada en términos de una forma de adoctrinamiento que lleva a las mujeres a aceptar la opresión. También desarrolla la idea de “continuum lesbiano”, de importancia radical para el feminismo lesbiano. Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004.

¹³⁶ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005.

¹³⁷ Cf. SOLEY-BELTRAN, Patricia. “¿Citaciones perversas? De la distinción sexo-género y sus apropiaciones”, 2003, pág. 660

¹³⁸ Sobre el pensamiento heterosexual indica Wittig: “Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas. Y la retórica que los expresa, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del ‘tú-serás-heterosexual-o-no-serás.’” (Wittig, 2010 [1980]: 52)

¹³⁹ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005.

mujeres”.¹⁴⁰ Wittig y Foucault son la base de la teoría queer. Su influencia es determinante para pensar lo queer en los Estados Unidos desde los años ochenta. El análisis de Wittig de la heterosexualidad como régimen político que produce lo masculino/femenino, junto al análisis genealógico de Foucault que presenta la sexualidad moderna como resultado de los discursos disciplinarios sobre el sexo, se constituyen como ideas capitales para la teoría queer. Por eso se puede afirmar que *La voluntad de saber* y “The Straight Mind” se han convertido casi en los manifiestos de la teoría queer.¹⁴¹

2.3. POSESTRUCTURALISMO Y TEORÍA QUEER

No se puede dejar de pensar la influencia que tiene el posestructuralismo en la teoría queer. Muchas de las ideas, procedimientos y teorizaciones que realiza la teoría queer en los años noventa tienen su antecedente directo en el posestructuralismo.¹⁴² Según Paco Vidarte, la teoría queer viene en los años noventa a posicionarse en la matriz filosófica del posestructuralismo francés, sobre todo en el pensamiento de Foucault. Pero Vidarte complejiza su afirmación, ya que marca que la influencia del posestructuralismo existe pero desde la filosofía se intenta negar la importancia filosófica del feminismo en virtud de imponer la idea de que la matriz de la teoría queer es la filosofía posestructuralista, cuando, siguiendo la línea de pensamiento de Vidarte, la matriz de la teoría queer es el pensamiento feminista.¹⁴³

Los cuatro autores del posestructuralismo de mayor influencia en la teoría queer son Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari.¹⁴⁴ En el caso de Derrida, el concepto central que toma la teoría queer es la deconstrucción, pero también los conceptos de *Différance*,¹⁴⁵ suplemento y performatividad que se detectan como parte del entramado metodológico de la teoría queer.

La otra gran contribución derrideana a la teoría queer tiene que ver con su crítica de los binarismos, que fue retomada por Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (1990). Contra este modo de pensamiento clasificador también arremeten Deleuze y Guattari con el “rizoma”, donde hacen una perfecta descripción de este modo ancestral del proceder de la razón filosófica. El concepto de multiplicidad es uno de los principales aportes de Deleuze y Guattari que fue retomado luego por la teoría queer.

¹⁴⁰ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 38; DE LAURETIS, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, 2000, pág. 146.

¹⁴¹ PRECIADO, Beatriz. “Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*”, 2005, pp. 113-114.

¹⁴² Para posestructuralismo y teoría queer Cf. PRECIADO, Beatriz. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, 2009; SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004.

¹⁴³ Para esa cuestión y la relación academia-filosofía queer Cf. VIDARTE, Paco. “El banquete univeersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer”, 2005, pág. 82.

¹⁴⁴ Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, pp. 75-78.

¹⁴⁵ Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, pág. 87.

2.3.1. FOUCAULT Y LAS POLÍTICAS QUEER

Foucault es el filósofo posestructuralista de mayor influencia en el pensamiento queer,¹⁴⁶ ya que realiza un desplazamiento epistemológico radical al ubicar al poder dentro del mismo entramado social e individual, localizándolo en una pluralidad de discursos, prácticas e instituciones en las que estamos inmersos los propios individuos, que a su vez forman parte de ese poder. Los aportes de Foucault para la teoría queer son el concepto de biopoder y el dispositivo de la sexualidad.

La obra que está en la base de todos los desarrollos iniciales de la teoría queer¹⁴⁷ es *La voluntad de saber* (1976), donde Foucault desarrolla su idea de “dispositivo de la sexualidad”:

(Foucault) propone que (...) el sexo no es algo prohibido o reprimido, sino algo de lo que se incita a hablar, un terreno hecho de discursos, de escritura, de investigación, de confesión, de testimonio, de conocimiento. Foucault denomina a este emplazamiento discursivo “dispositivo de la sexualidad”. (Sáez, 2004: 68)

Según Sáez y Spargo, el biopoder, por su relación con el racismo y los procesos de exclusión, se convierte en uno de los conceptos más relevantes para la teoría queer. Para comprender el concepto Foucault destaca que en el siglo XIX el poder se hizo cargo de la vida, la antigua soberanía sobre el individuo se transformó en una soberanía de la especie humana, es decir sobre la población.¹⁴⁸

Según Córdoba García, el poder para Foucault no es una propiedad que se detente desde una sola instancia y se imponga en un sentido único. Se ejerce desde distintos puntos repartidos en una red o matriz de relaciones múltiples. Lo que se pone en cuestión de forma radical en esta aproximación a la noción de poder es la concepción de éste como relación explicable en términos subjetivos. El giro de Foucault consiste en considerar a los sujetos de la relación de poder como efectos de esa relación. Pero los espacios de resistencia son producidos por la misma red de relaciones del poder, por lo tanto esos espacios de resistencia dependen de esa red para constituirse como tales, a la vez que el poder se apoya en ellos para reproducirse y mantenerse.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Incluso se pueden rastrear los contactos biográficos de Foucault con figuras del pensamiento queer. Con Gayle Rubin coincide en París en dos oportunidades y Leo Bersani lo invita en 1975 a Berkeley a dictar una conferencia. Según Eribon, allí presenta a grandes rasgos lo que se convertiría en *La voluntad de saber*. Cf. ERIBON, Didier. *Michel Foucault*, 1992 [1989]; *Michel Foucault y sus contemporáneos*, 1995 [1994].

¹⁴⁷ Cf. SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*, 2004.

¹⁴⁸ Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, cap. “el contexto post-estructuralista, Foucault, Deleuze-Guattari y Derrida; “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, 2005.

¹⁴⁹ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pp. 30-31.

2.4. MODELO ÉTNICO-POLÍTICAS Y DISCURSO GAY-LÉSBICO

La cuestión de la identidad sexual y la crisis del movimiento gay-lésbico es importante para pensar la emergencia de la teoría queer. El discurso de la liberación sexual del movimiento gay-lésbico hizo hincapié en los años setenta en la identidad y la diferencia, construyendo una comunidad a partir de un modelo étnico,¹⁵⁰ pensando la identidad de acuerdo al modelo de los movimientos negros. Esto desarrolló dos tendencias, una separatista que abogaba por cuestiones como la construcción de espacios específicos para la comunidad, y otra integracionista. La afirmación de la diferencia y la especificidad tienen como trasfondo una propuesta multiculturalista de la sociedad en la cual ésta debe asimilar e integrar a todos los colectivos y grupos definidos por sus respectivas diferencias. El problema fue que ese modelo étnico, que provocó cierto separatismo entre el movimiento gay y el movimiento lesbiano, a partir de los ochenta tuvo brechas que generaron enfrentamientos internos. Un ejemplo fueron los debates sobre la pornografía en los años ochenta (ya analizados), que enfrentaron a un sector del movimiento lesbiano con la tendencia dominante en el movimiento feminista. Otro ejemplo de la crisis del modelo de identidad étnica fueron las críticas de las feministas negras y chicanas al modelo de la identidad femenina por reflejar sólo la realidad de mujeres blancas y clase media, esto puso en el centro del debate la cuestión de la identidad y generó críticas a la categoría de mujer como fundamento de la política feminista. Paralelamente, en el interior de la comunidad gay aparecieron este mismo tipo de críticas a una identidad gay que acababa siendo equivalente a varón-blanco-de clase media. Como señala Beatriz Preciado:

El problema es que llegados los años ochenta, la creciente “normalización” y las crisis internas de representación generan grietas en el modelo de identidad étnica, la normalización identitaria deja afuera a muchas expresiones que no son “toleradas” por un modelo que no representa a todos los sujetos de la comunidad LGBTIQ. Lejos de ser una utopía incontaminada, la homosexualidad se vuelve el nuevo rostro de la normalización identitaria. (Preciado, 2005: 121)

Estos reproches, junto con las consecuencias de la aparición del VIH-Sida, fueron los elementos que desembocaron en un nuevo modelo de política identitaria: la política queer.¹⁵¹

2.5. LA CRISIS DEL MOVIMIENTO GAY

Como señala Javier Sáez, las políticas de liberación gay-lésbica de los setenta consiguieron el reconocimiento de ciertos derechos civiles y la proliferación en muchos países occidentales de organizaciones de gays, lesbianas y transexuales. Con el paso

¹⁵⁰ Cf. GAMSON, Joshua. “Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma”, 1995.

¹⁵¹ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág 43.

de los años el capital comprendió que había en estas comunidades un nicho de mercado y comenzaron a extenderse en los grandes centros urbanos espacios de ocio y de consumo dirigidos a este nuevo público. En la vertiente política, muchos de estos grupos consiguieron ciertas cuotas de supervivencia basadas en subvenciones estatales y moderaron su discurso pasando a una estrategia de integración en la normalidad y en el acceso a privilegios heterocentros y capitalistas (por ejemplo, el derecho al matrimonio).¹⁵² Justamente, estas cuestiones fueron las que hicieron entrar en crisis al movimiento gay en los ochenta.

En los debates de los años ochenta entró en juego una política de integración que hizo surgir un discurso conservador cada vez más centrado en la “respetabilidad gay”, a costa de criticar aquellas conductas que se alejaban de la normalidad gay: el SM, el travestismo, “la pluma”, el sexo en público, la pornografía, el fetichismo, la promiscuidad, etc. Estas conductas fueron criticadas por el propio discurso oficial de los grupos gays más integrados en el sistema, produciéndose una especie de exclusión de “los anormales”. Sáez indica que a partir de este nuevo “orden normativo” de gays varones, blancos, respetables, fielmente emparejados, de clase media, el proceso de mercantilización de la cultura LGBTIQ desembocó en una progresiva homogeneización de los discursos y prácticas de la comunidad LGBTIQ y en una progresiva demonización o invisibilización de otras subculturas “marginales” o minoritarias. Precisamente contra este proceso surgieron movimientos sociales que se apropiaron del insulto queer para autodenominarse de otra manera y marcar una diferencia respecto a lo gay normalizado y conservador.

2.6. FUERA DE LA HETERONORMA Y LA NORMALIZACIÓN GAY: SM Y LEATHER GAY-LÉSBICO

Dentro de los movimientos, teorías y circunstancias históricas que sirven como base a la teoría queer me interesa señalar el SM gay-lésbico leather.¹⁵³ Una de las razones para focalizar en esta cuestión es su presencia determinante en los textos culturales de Ralf König de los años ochenta y noventa. La comunidad SM gay-lésbico fue parte de la crisis de representación del movimiento gay-lésbico en los años ochenta, parte de lo que la norma gay no aceptó como “políticamente correcto o tolerable”. En ese sentido, lo SM gay-lésbico, desde principios de los años ochenta cae en el lugar de lo no aceptado en la comunidad gay normalizada e integracionista.

¹⁵² Cf. SÁEZ, J. “El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault”, 2005, pág. 72.

¹⁵³ Cf. WEINBERG, Thomas S. *BDSM: Estudios sobre la dominación y la sumisión*, 2008. [1995].

2.6.1. GÉNESIS DEL SM

El término “sodomasoquismo”, según José Manuel Martínez Pulet¹⁵⁴ fue originalmente utilizado por Sigmund Freud, que en 1938 unió en un término dos “perversiones” definidas por Krafft-Ebing en 1885: sadismo y masoquismo. Según Martínez Pulet, el SM tiene como espacio el no-lugar, porque es siempre exterior a todo tipo de práctica “aceptada”, es una práctica marcada por el estigma y está sometido a la expulsión de la heteronorma, de la comunidad gay-lésbica y del feminismo:

El SM es una forma de disidencia sexual: sus prácticas repugnan porque erotizan lo prohibido y convocan a un desfondamiento de la subjetividad. El SM vive de una promesa: la de la experiencia de un cuerpo despedazado, o de un fondo vulnerable que quizás sea eso que llamamos carne. “Enfermo” es el que hace de esa experiencia sin nombre el espacio de un placer cercano a la muerte. Su hogar es siempre la encrucijada. (Martínez Pulet, 2005: 213)

Las prácticas SM tienen larga data, pero como forma de sexualidad se trata de fenómenos modernos. Según Martínez Pulet, hay tres momentos para pensar la sexualidad SM en el siglo XX: el SM europeo de los años veinte, el SM americano de los años cuarenta, y el SM gay-lésbico que empieza en los cincuenta e introduce la distinción alrededor del cuero/leather como marca estética.¹⁵⁵

En cuanto a la práctica específica, la sesión SM (como veremos en algunas obras de König y Mendicutti) puede singularizar una serie de rasgos definitorios: la relación de dominación-sumisión, un proceso de dar y recibir dolor que es placentero para ambas partes, fantasía y/o juego de roles por parte de uno o de los dos compañeros, alguna forma de contexto fetichista, la representación de una o más interacciones ritualizadas (*bondage*, flagelación, etc.).

2.6.2. LA POLÍTICA SEXUAL DEL SM GAY-LÉSBICO

A partir de la normalización gay-lésbica de los años ochenta, el SM gay-lésbico ha sido construido como una otredad absoluta, el exterior de la comunidad gay-lésbica “normal”. En ese sentido, las prácticas SM gay-lésbicas han funcionado como una potente metáfora política, ya que las mismas debían entenderse como elemento dinamizador de un proceso de reapropiación de los signos de la masculinidad heterohegemónica. Por otra parte, la defensa por parte de un grupo de lesbianas pro-sexo (entre las que se pudo contar a Gayle Rubin) del SM lésbico frente al feminismo hegemónico llevó a ese grupo a reivindicar la pluralidad de sexualidades no normativas. En la práctica del SM gay-lésbico, lo que se defendía tiene que ver con la

¹⁵⁴ Cf. MARTÍNEZ PULET, José Manuel. “La construcción de una subjetividad perversa: el SM como metáfora política y sexual”, 2005.

¹⁵⁵ Cf. SÁEZ, Javier. “Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos”, 2005.

ruptura de la subjetividad normativa y la relación entre placer y catarsis.¹⁵⁶ La simulación teatral de la masculinidad en el SM gay configura una reconstrucción desvirilizada de la misma, ya que las prácticas sexuales prestan peculiar atención al ano, erotizando la receptividad o pasividad sexual del hombre y no sólo mediante la penetración sino fundamentalmente a través de prácticas como el *fist-fucking*.¹⁵⁷

El activismo feminista de esos años se había propuesto construir una identidad femenina que excluyese cualquier signo de masculinidad. Debido a la escenificación del poder que llevaba a cabo, El SM lésbico fue considerado un desafío a toda regla de uno de los frentes fundamentales de la lucha feminista, la igualdad de los sexos. El aspecto más cuestionable del SM gay-lésbico era la celebración de la diferencia y el poder a través de la dicotomía dominación-sumisión, algo que el feminismo hegemónico no pudo conciliar con la lucha política por la igualdad de la mujer. Las lesbianas pro-SM y pro-sexo, para las que el SM formaba parte también de la sexualidad femenina, se esforzaron en construir el SM como una forma de sexualidad radical, que subvierte no sólo la concepción de los géneros sino también el modo normativo de entender la relación sexual. Concibieron el SM como una forma posible de sexualidad femenina, insistiendo en que el poder no era privativo del varón y que la mujer también podía participar del mismo. Las lesbianas pro-sexo opusieron a la utopía feminista de un mundo sin poder una visión de las relaciones intersubjetivas atravesadas por el poder, en la que éste funcionara como elemento dinamizador y catárquico.

Según Martínez Pulet, la comunidad SM gay-lésbica siempre se mostró contraria a considerar el ritual SM como una mera “reproducción” de la mecánica del poder en el seno de la relación erótica, ya que en el SM gay-lésbico esa relación de poder no se basa ni en el género ni en la orientación sexual ni en la clase social. No se prescribe de antemano quién ocupará el rol de dominante o el de sumiso. Para Pat Califia, esa puede ser la razón por la que el SM gay-lésbico resulte tan amenazante para el orden establecido, y explica por qué es tan duramente penalizado y perseguido.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Cf. RUBIN, Gayle. “The Leather Menace. Comments on Politics and S/M”, 1982 [1981]

¹⁵⁷ Según Sáez el discurso y las prácticas de la cultura leather y los osos de la comunidad gay producen un efecto paradójico alrededor de las representaciones simbólicas y políticas de lo masculino: la cultura leather potencia los cuerpos y las actitudes hipermasculinas, llevando el disfraz del cuero hasta un exceso que vuelve paródica la propia construcción de la masculinidad. Los osos intentan construir un cuerpo y unos valores “naturales” a partir de algunos valores tradicionales de la masculinidad. La tesis de Sáez es que ambas estrategias suponen dos nuevas formas de políticas de cuestionamiento de la masculinidad, a partir de una reinención artificial basada en el exceso, estrategias que ponen en cuestión cualquier presunta “naturaleza masculina”. Cf. SÁEZ, Javier. “Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos”, 2005.

¹⁵⁸ Cf. MARTÍNEZ PULET, José Manuel. “La construcción de una subjetividad perversa: el SM como metáfora política y sexual”, 2005, pp. 227-228; CALIFIA, Pat/SWEENEY, Robin. *The Second Coming: A Leatherdyke Reader*, 1996.

Según Sáez, el SM leather de la comunidad gay masculina tiene una relación paradójica con la masculinidad, porque se basa en el exceso, en una puesta en escena que muestra el carácter performativo del género. Lo interesante es que ese carácter performativo también funciona con la masculinidad heterosexual hegemónica. El varón heterosexual aprende desde el nacimiento unos códigos que repite continuamente y que marcan su experiencia subjetiva de la masculinidad. Esos códigos no son menos artificiales que los de los leather:

Es importante recordar que “vestirse de hombre” es algo que los hombres aprenden; los hombres “biológicos” repiten unos códigos que les integran en la “hombría social” y en la masculinidad, pero esos códigos vienen dados por un contexto cultural concreto, no son propios de ningún sujeto a priori. Si llevamos al extremo esos códigos de la masculinidad, como hacen los leather y los osos, podemos demostrar y desenmascarar ese carácter teatral de toda identidad.” (Sáez, 2005: 145)

Las comunidades SM gay-lésbicas fueron unos de los grupos confrontados socialmente por la crisis del VIH-Sida en los años ochenta. Según Thompson, el SM gay-lésbico, por tratarse de una de las subculturas más transgresivas de las sexualidades disidentes, fue atacado por muchos frentes: “Many of its participants had ben among the first flush of casualties in the plague; the community itself was increasingly under attack by censors from both within and outside the gay movement.” (Thompson, 2001: XI)¹⁵⁹

2.6.3. GAYLE RUBIN, SM, LEATHER Y CRISIS DEL VIH-SIDA

Gayle Rubin realiza una reflexión sobre las sexualidades que tuvo efectos determinantes en el feminismo y en la teoría queer. Rubin confronta con el feminismo de la época a partir del trabajo con prácticas sexuales minoritarias o no convencionales: *drag queens*, sexo en público, travestis, promiscuidad, SM, *fist-fucking*, etc. Lo que hizo Rubin fue develar el sentido político del sexo, denunciando los dispositivos de normalización sexual y reivindicando las sexualidades no normativas o desviadas. La novedad de Rubin fue que no reivindicaba la respetabilidad de lo gay-lésbico, sino que le interesó develar los mecanismos por los que se constituye una sexualidad normal y legítima que excluye otras variantes sexuales como aberrantes o desviadas en diferentes grados.¹⁶⁰ Hacia los años ochenta y noventa Gayle Rubin focaliza sus investigaciones y trabajos sobre lo SM

¹⁵⁹ Thompson también señala que la discriminación es externa e interna. Cf. THOMPSON, Mark (ed.). *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics, and Practice*, 2004 [1991], pág. XI

¹⁶⁰ Cf. RUBIN, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”, 1989 [1984].

gay-lésbico. En ese marco, la crisis del VIH-Sida se vuelve un tema inevitable.¹⁶¹ Las prácticas sexuales de lo SM gay-lésbico y leather fueron demonizadas por la sociedad y la normalidad gay-lésbica así como sus espacios de placer y sociabilización.¹⁶² Rubin es muy clara al visibilizar el efecto catastrófico que tuvo la crisis del VIH-Sida sobre la comunidad SM gay-lésbica.¹⁶³

A partir de su lectura de Edgar Gregersen, Rubin sostiene que el *fist-fucking*¹⁶⁴ puede que sea la única práctica sexual inventada en el siglo XX. La práctica surgió (o al menos se detectó por primera vez) entre los gays leather a mediados de los sesenta, para volverse muy popular en los setenta.¹⁶⁵ Los años entre 1975 y 1982 fueron un periodo de expansión triunfante para la comunidad SM gay leather. Pero toda esa expansión se terminó con la irrupción del VIH-Sida. Con la crisis del VIH-Sida se confronta a la promiscuidad, al uso de sustancias como el *popper*,¹⁶⁶ al estilo de vida gay en general. Pero incluso dentro de la misma comunidad el ataque fue con mayor virulencia a las prácticas SM. Como señala Gayle Rubin, se acusa al “semen gay”, a los lubricantes, al crisco,¹⁶⁷ etc. El *fist-fucking* y las prácticas SM gay leather son temidos y señalados. Los saunas y los espacios de encuentro e intercambio sexual se vuelven lugares “enfermos”. Justamente, siguiendo los análisis de Rubin, la paradoja fue que los lugares atacados como “responsables” del VIH-Sida habían sido los primeros espacios de nacimiento del movimiento de liberación gay-lésbica. En un punto la crisis del VIH-Sida dio herramientas tanto para que de forma externa como interna se atacara el pasado y la liberación sexual de los años setenta.

¹⁶¹ La tesis doctoral de Gayle Rubin trabaja la cuestión del SM gay y los cambios en el proceso de la crisis del VIH-Sida: *The Valle of the Kings: Leathermen in San Francisco, 1960-1990*, University of Michigan. Cf. RUBIN, Gayle. “Elegy for the Valley of Kings: AIDS and the Leather Community in San Francisco, 1981-1996”, 1997.

¹⁶² Gayle Rubin trabaja la cuestión de la sociabilización en un artículo sobre “The Catacombs”, un mítico lugar de encuentro SM gay. Cf. RUBIN, Gayle. “The Catacombs: A temple of the butthole”, 2004 [1991].

¹⁶³ Cf. BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des saviors*, 2001, pág. 82.

¹⁶⁴ Rubin define esta práctica: “Fistfucking refers primarily to the insertion of the hand or arm into the rectum of a partner, although later, as women began to self-consciously embrace the practice, it also came to refer to the use of the entire hand to penetrate the vagina. In contrast to popular stereotypes and misinterpretations of the terminology, fistfucking does not generally consist of ramming a fist into a orifice. Fisting is usually done gradually and slowly, with many techniques to relax the anal sphincter or vaginal opening. In fisting, it is commonly the receiving partner who directs the tempo and force of insertion.” (Rubin, 1997: 103). Preciado también trabaja sobre el *fist-fucking*, sobre el que señala: “La práctica del fist-fucking (penetración del ano con el puño), que conoció un desarrollo sistemático en el seno de la comunidad gay y lesbiana desde los años 70, debe considerarse como un ejemplo de alta tecnología contra-sexual. Los trabajadores del ano son los nuevos proletarios de una posible revolución contra-sexual” (Preciado, 2002: 27)

¹⁶⁵ Rubin señala que es muy habitual en la pornografía gay de los años setenta. Cf. RUBIN, Gayle. “Elegy for the Valley of Kings: AIDS and the Leather Community in San Francisco, 1981-1996”, 1997.

¹⁶⁶ Sustancias químicas utilizadas en la relación sexual, de uso habitual en la comunidad gay en los años setenta y ochenta.

¹⁶⁷ Marca de grasa alimentaria norteamericana que fue utilizada como lubricante anal, sobre todo en los años setenta, su uso estaba muy generalizado en las prácticas sexuales de la comunidad gay norteamericana.

2.7. GLORIA ANZALDÚA Y EL FEMINISMO CHICANO

Por último, en este recorrido por los antecedentes directos y el contexto de emergencia de la teoría queer, me interesa detenerme en uno de los feminismos que en los años ochenta entró en conflicto con el feminismo heterocentrado. Como ya hemos visto, en la disputa por la representación del sujeto mujer en esa época entran en conflicto feminismos “minoritarios” que no se sienten representados por la categoría de mujer blanca, de clase media, norteamericana y heterosexual del feminismo heterocentrado. En ese marco, los feminismos negros, los feminismos lesbianos sadomasoquistas, los feminismos chicanos, entre otros, entran en conflicto por la marginación que produce una identidad de mujer llevada adelante por el feminismo hegemónico. En ese contexto, me interesa remarcar la cuestión del feminismo chicano y en particular la figura de Gloria Anzaldúa. No es original señalar que el feminismo chicano tiene influencia en la teoría queer. Se encuentra la mención en varios de los libros introductorios a la teoría queer.¹⁶⁸ Pero es interesante, como veremos a continuación, que no se trata sólo de una influencia o un antecedente, sino que existen usos previos a la teoría queer “canónica” de la categoría de queer (en un sentido teórico y activista) en la obra de Gloria Anzaldúa.¹⁶⁹

En los años ochenta, nombres como Cherríe Moraga, Carla Trujillo, Audre Lord, Barbara Smith o Gloria Anzaldúa, posicionándose desde los feminismos negros y chicanos, confrontan con los discursos feministas y lesbianos con los prejuicios en torno a cuestiones raciales y coloniales.¹⁷⁰ Así como sectores radicales del movimiento gay-lésbico confrontaban contra la normalización y reduccionismo de una identidad gay políticamente correcta, con la crisis del VIH-Sida de telón de fondo, sectores minoritarios del feminismo confrontaban contra el sujeto del feminismo. Esos sectores, el feminismo chicano, el feminismo lesbiano SM, el movimiento gay radical contra el VIH-Sida, el feminismo del *cyborg*, etc, son los grupos sociales que se pueden pensar como antecedentes directos y parte de los movimientos queer. Ante la crisis de los sujetos y las identidades sexuales, la categoría se presenta como una salida pos-identitaria. Ésta se articula a través de operaciones de resignificación y confrontación de las normas sociales mayoritarias y también las “normas” del feminismo heterocentrado y la comunidad gay normalizada.

En ese contexto, dentro del feminismo chicano y lesbiano, surge la ya mencionada figura de Gloria Anzaldúa, que se posiciona al margen del feminismo heterocentrado y

¹⁶⁸ Cf. PRECIADO, Beatriz. “Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de El pensamiento heterosexual”, 2005.

¹⁶⁹ Para el vínculo entre Gloria Anzaldúa y la categoría queer Cf. GARBER, Linda. “On the Evolution of Queer Studies. Lesbian Feminism, Queer Theory and Globalization”, 2006.

¹⁷⁰ Cf. PILCHER, Jane/WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, 2004.

el lesbianismo normalizado, así como de la heteronorma y la norma gay.¹⁷¹ Lo interesante es constatar que los posicionamientos teóricos y activistas de Anzaldúa datan de fines de los años setenta. Como marca AnaLouis Keating, Gloria Anzaldúa tiene un rol muy importante (y muchas veces olvidado o menospreciado) en la génesis de la teoría queer:

Why have theorists so often ignored Anzaldúa's groundbreaking contributions to queer theory? I don't know. Do many heterosexually identified scholars fear being censured or labeled as gay? Do they simply not see the provocative, transgressive elements in her work? Are most queer theorists so Eurocentric or masculinist in their text selections that they have entirely ignored *This Bridge Called My Back*, where Anzaldúa's queer theorizing first occurs in print? (Keating, 2009: 5)

El libro de Keating, *Gloria Anzaldúa Reader* (2009) reedita material no publicado o fuera de circulación y es determinante para percibir la influencia extremadamente temprana de Anzaldúa en la configuración de lo queer.¹⁷² Los dos libros más influyentes de Anzaldúa son el co-editado *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981, editado con Cherríe Moraga) y *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987). Hoy en día, el primero ya es un clásico feminista, que abre caminos, une a las mujeres feministas de color norteamericanas de diversas etnias, situaciones económicas, sexuales y nacionales. Ofrece un desafío crucial a la teorización convencional del feminismo y el movimiento *mainstream* de mujeres en Estados Unidos. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* es un texto innovador que parte de la experiencia personal en conjunción con la historia, la protesta social, la poesía y el mito. No es un texto sencillo de clasificar, es una compleja autobiografía cultural que expande los usos previos del género. Anzaldúa lo describe como “autohistoria-teoría”,¹⁷³ suerte de género que incluye la historia de vida y la autoreflexión teórica sobre la misma. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* es un texto citado con mucha frecuencia y retomado por un número importante de campos académicos diferentes: *American studies*, *border studies*, *Chicano/a studies*, *composition studies*, *cultural studies*, *ethnic studies*, los feminismos, *literary studies*, *critical pedagogy*, *women's studies*, y teoría queer,¹⁷⁴ entre otros.

El texto que me interesa pensar en virtud de su trabajo temprano con la categoría queer es “La Prieta”, un texto de 1981 escrito desde 1979 a 1981 y publicado en *This*

¹⁷¹ Como señala Trujillo Barbadillo: “el activismo queer surge en el seno de comunidades como las lesbianas chicanas o las lesbianas negras, que se rebelan contra su “abyección” de la cultura dominante y del movimiento feminista y el movimiento gay blanco y de clase media.” (Trujillo Barbadillo, 2008: 171)

¹⁷² Este libro es clave para recuperar textos de Anzaldúa. Cf. KEATING, AnaLouise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*, 2009.

¹⁷³ La “autohistoria-teoría” parece prefigurar algunas modalidades escriturales de la teoría queer en primera persona, presentes en autores como Butler, Sedgwick o Halperin. También el estilo y la “auto-teoría” de Preciado en *Testo-yonqui* parece una técnica deudora de la propuesta de Anzaldúa.

¹⁷⁴ Cf. KEATING, AnaLouise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*, 2009, pág. 9

Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. Se trata de un ensayo o “autohistoria” que incluye importante información autobiográfica de Anzaldúa. El texto de Anzaldúa confronta con los roles de género tradicionales y realiza una crítica de la heterosexualidad muy marcada. En este texto se detecta su innegable rol formativo en la teoría queer:

What my mother wanted in return for having birthed me and for nurturing me was that I submit to her without rebellion. Was this a survival skill she was trying to teach me? She objected not so much to my disobedience but to my questioning her right to demand obedience from me. Mixed with this power struggle was her guilt at having borne a child who was marked “con la seña,” thinking she had made me a victim of her sin. In her eyes and in the eyes of others I saw myself reflected as “strange,” “abnormal,” “QUEER.” I saw no other reflection. Helpless to change that image, I retreated into books and solitude and kept away from others. (Anzaldúa, 2009 [1981]: 40)

Anzaldúa confronta con los modos convencionales de ver la realidad y teoriza sobre el género y la identidad en conjunción con su activismo espiritual.¹⁷⁵ El uso del término queer ya está en el camino de la resignificación, Anzaldúa coloca a lo queer en el lugar del margen, utilizándolo como equivalente y término paraguas para las identidades minoritarias y abyectas por la heteronorma: “...my mother and brothers calling me puta when I told them I had lost my virginity and that I’d done it on purpose. My mother and brothers calling me jota (queer) when I told them my friends were gay men and lesbians.” (Anzaldúa, 2009 [1981]: 44)

Anzaldúa es clara al unificar el lugar de la mujer, lo gay y el feminismo, no está abogando por un separatismo sino que todo lo contrario. A partir de su reflexión sobre el género y la heterosexualidad encuentra que los movimientos no deben seguir el camino de la normalización y la erradicación de su propia abyección.¹⁷⁶ El trabajo de Anzaldúa con lo queer demuestra claramente que no se puede generalizar diciendo que el movimiento queer nace a fines de los años ochenta. En un punto ya hay marcas para pensar lo queer en los años setenta, en el modelo gay subversivo del momento inicial (Stonewall) del movimiento de liberación gay-lésbica y en el pensamiento de autoras como Anzaldúa:

We are the queer groups, the people that don’t belong anywhere, not in the dominant world nor completely within our own respective cultures. Combined we cover so many oppressions. But the overwhelming oppression is the collective fact that we do not fit, and because we do not fit *we are a threat*. Not all of us have the same oppressions, but we empathize and identify with each other’s oppressions. We do not have

¹⁷⁵ En “La Prieta”, Anzaldúa ya trabaja con el concepto de vergüenza/*shame*. Cf. ANZALDÚA, Gloria. “La Prieta”, 2009 [1981], pág. 42.

¹⁷⁶ La identidad que posiciona Anzaldúa se encuentra en movimiento y reconfiguración: “I identify as a woman. Whatever insults women insults me./I identify as gay. Whoever insults gays insults me./I identify as feminist. Whoever slurs feminism slurs me.” (Anzaldúa, 2009 [1981]: 46)

the same ideology, nor do we derive similar solutions. Some of us are leftists, some of us practitioners of magic. Some of us are both. But these different affinities are not opposed to each other. In *El Mundo Zurdo* I with my own affinities and my people with theirs can live together and transform the planet. (Anzaldúa, 2009 [1981]:50)

Queer ya es utilizado como un término que agrupa las abyecciones (en un uso que se retoma a fines de los ochenta y los noventa). Este uso de queer no es sólo el que se puede tener en cuenta para el movimiento queer, en Anzaldúa parece que estamos casi en teorizaciones que se podrían pensar como teoría queer. Todavía no se hayan reunidas ambas palabras como ocurre a partir de 1991 (con la primera mención explícita en un sentido “académico” del término por Teresa de Lauretis), pero Anzaldúa está teorizando de forma crítica sobre los roles de género, la heterosexualidad normativa y el lugar de los grupos sexuales disidentes y utiliza el término queer. Por supuesto, es una forma de activismo, pero ¿no está haciendo también teoría queer? ¿no es la teoría queer una forma de activismo? Anzaldúa vuelve a utilizar el término queer en textos posteriores de los años ochenta. En 1987 publica *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* y su preocupación por las comunidades desviadas de las que forma parte no cesan, continúa con el uso del término queer y la crítica a la heterosexualidad es constante:

Desviación es todo aquello que está condenado por la comunidad. La mayoría de las sociedades tratan de librarse de sus desviados. La mayoría de las culturas han quemado y golpeado a sus homosexuales y a otros que se han desviado de la normalidad sexual. Los raritos son el espejo que refleja el miedo heterosexual de la tribu: ser diferente, ser otro y por lo tanto inferior, por lo tanto sub-humano, in-humano, no-humano. (Anzaldúa, 2009 [1987]: 75)

Se afirma que la naturaleza humana es limitada y que no puede evolucionar hacia algo mejor. Pero yo, como otras personas *queer*, soy dos en un único cuerpo, tanto hombre como mujer. Soy la encarnación de los *hieros gamos*: la unión de contrarios en un mismo ser. (Anzaldúa, 2009 [1987]: 75)

En 1990 escribe “To(o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana” (publicado en 1991) que junto con “La Prieta” y otros escritos tempranos, ilustra el rol formativo que jugó Anzaldúa en el desarrollo de la teoría queer. Lo interesante es que en el año 1990, antes de que Judith Butler o Eve Sedgwick utilizaran el término queer, antes de que Teresa de Lauretis introdujera en un sentido académico el sintagma *Queer Theory* (en 1991), Anzaldúa está discutiendo teóricamente sobre las etiquetas identitarias y el uso de queer como un proceso de construcción de significado:

What I object to about the words “lesbian” and “homosexual” is that they are terms with iron-cast molds. There are assumptions made, by both insiders and outsiders, when one identifies with these terms. The words

“lesbian” and “homosexual” conjure up stereotypes of differences that are different from those evoked by the word “queer.” “Queer” also provokes different assumptions and expectations. In the ‘60s and ‘70s it meant that one was from a working-class background, that one was not from genteel society. Even though today the term means other things, for me there is still more flexibility in the “queer” mold, more room to maneuver. “Lesbian” comes from a Euro-Anglo American mold and “homosexual” from a deviant, diseased mold shaped by certain psychological theories. We non-Euro-Anglo Americans are supposed to live by and up to those theories. A mestiza colored queer person is bodily shoved by both the heterosexual world and by White gays into the “lesbian” or “homosexual” mold whether s/he fits or not. La persona está situada dentro de la idea en vez de al revés. (Anzaldúa, 1990: 165-166).

La cita es extensa, pero creo que es necesaria para remarcar el peso de Anzaldúa en la configuración de lo queer como elemento teórico y activista, como una conjunción indivisible, no como un campo separado académico que olvida el activismo. En 1990, Anzaldúa, antes que la mayoría de los teóricos queer (que citan explícitamente la mayoría de los manuales de teoría o pensamiento queer), está discutiendo la categoría queer.¹⁷⁷ Me interesa pensar que Anzaldúa se adelanta a otros teóricos y vincula lo queer con el movimiento de liberación gay-lésbica y las sexualidades disidentes de los años setenta, sin olvidar las cuestiones de género, etnia y clase.¹⁷⁸

Pensar a Anzaldúa como una clave de lectura de lo queer, de las posibilidades teóricas de lo queer y del surgimiento de la teoría queer como disciplina es relevante para pensar la génesis del pensamiento sobre las sexualidades disidentes en los años noventa. Porque si nos atenemos a lo que hace Anzaldúa, el primer uso teórico de la categoría queer se da en 1979 y se publica en 1981. Tal vez el problema, para la academia norteamericana, es que lo hace una chicana.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Como señala Pérez Navarro, fueron las feministas negras lesbianas como Audre Lorde o Barbara Smith y feministas chicanas y latinas lesbianas como Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga, las que proporcionaron un análisis y un posicionamiento político fundamentales para la emergencia de los movimientos queer. Textos como *All Women are White, All Blacks are Men, But Some of Us are Brave* (1982, Barbara Smith, Gloria T. Hull y Patricia Bell Scott), *This Bridge Called My Back* (Moraga y Anzaldúa, 1981), *Home Girls* (Barbara Smith, 1983), *Borderlands/La Frontera* (Anzaldúa, 1987) y los textos de Audre Lorde *Zami: A New Spelling of My Name* (1982/1996) y *Sister/Outsider* (1984), irrumpieron en el horizonte teórico político planteando una reconceptualización del feminismo que fue fundamental para la emergencia de lo queer.

Cf. PÉREZ NAVARRO, Pablo. “Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler. Políticas de lo abyecto”, 2005; *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, 2008.

¹⁷⁸ Anzaldúa se pronuncia sobre lo que se ha marcado como uno de los problemas del uso de queer, al ser una etiqueta que contiene a todo un marco de sexualidades no normativas se ha temido que funcione como un término paraguas que ocultaría y aglutinaría las diferencias (de todo tipo) bajo una falsa unificación. Al respecto Anzaldúa manifiesta que el término es útil para “fortificar nuestras filas” pero no se debe olvidar que homogeniza y borra las diferencias. Cf. CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. “Teoría rarita”, 2005.

¹⁷⁹ Sobre su autopoicionamiento identitario, Anzaldúa oscila entre adherir y alejarse de lo queer: “Though Anzaldúa proclaims no allegiance to queer theory –and her rebuff of lesbian feminism’s claim to her suggests she would resist any appropriation to a movement defined by others –her ideas seem partly in tune with queer theory, even as they sprang from lesbian-feminist and Chicano politics. It is telling that in work Anzaldúa produced in 1991 she called herself “queer” alternately with “dyke” and “lesbian”. During this time, identity remains crucial in her world view, but it is fluid and contingent.” (Garber, 2006: 81)

2.8. HACIA LA EMERGENCIA DE LA TEORÍA QUEER

En un punto, muchos de los aspectos mencionados se pueden considerar ya parte del movimiento o movimientos queer, así como momentos constitutivos de lo que será la teoría queer. En la década de los ochenta, aparecen discursos y prácticas que no son nuevos, ya que tienen una continuidad marcada desde los años setenta, pero abandonan el espacio de invisibilización y negación. La crisis en torno a la comunidad LGBTIQ y la marginación de las identidades disidentes se convierte en una de las razones determinantes para pensar el movimiento queer como una rebelión a la heteronorma y a las normas del conservadurismo gay o del feminismo heterocentrado. En el contexto complejo de sucesivas crisis y movimientos sociopolíticos de los años ochenta se dan las circunstancias que hacen posible la emergencia de una teoría queer. Como hemos visto hasta este punto, la historia de las sexualidades disidentes en forma sistémico-global¹⁸⁰ permite pensar lo queer como un momento que emerge a partir de determinadas circunstancias sociales, históricas y políticas: el surgimiento en los años setenta y ochenta de los estudios gay-lésbicos, los debates del género y la identidad sexual en torno al esencialismo y el construccionismo, la crisis del feminismo heterocentrado, el feminismo lesbiano radical y su confrontación de la heterosexualidad como régimen político de dominio, el pensamiento posestructuralista y su influencia en las ciencias sociales, la crisis del modelo étnico de la identidad gay y lesbiana, la crisis del movimiento gay-lésbico, las políticas normalizadoras del discurso gay-lésbico hegemónico, la rebelión de las sexualidades “minoritarias” ante la normalización, entre otras. En ese marco, varios colectivos de lesbianas, chicanas, negras, latinas, sexualidades no normativas y abyectas (SM gay-lésbico, transexualidad, intersexualidad, el lesbianismo *butch*, prácticas *drag king*, etc.) expresan su descontento y su distanciamiento con un modelo gay-lésbico y políticas sexuales normalizadoras y restrictivas para los que son diferentes dentro de una comunidad LGBTIQ “normal”. Esos grupos, oponiéndose a lo que en los noventa se llamará “conservadurismo gay” se enfrentan con el modelo gay “normal” (en un choque también generacional) y afirman lo queer como la posibilidad de ser diferente, raro, de reivindicar la reapropiación y resignificación de la injuria (recordemos que queer en el contexto “heteronormado” es un insulto). Lo queer confronta irónicamente contra el sistema de orden heterocentrado e incluso contra el nuevo orden gay, que busca integrarse socialmente y disfrutar de la sociedad capitalista. Lo queer se vuelve un insulto resignificado que combate el conservadurismo gay y la normalidad gay y

¹⁸⁰ Utilizaré el término “sistémico” o “sistémico-global” como un equivalente a “global”, en el sentido de un circuito global de relaciones y vínculos que se proyectan y retroalimentan. Utilizo el término para alejarme del concepto de globalización, que no pretendo trabajar en esta tesis.

muestra que no se está pidiendo tolerancia, respeto ni aceptación en un orden que es excluyente y normativo.

Con la influencia de teóricos como Gayle Rubin y su teoría radical de las sexualidades, Monique Wittig y el régimen heteronormado, Donna Haraway y el feminismo del *Cyborg*, Foucault y el dispositivo de la sexualidad, Gloria Anzaldúa y la configuración de lo queer como categoría de pensamiento y acción política (sólo por mencionar algunos ejemplos), se abre un proceso que desencadena la posibilidad de emergencia de una teoría asistemática, compleja, contradictoria, colectiva y disruptiva de las sexualidades no normativas, subversivas y disidentes. Porque a partir de todo este marco conceptual podemos pensar “el momento queer” como una posibilidad más dentro de un marco histórico sistemático y transnacional que se inicia en el siglo XIX y continúa hasta nuestros días para convertirse en una matriz para pensar la sexualidad disidente.

III. LOS AÑOS NOVENTA Y EL DESARROLLO DE LA TEORÍA QUEER

El desarrollo de la categoría queer¹⁸¹ continúa con la institucionalización del término en la construcción teórica llamada *queer theory* o teoría queer. La pregunta por la génesis de la teoría queer no tiene una respuesta única. Creo que el origen real de la teoría queer está en todos los antecedentes que mencioné hasta este punto y en usos de la categoría como el del feminismo chicano en el ejemplo de la figura de Gloria Anzaldúa. Ni el trabajo con sexualidades y géneros disidentes ni el uso del término son originales de los años noventa. Como ya he señalado, me interesa pensar la teoría queer como un momento en un mapa sistémico-global de trabajo teórico y político respecto a las sexualidades disidentes.¹⁸²

En la presente sección, realizo un recorrido general sobre la fundación “canónica” de la teoría queer: la configuración de la teoría queer en el período 1990-1995, así como el desarrollo de la categoría queer a nivel institucional y el surgimiento del término académico “teoría queer” en 1991. Brindo un mapa general de los teóricos y textos claves (“fundacionales”, según algunos) de la teoría queer, para detenerme en particular en el pensamiento de Judith Butler como momento iniciático-fundacional, y concluir en un análisis de *San Foucault* de David Halperin como exponente de la “institucionalización” de la teoría queer hacia 1995. También en este trayecto se analizan los procedimientos de la teoría queer, el desarrollo de conceptos medulares de lo queer como performatividad y heteronormatividad, así como los objetivos y concepciones generales de la teoría queer y la cuestión de la identidad como problemática clave.

¹⁸¹ Cf. HALPERIN, David M./TRAUB, Valerie (ed.). *Gay Shame*, 2009.

¹⁸² Cf. WEEKS, Jeffrey. *Lenguajes de la sexualidad*, 2012 [2011], pág. 257.

1. ¿LA GÉNESIS DE LA TEORÍA QUEER?

El movimiento queer emerge en Estados Unidos durante los años ochenta. Es muy difícil precisar una fecha exacta, ya que no se trata de una corriente homogénea y sistemática. Como movimiento político, lo queer está conformado por una serie de grupos militantes que se constituyen como movimiento o movimientos queer. El primer uso detectado de queer en un sentido disidente se da en 1981 con Anzaldúa en el texto ya mencionado, “La prieta”. No quiero decir que nace en Estados Unidos, porque creo que hay que ubicar a lo queer como un momento dentro del trabajo con las sexualidades disidentes y se puede pensar lo queer desde tiempos anteriores. En el contexto ya descrito de mediados a fines de los años ochenta, con las crisis del feminismo, del movimiento LGBTIQ, y, sobre todo, del VIH-Sida, la fuerza de los movimientos queer se incrementó y los mismos se posicionaron como grupos de disidencia y rebelión sexual contra las normas sociales, tanto de la heteronormatividad como de la norma gay-lésbica conservadora. Bajo la influencia de este movimiento comienzan a emerger en la academia norteamericana una serie de trabajos de diferentes intelectuales que teorizan sobre las sexualidades disidentes y el género, pero ya no desde el posicionamiento de los estudios gay-lésbicos de los años ochenta y noventa, sino desde un lugar mucho más crítico y problematizador del sujeto y la sexualidad. Se puede marcar el inicio “canónico” de la teoría queer con la publicación en 1990 de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler y *Epistemology of the Closet* de Eve Kosofsky Sedgwick,¹⁸³ aunque algunos autores prefieren marcar como texto inicial a *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985). No puedo dejar de señalar que “La prieta” de Anzaldúa antecede a todos los textos mencionados. En función del trabajo realizado, prefiero pensar el momento de configuración de la teoría queer a partir de 1990 con los textos de Butler y Sedgwick mencionados.¹⁸⁴

Uno de los problemas de la teoría queer es su presentación como teoría. Es discutible su carácter como tal y pienso que no hay que considerarla como una teoría, sino como un conjunto de pensamientos y teorizaciones asistemáticas, superpuestas a otras teorizaciones sobre la sexualidad y el género, e incluso polémicas y contradictorias entre sí, algo similar a lo que nos indica Sáez “(...) lo que llamamos teoría queer no es un corpus organizado de enunciados, ni tiene ninguna pretensión de cientificidad, ni

¹⁸³ Para Spargo *Gender Trouble* es el libro de mayor influencia en la teoría queer. Según esta autora: “Butler desarrolla explícitamente la obra de Foucault relacionándola con las teorías feministas del género con el propósito de exponer y explorar los modelos naturalizados y normativos del género y la sexualidad.” (Spargo, 2004: 67) Cf SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*, 2004.

¹⁸⁴ Para algunos historiadores *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) es la primera publicación queer. En este libro, Sedgwick introduce conceptos como homosociabilidad, que continúa profundizando en *Epistemology of the Closet* (1990). Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “Prólogo: emergencias, reflexiones y combates”, 2009, pág. 17.

posee un autor único, ni aspira a dar cuenta de un objeto claramente definido, es decir, no es propiamente una teoría.” (Sáez, 2004: 127) En todo caso, lo queer es interesante como una suerte de no-teoría, una contra-teoría, una teoría que no funciona como tal, sino que es un conjunto de pensamientos y teorizaciones que confrontan contra las teorías establecidas y “normales” o normalizadas. Si lo queer se vuelve teoría institucional y fija, según algunos teóricos, pierde su carácter queer de subversión y disidencia.¹⁸⁵ Lo que me interesa en particular es pensar este grupo de teorizaciones asistemáticas (que llamaré teoría queer, pero haciendo la salvedad de que no la pienso como una teoría homogénea y unificada, sino como una contra-teoría)¹⁸⁶ y su proyección política sobre el pensamiento teórico e institucionalizado. Si lo queer es un movimiento político que se introduce en la academia a través de la teoría queer, su influencia es radical para encontrar nuevas formas de pensar el género y las sexualidades disidentes en tiempos de crisis como la del VIH-Sida. También me interesa señalar que este conjunto de teorizaciones y pensamiento sobre las sexualidades disidentes no se puede pensar de forma individual, pues la teoría queer es un conjunto heterogéneo y asistemático de teorizaciones, y en ese sentido, la idea más acertada sería pensar en teorías queer.¹⁸⁷

En definitiva, usaré el término “teoría queer”, pero teniendo en cuenta dos aspectos determinantes. Primero, no estamos ante una teoría en el sentido clásico, sino más bien ante un conjunto asistemático de pensamiento y teorización contra-normativa de las sexualidades disidentes. Segundo, no estamos ante una teoría individual y homogénea sino ante un conjunto de teorizaciones polémicas, subversivas y hasta contradictorias que se deben pensar en plural, las teorías queer.¹⁸⁸

La *Queer Theory* (en un sentido académico, ya que el sintagma existe previamente), como veremos en apartados posteriores, es una expresión de Teresa de Lauretis que aparece en un texto de 1991.¹⁸⁹ En ese artículo, ella realiza un movimiento crítico contra el sujeto de las identidades gay y lesbiana (como ocurre con el pensamiento feminista y la crítica del sujeto mujeres). Esto se realiza en el ya mencionado contexto de una normalización de las diferentes identidades sexuales. Desde su aparición como

¹⁸⁵ Como indica Spargo: “Si lo queer se vuelve normal, respetable, si se convierte meramente en otra opción más, deja de ser queer.” (Spargo, 2004: 81)

¹⁸⁶ Con contra-teoría me refiero a una teoría que no es tal, una no-teoría, un constructo que no puede (ni debe) funcionar como teoría sino que se presenta como un conjunto heterogéneo, disidente, disruptivo y subversivo de pensamientos políticos teóricos y prácticos. En todo caso, la “teoría queer” se disfraza de “teoría” para penetrar en el campo académico, pero no debería tener el estatus de una teoría clásica, ya que al tenerlo perdería parte de su potencial subversivo. Me parece que lo interesante es pensar a la teoría queer como un constructo complejo sin definiciones tajantes, sino con “versiones” que varían de acuerdo a las circunstancias.

¹⁸⁷ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008.

¹⁸⁸ En esta tesis en general utilizo el singular “teoría queer”, pero más allá de la utilización me refiero siempre a un constructo colectivo, las teorías queer.

¹⁸⁹ Cf. SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*, 2004, pág. 127.

tal, la teoría queer se encargó de pensar el sujeto político de las sexualidades no normativas, confrontando con las sexualidades normalizadas y normales y el sujeto gay, blanco y clase media del modelo gay “normal”, que excluyó a identidades y prácticas como las *drag queens*, las performances *drag king*, las identidades lesbianas *Butch/Femme*, el SM gay-lésbico, las identidades transexo y transgénero, etc.¹⁹⁰

2. UN MOVIMIENTO POLÍTICO Y TEÓRICO

Según Halberstam, la institucionalización de la teoría queer genera dudas sobre su compromiso político y su deuda con el movimiento queer. Porque la institucionalización, en muchos casos, es vista como la pérdida de la subversión y la disidencia de lo queer.¹⁹¹ No podemos olvidar que la teoría queer emerge gracias al contexto específico de los movimientos queer ante la crisis del VIH-Sida y la rebelión contra el gobierno conservador de Ronald Reagan, así como la pérdida de la actitud combativa de las políticas gay-lésbicas a fines de los años ochenta.

Lo queer surge como consecuencia directa de las crisis (y autocrítica) de la comunidad LGBTIQ ante el reduccionismo de una identidad étnica gay y lesbiana que homogeneizaba un colectivo disidente en virtud de las tendencias integracionistas de un sector del movimiento gay-lésbico. Lo queer confronta contra estas tendencias y promueve posiciones de enfrentamiento directo con la normalidad, así como un cuestionamiento radical de la identidad gay integracionista de fines de los años ochenta, que tenía efectos excluyentes sobre gran parte de la comunidad.¹⁹² Esta política queer se posiciona como anti-asimilacionista¹⁹³ y en contra de la integración en la sociedad heteronormativa, siempre desde un posicionamiento de margen y alteridad. Los movimientos queer, el activismo queer, parten desde ese lugar y utilizan técnicas que se asemejan a las de los inicios del movimiento gay-lésbico, con confrontación directa y provocación combativa de las estructuras del régimen heteronormado: “Se pretende poner contra las cuerdas al integracionismo liberal adoptando una actitud de descarada incorrección política, de voluntaria inadecuación a los marcos del ‘consenso’ político.” (Córdoba García, 2005: 44).

La emergencia de la teoría queer en la academia norteamericana es una consecuencia directa de las corrientes teórico-políticas provenientes del activismo queer y el contexto teórico y sociopolítico de fines de los años ochenta. Ambos

¹⁹⁰ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, pp. 94-95.

¹⁹¹ Cf. HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*, 2008 [1998], pág. 127.

¹⁹² Como señala Sáez: “Las 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.” (Sáez, 2005: 44)

¹⁹³ El asimilacionismo versus el anti-asimilacionismo es un debate ya existente en los años setenta.

ámbitos, el movimiento y la teoría queer se retroalimentan. Hay un intercambio constante, lo que hace complejo marcar con claridad los límites entre uno y otro.

3. EL LUGAR DE LOS ESTUDIOS GAY-LÉSBICOS

Lo queer emerge como categoría en un proceso que se inicia en 1979/80¹⁹⁴ y culmina en 1990 con la discusión del término “queer” por Gloria Anzaldúa¹⁹⁵ y la publicación de los libros de Sedgwick y Butler de 1990.¹⁹⁶ Pero esa emergencia y configuración como un espacio académico-político se superpone con el ámbito de los estudios gay-lésbicos. Lo queer no viene a reemplazar directamente ni la identidad y el movimiento gay ni los espacios académicos logrados por el movimiento gay (Los *Gay and Lesbian Studies*), sino que se ubica en esos mismos espacios para convivir, discutir y retroalimentar a otras disciplinas. No es simplemente que lo queer reemplazó lo gay-lésbico, sino que se trató de una convivencia compleja.¹⁹⁷

Como señala Teresa de Lauretis, no se puede pensar la teoría queer simplemente como un reemplazo de los *Gay and Lesbian Studies*.¹⁹⁸ Hay que tener en cuenta que los estudios gay-lésbicos son construcciones relativamente recientes y la teoría queer puede ser vista como su última transformación institucional.¹⁹⁹ Como indica Jagose, lo queer marca por una lado una continuidad y por otro una ruptura con el modelo gay previo de la liberación gay-lésbica y el feminismo lesbiano. No se trata de dos espacios enfrentados o contradictorios, como tampoco se esperaba que el campo de los *Gay and Lesbian Studies* construyera barreras disciplinarias entre los mismos y el feminismo²⁰⁰ y los estudios de género.²⁰¹

4. LOS TÉRMINOS QUEER Y TEORÍA QUEER

Como dijimos, no se puede pensar la teoría queer como una teoría clásica y sistemática, la variedad de definiciones y posibilidades que se verán en las próximas páginas es un ejemplo de eso. La teoría queer, al menos en el período inicial de configuración de la misma (1990-1995), no se puede pensar claramente como una corriente de pensamiento unívoca, homogénea y sistemática, es más bien un conjunto

¹⁹⁴ Cf. CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. “Teoría rarita”, 2005, pag. 169.

¹⁹⁵ Cf. ANZALDÚA, Gloria. “To(o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana”, 2009 [1991].

¹⁹⁶ Entre otros textos publicados ese mismo año que forman parte de la constelación queer inicial.

¹⁹⁷ Para Warner hay una coexistencia de queer, gay y lesbiana. Cf. WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, 1993, pág. XXVIII.

¹⁹⁸ De Lauretis explica como fueron fluctuando los términos hasta llegar a los *Gay and Lesbian Studies*. Al igual que Gayle Rubin señala la importancia de pensar la teoría queer como una consecuencia de genealogías de pensamiento sobre el género y la sexualidad. Cf. DE LAURETIS, Teresa. “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”, 1991; RUBIN, Gayle. “Geologies of Queer Studies. Its Déjà Vu All Over Again”, 2011.

¹⁹⁹ Cf. JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*, 1996.

²⁰⁰ Cf. RICHARDSON, Diane/McLAUGHLIN, Janice/CASEY, Mark E. *Intersections Between Feminist and Queer Theory*, 2006.

²⁰¹ Rubin marca que la división de la labor intelectual entre feminismo y los estudios gay-lésbicos no era lo que ella buscaba: “And it was certainly never my intention to establish a mutually exclusive disciplinary barrier between feminism and gay and lesbian studies.” (Rubin/Butler, 1995: 88). Cf. RUBIN, Gayle/BUTLER, Judith (entrevistadora). “Interview: Sexual Traffic”, 1995.

asistemático de pensamientos y teorizaciones. Como señala Jeffrey Weeks, “queer”, como palabra tiene un recorrido espectacular, que va desde sus múltiples significados hasta el uso teórico y activista. El mismo Weeks nos indica la amplitud del término: “Como concepto acerca de la sexualidad, queer es tan flexible y está tan lleno de significados múltiples como el mundo al que hace referencia.” (Weeks, 2011: 211)

4.1. HISTORIA Y DEFINICIONES DEL TÉRMINO QUEER

Queer, *queerness*, *queering*, queerencia, queerificar, *to queer*, cuir, *queer theory*, *queer studies*, son algunas de las posibilidades amplias y diversas de lo queer.²⁰² En inglés, el significado de queer es amplio: puede referir a “extraño”, “extravagante”, “anormal”, “raro”, “peculiar”, “excéntrico” e, incluso, como insulto homofóbico, puede considerarse una suerte de equivalente del castellano “marica” o “puto”, con la diferencia de que en inglés, en lengua coloquial, puede convertirse en un insulto dirigido tanto a hombres como a mujeres.²⁰³

El término “queer” desde un punto de vista morfológico tiene larga data en la lengua inglesa. Se lo detecta a fines del siglo XVI. Según Sedgwick en *Tendencias*, la palabra “queer” significa “across” y procede de la raíz indo-europea *-twerkw*, derivando en latín en torquere²⁰⁴ (torcer, retorcer, serpentear), que a su vez dio en alemán *quer* (adjetivo: transversal, y verbo atravesar) y en inglés el adverbio *athwart* (de lado a lado).

Desde comienzos del siglo XX “queer” es utilizado en el argot homosexual neoyorquino²⁰⁵ como una categoría de autoidentificación. El historiador George Chauncey marca que a comienzos del siglo XX Harlem fue un lugar de experimentación política, intelectual y sexual. En esa época, en ese espacio geopolítico se desarrollaba una praxis queer, que exhibía prácticas e identidades

²⁰² Cf. DOTY, Alexander. *Flaming Classics. Queering the Film Canon*, 2000; DOTY, Alexander. “¿Qué es lo que más produce el *queerness*?”, 1997; CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. “Teoría rarita”, 2005.

²⁰³ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, cap. “Filosofías de la identidad y praxis queer”; MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “Prólogo: emergencias, reflexiones y combates”, 2009.

²⁰⁴ Que es la línea semántica que toma Ricardo Llamas para su propuesta “Teoría torcida”. Cf. LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, 1998.

²⁰⁵ Como señalan Glover y Kaplan, en Estados Unidos en las décadas de 1910 y 1920, la palabra para indicar la categoría de hombres atraídos por otros hombres fue queer. En los cuarenta, el término utilizado ya no era queer, sino “gay” (lo que también va contra cierta generalización que indica que “gay” empieza en 1969). La posguerra fue un tiempo en el que el mundo se volvió más oscuro para las sexualidades disidentes. De ahí que el uso tuvo que ver más con una palabra utilizada en contextos represivos como una clave interna de los grupos sexuales no normativos: “outsiders would not at first have understood what ‘having a gay time’ or being in a ‘gay bar’ meant” (Glove/Kaplan, 2000: 94). Aunque los sentidos no eran cerrados y se encontraban en constante movimiento, el estilo visible (y queer) de los años veinte se fue perdiendo debido al cambio de clima social. La homofobia de los años cincuenta y principios de los sesenta fue determinante para que los modelos más conservadores se instauraran. El mismo término queer, que siguiendo a Glover y Kaplan era relativamente neutral en los años veinte, para los años cuarenta se convierte en una palabra con carga semántica de insulto. También como indica Ceballos Muñoz, ya en el siglo XIX se documentan expresiones vinculadas a queer asociadas a homosexual o “sodomita”. Según Ceballos Muñoz, Robert Burns lo refiere con una anécdota ocurrida en Toronto en 1838, en la que a un sujeto que es visto en citas con jóvenes soldados se dice que realizaba “actividades raras”, “Queer doing”. CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. “Teoría rarita”, 2005. Cf. GLOVE, David/KAPLAN, Cora, *Genders*, 2000; CHAUNCEY, George. *Gay New York: gender, urban cultura, and the makings of the gay male world, 1890-1940*, 1994.

sexuales que jugaban de forma disidente con los prejuicios sexistas, homofóbicos o racistas. Chauncey constata el uso de la palabra “queer”, en el complejo y visible contexto del mundo homosexual neoyorquino en los años previos a la Primera Guerra Mundial, con un sentido menos peyorativo, como un código usado por el colectivo homosexual. Recién en 1922, queer se estableció en el inglés americano en su sentido de homosexual, cargándose hacia 1925 de connotación negativa.²⁰⁶

A principios de los setenta quedó relegado como un término anticuado y desaprobado.²⁰⁷ Y en los ochenta es recapturado por los movimientos como autoidentificación resignificada, haciendo de queer un grito de rebelión sexual disidente, que tuvo una influencia capital para la emergencia de la teoría queer. Hacia 1990 se hizo posible la emergencia de la teoría queer, en una operación de complejización categorial. Es interesante remarcar que el término en inglés (*queer/to queer*) habilita un uso amplio (paraguas), ya que incluye tanto lo masculino como lo femenino, y permite ampliar la representación a las sexualidades disidentes en forma más diversa que el simple gay que terminó haciéndose equivalente a varón homosexual (que no lo era en un principio).²⁰⁸

Queer no es un término sencillo, tiene una historia rica y compleja. En las resignificaciones y reconfiguraciones del insulto como categoría activista y constructo teórico-político, queer se complejiza y se vuelve fluido y asistemático. Como señala Jagose, en función del movimiento y la teoría queer, queer es indeterminado, evade una descripción programática y es valorado de acuerdo a su contexto. En muchos casos se lo utiliza como un equivalente matizado de gay-lésbico, y en otros contextos marca distancia crítica de la identidad gay de la comunidad LGBTIQ. En ese sentido queer marca una suspensión de la identidad como algo fijo, coherente y natural. Pero queer también puede utilizarse como otro tipo de identidad, consistente y autosignificante, como en las movilizaciones de *Queer Nation*.²⁰⁹ Queer no se adecua a la identidad gay y lesbiana legitimada y normalizada por el sistema, e incluye a todas

²⁰⁶ Como señala Dorlin, queer “Se convierte en una categoría de autoidentificación en el marco de una práctica de orgullo, hoy ya clásica, que consiste en invertir el contenido infamante de un insulto: antiparastasis.” (Dorlin, 2009: 91).

²⁰⁷ Como indican Glove y Kaplan: “By the 1940s queer had ceased to be a relatively neutral term. Thus, when his publisher wanted to call his second book *Fag* instead of *Queer*, William Burroughs was appalled (...). The year was 1952 and Burroughs’ response reflects not only the habits of mind of an earlier generation (not to mention his privileged upbringing), but it also carries the clear implication that being called ‘queer’ was now something that one might well mind. For the letters repeatedly show how powerful a psychological and cultural norm heterosexuality had become.” (Glove/Kaplan, 2000: 105).

²⁰⁸ Cf. CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 44; ROMERO BACHILLER, Carmen/GARCÍA DAUDER, Silvia/BARGUEIRAS MARTINEZ, Carlos (eds.). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, 2005, pp. 17-27.

²⁰⁹ Para Jagose, queer es una categoría en proceso de formación. Y no es fácil que se solidifique y consiga más consistencia. Se trata de un nuevo modelo que viene a coexistir con los anteriores, no está en contra de lo gay-lesbiano, más allá de las distancias críticas. Porque queer es producto de la liberación gay-lésbica de los años setenta. Cf. JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*, 1996.

aquellas identificaciones sexuales que no son consideradas normales. Queer se niega a cristalizarse en alguna forma específica porque mantiene una relación de resistencia con lo que constituye lo normal. Teniendo en cuenta los múltiples y contradictorios lugares de lo queer, la teoría queer enfatiza ese aspecto de lo queer. Es un mundo de posibilidades, disonancias y resonancias.²¹⁰

Recapitulando, queer, *queerness* y *queer theory* no son categorías sencillas de definir, me interesa pensar en algunas de las posibilidades que sugiere Alexander Doty: queer como sinónimo de gay-lésbico o bisexual; queer como término paraguas de lo LGBTIQ; queer para lo que queda al margen de lo gay-lésbico normalizado; queer para pensar algo no heterosexual; queer para describir expresiones no normativas de género (incluso la heterosexualidad no normativa); queer para las sexualidades disidentes; queer como subversión a lo heterosexual y lo gay “normal”; queer y *queerness* para pensar algo que está fuera del género establecido y las categorías de sexualidad habituales; entre otras posibilidades.²¹¹

Queer puede ser pensado como un término complejo, político y teórico, como una categoría de acción política que no se deja definir. En un punto, tanto la categoría queer como la teoría queer no tienen definiciones unívocas ni las necesitan (incluso no las deberían tener), queer se define en una no-definición, un significado cambiante y circunstancial, lo que despierta sus posibilidades y sirve para pensar lo queer como una herramienta propia de un contexto y un momento histórico que tiene potencial para seguir pensando las sexualidades disidentes en un sentido amplio y diverso.

4.2. LA QUEER THEORY DE TERESA DE LAURETIS

El sintagma *Queer Theory* es utilizado por primera vez por Jack Fritscher en 1990, aunque se trata de un uso anecdótico del término.²¹² En su versión “académica” aparece por primera vez en 1991 en el número 2 de la revista *Differences*,²¹³ en un artículo escrito por Teresa de Lauretis como introducción al volumen. En ese artículo de Lauretis critica que los *Gay and Lesbian Studies* se habían integrado de forma “institucionalizada” a la universidad estadounidense, perdiendo parte de su capacidad crítica. Teresa de Lauretis proponía la necesidad de que los *Gay and Lesbian Studies* realizaran una reflexión teórica más crítica y atenta a las diferencias dentro del

²¹⁰ Cf. JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*, 1996, pp. 99-100.

²¹¹ Cf. DOTY, Alexander. *Flaming Classics. Queering the Film Canon*, 2000, pp. 6-7.

²¹² Fritscher lo utiliza como parte del subtítulo de un artículo publicado en *Drummer Magazine*, el uso que realiza no está relacionado con la idea de teoría queer como propone de Lauretis, pero demuestra que no sólo el término “queer” estaba presente en ámbitos de la comunidad LGBTIQ con anterioridad a la emergencia de la teoría queer, sino que también *queer theory* era un sintagma utilizado en el activismo y el colectivo LGBTIQ norteamericanos. Pensemos que en el mismo número de *Drummer Magazine* publica Gayle Rubin una versión preliminar de su “The Catacombs: A temple of the butthole”. Las conexiones son más que evidentes. Cf. FRITSCHER, Jack. “Remembrance of Sleaze Past, Present, and Future. Alternatives to the Queer Theory of Vanillarinas”, 1990.

²¹³ Cf. DE LAURETIS, Teresa (ed). *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Nº 2, 1991.

feminismo y la comunidad LGBTIQ. Para ese fin, propone, en el marco de los *Gay and Lesbian Studies* la expresión “Queer Theory”.²¹⁴ La introducción de la teoría queer es prácticamente una anécdota, una suerte de “broma”, dentro del marco de los estudios gay-lésbicos. Según Halperin, el primer uso que realiza de Lauletis no fue para ese volumen, sino para una conferencia realizada en febrero de 1990 en la Universidad de California.²¹⁵

Los artículos compilados en el número 2 de *Differences* son resultado de ese evento académico,²¹⁶ en el que participan varios nombres significativos en el desarrollo de la teoría queer.²¹⁷ Lo queer se introduce como término en el artículo de Teresa de Lauletis, pero no hay que olvidar que la configuración viene dada por los antecedentes de los ochenta, así como la publicación de varios volúmenes que se consideran “fundadores” de la teoría queer en 1990. Teresa de Lauletis argumenta que el término queer lo toma de la conferencia que dicta en California cuyos resultados son publicados en otro artículo con el título “Film and the Visible”.²¹⁸ Ella desvincula su propuesta de queer con el uso del término de grupos activistas como *Queer Nation* (fundado en 1990), manifestando desconocer esos usos en el momento de su trabajo teórico-crítico. Es interesante problematizar las palabras de Teresa de Lauletis, ya que posibilitan cierto vuelo crítico, polémico y contradictorio desde el mismo origen del término. Más allá de *Queer Nation*, Fritscher y de Lauletis es innegable que los términos queer y *queer theory* se encontraban como posibilidad en el contexto y las circunstancias de la época. También llama la atención que de Lauletis en el artículo

²¹⁴ De Lauletis dice “The term “queer”, juxtaposed to the “lesbian and gay” of the subtitle, is intended to mark a certain critical distance from the latter, by now established and often convenient, formula.” (De Lauletis, 1991: IV). Cf. DE LAULETIS, Teresa. “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”, 1991; PRECIADO, Beatriz. “Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*”, 2005.

²¹⁵ Los artículos publicados dan una idea de lo que de Lauletis puede estar pensando al presentar su *Queer Theory*: no hay normalidad gay ni norma heterosexual en los artículos, se está más en el ámbito de la frontera y el margen, del *black lesbianism*, el SM gay lésbico, el feminismo chicano, el fetichismo lesbiano, etc. Cf. ROMERO BACHILLER, Carmen/GARCÍA DAUDER, Silvia/BARGUEIRAS MARTINEZ, Carlos (eds.). *El eje del mal es heterosexual*, 2005, pág. 29; Cf. DE LAULETIS, Teresa (ed). *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Nº 2, 1991.

²¹⁶ De Lauletis es la editora invitada para el número de la revista, que compila varios de los artículos presentados en el evento.

²¹⁷ En la *working conference on theorizing lesbian and gay sexualities*, que fue realizada en la Universidad de California en febrero de 1990 participan nombres como David Halperin, Donna Haraway, D. A. Miller, Vito Russo, entre otros. Cf. DE LAULETIS, Teresa. “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”, 1991, pág. 3.

²¹⁸ Al respecto de Lauletis señala: “The term “queer” was suggested to me by a conference in which I had participated and whose proceedings will be published in the forthcoming volumen, editado por Douglas Crimp & the Bad Object Choices, “How Do I Look? Queer Film and Video”. My “queer”, however, had no relation to the Queer Nation group, of whose existence I was ignorant at the time. As the essays will show, there is in fact very little in common between Queer Nation and this queer theory.” (De Lauletis, 1991: XVII). Halperin matiza la afirmación de Teresa de Lauletis y señala que ella escuchó la palabra queer usada en forma gay afirmativa por militantes gays, chicos de la calle y miembros del mundo del arte en Nueva York hacia fines de los ochenta. Cf. DE LAULETIS, Teresa. “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction”, 1991; DE LAULETIS, Teresa. “Film and the Visible”, 199; HALPERIN, David M. “The Normalization of Queer Theory”, 2003, pp. 339-340.

inaugural de la teoría queer se refiere a “my queer”, con un sentido muy amplio,²¹⁹ acercándose a la idea de teorías queer. En otras palabras, que el pensamiento queer representa un colectivo y debería ser pensado en plural, las teorías queer:

In a sense, the term “Queer Theory” was arrived at in the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them – or at the very least problematize them. (de Lauretis, 1991: V)

También me interesa pensar el “my queer” de Teresa de Lauretis como la posibilidad de jugar con “versiones” de lo queer, con la idea de que cada uso de lo queer tiene que ver con la “versión” que ofrece el sujeto que lo utiliza.²²⁰ Unos años después, en 1994, de Lauretis tomó distancia crítica de su término *Queer Theory*, considerando que se había convertido en un elemento comercial y vacío.²²¹

4.3. QUEER Y LA CONFIGURACIÓN DE LA CATEGORÍA TEÓRICA

Queer se vuelve una categoría teórica en constante movimiento, que pone en juicio las categorías convencionales de la identidad sexual, las oposiciones y binarismos que sustentan el sistema heterosexual y la norma LGBTIQ. En lo queer la identidad deja de ser algo fijo, coherente y natural, abriendo el panorama de posibilidades sexuales que desafían la distinción entre normal/anormal, homo/hetero, masculinidad/feminidad, etc. En otras palabras, la teoría queer desafía las categorías que construyen la normalidad sexual y se aleja de los *Gay and Lesbian Studies* al no querer construir un tipo de sexualidad nueva o esencial y que no asume una materialidad específica.²²²

5. DESCRIPCIÓN (MÍNIMA) DE LA TEORÍA QUEER

Las teorías queer son articuladas como teoría universitaria en el período 1990-1995 en Estados Unidos, con una proyección y retroalimentación en otros puntos geopolíticos en donde se trabajaba con sexualidades no normativas. De acuerdo a Javier Sáez, los puntos centrales de trabajo de la teoría queer se pueden resumir en los siguientes: crítica a la sociedad heterocentrada y al binarismo de género, crítica al binomio hetero/homosexualidad, el sexo como producto del dispositivo de género (en una ruptura del sistema de sexo/género anterior), crítica de la diferencia sexual en tanto posición binarista del género, resistencia confrontativa a la normalización, confrontación de los dispositivos de normalización del sexo y el género, cuestionamiento de la identidad esencialista, producción continua, compleja y diversa

²¹⁹ Halperin señala que el gesto de Teresa de Lauretis con *Queer Theory* fue todo un golpe subversivo deliberadamente disruptivo: “Her usage was scandalously offensive.” Halperin valora el gesto de de Lauretis y lo ve como una confrontación directa con la rigidez académica. Cf. HALPERIN, David M. “The Normalization of Queer Theory”, 2003, pp. 339-340.

²²⁰ En ese sentido, en esta tesis yo estoy ofreciendo “mi versión” de lo queer.

²²¹ Para la crítica y abandono del término por de Lauretis Cf. DE LAURETIS, Teresa. “Habit Changes”, 1994.

²²² Cf. CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. “Teoría rarita”, 2005, pág. 173.

de identidades no fijas (en virtud de un anti-integracionismo y una defensa de la diferencia abyecta), performatividad de género (crítica de la idea de “original”), entre muchas otras posibilidades.²²³ Estos tópicos y otros que dejo afuera para no excederme, constituyen algunas de las características generales de lo que podemos denominar teoría queer. Brevemente me interesa señalar algunas cuestiones básicas de los mismos que serán retomados como los argumentos teóricos del análisis realizado en el corpus textual.

5.1. CRÍTICA A LOS BINARISMOS

Lisa Duggan marca que el proyecto de la teoría queer es desnaturalizar las categorías de identidad sexual, sexo y género, en una crítica directa a lo que se llamó *identity politics*. Esta crítica a los binarismos identitarios (hetero/homosexualidad, pero también varón/mujer o incluso sexo/género) busca deconstruir la idea de “natural” que imponen los binarismos culturales. Por ejemplo, Duggan nos señala que homosexual/heterosexual es un binarismo, una polaridad histórica y una categoría que no es fija y exclusiva si se la piensa en su devenir histórico en Occidente.²²⁴ En todo sentido, la identidad fija es funcional a un sistema que busca privilegiar a algunos en desmedro de otros que son “abyectados” de la normalidad. De ahí que las ficciones de identidad normativa generan exclusiones.

5.2. CRÍTICA AL RÉGIMEN HETEROSEXUAL Y RESISTENCIA A LA NORMA

La crítica a la heterosexualidad como régimen normativo que lleva adelante la teoría queer sigue con la línea de los discursos liberacionistas de los años setenta y del feminismo lesbiano radical, ya que la teoría queer considera al régimen heterosexual como un espacio incoherente, con fisuras donde se pueden articular prácticas de resistencia, resignificación, afirmación y producción de identidades móviles y alternativas.²²⁵

La resistencia a la normalización es uno de los ejes más importantes de la teoría queer. Justamente porque un sector del movimiento gay-lésbico terminó convirtiéndose en los años ochenta en un grupo que buscaba la integración en la sociedad heterocentrada (con sus privilegios, derechos y normalidad), el movimiento queer vino a confrontar con esa “norma” gay. De ahí que en la teoría queer (y las políticas queer), las sexualidades disidentes, no normales y no normalizadas confrontan directamente con el orden social, político y heterocentrado. En torno a estas cuestiones, Michael Warner²²⁶ retoma la cuestión de la diferencia conceptual y

²²³ Cf. SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*, 2004, cap. 7.

²²⁴ Cf. DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, 2006 [1995].

²²⁵ Cf. CORDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005.

²²⁶ Cf. WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, 1993.

estratégica entre lo queer y lo gay, justamente en virtud de los lugares respecto a la normalidad que se paran ambos términos, pensando en lo queer como lo extraño, diferente, raro, abyecto y lo gay “normal” (o normalizado, no Stonewall) como un término que busca la integración-asimilación.

5.3. ANTI-INTEGRACIONISMO Y PRODUCCIÓN DE IDENTIDADES

La teoría queer es anti-esencialista, pero yo considero que no es anti-identitaria, sino que hay que matizar su supuesto anti-identitarismo. En todo caso, lo queer y la teoría queer están en contra de ciertas identidades esencialistas, pero no simplemente de la identidad en sí. Lo queer respecto a la identidad tiene una posición anti-esencialista que, por un lado, niega el carácter natural de la identidad y, por otro, no la piensa como algo fijo y estable, sino como una construcción socio-cultural que se entiende como un proceso abierto a transformaciones y redefiniciones.²²⁷ La teoría queer no busca la integración, sino la radicalización de la diferencia, y en esa búsqueda se convierte en un proceso cultural abierto que está orientado a la producción continua de nuevas identidades fluidas, no fijas y contrarias al orden natural. La idea de asimilación no es parte de los procesos identitarios de la teoría queer, principalmente por la posición anti-integracionista de lo queer en virtud de su carácter alterno y contra-teórico.

5.4. PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO

Judith Butler, la filósofa más importante para la teoría queer, introduce conceptos e ideas medulares para lo queer. Uno de ellos es la idea de performatividad de género. Butler analiza el género como una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados, sin un original que imitar. Se aproxima a las identidades de género desde un rechazo a un modelo que indica que las manifestaciones del género responden a esencias interiores que se expresan a través de esa manifestación. Desarrollaré las ideas de Butler en un apartado posterior que sintetiza brevemente su pensamiento en virtud de la teoría queer.

6. GENERALIDADES DE LA TEORÍA QUEER

La teoría queer tiene como objetivo una crítica radical de lo establecido, una crítica que se vuelve, en algún sentido, una auto-crítica de las sexualidades disidentes, no para impugnarlas sino para complejizarlas en un sistema que las coloca en el margen y en el lugar de lo ininteligible. Porque para la teoría queer la sexualidad es un espacio que forma parte de lo social y, como tal, está atravesada por relaciones de poder. La delimitación de este espacio es el efecto del despliegue de un dispositivo normativo de

²²⁷ Ciertos sectores de la teoría queer caen, según algunos, en un hiperconstructivismo cultural, lo que no resulta un objetivo, al menos de los inicios de la teoría queer. Cf. CORDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005, pág. 52.

sexualidad sobre los cuerpos, deseos y placeres. La sexualidad como dispositivo está hegemonizada por una norma heterosexual que construye una ficción de naturalidad y coherencia sobre esa sexualidad. De ahí que lo que no esté dentro de la normalidad de la misma caiga en el espacio de lo abyecto y sirva desde el margen para definir a la normalidad. La operación hegemónica de estabilización de la sexualidad dentro de los límites de la identidad heterosexual produce por exclusión un espacio de abyección, condensado en la figura de la homosexualidad, que pese a ser exteriorizada por esa operación como el otro absoluto de la identidad heterosexual, no es sino la marca de su límite interno. La teoría queer²²⁸ es un momento dentro de un gran campo de estudio de las sexualidades no normativas y una herramienta para pensar perspectivas de trabajo. En esa falta de rigidez, de definición y de homogeneidad, está la potencia subversiva, disidente y resignificadora de la teoría queer. Porque una aproximación queer a la sexualidad y a la identidad afirma de forma radical el carácter político y conflictivo del género y las sexualidades.

6.1. TEORÍA QUEER: TEXTOS Y AUTORES CLAVE

Llegados a este punto ya hemos recorrido las definiciones principales de queer y teoría queer así como algunas generalidades de la descripción de este conjunto de pensamiento asistemático.²²⁹ Me interesa, en virtud de la genealogía de pensamiento sobre sexualidades disidentes que estoy construyendo, mencionar explícitamente quiénes son los teóricos, académicos y activistas que se constituyen en los nombres clave para pensar la configuración de la teoría queer como movimiento político, teórico y militante.

La tradición de pensamiento sobre la sexualidad disidente tiene una genealogía vasta que podemos pensar desde el siglo XIX hasta la actualidad. En particular me interesa señalar cómo en los años ochenta comienza a configurarse el momento queer de esta tradición, que emerge de forma contundente en el año 1990 en Estados Unidos²³⁰ con

²²⁸ En su introducción a la teoría queer y el pensamiento de Foucault, Spargo da su definición: “El término “queer” puede funcionar como sustantivo, adjetivo o verbo, pero en todos los casos se define en contraposición a “normal” o normalizador. La teoría queer no es un marco conceptual o metodológico singular o sistemático, sino una colección de articulaciones intelectuales con las relaciones entre el sexo, el género y el deseo sexual. Si la teoría queer es una escuela de pensamiento, su visión de lo que constituye una disciplina no es en absoluto ortodoxa. El término describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas: interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo en los textos literarios, en los filmes, en la música, en las imágenes; análisis de las relaciones sociales y políticas de poder dentro de la sexualidad; críticas al sistema sexo-género; estudios sobre la identificación transexual y transgenerizada, el sadomasoquismo y otros deseos transgresores.” (Spargo, 2004: 15)

²²⁹ Nikki Sullivan afirma que la teoría queer se construye como una suerte de juego de prácticas y posicionamientos con una definición vaga que tienen el potencial del desafío a la identidad normativa. Cf. SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*, 2003.

²³⁰ Pero que no se puede pensar simplemente como una cuestión de la cultura norteamericana. Al igual que el movimiento de liberación gay- lésbico de los años setenta, lo queer es un proceso complejo y transnacional, que puede tener su epicentro en Estados Unidos, pero que no se puede dejar de pensar en virtud de retroalimentaciones y mutuas influencias de los grupos sexuales disidentes en otros espacios geopolíticos. Esta cuestión se desarrolla en las reflexiones finales de esta tesis.

la publicación de los libros *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990, Judith Butler), *Epistemology of the Closet* (1990, Eve Kosofsky Sedgwick),²³¹ *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays On Greek Love* (1990, David Halperin), así como al año siguiente la publicación de “To(o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana” (1991, Gloria Anzaldúa) y el texto inaugural “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction” (1991, Teresa de Lauretis). Estos textos son clave para pensar esta serie de teorizaciones que tiene su momento de configuración y consolidación en el período 1990-1995 en Estados Unidos. En ese período se “crea” un nombre para las ideas y categorías que vienen emergiendo producto del movimiento queer y los antecedentes históricos y teóricos ya nombrados. Los ensayos y artículos teóricos publicados desde 1990 (en algunos casos podemos pensar también en el período 1985-1990)²³² se convierten en lo que se podría denominar “bases” de la teoría queer, una suerte de conjunto de textos teóricos determinantes para pensar lo queer. Estos textos, en la mayoría de los casos, son escritos por quienes podrían denominarse los “teóricos” queer: intelectuales universitarios y activistas (en varios casos las dos cosas) que configuran un conjunto de teorizaciones asistemáticas que vienen a corporizar las críticas políticas y sociales que se manifestaban hacia fines de los ochenta. No todos los teóricos queer llevan adelante el mismo programa, pero sí podemos pensar que existe una preocupación común por confrontar con la heteronorma y teorizar sobre las sexualidades disidentes. A los libros ya mencionados, publicados en 1990, se pueden sumar como textos en algún sentido “fundantes” del pensamiento queer los siguientes: *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories* (1991, Diana Fuss ed.), *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (1991, Jonathan Dollimore), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory* (1993, Michael Warner ed.), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993, Judith Butler), *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (1993, Alexander Doty), *Tendencies* (1993, Eve Kosofsky Sedgwick), *The Lesbian and Gays Studies Reader* (1993, Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David Halperin eds.), *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (1994, Alan Sinfield), *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory* (1994, Lee Edelman), *Homos* (1995, Leo Bersani), *Saint Foucault:*

²³¹ Según Halperin, los textos de Sedgwick y Butler fueron tomados en retrospectiva como “fundantes” de la teoría queer. El problema con la *Queer Theory* fue que tuvo como efecto indeseable que muchos consideraron a gran parte del trabajo previo como faltos de consideraciones teóricas y sólo asociados a la política de la identidad. Cf. HALPERIN, David M. “The Normalization of Queer Theory”, 2003, pág. 341.

²³² Además de *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), otros textos publicados en 1985-1990 que se pueden considerar dentro de la esfera de emergencia de la teoría queer son: BERSANI, Leo. “Is the Rectum a Grave?”, 1987; CRIMP, Douglas. “AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism”, 1987; CRIMP, Douglas. “How to Have Promiscuity in an Epidemic”, 1987; DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987; FUSS, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, 1989; entre otros.

Towards a Gay Hagiography (1995, David Halperin), *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture* (1995, Lisa Duggan y Nan Hunter), entre otros.²³³

Por supuesto que esta es una lista reducida. La cantidad de “teóricos” que se pueden pensar en el marco de la teoría queer excede los nombres que podemos encontrar en los volúmenes “fundantes”: Douglas Crimp, Joshua Gamson, Michael Warner, Alexander Doty, Alan Sinfield, Jonathan Dollimore, Teresa de Lauretis, Leo Bersani, Gloria Anzaldúa, Nan Hunter, Lauren Berlant, Judith Halberstam, D. A. Miller, Simon Watney, Lee Edelman, Carolyn Arthur “Biddy” Martin, Sue-Ellen Case, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, David Halperin, Diana Fuss, Gayle Rubin, Steven Seidman, etc. Todos estos nombres, entre otros, se pueden pensar como los iniciadores y continuadores de la teoría queer en el período de emergencia y configuración (1990-1995). También son una muestra de la diversidad, heterogeneidad y falta de sistematización teórica de esta contra-teoría. Como ya señalé, no creo que haya una teoría queer, sino que hay un conjunto de teóricos que llevan adelante programas y líneas de pensamiento que funcionan a partir de un marco de emergencia común, que en muchos casos dialogan y polemizan entre sí, pero que no son homogéneos y unívocos. Lo queer se puede generalizar bajo los tópicos ya descriptos con anterioridad, pero no se puede sistematizar en la forma de una teoría tradicional. Como ya mencioné, estamos más bien ante un grupo de pensamiento asistemático y en constante movimiento y contradicción.

6.2. ALGUNOS LIBROS “FUNDANTES” EJEMPLIFICATORIOS

De toda la constelación de textos y autores de la teoría queer, me interesa detenerme brevemente en algunos autores sobresalientes para la configuración de lo queer. Por supuesto que no son los únicos teóricos que hacen aportes a la teoría queer (ya he explicitado un número más que importante).

Sedgwick es determinante para pensar el trabajo de los estudios literarios y la teoría queer.²³⁴ Desde su obra de 1985, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, en la que señala hasta qué punto la heterosexualidad normativa depende de la estigmatización de la homosexualidad y examina cómo el vínculo homosocial masculino se estructura en torno a la actitud hostil hacia la homosexualidad. En *Epistemology of the Closet* (1990), a partir del análisis de la

²³³ Otros exponentes (no menos importantes que los mencionados) son: RUBIN, Gayle. "The Catacombs: A temple of the butthole", 2004 [1991]; SEIDMAN, Steven. "Deconstructing queer theory, or the under-theorization of the social and ethical", 1995; HALBERSTAM, Judith/LIVINGSTON, Ira (eds.). *Posthuman Bodies*, 1995; HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, 1995. No quiero dejar de mencionar el análisis que realiza Judith Halberstam en un texto posterior a 1995, en el que a través del trabajo sobre diferentes textos culturales traza una genealogía de la *female masculinity* como categoría de análisis de la sexualidad disidente. Cf. HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*, 2008 [1998].

²³⁴ Sedgwick, Butler, Bersani, Halperin y Dollimore, entre otros, trabajan con materiales literarios o vinculados a los estudios culturales.

homosexualidad masculina en obras literarias canónicas en las que la misma es un secreto de “entendidos”, Sedgwick continúa desarrollando sus ideas y articula que la represión de la homosexualidad estructuró las líneas de pensamiento de la sociedad occidental en torno a binarismos como hetero/homosexualidad.

Otro libro determinante para pensar la teoría queer y su vínculo directo con los estudios literarios es *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (1991) de Jonathan Dollimore, que mediante el análisis de autores como Shakespeare, Gide, Wilde o Jean Genet trabaja la sexualidad disidente y sus vínculos con la posmodernidad.²³⁵ Dollimore contrapone modelos de escritura y homosexualidad (Wilde y Gide) para analizar los posicionamientos de las políticas sexuales en torno a la diferencia o la integración. Según Dollimore se puede pensar una línea de aceptación de la identidad abyecta o un posicionamiento extremo en la diferencia. El análisis de Dollimore analiza esas polaridades teóricas y traza su recorrido histórico a través de la literatura.

No puedo dejar de mencionar como texto de relevancia a *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (1991) editado por Diana Fuss, que en su introducción aplica la noción derrideana de suplemento al análisis de la oposición heterosexual/homosexual. En el trabajo de Fuss, la heterosexualidad puede entenderse como un producto de la homosexualidad o, más bien, del mismo marco conceptual. Heterosexual/homosexual son categorías que se encuentran sustentadas en una red de oposiciones. Fuss examinó la interdependencia de ambas y la oposición dentro/fuera en las culturas dominantes.²³⁶

Otro texto clave, que retomo cuando se trabajan brevemente algunas categorías y herramientas de lo queer, es *Fear of a Queer Planet* (1993), en el que Michael Warner introduce su versión del término queer y el concepto de heteronormatividad.

Una visión que exhibe las contradicciones y críticas internas de lo queer es *Homos* (1995) de Leo Bersani, que critica a la teoría queer desde un posicionamiento gay y ve con temor la desencialización de lo queer. En algún sentido, Bersani expone los temores de una generación anterior (el modelo gay) ante nuevas generaciones que confrontan de otra forma (lo queer) al pensamiento heterocentrado.²³⁷

6.3. EVE SEDGWICK, DE *BETWEEN MEN A EPISTEMOLOGY OF THE CLOSET*

Eve Kosofsky Sedgwick es una de las teóricas más relevantes para la emergencia y el desarrollo de la teoría queer. En 1985 publica *Between Men. English Literature and*

²³⁵ El concepto teórico de *perverse dynamic* es uno de los aportes de Dollimore. Cf. DOLLIMORE, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, 1999 [1991], pág. 33.

²³⁶ Cf. FUSS, Diana (ed.). *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*, 1991; SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*, 2004

²³⁷ El propósito de Bersani es acompañar y al mismo tiempo oponer resistencia a las reformulaciones de lo queer. Cf. BERSANI, Leo. *Homos*, 1999 [1995].

Male Homosocial Desire, que según algunos “historiadores” de lo queer²³⁸ es el libro que inicia la teoría queer. Creo que es pertinente pensarlo dentro de la constelación de textos que permiten la emergencia de lo queer. En general, el libro que es leído a posteriori como texto “inicial” de la teoría queer es *Epistemology of the Closet*. En ese libro Sedgwick explora el fenómeno de la homosociabilidad, un término que ella aplica a los vínculos sociales formados entre personas del mismo sexo. Estos pueden ser distinguidos de la homosexualidad, que es el deseo entre personas del mismo sexo, pero existe un continuum entre ambos términos. En *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Sedgwick intentó demostrar la inmanencia de los vínculos existentes entre los hombres y su estructuración prohibitiva para los vínculos entre hombre y mujer en la literatura inglesa del siglo diecinueve. Se centraba en los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en el que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer. Los daños ocasionados por el sistema se mantienen y, lejos de haber desaparecido, han sido adaptados y utilizados. Entre hombres y mujeres estos lazos o vínculos son distintos, justamente esta categoría de homosociabilidad se convierte en una de las herramientas aportadas por el conjunto de teorizaciones de la teoría queer.

En *Epistemology of the Closet* (1990).²³⁹ Sedgwick demuestra cómo el establecimiento de los lazos homosociales que constituyeron las bases de la dominación masculina desde el siglo XIX se basaron en la represión de la homosexualidad, entendida como relación erótica entre hombres. Sedgwick propone que el pensamiento y saber de la cultura occidental del siglo XX están estructurados (y fracturados) por una crisis de definición de la homo/heterosexualidad masculina. En el juego de binarismos, a fines del siglo XIX entra en juego un esquema mundial por el cual a todas las personas se les había asignado un género forzosamente masculino o femenino, pero también se consideraba necesario asignar una sexualidad homo o heterosexual, “una identidad binarizada llena de implicaciones, por confusas que fueran, incluso para los aspectos ostensiblemente menos sexuales de la existencia personal” (Sedgwick, 1990: 12).

La categoría homo/heterosexualidad genera una crisis moderna y crónica que afecta a nuestra cultura a través de la determinación de categorías (binarias) como secreto/revelación, masculino/femenino, público/privado, etc. Para Sedgwick, la crisis

²³⁸ Recordemos que Sedgwick en *Epistemology of the Closet*, en referencias menores ya introduce el término queer. Según Jagose, Sedgwick da el paso inicial para la teoría queer. Cf. JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*, 1996.

²³⁹ En el prefacio de la segunda edición de *Between Men*, Sedgwick escribe acerca de la emergencia a fines de los ochenta y principio de los noventa de la teoría queer como un nuevo paradigma de teoría literaria. Cf. KOSOFKY SEDGWICK, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, 1992 [1985].

específica de definición de la homo/heterosexualidad marcó de forma imborrable otras oposiciones binarias fundamentales para la organización cultural moderna como masculino/femenino, mayoría/minoría, inocencia/iniciación, natural/artificial, nuevo/viejo, progreso/decadencia, urbano/provinciano, etc. Según Sedgwick, gracias a la crisis definicional de la homo/heterosexualidad, el hecho de analizar cualquiera de estos binarismos, sin realizar un análisis antihomofóbico, puede significar que se perpetúan las “coacciones” contenidas en cada uno de ellos.²⁴⁰

El trabajo de Sedgwick, más allá de su focalización en textos literarios, no deja de lado las teorizaciones sobre el género y la sexualidad. Sedgwick, al igual que Butler, realiza un trabajo de análisis crítico sobre el sistema de sexo/género, valorando su importancia estratégica pero confrontando con la pérdida de lo “biológico” a manos de la ciencia médica. El armario, la represión, es para Sedgwick una de las estructuras que define la opresión gay. La escena de revelación gay, resulta del hecho de que la identidad erótica de la persona receptora de la revelación, también tiende a verse implicada. Porque la identidad sexual no deja de ser relacional y no es percibida o conocida por alguien que esté fuera de una estructura de transmisión, y también porque las incoherencias y contradicciones de la identidad homosexual en la cultura del siglo XX son sensibles a las incoherencias y contradicciones de la heterosexualidad compulsiva. Con esto, Sedgwick estaría marcando, siguiendo a Foucault y su concepción de la sexualidad como parte de un dispositivo de control, que la homo/heterosexualidad es un binarismo que funciona como una construcción cultural que genera incoherencias y deja fuera una pluralidad de especificidades. En ese sentido, la homo/heterosexualidad gira en torno a una incoherencia radical e irreducible. Según Sedgwick, en 1891 culmina el momento histórico de creación de la homosexualidad y a partir de ese proceso podría decirse data una identidad homosexual y una problemática moderna de la orientación sexual.

En la invención de la definición de homosexualidad hay suposiciones subyacentes como que las relaciones entre personas del mismo sexo se basan más en la semejanza que las personas de diferente sexo. Sedgwick dice que no hay que suponer que cualquier hombre tiene más en común con cualquier otro hombre de lo que pueda tener en común con una mujer. La hipótesis de Sedgwick es que la naturaleza ha sido un foco de poder extremadamente potente y controvertido sobre todo el campo de los lazos afectivos masculinos. Sedgwick denominó “epistemología del armario” al tipo de juego de poder que se estructura alrededor de las cuestiones de la visibilidad y la invisibilidad, del silencio y la toma de palabra, del secreto y el *coming-*

²⁴⁰ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Epistemología del armario*, 1998 [1990], pág. 98.

out, en definitiva de la lucha por la legitimidad de la instancia que designa y muestra la diferencia. Este mecanismo de represión y silenciamiento (el armario) es mucho más complejo de lo que puede parecer. Además, la estrategia de silenciar estas realidades ha consistido en la producción de la figura estigmatizada de la/el homosexual, dándole un tipo de visibilidad que fue impuesta y gestionada por instancias normativas pero que supone la posibilidad de reapropiación, rearticulación y resignificación por parte de los sujetos marcados/abyectos por esas imágenes.²⁴¹

7. LA TEORÍA DE GÉNERO DE JUDITH BUTLER

Judith Butler es una filósofa de importancia superlativa en las últimas dos décadas para varios ámbitos de pensamiento y teorías diversas (la filosofía de género, el feminismo posestructuralista, la teoría queer, la teoría política, etc.).²⁴² Analizar el pensamiento y la teoría desarrollada por Judith Butler fácilmente excedería los objetivos de la presente tesis y, en particular, de esta sección teórica. Pretendo con esto explicar que el recorrido que hago de algunos aspectos de la obra de Butler se circunscribe a los elementos significativos para pensar el análisis del corpus realizado en la presente tesis. A Judith Butler se la considera la “fundadora” de la teoría queer, el nombre que sobresale del resto de los teóricos queer. Su libro de 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, ha sido leído como el manifiesto y el texto fundamental de la teoría queer desde su publicación. Esta potencia y visibilidad de la obra de Butler tuvo como consecuencia cierto olvido y falta de atención a otros teóricos contemporáneos. El pensamiento de Butler excede por mucho el ámbito de las teorizaciones queer, proyectándose a otros espacios teóricos y políticos. En cuanto a su aporte a la teoría queer, en el período 1990-1995, los dos libros que Butler publica son fundamentales para el pensamiento queer: me refiero al ya mencionado *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* y *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993). No son los únicos libros que significan aportes de Butler a la teoría queer,²⁴³ pero sí son los que forman parte de este período en el que emerge lo queer como un conjunto teórico asistemático. En ambos se expresan algunas de las ideas, herramientas de análisis y categorías más importantes de lo que a partir de 1991 se denominó teoría queer. En las siguientes páginas recorreré

²⁴¹ CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005.

²⁴² Cf. SALIH, Sara. *Judith Butler*, 2002; FEMENÍAS, María Luisa. *Judith Butler: Introducción a su lectura*, 2003 ; FEMENÍAS, María Luisa. “Aproximación al pensamiento de Judith Butler”, 2003; SABSAY, Leticia. “Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad”, 2005; SABSAY, Leticia. “Tras la firma de Judith Butler. Una introducción posible a los ecos de su escritura”, 2009; CÓRDOBA GARCÍA, David. “Identidad sexual y performatividad”, 2003; PÉREZ NAVARRO, Pablo. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, 2008.

²⁴³ Cf. BUTLER, Judith. *Deshacer el género*, 2006 [2004]; *Excitable speech. A politics of the Performative; Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, 2006 [2004]; *Frames of War. When Is Life Grievable?*, 2009; *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, 2001 [1997].

brevemente los principales aportes de estos libros de Butler a la teoría queer en su período 1990-1995.

Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity es una publicación que despierta polémica y debate en el feminismo de principios de la década de los noventa.²⁴⁴ Judith Butler, a partir de lecturas críticas de Monique Wittig, Foucault, Kristeva, Beauvoir, Derrida, Gayle Rubin y otros, articula una teoría del género que abre el camino para el feminismo posestructuralista y las teorizaciones queer. Por supuesto no se trata de decir que en 1990 comienza todo de cero, existen antecedentes anteriores del trabajo de Butler y lo que realiza es un síntoma de su época. Ya en “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory” (1988),²⁴⁵ Butler examina qué actos corporales construyen el género y qué posibilidades de transformación cultural del mismo son posibles a través de esos actos. El término *Queer Theory* no es trabajado por Butler en el libro *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* ni tampoco la categoría queer.

7.1. GENDER TROUBLE, WATERS Y UN LIBRO FUNDAMENTAL

En *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Butler lleva adelante los primeros desarrollos de su teoría sobre el género, el sexo y la identidad sexual. Butler realiza una crítica anti-esencialista al sujeto político del feminismo, confronta con el sistema de sexo/género y presenta al género como un acto performativo, entre otras cuestiones.

Existe una referencia explicitada en el libro de Butler que creo sumamente elocuente para pensar sus vínculos con lo queer. Utilizar como título *Gender Trouble* no es casual, toma el mismo del film de John Waters, *Female Trouble* (1974). Creo que es un vínculo poco subrayado en las lecturas queer sobre la teoría de Butler. En ese sentido, que Butler elija a Waters y a Divine (la *drag queen* protagonista icónica de los filmes de Waters) como referencias iniciales a *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* es todo un acto de posicionamiento político y sexual. La cuestión *drag* está claramente ejemplificada en Divine, la *drag queen* definitiva de Waters. *Female Trouble* retrata a Divine, que, según Butler, ofrece una representación de las mujeres que propone de manera implícita que el género es un tipo de caracterización persistente que se presenta como “realidad”. Y la actuación de Divine desestabiliza las diferenciaciones entre lo natural y lo artificial, desvirtúa los

²⁴⁴ Parás las polémicas respecto al pensamiento de Butler Cf. PÉREZ NAVARRO, Pablo. “Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler. Políticas de lo abyecto”, 2005; PROSSER, Jay. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, 1998.

²⁴⁵ Cf BUTLER, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, 1998 [1988].

posicionamientos binarios y polarizados y desenmascara esta idea de “realidad”. Ahí es cuando entra en juego el travestismo como parodia y Divine resulta un punto significativo para pensar toda esa cuestión en Butler.²⁴⁶ Waters es un personaje clave para pensar la sexualidad disidente y la subversión. No es casualidad que aparezca mencionado en el corpus analizado en esta tesis, sobre todo en la referencia a Divine en sus películas. La subversión sexual que encarna lo queer y que permite el cuestionamiento radical que se realiza a la noción de género y sexo en libros como *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* proviene justamente de íconos de lo abyecto como John Waters y Divine, dos de los mayores símbolos de la subversión identitaria de los años setenta.²⁴⁷

7.2. BUTLER EN EL DEBATE ESENCIALISMO VERSUS CONSTRUCCIONISMO

Butler en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* pretende trascender el debate del esencialismo y el construccionismo en materia de género. No se trata de que un enfoque construccionista, bajo una ley cultural inevitable, reemplace el paradigma esencialista, no es pasar de una construcción de género donde la biología es destino a otra donde lo cultural lo es. Justamente, la idea de Butler es romper con esta polaridad binaria. La revisión de las categorías de sexo y género sirve para romper con la idea binaria de sexo como destino biológico y género como destino cultural. En realidad, decir que existe un sexo anatómico anterior a la idea cultural de género es también una construcción propia del sistema social que binariza el género. En ese punto, según Leticia Sabsay,²⁴⁸ si el sexo es un producto del género, la idea preponderante debería ser la de género. Pero tampoco se trata de que Butler adhiera al construccionismo radical, tanto en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* como en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* insiste con que quiere trascender la polémica del esencialismo y el construccionismo, porque se trata de una cuestión paradójica de difícil superación. Según Butler, no hay una materialidad previa a la que se pueda acceder desde el orden del discurso, porque cuando se llega a ella ya estamos insertos en lo discursivo. Pero tampoco se trata de afirmar que el cuerpo no es nada más que el producto de una construcción. Hay un nivel de la materialidad al que no se puede acceder. Butler toma distancia del construccionismo radical en el modo en que replantea la noción de sujeto, intentando no caer en el

²⁴⁶ Para Divine Cf. KOSOFKSY SEDGWICK, Eve/MOON, Michael. “Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion”, 1994 [1993].

²⁴⁷ Michael Moon señala que hay afinidad entre Divine, el nombre que elige Waters para su compañero de escuela Glenn Milstead, y la Divine abyecta de Jean Genet en *Notre Dame des Fleurs* (1944). Cf. KOSOFKSY SEDGWICK, Eve/MOON, Michael. “Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion”, 1994 [1993], pág. 219.

²⁴⁸ Cf. SABSAY, Leticia. “Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad”, 2005.

esencialismo ni en la ley cultural construccionista.²⁴⁹ En ese sentido, la opción que plantea Butler para escapar a los límites del paradigma construccionista (en el que un sector de la teoría queer termina cayendo) es el giro performativo, la teoría performativa del género.

7.3. GÉNERO Y SEXO, DINAMITAR EL SISTEMA DE SEXO/GÉNERO

Uno de los puntos sobresalientes para las sexualidades disidentes planteados por Butler en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* tiene que ver con el sistema de sexo/género, que entendía al sexo como lo biológico y al género como lo cultural. Butler viene a intentar romper con el sistema, planteando que el sexo es un efecto cultural del género, que incluso la supuesta “naturaleza” del sexo es un efecto del sistema. En un punto, no importa si se trata de sexo o género, porque no se puede acceder a un nivel en el que se distinga por uno u otro, de ahí que para Butler sexo y género sean un mismo constructo. Según Eduardo Mattio, Butler toma la idea del género como la construcción variable del sexo, que nadie nace con género, sino que el género siempre es adquirido. En otras palabras, que la distinción tradicional entre sexo y género supone concebir que los cuerpos nacen sexuados, como varones o mujeres, y Butler se propone en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* desestabilizar el orden obligatorio de sexo/género/deseo. Es decir, romper con la pretendida naturalidad del vínculo causal entre los términos. No hay posibilidad de un sexo natural, porque cualquier acercamiento al sexo se hace a través de la cultura y el lenguaje. Para Butler, no hay posibilidad de acceso a lo natural.²⁵⁰

Butler no quiere decir que el sexo no exista, sino que la idea de sexo “natural” organizado a partir de dos posiciones binarias, opuestas y complementarias, es un dispositivo mediante el cual el género se ha estabilizado dentro de la matriz heterosexual que caracteriza a nuestras sociedades. Tampoco se trata de que Butler niegue que el cuerpo sea material, no se trata de negar la materia para ponderar un construccionismo radical, sino que no hay acceso directo a esa materialidad, no se puede acceder a la verdad o a la materia del cuerpo sino a través de los discursos, las prácticas y las normas. El género es el aparato de producción e institución del sexo. Y también se trata del conjunto de los medios discursivos y culturales por los cuales se produce la idea de “naturaleza sexuada” o “naturaleza” vinculada al sexo, como precedente a la cultura.²⁵¹ El cuerpo sexuado es el efecto de una relación de poder, porque está moldeado y disciplinado por esa relación, que nos remite a un sistema de dominio articulado por la heterosexualidad compulsiva.

²⁴⁹ Cf. SABSAY, Leticia. *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Paidós, 2011.

²⁵⁰ Cf. FEMENÍAS, María Luisa. *Judith Butler: Introducción a su lectura*, 2003.

²⁵¹ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, cap. 4 “Filosofías de la identidad y praxis queer”.

7.4. EL GÉNERO COMO FICCIÓN PERFORMATIVA

Según Butler, los géneros son ficciones reguladoras que se encargan de ubicar a los seres en un sistema binario de género, otorgar sexualidades normalizadas y colocar a otras posibilidades abyectas en el lugar del otro, fuera de la sexualidad hegemónica y heterosexual.²⁵² “La univocidad del sexo, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista.” (Butler, 1990: 99) Para Butler, los géneros no son verdaderos ni falsos, sino que se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable. Y esta verdad es una invención, por lo tanto un género verdadero es una fantasía instaurada en los cuerpos. La antropóloga Esther Newton, según Butler, afirma que la estructura de la personificación muestra uno de los mecanismos clave de la invención, mediante el cual se efectúa la construcción social del género. Butler agrega que la travesti trastoca la división entre espacio psíquico interno y externo, se burla del modelo que expresa el género y de la idea de una “verdadera” identidad de género. Y Justamente la identidad de género original o primaria es objeto de parodia en las prácticas culturales de las travestis y la estilización sexual de las identidades *butch/femme*. Estas imitaciones desplazan el significado del original, imitan el mito de la originalidad en sí, ya que la identidad de género:

(...) puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción. (Butler, 1990: 270)

Entonces el género es una construcción que disimula su génesis. La construcción obliga a creer en su necesidad y naturalidad, o sea, tener géneros diferenciados y polares que son ficciones culturales y cuya construcción queda disimulada en la credibilidad de esas producciones y en las sanciones que hay si no se cree en ellas.

Butler indica que no debe considerarse al género como una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surgen actos, sino como una identidad débilmente instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos. El efecto de género crea la ilusión de un yo con un género constante. Butler plantea que nos alejamos de un modelo sustancial de identidad y vamos a una concepción del género como temporalidad social constituida. Si los

²⁵² Cf. SABSAY, Leticia. “Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad”, 2005; GIL RODRÍGUEZ, Eva Patricia. “¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo?: Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler”, 2002.

atributos de género no son expresivos sino performativos, entonces estos atributos determinan la identidad que se afirma que manifiestan o revelan:

Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; no habría actos de género verdaderos o falsos, ni reales o distorsionados, y la demanda de una identidad de género verdadera se revelaría como una ficción reguladora. (Butler, 1990: 275)

Para Butler el género en sí mismo es una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados, sin original ni esencia. Por lo tanto, feminidad y masculinidad son ficciones performativas y reguladoras de la matriz heterosexual.²⁵³

7.5. LA CRÍTICA AL SUJETO “MUJER”

Una de las cuestiones más polémicas de la teoría de Butler tiene que ver con la crítica al sujeto político del feminismo. Siguiendo a Beauvoir y Wittig, Butler llega a la conclusión de que sólo los hombres-varones son "personas" y sólo hay un género: el femenino. Butler señala que no se puede hablar de sujeto, porque el sujeto de la filosofía, el sujeto universal, es un sujeto-varón que forma parte de la construcción del género como ley rígida. Como señala María Luisa Femenías, Butler se basa, por un lado en la hipótesis de que las categorías de sujeto y de varón se superponen, y por otro en el rechazo de las corrientes que fundan la cultura occidental en la institución de la diferencia reificada. Para Butler, la noción misma de sujeto es una prerrogativa masculina en el marco de la cultura occidental. Y como concluye que el sujeto sólo puede ser masculino, se trataría de una construcción a desestimar. Igualmente eso no implica el total repudio de la categoría. Butler propone en su lugar buscar un "modo de interrogar la construcción de la noción de sujeto en tanto que premisa fundamentalista pre-dada" (Femenías, 2003: 14), y elabora un pensamiento crítico con la intención de dislocar las categorías en las que habitualmente pensamos, conceptualizamos y vivimos nuestra identidad. Pone en discusión no sólo los modos tradicionales en que la filosofía ha entendido la identidad y el sujeto sino también los modos en que el feminismo ha enfrentado históricamente esa herencia y se ha hecho cargo de ella tomando el binarismo como fundamento último incuestionable. En consecuencia, Butler estima que por diferentes razones teóricas, ni las defensoras de la igualdad ni las de la diferencia han logrado derribar los basamentos del pensamiento heterosexista. El lenguaje, según Butler, crea identidades sexuales binarias, fijas y excluyentes que ignoran la fragmentación interna de la clase, el color, la edad, la

²⁵³ Como indica Sáez, tampoco es que se trata de una representación teatral voluntaria (cuestión que Butler aclara definitivamente en *Bodies that Matter*), ya que existen normas de género internalizadas que son anteriores al sujeto, obligatorias y que el mismo no puede desechar voluntariamente. Cf. SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004.

religión o la opción sexual. Se crean las fantasías de estabilidad y coherencia con fines de disciplinamiento social²⁵⁴ de los individuos.

Para Butler, cuando el feminismo afirma representar a "las mujeres", que identifica a partir de las marcas de sus cuerpos materiales, ignora que la materialidad misma de los cuerpos a los que apela es histórica y está entrelazada con y por los discursos hegemónicos.²⁵⁵ "El sujeto político del feminismo, pues, debe ser comprendido como una categoría fluctuante, volátil e intrínsecamente errática. No puede definirse a priori, sino a riesgo de reproducir y reiterar exclusiones." (Dorlin, 2009: 80).

7.6. EL GÉNERO Y LAS SEXUALIDADES COMO ACTOS PERFORMATIVOS

Según Femenías, la afirmación de Butler de que el lenguaje construye la materialidad de los cuerpos no significa que los origina o los causa. Para Butler toda referencia al cuerpo ya es una construcción lingüística, porque, si incluso el mismo lenguaje constativo o referencial ya es performativo, entonces este resulta una condición necesaria pero no suficiente de la materialidad del cuerpo. Para Femenías, la posición de Butler consiste en que, en sentido estricto, no hay cuerpo sin significación.²⁵⁶

Butler se fija en la *drag queen* como ejemplo de una práctica que representa las normas heterosexuales en un contexto gay. Al imitar el género, la *drag* exhibe la estructura imitativa del mismo y su contingencia. De ahí que Butler trabaje con la noción de performatividad, pues no se trata de un hecho aislado de su contexto social, sino que es una práctica social, una reiteración continua y constante de determinadas normas de género.²⁵⁷

Butler plantea que el género es un acto performativo, que "performamos" un género, de forma tal que el género mismo se construye en la acción, en las actuaciones sociales continuas que realizamos.²⁵⁸ Es decir, como el género es una fantasía, una ficción que oculta ese carácter de construcción ficticia, el momento en el que lo oculta es cuando se performa, cuando repetimos actos que construyen ese género masculino o ese género femenino. Como el género disimula su ficción al ser performativo, al tener esa performatividad, nosotros creemos en lo "natural" de un género masculino y uno femenino, como verdades de la naturaleza, cuando en realidad son efectos del discurso que se construyen en la performance que realizan los individuos (de acuerdo a repeticiones reiteradas de determinadas normas de género).

²⁵⁴ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, cap. 4 "Filosofías de la identidad y praxis queer", pág. 105.

²⁵⁵ Cf. FEMENÍAS, María Luisa. *Judith Butler: Introducción a su lectura*, 2003.

²⁵⁶ Como indica Femenías: "Muchas filósofas, Susan Bordo entre ellas, consideran que la posición de Butler es una suerte de *fundamentalismo lingüístico*." (Femenías, 2003: 67)

²⁵⁷ Cf. MATTIO, Eduardo. "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual", 2012, pág 91.

²⁵⁸ Una performance que es repetida en el tiempo e involuntaria. No se trata de pensar que podemos "performar" género a voluntad.

7.7. LA PARODIA DE GÉNERO

La parodia se ha utilizado para confirmar la exclusión de los géneros marginales del territorio de lo natural y lo real. Este fracaso para lograr hacerse lo real y natural es para Butler un fracaso no sólo de las parodias sino de todas las prácticas de género. Por eso hay una “risa subversiva” en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en las que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos. La noción de parodia de género que defiende Butler no supone que haya un original que imitan tales identidades paródicas sino que lo que se parodia es la noción de un original. La parodia de género revela que la identidad original a partir de la cual se forma el género es en sí misma una imitación sin original. Para Butler se trata de mostrar que el sujeto generizado no es la causa de sus discursos y sus actos, sino realmente su efecto. Lo que la *drag queen* performa en la exuberancia y la subversión es exactamente equivalente a lo que hacemos todos los días cuando uno es “normalmente” varón o mujer, ya que todo es performance. No hay por un lado lo falso y por otro lo verdadero, auténtico, natural, es decir, el modelo para la parodia. Butler quiere mostrar que no hay un modelo original, no hay un género auténtico: el género es una parodia sin original. Butler al afirmar que todo género es como la travesti o está travestido sugiere que la imitación está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones.

7.8. LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD EN *GENDER TROUBLE*

La crítica a los movimientos identitarios se da cuando plantea que una identidad en el sentido esencialista ayuda a limitar las opciones culturales. Porque para Butler toda política identitaria tiene consecuencias impredecibles que pueden terminar en formas de exclusión. Por eso en *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* la propuesta es pensar en la “proliferación de identidades”, como forma de contrarrestar la exclusión y lograr la desestabilización de los mecanismos de regulación del género.²⁵⁹

Butler intenta explicar que las categorías de identidad, normalmente consideradas fundacionales para la política feminista, son cómplices de ceñir y limitar por anticipado las mismas opciones culturales que el feminismo se presupone debe abrir. La reconceptualización de la identidad como una ficción reguladora abre espacios de

²⁵⁹ Cf. RICHARDSON, Diane/McLAUGHLIN, Janice/CASEY, Mark E. *Intersections Between Feminist and Queer Theory*, 2006, pág. 22; PÉREZ NAVARRO, Pablo. “Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler. Políticas de lo abyecto”, 2005, pág. 141.

“capacidad de acción” o *agency*,²⁶⁰ que son excluidos por las posiciones que afirman que las categorías de identidad son fundacionales y permanentes.

7.9. ACERCA DEL TÉRMINO QUEER

En el artículo final de *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Butler trabaja sobre la categoría queer y sugiere que las prácticas conflictivas de la *queerness* podrían entenderse como una reelaboración específica que transforme la abyección en acción política. Se trata de una politización de la abyección, en un esfuerzo por reescribir la historia del término y por impulsar su resignificación. Esta estrategia le parece esencial para crear el tipo de comunidad en la que no sea tan difícil sobrevivir con VIH-Sida, en la que las vidas queer lleguen a ser inteligibles, valoradas, merecedoras de apoyo, etc. Si hay una dimensión normativa en Butler, consiste en asignarle una resignificación radical a la esfera simbólica, en desviar la cadena de citas hacia un futuro que tenga más posibilidades de expandir la significación misma de lo que en el mundo se considera un cuerpo valuado y valorable.

Butler propone algunas precisiones sobre la definición de lo queer, tanto desde lo político como categoría filosófica, teórica y militante. Trabaja sobre la historia del término queer, su emergencia como interpelación y su confrontación con lo heterosexual, marcando que el sujeto queer es el otro-necesario para lo heterosexual, el sujeto abyecto que está fuera de la matriz heterosexual.

Para Butler, la generalización temporal que realizan las categorías de identidad son un “error necesario”. En ese sentido, si la identidad es un error necesario, entonces va a ser necesario afirmar el término queer como una forma de afiliación, pero teniendo en cuenta que también es una categoría que nunca podrá describir plenamente a aquellos que pretende representar. El término tiene que abrirse a aquellos que quedan excluidos por el mismo. Como señala Butler, lo queer tiene la posibilidad de transformarse en un sitio discursivo que no se puede definir de antemano, esto es una forma de democratizar la política queer y exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica del término.²⁶¹

²⁶⁰ Butler caracteriza la agencia (*agency*) como una práctica de rearticulación o de resignificación inmanente al poder. El concepto, en su sentido butleriano, se opone a la noción de libertad soberana (*sovereign freedom*) y a la noción de autonomía, es decir, a la libertad que se presenta como una cualidad inalienable de un sujeto metafísico o de un individuo moral. Butler piensa el lenguaje en términos de agencia, viendo la performatividad no como la utilización soberana del lenguaje, sino como una intervención comprometida en un proceso interminable de repetición y citación. Cf. BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, 2004 [1997]; FEMENÍAS, María Luisa. *Judith Butler: Introducción a su lectura*, 2003.

²⁶¹ Toda la obra y el pensamiento de Butler está atravesada por cuestiones vinculadas al género y las sexualidades disidentes, así como vínculos directos con las teorizaciones queer. Fuera del período 1990-1995, en 1997 publica dos libros que continúan con sus teorizaciones vinculadas a lo queer. En el primero que me interesa mencionar, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Butler aborda la cuestión de la performatividad en su relación con lo político, pero desde un enfoque más amplio. El libro analiza la

7.10. EL PENSAMIENTO QUEER DE BUTLER EN EL SIGLO XXI

Respecto a las obras posteriores a las mencionadas, Butler continúa con líneas ya presentes, pero con otros vínculos categoriales, teóricos y filosóficos.²⁶² Hay que tener en cuenta que en trabajos posteriores, por ejemplo, vincula la performatividad a la idea de precariedad. Ésta es una noción que determina aquello que políticamente induce una condición por la que cierta parte de la población sufre de la carencia de redes de soporte social y económico, quedando marginalmente expuestas al daño, la violencia y la muerte, una condición política inducida de vulnerabilidad maximizada. Butler encuentra que en esa exposición a vivir en riesgo de acoso y violencia, es un punto en común entre la precariedad y la performatividad, porque quienes no viven su género de forma inteligible entran en los mismos riesgos que la vida precaria. Así como las vidas queer no son sujetos que sean considerados como tales, al menos no en los modos de inteligibilidad establecidos por el sistema hegemónico, las vidas precarias tampoco son consideradas sujetos que sean reconocidos como tales. El ejemplo es la ausencia de la posibilidad de duelo y luto por las pérdidas de la epidemia de VIH-Sida y las muertes en la guerra de Irak en el siglo XXI. En ambos casos se trata de pérdidas que no pueden ser lloradas porque no son reconocidas como tales. Tal vez, la reflexión política pos-11 de septiembre llevó a Butler a repensar las cuestiones de la comunidad LGBTIQ y encontrar que en los cruces de clase, género, etnia, etc., hay más puntos en común de lo que se puede esperar. Tal vez, se trata de un llamado de

forma en que el lenguaje en su dimensión performativa juega un papel central en la constitución subjetiva, es decir la producción de la identidad. A partir de una consideración del insulto como acto de habla performativo, Butler se interroga sobre la eficacia del nombre para producir efectos de reconocimiento e identificación. El insulto y el lenguaje del odio adquieren sentido como actos que extraen su fuerza del carácter dependiente del lenguaje de todo sujeto. El lenguaje puede herirnos porque somos seres lingüísticos que en algún sentido necesitan del lenguaje para poder existir. *Excitable Speech: A Politics of the Performative* aborda estas y otras cuestiones centrando la atención en el papel de determinadas variantes discursivas en los procesos de construcción de lo abyecto (*hate speech*) tanto en las políticas identitarias posibles como desde las posiciones subordinadas (*counter speech*). *Excitable Speech: A Politics of the Performative* introduce en las políticas del performativo una temática nueva, al considerar los efectos subordinantes del discurso en términos de “heridas de identidad”. En otras palabras, la idea de que el discurso puede herir.

En *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, también de 1997, Butler trabaja con la reconfiguración de aspectos del psicoanálisis y, entre otras cuestiones, con la melancolía de género. También propone algunas convergencias productivas entre las ideas de Freud sobre la pérdidas no lloradas y las pérdidas no llorables, así como el dilema de vivir en una cultura que tiene enormes dificultades para llorar la pérdida del vínculo homosexual. En este libro, Butler lleva la performatividad al terreno de la “vida psíquica”, y para eso toma la figura de la travesti melancólica. Según Butler, leyendo a Freud, en la sexualidad heterosexual existe una melancolía de género, que es producto de la producción preceptiva de la heterosexualidad, que se encuentra en el mecanismo de construcción de la misma. Butler toma a la travesti melancólica, planteando si en la imitación del género que realiza no hay un anhelo insatisfecho. Ella cree ver que está relacionada con una pérdida no reconocida, que existe una pérdida no llorada en la performance de la travesti. Tal vez es la pérdida que es rechazada por lo heterosexual e incorporada en la identificación que performa la travesti. Según Butler, la performance de la travesti está demostrando que hay una melancolía por cierta pérdida en la construcción de género que la travesti imita. Una pérdida que no puede ser llorada y por eso se alegoriza en la fantasía de incorporación de la melancolía, en la cual un objeto es acogido o asumido fantasmáticamente como modo de evitar desligarse de él.

²⁶² Cf. BUTLER, Judith/SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, 2009 [2007].

atención a las vidas queer de mirar hacia lo precario, donde hay mucho más en común que en lo gay-lésbico normalizado.²⁶³

8. LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD EN LA TEORÍA QUEER

Cómo hemos podido verificar hasta el momento, una de las cuestiones clave para pensar las críticas y teorizaciones queer sobre el género y la sexualidad tiene que ver con la identidad. Hay posicionamientos críticos que leen lo queer como anti-identitario en un sentido fundamentalista, como si lo queer estuviera definitivamente en contra de todo tipo de identidad.²⁶⁴ Creo que es un error esa aseveración, porque como dice Judith Butler, no se trata de reemplazar una ley biológica por una ley cultural, ni de reemplazar la identidad gay por una supuesta identidad queer. En todo caso se trata de abrir la identidad a la resignificación y a la proliferación que rompa con el sistema binario y disciplinador. No se trata de negar la importancia de la movilización y la intencionalidad de un sujeto político, al contrario: la articulación de un movimiento identitario sigue considerándose imprescindible y efectiva. Lo que se intenta es más bien no reducir la posibilidad de resistencia y resignificación a esa forma de política.²⁶⁵ Eso no significa que no se pueda utilizar estratégicamente la identidad.²⁶⁶

Lo interesante desde un punto de vista queer es que esas identidades son mutables, dependen de momentos estratégicos, políticos e incluso lúdicos. Y es ese nomadismo lo que pone de relieve la futilidad de buscar una estabilidad definitiva en lo referente al cuerpo, el género o la sexualidad, y lo que puede disolver los dispositivos de normalización. (Sáez, 2004: 134)

La teoría queer se sitúa en una posición en que la identidad es interrogada y criticada por las exclusiones que generan las identidades esencialistas o binarias. Pero no se trata de una crítica que invalide las identidades gays y lesbianas (es el mismo tipo de crítica que realiza Butler al sujeto “mujeres” en un sentido estable o como una identidad con esencia propia), se trata de una crítica que busca, como ya dije, resignificarlas y evitar el disciplinamiento normativo. La teoría queer reconoce a la identidad como un constructo útil políticamente, porque justamente una lectura errónea del supuesto anti-identitarismo de lo queer podría caer en una invalidación de las

²⁶³ Cf. BUTLER, Judith. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, 2009; *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, 2006 [2004]; “Violencia, luto y política”, 2003.

²⁶⁴ Al respecto Sáez señala: “Se suele definir a la teoría queer como un ataque a cualquier tipo de identidad sexual. Esta afirmación supone una simplificación de las políticas queer en lo referente a la identidad.” (Sáez, 2004: 136)

²⁶⁵ Cf. PÉREZ NAVARRO, Pablo. “Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler. Políticas de lo abyecto”, 2005, pág. 134.

²⁶⁶ Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “Prólogo: emergencias, reflexiones y combates”, 2009; GAMSON, Joshua. “Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma”, 1995; DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*, 2006 [1995]; ROMERO BACHILLER, Carmen/GARCÍA DAUDER, Silvia/BARGUEIRAS MARTINEZ, Carlos (eds.). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, 2005; CÓRDOBA GARCÍA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, 2005; JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*, 1996.

identidades LGBTIQ, algo que considero totalmente contrario a las teorizaciones queer. La teoría queer realiza una crítica radical de las identidades sexuales en el sentido de cuestionarlas como esencias inmutables o trascendentales.

Respecto a la cuestión de la identidad se producen dos líneas de teorización, por un lado activistas y teóricos que sugieren que determinadas identidades son políticamente efectivas, pensando en que las identidades son ficciones y pueden ser utilizadas de acuerdo a la noción de “esencialismo estratégico/operativo” de Spivak.²⁶⁷ Por otro, activistas y teóricos que ven a la producción de identidad como la caída en un sistema que marca jerarquías, normalización y exclusión. Esta línea, en el sentido más “fundamentalista” cae en un deconstruccionismo radical de la identidad.²⁶⁸ Por supuesto que no hay una línea que tenga razón, ambos posicionamientos pueden ser útiles de acuerdo a las circunstancias. Porque los grupos queer no confrontan simplemente con la idea de identidad, sino con la concepción de las identidades como algo inamovible y rígido, para poder romper con el determinismo identitario. Las identidades se vuelven un constructo del presente más inmediato y jamás una esencia inmutable.²⁶⁹ En definitiva, lo queer tiene una relación compleja con las categorías de identidad, ya que la identidad es reconceptualizada como una fantasía cultural, como un efecto de la identificación con y contra otros, en un proceso siempre incompleto.²⁷⁰

9. METODOLOGÍAS QUEER

La metodología de la teoría queer como tal no existe. Se trata de diferentes herramientas utilizadas de acuerdo a los teóricos diversos y heterogéneos que encontramos teorizando sobre las sexualidades disidentes. En ese sentido, ciertas categorías tienen una recepción importante dentro del campo de trabajo de lo queer, como puede ser la categoría de “heteronormatividad”. También es importante remarcar que lo queer toma como herramienta para confrontar contra lo establecido el análisis deconstruccionista, justamente como forma de combate contra los binarismos esencialistas.²⁷¹

9.1. HETERONORMATIVIDAD

Uno de los conceptos que mayor difusión ha tenido dentro de las teorizaciones queer es el concepto de heteronormatividad, asociado a lo que llamaré heteronorma. El mismo es utilizado por primera vez en el prólogo escrito por Michael Warner en *Fear of*

²⁶⁷ Para este concepto Cf. MATTIO, Eduardo R. *¿Esencialismo estratégico? Un examen crítico de sus limitaciones políticas*, 2009.

²⁶⁸ Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “Prólogo: emergencias, reflexiones y combates”, 2009; MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, 2002.

²⁶⁹ ROMERO BACHILLER, Carmen/GARCÍA DAUDER, Silvia/BARGUEIRAS MARTINEZ, Carlos (eds.). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, 2005, pág. 31.

²⁷⁰ Sobre la identidad Jagose señala “Identity, then, is an effect of identification with and against others: being ongoing, and always incomplete, it is a process rather than a property.” (Jagose, 1996: 79)

²⁷¹ Cf. CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. “Teoría rarita”, 2005; LLAMAS, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, 1998, pág. 373.

a *Queer Planet. Queer Politics and Social Theory* (1993). El concepto se configura en torno a las instituciones, estructuras de pensamiento y orientación de prácticas que construyen a la heterosexualidad como algo coherente, natural, privilegiado y “correcto”.²⁷² Por supuesto que esta “coherencia” es una ficción disciplinadora. Según Warner y Berlant la heteronormatividad “Consiste menos en normas que pueden ser organizadas como una doctrina que en un sentido de justicia que tiene manifestaciones contradictorias –a menudo inconscientes, inmanente a la prácticas o a las instituciones.” (Berlant/Warner, 1999 [1998])

Heterosexualidad y heteronormatividad no son exactamente lo mismo, pues el sexo entre hombre y mujer no es necesariamente heteronormativo.²⁷³ La heteronormatividad tiene que ver con una crítica política de cómo la normalidad se produce como tal y se sexualiza en el sistema como heterosexualidad obligatoria. En un punto, la heteronormatividad se asimila a la “ideología heterosexual”, una combinación de ideología sobre género e identidad heteronormales.²⁷⁴

9.2. FEMALE MASCULINITY: MASCULINIDAD FEMENINA

Otro concepto importante que desarrolla la categoría queer a fines de los noventa tiene que ver con la *Female Masculinity*,²⁷⁵ categoría desarrollada por Judith Halberstam en el libro del mismo nombre. Ya no estamos ante un concepto del período 1990-1995, pero la importancia del mismo sirve como ejemplo de los desarrollos de lo queer de la segunda mitad de la década de los noventa: “Yo propongo la expresión ‘masculinidad femenina’ como un marcador, un índice y como un término para estudiar las formas creativas de ser personas con géneros queer, que parejas y grupos cultivan en una gran variedad de contextos translocales”. (Halberstam, 2008 [1998]: 15) 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, revela una variedad de géneros queer, como la *Stone butch*, que desafían totalmente la estabilidad y la precisión de los sistemas binarios de sexo y género.²⁷⁶

10. LA TEORÍA QUEER ¿INSTITUCIONALIZADA?

A medida que el conjunto de teorizaciones queer emerge como colectivo teórico, nos encontramos ante una mayor institucionalización de la categoría queer. En 1995 se publican dos textos determinantes para pensar lo queer en este período de

²⁷² Cf. BERLANT, Lauren/WARNER, Michael. “Sex in Public”, 1998.

²⁷³ Cf. BERLANT, Lauren/WARNER, Michael. “Sex in Public”, 1998; GAMSON, Joshua. “Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma”, 1995; WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, 1993.

²⁷⁴ Cf. WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, 1993, pág. XVI.

²⁷⁵ Cf. HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*, 2008 [1998], pág. 262.

²⁷⁶ Cf. HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*, 2008 [1998], pág. 164.

“institucionalización”. Esos libros son *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture* (1995, Lisa Duggan y Nan Hunter) y *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography* (1995, David Halperin).²⁷⁷ El primero se puede pensar como uno de los libros “fundantes” del conjunto teórico queer, con artículos que bucean en todas las cuestiones teóricas que sirven como contexto sociohistórico para la emergencia y configuración de la teoría queer.

El segundo, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, permite pensar una apreciación global del período 1990-1995 y cierta sistematización de lo queer y su emergencia, así como sus vínculos con teorizaciones de los años setenta. El título del volumen es más que elocuente respecto a las raíces que toma para pensar lo queer. Halperin se vincula directamente con la filosofía foucaultiana y sus análisis de la sexualidad para pensar la importancia insoslayable de los mismos en la teoría queer. Creo que el libro de Halperin, por su circulación a nivel global como texto traducido a diversas lenguas, es un claro ejemplo descriptivo de las herramientas de la teoría queer y sus antecedentes directos, así como una muestra de la creciente “institucionalización” de lo queer hacia 1995 en Estados Unidos.

10.1. SAN FOUCAULT

Halperin toma la influencia clave de Foucault para las teorizaciones queer, marcando incluso que lo considera una suerte de queer *avant la lettre*.²⁷⁸ A partir de un análisis del pensamiento foucaultiano y las categorías que utiliza lo queer en su hitos emergentes (Butler, Sedgwick), así como el contexto teórico-político de los años ochenta y noventa (Gayle Rubin), Halperin presenta una suerte de compendio que describe la emergencia y las categorías utilizadas y potenciadas por la teoría queer, prestando especial atención al SM gay-lésbico y su vínculo directo con Foucault y Gayle Rubin. Halperin retoma las ideas de la liberación gay-lésbica, las teorizaciones de Foucault en *La voluntad de saber*, así como sus ideas sobre SM (y las de Gayle Rubin), para demostrar que justamente la teoría queer es un pensamiento emergente que viene de décadas anteriores. En ese sentido, Halperin analiza los discursos homofóbicos, sus formas de actuación y las estrategias de lucha posible que instaaura lo queer.²⁷⁹

10.2. EL DISCURSO HOMOFÓBICO Y LA RESISTENCIA QUEER

²⁷⁷ También se podría incluir el artículo: SEIDMAN, Steven. “Deconstructing queer theory, or the under-theorization of the social and ethical” 1995.

²⁷⁸ Sobre Foucault como sujeto queer Cf. HALPERIN, David M. *San Foucault. Para una hagiografía gay*, 2007 [1995], pág. 13.

²⁷⁹ Sobre la incoherencia de los discursos homofóbicos Halperin marca que es una característica que los vuelve más poderosos, ya que opera estratégicamente por medio de contradicciones lógicas: “Los discursos homofóbicos no tienen un contenido proposicional estable. Están compuestos de un número potencialmente infinito de afirmaciones diferentes pero intercambiables, de tal forma que, cuando una afirmación es refutada o descalificada, otra puede sustituirla, incluso con un contenido opuesto a la primera.” (Halperin 2007 [1995]: 53)

Halperin retoma las ideas de Sedgwick y Butler para trabajar con el clóset y la autoafirmación positiva como estrategia de resistencia. Desarrolla las posibilidades del análisis discursivo propuestas por teóricos gay y lesbianos para encontrar la explicación del discurso homofóbico en un sentido estratégico. La incoherencia que recibe el concepto de heterosexual gracias a la creación del discurso homofóbico lo convierte en un estado precario e inestable que puede ser confrontado. Ahí es donde existen herramientas estratégicas para combatir el discurso homofóbico. Como la heterosexualidad no es objeto de escrutinio o conocimiento, la incoherencia en el centro de su definición no es vista. Tiene una invisibilidad privilegiada. Es una condición para el conocimiento objetivo y desinteresado de otros objetos, en particular la homosexualidad, a la que produce como una figura manipulable y contradictoria de transgresión a fin de desviar la atención de su propia incoherencia. Como señala Halperin, no hay departamentos de estudios heterosexuales porque todas las ramas de las ciencias humanas ya lo son y porque la heterosexualidad ha rechazado la posibilidad de convertirse en un problema que requiera ser estudiado y entendido. En contraste, la homosexualidad nunca es un espacio subjetivo viable. Desde esa posición se supone que el sujeto no puede acceder a la posibilidad de hablar.

La teorización de Halperin, argumentada a partir de las ideas de Foucault sobre el poder, sigue adelante con la resistencia como posibilidad interna de combatir el dominio del poder. En ese sentido, las herramientas de resistencia que tiene lo queer están en los sitios más vulnerables del discurso heterosexista homofóbico, la formación discursiva de la sexualidad crea oportunidades para contraprácticas discursivas. En otras palabras, el dispositivo de la homofobia contiene las estrategias antihomofóbicas que pueden funcionar como herramientas de lucha política.²⁸⁰ Pasar de la posición del homosexual objeto a la de sujeto ofrece a gays y lesbianas un nuevo tipo de identidad sexual:

La identidad (homo)sexual puede ahora constituirse no como una sustancia sino como una oposición, no por lo *que* es sino por el *lugar* que ocupa y el *modo* en que opera. Aquellos que ocupan deliberadamente una posición marginal, que asumen una identidad sin esencia, exclusivamente posicional, no son hablando propiamente gays, sino *queers*. (Halperin, 2007 [1995]: 83)

10.3. IDENTIDAD QUEER

En *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Halperin introduce la noción de identidad queer:

Al resistir a las prácticas discursivas e institucionales que, en su funcionamiento difuso y extendido contribuyen a la operación de la

²⁸⁰ Halperin da ejemplos de herramientas activistas y teóricas propias de lo queer. Cf. HALPERIN, David M. *San Foucault. Para una hagiografía gay*, 2007 [1995], pág. 70.

heteronormatividad, las identidades *queer* pueden abrir un espacio social para la construcción de identidades diferentes, la elaboración de varios tipos de relaciones y el desarrollo de nuevas formas culturales. (Halperin, 2007 [1995]: 88)

La identidad queer no está fundada en una verdad positiva o una supuesta realidad estable, porque la misma palabra queer no se refiere a algo determinado, adquiere sentido en oposición a la norma. Como señala Halperin:

Queer designa todo lo que está en desacuerdo con lo normal, lo legítimo, lo dominante. *No hay nada en particular a lo que necesariamente se refiera.* Es una identidad sin esencia. *Queer*, entonces, no demarca una positividad sino una posición enfrentada a lo normativo, la cual no está restringida a lesbianas y gays, sino que está disponible para cualquiera que esté o se sienta marginado a causa de sus prácticas sexuales (...) (Halperin, 2007 [1995]: 84)²⁸¹

La categoría queer en la versión de Halperin tiene inconvenientes estratégicos, principalmente en cuanto a su accionar político, ya que fue utilizada en forma conflictiva y marca una división generacional entre gays y lesbianas y “queers” (setentas versus noventas). Sin embargo, lo paradójico consiste en que el inconveniente es también su potencialidad, la falta de especificidad que es su mayor cualidad, también es su mayor defecto.²⁸² Pese a todas las contras, Halperin cree que queer puede todavía servir para un inversión radical de la lógica del discurso homofóbico: “la capacidad de queer para definir la identidad (homo)sexual como una relación y una oposición, pero no necesariamente como una sustancia, no como una positividad sino como una posición, no como una cosa sino como una resistencia a la norma.” (Halperin, 2007 [1995]: 87)

Para Halperin, la visión anti-identitaria de lo queer no tiene que ver con un fundamentalismo en contra de la identidad gay, sino una complejización de la noción de identidad, ya que es posible la configuración de una noción de identidad queer. En ese sentido, queer es una identidad sin esencia, un horizonte de posibilidad, una transformación de sí, un potencial (queer).

10.4. FOUCAULT Y EL SM GAY-LÉSBICO

Foucault no negó, siguiendo los razonamientos de Halperin, la importancia del movimiento de liberación gay-lésbica. Pero creyó que el camino a seguir era ir más allá de la lucha a inventar nuevos tipos de relación con sus propias dinámicas, deberes y derechos. La actitud queer constituye una resistencia a las normas sociales y una

²⁸¹ Cf. HALPERIN, David M. *San Foucault. Para una hagiografía gay*, 2007 [1995], pág. 84.

²⁸² Como señala Halperin sobre los aspectos negativos de queer: “El término *queer* es traicionero porque su falta de contenido lo pone a disposición de aquellos que no han experimentado las formas de desvalorización política y descalificación social que las lesbianas y los gays padecen a diario en virtud de su sexualidad. *Queer* por lo tanto incita a una manipulación política hostil que ya es familiar para las lesbianas y los gays desde el uso de la etiqueta “bisexual”: provee los medios para “des-gaycizar” la condición gay (*de-gayng gayness*).” (Halperin, 2007 [1995]: 86)

negación de los valores establecidos pero también una construcción positiva y creadora de diferentes modos de vida. Según Halperin, eso ya lo veía Foucault, por eso menciona que dos hombres o dos mujeres tienen que inventar todo en una relación todavía sin forma. Para lesbianas y gays la invención de sí no es un entretenimiento, es una necesidad. Una de esas posibilidades de inventar nuevos vínculos Foucault (y Halperin en su lectura) la encuentran en el SM gay-lésbico, que para Foucault es un juego en el que las diferencias de poder están subordinadas al propósito estratégico de producir placer. Según Halperin, el SM gay-lésbico elabora un nuevo mapa de los puntos eróticos del cuerpo, una redistribución de las llamadas zonas erógenas, una ruptura con el monopolio tradicionalmente acordado a los genitales e incluso una reerotización de los genitales masculinos como puntos de vulnerabilidad más que como objetos de veneración. En todos esos aspectos, el SM gay-lésbico representa un encuentro entre el sujeto moderno de la sexualidad y la alteridad de su cuerpo. En la medida en que este encuentro produce cambios en la relación entre la subjetividad, la sexualidad, el placer y el cuerpo: “el S/M califica como una práctica potencial de transformación de sí (lo cual no significa, por cierto que el S/M sea la única actividad sexual practicada por [algunas] lesbianas y [algunos] gays que tenga un potencial transformador).” (Halperin, 2007 [1995]: 111). Por ejemplo, al desexualizar el placer y apartarlo de los órganos genitales, las prácticas SM gay posibilitan la formación de una identidad sexual masculina alejada del pene o que cambia su estatus en el orden corporal. La masculinidad se deconstruye y se la puede reconfigurar. De igual forma el SM lésbico puede interpretarse como la expresión de una lucha paralela entablada por las mujeres a fin de escapar de los estereotipos de la feminidad. En otras palabras, la subversión del SM gay-lésbico permite deconstruir los órdenes normativos y disciplinarios, y reconfigurar el cuerpo en formas disidentes.

IV. DESARROLLOS POSTERIORES DE LA TEORÍA QUEER

1. EL CONSERVADURISMO GAY VS. LA SUBVERSION QUEER

Paralelamente a la emergencia del movimiento y las teorías queer se produce también el desarrollo de un sector del movimiento LGBTIQ que busca la normalización y asimilación de lo gay. Este sector defiende una identidad gay homogeneizada y “políticamente correcta” con el fin de lograr la integración en la comunidad “normal” heterosexual. En ese sentido, la identidad gay normalizada termina funcionando como un dispositivo disciplinador que excluye la disidencia sexual. Este sector forma parte de los debates entre la posición asimilacionista y el posicionamiento diferencial (donde estaría lo queer, que se queda en la idea de ser diferente). Estos debates, que nutren la emergencia de lo queer, continúan durante los noventa, y hacia la segunda mitad de la década, con cierta “institucionalización” de lo queer, se produce un choque más

directo entre los posicionamientos queer y lo que autores como Bell y Binnie han denominado el “conservadurismo gay”.²⁸³

En el contexto de la crisis del VIH-Sida, ante las campañas de salud y la posición estatal en contra del sexo y la promiscuidad, el movimiento queer se mostró como pro-sexo, difundiendo la idea de que la solución no era erradicar las prácticas sexuales sino dar a conocer los métodos de prevención contra el VIH-Sida. Porque lo queer no confronta contra la promiscuidad, en todo caso, la celebra. Douglas Crimp, como ejemplo de activista y teórico queer, fue parte de estos posicionamientos a través de sus “principios de promiscuidad” (en inglés “principled promiscuity”), que en 1987 articulan la promiscuidad como un valor sexual positivo y un remedio contra el puritanismo del gobierno y la sociedad heteronormada. Crimp encontró en las políticas queer un espacio de resistencia, principalmente en su defensa de la promiscuidad y de la liberación sexual (lo que un sector del modelo gay normalizado y el aparato estatal no aceptan).²⁸⁴

Hay tener en cuenta que en Estados Unidos, desde fines de los ochenta, se dio un choque generacional entre (lo que quedaba de) la generación del modelo gay pos-Stonewall y la nueva generación emergente. Como ya señalé, esta tensión entre las políticas queer y las políticas gay-lésbicas fue parte del marco de emergencia de la teoría queer.²⁸⁵ Desde el aparato estatal y la sociedad “normal” se propugnaron políticas que buscaban domesticar y disciplinar el deseo sexual disidente bajo rótulos como normalidad y moralidad, con la excusa de la crisis del VIH-Sida y el deseo de intervención del régimen heteronormado en las prácticas y cuerpos de los sujetos abyectos. En ese marco, el sector más integracionista de la comunidad LGBTIQ fue utilizado por políticas conservadoras que polarizaron la tensión entre “buenos homosexuales” y “malos homosexuales”. Esta distinción, según Bell y Binnie, se terminó expresando, hacia mediados de los años noventa, en el surgimiento del *gay conservatism* o conservadurismo gay, que, en cierta medida, fracturó las políticas gay-lésbicas. Porque el conservadurismo gay aboga por una “buena homosexualidad”. Durante los noventa, mientras las políticas y el movimiento queer trabajan sobre la categoría queer y se manifiestan desde la diferencia y la disidencia, también emerge este conservadurismo gay como una línea de corrección política y normalización que entra en tensión con la teoría queer hacia mediados de la década de los noventa. Según Bell y Binnie, los textos “canónicos” de este conservadurismo gay son: *After the Ball: How America will Conquer its Fear and Hatred of Gays in the '90s* (1989, Marshall

²⁸³ Cf. BELL, David/BINNIE, Jon. *The Sexual Citizen. Queer Politics and Beyond*, 2000.

²⁸⁴ Los dos autores que analizo en esta tesis hacen defensas de la promiscuidad gay el mismo año que Crimp propone sus principios de promiscuidad.

²⁸⁵ Cf. BELL, David/BINNIE, Jon. *The Sexual Citizen. Queer Politics and Beyond*, 2000, pág. 37.

Kirk y Hunder Madsen), *A Place at the Table: the gay Individual in American Society* (1993, Bruce Bawer), y *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality* (1995, Andrew Sullivan).

Contra esta política gay confronta lo queer. Cuando se habla de un enfrentamiento entre lo queer y lo gay, no se trata de un choque contra lo gay simplemente. Lo queer confronta con las políticas normalizadoras del conservadurismo gay, no así con las políticas gays o el modelo gay no normalizado proveniente directamente de los años setenta (o lo que quedaba de él en tiempos de la crisis del VIH-Sida). Pero, contra ese conservadurismo gay, el mismo modelo gay reacciona, porque lo queer no es un compartimento estanco que no forma parte de los estudios gay y lesbianos, los estudios de género, el feminismo o las políticas gays no normalizadoras. A veces, en ciertas apreciaciones críticas, la falta de especificidad en esta confrontación de lo queer contra el conservadurismo gay atenta contra la comprensión de lo queer como categoría compleja, multidisciplinaria y en diálogo constante con su genealogía y su pasado histórico, anclado en el feminismo y el movimiento gay-lésbico.

Estos textos canónicos antes señalados articularon una agenda del conservadurismo gay y se opusieron directamente al modelo radical de sexualidad-otra de las políticas queer. Kirk y Madsen critican a la cultura del modelo queer como “disgustingly different” y son prejuiciosos y discriminadores con “la diferencia” de lo queer:

(...) men ultrawishy and ultraviolet, Frankensteinian thugwomen with bolts in their necks, moustachio'd Dolly Parton wanna-bes, leather-men in booths and whips, ombudsmen of pederasty squiring their ombudsboy. They urge instead "self-policing" of behaviour by homosexuals, offering a help-list of incantations: "I won't have sex in public places; I won't talk gay sex and gay raunch in public; if I'm a pederast or sadomasochist. I'll keep it under wraps, and out of gay pride marches" (Kirk/Madsen, 1989: 360)

Para el conservadurismo gay la homofobia se trata más un problema de relaciones públicas que de discriminación. En el caso de Sullivan el camino propuesto tiene que ver con la despolitización de lo gay. En los argumentos de este autor el enfoque es integracionista y complaciente con la heteronorma: lo gay debe aprender de lo heterosexual y viceversa. Es muy clara la diferencia, tanto con el modelo gay liberacionista de los setenta como con el activismo queer subversivo. Suena casi ridículo, pero para Sullivan el aporte de lo gay a la sociedad tiene que ver con el estilo, la ironía, el desplazamiento del afecto familiar a la comunidad y sugiere que el único trabajo político necesario para el movimiento gay-lésbico es la legalización del matrimonio gay. Lo paradójico fue que, sin un triunfo claro de una posición conservadora, el reclamo del matrimonio se tornó hegemónico en el movimiento gay-lésbico hacia fines de la década de los noventa en Estados Unidos y Europa.

El mayor peligro del conservadurismo gay tiene que ver con la búsqueda de una integración desidentitaria de lo gay en la sociedad “normal”: “If only gay men could enter into ‘normal society’ by marrying each other, ‘one might imagine a gay couple that most heterosexuals would not even recognize as gay’” (Bell/Binnie, 2000: 45). Para el conservadurismo gay tanto la identidad gay liberacionista en un sentido étnico como el activismo queer son “desagradables” porque atentan contra la “respetabilidad” del modelo gay conservador. Este modelo rompe con las propuestas promiscuas de lo queer (por ejemplo en el enfoque de Crimp antes mencionado) y despolitiza la sexualidad proponiendo un modelo gay asociado al amor monógamo e imitativo de lo peor de la heteronormatividad y el binarismo de género: “We’re not fighting for the right to suck and fuck...we’re fighting for the right to love and marry, not merely to blast away with our “hot love-guns”” (Kirk/Madsen, 1989: 380). El sueño del conservadurismo gay va de la mano de la invisibilidad y la asimilación total al sistema de la normalidad. En este modelo, cargado de prejuicios y discriminación, no hay lugar para la disidencia sexual, ni para el feminismo ni el lesbianismo ni la transexualidad (por poner algunos ejemplos).

El conservadurismo gay tuvo su momento de mayor visibilidad hacia la segunda mitad de los noventa con el libro de Sullivan antes mencionado, *Virtually Normal* (1995),²⁸⁶ que se convierte prácticamente en el manifiesto de este modelo conservador. La teoría queer responde al libro de Sullivan con *The Trouble With Normal* (1999) de Michael Warner, que se planta contra del asimilacionismo/integracionismo de la norma conservadora.²⁸⁷ Warner confronta directamente con el conservadurismo gay, polemiza en torno al reclamo del matrimonio gay y la derecha conservadora gay y se posiciona desde una disidencia sexual queer anti-integracionista. Como otros teóricos, Warner toma un término que surge hacia fines de los noventa, *gay shame*, la vergüenza gay, como un constructo que es desarrollado en la teoría queer y los estudios gay-lésbicos.

La consolidación del conservadurismo gay, la crítica a esta norma gay y la “institucionalización” de la teoría queer,²⁸⁸ así como el desarrollo de categorías nuevas o poco desarrolladas en el período 1990-1995, hablan del período que se abre en la segunda mitad de la década de los noventa como un segundo momento de la teoría queer en donde se puede empezar a pensar lo posgay, lo posqueer y la norma gay desde posiciones críticas. En este segundo momento, las teorizaciones queer se diversifican en torno a la oposición a la normalidad. Warner en el libro *Trouble With*

²⁸⁶ Cf. SULLIVAN, Andrew. *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality*, 1995

²⁸⁷ Cf. WARNER, Michael. *The Trouble with Normal*, 2000 [1999].

²⁸⁸ Cf. PRECIADO. *Testo yonqui*, 2008, pág. 239.

Normal, propone una ética de la vida queer.²⁸⁹ Pero, ante la “institucionalización” de lo queer²⁹⁰ y su llegada al público masivo en los medios, se pregunta si se trata de la normalización de lo queer.²⁹¹ En la segunda mitad de los noventa, lo queer convive con el conservadurismo gay, con lo que queda de la identidad gay de los setenta, con las propias críticas internas de lo queer y la posibilidad de pensar lo posqueer y lo posgay, así como con la “institucionalización”/normalización de lo queer.²⁹² Al respecto, Lisa Duggan nos señala la normalización de lo queer cuando es cooptado por los medios *mainstream*. En ese sentido, Duggan propone a la homonormatividad como categoría para pensar una ideología que utiliza causas progresistas como el matrimonio gay pero que al mismo tiempo produce una normalización despolitizadora de lo queer. Para Duggan la homonormatividad anestesia a las comunidades queer y propugna una aceptación pasiva de formas de la desigualdad vinculada al consumo.

2. NUEVAS CATEGORÍAS: POSGAY-POSQUEER-GAY SHAME

En este marco de lo queer “institucionalizado” y de tensión y confrontación con el conservadurismo gay, surgen en el marco de las teorías queer nuevas propuestas categoriales para pensar el marco específico de fines de los años noventa.²⁹³ Este segundo momento queer es mencionado por algunos teóricos como el inicio de lo posqueer.²⁹⁴

La *gay shame* surge como movimiento contracultural hacia fines de los años noventa, como una forma de combatir la comercialización y despolitización del orgullo gay ante el avance del conservadurismo gay. Lo queer, ante la normalización y la “institucionalización” toma el camino de volver a pensar las categorías del movimiento de liberación de los años setenta y, en ese sentido, *gay shame* se vuelve una posibilidad. El movimiento *gay shame* está en contra de la asimiliación de lo gay y rechaza con fuerza las estructuras sociales y conservadoras. Lo *gay shame* se posiciona como un activismo queer que viene a romper con la idea de normalización e integración tanto del conservadurismo gay como la “institucionalización” despolitizada de lo queer en la academia norteamericana. Es una posición de resistencia a la norma

²⁸⁹ Algo similar al gesto de Paco Vidarte con su “ética marica”. Cf. VIDARTE, Paco. *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*, 2007.

²⁹⁰ HALPERIN, David M. “The Normalization of Queer Theory”, 2003, pág. 343.

²⁹¹ Para objeciones a lo queer Cf. JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction* 1996.

²⁹² Cf. MARTÍNEZ-EXÓSITO, ALFREDO. “Normalización y literatura queer”, 2010.

²⁹³ Hacia la segunda mitad de los noventa surgen teorizaciones provenientes del movimiento trans Cf. FEINBERG, L. *Transgender Warriors*, 1996; FEINBERG, L. *Trans Liberation*, 1998; KESSLER, Suzanne J.. *Lessons from the Intersexed*, 1998; CALIFIA, Pat. *Public Sex. The Culture of Radical Sex*, 1994; CALIFIA, Pat. *Sex Changes. The Politics of Transgenderism*, 1997.

²⁹⁴ Preciado señala el término: “No creo que haya una verdad anatómica independiente de los ejercicios culturales de repetición coercitiva que nos conducen a ser hombres o mujeres. Desde esta perspectiva que yo llamaría *post-queer* –que ha pasado por las teorías performativas de Judith Butler, pero también por el sida, la oveja *Dolly* y el consumo de testosterona-, el deseo, la sexualidad, el goce erótico y político, reposan precisamente sobre el acceso a esos biocódigos performativos.” (Preciado, 2008: 261)

gay conservadora que acecha a lo queer, combate la asimilación y el avance de la homonormatividad en el modelo gay mediante críticas y políticas de visibilidad pública de la abyección. Lo *gay shame* viene también a combatir por el espacio público para las sexualidades disidentes y la demanda de corrección política del conservadurismo gay. A nivel institucional, la conferencia *Gay Shame* del año 2003, tal como señalan Judith Halberstam y Leo Bersani, fue una bisagra para pensar la categoría a nivel teórico.²⁹⁵ En la emergencia de *gay shame*²⁹⁶ hay una crítica al conservadurismo gay mediante un retorno a las bases del movimiento LGBTIQ, una mirada a la liberación gay-lésbica de los setenta y a la subversión de la rebelión de Stonewall. En ese sentido, el desarrollo de David Halperin de la noción de “subjetividad gay”²⁹⁷ permite pensar el vínculo de las comunidades gay con el pasado de los años setenta.

El otro término que comienza a emerger es lo posqueer. No surge con una configuración del todo precisa, sino que se comienza a encontrar su uso en diferentes textos que problematizan lo queer. Una de las posibilidades de lo posqueer aparece en *Gay and After* (1998, Alan Sinfield), que propone a lo posqueer como una suerte de posición alternativa a lo posgay, al conservadurismo gay o al radicalismo queer.²⁹⁸

3. NUEVOS DESARROLLOS: JUDITH BUTLER Y BEATRIZ PRECIADO

Las teorizaciones queer continúan hasta nuestros días. En el siglo XXI, surgen nuevos enfoques y teorizaciones que pueden considerarse una suerte de desarrollos o continuaciones de la teoría queer. Más allá de que el momento queer es un proceso propio de los años noventa y que, siguiendo la lógica de pensar “momentos”, podríamos estar en el momento posqueer, no se puede negar que la categoría queer, con todas las complejidades y contradicciones internas y externas que tiene la misma, sigue vigente en el trabajo cultural con las sexualidades disidentes.

Entre estos desarrollos del siglo XXI de lo queer hay dos nombres que sobresalen de las teorizaciones globales: Judith Butler y Beatriz Preciado. La primera continúa con su lugar preponderante en el trabajo con género y sexualidades disidentes y no deja de pensar lo queer en un sistema de pensamiento filosófico.²⁹⁹ El caso de Beatriz Preciado es diferente, ya que es un ejemplo de formación en el marco de emergencia

²⁹⁵ Cf. ENG, David L./HALBERSTAM, Judith/MUÑOZ, José Esteban. “Introduction: What’s Queer about Queer Studies Now?”, 2005.

²⁹⁶ Para ejemplos del uso de *gay shame* Cf. MUNT, Sally R. *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*, 2008; BERSANI, Leo/PHILLIPS, Adam. *Intimacies*, 2008; HALBERSTAM, Judith. “Shame and White Gay Masculinity”, 2005; WEISS, Margot D. “Gay Shame and BDSM Pride: Neoliberalism, Privacy, and Sexual Politics”, 2008.

²⁹⁷ Para una definición de la categoría de subjetividad gay Cf. HALPERIN, David M. *What do gay men want?: an Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*, 2003, pág. 5.

²⁹⁸ El término posqueer comienza a aparecer con frecuencia en los últimos años Cf. GIFFNEY, Noreen/HIRD, Myra J. (eds.). *Queering the Non/Human*, 2008; RUFFOLO, David V. *Post-Queer Politics*, 2009.

²⁹⁹ Cf. BUTLER, Judith. *Deshacer el género*, 2006 [2004].

de la teoría queer que propone una reelaboración de la teoría queer y las sexualidades disidentes en el marco europeo.³⁰⁰

3.1. BEATRIZ PRECIADO: PARA UNA TEORÍA DE LA CONTRA-SEXUALIDAD

Uno de los aportes radicales del siglo XXI a las teorizaciones queer es la obra de Beatriz Preciado.³⁰¹ A partir de sus textos centrales, *Manifiesto contra-sexual* (2000) y *Testo yonqui* (2008), Preciado lleva adelante una reflexión radical sobre la sexualidad y el género que retoma y desafía las bases de las teorizaciones queer de los años noventa.

En lugar de iniciar su reflexión a partir de género o diferencia sexual realiza un desplazamiento epistemológico y aborda en su análisis al dildo,³⁰² lo que permite llevar a cabo un proceso de desnaturalización de la sexualidad y un redescubrimiento del género y el sexo como prótesis. Con esto, Preciado agrega una reflexión subversiva sobre la materialidad del cuerpo a las teorizaciones del género de la teoría queer y el feminismo. Preciado lleva más lejos los análisis y cuestionamientos de la teoría queer, porque dinamita el pensamiento binario genital-material pene/vagina, centrándose en el potencial subversivo del ano, un lugar que trasciende los límites de la diferencia sexual. El planteamiento de Preciado propone una sociedad contra-sexual que desmantele todos los dispositivos de normalización y de asignación de roles sexuales y de género por medio de una serie de propuestas subversivas. Preciado realiza una investigación genealógica de los antecedentes tecnológicos y políticos del dildo, y teoriza que el dildo no está emparentado con el pene como sustituto o fetiche, sino con la mano masturbadora y con las máquinas vibradoras que se empleaban para producir la crisis histérica en las mujeres del siglo XIX. Esto es importante porque no hay un original de masculino ni femenino, resulta imposible dotar de significación al sexo, como suele intentar el poder.³⁰³

Según Mattio, Preciado en el *Manifiesto Contra-sexual* no sólo atribuye al género un carácter descriptivo, sino principalmente prostético y entiende al sexo y el género como tecnologías biopolíticas que aseguran la hegemonía heterosocial.³⁰⁴ Para Preciado, en una crítica a Butler, la incorporación de una identidad de género no es

³⁰⁰ Para un ejemplo del uso de la performatividad con el cruce étnico y poscolonial Cf. SIEG, Katrin. *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, 2002.

³⁰¹ Beatriz Preciado es una de las voces más rupturistas que surgen en el campo del trabajo con las sexualidades disidentes en el siglo XXI. Alumna de Jaques Derrida y Agnes Heller en Nueva York, se forma en el contexto de configuración y emergencia de la teoría queer en Estados Unidos y es uno de los nombres clave, junto a Marie-Hélène Bourcier, para pensar en el surgimiento de la teoría queer en Francia.

³⁰² Para una historia referida al dildo Cf. MAINES, Rachel P. *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, 2010 [1999].

³⁰³ Cf. SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*, 2004.

³⁰⁴ MATTIO, Eduardo. "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual", 2012.

sólo un acto performativo, sino que hay tecnologías de incorporación del mismo. Preciado señala que el género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos, es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Al respecto, Marie-Hélène Bourcier señala que Preciado en el *Manifiesto Contra-sexual* focaliza en las zonas no exploradas tanto por el feminismo como la teoría queer:

(...) el cuerpo como espacio de construcción bio-política, como lugar de opresión, pero también como centro de resistencia. En su declinación política, las nuevas tecnologías de la sexualidad que aquí se proponen muestran que el cuerpo es también el espacio político más intenso donde llevar a cabo operaciones de contra-producción de placer. (Bourcier, 2002 [2000]: 12)

Debido de la importancia de las ideas y teorizaciones de Preciado, me interesa recorrer brevemente algunos de los conceptos clave para un análisis de las sexualidades disidentes, como pueden ser la noción de régimen farmacopornográfico o terror anal. Principalmente, Preciado desarrolla su pensamiento en los dos libros mencionados y en textos como “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual” (2009), pero no son los únicos textos que construyen la constelación textual que conforma su pensamiento.³⁰⁵

3.1.1. PRÁCTICAS CONTRA-SEXUALES

La contra-sexualidad define la sexualidad como tecnología y tiene por objeto de estudio las transformaciones tecnológicas de los cuerpos sexuados y generizados. Para Preciado el sexo:

(...) es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas. (Preciado, 2002 [2000]: 22)

Según Preciado, el género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales. En ese sentido, la heterosexualidad es una tecnología social, que contiene su posibilidad de inversión y modificación. En el espacio de la parodia y la transformación plástica es donde aparecen las prácticas contra-sexuales como posicionamientos radicales en relación con hegemonía sexual. Los ejemplos que nos

³⁰⁵ Cf. PRECIADO, Beatriz. “(Auto)biografía de un órgano”, 2001; “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, 2011; “Biopolítica del género. La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos”, 2009; “Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle”, 2008; “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...” 2004; “Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente”, 2000; “Multitudes queer. Notes pour une politique des ‘anormaux’”, 2003; “Museo, basura urbana y pornografía”, 2008; “Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology”, 2008; “Revoluciones vivas y muertes chiquitas”, 2009; “Savoirs_Vampires@War”, 2005; “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica”, 2010; *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, 2010.

presenta Preciado tienen que ver con el uso de dildos, la erotización del ano y las relaciones SM contractuales. El enfoque de Preciado es totalmente radical, porque el género ya no se piensa únicamente de forma performativa, sino que Preciado focaliza en lo material de los cuerpos e indica que no sólo el sexo, el género y la heterosexualidad son tecnologías de dominación y fabricación de cuerpos, sino que los mismos órganos sexuales son productos de tecnologías sofisticadas.³⁰⁶

3.1.2. TECNOLOGÍAS PRECISAS DE TRANS-INCORPORACIÓN

Como ya mencioné, una de las críticas de Preciado a Butler tiene que ver con no profundizar en lo corporal, marcando que Butler toma sólo algunos aspectos de la performance de la *drag queen*. Porque Butler, según Preciado, al acentuar la idea de performance de género, ignoraría los procesos corporales y, en particular, las transformaciones que suceden en los cuerpos transgénero y transexuales (así como las técnicas de estabilización del género y el sexo que funcionan en los cuerpos heterosexuales). Lo transexual y lo transgénero van más allá de performances teatrales a través de los géneros, sino que se tratan de transformaciones físicas, sexuales, sociales y políticas de los cuerpos, lo que Preciado llama tecnologías precisas de trans-incorporación.³⁰⁷

Siguiendo la idea de Butler de invocación performativa, Preciado llega a la conclusión de que las mismas tecnologías asignan sexo masculino o femenino, evitando cualquier ambigüedad:

Todos hemos pasado por esa primera mesa de operaciones performativa: “¡Es una niña!” o “¡Es un niño!”. El nombre propio, y su carácter de moneda de cambio, harán efectiva la reiteración constante de esta interpelación performativa. Pero el proceso, no se detiene ahí. Sus efectos delimitan los órganos y sus funciones, su utilización “normal” o “perversa”. La interpelación no es sólo performativa. Sus efectos son prostéticos: hace cuerpos. (Preciado, 2002 [2000]: 105)

Ese es el desarrollo que realiza Preciado sobre la teoría de Butler, agregando que los órganos sexuales no son sólo reproductores, sino que son productores de la coherencia del cuerpo como propiamente “humano”, porque sólo como sexuado el cuerpo tiene sentido, ya que para el sistema heteronormado un cuerpo sin sexo es “monstruoso”.³⁰⁸

3.1.3. TEORÍA PROSTÉTICA DEL DILDO

El eje que toma Preciado para su análisis en *Manifiesto contra-sexual* es el dildo, leído hasta ese momento como un objeto sexual de plástico.³⁰⁹ Ella nos señala que no se trata de un pene de plástico sino que antecede al pene. Preciado invierte los términos

³⁰⁶ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pág. 27.

³⁰⁷ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pp. 74-75.

³⁰⁸ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pág. 106.

³⁰⁹ Cf. DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*, 2009, pp. 110-111.

y propone al pene como un “dildo de carne”. Con la contra-sexualidad, Preciado recurre a la noción de “suplemento” tal como ha sido formulada por Jacques Derrida e identifica el dildo como el suplemento que produce aquello que supuestamente debe completar.³¹⁰

La operación de Preciado consiste en realizar un análisis genealógico del dildo y las prótesis, para invertir los términos en una operación derrideana y marcar que el dildo precede al pene. Porque de la misma manera que la copia es la condición de posibilidad del original, y que el suplemento sólo puede suplir en la medida en que es más real y efectivo que aquello que pretende suplementar, el dildo, que parece un suplemento de plástico del órgano natural, produce retroactivamente al pene original. En otras palabras, el dildo precede al pene.³¹¹ El dildo ya no imita al pene, sino que lo sustituye y lo supera.

Preciado, analizando la ficción de naturalidad de la masculinidad, marca que el mayor esfuerzo de las tecnologías de género no es la transformación de las mujeres, sino la fijación orgánica de ciertas diferencias, lo que Preciado denomina “producción prostética del género”.³¹² En el siglo XX la masculinidad se vuelve de a poco prostética. Para Preciado, la prótesis, pensada como una sustitución artificial en caso de mutilación, una copia mecánica imperfecta de un órgano vivo, ha transformado la estructura de la sensibilidad humana en algo que el nuevo siglo ha bautizado con el nombre de “poshumano”. Porque la prótesis no reemplaza solamente a un órgano ausente, se trata también de la modificación y el desarrollo de un órgano vivo con la ayuda de un suplemento tecnológico.³¹³ Lo que sugiere Preciado es que el sexo y el género deberían considerarse como formas de incorporación prostética que se hacen pasar por naturales y que están sujetas a procesos constantes de transformación y de cambio.³¹⁴

3.1.4. RÉGIMEN FARMACOPORNOGRÁFICO

La idea de “régimen farmacopornográfico” es desarrollada por Preciado en *Testo Yonqui* como un concepto determinante de su pensamiento filosófico. La invención de la categoría de género constituye el índice de emergencia del nuevo régimen farmacopornográfico de la sexualidad. Según Preciado, lejos de ser la creación de la agenda feminista de los años sesenta, la categoría de género pertenece al discurso biotecnológico de finales de los años cuarenta. El género, la masculinidad y la feminidad son inventos de la Segunda Guerra Mundial que conocerán su plena

³¹⁰ También Halberstam trabaja teóricamente el dildo. Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pág. 63.

³¹¹ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pp. 65-66.

³¹² Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pág. 124.

³¹³ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pp. 132-138.

³¹⁴ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pp 159-161.

expansión comercial durante la guerra fría.³¹⁵ El régimen farmacopornográfico es un régimen de producción al que están sometidas todas las formas de sexualidad y de producción de placer. El régimen biopolítico heterosexual es el que se conforma a finales del siglo XIX y a través de un sistema científico de clasificación de los cuerpos marca binarismos anatómicos, de género o de roles sociales o sexuales, cualquier desviación se vuelve patología:

La historia de la normalización de género en Occidente está marcada por la invención, la combinación sintética y la comercialización de nuevas moléculas de gestión del cuerpo (fármaco-), así como nuevas técnicas de representación (-porno) del género y de la sexualidad. La gestión farmacopornográfica (hormonal, quirúrgica, audiovisual) del género que comienza a partir de la Segunda Guerra Mundial forma parte de un conjunto más amplio de tecnologías de producción de la especie. Lo propio de este mecanismo cultural que en otros tiempos los marxistas dieron en llamar “ideología” es funcionar como un dispositivo técnico de producción fantasmático-prostética de cuerpos y subjetividad. Sin duda, el género (la masculinidad y la feminidad) es uno de los productos somático-mediáticos, farmacopornográficos, al mismo tiempo cuerpo e idea, entidad viva y código digital, que ha sido fabricado con mayor éxito por la industria farmacéutica y de la comunicación de finales del siglo XX. (Preciado, 2008: 93)

Según Preciado, el cambio se da con la invención/descubrimiento de las hormonas sexuales y la posibilidad de su elaboración sintética a mediados del siglo XX. Por eso, a partir de 1960, con la invención de la píldora se produce un quiebre que abre el camino al régimen farmacopornográfico.³¹⁶ La píldora opera desde el principio como una técnica no de control de la reproducción sino de producción y control de género:

La primera píldora inventada, aunque eficaz en el control de la natalidad, fue rechazada por el Instituto Americano de la Salud (AHI), porque, al suprimir totalmente las reglas, venía a poner en cuestión, según el comité científico, la feminidad de las mujeres americanas. Así se inventa una segunda píldora, igualmente eficaz, pero con una diferencia: su capacidad para reproducir técnicamente los ritmos de los ciclos menstruales naturales. (Preciado, 2008: 130)

La conclusión de Preciado es que el género, en el caso de la administración de la píldora, no es sólo representación teatral o acto performativo, sino que incluye también un elemento corporal, una producción farmacopornográfica de ficción somática de feminidad y masculinidad. Lo que se representa y se imita a través de la píldora no es un acto performativo en el sentido de Butler, sino que se trata de un proceso “biológico”: el ciclo menstrual.³¹⁷ La píldora crea un ciclo artificial para restituir la ilusión

³¹⁵ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pág. 81.

³¹⁶ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pp. 129-130.

³¹⁷ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pp. 130-131.

de naturaleza. Porque la intención farmacopornográfica del género busca que el cuerpo de las mujeres del siglo XX siga pareciendo el efecto de leyes naturales:³¹⁸

El régimen farmacopornográfico se eleva sobre las ruinas que deja la Segunda Guerra Mundial. Su erección crece como el champiñón nuclear de la bomba de hidrógeno. Es el legado psicopolítico (violencia máxima, excitación máxima, toxicomanía colectiva, psicosis postraumática) y técnico (redes de comunicación informáticas, técnicas de digitalización de la imagen, nuevas moléculas y nuevos materiales sintéticos) de la industria experimental de la guerra: es la aplicación de las nuevas técnicas de producción del placer (excitación-frustración) en el cuerpo tecnovivo a escala global. (Preciado, 2008: 219)³¹⁹

3.1.5. TECNOGÉNERO

Preciado dialoga directamente con la performatividad de Butler y encuentra que el aspecto material es clave para repensar la teoría de Butler, de ahí que la propuesta de Preciado es hablar de “tecnogénero”.³²⁰ La certeza de ser hombre o mujer es una ficción somato-política producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas funcionando como filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea. El género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones, creencias, identidades.³²¹

3.1.6. TERROR ANAL

Preciado desarrolla la idea del ano como órgano que se convierte en centro de un trabajo de deconstrucción contra-sexual.³²² A partir de una serie de preguntas por el lugar que ocupa el ano en la distribución corporal del régimen heterocentrado, Preciado invierte los términos del análisis sobre sexualidad tradicional y encuentra en el ano un punto de confrontación y disidencia sexual contra la norma y el régimen disciplinador de los cuerpos. El ano, como centro erógeno universal (más allá de la diferencia sexual, los roles de género, etc), como zona de pasividad primordial que está fuera de los puntos que el sistema marca como orgásmicos, con una función no reproductiva, se convierte en un espacio que no funciona dentro de la economía heterocentrada, justamente porque no funciona dentro del sistema de representación tradicional:

³¹⁸ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pp. 135-152.

³¹⁹ Respecto al cuerpo tecnovivo a escala global, Preciado desarrolla la noción de farmacopornomegalópolis: “Las fronteras de las actuales metrópolis (Los Ángeles, Londres, Nueva York, Bombai, París, Berlín, etc.) no coinciden con los límites geográficos de las ciudades modernas. Puedes creer que estás fuera y estar dentro, como puedes creer que estás dentro sin haber tocado por un momento la densidad virtual que constituye la farmacopornomegalópolis.” (Preciado, 2008: 234)

³²⁰ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pág. 87.

³²¹ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pág. 89.

³²² Cf. SÁEZ, Javier/CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo. Políticas anales*, 2011, pp. 172-174.

El ano, como centro de producción de placer (en este sentido próximo de la boca o de la mano, órganos que serán también fuertemente controlados por la regulación sexopolítica decimonónica antimasturbación y antihomosexualidad), no tiene género, no es masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan los géneros, los sexos, las identidades, el capital. Occidente dibuja un tubo con dos orificios, una boca emisora de signos públicos y un ano impenetrable, y enrolla en torno a estos una subjetividad masculina y heterosexual que adquiere estatus de cuerpo social privilegiado. (Preciado: 2002 [2000]: 59-60)

En “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, Preciado parte de contar la historia del ano como órgano que iguala a los seres humanos. Invierte el complejo de castración y lo convierte en un complejo de castración del ano de los hombres heterosexuales.³²³ “el miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección.” (Preciado, 2009: 137). La Iglesia y el régimen patriarcal controlan el placer de no ser hombre o no ser humano y por eso ponen en marcha una técnica para extirpar del ano toda capacidad que no fuera excremental.³²⁴ Para Preciado, de ahí surge la idea capitalista, ya que sin ano se es propietario, padre, esposo, procreador, etc. Entonces el ano se convierte sólo en un lugar de expulsión de detritus. Los poderes públicos se encargan de sellarlo y cerrarlo para que nazca la noción de cuerpo privado. Según Preciado, así nacen a fines del siglo XIX los hombres heterosexuales, cuerpos castrados de ano, presentados como jefes y vencedores, cuando en realidad son cuerpos heridos y maltratados. Por eso, en el hombre heterosexual el ano no es un órgano, es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración: “El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad.” (Preciado, 2009: 137) Para Preciado, la hegemonía del régimen heterosexual se asienta sobre su castración anal. A partir de esa idea, sobre esa comunidad de hombres de anos castrados se erige todo lo que articula la dominación del régimen heterosexual, que se encuentra asentado sobre la idea de familia tradicional.

3.1.7. TERRORISMO TEXTUAL-ANAL

En *Testo Yonqui* Preciado hace teoría en sí misma, a partir de la aplicación de testogel,³²⁵ la filósofa española narra los efectos de la aplicación de testosterona en su cuerpo y su mente mientras teoriza sobre la sexualidad:³²⁶

³²³ Cf. PRECIADO, Beatriz. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, 2009. pp. 166-167.

³²⁴ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*, 2002 [2000], pág. 123.

³²⁵ Testo gel es hormona testosterona en gel.

Rechazo la dosis médico-política, su régimen, su regularidad, su dirección. Abogo por un virtuosismo de género: cada cual, su dosis; cada contexto, su exigencia precisa. Aquí no hay norma, hay simplemente una multiplicidad de monstruosidades viables. Yo tomo testosterona como Walter Benjamin tomaba hachís o como Freud tomaba cocaína. Esto no es una excusa autobiográfica, sino una radicalización (en el sentido químico del término) de mi escritura teórica. Mi género no me pertenece ni a mi familia ni al Estado ni a la industria farmacéutica. Mi género no pertenece ni siquiera al feminismo, ni a la comunidad lesbiana, ni tampoco a la teoría *queer*. Hay que arrancarle el género a los macrodiscursos y diluirlo en una buena dosis de psicodelia hedonista micropolítica. (Preciado, 2008: 284)

Esa radicalización de su escritura teórica es clave para pensar todos sus escritos como un continuum en el que se teoriza de forma subversiva, radical y disidente sobre el género y el sistema de sexualidad occidental. En efecto, así como la radicalización de su teoría viene por su auto-experimentación en su cuerpo de las categorías con las que trabaja teóricamente, sus propios textos funcionan como “textos terroristas”.

Porque a Preciado le interesa una categoría inventada en 1971 por Roland Barthes: el “terrorismo textual,”³²⁷ que remite a los textos que son capaces de “intervenir socialmente”, no gracias al éxito o popularidad, sino gracias a la violencia que permite que el texto exceda las leyes que una sociedad, una ideología, o una filosofía imponen para constituir su propia inteligibilidad histórica. Los textos de Preciado son textos terroristas, pero la radicalización los lleva a un nivel superior, ya que ella lleva la noción a la denominación de “terrorismo anal”.

3.1.8. PROYECCIONES DE PRECIADO

A partir del trabajo con la teoría prostética del dildo, la contra-sexualidad, las pornotopías,³²⁸ el ano y la ruptura de los binarios corporales, Preciado abre toda una nueva gama de posibilidades para las teorizaciones y prácticas queer que tienen una proyección y una influencia transcendente en el pensamiento queer europeo, sobre todo en Francia y España. En ese sentido, textos como *King Kong Théorie* (2006, Virginie Despentes), *Devenir Perra* (2007, Itziar Ziga) y *Por el culo. Políticas anales* (2011, Sejo Carrascosa y Javier Sáez) son manifestaciones de lo que Preciado propone para la resignificación y la deconstrucción de géneros, sexualidades e identidades. En los dos primeros ejemplos, se trata de desarrollos sobre la categoría de mujer y el feminismo a través de herramientas de las teorizaciones queer y la propuesta teórica de Preciado.³²⁹ En el tercero, a partir del pensamiento de Preciado

³²⁶ Cf. PRECIADO, Beatriz. *Testo yonqui*, 2008, pág. 248.

³²⁷ Cf. PRECIADO, Beatriz. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, 2009.

³²⁸ Para una definición de pornotopía. Cf. PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010, pág. 120.

³²⁹ Respecto al uso de la resignificación, Itziar Ziga señala: “El feminismo destapó todas las mentiras patriarcales, redefinió el trabajo al poner sobre la mesa la responsabilidad de cuidado y mantenimiento de

sobre el ano y el terror anal se continúa con la deconstrucción del ano en el régimen heterocentrado.

V. PROYECCIONES DE LA TEORÍA QUEER

La teoría queer tiene una gran proyección fuera de Estados Unidos, tanto en Europa como en América Latina. No se trata de meras traducciones, sino de reelaboraciones y construcciones teórico-activistas originales propias de cada región geopolítica que surgen de forma contemporánea al momento queer estadounidense y reciben una influencia importante del mismo. Brevemente, me referiré a estas proyecciones de la teoría queer en los espacios geopolíticos que competen a esta tesis, principalmente con la recepción de la teoría queer en Europa, en particular en Alemania y España. Me interesa también, en vistas de mi posicionamiento y el campo cultural argentino, mencionar brevemente algunas proyecciones de la teoría queer en nuestro país.

1. TEORÍA QUEER EN ALEMANIA

La recepción de las influencias estadounidenses de la teoría queer en Alemania está cruzada con la tradición de estudios homosexuales alemanes, así como el fuerte activismo alemán, tanto del movimiento gay-lésbico como del feminismo. En Alemania, no se puede dejar de lado la marcada tradición de trabajo teórico y análisis de la sexualidad (Freud, Hirschfeld). También, la mencionada recepción está atravesada, por el fuerte separatismo que existe entre el movimiento gay masculino y el movimiento lesbiano hasta los años noventa. Otro aspecto remarcable de la llegada de lo queer a territorios de habla alemana tiene que ver con la profunda difusión de *Gender Trouble* en alemán, que fue tempranamente traducido.

Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity se traduce al alemán en 1991 con el título *Das Unbehagen der Geschlechter*. Esta traducción, como indica Sabine Hark, tiene reminiscencias freudianas. El subtítulo original *Feminism and the Subversion of Identity* se elimina. Siguiendo las lecturas de Hark, no es casualidad esta operación,³³⁰ ya que al omitir el subtítulo los editores de Suhrkamp desconectan el trabajo de Butler de la teoría y práctica feministas.³³¹

En los ochenta, se produce el cambio teórico de pensar los *Frauenforschung* (*Women's Studies*) frente a los estudios de género, esta crisis en el campo del género

la vida que recae gratuitamente sobre las mujeres, reveló la falacia de la independencia masculina, desmanteló la naturalidad del género, denunció la violencia, destripó la familia tradicional. Pero no ha sido capaz, salvo en contadas y lúcidas ocasiones, de situar a las mujeres y a los hombres frente al espejo de la prostitución. Ni de hacer suyo el potencial subversivo que supone redefinir lo que significa ser mujer a través de la imagen de la puta. A pesar de que los relatos de algunas prostitutas que han ido cayendo felizmente en mis manos (*Memorias de una madame americana* de Nell Kimball, *Retratos de intensos colores* de Carla Corso, *Teoría King Kong* de Virginie Despentes, *Paradoxia* de Lydia Lunch) son los tratados feministas más explosivos que jamás se hayan escrito." (Ziga, 2007: 110)

³³⁰ Cf. HARK, Sabine. "Disputed Territory: Feminist Studies in Germany and its Queer Discontents", 1999.

³³¹ Cf. EIGLER, Friederike/KORD, Susanne (eds.). *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, 1997, pp. 155-157.

y el feminismo se institucionaliza en los noventa. En Alemania el cambio de nombre está determinado en parte por las controversias en torno al enfoque de Butler. Un ejemplo de la polémica en torno a las ideas de Butler se da con la reacción de Barbara Duden a *Gender Trouble*, que ha sido leída como una respuesta del campo ya establecido de los *Women's Studies/Frauenforschung* frente a la crisis del sujeto feminista en la academia (de la que Butler puede ser indicada como una de las artífices). Duden confronta directamente con Butler en el artículo “Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung”,³³² en el que retoma la materialidad del cuerpo sexual y la idea de reproducción de las especies. La polémica de Duden sólo tiene sentido en el marco de las discusiones entre los *Frauenforschung* y los estudios de género, que son signos de una crisis producto de los cambios en el campo académico del feminismo.³³³ En el contexto germánico, el choque entre ambos campos es determinante para pensar el feminismo alemán.³³⁴

Hasta fines de la década de los noventa no hay una emergencia clara de la teoría queer en Alemania, sino que se trataba de un campo casi inexistente en los estudios de género y los *Frauenforschung* de la academia alemana. Por supuesto que la influencia de Butler fue muy fuerte en el campo cultural alemán, hasta el punto de que algunos autores mencionan un *Butler boom*,³³⁵ pero esto no significa una emergencia temprana de la teoría queer en Alemania. La misma se retrasa, por un lado por características específicas del marco alemán, y por otro por la ausencia en la recepción crítica de referencias a la situación socio-política que hace posible obras como las de Butler y otras fundantes de la teoría queer. Quiero decir, la recepción de la teoría de género de Butler en Alemania genera críticas tanto como en Estados Unidos, sobre todo en referencia a la pérdida del sujeto político del feminismo tradicional, pero la diferencia es que el contexto teórico-político fue borrado en el debate que generó el texto de Butler en el feminismo alemán.

En Alemania, ciertas especificidades del marco geopolítico local hacen que el ingreso de lo queer en forma sistemática se produzca hacia fines de la década de los noventa. En primer lugar, los términos en alemán funcionan de forma diferente y hay una tendencia a excluir las ambigüedades. Para los noventa el término *schwul*, ya equivalente a gay es exclusivamente masculino. Esto es un síntoma del marcado

³³² Cf. DUDEN, Barbara. “Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung”, 1993.

³³³ ANNUSS, Evelyn/SCHMIDT, Robert. “The Butler Boom: Queer Theory’s Impact on German Women’s/Gender Studies”, 1998.

³³⁴ Cf. EIGLER, Friederike/KORD, Susanne (eds.). *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, 1997, pp. 160-162.

³³⁵ Butler tiene un vínculo directo con la emergencia de la teoría queer en Alemania, ya que sus textos tuvieron mucha repercusión. Las lecturas que realiza en Alemania en el verano de 1997 tuvieron muchísima repercusión. Su nombre es muy valorado para el pensamiento alemán sobre género y sexualidad disidente.

separatismo que se dio en el movimiento gay-lésbico en Alemania. Queer llega rápido a Alemania, pero no tiene un uso sistemático hasta fines de los noventa. Sabine Hark introduce el término en la academia alemana. Utiliza el término *Queer Theory*, en el artículo “Queer Interventionen” (1993),³³⁶ pero esto no significa un desarrollo sistemático de lo queer. Hacia fines de la década, queer comienza a popularizarse en el campo cultural alemán, con usos diversos y ciertas confusiones por el término alemán *quer*, que termina, en algunos casos, utilizándose como equivalente.³³⁷ Lo novedoso de queer para el activismo alemán es que autoriza la cooperación entre *lesben* y *schwul*, lo que permite pensar en queer como una posibilidad para terminar con el separatismo del movimiento alemán. En la introducción de la serie *Querdenken* (1996), Sabine Hark y Stefan Etgeten definen la serie como un experimento *lesbisch-schwuler*, en otras palabras, de trabajo en conjunto.³³⁸ También el activismo alemán percibe al término queer como una posibilidad para pensar las identidades en forma no esencialista.

Desde 1994 el término queer se comienza a detectar en Alemania. La particularidad es que queer es aceptado en Alemania como un término que supera a *homosexuell* o *schwul*, al permitir la cooperación gay-lésbica. Es pensado como un término estratégicamente operativo para pensar las políticas sexuales disidentes en Alemania.³³⁹ El aporte más importante de la teoría queer y su emergencia hacia fines de los noventa es su posibilidad como herramienta teórica y política para acabar con el separatismo tradicional en las sexualidades disidentes en Alemania.

La teoría queer accede a espacios académicos (menores) luego de su introducción sistemática en Alemania hacia fines de los noventa. La colección de ensayos titulados *Grenzen lesbischer Identitäten*,³⁴⁰ editado por Sabine Hark, probablemente es el exponente más importante de la teoría queer en Alemania. Otro texto de importancia que funciona como bisagra es *Jenseits der Geschlechtergrenzen - Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies* (2001),³⁴¹ editado por el AG *Queer Studies*, un grupo de trabajo de la Universidad de Hamburgo. Se trata de una de las primeras colecciones de ensayos en lengua alemana sobre teoría queer. También en Hamburgo se forma en 2003 un programa de estudios universitarios sobre género y teoría queer *Studienprogramm Gender und Queer Studies*. Y en 2006, bajo la

³³⁶ Cf. TOBIN, Robert. “Queer in Germany: Sexual Culture and National Discourses”, 1999.

³³⁷ Queer y *quer* conviven en usos populares: *Querverlag, Queer Strikers Frankfurt, Queering Demokratie*, etc.

³³⁸ Cf. HARK, Sabine/ETGETON, Stefan (Hrsg.). *Freundschaft unter Vorbehalt. Chancen und Grenzen lesbisch-schwuler Bündnisse*, 1997.

³³⁹ Cf. KUZNIAR, Alice. *The Queer German Cinema*, 2000.

³⁴⁰ Cf. HARK, Sabine (Hrsg.). *Grenzen lesbischer Identitäten. Aufsätze*. Berlín: Querverlag, 1996.

³⁴¹ AG QUEER STUDIES (Hrsg.). *Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen*, 2009. Ver la página web del grupo: <http://agqueerstudies.de>

influencia de Antke Engel, se forma el *Institut für Queer Theory*³⁴² entre Hamburgo y Berlín. Sabine Hark y Andreas Kraß son dos de los mayores exponentes de la teoría queer en Alemania.³⁴³ Ambos funcionan como difusores de los textos medulares de la teoría queer. Un ejemplo es el volumen *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität* (2003) compilado por Kraß, que presenta textos traducidos al alemán de la teoría queer norteamericana.³⁴⁴ También el enfoque filosófico-político de Gudrun Perko, en *Queer-Theorien. Über ethische, politische und logische Dimensionen des plural-queeren Denkens* (2005) es un ejemplo para pensar la creciente difusión de lo queer en Alemania en la primera década del siglo XXI.³⁴⁵ El campo de trabajo con las sexualidades disidentes y la categoría de queer se encuentra hoy en día en plena formación en Alemania,³⁴⁶ ya que la sistematización de lo queer se logra en el cambio de siglo y continúa en la creciente difusión del término en Alemania en la actualidad.³⁴⁷

2. TEORÍA QUEER EN ESPAÑA

En el contexto español hay que tener en cuenta la ausencia de figuras de peso fuerte de una tradición sobre sexualidades disidentes (como sí las hubo en Alemania) y la influencia tardía del movimiento de liberación gay-lésbica, recordemos que la “Ley de peligrosidad y rehabilitación social” y el peso del franquismo en los años setenta, en alguna medida corrieron la liberación gay-lésbica en España a la década de los ochenta. No quiero decir con esto que no existan tempranas muestras de activismo queer y algunas teorizaciones político-académicas durante la década de los noventa, pero al igual que en Alemania, la emergencia de una proyección contundente de la teoría queer se da en los primeros años del siglo XXI.

En España, los movimientos gay-lésbicos se inician tardíamente y con muchos problemas. Según Sabuco Canto, un trabajo que merece destacarse es el de Fefa Vila

³⁴² Que cuenta en su consejo asesor y figuras invitadas a Judith Butler, Sabine Hark, Judith Halberstam, Lisa Duggan, etc. Ver página web: <http://queer-institut.de>

³⁴³ Cf. KRAß, Andreas (Hg). *Queer Studies in Deutschland: interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung*, 2009; HARK, Sabine. “Queer Studies”, 2005.

³⁴⁴ El volume presenta textos de Gayle Rubin, de Lauretis, Sedgwick, Butler, Halperin, Valerie Traub, etc. Cf. KRAß, Andreas (Hg). *Queer Denken. Queer Studies*, 2003

³⁴⁵ Cf. PERKO, Gudrun. *Queer-Theorien. Über ethische, politische und logische Dimensionen des plural-queeren Denkens*, 2005; “Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken-Hintergründe-Alternativen-Bedeutungen”, 2006.

³⁴⁶ Cf. HEIDEL, Ulf/MICHELER, Stefan/TUIDER, Elisabeth (Hrsg.). *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*, 2001; AXENKOPF, Volker. *Queer in - Gender out: Ein Ausweg aus dem binären Geschlechterdenken?*, 2011; BRETZ, Leah/LANTZSCH, Nadine. *Queer Feminismus. Label & Lebensrealität*, 2013; PAUL, Barbara/SCHAFFER, Johanna (Hg.). *Mehr (wert) queer/Queer Added (Value). Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken/Visual Culture, Art, and Gender Politics*, 2009; DEGELE, Nina. *Gender/Queer Studies: Eine Einführung*, 2008.

³⁴⁷ La discusión de la normalización de lo gay en Alemania se da hacia fines de los años noventa y los primeros años del siglo XXI, con el debate sobre el matrimonio entre personas del mismo sexo, que generó muchas críticas de la creciente recepción de lo queer en Alemania al confrontar con la idea de matrimonio como práctica normalizadora. PÜHL, Katharina. “Queer Theory in Germany-Potentials, Questions, Critique”, 2005.

y Ricardo Llamas,³⁴⁸ en el que marcan las diferencias de objetivos de los tiempos democráticos respecto a la España franquista y opresiva donde los movimientos estaban en la clandestinidad.³⁴⁹

En España el término queer aparece por primera vez en el activismo en el número 3 de la revista *De un plumazo* del grupo madrileño La Radical Gay (LRG), que en 1993 se define como un “queerzine”. En 1994 Lesbianas Sin Duda (LSD) utilizan en su fanzine *Non Grata*, la expresión “yo soy queer, soy diferente”.³⁵⁰ Desde una posición feminista queer que combina lo político con lo personal y lo académico, el libro colectivo *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (2005) recoge un conjunto de artículos que se centran en las representaciones de los colectivos queer, la denuncia de la desidia de las instituciones frente a la crisis del VIH-Sida en los años noventa, las diversas prácticas sexuales y las diferencias que hacen estallar las nociones de identidad homogéneas. En una línea similar está *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (2005), que refleja la complejidad de las teorías y las prácticas políticas queer, protagonizadas por las minorías sexuales excluidas y marginadas, desviadas de un sistema heterocentrado que las empuja a los márgenes.³⁵¹

En España hay que esperar a finales de los años noventa para contar con estudios que se autodenominen propiamente como queer.³⁵² Aparecen en esa década asociaciones radicales de gays y lesbianas, que generan discursos y prácticas que se podrían denominar queer, en el sentido de que cuestionan la imagen establecida e integrada de los homosexuales. Estos grupos comenzaron a producir traducciones de autoras fundamentales de la teoría queer. En lo académico, en 1995 se celebra el primer curso dedicado a “estudios de cultura gay y lesbiana” en la Universidad de Vigo, donde ya aparecen textualmente nombradas algunas de las autoras clave de los estudios queer: Butler, de Lauretis, Sedgwick, Rubin.³⁵³ También ese año el sociólogo Ricardo Llamas traduce y publica la compilación *Construyendo Sidentidades*,³⁵⁴ que junto con el ensayo *Teoría Torcida* (1998) suponen un momento fundamental en la

³⁴⁸ Para una historia del movimiento gay en España Cf. LLAMAS, Ricardo/VILA, Fefa. “Spain: Passion for Live. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado Español”

³⁴⁹ SABUCO CANTÓ, Assumpta. “La Teoría Queer: características y consecuencias en el estado español”, 2009, pág. 44.

³⁵⁰ Cf. GIL, Silvia L. *Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, 2011; TRUJILLO BARBADILLO, Gracia. “Identidades de género e identidades sexuales: Unas notas sobre feminismo(s) queer”, 2008.

³⁵¹ Cf. OSBORNE, Raquel. “Entre el rosa y el violeta. Lesbianismo, feminismo y movimiento gai: relato de unos amores difíciles”, 2008.

³⁵² PLATERO, Raquel (ed.). *Lesbianas. Discursos y representaciones*, 2008, pág. 46.

³⁵³ Del evento surge una de las primeras publicaciones españolas sobre estudios gay-lésbicos. Cf. BUXÁN, Xosé M. (comp.). *ConCiencia de un singular deseo. Estudios Lesbianos y Gays en el Estado español*, 1997; LLAMAS, Ricardo/VIDARTE, Paco. *Extravíos*, 2001.

³⁵⁴ Cf. LLAMAS, Ricardo (comp.). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, 1995.

introducción de la teoría queer en España. En 2002 la traducción de *Manifiesto contra-sexual*, se convierte en un hito para el trabajo con sexualidades disidentes, que causa un impacto profundo en el ámbito queer español y es recibido con entusiasmo como un aporte fundamental por su originalidad y su potencia subversiva.³⁵⁵

Con las publicaciones de Preciado, proveniente del espacio francés (que tiene una tradición interesante de activismo y teorización en los años noventa),³⁵⁶ las teorizaciones sobre sexualidades disidentes y teoría queer crecen en el espacio español: *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ* (2007, Paco Vidarte), *Por el culo. Políticas anales* (2011, Sáez y Carrascosa), *Testo yonqui* (2008, Preciado), *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas* (2005, Córdoba, Sáez y Vidarte), *Teoría Queer y psicoanálisis* (2004, Sáez), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (2005, Romero Bachiller, García Dauder y Bagueiras Martinez), etc. Beatriz Preciado es el nombre emergente de la filosofía queer en Francia y España pero el pensamiento filosófico español tiene otros nombres de relevancia para el desarrollo de la teoría queer en el país como Javier Sáez y Paco Vidarte.³⁵⁷

Es importante tener en cuenta que más allá de la proyección de lo queer norteamericano en contextos como el español o el alemán, no se puede decir que no existen muestras de subversión de género y sexualidad disidente anteriores al “momento queer” norteamericano. Pensando en las sexualidades disidentes como un continuo sistemático desde el siglo XIX, lo queer es un momento, pero ya existen “versiones” propias y locales de la disidencia sexual en otros contextos geográficos y políticos además del norteamericano. En ese punto no se puede negar la importancia del momento queer y su proyección e influencia global, pero eso no debe invisibilizar que existen artistas, activistas, intelectuales con teorizaciones y actos políticos y artísticos anteriores a la etiqueta queer que ya pertenecían a la sexualidad disidente. En ese sentido, el momento queer que nace con etiqueta o nomenclatura en Estados Unidos más que traducirse a otros contextos entra en diálogo con la disidencia sexual local y la tradición propia de cada contexto geo-político.³⁵⁸

³⁵⁵ Cf. SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*, 2004, pág. 13.

³⁵⁶ Cf. BOURCIER, Marie-Hélène (dir.). *Q comme Queer. Les séminaires Q du Zoo (1996-1997)*, 1998; *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, 2001

³⁵⁷ También han contribuido al desarrollo de la teoría queer nombres como Fefa Vila, Silvia García Dauder, Carmen Romero Bachiller, Raquel Platero, Elvira Burgos, Gracia Trujillo, Gerard Coll-Planas, Miquel Missé, Rafael Mérida Jiménez, Sejo Carrascosa, Ricardo Llamas, Eduardo Nabal, Pablo Pérez Navarro, entre otros. Cf. SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*, 2004; SOLEY-BELTRAN, Patricia. *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*, 2009; PÉREZ NAVARRO, Pablo. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, 2008; LLAMAS, Ricardo/VIDARTE. *Homografías*, 1999.

³⁵⁸ Por ejemplo, Néstor Perlongher en Argentina, Guy Hocquenghem en Francia y Rosa von Praunheim en Alemania.

3. TEORÍA QUEER EN ARGENTINA

En la Argentina (y en Latinoamérica), la llegada del momento queer no ocurre hasta el siglo XXI.³⁵⁹ Hay recepciones de la obra de Butler y circulación de algunos de los textos de la teoría queer pero no es hasta la paulatina introducción de la categoría queer en la primera década del siglo XXI que se puede hablar de un momento queer, tanto a nivel teórico como activista. En los últimos años ha comenzado a trabajarse lo queer desde la academia, tanto a nivel teórico como activista.

En el siglo XXI, algunos estudios literarios toman concepciones cercanas a lo queer.³⁶⁰ José Maristany, Gabriel Giorgi y el uruguayo Roberto Echavarren abordan el análisis de la sexualidad disidente y la literatura desde perspectivas queer con el término ya incluido.³⁶¹ La filosofía y las sexualidades disidentes se cruzan en los trabajos de Mauro Cabral y Eduardo Mattio.³⁶² Mabel Campagnoli destaca con sus trabajos vinculados a la filosofía queer y el pensamiento de Beatriz Preciado.³⁶³ El Programa Universitario de Diversidad Sexual (Universidad Nacional de Rosario) realiza dos coloquios internacionales con una línea de pensamiento queer (2012 y 2013).³⁶⁴ Se pueden mencionar algunos ejemplos (siempre parciales)³⁶⁵ de cierta presencia de la

³⁵⁹ Cf. MONSIVÁIS, Carlos. "La emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad", 2004; MONSIVÁIS, Carlos. "'Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen' (A propósito de lo 'Queer' y lo 'Rarito')", 1997; EPPS, Brad. "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer", 2008.

³⁶⁰ Cf. AMÍCOLA, José. *La batalla de los géneros*, 2003; AMÍCOLA, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones Culturales de un siglo fenecido*, 2000; LINK, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*, 2005. Hay que remarcar también la importancia de un texto de los años noventa Cf. SALESSI, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires, 1871-1914)*, 1995.

³⁶¹ Cf. ECHAVARREN, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*, 1998; ECHAVARREN, Roberto. *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, 2007; MARISTANY, José. "Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en Argentina", 2013; MARISTANY, José (ed.). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, 2010; MARISTANY, José. "¿Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel" en *Lectures du genre*, 2008; GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, 2004.

³⁶² Para algunos ejemplos de sus trabajos Cf. CABRAL, Mauro. "El cuerpo en el cuerpo: una introducción a las biopolíticas de la intersexualidad", 2006; CABRAL, Mauro. "Hibridaciones. De la diferencia sexual a las prótesis sexuales", 2007; MATTIO, Eduardo R. "¿Esencialismo estratégico? Un examen crítico de sus limitaciones políticas", 2009; MATTIO, Eduardo. "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual", 2012; MATTIO, Eduardo. "Género, identidad y ciudadanía: Hacia una subversión de nuestra ontología política", 2006; MATTIO, Eduardo. "Identidades inestables. Performatividad y radicalismo queer en Judith Butler", 2008; MATTIO, Eduardo. "La inclusión de I@s otr@s: la "normalización" de las minorías homosexuales en el liberalismo igualitarista contemporáneo", 2006.

³⁶³ Cf. CAMPAGNOLI, Mabel "La mujer barbuda: una mirada epistemosexual", 2008; "El género como categoría útil", 2010. La ponencia de Campagnoli presentada en las Jornadas CINIG 2013 aborda directamente el tema del feminismo queer: Cf. CAMPAGNOLI, Mabel. "El feminismo en cueros" en *III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos*, 25 a 27 de septiembre, Universidad Nacional de La Plata, 2013.

³⁶⁴ El I Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis" (28 y 29 de junio de 2012) y el II Coloquio Internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, práctica, praxis" (27 y 28 de junio de 2013), ambos organizados por el Programa Universitario de Diversidad Sexual-CEI, Universidad Nacional de Rosario.

³⁶⁵ Menciono sólo algunos ejemplos que me parecen un síntoma de la emergencia del campo de trabajo. No pretendo ser exhaustivo.

problemática de las sexualidades disidentes en el campo académico argentino: en la Universidad Nacional de La Plata el CInIG³⁶⁶ organiza varios congresos de género que contienen ejes de sexualidades y se llevan a cabo eventos de literatura y estudios queer;³⁶⁷ en la UNPSJB,³⁶⁸ Ximena Picallo incluye una unidad de teoría queer en una materia del programa de grado de letras y lleva adelante la organización de un seminario de introducción a los estudios queer (2012);³⁶⁹ en la Universidad el Litoral Javier Maristany dicta un curso de posgrado sobre teoría queer y literatura (2013);³⁷⁰ Eduardo Mattio dicta seminarios de teoría de género y pensamiento queer en diferentes universidades;³⁷¹ José Amícola dicta seminarios de estudios queer y literatura en la UNLP y la UBA;³⁷² en el último congreso de la AAG se realiza una “sesión queer”;³⁷³ en la UBA existe un área queer; en la UNLP se abre una Especialización en Género, Sexualidades y Educación con un seminario optativo de teoría queer (2011-2012); también en la UNLP se realizan sistemáticamente eventos de género, comunicación y sexualidades;³⁷⁴ sólo por mencionar algunos ejemplos de

³⁶⁶ Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), IdIHCS, FaHCE, UNLP/CONICET.

³⁶⁷ Desde sus inicios, las Jornadas del CInIG han tenido ejes sobre sexualidades abiertos a la perspectiva disidente: I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos “Teorías y Políticas desde *El segundo sexo* hasta los debates actuales” (29 y 30 de octubre de 2009); II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos “Feminismos del siglo XX: desde Kate Millett hasta los debates actuales” (28 al 30 de septiembre de 2011); III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos “Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales” (25 al 27 de septiembre de 2013). Respecto a literatura y estudios queer se han realizado dos coloquios: Coloquio sobre Estudios Queer (30 de noviembre de 2007); II Coloquio de Estudios Queer y Literatura (17 y 18 de octubre de 2011).

³⁶⁸ Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

³⁶⁹ Ximena Picallo Visconti como docente a cargo de la cátedra “Metodología de la Investigación Literaria” ha incluido en su programa 2012 una unidad sobre género y teoría queer: “Género, teorías feministas y teoría queer: alcances, diferencias y préstamos conceptuales”. También es responsable de la organización de un seminario de extensión y posgrado “Introducción a los Estudios Queer: Lineamientos básicos y aplicaciones en el análisis de textos literarios” (31 de octubre y 1 y 2 de noviembre de 2012, dictado en Cómodoro Rivadavia) en el que participó como docente invitado. También en la UNPSJB se ha realizado el XVII Congreso Nacional de Literatura Argentina (2 al 4 de octubre de 2013) que contó con el eje “debates críticos en torno al género y las sexualidades”.

³⁷⁰ Curso de posgrado “Identidad, representación literaria y subjetividad: de los estudios de género a la teoría queer” (agosto y septiembre de 2013), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

³⁷¹ Entre otros, Eduardo Mattio ha dictado seminarios como “Judith Butler en disputa: violencia normativa, subversión sexo-genérica y ontología social” (mayo, junio y julio de 2012, Universidad Nacional de Córdoba) y “El acontecimiento queer: subversión sexo genérica y radicalismo político” (agosto y septiembre de 2010).

³⁷² Amícola ha dictado seminarios de doctorado vinculados a lo queer, entre otros se puede nombrar a “El asco y el buen gusto (una lectura *queer* de los diarios de Gombrowicz y de Bioy Casares)” (2010) y “Nestor Perlongher y los estudios queer” (2008).

³⁷³ Con Graciela Wamba Gaviña como presidenta y organizadora de las últimas jornadas de la Asociación Argentina de Germanistas se llevó adelante una sección vinculada a los estudios queer y la literatura en lengua alemana (Jornadas AAG-2010, 7 de octubre de 2010). Wamba Gaviña también es responsable del dictado en la carrera de letras (FaHCE-UNLP) de dos seminarios de grado vinculados a las representaciones culturales del género y las sexualidades disidentes en la cultural alemana: “Cuestiones de género en el borde: sexualidades extremas en la literatura alemana reciente” (2012) y “Narrativa en lengua alemana y cuestiones de género. Identidad y género sexual del siglo XIX al XXI” (2011). También ha llevado adelante un programa de grado de la cátedra de Literatura Alemana de la FaHCE-UNLP que trabajó específicamente sobre género y sexualidades disidentes (2012-2013).

³⁷⁴ En la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

una cuestión que está claramente presente en los últimos años en el campo académico de nuestro país.

Pero hay que tener en cuenta que no hay una tradición fuerte de teoría ni movimiento queer en Argentina en los años noventa.³⁷⁵ La recepción más temprana se hace a través del feminismo, que traduce textos de Teresa de Lauretis y Judith Butler, pero sin un vínculo directo con el pensamiento queer (algo similar a lo que ocurre con la recepción de Butler en Alemania a principios de los noventa). Como señala Maristany,³⁷⁶ las revistas *Feminaria* y *Mora* (del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA) traducen en los noventa textos de estas autoras. Es fundamental para pensar la difusión de la obra de Butler en nuestro país el trabajo sistemático de la investigadora y filósofa María Luisa Femenías, que genera una serie de volúmenes críticos significativos para la recepción de Butler y la problematiza en el campo feminista y filosófico argentino.³⁷⁷

Recién en el cambio de siglo comienza a utilizarse el término queer en algunos artículos y textos críticos, en algunos casos con menciones dentro de textos dedicados a temas afines (2000, José Amícola; 2005, Daniel Link), o en otros casos con textos directamente inmersos en las problemáticas de las teorizaciones queer en diálogo con las sexualidades disidentes y la cultura de nuestro país (2010, Maristany; 2004, Giorgi; 2008, Mattio; 2008, Campagnoli).³⁷⁸ Existen en nuestro país diversos trabajos sobre sexualidades disidentes en vínculos con áreas diferentes (sociología, literatura, cine, filosofía), pero no hay hasta la fecha un trabajo sistemático teórico que difunda y vincule lo queer con desarrollos teóricos locales y una visión sistémico-global transnacional de las sexualidades disidentes.

VI. SEXUALIDADES DISIDENTES Y TEXTOS CULTURALES

Para concluir con este recorrido de los fundamentos teóricos del análisis que realizo en esta tesis, me interesa recorrer ciertos hitos del tratamiento de la sexualidad disidente en algunos aspectos precisos. Me refiero al tratamiento en su cruce con textos culturales. Utilizo esta categoría (textos culturales) como lo hace Judith Butler en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993). En ese sentido, me interesa señalar (sin pretender ser exhaustivo, dado la amplitud del tema en los campos culturales respectivos) algunos hitos del cruce entre estudios literarios y

³⁷⁵ Hay que tener en cuenta que la sanción de las leyes de matrimonio igualitario (2010) e identidad de género (2012) han propiciado el tratamiento cultural de temas vinculados a la diversidad sexo-afectiva.

³⁷⁶ MARISTANY, José. "Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en Argentina", 2013.

³⁷⁷ Sólo por mencionar algunos ejemplos Cf. FEMENÍAS, María Luisa. "Aproximación al pensamiento de Judith Butler", 2003; "Butler lee a Beauvoir: Fragmentos para una polémica en torno al 'sujeto'", 1998; *Judith Butler: Introducción a su lectura*, 2003; *Sobre sujeto y género. (Re) Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, 2012; con SOZA ROSSI, Paula. *Saberes situados/Teorías trashumantes*, 2011.

³⁷⁸ También hay que señalar la publicación del volumen 19 de la colección "deSignis", que trabaja con Estudios Queer. Cf. FORASTELLI, Fabricio/OLIVERA, Guillermo (coord.). *Estudios Queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.

sexualidad disidente, tanto en Alemania y en España, así como algunas precisiones específicas sobre la historieta como un texto cultural autónomo. También me interesa mencionar los trabajos sobre sexualidad disidente y textos culturales que sirven como antecedentes inmediatos y basamentos críticos de la presente tesis.

1. ANTECEDENTES DE ESTUDIOS LITERARIOS Y SEXUALIDAD DISIDENTE EN ALEMANIA

En Alemania el trabajo crítico sobre la literatura y las sexualidades disidentes tiene una tradición fuerte que proviene desde el siglo XIX (recordemos que las tierras de lengua alemana son el marco de origen de la categoría “homosexualidad”), cuyo hito inicial puede marcarse con el libro de Hössli, *Eros. Die Männerliebe der Griechen, ihre Beziehungen zur Geschichte, Erziehung, Literatur und Gesetzgebung aller Zeiten* (1836). Sin pretender señalar que todo lo producido tiene enfoques positivos respecto a la sexualidad, es innegable remarcar que ha existido en forma sistemática una tradición de trabajo del tema en la cultura alemana.

Nombres como Hans Dietrich Hellbach, Hans Mayer, Cécilie Beurdeley, Joachim S. Hohmann, Volker Ott, David Galloway, Christian Sabisch, Tomas Vollhaber, Joachim Campe, Paul Derk son parte de una tradición crítica sobre el tema en lengua alemana. Hans Dietrich Hellbach, con su libro *Die Freundesliebe in der deutschen Literatur* (1931) es uno de los ejemplos sobre esta tradición, publicado en el marco del modelo de liberación sexual de los años de la República de Weimar. El libro de Hellbach fue quemado por los nazis en 1933. En los años setenta, con la despenalización de la homosexualidad y el avance del modelo de liberación gay-lésbica se comienzan a publicar trabajos críticos sobre literatura y homosexualidad. En 1975, se publica *Außenseiter* (Hans Mayer), un libro de historia de la literatura que trabaja sobre la figura de lo marginal homosexual, entre otros temas.³⁷⁹ En 1977, se publica otro exponente del tratamiento, *L'Amour Bleu. Die homosexuelle Liebe in Kunst und Literatur des Abendlandes* de Cécile Beurdeley. También de los setenta son los libros *Geschichte(n) der Verfemten. Homosexuelle Belletristik im 19. Und 20. Jahrhundert* (1979, Joachim S. Hohmann) y *Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts* (1979, Volker Ott).

Los años ochenta se abren con la publicación de la antología *Calamus. Männliche Homosexualität in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (1981, David Galloway y Christian Sabisch). En 1987, se publica el libro de Tomas Vollhaber, *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung. Untersuchung zur zeitgenössischen Schwulenliteratur*. Hacia fines de los ochenta se publican *Andere Lieben. Homosexualität in der deutschen Literatur* (1988,

³⁷⁹ Hay edición castellana de *Außenseiter*: MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1999.

Joachim Campe) y *Die Schande der heiligen Päderastie* (1990, Paul Derks). Para fines de los años ochenta, la categoría de *Schwulenliteratur* ya funciona en el campo cultural y se define como un equivalente del norteamericano *Gay Literature*.

Wolfgang Popp es uno de los nombres que destaca a partir de los ochenta y se consolida en los noventa como uno de los estudiosos más relevantes en la tradición de análisis crítico de homosexualidad y literatura en un sentido moderno. Ya con la influencia de la liberación gay-lésbica de los años setenta, Popp forma parte del paradigma de los *Gay and Lesbian Studies* en territorio alemán. En 1987, con otros colegas funda en la Universidad de Siegen la revista académica *Forum: Homosexualität und Literatur*, una de las publicaciones especializadas sobre homosexualidad y literatura más importantes a nivel internacional en la década de los noventa.³⁸⁰ Popp es autor de un hito sobre el tratamiento crítico de la literatura desde los estudios sobre homosexualidad alemanes, me refiero a *Homosexualität und Literatur* (1992). Se trata de un estudio descriptivo del cruce homosexualidad-literatura, que desde una perspectiva comparatista bucea por autores canónicos de la homosexualidad literaria.³⁸¹ Tanto el libro de Popp como varios de los mencionados (David Galloway y Christian Sabisch, Volker Ott, Hans Mayer, etc.) son parte de esta tradición alemana del tratamiento histórico-crítico de literatura y homosexualidad (en general masculina). Es interesante que en sus trabajos sobre la homosexualidad no se circunscriben, en general, a la homosexualidad alemana, sino que son enfoques “internacionalistas”, que analizan homosexualidad alemana pero también el tema tanto a nivel europeo continental como en otros lugares.

1.2. TEXTOS CULTURALES Y TEORÍA QUEER EN ALEMANIA

En el campo de la germanística, en muchos casos un campo ortodoxo, a partir de la segunda mitad de los años noventa se pueden empezar a vislumbrar trabajos críticos (en general de germanistas o estudiosos norteamericanos) que analizan la literatura y cultura en lengua alemana desde categorías de lo queer y la teoría queer. Estos trabajos son fundamentales para pensar el desarrollo de la teoría queer en el ámbito de los estudios sobre literatura y cultura en lengua alemana y son un basamento teórico-crítico significativo para el análisis que realizo en la presente tesis. Los trabajos a los que me refiero son *Outing Goethe and His Age* (1996, ed. Alice Kuzniar), *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture* (1998, Lorey y Plews), *Warm brothers: Queer Theory and the Age of Goethe* (2000, Tobin) y *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press (2000, Kuzniar).

³⁸⁰ Cf. JONES, James W. “German and Austrian Literature: Nineteenth and Twentieth-Centuries”, 2002.

³⁸¹ Cf. POPP, Wolfgang. *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*, 1992.

Alice Kuzniar con los dos libros mencionados se convierte en un antecedente clave para el trabajo sobre lo queer y la germanística. Justamente Kuzniar se detiene en momentos previos a la definición de lo queer en Estados Unidos, como pueden ser la República de Weimar o el Romanticismo Alemán, para encontrar subversiones y disidencias sexuales del pasado que se pueden entender en términos de lo queer como rebelión contra las normas de género.³⁸² El segundo antecedente directo del tema es *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture* (1998, Lorey y Plews), que analiza cuestiones de lo LGBTIQ, tanto en textos canónicos como marginales. Al tratarse de un volumen colectivo hay una diversidad temática e histórica importante, desde la Edad Media hasta el siglo XX.³⁸³ En el año 2000 se publica el tercer antecedente de importancia de aplicaciones de la teoría queer a la germanística, *Warm brothers: Queer Theory and the Age of Goethe* (2000, Tobin) que trabaja con el origen del concepto de homosexualidad desde el siglo XVIII hasta el XIX y autores canónicos como Thomas Mann.

2. ANTECEDENTES DE ESTUDIOS LITERARIOS Y SEXUALIDAD DISIDENTE EN ESPAÑA

En el caso de la literatura española no se detecta una tradición como la germánica respecto a los estudios descriptivos de la homosexualidad, ya que lo que ocurre es un silenciamiento o “armarización” de la literatura de tema LGBTIQ.

Hacia fines de los setenta, con la transición y la apertura democrática surgieron en España materiales culturales que trabajaban con las sexualidades disidentes, pero no una tradición crítica sistemática como puede notarse en la cultura alemana de los años ochenta. Pese a la existencia de figuras de una trascendencia importante para la sexualidad disidente, la misma no se tradujo en una recepción crítica sistemática.³⁸⁴

Según Martínez-Expósito el canon literario español no acepta la entrada de la homosexualidad como valor positivo. Cuando hay homosexualidad canonizada se mencionan otras razones para “canonizar” al autor. Por ejemplo, Federico García Lorca o Luis Cernuda son valorados por su escritura y su contribución a la renovación poética, pero eliminando en la crítica y las referencias biográficas cualquier tipo de alusión a sus identidades homosexuales. Terenci Moix, Juan Goytisolo, Luis Antonio de Villena, Álvaro Pombo o Jaime Gil de Biedma son apreciados como buenos

³⁸² Cf. KUZNIAR, Alice. *The Queer German Cinema*, 2000.

³⁸³ Cf. LOREY, Christoph/PLEWS, John L. *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*, 1998, pp. 73-86, pág. xxi.

³⁸⁴ Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. “Gay literary traditions in modern Spain”, 2000.

escritores, pero invisibilizando la presencia de la sexualidad no normativa en sus textos.³⁸⁵

Esta ausencia de recepción crítica hace que los estudios literarios de las sexualidades disidentes españolas sean realizados por hispanistas extranjeros o residentes en el extranjero, ya que el hispanismo español manifiesta un escaso interés por ese tipo de estudios hasta bien entrados los años noventa. Mediante estos trabajos de hispanistas extranjeros se da el uso de herramientas teóricas ajenas al contexto español, como pueden ser algunas herramientas críticas de la teoría queer. Dos de los nombres que destacan de hispanistas extranjeros que, a fines de los ochenta y principios de los noventa, se encargan de trabajar las sexualidades disidentes en la literatura y cultura españolas son Paul Julian Smith y Dieter Ingenschay.

Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990 (1991, Paul Julian Smith), junto con *De amor y rabia: acerca del arte y el sida* (1993, Aliaga y García Cortés) e *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España* (1997, Aliaga y García Cortés) fueron el inicio de la tradición de estudios críticos sobre la literatura española y la sexualidad disidente. Alberto Mira, que se doctoró con una tesis sobre la escritura del armario y la enunciación homosexual en Tennessee Williams y Joe Orton (Mira, 1994), publicó el primer diccionario enciclopédico de cultura homosexual, *Para entendernos: Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* (Mira, 1999), que es importante por su especificidad española. Otro texto relevante sobre el tema es *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography* (1997, Robert Ellis) que trabaja sobre la autorepresentación gay en la literatura y en el cine.³⁸⁶

Desde mediados de los noventa la publicación de volúmenes colectivos dedicados específicamente a la cultura sexual disidente en España va en aumento: *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (1995, Bergman y Smith) planteó la aplicación del modelo queer al mundo hispánico como problema y abrió el camino para *Hispanisms and Homosexualities* (1998, Molloy e Irwin) y *Queer Iberia* (1999, Blackmore y Hutcheson, 1999), que insisten en la idea de pluralidad.³⁸⁷

³⁸⁵ Al respecto señala Martínez-Expósito: "(...) the poets Federico García Lorca and Luis Cernuda are rarely credited as great gay writers by literary historians. The same happens with the important confessional voices of Terenci Moix, Juan Goytisolo, Luis Antonio de Villena, and Jaime Gil de Biedma. Álvaro Pombo may be frequently praised as a magnificent stylist, Luis Antonio de Villena as an eminent aesthete, and Juan Goytisolo as a sharp critic of national myths, but very rarely is Pombo given any credit for his extraordinary analyses of internalized homophobia, Villena for his contribution to pederast dandyism, Goytisolo for his exploration of Spain's sodomite past. Typically, the works of major Spanish gay and lesbian writers are meticulously de-homosexualized by the literary establishment." (Martínez-Expósito, 2000: 177)

³⁸⁶ Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. Escrituras torcidas. Ensayos de crítica "queer", 2004, pág. 22.

³⁸⁷ Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. "Gay literary traditions in modern Spain", 2000, pág. 23.

Alfredo Martínez-Expósito es un hispanista afincado en la *University of Queensland* que comenzó a aplicar un enfoque queer en la literatura española contemporánea con la publicación en 1998 de *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. Todos los trabajos posteriores de Martínez-Expósito continúan aplicando una perspectiva queer vinculada a una originalidad hispánica de la disidencia sexual.³⁸⁸ Este autor es importante por su aporte a la narrativa española de las últimas décadas en el tratamiento de la homosexualidad masculina (además de ser uno de los primeros estudiosos que incluye a la figura del autor español Eduardo Mendicutti entre el corpus textual que trabaja). En su libro de 1998, Martínez Expósito se corre de los casos analizados con anterioridad (Juan Goytisolo, Terenci Moix, Pedro Almodóvar, entre otros) y analiza el retrato de la homosexualidad masculina en novelas, cuentos, autobiografías y filmes producidos en España entre la recriminalización de la homosexualidad masculina en 1970 y el presente sin criminalización. Marca las cuatro tradiciones más influyentes en las que ubica a los escritores españoles de la narrativa homosexual (los “escribas furiosos” del título): la tradición franquista del silencio, la negación y la censura; la tradición derivada de escritores franceses, ingleses y norteamericanos; la que fue influenciada por el surrealismo; y finalmente la tradición del amor griego.³⁸⁹

Los aportes queer en el análisis literario nacen en los años noventa y se comienzan a consolidar en el siglo XXI. El número monográfico de la revista *Lectora*, dirigido por Rafael Mérida Jiménez, “*Queerencias: Literaturas hispánicas y estudios LGBTQ*”, es un ejemplo de la creciente difusión en la actualidad del análisis queer de la literatura española.³⁹⁰

3. LITERATURA COMPARADA Y TEORÍA QUEER

En este punto del desarrollo teórico ya he explicitado que los antecedentes críticos directos de esta tesis son, por el lado de los estudios sobre cultura alemana, los trabajos que cruzan germanística y teoría queer ya mencionados, así como la tradición germanística de trabajo sobre literatura y homosexualidad.³⁹¹ Por el lado de los estudios literarios en el ámbito español el enfoque queer de Martínez-Expósito es el antecedente más relevante para el trabajo del hispanismo con las sexualidades disidentes.

³⁸⁸ Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. “Normalización y literatura queer”, 2010; “Changing Sexual and Gender Paradigms”, 2008; “Gay literary traditions in modern Spain”, 2000; “La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales”, 2011; “Normalización y literatura ‘queer’”, 2009; *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*, 2004; *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española actual*, 1998.

³⁸⁹ Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*, 2004, pág. 21.

³⁹⁰ También hay que señalar la importancia de Mérida Jiménez como investigador referido al desarrollo en España actualmente de los estudios vinculados a sexualidades disidentes y literatura

³⁹¹ Cf. POPP, Wolfgang. *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*, 1992.

La presente tesis, al trabajar dos autores del mismo período cronológico, pero desde diferentes espacios geopolíticos, también se puede pensar dentro del ámbito de la literatura comparada, la comparatística o los estudios comparados.³⁹² La comparatística queer es una disciplina muy reciente, pensada como una rama de la literatura comparada que aplica categorías de análisis de lo queer en la representación de las sexualidades disidentes en textos culturales que pueden ser objeto de la comparatística. En esta tesis, parte del trabajo que se realizará puede incluirse dentro de la comparatística, sobre todo en su sentido temático, ya que parte del trabajo de análisis que se realizará en ambos autores es un análisis en esa línea.³⁹³

Respecto a lo queer en la comparatística el único antecedente de trabajo de la disciplina con herramientas de la teoría queer es *Comparatively Queer. Interrogating Identities across Time and Cultures* (2010, Hayer, Higonnet y Spurlin), un libro reciente que significa la puerta de entrada de lo queer en el universo del comparatismo.³⁹⁴

3.1. COMPARATIVELY QUEER, COMPARAR QUEER

Este volumen de ensayos de diversos autores marca a la comparación en el marco de los estudios comparativos como una de las formas de *queering*³⁹⁵ el análisis, ya que el trabajo con lo queer implica una comparación entre las posibilidades de las sexualidades no normativas. Los autores articulan el comparatismo queer como un campo interdisciplinario, cuyo foco primario de trabajo es justamente la literatura comparada y los estudios queer, que nace en el potencial interdisciplinario de ambos campos. Cruzar lo queer con los estudios comparados a través de diferentes disciplinas es un desafío para el campo de la comparatística y descentra las bases anglosajonas de ambos campos, tal como esta tesis busca hacer al centrarse en dos espacios culturales no tomados habitualmente por el eje anglosajón de análisis sobre lo queer. Incluso se desestabiliza la tradición de los *comparative studies* al trabajar, por un lado lo queer como espacio poco abordado por los estudios comparados y, por otro el género “cómic” como expresión presente en las historietas de Ralf König y en la “literatura cómica” de Eduardo Mendicutti (etiqueta que discutiré en el análisis del corpus).

La disciplina propuesta por el volumen mencionado, los *Queer Comparative Studies*, pueden romper con las ideas tradicionales de temporalidad e historia y también confrontar con la idea tradicional de barreras nacionales para pensar una literatura comparada en la que las mismas dejan de funcionar como tales. No podemos olvidar

³⁹² Cf. WEISSTEIN, Ulrich. Introducción a la Literatura Comparada, 1975.

³⁹³ Cf. SCHMELING, Manfred (ed.). Teoría y praxis de la Literatura Comparada, 1984. [1981]

³⁹⁴ En las últimas jornadas de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, realizadas en París en 2013, me llamó la atención el número importante de trabajos que abordaban aspectos de los estudios comparados desde categorías de la teoría queer.

³⁹⁵ Queering utilizado en el sentido de “tornar queer” una disciplina o un tipo de análisis.

que estamos ante una cuestión, la sexualidad, que trasciende en muchos casos la idea de límite nacional.³⁹⁶ *Comparatively Queer*, es decir la técnica de “comparar queer”, al atravesar los límites entre las disciplinas logra que ambos campos se interroguen mutuamente, ya que comparar la sexualidad enriquece el marco de lo queer y las herramientas de la teoría queer abren un nuevo campo en los *Comparative Studies*.

4. HISTORIETA QUEER: ESPECIFICIDADES

En razón de que la gran mayoría del corpus que analizo de Ralf König en la presente tesis no se trata de literatura en un sentido estricto, sino del texto cultural conocido como historieta o cómic, me interesa hacer algunas precisiones breves sobre el género. Los estudios críticos sobre historieta no son un campo de trabajo académico con mucha difusión. En los últimos años existen muestras de interés de investigación sobre el tema,³⁹⁷ pero no se trata de un campo del todo conformado como espacio de investigación. En ese sentido, si pensamos lo que puede denominarse como historieta queer (la historieta vinculada a las sexualidades no normativas) estamos ante un campo de trabajo prácticamente inexplorado.³⁹⁸

La historieta es muchas veces definida como un producto de la cultura de masas. A veces es considerada un género, pero no existe una teoría unificada al respecto. Me interesa pensarla como un texto cultural, no quiero entrar en la discusión del espacio cultural del cómic, si pertenece a, por ejemplo, la literatura, si es un arte autónomo, etc. Me interesa aprovechar la idea de texto cultural para romper con debates que no hacen al interés primordial de esta tesis para tomar la historieta y la literatura (queer) como textos culturales que tienen vínculos con la cultura de masas y una relación muy importante con lo sociopolítico.³⁹⁹

4.1. LA HISTORIETA EN ALEMANIA

³⁹⁶ Cf. HAYES, Jarrod/HIGONNET, Margaret R./SPURLIN, William J. *Comparatively Queer. Interrogating Identities across Time and Cultures*, 2010, pág. 4.

³⁹⁷ Para pensar el ingreso de la historieta en los trabajos académicos, un ejemplo es el número de TEXT+KRITIK, la prestigiosa revista alemana de Literatura, de mayo de 2009, compilado por Heinz Ludwig cuyo tema es “Comics, Mangas, Graphic Novels”. Lo llamativo es que Ralf König no es trabajado en el volumen. Para diferentes enfoques sobre el análisis de historieta Cf. VAZQUEZ, Laura (ed.). *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I, “Artes Secuenciales/Sequential Arts”*, 2012; VAZQUEZ, Laura. *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*, 2012; ALTARRIBA, Antonio. “Texto y representación gráfica. La historieta”, 1995; BERONE, Lucas R. “De la historieta en la “literatura popular”: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones”, 2007; REGGIANI, Federico. “Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe”, 2008; SPRECHER, Roberto von/REGGIANI, Federico (eds.). *Teorías sobre la Historieta*, 2011; STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, 2013.

³⁹⁸ Cf. SALVADOR, Antonio. “El comic pornográfico gay: bibliografía comentada y referencias”, 2011.

³⁹⁹ Voy a utilizar de forma indistinta los términos historieta o cómic. Para diferentes enfoques del análisis del cómic Cf. BARRERO, Manuel. “De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta”, 2012; COSSIA, Lautaro. “De la literatura a la historieta. Transposición y producción de sentido”, 2008.

Alemania no es como Bélgica, Francia, España, Italia e, incluso, Gran Bretaña que tienen una importante tradición de historieta. El desarrollo fuerte comenzó después de la Segunda Guerra Mundial. Con la división de Alemania, la historieta evolucionó de forma diferente en cada sector. En el Oeste hubo una influencia muy marcada del espacio franco-belga y Estados Unidos, que dominaron rápido el mercado. En el Este, la historieta se inscribió en la tradición de una educación socialista. La revista *Mosaik* con casi un millón de ejemplares fue en la RDA (República Democrática Alemana) el órgano central de una cultura de la historieta para la juventud. Junto con *Micky Maus* es hoy la historieta más antigua de Alemania.

El origen de la historieta en Alemania está ligado al nombre de Wilhelm Busch (1832-1908), que es considerado la gran figura fundadora del género en Alemania (y Europa). En los cincuenta el género sufrió la censura, fue tomada como literatura baja, “para analfabetos”, “veneno anti-literario” y “anti-pedagógico”. Esta censura, similar a lo que ocurría con el género en los cincuenta en Estados Unidos, generó una “ley de difusión sobre escritos que son amenaza para la juventud”, que provocó una autocensura en los editores de historieta alemanes.⁴⁰⁰ Con la revolución estudiantil de 1968 y la emergencia de una nueva concepción de la vida, más anarquista, la generación “joven y rebelde” descubre la historieta *underground*, proveniente de Estados Unidos. En 1981 aparece *Invasion aus dem Alltag* (de Gerhard Seyfried), con el espíritu revolucionario de la época, importante porque fue un bestseller con más de 100.000 ejemplares vendidos. Aun más popular fue *Werner* (de Brösel o Rötger Feldman). A fines de los setenta y principio de los ochenta también surgieron revistas de historieta alternativas como *Zomix* y *Hinz & Kunz*, que se convirtieron en un campo de experimentación para la nueva generación como Tomas M. Bunk (que hoy vive en Nueva York y trabaja para *MAD*). Las primeras historietas feministas de Marie Marcks y Franziska Becker fueron publicadas en esas revistas, muy a tono con su época. Con la presencia de historietas anarquistas e humorísticas de creadores influenciados por la historieta *underground* norteamericana se desarrolló el comic alemán en los ochenta, que logró una llegada importante al público *mainstream*.⁴⁰¹

5. TEORÍA QUEER Y ESTUDIOS SOBRE TEXTOS CULTURALES EN ARGENTINA

Ya he mencionado algunos de los ejemplos de la recepción de la teoría queer en Argentina, así como las referencias específicas a los trabajos de estudios literarios y lo teoría queer (Maristany, Link, Giorgi, Amícola, entre otros). No me interesa volver a mencionar los aportes en nuestro campo cultural al tema, sino precisar algunas

⁴⁰⁰ Algo similar a lo que ocurre en Estados Unidos como consecuencia de la publicación de *Seduction of the innocent* (1954, Wertham).

⁴⁰¹ Cf. KNIGGE, Andreas C. “Made in Germany. Notes sur l’histoire de la bande dessinée en Allemagne”, 2010.

nociones que serán utilizadas específicamente en el análisis del corpus y son propuestas como posibilidades de análisis desde una perspectiva queer en trabajos realizados en nuestro país.

5.1. AQUÍ NO PODEMOS HACERLO

El libro compilado por Maristany, *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)* (2010), utiliza, entre varias categorías de trabajo, la noción de interdiscursividad, que considero importante mencionar como un recurso capital para el análisis de las historietas y la literatura. A través de la interdiscursividad se puede analizar cómo los textos seleccionados se inscriben en la producción discursiva de la época.⁴⁰² También es importante pensar esta cuestión en su vínculo con la presencia sociocultural de las sexualidades disidentes en los diferentes discursos de la cultura popular. En ese sentido, pensar la interdiscursividad en los textos culturales analizados nos permite reflexionar acerca de los vínculos de lo sexual con lo sociocultural y su representación ficcional. En esa línea, es importante la reflexión sobre la emergencia de la representación cultural de las sexualidades disidentes y sus debates antes de la cristalización de las cuestiones teóricas o activistas. Quiero decir, esta cuestión es pertinente para pensar que los textos culturales de los años ochenta, tanto en Alemania como en España están condensando lo que ocurrió u ocurriría en los debates sobre sexualidad disidente, tanto a nivel local como en recepciones del momento queer gestado en Estados Unidos.

5.2. SUEÑOS DE EXTERMINIO

Gabriel Giorgi, a partir de nociones de los estudios de género y la teoría queer, desarrolla la idea de “sueños de exterminio”, que considero potente para pensar la representación de las sexualidades disidentes en los textos culturales. En el desarrollo de Giorgi el cuerpo de la víctima sufre un exceso de violencia que se exhibe en las marcas del castigo disciplinador, el ataque contra una persona se convierte en el “sueño de exterminio” de una categoría de individuos. Según Giorgi

(...) los homosexuales parecen haberle ofrecido a la literatura una materia y una ocasión para reinscribir desde cierta distancia distintos “sueños de exterminio” –las guerras internas, las líneas de división y persecución dentro del orden social y político, la máquina de normalización y control en la que se funda la gestión de la vida colectiva y sus lógicas de apropiación, de certificación y de eliminación de cuerpos. Precisamente porque como “categoría” –es decir, como identidad pero también como efecto de saber, de teoría- la homosexualidad pertenece al universo de la normalización y de la higiene social y sexual en el que se origina, es que se constituye en una

⁴⁰² Cf. MARISTANY, José (ed.). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, 2010, pág. 12.

puerta de entrada a estos “sueños de exterminio” en los que cuerpos residuales, indeseables, incorregibles, entran a la literatura para hacer visible zonas límites y puntos de hechura y reinención del cuerpo político. (Giorgi, 2004: 23-24)

Para Giorgi, el exterminio es siempre un límite de la realidad, una crisis de la percepción de lo visible, de lo representable o testimoniable. Los discursos del exterminio contruyen una protesta contra lo visible y el presente. El exterminio constantemente remite a otra realidad, otro tiempo, es una protesta contra el presente. En ese constante remitir a otra realidad, los discursos del exterminio aparecen como “sueños” que, según Giorgi, se tratan de formas radicales de ficción del sistema que el régimen heterocentrado necesita para pensar la “realidad otra”:

Los “sueños de exterminio” proporcionan así imágenes del mundo sin judíos, o sin homosexuales, sin inmigrantes, sin enfermos... Trabajan en los límites de la realidad, porque se juegan alrededor de la borradura de una clase entera de individuos, en el tiempo veloz, “instantáneo”, de una eliminación. Los “sueños de exterminio” son, en este sentido, una forma radical de la ficción, un trabajo en torno a las potencias que atraviesan la realidad y a los mundos paralelos que habitan el presente –la ficción como fisura de la realidad y como institución un tiempo alternativo-. Operan en zonas liminales de lo simbólico, donde el lenguaje señala los bordes de un “mundo”, de su “realidad”, y ese ejercicio encuentra en el poema su lugar de experimentación y experiencia. Se trata, nuevamente de “ver contra toda evidencia” (...). Es el volverse real de los sueños, y el volverse sueño, espectro, pura memoria, de aquello que formó parte de la realidad. (Giorgi, 2004: 161-162)

C. REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL LAS SEXUALIDADES DISIDENTES EN TEXTOS CULTURALES RECIENTES: RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI

La segunda sección de esta tesis consiste en el análisis puntual de dos casos de sexualidades disidentes que nos permiten pensar la representación transnacional de las mismas en espacios geopolíticos diversos y diferentes del eje anglosajón, que resulta el eje habitualmente focalizado en el trabajo con género y sexualidades disidentes. Los dos ejemplos a los que me refiero son las obras del alemán Ralf König (n. 1960) y el español Eduardo Mendicutti (n. 1948). Se trata de dos casos sobresalientes de representación ficcional de las sexualidades disidentes en el período que data de principios de los años ochenta hasta nuestros días. Ambos autores trabajan la representación cultural de las sexualidades disidentes desde perspectivas subversivas que condensan las problemáticas y debates de la disidencia sexual en las últimas tres décadas, tanto en problemáticas sistémico-globales⁴⁰³ como en cuestiones locales vinculadas a sus respectivos espacios geopolíticos.

El trabajo realizado consiste en un análisis cronológico del conjunto de textos culturales de cada uno de los autores, para poder exhibir en el recorrido temporal de las trayectorias de cada autor la presencia de problemáticas vinculadas a la sexualidad disidente que se pueden pensar en muchos casos como transnacionales. Por supuesto que hay originalidades propias de cada uno de los respectivos sustratos culturales, pero la coincidencia en varios aspectos entre ambos autores nos permite pensar una interrelación sistémico-global para la representación cultural de las sexualidades disidentes.

En el libro *Who's Who in Contemporary Gay and Lesbian History. From World War II to the Present Day*,⁴⁰⁴ que puede funcionar como una suerte de catálogo internacional de lo que forma parte del modelo gay norteamericano globalizado, ambos autores están señalados como baluartes de lo gay en Alemania y España respectivamente, según las entradas definidas por James Jones y Alberto Mira. Me parece elocuente encontrarlos, ya que estamos ante un texto que construye un paradigma global de lo gay en la segunda mitad del siglo XX.

Para resumir, el recorrido sistemático y cronológico del conjunto de las obras de ambos autores nos permite apreciar globalmente la representación cultural de las sexualidades disidentes en espacios geopolíticos no anglosajones, como pueden ser Alemania y España. Además, este recorrido analítico por la trayectoria de dos autores

⁴⁰³ Recordemos que utilizo el término "sistémico" o "sistémico-global" como un equivalente a "global", en el sentido de un circuito global de relaciones y vínculos que se proyectan y retroalimentan.

⁴⁰⁴ Cf. ALDRICH, Robert/WOTHERSPOON, Garry. *Who's Who in Contemporary Gay and Lesbian History. From World War II to the Present Day*, 2005. [2001]

que funcionan como paradigmas de la representación cultural de la disidencia sexual sirve para indagar sobre la historia sociopolítica de los modelos de representación de la sexualidad no normativa en las últimas tres décadas. En cada una de las trayectorias podemos advertir los vínculos culturales sistémicos entre los modelos de sexualidad disidente en un sentido transnacional.

En ambos autores se puede apreciar la presencia sistemática del modelo gay-lésbico y su influencia determinante para la sexualidad disidente. Siguiendo con los lineamientos fundamentados en la sección teórica, no se trata simplemente de que se “importe” el modelo gay, sino que tanto el “momento gay” como el “momento queer” se pueden pensar sistémicamente en espacios geopolíticos diversos con formaciones originales. El análisis realizado justamente busca evidenciar el trayecto de la sexualidad disidente en el período de las últimas tres décadas en cada uno de los autores como ejemplo paradigmático de la situación en Alemania y España, lo que nos permite pensar la sexualidad de forma sistémica y en diálogo constante con otros espacios, así como apreciar cronológicamente lo que ocurre con el modelo gay-lésbico, lo queer y las sexualidades disidentes en dos espacios no anglosajones en las últimas tres décadas.

PRECISIONES BIBLIOGRÁFICAS SOBRE EL CORPUS-HISTORIETA

- He utilizado las historietas de König en sus versiones originales en alemán. Cito por el año de edición y la publicación en alemán, en caso de utilizar reediciones se indica entre corchetes el año original de publicación.
- En el caso de tiras cortas contenidas en ediciones recopilatorias, en los casos que se detecta en la firma del autor, se coloca el año de elaboración entre paréntesis (König en general firma sus historietas explicitando el año de producción).
- Sólo se ofrece la traducción de las historietas al castellano en los casos que se analiza el texto y no sólo la imagen visual. Para esos casos, la traducción se ofrece en nota a pie de página. Cuando la traducción corresponde a la edición castellana de La Cúpula, se indica entre paréntesis en la nota al pie. En los casos que no hay ninguna indicación, he realizado la traducción *ad hoc*. Cuando se analiza el aspecto visual no se ofrece la traducción.
- Las citas de imágenes se realizan siguiendo el modelo de la cita de texto, pero con una indicación del tipo de recorte: página completa, detalle de viñeta (para el recorte de una viñeta o parte de una viñeta) o detalle viñetas (para recorte de varias viñetas diferentes en una misma cita visual). En los casos que en una misma cita visual se utilizan viñetas de diferentes páginas se indican las mismas.
- Cuando existe una figura en el anexo de imágenes que complementa la imagen citada o la técnica de montaje, se indica entre corchetes el número de imagen en el anexo. Ejemplo: “[Cf. figura 1 en anexo]”.
- Cuando se cita texto de diferentes globos de texto, para indicar el salto de uno a otro se coloca una barra separadora.
- Para la transcripción de texto poético (incluido en las historietas) no se respeta la estructura en verso, se coloca una barra para separar cada verso.

I. RALF KÖNIG: DE LA *SCHWULEMANZIPATION* DE LOS AÑOS SETENTA A LA CONSTRUCCIÓN DE UN ÍCONO QUEER

En el apartado de esta tesis dedicado a Ralf König se realiza un análisis crítico cronológico del conjunto de textos culturales del autor alemán. El corpus trabajado corresponde al período 1987-2012, pero se incluyen referencias a obras del período 1981-1986⁴⁰⁵ y se tienen en cuenta para el análisis obras anteriores a 1987 que el autor elige reeditar con posterioridad a ese año. En el trabajo realizado se abordan las historietas de forma cronológica, más allá de la reedición posterior. El año 1987 resulta clave para el ingreso de la obra de König al sistema cultural alemán y su difusión masiva desde fines de los ochenta hasta la actualidad.

El recorrido cronológico realizado nos permite apreciar las trayectorias de la disidencia sexual en Alemania desde principios de los ochenta hasta el año 2012, un período en el que los modelos de sexualidad disidente se suceden y las problemáticas ficcionalizadas están en tensión y discusión con cuestiones sociohistóricas de las políticas LGBTIQ. En ese sentido, este recorrido analítico por la obra de König se puede apreciar como una suerte de historia cultural de la disidencia sexual en Alemania en las últimas tres décadas y sus problemáticas sistémicas con el resto de Europa y Estados Unidos.

Debo precisar que las historietas de König, además de tener una diversidad temática que analizo en esta tesis, tienen a grandes rasgos dos formatos de edición. Por un lado, lo que podemos denominar novela gráfica o *graphic novel*,⁴⁰⁶ que en el caso de König ocupa una gran parte de su producción. Por otro lado, la recopilación de historietas o tiras cortas.⁴⁰⁷ Estas recopilaciones consisten en historietas breves de aproximadamente una a tres páginas (en algunos casos *cartoons*).⁴⁰⁸ En esta tesis analizo ambas vertientes de la obra de König agrupada (en general) de forma cronológica. En el caso de las recopilaciones se toman las historietas más representativas y relevantes.

⁴⁰⁵ Respecto al material del período 1981-1986, trabajo con material que Ralf König decidió reeditar o con material de coleccionista especial (como ediciones recopilatorias por exposiciones, que tiene reproducciones de obras y material anterior). Hay que precisar que no todo el material de König de ese período se encuentra disponible, ya que, sobre todo en el caso de *SchwulComix 1* y *SchwulComix 2*, se trató de tiradas de muy pocos ejemplares que hoy en día son inhallables en el mercado o en los repositorios digitales.

⁴⁰⁶ No voy a entrar en el debate acerca de la definición de *graphic novel*, simplemente tomo el concepto como una historieta de una extensión considerable (más de ochenta páginas como guía general) que tiene una historia compleja y no se trata de episodios cortos independientes.

⁴⁰⁷ Ralf König edita las historietas cortas (de pocas páginas) en diferentes tomos recopilatorios.

⁴⁰⁸ Tomo la distinción de *cartoon* de Steimberg: "La denominación de los subgéneros del relato y el humor dibujados no es precisa en los países de habla española. Llamaremos *cartoon* al dibujo de humor de cuadro único." Cf. STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. 2013, pág. 19.

Respecto al corpus delimitado para el análisis de König, lo agrupé y ordené en virtud de una periodización cronológica de los textos seleccionados. De acuerdo a esto, y en virtud del análisis realizado, dividiré la obra de König en tres etapas, en las que se clasifican los diferentes textos, detallo las mismas a continuación:

- 1) Primera etapa (1981-1990, del *underground* gay al mercado *mainstream*)
 - (a) Volúmenes recopilatorios publicados antes de 1987 y reeditados:
 - a. *Macho Comix* (1984, reedición de 1997)
 - b. *SchwulComix 3* (1985, reedición de 1991)
 - c. *SchwulComix 4* (1986, reedición de 1992)
 - (b) El ciclo “Der bewegte Mann” (1987/1988):
 - a. *Der bewegte Mann* (1987)
 - b. *Pretty Baby: Der bewegte Mann 2* (1988)
 - (c) *Lysistrata* (1987)
 - (d) El ciclo “Kondom des Grauens” (1987/1990):
 - a. *Kondom des Grauens* (1987)
 - b. *Bis auf die Knochen* (1990)
 - (e) *Safere Zeiten* (1988, reedición de 1997)
 - (f) *Prall aus dem Leben* (1989)
 - (g) *Beach Boys* (1989)
 - (h) *Schwulxx-Comix* (1990, junto a Walter Moers)
 - (i) Volúmenes recopilatorios/especiales publicados en 1987-1990:
 - a. *Safer Sex Comic* (1989)
 - b. *Comics, Cartoons, Critzeleien* (1988)
 - c. *Zitronenröllchen* (1990)
- 2) Segunda etapa (1990-1999, la profesionalización de König como autor queer):
 - (a) *Heiße Herzen. Liebeslesebuch* (1990, junto a Detlev Meyer)
 - (b) Volúmenes recopilatorios de “Konrad und Paul” (1993/1996)
 - a. *Konrad und Paul 1* (1993)
 - b. *Konrad und Paul 2* (1994)
 - c. *Konrad und Paul 3* (1996)
 - (c) *Bullenklöten!* (1992)
 - (d) *...und das mit links!* (1993)
 - (e) *Jago* (1998)
 - (f) *Super Paradise* (1999)
- 3) Tercera etapa (2000-2012, la consolidación de König como autor queer):
 - (a) Volúmenes recopilatorios publicados en 2001-2012:
 - a. *Poppers! Rimming! Tittentrimm!* (2001)

- b. *Suck my Duck!* (2004)
- c. *Trojanische Hengste* (2006)
- d. *Stutenkerle* (2008)
- e. *Schillerlöckchen* (2009)
- f. *Götterspeise* (2012)
- (b) *Wie die Karnickel* (2002)
- (c) *Roy & Al* (2004)
- (d) *Sie dürfen sich jetzt küssen* (2003)
- (e) Ciclo “Dschinn Dschinn”:
 - a. *Dschinn Dschinn 1: Der Zauber des Schabbar* (2005)
 - b. *Dschinn Dschinn 2: Schleierzwang im Sündenpfehl* (2006)
- (f) *Hempels Sofa* (2007)
- (g) Ciclo “trilogía bíblica”:
 - a. *Prototyp* (2008)
 - b. *Archetyp* (2009)
 - c. *Antityp* (2010)
- (h) *Der heilige Antonius vom Wienerwald* (2008)
- (i) *Elftausend Jungfrauen* (2012)

Esta clasificación en etapas del conjunto de historietas analizadas se realiza en función del trabajo desarrollado en esta tesis, no se trata de una clasificación cerrada e indiscutible. Utilizo esta clasificación como una herramienta para pensar el conjunto de la obra de König y los cambios y variaciones que se producen en la representación de la disidencia sexual en Alemania en las últimas tres décadas. Estas tres etapas también me permiten analizar el programa creativo de König y su ubicación en el campo cultural alemán en el corpus tomado para el análisis, que corresponde al período 1987-2012.

1. CUESTIONES CRÍTICO-BIOGRÁFICAS

Ralf König es el autor de cómics más famoso y exitoso de la historia de Alemania, con una obra que juega con el humor, la ironía y el doble sentido como herramientas para combatir los prejuicios (externos e internos) de la comunidad LGBTIQ alemana. Según datos brindados por su página web, la obra de König ha sido traducida a trece lenguas y ha vendido cerca de siete millones de ejemplares, lo que lo convierte en el autor más vendido de cómic en la historia de Alemania. Con una gran influencia en el resto de Europa, se destaca su difusión en Francia y España, países que visita habitualmente

por salones y congresos de cómics. También ha publicado con regularidad en la revista francesa de cómic *Fluide glacial*.⁴⁰⁹

König nace el 8 de agosto de 1960 en Soest, Westfalia. Según su biografía “oficial”⁴¹⁰ sale del armario en el año 1979. La presencia de la liberación gay-lésbica alemana resulta determinante para su *coming-out*. A partir de su salida del placard y el contacto con las movilizaciones y activismo alemán de los setenta abandona su oficio como carpintero y se matricula en la Academia Nacional de Arte de Düsseldorf, donde cursa estudios de 1981 a 1986 y comienza a hacer sus primeros trabajos en el mercado de historieta gay alemana. Sus primeras historietas cortas aparecen en 1979 en una revista *underground* de Múnich, *Zomix* y en la revista gay *Rosa Flieder*.

1.1. TRAYECTORIA EDITORIAL

Ralf König publica sus primeras obras, *SchwulComix* (1981), *Sarius* (1981) y *Das sensationelle Comic-Book* (1981), en editoriales pequeñas y en tiradas de escasa circulación. En las tres obras se manifiestan tres estéticas diferentes para la obra de König, de las que se termina decantando por la vertiente de *SchwulComix*, obra de la que publica tres secuelas.⁴¹¹ A partir de los *SchwulComix* comienza a tener cierta notoriedad en el submundo gay alemán. De 1983 a 1985 realiza por encargo la serie “Bodo und Heinz”, que es la primera tira seriada de König con dos personajes recurrentes. Esta serie ficcionaliza las condiciones de trabajo en las minas alemanes y fue publicada en la revista *Arbeit und Sicherheit im deutschen Bergbau*.⁴¹² Al tratarse de un trabajo por encargo, es la única producción que no tendría vínculos con la representación de la disidencia sexual.⁴¹³

Los cuatro volúmenes de *SchwulComix* (1981, 1984, 1985, 1986) y *Macho Comix* (1984) mantienen una clara coherencia temática. Se trata en todos los casos de *cartoons* o tiras cortas de pocas páginas que tematizan situaciones humorísticas o tragicómicas de la comunidad gay alemana. De las obras de este período, con una circulación restringida, König selecciona para reeditar en los años noventa a los *SchwulComix 3*, *SchwulComix 4* y *Macho Comix*.

⁴⁰⁹ *Fluide Glacial* es una revista de cómics mensual francesa muy importante en el mercado de historietas y en la que König participa con regularidad con historietas breves

⁴¹⁰ Me refiero a la biografía publicada en su sitio web: <http://www.ralfkoenig.de>

⁴¹¹ Cuando König publica sus primeros *SchwulComix* hay que remarcar que el término *schwul* todavía mantenía una carga subversiva, porque el proceso de resignificación positiva y normalización termina hacia fines de los ochenta y principios de los noventa. En ese sentido, el título *SchwulComix* podría traducirse como “Cómics maricas” o “Cómics putos” (en un uso subversivo del término).

⁴¹² “Bodo und Heinz” es una tira temática que acompaña la revista mencionada, conocida como “A+S”, la revista del “trabajo y seguridad en la minería alemana”. Los personajes de la serie (nombrados como en el título) son dos mineros alemanes que cuentan cuestiones de su trabajo.

⁴¹³ Aunque en un episodio inédito de los personajes “Homosexualität im Bergbau”, ambos tienen relaciones sexuales no normativas. El mismo es publicado años después de la tira original en una edición especial. Cf. KÖNIG, Ralf. *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*, 1996, pág. 80.

En 1987, König publica tres obras: *Kondom des Grauens*, una parodia policial con recursos y estereotipos del cine negro y la ciencia ficción; ese mismo año publica *Der bewegte Mann* y *Lysistrata*, que también constituyen obras extensas con un argumento general. Ambos títulos fueron publicados por editorial Rowohlt, una de las casas editoriales más importantes de Alemania, y el primero, *Der bewegte Mann*, convirtió a König en un autor referente de la historieta alemana de los años ochenta. El éxito fue tal que al año siguiente salió una segunda parte, *Der bewegte Mann 2: Pretty Baby*.

Como señala Elmar Klages,⁴¹⁴ la obra de König a partir de 1987 se configura en tres grandes líneas editoriales de acuerdo al público lector: comunidad gay, público *mainstream* y público lector de historietas. Aunque esta división se empieza a modificar a medida que König logra mayor independencia de las presiones editoriales hacia mediados de los años noventa.

De los ochenta a los noventa, la obra de König se diversifica temáticamente, con trabajos vinculados a la vida cotidiana de la comunidad gay, el humor autoficcional y reescrituras de clásicos literarios (por ejemplo, Shakespeare). En 1990 surgen dos de sus personajes más icónicos, Konrad y Paul, protagonistas de una serie de tiras que se publican en la revista gay *Magnus* y se convierten en los personajes de mayor continuidad por parte del autor. La historia de la pareja gay se desarrolla en tres novelas gráficas y varios tomos que recopilan las historietas cortas publicadas en medios diversos. También en los noventa una serie de escándalos vinculados a intentos de censura por parte del gobierno bávaro dieron atención mediática a la obra de König, que junto al éxito de la adaptación cinematográfica de *Der bewegte Mann* (1994, dir. Sönke Wortmann), lo catapultaron como uno de los mayores íconos de la comunidad gay alemana.

El siglo XXI tiene a König como un autor de cómics consagrado en el campo editorial de historietas europeo. Durante los años noventa y la primera década del siglo XXI, además de sus obras individuales, publica historietas cortas en revistas como *Männer aktuell* o *Fluide Glacial* que luego han sido recopiladas en álbumes como *Suck my Duck!* (2004) o *Trojanische Hengste* (2006). En los últimos años König ha tomado una vertiente comprometida en contra de los fundamentalismos religiosos, que se proyecta en su trilogía bíblica (*Prototyp*, *Archetyp* y *Antityp*). En septiembre de 2007 König acepta ser miembro del consejo científico asesor de la Giordano-Bruno-Stiftung y

⁴¹⁴ Elmar Klages señala: "Als schwuler und beliebter zeichnender Autor bedient Ralf König drei Märkte: Schwulenszene, Mainstream und Comicgetto." (Klages, 1996: 57). Cf. KLAGES, Elmar. "Elmar Klages über Ralf König", 1996, pp. 56-87.

participa del sitio web “Religionsfreien Zone” con la tira crítica–religiosa “Der neue Bund”.⁴¹⁵

1.2. RALF KÖNIG EN LA HISTORIETA: INFLUENCIAS Y ANTECEDENTES

Las influencias provenientes del mundo de la historieta en la obra de König son múltiples y diversas. La crítica y el propio König han remarcado la influencia de la francesa Claire Bretécher,⁴¹⁶ principalmente porque se constata cierta coincidencia en los estilos. La otra gran influencia es el cómic *underground* norteamericano, en particular la figura de Robert Crumb. Elmar Klages señala a König como un discípulo directo de la obra de Crumb,⁴¹⁷ que es considerado el nombre mayor del cómic *underground* norteamericano y uno de los introductores de la idea de cómic para adultos. Hay que tener en cuenta que el cómic *underground* surge como una más de las rebeliones sociales de fines de los años sesenta y que König ha manifestado su fascinación por Crumb, Druillet, Corben y Moebius. También se constatan influencias de autores como Charles Schultz y René Goscinny, que son considerados precursores de los cómics “intelectuales”; además, Klages nos indica la influencia de autores como Art Spiegelman y Roberta Gregory. Los nombres extranjeros en esta lista de influencias no son casualidad, ya que Alemania no tuvo una cultura de historietas tan marcada como Francia o Estados Unidos.⁴¹⁸ Según Paul Malone,⁴¹⁹ la introducción de la historieta extranjera en Alemania marcó a autores como König. Con la difusión de creadores como Crumb se inspiró a la primera generación importante de autores de historieta originales de Alemania.

También hay que remarcar el interés de König por relacionarse con otros autores alemanes. Ha realizado historietas en colaboración con autores como Walter Moers y

⁴¹⁵ En su trabajo con lo bíblico ha sido crítico con la postura del Vaticano sobre la homosexualidad y con el Islam, principalmente por el fundamentalismo sobre las cuestiones de sexualidad, con el que confrontó a raíz de las amenazas de muerte que recibió el dibujante Kurt Westergaard, que a fines del 2005 caricaturizó a Mahoma en un periódico danés. En febrero de 2006 König apoyó públicamente al dibujante y defendió la libertad de expresión con ocho chistes gráficos que resultan viñetas críticas de la intolerancia religiosa.

⁴¹⁶ Cf. KLAGES, Elmar. “Elmar Klages über Ralf König”, 1996, pág 60.

⁴¹⁷ Klages señala explícitamente la influencia de Crumb sobre König: “Die Übereinstimmungen zwischen Robert Crumb und Ralf König sind geradezu gespenstisch. Beide haben früh mit dem Comiczeichnen angefangen. Ihre Namen fangen – gesprochen – mit den gleichen Lauten an. Sie sind Linkshänder. Der Verwendung alter Stile zur Thematisierung der eigenen sexuellen Abweichung ging eine Distanzierung von der als selbstverständlich geltenden Lebenswelt voran: mittels LSD bei dem einen, durch Coming-out bei dem anderen.” (Klages, 1996: 85)

⁴¹⁸ Alemania no tuvo una cultura de historietas demasiado popular y comparable a la de Francia o Estados Unidos. La posguerra convenció a los padres alemanes y a las autoridades de que los comics fomentaban la ignorancia y la brutalidad así como el comportamiento patológico. Esta crítica terminó en la ley contra la “Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften” de 1953. Cf. BARTHOLOMAE, Joachim. “Konrad und Paul verführen die Nation”, 1996, pp. 7-9; MALONE, Paul M. “From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not and Killer Condom*”, 2007.

⁴¹⁹ MALONE, Paul M. “From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not and Killer Condom*”, 2007.

ha participado en volúmenes colectivos como *Wilhelm Busch und die Folgen* (2007).⁴²⁰ Moers y König junto con Brösel (Rötger Feldmann), creador de Werner, son los tres nombres más importantes de la historieta alemana a mediados de los años ochenta. König en sus treinta años como creador de cómic no ha ignorado el campo editorial y cultural de la historieta europea. No sólo por su trabajo con editoriales vinculadas directamente a la historieta, sino también por su participación sistemática en revistas de cómic de importancia para la industria de historietas europea, como las colaboraciones con *Comixene*, *U-comix* o la ya mencionada *Fluide glacial*.⁴²¹ También hay que resaltar que más allá de las influencias directas de la historieta, König ha manifestado tener una gran influencia del cine⁴²² y la literatura en su obra, así como materiales culturales como la serie de animación *South Park*.

1.3. PROYECCIÓN SOCIO-CULTURAL

La importancia de König en el campo cultural alemán es innegable. Su nombre se ha convertido en un ícono para la comunidad gay alemana, así como una referencia mundial indiscutible para la historieta queer y la representación de las sexualidades disidentes. König ha recibido innumerables premios en Alemania y el extranjero, sólo por citar algunos ejemplos, entre muchos otros,⁴²³ se pueden mencionar: en 1992, el premio *Max und Moritz* del festival internacional de cómic de Erlangen en la categoría “Mejor dibujante alemán”; el *Alph'Art* al mejor guión en Angoulême por *Wie die Karnickel* (2003); el “Premio a la mejor obra extranjera publicada en España” en el “Saló Internacional del Còmic” de Barcelona en 1992 por *Kondom des Grauens*; el Premio a la mejor historieta larga otorgado en Luca por la publicación en lengua italiana de *Bullenklöten!*. En 2006, Ralf König obtiene un nuevo premio Max und Moritz, en la categoría “Premio especial del jurado”, esta vez, para honrar su toma de posición durante el conflicto con la publicación de las caricaturas de Mahoma por el periódico danés *Jyllands-Posten*.

⁴²⁰ Un volumen colectivo en homenaje al 175 aniversario del nacimiento de Wilhelm Busch, considerado el “padre” de la historieta alemana, que contó, además de Ralf König con la participación de Laska, Ulf S. Graupner, Volker Reiche, DuO, Flix, Martin tom Dieck, Ulf K. & Martin Baltscheit y Anike Hage.

⁴²¹ König ha colaborado en diversas ocasiones con publicaciones especializadas del medio del cómic, cito algunos ejemplos: en *U-comix* 176/177 y 180/181, con motivo de las reediciones de *Kondom des Grauens* ante el estreno de la adaptación cinematográfica; en *Comixene* 97 (octubre de 2006), con un número especial “25 Jahre Knollennassen-Ralf König”; en *Wieselflink* 2 (2003), en la presentación de un autor novel con la sección “Ralf König empfiehlt: Oliver Ferreira”; en *Tentakel* 4 (2002) con la historieta “Der heilige Sebastian”; en *Trau keinem über 30!* (1998) con la historieta “Veteranen”; en *Comix & Beer* 2 (2009); en la revista *Comix* participa de forma continuada desde el año 2010, participando con historietas como “Stardust Memories” y la serie “Schutzengel GmbH”, entre muchas otras.

⁴²² Respecto a la influencia del cine, König señala en una entrevista realizada por Thomas Voigt que “Ich versuche oft, mit der Filmsprache zu arbeiten. Es ist ja ein dem Comic sehr verwandtes Medium. Mit dem Filmstift bist du ja dein eigener Regisseur” (Voigt, 1996: 27)

⁴²³ Otros premios recibidos: Joop Klepzeiker Prijs, 1988; “Best German comic creator”, Grenoble, 1990; el premio *Max-und-Moritz* 1992; “Best International Comic Creator”, Barcelona, 1992; “Bundesfilmpreis” por *Der bewegte Mann*, 1995; “Goldener RIK”, Colonia, 2002; “Zivilcourage-Preis des Berliner CSD”, Berlín, 2004; Prix Alph'Art, Angoulême, 2005; premio miglior storia lunga, 2005; premio “Max-und-Moritz”, 2006.

Su importancia en la cultura gay alemana se percibe en sus colaboraciones con otros historietistas, su participación en campañas y desfiles del orgullo gay, así como su trabajo con artistas de otras disciplinas.⁴²⁴ Un ejemplo es su participación (como modelo o con colaboraciones de escritura) en varios números de *Mein schwules Auge. Das Jahrbuch der schwulen Erotik*, la publicación de temática gay del alemán Rinaldo Hopf.⁴²⁵ Con este artista ha colaborado en la edición de *Subversiv* (2005), un libro de fotografías eróticas, para el que König escribe una introducción y participa como modelo en situaciones de sexo explícito.⁴²⁶

1.4. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE KÖNIG

Existen muy pocas intervenciones críticas sobre la obra de König, entre ellas destacan un artículo de James W. Jones y los enfoques de Paul M. Malone, Katharina Richmond y Hélène Boursicaut.⁴²⁷ El artículo reciente de James Jones, "Cartoons and AIDS: Safer Sex, HIV, and AIDS in Ralf König's Comics", describe la tematización del VIH-Sida en algunas obras de los ochenta y noventa, los trabajos de Malone y Richmond analizan puntualmente el vínculo entre historieta y versión cinematográfica, y el análisis de Boursicaut se aboca a *Wie die Karnickel* (2003). Más allá de estas intervenciones, no existe un trabajo global y sistemático sobre el conjunto de las historietas de König.

El mayor aporte crítico a la fecha es el libro *Mal mir mal nen Schwulen* (1996),⁴²⁸ un compendio crítico-biográfico con entrevistas, opiniones y críticas sobre la figura de Ralf König. Aunque se trata más de un volumen de divulgación que un trabajo crítico de corte académico, resulta un volumen invaluable debido a la ausencia de enfoques críticos sistemáticos. También resultan de mucho valor las ediciones críticas especiales realizadas para exposiciones de material de König,⁴²⁹ de las que destacan *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König* (1996) y *Der Eros der Nasen. Comics von Ralf*

⁴²⁴ Ralf König también se ha desempeñado de ilustrador de textos que no son de su autoría como *Wozu brauche ich einen Gott?: Gespräche mit Abtrünnigen und Ungläubigen* (2009) de Fiona Lorenz, editada en Rowohlt, que König ilustra con imágenes de la serie *Prototyp*. También ilustra *Gemischte Gefühle. Ein Lesebuch zur sexuellen Orientierung* (2000) de Joachim Braun y Beate Martin.

⁴²⁵ König colabora en *Mein schwules Auge. Das Jahrbuch der schwulen Erotik* 3 (2006), 6 (2009) y 8 (2012).

⁴²⁶ Cf. KÖNIG, Ralf. "Gelöst Entblösst", 2004.

⁴²⁷ Cf. JONES, James W. "Cartoons and Aids, Safer Sex, HIV, and AIDS in Ralf König's Comics", 2013; MALONE, Paul M. "From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not* and *Killer Condom*", 2007; RICHMOND, Katharina. "Männlichkeiten in 'Der Bewegte Mann'.", 2012; BOURSICAUT, Hélène. "Splendeurs et misères de quelques homos, hétéros et autres animaux : *Comme des lapins* de Ralf König ou la comédie de moeurs façon BD", 2010.

⁴²⁸ BARTHOLOMAE, Joachim (Hg.). *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König*, 1996.

⁴²⁹ Exposiciones sobre König: Galería Janssen, Berlín, 1988; *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*, 1996; "Der Eros der Nasen – Comics von Ralf König", Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, 2009/2010; "Ich komm mir vor wie 'ne Witzfigur! - 50 Jahre Ralf König", Schwules Museum, Berlín, 2010; *Ralf König. Gottes Werk und Königs Beitrag*, Cartoonmuseum Basel, 2011; Elftausend Jungfrauen. *Ralf König: Das Ursula-Projekt*, Kölnischen Stadtmuseum, 2012/2013.

König (2009), ambas con textos críticos, entrevistas y material inédito de König que ha sido de importancia para el análisis realizado en esta tesis.

1.5. SITUACIÓN ACTUAL DE KÖNIG

En la actualidad, König es un autor consagrado, con una obra multifacética con más de treinta años de recorrido constante y un trazado diverso, pero con una coherencia temática muy clara. Se lo ha catalogado como autor “liviano”, de historietas, pornográfico, autor gay, etc. Sin embargo, no hay una etiqueta que le cuadre fácilmente a König. No se puede negar la importancia de su nombre para la comunidad gay alemana, así como para el activismo LGBTIQ desde los años ochenta a la actualidad. König no se considera un activista puro, sino que le interesa pensarse como alguien que contribuyó a derribar los tabúes de las sexualidades no normativas.⁴³⁰

Los *Knollennasen* (el nombre que reciben los personajes de König por sus “narices de papa”) se han convertido en un ícono popular reconocido en ambientes que trascienden la comunidad gay alemana y el espacio geopolítico alemán. Desde sus inicios como creador, König se volvió un cronista de lo que aconteció a la sexualidad disidente en las últimas tres décadas en Alemania y marcó a una generación con sus *Knollennasen*.⁴³¹

En definitiva, Ralf König ha creado en las últimas tres décadas una obra compleja y diversa que se centra en una representación visible de la sexualidad disidente que va de la mano de los procesos de la disidencia sexual vividos desde los años ochenta al siglo XXI. En ese sentido, la obra de König se puede apreciar como una representación cultural que nos narra la historia de las sexualidades disidentes en Alemania en las últimas tres décadas.

2. EL PERÍODO 1981-1986: OBRAS INICIALES

2.1. INICIOS EXPERIMENTALES: *SARIUS* (1981) Y *DAS SENSATIONELLE COMIC-BOOK* (1981)

La primera obra de temática gay de König se llamó “Detlev Schulze”⁴³² y fue realizada a los 15 años. Se trata de una tira corta sobre un niño dulce llamado Detlev al que no le gusta el fútbol. Parece anecdótico pero la obra de König ya se encontraba en

⁴³⁰ Como señala Anke Schipp: “König hat es nie als seine Aufgabe gesehen, Homosexuellen zu mehr Selbstbewusstsein zu verhelfen. Er definiert sich als Schwuler, aber er ist kein Aktivist. Eher sieht er sich als kleines Rädchen, das dazu beigetragen hat, das Thema zu enttabuisieren.” (Schipp, 2004)

⁴³¹ Como señala Klages: “Mit der Knollennase hat er ein grafisches Zeichen, das mit der kollektiven und subjektiven Erinnerung einer ganzen Generation verknüpft ist, besetzt und für seine persönlichen Geschichten in Anspruch genommen.” (Klages, 1996: 85)

⁴³² Detlev (o “Detlef”) como nombre propio tienen una connotación homosexual en el contexto alemán, ya que el nombre ha sido utilizado como sinónimo de homosexual con una connotación peyorativa. En lo setenta se lleva a cabo un proceso de resignificación sobre el término.

germen en esa pequeña tira de un adolescente que todavía no era un autor de cómic gay:



(König, 1996: 5-6)⁴³³

König publica tres obras de circulación menor en el año 1981. Las tres historietas exhiben el momento de búsqueda creativa, tanto visual como narrativa y temática. De las tres líneas creativas presentes en las obras de ese año, se decanta por la línea de los *SchwulComix*, que trabajan sobre la representación de muchas cuestiones asociadas al colectivo LGBTIQ alemán y la militancia de fines de los setenta. En la obra de König está muy marcada su salida del placard en el año 1979, en el contexto de *Homolulu*⁴³⁴ y el movimiento gay alemán, en una visibilización clara de las cuestiones íntimas de la comunidad.⁴³⁵

⁴³³ Esta historieta es reproducida en KÖNIG, Ralf. *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*, pp. 5-6.

⁴³⁴ *Homolulu - Die Geburt eines Vulkans oder die Versuchung eine Utopie konkret zu machen* (Homolulu - El nacimiento de un volcán o la tentación de hacer concreta una utopía) fue el primer encuentro masivo (e internacional) gay de Alemania, realizado en Frankfurt del 23 al 30 de julio de 1979. Es uno de los hitos de los años setenta y fue una muestra del costado más radical de la militancia. *Homolulu* marcó un punto de inflexión en la militancia gay de los años 70 en Alemania. Fue el inicio para muchas líneas activistas que se desarrollaron durante los años ochenta. *Homolulu* unificó el nombre de la capital de Hawai con la palabra *Homosexualität* para pensar en el nacimiento de un volcán, de una rebelión contra el sistema y la norma heterosexual. *Homolulu* tuvo un costado lúdico y otro activista, siempre vinculado a la rebelión estudiantil y la liberación sexual. El festival logró dimensiones impensables y convocó la atención de los medios que, por primera vez, prestaron interés a una manifestación masiva pública homosexual y lo llamaron mediáticamente el "Woodstock gay". El cierre fue con una gran manifestación en la que se intentó romper con todos los estereotipos de género por las calles de Frankfurt y en la que se emitió una resolución donde ya no se pedía o abogaba por la tolerancia sino que se gritaba en la cara de la sociedad heteronormativa y se exigía tomando las calles.

⁴³⁵ Las obras iniciales de König surgen en el mundo del efervescente movimiento gay alemán de fines de los años setenta. La influencia de König de figuras como Rosa von Praunheim y eventos como Homolulu (del que participó) fueron determinantes para las decisiones creativas de König en torno a la representación de la sexualidad disidente en su proyecto de autor.

En las otras dos obras del año 1981, *Sarius* y *Das sensationalle Comic-Book*, König experimenta con otros estilos, sobre todo vinculados a otras posibilidades visuales. Por ejemplo, en “Mython”, de *Der sensationalle Comic-Book*, se advierten intereses vinculados a la figura erótica masculina muy diferentes al estilo visual con el que se lo conoce con posterioridad. [Cf. figura 1 en anexo] Parte del material de estas historietas fue reutilizado por König años después en *...und das mit links!* (1993), para jugar con sus creaciones “adolescentes”, que son incluidas como historietas enmarcadas en esa obra. La tira “Der liebe Onkel” (“El tío querido”) (1979) demuestra cómo los temas de König se alejan de la comicidad posterior, con un humor brutal y crítico de la hipocresía social heteronormativa.

2.2. EN BUSCA DE UN PROGRAMA CREATIVO: LOS *SCHWULCOMIX* (1981-1986)

König tiene muy en claro desde los comienzos de su trayectoria creativa que es un autor disidente, *schwul* o gay.⁴³⁶ Ya en una carta de 1982 a la editorial Volkverlag in Linden manifestaba que pretendía realizar el “erste schwule Comicbook” (el primer cómic gay). [Cf. imagen 2 en anexo] Según la version oficial la editorial lo rechaza aduciendo que no tenía dinero para experimentos. En ese sentido, hay que remarcar que el ingreso de König a editoriales masivas como Rowohlt no se dio de un día para otro sino que fue un proceso de varios años, ya que desde principios de los años ochenta König presentó propuestas de edición a múltiples editoriales.

2.2.1. UN POSICIONAMIENTO IDENTITARIO: CÓMIC *SCHWUL*, *SCHWULCOMIX 1* (1981) Y *SCHWULCOMIX 2* (1983)

SchwulComix 1 (1981) y *SchwulComix 2* (1983) son inhallables en el mercado, en bibliotecas o repositorios, y a diferencia de los volúmenes siguientes no han sido reeditados. Pero se lo puede conocer gracias a ediciones especiales para coleccionistas que contienen material “raro” de König. Según palabras del autor, la elección en torno a no reeditarlas tiene que ver con cierta “vergüenza” que le producen las mismas, por tratarse de obras tempranas. Igualmente, más allá de que no pertenecen al período de publicación de König en el que se focaliza esta tesis (1987-2012), resulta interesante pensar que en ambas obras ya encontramos antecedentes de los tratamientos ficcionales de la sexualidad disidente que se hallan en las obras que sí elige para reeditar (*Macho Comix*, *SchwulComix 3* y *SchwulComix 4*).

Ya en estos primeros volúmenes encontramos temas habituales en König como la reformulación en términos queer de materiales culturales canónicos, en este caso de

⁴³⁶ Recordemos que *schwul* en los setenta es un insulto que termina resignificado de forma positiva por la comunidad gay. Hoy en día en Alemania *schwul* equivale al uso de gay en castellano o inglés. En esta tesis utilizaré de forma indistinta gay o *schwul*, ya que hoy en día en Alemania funcionan como sinónimos y la carga negativa de *schwul* se encuentra borrada. Cuando haya un matiz semántico diferente de *schwul* haré explícito el mismo.

cuentos de hadas, como ocurre en “Das Wunder von Rünsbüchel”. Pero hay ciertos matices o tendencias dramáticas, sobre todo en la construcción de la comunidad gay alemana, que no aparecen con tanta fuerza en las obras posteriores de los años ochenta. Estos matices son retomados en los noventa en la denuncia de situaciones de violencia contra el colectivo LGBTIQ o la ficcionalización de historias vinculadas al VIH-Sida. Los temas ficcionalizados en *SchwulComix 1* y *SchwulComix 2* resultan claros ejemplos de que toda la obra de König es un continuum que se puede apreciar como una evolución asociada a los vaivenes de las políticas LGBTIQ europeas. Un ejemplo más preciso, en 1982 König ya daba cuenta en “Schwule in der Politik” (en *SchwulComix 2*) de las peleas políticas internas de la comunidad gay al ser cooptada por los partidos políticos de Alemania. La radiografía de los dos primeros volúmenes de *SchwulComix* se puede asociar claramente a las problemáticas que aborda el movimiento gay alemán, König está escribiendo los primeros cómics *schwul* en lengua alemana y lo hace desde una posición militante que brega por la visibilización y concientización del movimiento alemán. La masculinidad, la *gayness*, *el coming-out*, los espacios homosociales gay, las relaciones íntimas en la comunidad gay, la política gay, la militancia gay, el amor y el sexo gay, entre otros temas, se repiten en las diferentes historias. Así, la representación de la vida íntima y pública de los varones homosexuales alemanes se vuelve una de las constantes de las diferentes historias de estos dos primeros volúmenes.⁴³⁷

2.3. LA EMERGENCIA DE UN AUTOR SCHWUL (1984-1986)

SchwulComix 3 (1984), *Macho Comix* (1984) y *SchwulComix 4* (1986) son reeditadas en los años noventa bajo otros títulos. Creo que una de las razones para la reedición es que nos encontramos con un estilo del autor ya más definido. Todavía se nota visualmente que son historietas tempranas pero el estilo está más cerca al posterior a 1987.

2.3.1. UNA CRÓNICA SM GAY: MACHO COMIX (1984)

Macho Comix (1984) es reeditada en 1997 en una edición conjunta con *Safere Zeiten* (1988). Hay que tener en cuenta los agregados que se realizan en esta reedición: fragmentos de entrevistas de 1990 y una historieta-prólogo de 1989. La obra se abre con las dos citas a una entrevista realizada para la revista *Comic News* construidas como viñetas. [Cf. imagen 3 en anexo] En ellas se revela el ecléctico itinerario editorial

⁴³⁷ En “Im Schwulenzentrum” se habla de la vida social en el “centro gay”; En “Love Story” se problematizan las relaciones de pareja y el sexo; En “Sonntag”, Siggie les cuenta a sus padres que es *schwul*.

del autor,⁴³⁸ y cómo sintió que la mejor forma de llegar a la publicación era empezar por una pequeña editorial gay como Vogel. Pero eso mismo se convirtió en una barrera a romper, justamente porque los temas que él había elegido para trabajar (recordemos que él propone escribir “schwule Comic-book”) no eran aceptados por las grandes editoriales. Ese es el límite que König logró romper en el año 1987 al publicar con Rowohlt y acceder a un mercado *mainstream*.

Respecto a *Macho Comix* y los títulos sexualmente explícitos de los años ochenta, König manifiesta que eligió publicarlos en Vogel porque, al tratarse de una pequeña editorial gay, no habría censura. Vogel se atrevía a todo y eso era lo que König quería para sus comienzos. Hasta mediados de los años noventa (con el intento de censura *Bullenklöten!*), siguió teniendo problemas en las editoriales grandes para imponer temas sexualmente explícitos y visibilizadores de la intimidad gay. Eso cambia a partir de la publicación de *Jago* (1998) y el acceso de König a un lugar de cierta hegemonía en el campo cultural de las historietas alemanas.

En *Macho Comix* se incluye una historieta de tres páginas, “Über dieses Buch” (“Sobre este libro”), que explica su práctica creadora y en la que König utiliza un recurso que se vuelve recurrente en otros de sus textos, la ruptura de la cuarta pared de la historieta, con personajes en la viñeta dirigiéndose al lector. Este prólogo-historieta es importante, porque es una intervención posterior sobre la obra que marca ciertos cambios en el universo ficcional y presenta a König como personaje ficcional (otro recurso que será determinante en el conjunto de las obras). La historieta explica el surgimiento de *Macho Comix* y la reedición: el original es de 1984 en una edición sueca de 500 ejemplares realizada por Bob Camble. En ese momento, en el que él se encontraba intentando publicar y comenzaba a ser reconocido dentro del ambiente gay por los SchwulComix, le encargan una historia ficcional sobre la escena SM gay (“schwule s-m Szene”). Casi como un cronista etnográfico, König es representado tomando nota en medio de una sesión SM:

⁴³⁸ König es consciente que para los estándares alemanas ha publicado con muchos editores y muy diferentes (Rosa Winkel, Kust der Comics, Janssen, Vogel, Rowohlt, Carlsen, MännerschwarmSkript, etc.).



(König, detalle de viñeta, 1997 [1989]: 3)

König-personaje aparece representado casi como un investigador de la escena SM gay. Es interesante cómo la misma crítica normativa gay mira con ojos disciplinadores el surgimiento de König en el *underground* de la historieta y de lo gay. No es el modelo fácilmente tolerable, es un modelo más asociado a lo abyecto, al SM gay y al *fist-fucking*. König se ríe de las críticas marcando que está más acomplejado por el tamaño de su pene que por lo que puedan decir de él. Toda la historieta termina siendo una parodia a sí mismo, a sus lectores y a su lugar como historietista. También hay una clara referencia (autoexhibida) a su evolución en lo visual:



(König, detalle de viñeta, 1997 [1989]: 3)

Por otro lado, teniendo en cuenta el modelo gay que se está jugando en la política LGBTIQ europea de ese momento, hay que destacar que König no representa el

estereotipo habitual. Por el contrario, funciona como autor gay dentro de la comunidad gay pero exhibiendo las prácticas más abyectas (e incómodas para una heteronorma) de lo gay. El prólogo original (en la reedición colocado después del prólogo agregado en 1989), de 1984, es importante para marcar a quién está dirigida la obra, ya que funciona como un poema que delimita el público lector de la obra, los *Leder*⁴³⁹ gay alemanes.

Los temas abordados por los *Macho Comix* son crudos en lo sexual y rompen con los prejuicios de la heteronorma y la misma comunidad. Por ejemplo en “ganz normale Leute” (“gente completamente normal”), escrito en 1984, se denuncia la hipocresía social de una pareja heterosexual, en la que él es homofóbico y ella acepta a los “homos”, pero cuando ven la intimidad de la relación amo-esclavo de su hermano con un leather su aceptación se rompe y se marca la falta de normalidad de la relación de su hermano. En cuanto al estilo de König, en todas las historietas individuales de *Macho Comix* se aborda con una visibilidad explícita la vida cotidiana y la sexualidad de la comunidad SM gay, que se construye en términos paródicos, ya que también hay una deconstrucción satírica de los estereotipos de masculinidad leather.⁴⁴⁰ Otra historieta corta del conjunto de las publicadas en *Macho Comix* que me interesa resaltar es “Ödipus” (1984), en la que la parodia juega con el complejo de Edipo freudiano pero en términos de un personaje gay enamorado del padre. Esta historieta es importante porque es uno de los primeros ejemplos de la técnica de montaje con imágenes pornográficas en la obra de König. También es importante mencionar que las referencias culturales resultan coincidentes con otras posteriores en la obra de König, por ejemplo en “Homoglück” (“Suerte homo”) (1982), se menciona el film de temática gay *Die Konsequenz* (1977, dir. Wolfgang Petersen).⁴⁴¹

Todas las historietas cortas de *Macho Comix* juegan con la representación sexual gay y en general con la representación de lo SM gay leather alemán. Por momentos el tono se aleja de lo humorístico y se vuelve tragicómico, hay una amargura más marcada. El mismo König lo reconoce en el prólogo, en esta obra a veces el humor no funciona y él se vuelve crítico o tragicómico. Lo interesante es que la parodia del mundo gay leather es una parodia interna, no estamos ante una mirada que sancione las prácticas leather, sino todo lo contrario las celebra en virtud de su abyección. Y por supuesto, la parodia no es un juego sólo a los prejuicios externos, recordemos que

⁴³⁹ König utiliza el término “Leder” para aludir al *leather* de la lengua inglesa.

⁴⁴⁰ Por ejemplo, “Baron Pretow” (1984) se trabaja con la escena *Leder*: se cuenta la historia del Baron Pretow, un “sado” baron que es mítico en el ambiente.

⁴⁴¹ En la historieta el primer premio de un concurso gay es cinco días en “Kanada”. Se produce toda una gran parodia de la masculinidad, heterosexual y homosexual: “Echter kanadischer Holsfäller! Der traumurlaub für Männer, Die Männer lieben! Knisternde Erotik: eine rauhe, erregende Männerwelt!” (König, 1997 [1984]: 20). La historieta funciona como un chiste sobre la masculinidad.

König se representa a sí mismo como un cronista de la escena SM gay, por eso existen obras como “Slave Market”, en la que se construye humor satírico sobre los vínculos amo-esclavo.

2.2.4. UNA FIESTA QUEER: *SCHWULCOMIX 3* (1985)

SchwulComix 3 es reeditada en 1991 con el título *Sylvester-Tuntenball*.⁴⁴² Como en el resto de los *SchwulComix* hay una idea general de retratar episodios cómicos y cotidianos de la comunidad gay. La línea temática continúa con lo trazado en los volúmenes anteriores, destacando que se tematizan cuestiones como la homosexualidad reprimida en personajes heterosexuales, la representación explícita y la deconstrucción de los prejuicios en torno al SM gay, las relaciones socio-sexuales en el movimiento gay, la discriminación de la heteronorma, la normalización gay, la emergencia paulatina del VIH-Sida y la violencia de la norma discriminadora sobre la disidencia sexual.

SchwulComix 3 aporta como rasgo original respecto a los volúmenes anteriores cierto desarrollo de la estructura de la historieta para darle una coherencia a todos los episodios cortos que no existe en volúmenes anteriores. En ese sentido, se estaría vislumbrando paulatinamente el pasaje del autor al desarrollo de historias más extensas como las que publica en 1987. También se potencian rasgos presentes en obras anteriores, como la utilización de la técnica del montaje y el trabajo con formas poéticas en el texto de la historieta.

La estructura que sirve de marco general para los episodios breves (de pocas páginas) se constituye alrededor de una fiesta gay “de ambiente”, que es utilizada para dar una coherencia narrativa al conjunto de las historietas.



(König, detalle de viñeta, 1991 [1985]: 9)

Esta imagen de la fiesta (equivalente en obras posteriores al bar o disco gay) surge como una representación constante, una forma de visibilizar el universo gay de referencia.

Es importante considerar como en *SchwulComix 3* se tematiza la representación explícita de las prácticas sexuales disidentes (con montajes y dispositivos propios de

⁴⁴² El título alude a la fiesta de “locas” y al show *drag queen*.

la pornografía gay) y la intimidad cotidiana de parejas gays en espacios públicos y privado. Vinculado con este tema se presenta la cuestión del *coming-out* como posicionamiento activista, complejo e invisibilizado en la sociedad heterohegemónica.⁴⁴³ También en esa línea y pensando en cierto matiz de diferencia respecto a la forma en que plantea el tema a partir de 1987 en König se visibilizan por momentos situaciones de humillación y violencia a las que son sometidos los varones gay por el sistema heteronormativo. Del conjunto de historietas presentes en *SchwulComix 3* me interesa precisar tres casos en particular.

El primero tiene que ver con que *SchwulComix 3* tiene las primeras ficcionalizaciones de König del tema del VIH-Sida. En algunas historietas mínimas sobre esta cuestión se advierte claramente cómo el tema comienza a imponerse en la agenda gay alemana. En una historieta corta de 1984 la representación visibiliza una práctica sexual gay, focalizando en la presencia de la eyaculación y el contacto anal pero sin referencia al virus del VIH-Sida. Lo llamativo es que en otras dos historietas, “Paranoia I” y “Paranoia II”, también de 1984, hablan de la situación de paranoia que se vive en la comunidad. Paulatinamente, el tema comienza a hacerse parte del texto cultural, en estas historietas representa el momento en el que los métodos de prevención no están del todo claros y la enfermedad está en plena configuración como tal.

El segundo caso tiene que ver con la utilización de técnicas de montaje y la presencia de íconos y referencias culturales del movimiento de liberación gay-lésbica de los años setenta en las historietas de König. A partir de la presentación en la historieta de “Liebe ohne Zukunft” (“Amor sin futuro”), una supuesta película de temática gay, la viñeta narra visualmente los acontecimientos de la película. En la introducción, un presentador habla del cine de temática gay y la situación actual del mismo, con menciones a películas gay icónicas para el movimiento gay alemán como *Taxi zum Klo* (1981, Frank Ripploh)⁴⁴⁴ o *Die Konsequenz* (1979, Wolfgang Petersen) y una confrontación directa con las representaciones masivas de la homosexualidad en historias trágicas y dramáticas. Por eso, el “film” representado en la historieta se vuelve una parodia de la historia gay con final trágico. Werner, el personaje protagonista, se cruza en un bar gay con dos hombres que están atacando a otro, llamado Jürgen, por *Schwul*. Cuando los atacantes ven a Werner también lo agreden y terminan las dos víctimas hospitalizadas. En la historieta, Jürgen aparece construido

⁴⁴³ Por ejemplo, en la historieta en que un presentador de televisión de la ZDF intenta asumirse públicamente y es sacado del aire. Algo similar ocurre en otro episodio en el que un personaje no puede articular públicamente su sexualidad. En otra historieta, que narra un episodio de dos amigos, Ulrich y Sylt se critica la hipocresía de la heteronormatividad.

⁴⁴⁴ *Taxi Zum Klo* (1981), dirigida y protagonizada por Frank Ripploh, es una película clave para la visibilización de lo gay en los años ochenta. El film también presenta representaciones sexuales explícitas que dialogan con el dispositivo pornográfico de los años setenta y funciona como ficción representativa de la comunidad gay alemana de fines de los setenta y principios de los ochenta.

con técnicas de montaje que recurren a imágenes de otras representaciones gay, en este caso a imágenes del artista Tom de Finlandia:⁴⁴⁵



(König, detalle de viñetas, 1991 [1985]: 41)

Cuando aparece Jürgen en la viñeta encontramos a un personaje dibujado por Tom de Finlandia. Werner y Jürgen inician una relación, con Jürgen siempre internado. El efecto visual que se logra es rupturista, porque Jürgen no es dibujado por König si no que está tomado y montado sobre la historieta de König a partir de imágenes de Tom de Finlandia. El montaje se logra manteniendo durante toda la historia a Jürgen en la cama y tapado hasta el cuello, lo único que se visibiliza es su rostro:

⁴⁴⁵ Tom de Finlandia (su nombre real fue Touko Laaksonen, Finlandia, 1920-1991) es un ícono del modelo gay, con representaciones visuales sobre los estereotipos gay. Sus imágenes funcionan como un discurso visibilizador del sexo en los años setenta y se las asocia a la pornografía gay de esa década. Es uno de los grandes artistas de la representación visual homosexual y su influencia es muy fuerte en los modelos de homosexualidad de la segunda mitad del siglo XX. Como señala Micha Ramakers: "For many gay men, Tom of Finland's work has played an important role in the creation of an identity. This phenomenon was not limited to the United States, but has played a significant role throughout, and sometimes even beyond, the Western world. This was, among other cultural and social factors, a consequence of the fact that homophobia's mechanisms were-and remain-quite similar in all these societies. In the fifties and sixties, Tom's work offered a sharply contrasting image of homosexuality to the one that was considered-even by most gay men-universally valid. He invented a (pretty butch) fairy-tale gay universe in which masculinity was held up as the highest ideal." (Ramakers, 2000: XI). La influencia de Tom de Finlandia en Alemania es importante. Por ejemplo, su primera exhibición se realizó en Hamburgo en octubre de 1973. Tom de Finlandia emerge como un ícono máximo de la representación visual del cuerpo y el sexo gay en forma explícita/pornográfica. También es un referente de importancia para pensar la historieta pornográfica gay y la representación explícita de prácticas sexuales disidentes. Su influencia en König es verificable en varias obras en las que utiliza montajes provenientes de imágenes de Tom de Finlandia. Y su importancia como ícono se verifica también en su referencia en obras de Eduardo Mendicutti.



(König, detalles de montaje, 1991 [1985]: 41-43)

En el “film”, luego de conocerse en el hospital, ambos personajes se enamoran y proyectan un futuro juntos, pero finalmente Jürgen muere producto de sus heridas. La historieta se cierra con el presentador de la película que no puede hablar por el llanto y se dirige al lector y le pide que pase la página. El cómic presenta una parodia al cine que tematiza la vida gay como dramática y con un final trágico. En la historieta, la situación representada evita caer en el dramatismo a partir del uso de imágenes de Tom de Finlandia montadas con las viñetas de König, lo que rompe la focalización en los aspectos dramáticos de la historia. Con este tipo de historietas que utilizan el dispositivo de montaje se inicia toda una línea de trabajo por parte de König que se mantiene como técnica de peso en el conjunto de sus obras.

2.3.3. INTERDISCURSIVIDAD QUEER: *SCHWULCOMIX 4* (1986)

SchwulComix 4, reeditado por editorial Carlsen en 1992 con el título *Sahneschnittchen*⁴⁴⁶ es el último volumen publicado antes de la entrada de König en el mercado editorial masivo en el año 1987. Es importante destacar que una vez que se decanta por la novela gráfica extensa la convierte en su línea primordial de trabajo y deja en segundo plano las historietas individuales en medios diversos que luego son recopiladas. Se trata de una cuestión cuantitativa, en el período 1981-1990 publica seis tomos de historietas recopilatorias sueltas no pertenecientes a personajes en tiras recurrentes (como en Konrad y Paul); en el período 1991-2000, sólo reediciones y recopilaciones de Konrad y Paul. El volumen continúa con las líneas temáticas trazadas en el resto de los *SchwulComix*, acentuando tematizaciones en torno a la presencia de la pornografía gay de los años setenta, la cultura masiva de los años ochenta, tópicos literarios y la emergencia del VIH-Sida como enfermedad. Me interesa señalar una serie de casos vinculados a los temas señalados que sirven de ejemplo para el desarrollo de los mismos en obras posteriores.

En primer lugar, en dos historietas del volumen se acentúa el uso de referencias de la pornografía gay de los años setenta. En el episodio que abre el volumen un grupo de

⁴⁴⁶ En el título hay una alusión con doble sentido (sexual) a la palabra *Sahne* (crema).

amigos gay⁴⁴⁷ recibe la visita de un personaje heterosexual, que se sorprende de las imágenes pornográficas gay que pueblan el departamento en el que viven, pertenecientes a dibujos de Tom de Finlandia y tapas de la revista *Drummer*,⁴⁴⁸ entre otros materiales de la pornografía gay. Respecto a esta cuestión de la exhibición de pornografía, los personajes señalan en el texto que se lo puede leer como un acto de rebelión contra la norma sexual. En ese sentido, se puede pensar lo que señala David Halperin sobre la visibilización del deseo sexual en el modelo gay de los años setenta:

Nowadays, a gay man manifests his gay pride, his sexual liberation, by keeping his stash of gay porn visibly exposed next to his bed, along with various other erotic accessories-but that does not mean that his closet has lost its previous function: on the contrary, that closet now serves to hide his old collection of original cast albums (...) After all, no gay man acquires social or erotic credit by coming off as a show queen. (Halperin, 2002a: 2)

El trabajo con la pornografía gay de los años setenta y principios de los ochenta se torna recurrente en gran parte de la obra de König, volviéndose un *Leitmotiv* estructurante de varias historietas. En otras historietas del volumen, la pornografía aparece como un material a compartir entre amigos gay, con referencias explícitas a performers⁴⁴⁹ y filmes pornográficos.⁴⁵⁰ El tópico del porno gay está presente en la obra de König de los años ochenta y noventa, con matices y diferencias respecto a la obra más reciente de los últimos diez años, pero no se puede dejar de remarcar que las referencias a la pornografía gay de los años setenta/ochenta son un leitmotiv recurrente que permite reflexionar acerca del tipo de pornografía que elige König para representar en sus historietas.

En segundo lugar, la cultura popular, los medios masivos y las referencias a la televisión y al cine *mainstream* se van colando en König durante los años ochenta y se mantienen como claves de lectura. Destaca la referencia a *Denver-clan* (1981-1989),⁴⁵¹ que exhibe el fanatismo de la comunidad gay alemana por la serie televisiva.⁴⁵² Más allá de lo anecdótico lo importante de la mención radica en que en el

⁴⁴⁷ Es importante mencionar que uno de los compañeros de Manfred es Norbert, el personaje que será protagonista al año siguiente de *Der bewegte Mann*. König ya deja prever en los últimos dos tomos de los *SchwulComix* parte del universo que conoceremos con mayor precisión a partir del año 1987.

⁴⁴⁸ *Drummer Magazine* es una revista de la comunidad SM gay estadounidense que nace en los años setenta. Como la revista también es utilizada en *Bis auf die Knochen*, desarrollo el montaje que realiza König con la publicación en ese apartado. Igualmente hay que destacar que la presencia de estos materiales (Tom de Finlandia, *Drummer Magazine*) es interesante para pensar la influencia del movimiento gay estadounidense en Alemania.

⁴⁴⁹ Utilizaré el término *performer* para referirme a los "actores" participantes en el film pornográfico.

⁴⁵⁰ Se menciona explícitamente el film pornográfico gay *Class Reunion* (1983, dir. William Higgins), con descripción de escenas del mismo. También se nombra a los performers Al Parker, Mark Rutter y Hank Dittmar, señalando escenas en las que participan.

⁴⁵¹ *Denver-clan* fue el nombre con el que se conoció en Alemania a la serie televisiva norteamericana *Dinasty*, de éxito masivo en los años ochenta.

⁴⁵² *Denver-clan* continúa siendo utilizada como referencia en otras obras posteriores, destacando la utilización ficcional de la serie televisiva en *Bis auf die Knochen* (1990)

programa aparecen algunos de los primeros personajes homosexuales representados en la televisión masiva. En algún sentido puede ser que esta insistencia en marcar los pocos personajes presentes en la cultura en ese momento sea una búsqueda de referentes *mainstream* de lo gay.⁴⁵³

En tercer lugar, el uso de materiales de la tradición literaria e histórica para reconfigurarlos desde una perspectiva queer ya tiene una presencia más destacada en varias historietas del volumen. En este caso es importante resaltar las referencias culturales a la literatura medieval de la historieta “Die jammertraurige Ballade vom Knappen Ottokar” (La triste balada del escudero Ottokar) (1986)⁴⁵⁴ y la refundación de del mito bíblico en términos queer en “David und Goliath”. Esta última historieta vuelve a utilizar la técnica de montaje y es el primer caso detectado de utilización de la voz de Dios en la viñeta.⁴⁵⁵

Por último, en la sucesión cronológica de las obras de König de los ochenta se puede apreciar claramente como en el período 1981-1990 el VIH-Sida pasa de ser un rumor, un miedo, algo desconocido, hasta meterse en las vidas de la comunidad gay para convertirse en una tragedia espantosa. *SchwulComix 4* forma parte de este proceso y se advierte en varias historietas cómo los rumores y el pánico social, los prejuicios, la discriminación, están cada día más presentes.⁴⁵⁶

Lo que se va prefigurando en los tomos anteriores en el estilo visual ya está definido en *SchwulComix 4*, así como muchas cuestiones temáticas que ya vienen siendo planteadas terminan de concretarse y se inician líneas de acción que continúan a lo largo de la obra de König.

3. BURLAR EL DISCIPLINAMIENTO EDITORIAL: ÉXITO MASIVO Y PARODIA QUEER EN EL CICLO “DER BEWEGTE MANN” (1987/1988)⁴⁵⁷

La inserción de Ralf König como autor masivo de historietas en el campo cultural alemán se da en el año 1987 con la publicación de *Der bewegte Mann*, una historieta extensa que lo hace conocido para un público *mainstream*. Con esta obra, König

⁴⁵³ En contraposición al programa de televisión norteamericano tenemos la referencia a *Die Schwarzwaldklinik* (1984-1988), una serie televisiva alemana que imitaba el modelo norteamericano. La referencia aparece para un diálogo costumbrista entre dos amigos que hablan de los cambios de conducta en las prácticas sexuales por la crisis del VIH-Sida.

⁴⁵⁴ Que sigue con la línea de König de construir un texto poético en la viñeta. El episodio de Ottokar es casi un poema ilustrado.

⁴⁵⁵ Recurso que es retomado en muchas otras obras posteriores de König, cuyo ejemplo más destacado es la trilogía bíblica.

⁴⁵⁶ En cierta forma, en König, ante la crisis del VIH-Sida como pandemia mundial, encontramos una forma de luchar contra la tragedia: el humor. Más allá de lo dramático y tragicómico de algunas situaciones, el humor es una forma de combatir contra la violencia y el prejuicio en toda la obra de König.

⁴⁵⁷ Me voy a referir a conjuntos de historietas extensas que tienen una continuidad o ficcionalizan a los mismos personajes como “ciclo”. Cada “ciclo” de determinada historieta contiene varios episodios publicados por el autor. En el caso del ciclo de “Der bewegte Mann” contiene su primera parte de 1987 y la secuela publicada en 1988.

trasciende las fronteras del mercado gay y el mercado de cómic, ya que también llega a un público que habitualmente no consumía historietas.

Después de la finalización de sus estudios de arte en 1986, König había mantenido el deseo y el proyecto de llegar a un grupo de lectores mayor al que estaba llegando durante el período 1981-1986.⁴⁵⁸ Gracias a la circulación de su trabajo en la comunidad gay y con a la creciente aceptación de la homosexualidad en la escena *underground* alemana de izquierda, König había tomado la decisión de acercarse a editoriales *mainstream* para publicar su trabajo.⁴⁵⁹ Finalmente, en 1987 Rowohlt, una de las editoriales más importantes de Alemania, publica su primer cómic extenso, *Der bewegte Mann*, que introduce un personaje heterosexual en la escena gay alemana. A partir de este momento, ya no abandonará el género de la novela gráfica.

Por supuesto que no fue sencillo para König acceder a la publicación en una editorial *mainstream*, sino que existieron presiones y censuras editoriales a las que debió acceder para poder hacerlo, ya que entre otras cosas, Rowohlt le exigió que no hubiera sexo explícito ni penes erectos.⁴⁶⁰ Sin embargo, esto no significó el abandono de las cuestiones vinculadas a la sexualidad disidente, sino todo lo contrario, ya que logró burlar los mecanismos disciplinadores de la censura editorial y publicar lo que las editoriales intentaban disuadir.

El éxito de *Der bewegte Mann* lo convirtió en un fenómeno editorial, lo que ha sido motivo para que Rowohlt publicara regularmente sus historietas. El mismo año 1987 se publicó *Lysistrata* y en 1988 una secuela de *Der bewegte Mann*, ambas editadas por Rowohlt. Ya en los noventa, en 1994 se realizó la adaptación cinematográfica dirigida por Sönke Wortmann, lo que acrecentó aún más el nombre de König⁴⁶¹ y lo consolidó como autor masivo de historietas alemán. A continuación me interesa referirme brevemente a algunas cuestiones sobresalientes de las historietas que componen el ciclo “Der bewegte Mann”.

⁴⁵⁸ Recordemos que por lo menos desde 1981 König busca acceder a editoriales de mayor llegada al público *mainstream*.

⁴⁵⁹ Cf. MALONE, Paul M. “From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not* and *Killer Condom*”, 2007.

⁴⁶⁰ Como ya mencioné la editorial Rowohlt impuso condiciones en König, no podía haber sexo explícito ni erecciones. Justamente, uno de los puntos fuertes de la práctica cultural de König en los ochenta era la visibilización del deseo y el sexo no normativo. Para la editorial, podía haber personajes gays, pero no sexo. König aceptó la imposición, pero de todas formas mantuvo el tono sexual habitual en sus creaciones de los ochenta. Cf. KLAGES, Elmar. “Elmar Klages über Ralf König”, 1996; y PRAUNHEIM, Rosa von. *König des Comics*, 2012 [film documental]. En el documental de Praunheim, König manifiesta que la inclusión del personaje heterosexual en *Der bewegte Mann* es una forma de intentar hacerse masivo.

⁴⁶¹ El film de Sönke Wortmann sobre la historieta de König, estrenado en 1994 fue uno de los filmes más exitosos del cine alemán, con más de 6.5 millones de espectadores en Alemania. Cf. MALONE, Paul M. “From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not* and *Killer Condom*”, 2007, pág. 36.

3.1. ACCEDER AL MERCADO: *DER BEWEGTE MANN* (1987)

Der bewegte Mann, traducido en las ediciones españolas como el “hombre nuevo” o “el hombre más deseado”, es una historieta satírica ya desde su título. La palabra *bewegte* alude al movimiento, en un sentido físico o emocional para describir en el caso de la obra de König a un hombre que toma parte del *Männerbewegung* (el “movimiento de varones” de los años ochenta en Alemania) a través de un grupo de ayuda de hombres (que es representado como bastante patético).⁴⁶² El título marca que la obra está enmarcada en los debates del feminismo alemán de los años ochenta, así como el cambio de los roles de género en la vida pública y privada. En ese marco, se ridiculiza a los varones heteropatriarcales, que se sentían amenazados ante el avance del feminismo en la sociedad.⁴⁶³

Der bewegte Mann cuenta la introducción de un personaje heterosexual, Axel, en el submundo de la comunidad gay, con sus fiestas y prácticas sexuales “diferentes”. Los protagonistas son dos personajes gays, Norbert y Waltraud (dos amigos) y Axel y Doro (el personaje heterosexual y su novia).⁴⁶⁴ La acción se abre con Axel abandonado por Doro ante sus infidelidades y su entrada en el mundo gay de Norbert, con el que establece un vínculo ambiguo. A partir de recursos cómicos, Axel ingresa en el mundo gay y termina volviendo con Doro, pero en un juego confuso respecto a su identidad sexual. La inclusión de personajes heterosexuales que ingresan en el mundo gay se utiliza como recurso para abrir la historieta *schwul* de König a un público heterosexual. Lo interesante es que en ese proceso parodia a la heterosexualidad como categoría. König respeta las prohibiciones editoriales a nivel visual y temático, pero se las arregla para deconstruir la heterosexualidad como categoría normativa.

⁴⁶² Como señala Malone respect al título: The book's title, *Der bewegte Mann* (1987), is something of a challenge to translate: here the phrase is a satirical use of *bewegt*, which can mean “moved” in either the physical or emotional sense, to describe a man who is taking part in the “men's movement” (*Männerbewegung*) by participating in consciousness-raising support groups and so on. Thus the German title could be rendered as “The New Man” or “The Enlightened Man”. (Malone, 2007: 226).

⁴⁶³ El grupo de varones heterosexuales “amenazados” ante el avance de la mujer es una gran parodia a la masculinidad hegemónica de la época, una masculinidad que está intentando imponer una figura de hombre sensible a los problemas femeninos, pero que termina siendo funcional a un sistema patriarcal (no es casualidad que el mismo año König tome como tema ficcional *Lysistrata*, de gran tradición en el feminismo alemán). Los varones son ridiculizados, la parodia y la burla está focalizada en el sujeto heterohegemónico. Que Waltraud acceda al grupo heterosexual tiene que ver con el foco del texto, es un hombre gay ingresando en el mundo externo, el mundo externo es el mundo heterosexual, no el mundo gay.

⁴⁶⁴ Varios de los personajes de *Der bewegte Mann*, tienen apariciones previas en los *SchwulComix*. Esto es parte de la construcción de un universo ficcional propio de König, un universo-*Knollennasen*, que se desarrolla a lo largo de toda la obra del autor. El caso paradigmático se da con Norbert, que aparecen en una historieta de *SchwulComix 4*. También en *Zitronenröllchen* (1990), que recopila historias escritas en 1986-1990, aparecen Norbert y Waltraud en varias tiras cortas, en general de situaciones cómicas referidas a la comunidad gay alemana. En una de esas historias, previa a la publicación de *Der bewegte Mann*, de 1986, aparece Norbert como protagonista junto a un personaje heterosexual (que podría ser Axel) que reprime sus tendencias homosexuales. La diferencia es que la situación sexual se concreta de forma definitiva y satisfactoria para ambos personajes.

A pesar de la exigencia editorial de eliminar el sexo explícito, la sexualidad disidente, el deseo homosexual y la abyección se vuelven temas medulares de *Der bewegte Mann*. König mantiene el humor y se ríe de la heterosexualidad y el “pánico” a lo gay, así como de los vínculos homosociales que reprimen la homosexualidad masculina (Sedgwick, 1985). La parodia alcanza también a la comunidad gay, pues la historieta se ríe de lo gay y de la irrupción de Axel en el mundo gay de Norbert. Una vez editada la obra rompe con todas las expectativas y logra un gran éxito editorial, publicada en el sello orientado al humor *Rororo Tomate*. Según Paul Malone, en las historietas que publica Rowohlt König es menos franco, tiene mayores imposiciones y presiones editoriales, que salen a la luz cuando publica en sellos alternativos u orientados a la comunidad gay.⁴⁶⁵ Puede que Malone tenga algo de razón en esa apreciación, pero en la lectura sistemática de la sexualidad en las historietas publicadas en Rowohlt, König sigue trabajando con la disidencia sexual y la deconstrucción de la heterosexualidad normativa, de forma tal que logra burlar los controles editoriales disciplinadores de la disidencia sexual. A continuación, me interesa detenerme respectivamente en algunas cuestiones de *Der bewegte Mann* como la introducción del personaje heterosexual en un mundo gay, la presencia de la diva queer como la deconstrucción de la heteronormatividad, la inversión de los prejuicios de la normalidad, y la práctica de la disidencia sexual en la normalidad represiva; todas cuestiones que resultan fundamentales para la representación de la sexualidad disidente en la historieta.

3.1.1. AXEL, UN HETEROSEXUAL EN EL MUNDO GAY

La acción transcurre en la ciudad de Düsseldorf, en un contexto de guerra fría, con cuestiones como la guerra nuclear como telón de fondo. Se nos presenta un universo donde no se parodia lo gay sino lo heterosexual.⁴⁶⁶ En ese marco, hay una inversión de los términos, la abyección se plantea como hegemónica y la heteronormatividad es minoritaria. En el universo de la historieta existen una reconfiguración y movimiento de los roles de género establecidos por la heteronormatividad tradicional: lo masculino se feminiza y lo femenino se masculiniza, todo como un posible producto de la influencia de cierta militancia feminista en la sociedad alemana. El posicionamiento de la mujer es muy interesante, porque cuando Doro abandona a Axel, él se convierte en el polo pasivo de una relación de género binaria.

Por otro lado, el choque entre ambos universos hace hincapié en que hay prejuicios de ambos lados: Waltraud piensa que Axel como varón heterosexual tiene algo contra los

⁴⁶⁵ Lo que señala Malone cambia a medida que König consolida su lugar como autor *schwul* y las presiones editoriales ya no siguen funcionando, de ahí que está cuestión ya no funcione hacia fines de los noventa.

⁴⁶⁶ Los problemas son de los heterosexuales normativos, en el cosmos de la acción de *Der bewegte Mann*, por ejemplo, la “normalidad” es el nombre masculino en femenino sin que implique burla, como práctica en el lenguaje habitual en la comunidad gay alemana de los ochenta.

gays, a pesar de que no tiene elementos para creer eso. Pero a medida que avanza el relato, descubrimos que pese a la “apertura” de Axel, sí existen prejuicios de su parte contra las sexualidades disidentes. Lo llamativo del posicionamiento de Axel es que se da en un contexto en el que él accedería a tener relaciones intermasculinas con Norbert (pero sin abandonar su supuesta identidad heterosexual). No se puede obviar en el análisis de esta historieta el contexto de producción, ya que la obra se encuentra anclada en discusiones sobre roles de género y sexualidades propias de los años ochenta en la sociedad alemana.⁴⁶⁷

El personaje que oscila entra una y otra identidad sexual en esta obra es Axel (el “bewegte Mann” del título), que finalmente no logra una “modificación” de su identidad, pero se problematiza la identidad heterosexual masculina y su vinculación con las relaciones intermasculinas del mundo gay.

3.1.2. DIVAS QUEER: HANNE WIEDER

La siguiente cuestión que me interesa mencionar tiene lugar en la fiesta gay en la que se produce un show *drag queen*. Tina Trümmer, la *drag* anfitriona,⁴⁶⁸ interpreta una canción de la diva gay alemana Hanne Wieder,⁴⁶⁹ “El neanderthal”.



(König, detalle de viñetas, 1987: 39)⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Un tema habitual en materiales culturales de la época, como ocurre en el film *Männer...* (1985, dir. Doris Dörrie).

⁴⁶⁸ Tina Trümmer es la *drag queen* que hace un show en la fiesta. La mención de “Tina Trümmer” tiene varias referencias: es un juego paródico con la cantante y diva gay de los años ochenta, Tina Turner; y hay también una alusión cómica al aspecto que tiene Tina, ya que “Trümmer” en alemán significa escombros.

⁴⁶⁹ Hanne Wieder es una actriz y cantante de cabaret famosa en Alemania. La canción existe y es una referencia que sigue funcionando en la adaptación cinematográfica. Wieder se trata de un ícono de culto de lo gay en Alemania. No se trata de una diva popular, sino que funciona como un margen diferencial, podríamos decir que es una diva queer.

En escena aparece un hombre disfrazado de “neanderthal”: la masculinidad heterosexual se convierte en un objeto parodiado en el show *drag queen*, se presenta en la historieta a lo masculino-heterosexual-normativo como el sujeto parodiado en un universo en el que lo abyecto es la norma. No se toma la canción entera por cuestiones de extensión, sino que toma una parte y modifica algunos sectores en virtud de la performance *drag* de Tina Trümmer, de ahí que mencione al “hombre nuevo”, el varón heterohegemónico y normativo alemán en crisis:



(König, detalle de viñetas, 1987: 40)⁴⁷¹

La canción de Wieder en boca de la *drag* Tina se convierte en una parodia que dinamita el lugar de género heterohegemónico, y se ríe de la heteronormatividad y de cierto modelo gay normativo y binario. El público adora el espectáculo y el neandertal no puede sacarse la máscara por vergüenza. Teniendo en cuenta las teorizaciones de Judith Butler sobre la *drag queen* (1990), se podría pensar que lo que ocurre con la

⁴⁷⁰ Traducción al español (se separan el texto de las diferentes viñetas con barras): “‘Hombres nuevos’ tiene el país ahora en abundancia... pero por desgracia como enseña la experiencia.../...Son estos hombres terriblemente blanditos... ¡Ninguno es hombre como corresponde!/Alguno lleva en la cara un papel de lija y en eso se reconoce que es un hombre./Pero en el fondo es tímido y nervioso...y de vez en cuando deseo.../...¡un neardental! Un neardental con un hombro en el que recostarme...”

⁴⁷¹ Traducción: “un neardental un neardental...¡qué tenga cuerpo de luchador!...que no pierda tiempo hasta poner el sofá en movimiento.../en comparación los “hombres nuevos” ¡me importan un huevo!...son raquíuticos, son delicados nooo- un forzado Tarzán para mí deseo/cada martes le lavo el ¡taparrabos!”

performance de Tina “imitando” a Hanne Wieder se puede interpretar en términos de la performatividad y la parodia de género de la *drag queen* en el pensamiento de la filósofa norteamericana.⁴⁷² El ejemplo de Tina Trümmer podría servir para demostrar que la feminidad y la masculinidad, tanto feminizada como virilizada son ficciones culturales a las que no importa acceder o preguntarse si existe un original.

3.1.3. LA INVERSIÓN DE LOS PREJUICIOS: AXEL ACOSANDO A NORBERT

En esta obra el tópico prejuicioso del hombre gay desesperado por el varón heterosexual se deconstruye, se juega con el mismo y se lo descentra y reconfigura, dejando al varón heterohegemónico (Axel) en el lugar de la confusión sexual, sin estereotipar al hombre gay en el lugar de seductor ante el heterosexual. Hay dos escenas muy importantes de acercamiento sexual entre Norbert y Alex, la primera ocurre cuando Axel revela (borracho) un episodio homosexual de su pasado mientras intenta seducir a Norbert; la segunda en un contexto similar pero con una referencia a la película *Casablanca* (1942, dir. Michael Curtiz) de trasfondo.

En la primera escena mencionada, un Axel totalmente borracho se abre a Norbert, cayendo en lugares prejuiciosos pero sin intención discriminatoria, argumentando que los gays tienen más facil el tema de las relaciones interpersonales porque no tienen que lidiar “como los normales” con las mujeres. En este punto, la borrachera parecería mostrarnos al verdadero Axel que, pese a un esfuerzo por adaptarse a la sociedad moderna en la que los roles de género son otros, no puede evitar caer en la discriminación por orientación sexual e identidad de género. Lo interesante es que el “verdadero” Axel también revela que años atrás había tenido relaciones sexuales con

⁴⁷² La canción original ya se trata de una parodia de la masculinidad hegemónica: “Männer gibt es heut´ ja wieder reichlich,/und wir werden nach wie vor begehrt./Aber leider sind `se furchtbar weichlich,/keiner is´n Kerl, wie sich´s gehört./Mancher trägt am Kinn `ne Stoppelfrüse,/daran sieht man bloß: er ist´n Mann./Blasse kenn ich, Zarte und Nervöse,/nur im Traum erscheint mir dann und wann:/Ein Neandertaler, ein Neandertaler,/den ich kämmen kann auf seinem Schulterblatt./Ein Neandertaler, ein Neandertaler,/der so´n richt´jen Meisterringkörper hat./Er malt Höhlenbilder ohne jeden -ismus,/ohne Schnorchel holt er Fische aus dem See,/kennt nicht Bandscheibe und kennt nicht Rheumatismus,/aus drei Felsen kloppt der Mann mir ein Büffet./Ein Neandertaler, ein Neandertaler,/gegen den wär´n mir die andern Männer schnurz./Die sind mickrig, die sind schwächlich,/nee so´n strammen Tarzan möcht´ ich,/jeden Dienstag wasch´ ich ihm den Lendenschurz. Ei, ei./Frauen sind heut´ tüchtig, weil `se müssen./Frauen bau´n sozialen Wohnungsbau, selbst in Berlin kämpfen Frau´n verbissen,/alles, alles, alles macht die Frau./Kommt ein Dieb bei Nacht, muss ich ihn suchen,/Männer bleib´n im Bett in Sicherheit./Die Beschützerrolle? Pustekuchen!/Goldne Steinzeit, ach, wie bist Du weit!/Ein Neandertaler, ein Neandertaler,/um die Hüften schlank wie´n junger Leopard./Von den Bäumen munter haut er Nüsse runter,/ist ein Beefsteak hart, dann reitet er es zart./Unsern Eisschrank ham´ wir oben auf dem Gletscher,/Sodawasser bringt er mir vom nahen Quell./Kommt ein wilder Bär, dann zeigt er sich als Catcher,/und `ne Stola schenkt er mir vom Bärenfell./Ein Neandertaler, ein Neandertaler/nu´ wird mancher sagen: Ach, die war´n so dumm!/Überschätzt mir nicht die Birne: /hinter mancher Denkerstirn Ist auch heute oft ein kleines Vakuum. Klopff, klopff./Ein Neandertaler, ein Neandertaler,/wenn er atmet spring´n ihm Knöpfe von der Brust,/der nicht lange fackelt, bis das Sofa wackelt;/so ein Mann ist seines Mannestums bewußt,/der nicht Zeitung liest, wenn man mit ihm am Tisch ist,/der wie ich ein Stück von Beckett nicht begreift,/der auch ohne Frischzellkuren immer frisch ist/und mich nachts am Schopf in seine Höhle schleift./Ein Neandertaler, ein Neandertaler, der mich an sich reißt, wenn´s sein muss auch mal grob./Ach, der piekt so schön beim Küssen,/und will ich es mal nicht wissen,/krieg ich gleich eins mit der Keule auf den Kopp./Bumm, bumm. (Versión de la canción de Hanne Wieder disponible en la web: <http://www.youtube.com/watch?v=eluiObbUiMA>)

otro hombre,⁴⁷³ Alfons, un “artista” del tatuaje. Axel intenta seducir a Norbert mostrándole el tatuaje que tiene en la ingle, un tatuaje de una mujer realizado por Alfons, el único hombre con el que Axel tuvo una relación sexual. [Cf. figura 4 en anexo] El tatuaje se convierte en un juego paródico/paradójico de la sexualidad del personaje heterosexual. Porque el tatuaje podría interpretarse como la marca de la relación homosexual en el pasado de Axel, una marca queer que intenta ocultar, pero que no puede abandonar y sale a la luz cuando intenta sexualizar la relación con Norbert, cuando la borrachera hace que la represión del vínculo homosocial (desde la perspectiva de Axel) salga a la luz. En un punto, el tatuaje le recuerda constantemente a Axel, el personaje que se identifica como heterosexual, su “caída” queer, el momento en que tuvo sexo con un varón gay.

El varón heterosexual buscando el contacto sexual con el personaje gay puede interpretarse de varias formas, Axel al ser abandonado por Doro podría “perder” la masculinidad heterohegemónica y normativa de la que se jacta. Visualmente en la relación sexual trunca con Norbert, Axel también ocupa un lugar pasivo, está quieto esperando que Norbert inicie una relación que él está potenciando, que en más de un sentido, él está buscando.⁴⁷⁴ [Cf. figura 5 en anexo] Después de sentir su heterosexualidad confrontada por la situación de sexo posible con Norbert, Axel se dirige a un cine porno heterosexual, en un intento de reforzar su heterosexualidad normativa: el pánico homosexual puede ser una interpretación de las actitudes de Axel.

3.1.4. NOBERT Y AXEL, DISIDENCIA SEXUAL VS. REPRESIÓN

La segunda escena mencionada de acercamiento sexual entre Norbert y Axel ocurre ya cerca del final de la obra, ambos se encuentran semidesnudos mirando la película *Casablanca*, en toda una situación de alto contenido de seducción propiciada por Axel y en la que Norbert termina cediendo y buscando la respuesta sexual de éste.

Norbert y él comienzan a tener sexo oral, pero la situación es interrumpida por la voz de Doro llamando a Axel, que esconde a Norbert en el placard. Parece como si la homosexualidad latente de Axel nunca fuese a ser asumida porque no puede dejar de

⁴⁷³ El episodio homosexual en el pasado de Axel es descrito con claridad: cinco años atrás, en el servicio militar, ante la ausencia de mujeres (según argumentación de Axel) y ante un varón gay que lo buscaba, accede a que le hagan sexo oral a cambio de un tatuaje. Norbert piensa que Axel justifica el episodio en una homosexualidad por necesidad (*Zwangshomosexualität*, justamente la palabra que se utiliza en otra obra publicada el mismo año, *Lysistrata*).

⁴⁷⁴ Existen dos cuestiones importantes sobre el posicionamiento de Axel como sujeto: primero, Axel sigue viendo todo desde un lugar de valoración superior, Norbert es el externo, el diferente, el que se aparta de la norma y puede valorarlo desde otro lugar. Segundo, Axel sigue buscando a Norbert y podría jugar con la idea de que Axel-varón heterosexual feminizado perdió su nicho y privilegio heteromasculino y hegemónico y en la búsqueda de un nuevo lugar llega a pensar en la sexualidad gay como una posibilidad. Su identidad se mueve, su masculinidad heterosexual se cae cuando deja de tener a la mujer y se refugia en el mundo *gay*, pero ¿cómo cierra todo esto cuando descubrimos al final que decide volver con Doro cuando la reproducción biológica es una certeza?

lado la ficción de heterosexualidad normativa. Que Norbert termine “en el placard” de Alex cuando llega su ex novia Doro, es toda una definición sobre la sexualidad del personaje heterosexual. Norbert vuelve al placard: el placard de Axel tiene a Norbert dentro y Axel nunca lo acepta, lo esconde. La metáfora sobre la sexualidad no asumida de Axel es muy clara. Hay un placard y Norbert es depositado en “la oscuridad en el interior del armario” (como se llama el capítulo final en el que esto ocurre). Doro se da cuenta de que algo ocurre (y comprobamos que Axel estaba excitado porque ella menciona su visible erección) y lo cuestiona, ella sospecha que hay una mujer en esa habitación pero cuando abre el placard lo que encuentra es lo que Axel oculta: un varón gay con el que Axel tiene relaciones (que no logró consumir) y al que él mismo llevó a toda esa situación. En este punto, Axel se convierte en el hombre heterosexual que esconde una identidad sexual abyecta en el placard. Pero ante la llegada de Doro, todo se desvirtúa y lo que estaba fuera del armario vuelve a entrar en el armario. En otras palabras, Axel tiene un hombre gay en el armario.

La heterosexualidad hegemónica termina burlándose de Norbert, porque después de oscilar con una ruptura de la matriz la misma se vuelve a rearmar y tanto Doro como Axel vuelven a sus lugares en el sistema y se sienten cómodos con ese lugar. Porque lo que no acepta el personaje heterosexual es la posibilidad de la identidad abyecta, decide priorizar sus privilegios de varón heterohegemónico ante la identidad “en movimiento” (*bewegte*) que propone la posibilidad queer encarnada en Norbert.

Es importante remarcar que no se trata de Doro y Norbert peleando por Axel, sino más bien de dos personajes que vuelven a la matriz heterosexual y uno que queda desfasado respecto a ellos. Axel no quiere seguir viendo a Norbert y el texto menciona que resultaría raro que se siga moviendo por el ambiente gay ahora que va ser padre. Todos los prejuicios regresan, la matriz está intacta y todo se cierra con el nacimiento de un hijo y el casamiento de la pareja heterosexual.

Este “nuevo hombre” y esta “nueva mujer” alemanes siguen siendo la matriz heterosexual anterior pero con otra máscara, una que se disfraza de progresismo y aceptación, pero que carga con todos los prejuicios de la heteronormatividad. Se podría pensar que el final marca el triunfo de esta matriz heterosexual pero el epílogo agrega otro matiz. En medio del matrimonio por iglesia de Doro⁴⁷⁵ y Axel, irrumpen entre los familiares Waltraud, Norbert y Fränzchen travestidos y escandalizando a la familia y novios. Ante el uso discriminatorio que hizo Axel de lo gay (Norbert) para su

⁴⁷⁵ Doro es retratada como un sujeto que trasciende los roles de género mientras no está con Axel, cuando vuelve a la matriz heterosexual y decide tener un hijo se la equipara con Axel como parte de un sistema heterosexual.

propio beneficio, la venganza que ejercen los personajes gays es la rebelión con humor y visibilización, se muestran visibles y disidentes en el lugar más incómodo para la heteronorma, en el espacio de mayor rigidez sexual como puede ser la celebración matrimonial religiosa heterosexual. Doro y Axel enfurecen y ella le advierte que si los vuelve a ver se separa. Ante la discriminación, la venganza de Norbert y sus amigos se realiza con una sonrisa y en el marco más heterohegemónico de toda la obra.

3.2. PRETTY BABY: DER BEWEGTE MANN 2 (1988)

Debido al éxito de la historieta, al año siguiente König publica una segunda parte, *Pretty Baby: der bewegte Mann 2* (1988), que retoma luego de la primera parte. Esta segunda parte continúa con los lineamientos de la obra previa, con Doro y Axel, ya casados y a punto de ser padres, y Norbert que tiene un nuevo novio carnicero y continúa con su amistad con Waltraud. Las situaciones cómicas se desatan a partir de la falta de deseo de Axel por Doro embarazada y su búsqueda de una relación sexual con una ex compañera con la que se reencuentra, Elke Schmitt. Norbert aparece como el personaje que le presta un lugar a Axel para la infidelidad con Elke, lo que termina desencadenando el final de la historieta.

No quiero detenerme en demasiados aspectos de esta historieta porque repite varias de las cuestiones tratadas en la primera parte, pero me interesa mencionar brevemente a continuación algunas cuestiones sobre tópicos que son desarrollados con mayor precisión en esta segunda parte: la ficcionalización del VIH-Sida, el juego deconstructivo de los estereotipos gay que se produce con la presencia del nuevo novio de Norbert, la visibilización de situaciones de violencia sobre la disidencia sexual y la referencia explícita al film *Muerte en Venecia* (1971, dir. Luchino Visconti) como obra de la tradición gay.

3.2.1. UN NOVIO PARA NORBERT

En primer lugar, me interesa marcar que una vez más el principio ordenador del cosmos de la historieta es el mundo gay, no-heteronormativo. La crisis de pareja que da título al capítulo no es la de Doro y Axel, sino que la de Norbert con su novio, el carnicero (un personaje original de la segunda parte). Desde el principio se señala que no son una pareja que vaya a funcionar, ya que Norbert es vegetariano.⁴⁷⁶ En el novio de Norbert se juega con los prejuicios del mismo estereotipo gay y se realiza una inversión de la situación del personaje gay en el placard, en este caso un personaje gay que no sabe que es heterosexual, en una parodia que sigue jugando con las

⁴⁷⁶ Se abre la obra con las diferencias entre ellos por el cine de terror, con el carnicero que mira películas como "Der Frikadellenmörder von Manhattan" ("El tritador de Manhattan") y luego "Die Rückkehr der Killerkondom" ("El retorno del condón asesino"). La referencia al cine de horror está cruzada por la apreciación de Waltraud de que el "extraño amigo" de Norbert no tiene sensibilidad (según Waltraud, la sensibilidad propia de los gays) y con la referencia a la misma obra de König en la alusión a *Kondom des Grauens*.

identidades en movimiento que podemos inferir a partir del título. El *bewegt* en esta obra no sería Axel sino que podría ser el novio de Norbert, que termina en pareja con una mujer y esperando un hijo.

3.2.2. VIH-SIDA, PÁNICO SOCIAL Y HOMOFOBIA

En esta segunda parte los prejuicios de la hetenormatividad sobre el modelo gay quedan mucho más exhibidos en discusiones en la que se habla de la homosexualidad. Doro le reclama a Axel su “posible” homosexualidad, producto de haberlo encontrado en la cama con Norbert en la primera parte. Cuando discuten sobre estas cuestiones se vuelve a mencionar el VIH-Sida y entran en juego el pánico moral, el desconocimiento sobre el tema y el prejuicio discriminador. Mientras ellos discuten y luego intentan tener relaciones sexuales (fallidas), una pareja de vecinos mayores escucha sus discusiones y en ellos se juegan (igual que con Axel y Doro, pero con diferencias de matiz generacional) los prejuicios sobre lo gay y, en particular, de todo el tema del VIH-sida, su surgimiento, desconocimiento y los prejuicios en torno a la epidemia en Alemania. En el diálogo hay varias referencias culturales puntuales, más que nada referidas al VIH-Sida y al mundo televisivo norteamericano: Richard Chamberlain, Rock Hudson y *Denver-clan*.⁴⁷⁷ Lo interesante es que la pareja (totalmente heteronormativa) confunde todo y lo carga de prejuicios, primero con homofobia, marcando que Chamberlain y Rock Hudson tienen VIH-Sida. Y a partir de esa afirmación también Linda Evans tendría Sida, más allá de lo “sana que parece”, porque usa peluca y ya está como los enfermos de sida, “sin pelo y sin dientes”. Y Blake Carrington (John Forsythe) también tendría Sida. En momentos confusos a nivel popular sobre las formas de contagio (y cargados de prejuicios y homofobia), la pareja de vecinos actúa de la peor forma, incluso podemos pensar que la acusación hacia Linda Evans tiene también un componente fuerte de discriminación de género (una mujer es la que está contagiando el VIH-Sida entre los actores de *Denver-clan*).

También en el diálogo de los vecinos se mencionan situaciones de políticos alemanes y su actuación frente a la epidemia de VIH-Sida. Se hace referencia a dos posiciones políticas, una más progresista, Rita Süßmuth, y otra de derecha, en Baviera, Gauweiler. Que König esté planteando todo este asunto en este contexto no es una casualidad, ya que se trata del año 1988, la incomprensión, el prejuicio y la discriminación son la regla sobre el VIH-Sida a nivel global, él posiciona la

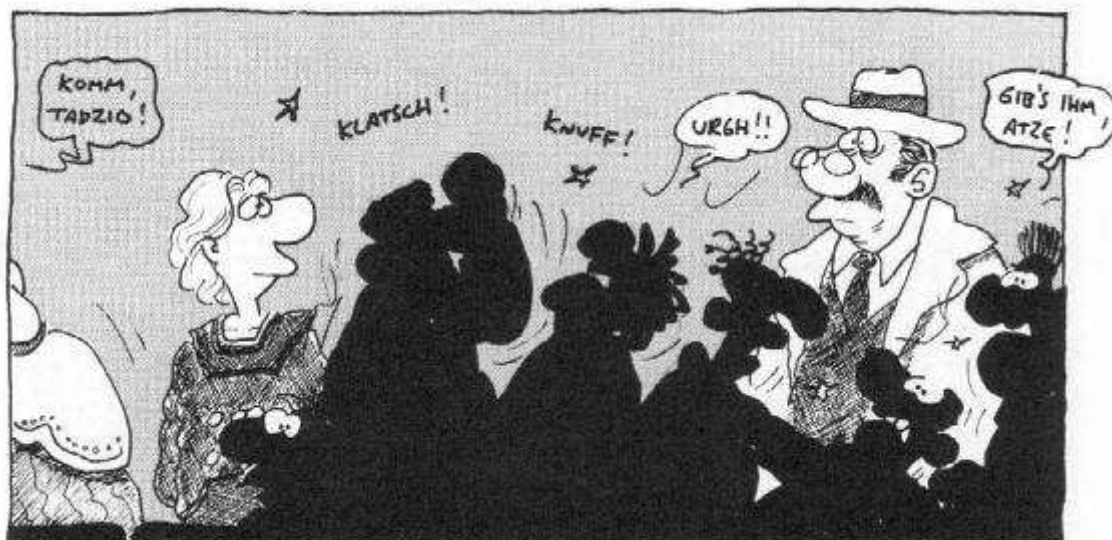
⁴⁷⁷ Richard Chamberlain fue víctima de la campaña en contra de supuestas estrellas homosexuales en el momento de emergencia del VIH-Sida. También hay vínculos entre el VIH-Sida en Rock Hudson y su actuación en *Dinasty* junto a Linda Evans. Recordemos que Rock Hudson muere en 1985 de Sida y se convierte en la cara visible de la enfermedad. Antes de su muerte, había actuado en *Dinasty* y hubo una famosa escena de un beso con Linda Evans que generó un gran escándalo. Cf. DYER, Richard. “Rock: The Last Guy you’d have figured?”, 2002.

problemática respecto a Estados Unidos y la política interna alemana. Lo interesante es que está poniendo en un contexto humorístico los prejuicios que imperaban en la sociedad y los está deconstruyendo. Hay una gran parodia pero al mismo tiempo una deconstrucción del tema y del prejuicio. Porque Axel y Doro, aunque no son el personaje ridiculizado conservador y de derecha (como lo son los vecinos), también piensan o pensaron cuestiones similares respecto al contagio del VIH-Sida y la comunidad gay. Es muy valorable como está presentando el tema en una historieta pensada para un público *mainstream* y no específicamente publicada dentro del circuito *schwul*.

3.2.3. VIOLENCIA, HOMOFOBIA Y MUERTE EN VENECIA

El capítulo final contiene una referencia explícita a *Muerte en Venecia*. Cuando Norbert le presta su casa a Axel para que pueda acostarse con Elke, van al cine con su novio y Waltraud. La película de Visconti es todo un ícono del modelo gay y de la construcción de un pasado homosexual, en la historieta se hace presente en montajes del afiche y en reconstrucciones visuales de escenas. [Cf. figuras 6 y 7 en anexo]

En el cine, un grupo de personajes heterosexuales ingresan por error a ver *Muerte en Venecia* y se termina produciendo un episodio de violencia homofóbica contra Norbert, su novio y Waltraud, mientras en la pantalla se reproducen escenas del film:



(König, detalle de viñeta, 1988: 94)

Esta cuestión nos sirve para pensar en la visibilización de la violencia y la homofobia, que resulta recurrente (sin perder el dispositivo cómico) en el conjunto de la obra de König.

La obra concluye con Doro dando a luz y perdonando la infidelidad de Axel con Elke Schmitt. En el cierre hay una idea final que indica que Waltraud y Norbert se quedan con la diversión y Doro y Axel con la matriz heterosexual. Porque después de toda la

radiografía interna que se hizo de la relación heterosexual y todo lo que ocurrió en *Pretty Baby*, ese matrimonio tiene muy poco de amor y armonía, más bien está construido sobre una matriz que resulta totalmente ficticia, una matriz artificial, una ficción de normalidad que hace agua y que la realidad heteronormativa los lleva a mantener. El epílogo es una página ilustrada adornada con una especie de poema satírico en el que se contraponen las dos parejas que terminan formando parte de la matriz heterosexual y se convierten en familias procreadoras. Se marca un destino manifiesto para la heteronormatividad, “multiplicarse”. La idea es que la matriz es una gran ficción que fracasa y se constituye como una adecuación identitaria disciplinadora de los sujetos y los cuerpos.

4. *LYSISTRATA* (1987): TRADICIÓN LITERARIA Y REESCRITURA QUEER

Lysistrata (1987)⁴⁷⁸ es una obra clave de Ralf König por varios motivos. En primer lugar, inaugura toda una línea de trabajo vinculada a la cultura canónica y tradicional. Se puede pensar que con *Lysistrata* se inicia una trayectoria temática que continúa hasta la reciente *Elftausend Jungfrauen* (2012). Se trata de obras que retoman temas literarios universales de gran prestigio y los reconfiguran desde una perspectiva queer. En segundo lugar, en el caso de *Lysistrata* (1987), publicada por Rowohlt, se constata como en *Der bewegte Mann* el tema de ciertas imposiciones editoriales sobre el texto visual de König, no puede haber sexo explícito representado (al menos sexo penetrativo o visibilización de erecciones, como ocurre con *Der bewegte Mann*). Igualmente no quiere decir que König no logre sortear las presiones y reconfigurar la subversión de género desde otra perspectiva.

En tercer lugar resulta interesante en *Lysistrata* la reformulación del material literario original para hablar de la situación del colectivo gay-lésbico en la Alemania de los años ochenta. En la obra, como en *Der bewegte Mann* se cruzan los debates del feminismo alemán, la lucha de liberación de las mujeres, y las tensiones internas del movimiento gay-lésbico alemán de los años ochenta.

4.1. EL VÍNCULO CON LA COMEDIA DE ARISTÓFANES

König realiza en *Lysistrata* una operación de diálogo con el pasado y con el presente que se nutre de la tradición literaria hegemónica para volverla queer, en ese sentido, me interesa señalar dos cuestiones. En primer lugar, el género, adaptar una comedia griega antigua al formato del cómic o historieta no es habitualmente aceptado, ya que hay que recordar que en general el cómic no es un espacio cultural bien visto por las tradiciones literarias elevadas o conservadoras. En segundo lugar, acercar el texto

⁴⁷⁸ La *Lysistrata* de König ha servido de base para una versión teatral realizada por el Mo Moll Theater, que desde 1994 realizó más de 160 representaciones en Suiza. *Lysistrata* pasó del teatro (Aristófanes) al cómic (König) y de vuelta al teatro por este grupo teatral. Cf. TÖTEBERG, Michael, “Quer durch die Medien: Königs Geschichten im Kino und auf der Bühne”, 1996.

cómico a una perspectiva gay de fines de los años ochenta en el mundo de habla alemana. La obra de Aristófanes tiene muchas potencialidades para llevarla al espacio de lo gay-lésbico, las cuales son el punto de partida para el creador alemán. La *Lysistrata* de König es mencionada como “frei nach einer Komödie von Aristophanes in einer Inszenierung von Ralf König”⁴⁷⁹ en su viñeta de presentación:



(König, detalle de viñetas, 1987: 5)

Pero esta obra es mucho más que una “escenificación” de la obra de Aristófanes. A partir de cierta potencialidad y algunas licencias existentes en la comedia de Aristófanes,⁴⁸⁰ König agrega una tercera perspectiva en el debate de varones contra mujeres y sobre la misma presenta nuevas situaciones y personajes.

4.2. EL MARCO DE LA PAREJA HETEROSEXUAL

La obra está dividida en actos en los que funcionan como separadores una serie de diálogos entre una pareja hombre-mujer que asiste a la función dramática. La escena

⁴⁷⁹ Traducción: “Versión libre de una comedia de Aristófanes, en una escenificación de Ralf König”.

⁴⁸⁰ Algunas son señaladas por Claudia Fernández: “Ignora la comedia a las concubinas, a las cortesanas y a los jóvenes mancebos que podrían haber boicoteado el plan de la huelga sexual. Tampoco es verosímil que estos maridos, que pasan meses en campaña, en tan sólo seis días (v. 881) se conviertan en rehenes de sus esposas. Pero es éste un dato más que confirma que los tiempos de la comedia escapan a las leyes de la razón.” (Fernández, 2008: 43)

es el público mirando la obra representada que es la historieta que leemos. Funciona el tópico del teatro dentro del teatro. Ella se dirige en más de una oportunidad directamente al público lector. Ambos personajes de la pareja están en los lugares más estereotipados del binarismo de género,⁴⁸¹ aunque hay una diferencia crucial: él es violento, discriminador y homofóbico, y ella aparenta mucha más inocencia y comprensión.

Al finalizar el sexto acto, cuando en medio del campo de batalla se besan un ateniense y un espartano, la representación vuelve a interrumpirse ante los gritos del espectador varón de la pareja que contempla la obra, que tiene una reacción violenta y homofóbica. En ese marco, la mujer de la pareja rompe con la cuarta pared⁴⁸² y se dirige al lector. Hay una discusión de género y de cuestiones de sexualidad en el diálogo del marco-público espectador. Él reacciona como un varón heteronormativo, ella es planteada como una mujer en el rol femenino, pero es la que finalmente no cae en la discriminación y en algún sentido sale triunfante en la obra. La mujer que deconstruye su rol y se ríe del varón podría ser la posición triunfante en la *Lysistrata* de König. En ese sentido, la historieta argumenta, como texto mediador de la obra de Aristófanes, que la lógica de la mujer resulta victoriosa frente a la violencia del varón patriarcal.

4.3. LA TERCERA POSICIÓN, LA POSICIÓN QUEER, UN AGREGADO DE KÖNIG

La historieta toma la estructura argumental y respeta los episodios y personajes de la comedia de Aristófanes. A partir de la estructura original, König agrega toda una nueva perspectiva sobre el tema, un enfoque novedoso y propio del contexto de producción de la obra, pensado desde una posición gay-lésbica de los años ochenta. En el juego de la escenificación de la obra clásica agregando un tercer elemento (la posición gay-lésbica), König está realizando una operación de descentralización y apropiación de los modelos culturales canónicos y heteronormativos.⁴⁸³ Se trata de una búsqueda de legitimación y reescritura del pasado, en otras palabras, König lee el pasado como un pasado queer.

La historieta guarda fidelidad al argumento de la comedia de Aristófanes. Pero hacia la mitad de la acción, se comienzan a incluir nuevas perspectivas no presentes en el texto original. En la historieta hay nuevos protagonistas y se resignifican las posiciones

⁴⁸¹ El personaje que finalmente termina de ver la obra y la disfruta sinceramente es la mujer. El hombre se va cuando se burlan de los heterosexuales.

⁴⁸² Tomo el término cuarta pared, proveniente del teatro, para referirme a los momentos en el que los personajes miran al lector desde la viñeta y se dirigen al mismo, algo habitual en las historietas de König.

⁴⁸³ Éric Chevrel señala sobre esta cuestión (para el caso de *Jago* y *Lysistrata*): "Dans les deux albums, il est remarquable que König ait choisi le théâtre pour ses premières expérimentations intertextuelles avec la « grande » littérature, en usant de dispositifs de représentation qui accentuent le caractère ludique, et qui font aussi partie de l'histoire du théâtre : le jeu avec l'illusion théâtrale et les interactions entre représentation et « réalité »." (Chevrel, 2010: 6-7) Cf. CHEVREL, Éric. "Aristophane et Shakespeare en bandes dessinées : Ralf König et les réécritures de classiques dans *Lysistrata* et *Jago*", 2010.

de varones y mujeres con la inclusión de posiciones como Hepatitos (personaje queer inventado por König) y Lysistrata (reconfigurada como una lesbiana feminista radical). Todo se complejiza a partir de la reformulación del personaje de Lysistrata y la inclusión de personajes gays con resonancias de los años ochenta.⁴⁸⁴ En la comedia de Aristófanes, la heteronorma⁴⁸⁵ funciona: mujeres vistas desde la mirada de un hombre que burlan los principios masculinos pero que finalmente todo concluye en un regreso al orden preestablecido.

La tercera posición toma cuerpo en el personaje Hepatitos, que aprovechando el plan de las mujeres crea uno nuevo: *die Operation Zwangshomosexualität* o la operación “homosexualidad forzosa”. Luego de los episodios que respetan la acción inicial de la comedia, se agrega el espacio del Club Adonis, en una suerte de reformulación de un club gay alemán de los años ochenta.⁴⁸⁶ En ese espacio entra en juego Hepatitos, que chantajea al general Incognitos (un guerrero ateniense gay que no asume su homosexualidad) para ir a la reunión secreta en la que se va a tratar el problema de la huelga sexual de las mujeres. En esa reunión Hepatitos se traveste en el médico y sexólogo Intelektos, el cual propone a los atenienses que solucionen su problema con la *Zwangshomosexualität* u “homosexualidad forzosa”, es decir, que los varones solucionen su problema de abstinencia sexual teniendo relaciones con otros varones. Todo un nuevo eco argumental se presenta a partir de esta problemática. Hepatitos burla a los hombres y los hace disfrutar de una homosexualidad temporal, lo que coloca a las mujeres en una posición de “burlador burlado”. El plan de Lysistrata está destinado al fracaso, como ella misma verifica cuando sale disfrazada de varón de la Acrópolis para ver qué ocurre con los hombres y junto a Lampito (la compañera-novia de Lysistrata, otro personaje agregado por König) descubren que los varones se acuestan unos con otros. Ante este fracaso Lysistrata comprende que su posición no es factible.

El desencanto de las mujeres atenienses con el plan de Lysistrata se plasma especialmente en el final de la obra cuando son testigos desde la Acrópolis de una orgía de sexo entre espartanos y atenienses. El paralelismo entre hacer el amor y

⁴⁸⁴ Hay muchos objetos que no son propios de la antigüedad grecolatina, sino que remiten al contexto contemporáneo de la obra (los años ochenta): los walkie-talkie de los policías, los cigarrillos en varias escenas pos-sexo, las papas fritas, los corpiños, tres botellas de coca-cola, Conán el bárbaro, la loción de afeitarse, el virus del VIH, la serie *Dinasty*, una cámara de fotos, entre otros objetos.

⁴⁸⁵ Es claro que no existe posibilidad de considerar la heterosexualidad como una categoría de la antigüedad griega, el uso de la palabra heteronorma responde a la posición de binarismo masculino-femenino que se podría advertir en la obra de Aristófanes. No hay heteronorma posible en una antigüedad que ha sido leída habitualmente desde modelos históricos heteronormativos. Cf. HALPERIN, David. “¿Hay una historia de la sexualidad?”, 2000 [1989].

⁴⁸⁶ Hepatitos se queja en el cómic de la simulación heterosexual de los personajes gays del Club Adonis. Se nota que el momento temporal es la emancipación de los grupos LGBTIQ de los ochenta y no la antigua Grecia. También esto se sostiene con la aparición de la figura de Domestos, líder de *Die radikal Schwulenfront Spartacus*, en una clara referencia al activismo gay alemán.

hacer la guerra queda muy claro en la imagen visual, que contrasta con una presente al principio de la obra en la que las mujeres son testigos de la guerra entre sus maridos y los guerreros espartanos, en ese caso una orgía de sangre y violencia.⁴⁸⁷

[Cf. figuras 8 y 9 en anexo]

La crítica contemporánea no es sólo a la guerra de los sexos, a la heteronormatividad o a los conflictos bélicos. También existen, aunque desde una posición interna, críticas al movimiento de emancipación homosexual alemán de los años setenta y su normalización en los años ochenta. Hay un diálogo interno con la visibilización como práctica de fines de los años setenta, porque Hepatitos sigue esa línea y reclama el *coming-out* como forma de militancia. Una vez más la obra dialoga con el presente del contexto de producción de la historieta. La misma cuestión entra en juego cuando Hepatitos chantajea al general Incognitos, porque un general homosexual sería un escándalo.

También la relación entre los personajes lesbianos de Lysistrata y Lampito funciona dentro de esta reescritura del material de Aristófanes en términos queer:



(König, detalle de viñetas, 1987: 13 y 40)

La pareja es configurada como la de mayor plenitud de toda la obra, en la representación visual se visibiliza cómo se besan y comparten la cama. Queda manifiesto que no son lesbianas construidas para una mirada heterohegemónica, funcionan dentro de cierto estereotipo de la comunidad LGBTIQ alemana asociado a la militancia, y en ningún aspecto se las puede pensar como personajes representados con rasgos negativos, ya que la actitud “terrorista” de ambas se puede interpretar como un terrorismo queer, enraizado en la militancia radical de los años setenta, y no hay una mirada normalizadora sobre esa cuestión, sino más bien una perspectiva que indica que la militancia radical es una de las posibilidades para despertar al colectivo LGBTIQ de su normalización. En esa misma línea, todo el plan de Lysistrata es

⁴⁸⁷ La doble página con la orgía es un ejemplo de la presión editorial sobre la representación visual del sexo, no hay penes visibles.

pensado como una “acción”, que remite al accionar del movimiento feminista y el movimiento gay-lésbico alemán.⁴⁸⁸

La “acción” de Lysistrata se complica cuando interviene Hepatitos para operar sobre los varones heteronormativos. Por supuesto, que cuando los soldados se acuestan unos con otros, se marca que en muchos casos hay un límite: lo anal. Pensando en los desarrollos de Beatriz Preciado podríamos estar ante un fenómeno de terror anal.⁴⁸⁹ el ano heterosexual no existe, está castrado, los soldados atenienses pueden tener sexo entre ellos pero niegan su ano, porque para el varón heteroegemónico la muerte es preferible antes que la posibilidad del contacto anal.

Es importante remarcar algunas cuestiones. En primer lugar, las categorías de König están muy atadas a los años ochenta, por eso más allá de la confrontación varón/mujer, hay cierto matiz de binarismo homo/heterosexualidad, que, aunque se rompe con algunos personajes como Hepatitos, como discurso existe. En ese sentido, las mujeres heterosexuales atenienses también son burladas, porque se ubican en el rol establecido por el régimen heteronormado. Sin la mujer la matriz heterosexual se cae, pero la misma categoría de mujer es parte de esa matriz, porque la versión normativa del sujeto mujer se define en esa matriz.⁴⁹⁰ En segundo lugar, en la pareja Lysistrata-Lampito hay matices para pensar la lesbofobia del grupo de mujeres heterosexuales atenienses. Les marcan constantemente su “diferencia”, que no tienen las mismas preocupaciones y no son mujeres en el mismo sentido que el resto.

4.4. UNA LYSISTRATA ABYECTA Y QUEER

Finalmente, Hepatitos quiere que Lysistrata convenza a las mujeres para que se queden en la Acrópolis, pero Lysistrata sabe que eso es imposible. En ese diálogo no están refiriéndose sólo a la obra de Aristófanes, porque lo que ocurre es que se está poniendo en cuestión a la militancia gay-lésbica y a los fracasos del activismo LGBTIQ. Erradicar el género, o llevar al lesbianismo y la homosexualidad masculina como los horizontes positivos para la heteronormatividad no son posibilidades reales. La utopía de una sociedad homosexual no logra concretarse y en los años ochenta choca con la realidad del mundo heterosexual normativo y la crisis del VIH-Sida. Tanto Hepatitos como Lysistrata desean ese mundo, pero ese mundo no es posible. Lysistrata marca que las mujeres funcionan dentro del binarismo de género y que esa categoría es parte del sistema, ellas están ansiosas por volver a ocupar su rol de dominadas. Ellos no pueden hacer nada ante la realidad de un mundo

⁴⁸⁸ En König, Lysistrata es casi una activista feminista radical y pacifista, muy en la línea de los años ochenta.

⁴⁸⁹ Cf. PRECIADO, Beatriz. “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, 2009.

⁴⁹⁰ De ahí que en términos queer es interesante pensar la categoría de mujer resignificada y de forma no normativa.

heteronormativo. Esa cuestión se vuelve a retomar con el dios misógino, lesbofóbico y heteronormativo que les habla en el cierre de la obra. El final, como muchas de las obras de este período de König, es agri dulce, no hay un triunfo de lo gay-lésbico, más bien la realidad de una derrota, o de un objetivo incumplido o imposible. En ese sentido, la triunfante podría ser la mujer de la pareja espectadora que se apropia de la categoría de mujer y no responde al binarismo varón/mujer. También hay una nota positiva en que tanto Hepatitos como Lysistrata terminan con sus respectivos amantes, más allá de que la utopía que ambos buscan no se concreta.

El diálogo que concluye la obra entre Lysistrata y Lampito es una crítica a la mujer y su sometimiento en el sistema heteronormativo, una complejización de situaciones que ocurrieron con el feminismo y la sociedad patriarcal en la Alemania de los años setenta y ochenta. Esta idea es repetida con la intervención de Zeus⁴⁹¹ al final. La voz de Zeus en el cierre de la obra complejiza la situación, la heteronormatividad y masculinidad hegemónica del padre de los dioses articula la lesbofobia social. En el final, se está planteando una crítica al feminismo y al movimiento gay-lésbico. König sabe qué tipo de lector puede tener acceso a su obra, y está problematizando cuestiones de género e identidad sexual, posicionándose desde la sexualidad disidente, pero sin descuidar el trabajo con la situación de la heterosexualidad normativa y el movimiento feminista en Alemania como problemáticas principales. Las mujeres que leen su obra son las mujeres que llevan a la práctica social el feminismo que busca romper con el binarismo de género patriarcal. En la lucha de identidades y roles de género que plantea la obra queda muy en claro el lugar marginal o inexistente que ocupan las identidades abyectas, tanto Lysistrata como Hepatitos y el resto de los personajes queer, son partes menores de un sistema que esclaviza a las mujeres bajo la bota de un amo varón y heterosexual, pero justamente un amo cuya masculinidad natural y esencial es una ficción de género que puede ser desestabilizada y puesta en evidencia como tal.

5. CONDONES ASESINOS Y DETECTIVES QUEER: EL CICLO “KONDOM DES GRAUENS” (1987/1990)

Según Elmar Klages, *Kondom des Grauens*⁴⁹² puede ser pensada como la primera historieta con una temática más anclada en el mundo específico del cómic. *Kondom des Grauens*, con su monstruo extrarrestre y su detective cinematográfico de policial negro o cine *noir*, contiene en una apreciación superficial, más referencias explícitas a tópicos habituales del cómic. También que la obra haya sido reeditada en 1988⁴⁹³ por

⁴⁹¹ El recurso de la voz de Zeus prefigura el uso de la voz de Dios en varias obras de König.

⁴⁹² Que se traduce como “El condón asesino”.

⁴⁹³ Después de su primera edición de poca circulación en 1987 por Vogel Verlag.

una editorial especializada en cómic, *Kunst der Comics*, permite sustentar esa idea. Si esto fuese así, König en 1987 podría ser claramente un autor de historietas que produce en las tres líneas propuestas por Klages: una vinculada a la visibilización de las prácticas sexuales y la vida cotidiana de la comunidad gay alemana (los *SchwulComix*), otra pensada para un público *mainstream* (*Der bewegte Mann* y *Lysistrata*), y una tercera vinculada a temáticas más fácilmente asimilables a la subcultura de la historieta (*Kondom des Grauens*). En todo caso, estas tres líneas temáticas de König se pueden pensar como parte de su proceso de consolidación en el mercado editorial alemán.⁴⁹⁴

Kondom des Grauens coincide en dos puntos con *Der bewegte Mann*. En primer lugar, se la puede pensar como un “ciclo”, ya que König produjo dos episodios (independientes entre sí) con los personajes del mismo, uno de 1987 y el otro publicado en 1990, *Bis auf die Knochen*.⁴⁹⁵ En segundo lugar, también se realizó en los años noventa una adaptación cinematográfica, que motivó la reedición de la historieta y una recirculación de ambos episodios.⁴⁹⁶

5.1. EL “KONDOM” EN TIEMPOS DE CRISIS DEL VIH-SIDA

König ha manifestado que el “condón” de *Kondom des Grauens* (1987) fue una referencia temprana al VIH-Sida.⁴⁹⁷ Pero no se trata simplemente de una alusión a la enfermedad, sino que resulta una ficcionalización de las reacciones del colectivo gay (que emerge en la liberación sexual de los setenta) a la imposición del preservativo o condón como un mecanismo disciplinador del sistema. El cambio de costumbres, la desconfianza y el desconocimiento tanto sobre el VIH-Sida como sobre los métodos preventivos hicieron que, en un primer momento, el uso del condón fuese visto con desconfianza por el colectivo gay alemán. En ese marco, König produce esta historieta en la que el preservativo es un monstruo que viene a castrar e imponerse en las prácticas sexuales disidentes. No es un mensaje en contra de la prevención, sino que se trata de una ficcionalización vinculada al desconocimiento de la enfermedad y a la

⁴⁹⁴ Hay que señalar que el primer cómic extenso editado en castellano de König fue *Kondom des Grauens*, bajo el título *El condón asesino*. En 1991 lo publica La Cúpula, editorial española especializada en cómic. El éxito de la edición lo convierte en el historietista alemán más célebre de España.

⁴⁹⁵ Dentro de las obras del “ciclo *Kondom des Grauens*” deberían incluirse la versión de *Puppentheater* (teatro de marionetas), realizada bajo la supervisión de König en los años noventa, que agrega personajes como Babette, que no aparece en la historieta pero sí se la incluye en la adaptación cinematográfica. La versión de *Puppentheater* fue exitosa, con un estreno en 1994 en el Teatro Gloria de Colonia y funciones en Hamburgo, Berlín, Bonn, Stuttgart y Luzern.

⁴⁹⁶ En 1996 se produce un caso de censura sobre diferentes historietas, entre las que se encuentra *Kondom des Grauens*. Fue un caso célebre, con confiscación de ejemplares en muchos puntos de Alemania. Para más detalles Cf. SEIM, Roland/SCHNURRER, Achim/SPIEGEL, Josef/HIEBING, Dieter. *Comic: Zensiert*, 1996.

⁴⁹⁷ König cuenta que empezó a escribir *Kondom des Grauens* en 1985, junto a *SchwulComix 4*, y que originalmente se trató de una reacción de un autor joven a la represión de los placeres sexuales que propugnaba el mensaje de desconocimiento sobre la enfermedad, más que de una referencia directa al VIH-Sida como amenaza. Cf. KÖNIG, Ralf. “Tappajakondomi – Jäykistävää Kauhua”, 1996, pp. 6-7.

pérdida de las libertades individuales. En ese sentido, apreciar en conjunto la evolución del VIH-Sida en las historietas de König permite reconocer cómo evolucionó el conocimiento de la enfermedad y sus métodos de prevención en la comunidad gay alemana. En *Kondom des Grauens*, el monstruo simboliza la ansiedad y el pánico social producto de la crisis del VIH-Sida y la creciente homofobia.⁴⁹⁸ El mismo Ralf König reconoce que en 1985 no se sabía mucho acerca del VIH-Sida y los modos de transmisión. Él explica que luego sintió que *Kondom des Grauens* podía parecer inadecuado, pero en ese momento (al principio de la crisis) todavía no había información y cuando la hubo fue todo pánico, desinformación y campañas que combatían la libertad sexual y la promiscuidad en lugar de dar a conocer los métodos de prevención.⁴⁹⁹

5.2. TERROR QUEER “CLASE B”: *KONDOM DES GRAUENS* (1987)

Esta novela gráfica tiene un vínculo muy fuerte con el dispositivo cinematográfico. Como señala Michael Töteberg,⁵⁰⁰ el ciclo del “Kondom des Grauens” juega con la sátira del género de cine de terror y las películas “clase b”. König tuvo la idea de trabajar con convenciones del cine de Hollywood, provenientes del film *noir*, la historia de detectives y la ciencia ficción y el horror de los años cincuenta. En toda la construcción inicial de la historieta se nota el juego dialógico con las convenciones del cine *mainstream*. Se trata de la primera historieta extensa de König que hace tan explícitos los dispositivos cinematográficos con los que dialogan sus historietas. [Cf. figura 10 en anexo] La novela gráfica narra la aparición misteriosa de un condón-monstruo que castra a los personajes que se lo colocan y cómo el inspector Mackeroni (el personaje principal, un detective de la policía de Nueva York) logra detenerlo. El texto se articula a partir de las prácticas sexuales del inspector Mackeroni y la aparición del condón. A partir de las diferentes castraciones se va estructurando el relato, mientras Mackeroni se enamora del *Lederboy*.⁵⁰¹

El mensaje de prevención es claro, más allá de que el “monstruo” es un preservativo, los personajes protagónicos explicitan en las relaciones sexuales representadas que utilizan condones: porque en el momento del sexo, el inspector Mackeroni y su compañero, el *Lederboy* (que es un taxi boy) usan preservativos. Uno de los espacios principales de *Kondom des Grauens*, es un hotel barato al que concurren las

⁴⁹⁸ Cf. MALONE, Paul M. “From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not* and *Killer Condom*”, 2007, pág. 237.

⁴⁹⁹ Cf. KÖNIG, Ralf. “Tappajakondomi – Jäykistävää Kauhua”, 1996, pp. 6-7.

⁵⁰⁰ Cf. TÖTEBERG, Michael, “Quer durch die Medien: Königs Geschichten im Kino und auf der Bühne”, 1996, pp. 88-100.

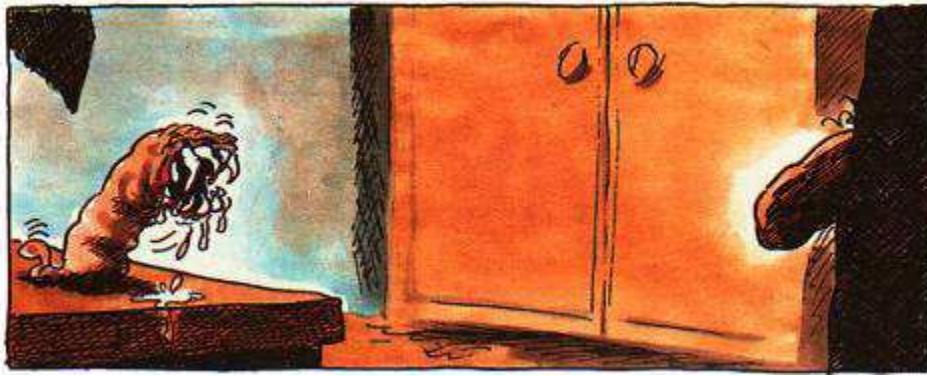
⁵⁰¹ Voy a utilizar el término con el que se alude al personaje en alemán, “Lederboy”. Es un equivalente a “leather boy” en inglés. El personaje no tienen nombre propio y vive trabajando en el medio de la prostitución gay masculina.

prostitutas y taxi boys con sus clientes. Está marcado que el *Lederboy*, con el que se acuesta Mackeroni, no confía en los productos del hotel Quickie.⁵⁰²

Mientras se producen los ataques del *Kondom*, de los que Mackeroni es víctima (por los que termina hospitalizado y pierde un testículo), se profundiza el vínculo entre Mackeroni y el *Lederboy*. Los roles en la relación de ambos se descentralizan, un ejemplo se produce cuando el taxi boy le regala flores y Mackeroni reacciona emocionado, ya que nadie le había regalado flores antes. En *Kondom des Grauens*, el héroe (Mackeroni) es gay y la situación de amor se da en el contexto de la abyección de la prostitución. Hay un juego de enamoramiento muy marcado, desde el momento de las flores hasta la mención explícita de la búsqueda de amor por parte del inspector. La segunda relación sexual entre el *Lederboy* y Mackeroni se concreta, y más allá del deseo que siente el taxi boy por el pene de tamaño considerable del inspector, se plantea la relación en términos de amor recíproco y se visibiliza el placer y la práctica sexual no normativa. [Cf. figura 11 en anexo] Resulta importante remarcar que las relaciones que son representadas con mayor visibilidad del acto sexual son las del *Lederboy* y Mackeroni. En esta visibilización de la práctica sexual gay hay una toma de posición respecto a la representación de la sexualidad disidente.

En el desenlace de *Kondom des Grauens* Mackeroni habla por teléfono con el *Lederboy* cuando el condón aparece en búsqueda de su pene y lo ataca. Hay un paralelismo entre los hombres que buscan a Mackeroni por su pene (que lo tratan como un objeto sexual) y el condón que también lo busca por su pene, pero para alimentarse. La intervención del *Lederboy* salva a Mackeroni, y juntos arman una trampa para capturar al condón en base al deseo que siente el mismo por el pene de Mackeroni:

⁵⁰² Las situaciones sexuales visibilizadas son tanto heterosexuales como homosexuales, aunque en general (y a diferencia de la segunda parte), los ataques del “Kondom” son a personajes heterosexuales. Estas situaciones son las siguientes: En primer lugar, la del adicto prostituyéndose en el puerto, la presencia del condón asesino en su interior nos indica que en esa relación también hubo prevención; la segunda no llega a concretarse, es la del abuso por parte del profesor sobre su alumna (el profesor termina castrado); la tercera es la del inspector con el taxi boy, está cargada de deseo y atracción, en un punto es la relación más plena de todo el relato (y la visibilizada con mayor focalización), que se interrumpe ante el ataque del condón; la cuarta funciona como ejemplo de la ola de ataques del “Kondom” (16 castraciones) que ocurren durante la hospitalización de Mackeroni (luego de que lo ataca el monstruo), es la relación entre la prostituta y su cliente; la quinta relación sexual implica SM y prostitución travesti, se concreta el sexo y se rompen con ciertos estereotipos de la masculinidad.



(König, detalle de viñeta, 1996 [1987]: 56)

El cierre se da con el sexo homosexual visibilizado y la última viñeta es Mackeroni dirigiéndose al lector, instando a la utilización de preservativos. No hay en ningún momento un mensaje directo en contra de los preservativos y tampoco hay algún tipo de dato acerca de la génesis del *Kondom*.

5.3. UNA CONTINUACIÓN DISIDENTE: *BIS AUF DIE KNOCHEN* (1990)

Bis auf die Knochen (1990), la segunda parte del ciclo de “Kondom des Grauens” se publica en 1990 en la editorial Kunst der Comics. Es presentada como una secuela de la primera parte y su título alude directamente a los cambios en el mecanismo de acción del *Kondom*. En esta segunda parte literalmente deja a sus víctimas como esqueletos, las consume “hasta los huesos”.⁵⁰³ El regreso del monstruo de la primera parte corre en paralelo con una nueva situación romántica para el protagonista. *Bis auf die Knochen*, tiene mayor complejidad argumental y estructural que la primera parte, así como una carga mayor de referencias interdiscursivas.

Ya desde la primera página se sigue jugando con el dispositivo cinematográfico, se presenta la historieta como “Ein Knollenasen horror-film” (“Un film de horror de ‘narizones’/‘narices de papa’”) y se juega con el personaje del inspector Luigi Mackeroni como una suerte de detective de película con diferentes misiones o episodios policíacos. La mirada está puesta en el género específico del cine negro y de horror norteamericano, de hecho el mismo nombre de König se angliciza y es llamado “Ralph King”.

Desde un primer momento la historia ya es diferente, con una situación de seducción y sexo casual interrumpida por el aviso del homicidio de un personaje gay. A partir de ese primer asesinato se retoma la narración de Mackeroni que no continúa su vínculo con el *Lederboy* de la primera parte. En esta nueva introducción de Mackeroni se marca la promiscuidad como valor positivo y se presenta al personaje de Brian Plumley, un policía casado, ayudante del inspector, que descubre su homosexualidad gracias al mundo SM Gay leather en el que lo introduce Mackeroni.

⁵⁰³ El título *Bis auf die Knochen* alude justamente a esa frase.

A diferencia de la primera parte, el monstruo ya no será sólo el *Kondom* sino una construcción más compleja:



(König, página completa, 1996 [1990]: 63)

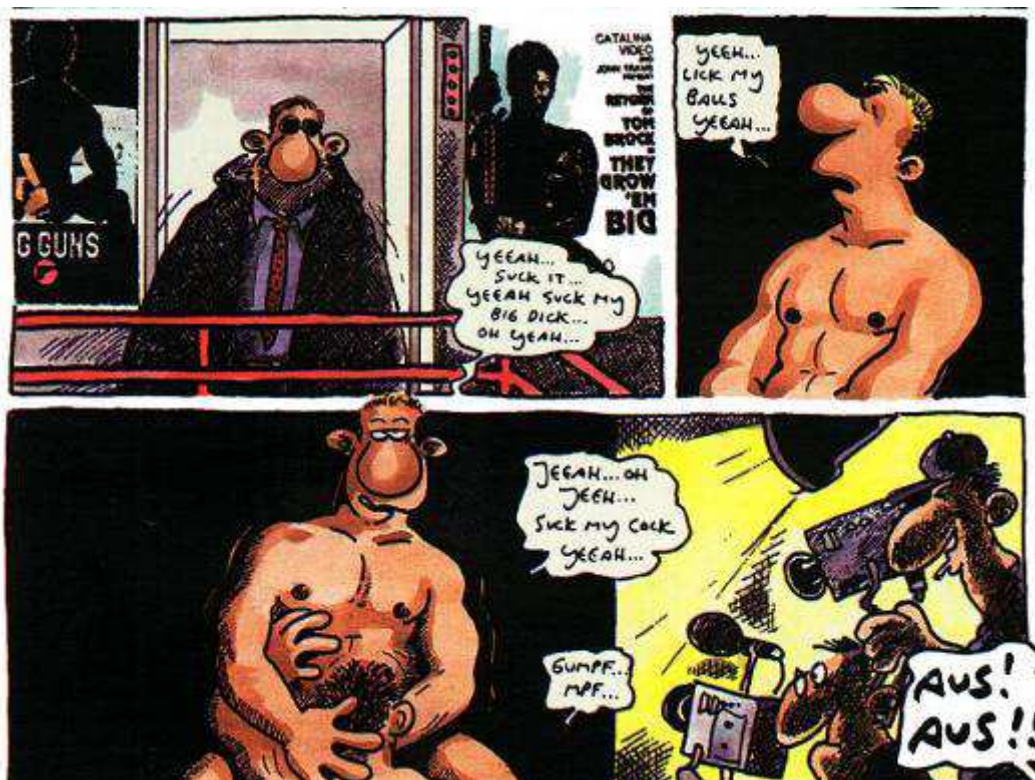
La primera víctima del nuevo caso de Mackeroni es importante porque se trata de Steven Carrington, una referencia explícita al universo de ficción *mainstream* norteamericano y justamente a una figura totalmente icónica para la comunidad gay de los años ochenta, ya que se trata un personaje de la serie *Dinasty*, conocida en Alemania como *Der Denver Clan*. Steven Carrington es uno de los primeros personajes abiertamente homosexuales en una *soap opera* del prime time televisivo. En esta referencia cultural se cruzan cuestiones como el sufrimiento del personaje en la serie televisiva original porque debe casarse para ser aceptado por su familia o la muerte de dos amantes, etc. En las viñetas es explícito el vínculo del personaje con la *soap opera* original. El cruce se da a través de esta referencia conocida en la cultura gay de los años ochenta y el destino trágico de los personajes gays en la cultura *mainstream*.⁵⁰⁴ Mackeroni sabe que se le puede “venir encima” el “Denver Clan”. La referencia funciona como si los personajes hablaran de una serie televisiva de ficción que es vista por el país entero, con un personaje gay conocido por todos, pero al mismo tiempo como si ellos fueran parte de ese universo de ficción y tuvieran conciencia de su condición de personajes ficticios.

5.3.1. BILLY BULLCOCK: UN PORNO-NOVIO PARA LUIGI MACKERONI

En *Bis auf die Knochen* se tematizan dos cuestiones que son estructurales en las historietas de König: el mundo del porno gay y el ambiente SM gay leather. En medio de la investigación conoce a Billy Bullcock, un actor del porno gay por el que Mackeroni siente admiración. Se explicita que el inspector lo vio en una escena en la que actúa con Dick Fisk.⁵⁰⁵ Este último es un performer (real) del porno gay de fines de los años setenta y principios de los ochenta muerto en un accidente automovilístico para el momento de publicación del texto de König. En la historieta se entremezclan referencias reales a la pornografía gay de los años ochenta con creaciones ficcionales. Billy Bullcock, que es configurado como un performer del porno gay *hardcore* (y leather) actuó con Dick Fisk, un performer real del porno gay. También en el espacio de filmación donde trabaja Billy se incluyen montajes con afiches de películas pornográficas gay reales *They Grow 'Em Big* (1988, dir. John Travis) y *Big Guns* (1987, dir. William Higgins): [Cf. imágenes 12 a 14 en anexo]

⁵⁰⁴ *Dinasty* (1981-1989, *Denver-Clan* en Alemania) fue una de las series-*soap opera* más famosas de los años ochenta, con un éxito muy importante en Alemania. Steven Carrington fue uno de los primeros personajes gays en la representación *mainstream* televisiva. Además del vínculo en *Bis auf die Knochen*, en las historietas de König de los años ochenta la referencia a *Dinasty* se reitera en varias historias cortas de los *SchwulComix*.

⁵⁰⁵ Dick Fisk (1955-1983) fue un performer del porno gay famoso a fines de los años setenta y principios de los noventa. Además de este performer, en la misma conversación entre Mackeroni y Billy Bullcock se menciona el nombre de otro performer real de la pornografía gay, Hank Dittmar. Como ya he señalado en varias de las historias cortas contenidas en los diferentes tomos de los *SchwulComix* se explicitan referencias a la pornografía gay de los años setenta y ochenta.



(König, detalle de viñetas, 1996 [1990]: 44)

La presencia de la pornografía gay viene desde las obras anteriores, pero en este caso se incluye un personaje interno al mundo porno gay. También hay que remarcar que en la historieta de 1990, la presencia de la representación sexual explícita gana lugar, no estamos todavía ante la representación pornográfica de los *SchwulComix* o *Bullenklöten!* (1992), pero tampoco es lo mismo que en las obras publicadas en 1987.

5.3.2. LO SM GAY LEATHER COMO REPRESENTACIÓN NO NORMATIVA

En la introducción del mundo SM gay en la historieta, hay un espacio que resulta clave, el bar leather The Eagle. Esta referencia cultural no es casual, el Eagle fue el primer bar gay leather de Nueva York, un lugar icónico para la comunidad SM gay de Nueva York.⁵⁰⁶ Allí ocurre otro de los asesinatos. El lugar está adornado con imágenes de Tom de Finlandia, las imágenes son parte del espacio SM gay que construye la historieta. [Cf. imágenes 15 a 18 en anexo] Resulta llamativo la utilización de un espacio como The Eagle, un lugar real de la comunidad gay norteamericana de los años setenta y ochenta. El uso de esta referencia ubica la historieta de König en una alusión al movimiento de liberación gay-lésbica de los años setenta.

Con el personaje de Plumley, introducido como agente encubierto por Mackeroni para investigar el mundo gay leather, König convierte al típico padre de familia heteronormativo en un estereotipo de varón SM gay leather. En ese proceso, se

⁵⁰⁶ "The Eagle" fue el primer bar gay leather de Nueva York. Funcionó como tal a partir de los años setenta y fue un espacio de base de la comunidad gay leather. Más datos en <http://www.eaglenyc.com>

exhibe cómo se “construye” la masculinidad leather (con vestimentas especiales y adornos). El texto lleva adelante la introducción de este supuesto personaje heterosexual, Plumley, a la vida del submundo leather, donde se incluyen todas las referencias del estereotipo, los juegos con pañuelos para indicar el tipo de práctica sexual buscada, el espacio del bar The Eagle, las imágenes de Tom de Finlandia, etc. Cuando Plumley se introduce en ese mundo un chiste de Mackeroni lo hace terminar en medio de una sesión de lluvia dorada.⁵⁰⁷ Pero la práctica no es representada como abyecta, ya que ese chiste despierta en Plumley la sexualidad disidente reprimida, porque en la sesión de lluvia dorada su respuesta no es de rechazo, sino que hay otro matiz, él que no deja que le “hagan eso” porque es padre y marido. La discusión entre Plumley y Mackeroni termina en una referencia al *fist-fucking* y una defensa explícita de las prácticas sexuales de los gays leather. La situación vivida por Plumley lo hace entrar en contacto con una práctica sexual disidente que pone en crisis su identidad heterosexual, ya que constantemente recuerda con deseo la lluvia dorada. Se muestra toda una situación paradigmática del hombre gay reprimido casado.

5.3.3. BIS AUF DIE KNOCHEN (1987) CONTRA CRUISING (1980)

Toda esta situación de Plumley en el mundo leather es una clave de lectura fundamental para el texto de König. Cuando Mackeroni habla con Plumley sobre la escena leather de New York se refiere, sin mencionar específicamente el título, a la película *Cruising* (1980, dir. William Friedkin),⁵⁰⁸ realizando un breve resumen de la misma y marcando claramente la situación del policía heterosexual que por rechazar su posible homosexualidad se convierte en asesino.⁵⁰⁹ En el film el ambiente gay leather se presenta como extremadamente patologizado, con el SM gay visto como una práctica “enferma”. La representación sexual sigue con la línea patológica, se elide el momento explícito de acoplamiento sexual, se pasa de la insinuación del sexo oral a los cuerpos desnudos después de la práctica sexual. El uso cultural del SM gay que realiza puede leerse claramente como homofóbico. Entre los varios argumentos que existen para esta lectura, me interesa señalar el uso que hace el film de la imagen

⁵⁰⁷ La lluvia dorada es una práctica sexual aceptada dentro de ciertos grupos del SM gay, que implica que un sujeto orine sobre otro. Es representada como habitual en la gran mayoría de las obras de König. Desde la normalidad tanto heterohegemónica como la normalidad gay, es vista como una práctica abyecta.

⁵⁰⁸ Sobre *Cruising*, Alberto Mira señala: “Está protagonizada por un policía (presuntamente) heterosexual, interpretado por Al Pacino, cuya misión consiste en encontrar a un asesino en serie que frecuenta los locales sadomasoquistas homosexuales. La mirada sobre este mundo es a la vez, fascinada y fóbica. Se nos muestra como un lugar violento, con individuos que llevan vidas sórdidas, apenas individualizados, dominados por su libido. Incluso el vecino del policía, un joven dramaturgo, tiene una relación intensamente violenta con su compañero. El asesino aparece representado, según los parámetros del heterosexismo, como un joven narcisista que tuvo problemas con su padre, con lo cual sus actos son una manifestación patológica de la propia constitución de la homosexualidad según Freud.” (Mira, 2008: 362)

⁵⁰⁹ La historieta de König toma la lectura del final del film en ese sentido, el policía antes que “convertirse” en gay, prefiere volverse un asesino de varones homosexuales.

de la pornografía gay para fines que considero homofóbicos. En el film, luego del contacto sexual, un psicópata (gay, por supuesto) asesina a otros personajes gays. Lo que llama la atención es que en el instante de cada uno de los asesinatos, la “penetración” del cuchillo del asesino es interrumpida durante microsegundos por fotogramas de pornografía gay que visibiliza el momento de la penetración anal, que son sólo apreciables en cámara lenta o en un estudio muy minucioso. [Cf. imágenes 19 a 22 en anexo] Sin precisar otros argumentos que existen para pensar la homofobia de *Cruising*, este uso de la imagen pornográfica gay asociada al asesinato del personaje gay es un argumento de peso para catalogar al film como homofóbico. El posicionamiento de la película es externo a la comunidad SM gay y juega con la normalidad de Steve Burns,⁵¹⁰ el policía encubierto que investiga los asesinatos, ingresando en un mundo “enfermo” y abyecto, un mundo-otro degenerado. En cierta medida, *Cruising* puede ser parte de mecanismos de disciplinamiento que atentan contra las sexuales disidentes de los años setenta. En las referencias culturales del film hay coincidencias con *Bis auf die Knochen*: Tom of Finland, una referencia a The Eagle, la pornografía gay de los setenta (Al Parker). Pero así como en el texto de König el ambiente leather es parte del universo del protagonista (Mackeroni) en el que se introduce un personaje externo (Plumley), en el film el posicionamiento es constantemente externo, de un personaje “normal” introduciéndose en el lugar patologizado (la cámara es como un ojo externo que se mete en un mundo oscuro). El paralelismo entre Bob Plumley y Steve Burns es evidente, luego de que cada uno ingresa en un bar SM gay (con representaciones muy diferentes), ambos tienen situaciones problemáticas con sus respectivas mujeres. El film termina con un final abierto que deja presente la posibilidad de que es preferible cometer un asesinato a ser gay. Lo SM gay es configurado como una enfermedad que “contagia” al protagonista heterosexual.⁵¹¹ El uso que realiza *Bis auf die Knochen* de lo pornográfico es totalmente contrario al uso de la pornografía gay que realiza el film de Friedkin.⁵¹²

⁵¹⁰ Interpretado por Al Pacino.

⁵¹¹ El film despertó una gran polémica en el activismo de fines de los años setenta. Como ejemplo se pueden citar a Tucker: “Where are the films that show *this* reality? Where are the films that would explore the ambivalence about sexual submission and domination? Where are the films that might present the positive aspects of the rough-and-ready communalism of backroom bars, beaches, parks, instead of “documenting” such sexuality merely to shock a public which is fanatical about the “private nature” of sex? Such shocks are calculated to bring profit, for they confirm rather than challenge foolish and resentful morality.” (Tucker, 1979: 158) Sobre *Cruising*, Cf. FAUNCE, Rob. “Contagious Homosexuality. *Cruising* and *Sodom and Gomorrah*”, 2009; RANGER, Pierre. “*Cruising* de William Friedkin: sensations urbaines”, 2000; TUCKER, Scott. “Sex, death and free speech: the fight to stop Friedkin's *Cruising*”, 1979; DAVISON, Guy. “‘Contagious Relations’ Simulation, Paranoia, and the Postmodern Condition in William Friedkin's *Cruising* and Felice Picano's *The Lure*”, 2005.

⁵¹² Guy Davison ya advierte la presencia de estos fotogramas pornográficos intercalados: “*Cruising* seems to foreground its own closeness to pornography, or its quasipornographic status. In the first murder scene, set in a hotel room, the sex between murderer and victim that precedes the stabbing is accompanied by the stimulation of pornographic imagery: the floor is strewn with porn magazines as the men lie back on

La opinión de Mackeroni sobre el film es clara: “War'n ziemlicher Scheissfilm”⁵¹³ (König, 1996 [1990]: 72). Hay dos razones evidentes para que Mackeroni haga alusión a *Cruising* en su charla con Plumley. Por un lado, la sexualidad que este último está descubriendo en sí mismo, algo equiparable a lo que le ocurre al policía encubierto de *Cruising*. Por otro, estamos ante una posible reescritura de ese mismo film. Si tomamos parte del argumento de *Bis auf die Knochen*, se está respondiendo a productos culturales con representaciones homofóbicas como el film de Friedkin. Hay importantes paralelismos entre *Cruising* y *Bis auf die Knochen*, como si se tratase de dos versiones de la misma cuestión. Por supuesto que las diferencias son notables, la historieta está reescribiendo (en una de sus tramas) la película y destruyendo los prejuicios y la homofobia del film original. En la novela gráfica la escena leather no es un lugar oscuro y patologizado, sino que se trata de un espacio donde los leather sólo quieren divertirse. El mundo leather es construido desde la comunidad emocional y afectiva, con una gran dosis de emotividad positiva. El mundo “amoral” de *Cruising* se convierte en un espacio de sexualidades disidentes y libertad en *Bis auf die Knochen*. Así como el policía de *Cruising* se vuelve un asesino, Plumley termina asumiendo su deseo SM gay y logra vivir con libertad y plenitud su disidencia sexual.

5.3.4. DRUMMER MAGAZINE: UNA CLAVE DE LECTURA QUEER

Para concluir con *Bis auf die Knochen* me interesa señalar la presencia de referencias culturales que permiten vincular a la historieta con los movimientos de liberación gay-lésbica de los años setenta y el pensamiento queer. En *Bis auf die Knochen*, se menciona que el personaje de Billy Bullcock resultó ganador del concurso “Mr. Drummer 1990”, lo que lo habilitó su entrada en el porno gay. Este concurso era realizado por una revista SM gay leather, *Drummer Magazine*, que aparece explícitamente visibilizada en la historieta de König:

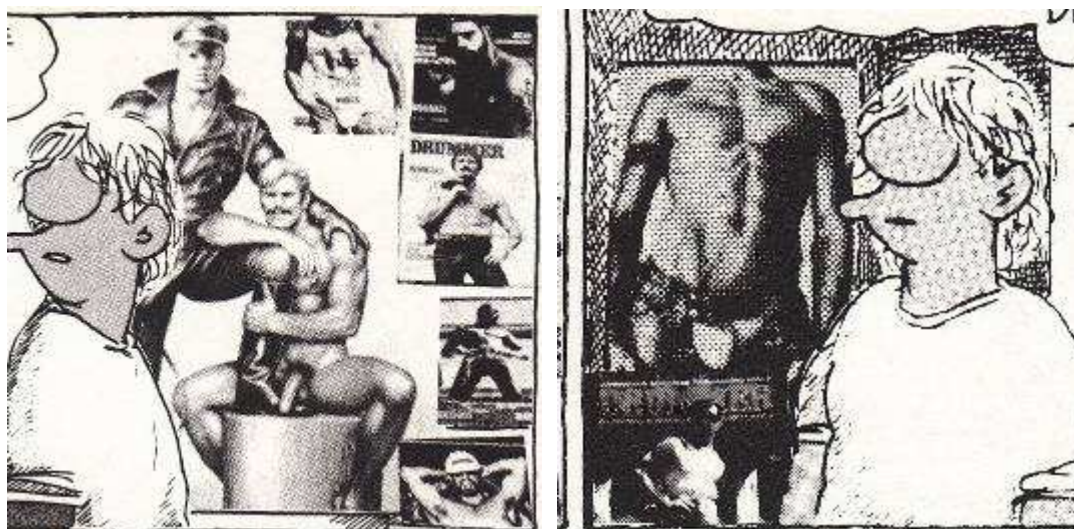
the bed. Also, during two of the murder scenes, frames of anal sex from an actual porn film are intercut with shots of the descending knife as the killer stabs the victim. According to Friedkin, these frames were dropped in “mainly as a snub to the censors who kept telling us we had to cut down the number of stab wounds”; unnoticed by the ratings board when it reviewed the film a final time, the frames are “extremely subliminal” (and thus a continuation of Friedkin’s better-known deployment of subliminal imagery in *The Exorcist* [1973]). Contrasting with these more subtle or subliminal associations, the peep show scene makes the connection between pornographic representation and violence almost explicit. But whether implicit or emphatic, the connections made—between porn and violence, between image and act—seem after all to confirm the activist antiporn argument by playing it out in narrative or formal terms. This conclusion has compelling aspects, but I believe that it is too hasty, and I want to demonstrate this by considering in more detail the implications of the connections between representation and actuality that are invoked in *Cruising*’s porny mise-en-scene.” (Davison, 2005: 41-42)

⁵¹³ Traducción (de la versión de La Cúpula): “Bastante mierda la película”.



(König, detalle de viñeta, 1996 [1990]: 74)

Como otras referencias de la historieta, no se trata puramente de una invención. El concurso y la revista son reales, y el montaje de König es fiel a la portada de la revista. La utilización de referencias a *Drummer Magazine* no es nueva en König. En el caso de *Bis auf die Knochen* se inventa este número ficticio de una revista real norteamericana, pero ya en *SchwulComix 3* y *SchwulComix 4* aparecía la revista mencionada o incorporada a la historieta mediante montaje de tapas en la viñeta:



(König, detalle de viñetas, 1992 [1986]: 9)

Las portadas de *Drummer Magazine* no son inventadas ni se trata de creaciones de König, son las tapas reales de diferentes números publicados entre 1977 y 1979.⁵¹⁴ [Cf. imágenes 23 a 30 en anexo]. Esta inclusión temprana de la revista es muy

⁵¹⁴ Cada imagen corresponde a una tapa de la revista, se ha podido rastrear las mismas y precisar número y fecha de edición: *Drummer Magazine* 14 (abril de 1977), 23 (julio de 1978), 24 (septiembre de 1978), 25 (diciembre de 1978), 29 (mayo de 1979) y 32 (octubre de 1979). [Cf. imágenes 23 a 30 en anexo]

importante para pensar las influencias de König provenientes directamente del modelo de liberación gay-lésbica norteamericano y el SM gay. *Drummer Magazine* no fue cualquier revista, se trató una publicación de los años setenta que visibilizó la disidencia sexual y funcionó como difusora de lo SM gay en Estados Unidos y Europa.⁵¹⁵ La revista contenía principalmente fotografías pornográficas, pero además incluía columnas, notas de opinión, poesías, historietas, etc. Fue una de las revistas de mayor influencia para la comunidad SM gay en los años setenta y ochenta.⁵¹⁶

Las tapas que aparecen montadas en las viñetas citadas de *SchwulComix 4* pertenecen a números de *Drummer Magazine* de los años setenta, en los que se puede detectar, por ejemplo, la publicación de fotografías de Robert Mapplethorpe⁵¹⁷ o un artículo sobre el club SM gay “The Catacombs”. En el número 23 se publicó un artículo sobre el célebre espacio SM gay de los años setenta, escrito por Jack Frischer⁵¹⁸ (uno de los editores de *Drummer Magazine*) que fue parte de los materiales utilizados por Gayle Rubin en su investigación sobre las comunidades SM gay leather. La presencia de referencias a ese número en particular en los montajes de las viñetas antes citadas indica una influencia directa del modelo de liberación gay-lésbica norteamericano en Alemania y en Ralf König.⁵¹⁹ *Drummer Magazine*, con sus fotografías e ilustraciones de artistas como Mapplethorpe o Tom de Finlandia, resulta una influencia para el König de fines de los años setenta y principios de los ochenta, influencia que sigue siendo efectiva en *Bis auf die Knochen*, donde Billy Bulcock aparece representado como “Mr. Drummer” y modelo de tapa de la revista. La presencia de *Drummer Magazine* en los montajes ya señalados, indican que König tuvo acceso a determinados ejemplares de la publicación norteamericana, lo que constata una influencia directa del SM gay leather estadounidense en la obra del autor

⁵¹⁵ En *Drummer Magazine* fueron publicadas obras de artistas como Robert Mapplethorpe, Tom de Finlandia, Etienne, Rick Castro, Bill Ward, Rex, Nigel Kent, entre muchos otros. No sólo se trataba de fotografía pornográfica SM gay, sino que también se puede detectar publicación de obras artísticas pornográficas asociadas al cómic. Cf. FRITSCHER, Jack. *Gay San Francisco: Eyewitness Drummer Volume 1*, 2008. Ver material en <http://www.jackfritscher.com>.

⁵¹⁶ *Drummer Magazine* estuvo dirigida a un público gay interesado en el SM y el leather. Fue fundada en 1975 por John Embry y Jeanne Barney en Los Angeles. Debido al acoso policial, la publicación se muda a San Francisco en 1977 con Jack Fritscher como editor en jefe. Se publicó de forma continuada hasta su número 214 en 1999. Fue la más exitosa de las revistas de la comunidad SM gay leather norteamericana, que tuvo una gran difusión en Europa. Alternó entre ser una revista de fotografías pornográficas y escritos sobre el SM gay. Cf. FRITSCHER, Jack. *Gay San Francisco: Eyewitness Drummer Volume 1*, 2008. Ver material en <http://www.jackfritscher.com>.

⁵¹⁷ Una de las tapas reproducidas por König contiene justamente la colaboración de Mapplethorpe con la revista. En *Drummer Magazine* Nº 24, septiembre de 1978, se publica “The Mapplethorpe Cover: Biker for Hire”, una fotografía realizada por Robert Mapplethorpe. [Cf. imagen 25 en anexo]

⁵¹⁸ Cf. FRITSCHER, Jack. “The Catacombs: Upstairs over a Vacant Lot”, 1978.

⁵¹⁹ Si el artículo de Rubin rompe con la patologización de lo SM gay leather y recupera en términos emotivos el espacio de “The Catacombs”, algo parecido podría estar haciendo König en *Bis auf die Knochen*. Porque ambos, Gayle Rubin y Ralf König, están accediendo al mencionado artículo de Frischer: “The Catacombs: Upstairs over a Vacant Lot” (1978), que fue publicado en el número 23 de *Drummer Magazine*, cuya tapa está en el montaje de König antes citado y aparece consignado como lectura por Rubin.

alemán. Esto resulta más relevante cuando pensamos que un texto que es parte de la constelación de la teoría queer como el artículo de Gayle Rubin sobre "The Catacombs" o una referencia temprana a la teoría queer fueron publicados en un número de 1990 de esa revista.⁵²⁰ [Cf. imagen 31 en anexo] En la utilización en el montaje del número 24 de *Drummer Magazine* se constata el vínculo directo de la historieta de König con la colaboración de Robert Mapplethorpe en la revista SM gay, que se produce justamente en ese número.⁵²¹

No puedo dejar de aludir al contexto en el que los textos de Rubin y König son producidos. Ambos escriben hacia fines de los ochenta con un anclaje fuerte en la disidencia sexual del SM gay de los años setenta, en medio de la crisis y el pánico moral y social producto del VIH-Sida. Tal vez por eso, en la historieta de König, un monstruo que "demoniza" las prácticas de lo SM gay, que comete asesinatos en el momento de la relación sexual, se vuelve una metáfora de lo que estaba ocurriendo con el VIH-Sida, más aun si pensamos en el desenlace con la fanática religiosa clamando por un castigo divino para los homosexuales. En *Bis auf die Knochen* varones gay mueren en las calles de New York al buscar sexo. La metáfora del VIH-Sida es bastante clara.

En definitiva el ciclo "Kondom des Grauens" es un exponente de cómo la obra de König está atravesada por las tensiones y debates generados en las sexualidades disidentes a partir de la normalización de lo LGBTIQ y la crisis del VIH-Sida, que dan como resultado el nacimiento de la subversión sexual encarnada en el movimiento queer norteamericano, y como podemos apreciar en el análisis de la historieta, tienen una gran proyección en la Alemania de fines de los años ochenta y principios de los noventa.

6. PRIMER ACERCAMIENTO DIRECTO AL VIH-SIDA: *SAFERE ZEITEN* (1988) Y *SAFER SEX COMIC* (1989)

El tratamiento y tematización de la crisis del VIH-Sida se puede apreciar en una gran parte de la obra de König, sobre todo en los textos de los años ochenta y noventa.⁵²² En la progresión del conjunto de historietas se ficcionaliza el desarrollo de la enfermedad en la sociedad occidental. Pese a la presencia constante del tema, König ha manifestado la complejidad de su abordaje, por lo que son relativamente pocas las obras que tematizan en primer plano y como cuestión fundamental el VIH-Sida. En las historietas de los años ochenta se ficcionaliza el desconocimiento y el miedo ante la

⁵²⁰ Cf. FRITSCHER, Jack. "Remembrance of Sleaze Past, Present, and Future. Alternatives to the Queer Theory of Vanillarias", 1990; RUBIN, Gayle "The Catacombs: A temple of the buttohole", 1990/1991.

⁵²¹ A partir de esto se puede pensar la influencia en König de artistas como Mapplethorpe, que realiza un uso de la pornografía del que König podría ser deudor.

⁵²² Cf. JONES, James W. "Cartoons and AIDS: Safer Sex, HIV, and AIDS in Ralf König's Comics", 2013.

pandemia, la falta de información, el pánico moral y el prejuicio que ronda la enfermedad en la época. En los años noventa se trata la cuestión del VIH-Sida como enfermedad crónica, el prejuicio a los pacientes y la falta de prevención en las nuevas generaciones. En el conjunto de la obra de König encontramos muchas referencias menores a la enfermedad y tres obras que ficcionalizan la cuestión en primer plano: *Safere Zeiten* (1988), *Safer Sex Comic* (1989) y *Super Paradise* (1999).⁵²³

6.1. OTRAS OBRAS DE KÖNIG CON TRATAMIENTO DEL VIH-SIDA

Previamente a *Safere Zeiten*, el VIH-Sida ya había sido ficcionalizado en la obra de König. En los *SchwulComix* trata el tema del VIH-Sida desde el miedo social que existe y la construcción de una enfermedad gay, siempre con menciones menores⁵²⁴ o algunas historias cortas dedicadas al miedo, al desconocimiento, o a la paranoia social. En la evolución de estas historias cortas se puede apreciar cómo el condón o preservativo se convierte en un elemento que se introduce en las prácticas sexuales de la comunidad gay.⁵²⁵ En prácticamente todas las obras de los ochenta a partir de 1986 hay referencias (en muchos casos, muy menores) al VIH-Sida. Ya ha sido mencionada la lectura de *Kondom des Grauens* como una metáfora del desconocimiento sobre el virus. En König se constata cómo progresivamente aparece el condón en las prácticas representadas o el desconocimiento de una enfermedad que se ve como una amenaza a la libertad sexual. También en el ciclo de “Der bewegte Mann” se producen varios momentos de pánico moral y situaciones de prejuicio relacionadas con el VIH-Sida por parte de los personajes heterosexuales hacia los personajes gays. Incluso hay una lectura posible que indica que la represión de la disidencia sexual en Axel se produce por temor a las enfermedades venéreas.⁵²⁶ Con posterioridad a la publicación de *Safere Zeiten* la cuestión sigue vigente. En *Beach Boys* (1989) el tema del VIH-Sida se hace presente, a través de la melancolía

⁵²³ Está última es analizada en un apartado correspondiente a los personajes del ciclo de “Konrad und Paul”.

⁵²⁴ Por ejemplo, en “Die Schwarzwaldklinik” de *SchwulComix 4* se menciona que los tests de VIH y los cambios en las conductas. Los personajes ya no pueden hacer *cruising* o ir a baños, *dark room*, etc. Se marca mediante el uso de la comicidad cómo el discurso moral y disciplinador castiga la promiscuidad del modelo gay. También en *SchwulComix 4* se ficcionaliza en otras historietas breves la presión social y mediática de la heteronorma sobre la disidencia sexual.

⁵²⁵ En dos historietas de *SchwulComix 3* sobre la paranoia social que genera el VIH-Sida parece prefigurarse el argumento de *Safere Zeiten*. En “Paranoia I”, los personajes gays sufren el miedo por la enfermedad que genera la psicosis social y mediática. En “Paranoia II”, el sexo casual y promiscuo se ve amenazado por el discurso moral sobre la prevención.

⁵²⁶ La referencia al VIH-Sida es explícita cuando Axel coquetea con Norbert. Los dos se encuentran durmiendo en la misma cama, con la posibilidad de tener relaciones intermasculinas. Axel está dispuesto pero hay un problema, el VIH-Sida. Axel tiene un supuesto lado gay, pero no le puede dar rienda suelta ante el miedo a las enfermedades. En el tratamiento de esta cuestión en *Der bewegte Mann* se están confrontando de una forma muy explícita las ideas de lo heterosexual y los prejuicios que carga la heteronormatividad sobre la sexualidad disidente. Lo positivo de la historieta de König es que desde posiciones lógicas muy contundentes se deconstruye el prejuicio, confrontando al mismo, encarnado por los dichos de Axel, y poniendo al lector en un lugar revelador respecto a la discriminación que rodea todo el surgimiento del VIH-Sida.

de un personaje que descubre que es VIH-positivo. La angustia, la melancolía y el temor asociado al VIH-Sida son plasmados por König a través de usos de formas líricas y referencias literarias.⁵²⁷ En esta situación, menor en la obra, queda claro como hay cada vez más casos positivos y más muertes dentro de la comunidad gay alemana. El tema sigue presente en otras obras posteriores, con varias menciones menores en *Zitronenröllchen* (1990).

6.2. EL VIH-SIDA COMO AMENAZA A LA DISIDENCIA SEXUAL DE LOS AÑOS SETENTA: *SAFERE ZEITEN* (1988)

Como he señalado, respecto a la crisis mundial del VIH-Sida, es importante mencionar la obra *Safere Zeiten* (1988).⁵²⁸ La tapa de la historieta es elocuente respecto al tema a tratar, la prevención del VIH-Sida, los cambios en las prácticas sexuales y la incorporación del uso del preservativo o condón en la comunidad gay alemana:



(König, 1997 [1988]: tapa)⁵²⁹

⁵²⁷ Hay un interés muy fuerte de König por lo literario, pensemos que en muchas de sus obras hay referencias a la literatura, así como cierto interés en la forma de lo literario, desde los fragmentos de novelas a la historieta-poesía, como género trabajado por König en varias de las obras cortas o episódicas.

⁵²⁸ Se traduce como "Tiempos seguros".

⁵²⁹ *Safere Zeiten* (1988) y *Macho Comix* (1984) son reeditadas en un volumen único en 1997 por la editorial gay MännerschwarmSkript. La tapa reproducida corresponde a esa edición, que toma la tapa de la edición de *Safere Zeiten* de 1988.

Safere Zeiten es clave como ejemplo del abordaje del VIH-Sida en la primera etapa de la obra de König (1981-1990). En paralelo a la situación gradual global respecto al VIH-Sida como pandemia, la historieta recupera problemas, miedos, cuestionamientos y cambios en las prácticas sexuales y la forma de vida de la comunidad gay alemana. En *Safere Zeiten* la cuestión de la prevención del VIH-Sida es el anclaje argumental principal, ya que la historieta ficcionaliza el cambio en vida sexual de la comunidad gay alemana por la enfermedad. En la historieta está ya configurado que el condón o preservativo es la forma más efectiva de prevenir el virus. Sin llegar al planteo crítico de *Kondom des Grauens* sobre el condón, se plantea que el discurso “moral” sobre la prevención es una amenaza a las libertades (socio-sexuales) conseguidas en los años setenta.

6.2.1. TOM DE FINLANDIA COMO DISCURSO PORNOGRÁFICO GAY

El argumento de la historieta está condensado en la imagen sexual explícita de la portada de la obra, que al ser publicada por Vogel, una editorial gay, no sufre presiones editoriales respecto a la representación sexual pornográfica. *Safere Zeiten* es una de las obras de König con mayor carga pornográfica, ya que varias prácticas sexuales no normativas son representadas de forma explícita y focalizada en la viñeta. Esta obra es un ejemplo paradigmático del uso de Tom de Finlandia (y sus imágenes)⁵³⁰ como ícono en el proyecto creador de Ralf König.⁵³¹ Las imágenes de Tom de Finlandia son un elemento transcultural para el modelo gay, ya que se encuentran una y otra vez en representaciones culturales vinculadas a las sexualidades disidentes en espacios geopolíticos muy diversos, como ocurre con su uso en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) de Eduardo Mendicutti. En el caso de König, la primera página de *Safere Zeiten* se abre con una serie de imágenes de Tom de Finland:

⁵³⁰ Los montajes con imágenes de Tom de Finlandia también están presentes en *SchwulComix, Bis auf die Knochen y Zitronenröllchen*, entre otras.

⁵³¹ Sobre Tom de Finlandia señala Daniel Link: “Los dibujos de Tom de Finlandia gustan. Y gustan a públicos exigentes. Son incorporados a las colecciones permanentes de museos como el MOMA. Se elogia mucho la terminación de esos dibujos y la maestría con la que Tom de Finlandia (fallecido el 7 de noviembre de 1991, a causa de un enfisema) hizo del *acabado* (el orgasmo, la atención al detalle) un gran asunto de las artes visuales en la época pop. Sea. (...) Pero también gustan porque se lo asocia a la realización de un imposible: la infancia adánica, el heroísmo griego, lo pueril, lo natural, al mismo tiempo: la reunión de masculinidad y goce femenino.” (Link, 2009: 190-191)



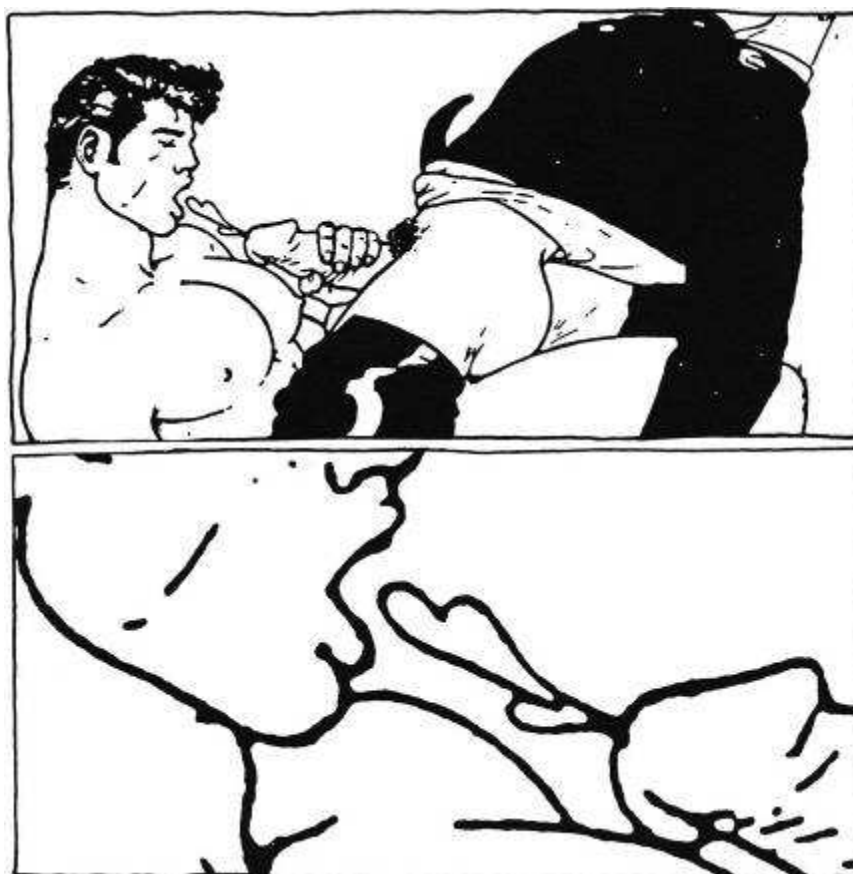
(König, detalle de viñetas, 1997 [1988]: 7)

Éstas son correspondientes a la serie de cómic porno de Tom de Finlandia, *Kake*, en particular a *Kake 1: The Intruder* (1968).⁵³² [Cf. imágenes 32-38 en anexo] El uso de esta historieta pornográfica como fuente también es un gesto de König respecto a sus influencias vinculadas al cómic. Más allá de los nombres tradicionales, se puede aventurar que lo que tiene de erótico y pornográfico proviene del movimiento gay-lésbico de los años setenta y de materiales culturales como las historietas de Tom de Finlandia. König se está posicionando en una tradición de representación sexual gay pornográfica, como son las historietas de *Kake*.⁵³³

⁵³² La historieta completa de Tom de Finlandia está reproducida en HANSON, Dian (ed.). *Tom of Finland. The Comics Volume I*, 2011, pp. 38-57. La utilización de las imágenes en el montaje demuestra que no se toma la imagen entera de la historieta original de Tom de Finlandia. Tampoco se respeta el orden, ya que König rearma las imágenes de acuerdo a su interés específico. [Cf. imágenes 32-38 en anexo]

⁵³³ *Kake* es el personaje más famoso de Tom de Finlandia. Como en todas sus "historietas", se trata de un varón gay vestido con elementos propios del SM gay que tiene todo tipo de aventuras sexuales. Las historietas de Tom de Finlandia son simples en su construcción estructural, se trata de ilustraciones a

Las imágenes de Kake no son utilizadas en este caso de igual forma que en montajes anteriores por parte de König, ya que no se trata de imágenes en las paredes de un espacio SM gay (como *Bis auf die Knochen* o *SchwulComix 4*), o el juego con un personaje configurado con un montaje de Tom de Finlandia (*SchwulComix 3*), sino que son imágenes que funcionan como la representación visual de una película pornográfica gay en super 8⁵³⁴ que está mirando el protagonista de *Safere Zeiten*, Lothar, mientras se masturba. La marca de sexo explícito está desde las primeras páginas, en las que contemplamos la masturbación del personaje y cómo es interrumpido por su amigo Klaus. En el final de la historieta se retoman las imágenes de la pornografía, cuando Lothar y Jörg reflexionan sobre el VIH-Sida y los cambios que se están produciendo en ese momento en las prácticas sexuales de la comunidad gay alemana. Los dos amigos vuelven a mirar porno gay en super 8 y una vez más la viñeta toma imágenes de Tom de Finlandia, aunque el texto las configura como si se tratase de una película porno gay de los años setenta con los performers Al Parker y Hank Dittmar.



(König, detalle de viñetas, 1997 [1988]: 59)

página completa que representan situaciones de sexo explícito. Cf. RAMAKERS, Micha. *Dirty Pictures. Tom of Finland, Masculinity, and Homosexuality*, 2000.

⁵³⁴ Hay una marca de contexto sobre la tecnología, el protagonista no se ha comprado una video, que es marcado como la última novedad tecnológica (estamos en los ochenta). Eso se vincula con una cuestión de los modos de difusión del porno y la irrupción del VHS en los años ochenta.

No se trata de la misma serie de Tom de Finlandia que al principio, en este caso es *Kake 3: Cock-Hungry Cops* (1968),⁵³⁵ historieta pornográfica sobre la que König interviene para realizar un montaje reordenador. [Cf. imágenes 39-42 en anexo] La imagen final que cierra la obra (tomada de Tom de Finlandia) sirve para ilustrar las prácticas que implicaban intercambio de fluidos en la época anterior al VIH-sida, con Tom of Finland pensado como una representación pornográfica que tematizaba esta cuestión.

6.2.2. LLUVIA DORADA Y PROMISCUIDAD: UNA PORNO-HISTORIETA DISIDENTE

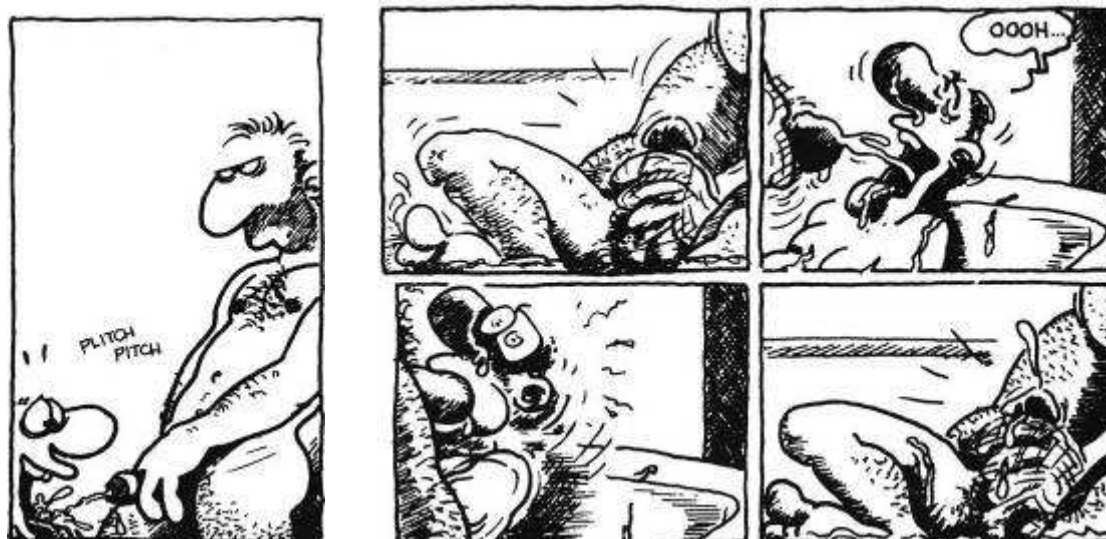
El problema que afecta a Lothar es el uso de preservativos para evitar el contagio de VIH-Sida.⁵³⁶ El texto juega con la paranoia que se produce ante el desconocimiento y la falta de información clara sobre las formas de contagio del VIH-Sida. Ante el pánico, el protagonista decide abstenerse del sexo y masturbarse. Una de las cuestiones que atraviesan el texto es el uso de preservativos y los cambios en las conductas de los homosexuales alemanes ante la epidemia. A partir de un flashback, se retratan las diferencias del pasado (cinco o seis años atrás, 1982) con el presente para trazar un paralelo respecto al cambio de costumbres sexuales ante la epidemia. En 1982, la fiesta era más descontrolada y promiscua, y Lothar intercambiaba fluidos sin problemas con Willem. En el presente, con el VIH-Sida, la situación es otra.⁵³⁷

Lothar pertenece al ambiente leather, lo SM gay forma parte del relato y constituye las prácticas sexuales más subversivas de este grupo: el potro de tortura, la lluvia dorada, la relación amo-esclavo, son planteadas en términos de normalidad en el relato, lo que choca con lo establecido por una heteronorma que pone estas prácticas en uno de los lugares más abyectos (más aún en tiempos de la crisis del VIH-Sida). La lluvia dorada como práctica “políticamente incorrecta” aparece varias veces en la obra creativa de König, junto a otras prácticas menos “tolerables” por la norma social heteronormativa, como el *fist-fucking*. El texto se encarga de describir minuciosamente las prácticas sexuales disidentes que escandalizan a la heteronorma en la relación sexual entre Willem y Lothar:

⁵³⁵ La historieta completa de Tom de Finlandia está reproducida en HANSON, Dian (ed.). *Tom of Finland. The Comics Volume I*, 2011, pp. 58-77. [Cf. imágenes 39-42 en anexo]

⁵³⁶ Se plantea cuáles son las actividades de contacto físico que implican riesgo y cuales no, marcando errores propios del desconocimiento de la época, no está claro si los besos y el contacto de saliva contagian, si los pelos de las mejillas implican peligro, si utilizar dos condones sirve para mayor protección, etc.

⁵³⁷ En la fiesta en el año 1982 se mencionan rumores de una enfermedad que está matando a los gay de San Francisco, pero suena como algo muy lejano para los gay alemanes de esa fiesta, además de que les resulta inverosímil que exista una enfermedad que sólo mata “homosexuales”.



(König, detalle de viñetas, 1997 [1988]: 22 y 31)

Justamente, lo que König nos muestra es lo que no es aceptable de ninguna forma para una estructura heteropatriarcal. La relación termina con Lothar tragando el semen de Willem, en una marca explícita de lo que no puede hacer en el presente respecto al momento anterior. El contraste entre la fiesta de 1982 y la fiesta de 1987/88 es definitivo. Constantemente aparece en los diálogos de la fiesta en el presente el desconocimiento y la paranoia social sobre el VIH-Sida. Y por supuesto, las ausencias por la enfermedad son una nota trágica de fondo para la historieta.

Finalmente, Willem y Lothar vuelven a encontrarse y todos los cuestionamientos de este último vuelven a asediarse respecto a las prácticas sexuales seguras y el VIH-Sida. Porque Lothar es producto de la liberación gay de los años setenta, con la promiscuidad y la sexualidad libre y desprejuiciada como constantes identitarias, cambiar sus prácticas sexuales se vuelve un equivalente a someterse a un sistema heteronormativo. En Lothar se condensa el choque de costumbres así como el cambio de las mismas y la dificultad para adaptarse. El VIH-Sida es un problema mundial no resuelto en el contexto de producción de la historieta y König se está haciendo cargo de toda una problemática que interpela directamente a la comunidad gay alemana. Y lo hace de una forma muy verosímil y sincera, no construye un relato “cómodo” y complaciente con lo gay ni con la heteronorma.⁵³⁸

⁵³⁸ Douglas Crimp, en sus artículos sobre la crisis del VIH-Sida articula una posición muy parecida a la de König en sus historietas: “Freud nos cuenta que el duelo no sólo es reacción contra la muerte de la persona amada, sino también a “la pérdida de cierta abstracción que ha ocupado un lugar, como la patria, un libertad, un ideal...”. ¿Podemos incluir en esta lista “civilizada” el ideal del propio placer sexual perverso en lugar de uno que provenga de su sublimación? Durante el lúgubre peaje de la muerte, lo que hemos perdido la mayoría de nosotros es la cultura de las distintas posibilidades sexuales: cuartos oscuros, *tea rooms*, librerías, cines y saunas; los camiones, el muelle, el campo, las dunas. El sexo estaba en todas partes y nosotros queríamos arriesgarnos: lluvias doradas y deportes acuáticos, chupar pollas y besos negros, follar y practicar el *fist fucking*. Ahora, nuestros impulsos salvajes están prohibidos de nuevo o están protegidos con látex. Incluso Crisco, el lubricante que usábamos porque era comestible,

6.3. ACTIVISMO CONTRA EL VIH-SIDA: *SAFER SEX COMIC* (1989)

König participó desde 1985 en las campañas contra el VIH-Sida de la Deutsche Aids-Hilfe. Su compromiso König lo llevó a colaborar con los *Safer Sex Comic*, en los que participó con 8 historietas cortas.⁵³⁹ En todos los casos se trata de historias cortas que buscan crear conciencia sobre la prevención del VIH-Sida, principalmente mediante la visibilización el uso responsable del preservativo en las relaciones sexuales. Los *Safer Sex Comix* fueron específicamente creados para difundir las formas de prevención del VIH-Sida, las historietas de König (en este caso historietas realizadas con un propósito específico) son una muestra del compromiso del autor con el activismo en contra de la enfermedad en Alemania.

7. EXPERIMENTOS QUEER: *PRALL AUS DEM LEBEN* (1989) Y *BEACH BOYS* (1989)

En 1989 König publica otras dos obras, *Prall aus dem Leben* en Carlsen,⁵⁴⁰ pensada para un mercado de historietas, con un trabajo reflexivo con el lector y la ruptura de la cuarta pared; y *Beach Boys* en Rowohlt, con una construcción coral de la vida cotidiana de un grupo de personajes gays. Ambas tienen en común la construcción de un relato marco en el que se posicionan el resto de los fragmentos narrativos interrelacionados entre sí pero que pueden funcionar como pequeñas historias. También en los dos casos estamos ante el König que maneja la comicidad a la perfección y ya tiene su estilo visual prácticamente definido. La experimentación en estas obras está en el trabajo con estructuras un poco más complejas (caso *Beach Boys* y su visión coral de un grupo gay) o reflexivas respecto a lo autobiográfico (caso *Prall aus dem Leben*).

7.1. AUTO-QUEER-BIOGRÁFICO: *PRALL AUS DEM LEBEN* (1989)

En *Prall aus dem Leben* (1989) tenemos a Ralf König-personaje como protagonista de la historia-marco en la que se cuentan una serie de anécdotas que ilustran los diferentes episodios. El juego con la cuarta pared de la historieta está mucho más desarrollado que en obras anteriores, los personajes se dirigen al lector, dialogan y son conscientes de su presencia. En el caso de esta historieta, debemos tener en cuenta que es publicada en una editorial de cómic. Esa puede ser una de las razones de cierta experimentación en la forma por parte de König. Esta obra marca una bisagra en el programa creativo del autor, ya es consciente del lugar que ganó como “el autor

está prohibido porque rompe la goma. Los juguetes sexuales ya no sirven para aumentar las posibilidades del sexo sino para ofrecer sustitutos más seguros.” (Crimp, 2005: 106-107)

⁵³⁹ Las historietas de *Safer Sex Comic* tienen los siguientes títulos: “Der Verhüter”, “Der König und der Narr”, “Die Videonummer”, “Was besonders Versautes”, “Sag Bescheid”, “wenn’s losgeht”, “114 Stufen”, “Spermaschlabber im Hot Rubber” y “Der Hypochonder”.

⁵⁴⁰ Existe una adaptación teatral de *Prall aus dem Leben* realizada por el grupo Tolleranzen.

gay” de historietas alemán. Tiene muy en claro en qué editorial publica cada material y que se está convirtiendo en un ícono. Estamos ante la presencia de un autor que se dirige a sus lectores y es consciente de tenerlos y está cómodo en la posición en la que se encuentra. Este álbum es el primero en el que se dirige de forma sistemática y continua como Ralf König-personaje a sus lectores, cuestión que se desarrolla en profundidad ...*und das mit links!* (1993).

En *Prall aus dem Leben*, König-personaje juega con el lector, en una especie de sátira ficcional de su persona y su vida. König como autor ya es consciente de que sus *Knollennasen* son una marca registrada. El programa de la obra se articula en las primeras páginas, a partir de la inclusión de König como presentador y narrador. A partir de una anécdota, decide contar historias de la “vida misma”, situaciones cómicas o tragicómicas de su vida y la vida de sus amigos. König-personaje en el marco de la obra nos “revela” su método de escritura: él ficcionaliza a partir de las historias que escucha en bares gay. Pero para esta obra, König-personaje tiene una nueva idea, está en búsqueda de un método más eficaz, por eso escribe a veinte amigos una carta para pedir que le cuenten anécdotas que sirvan para construir una obra con fragmentos de la vida:

HALLO...

ICH PLANE MAL WIEDER EIN NEUES COMIC-ALBUM (GÄHN) UND HABE DA FOLGENDE IDEE: ICH SAMMLE ERLEBNISBERICHTE VON FREUNDEN UND BEKAANTEN, UM DIE DANN ZU COMICS ZU VERARBEITEN. DAS BUCH WIESSE DANN „WAHRE GESCHICHTEN“ ODER „GESCHICHTEN, DIE DAS LEBEN SCHREIB“, MAL SEHEN.

ICH SAMMLE ALSO LUSTIGE, FEINLICHE (GESONDER'S BELIEBT - WIE WÄRS MIT EINEM FEINLICHSTEN ERLEBNIS?!), GEILE, KURZE, LANGE, EBEN COMIC-GELEBTE GESCHICHTEN AUS DEM HOMO-ALLTAG, GESCHICHTEN VOM NACHT-LEBEN, BERUF, SPORT, URLAUB, ALLES MÖGLICHE.

ICH SCHWÖRE DABEI TAUSEND EIDE, STRENGE DISKRÉTION ZU WAHREN UND DIE PERSONEN, DIE HINTER DEN EINZELNEN STORIES STEHEN, SICH EINZUHALTEN, FALLS ERWÜNSCHT. AUCH WILL ICH IN DEM FALL DIE COMICS SO GESTALTEN, DASS KEINE RÜCKSCHLÜSSE AUF DIE PERSONEN MÖGLICH SIND, AUSSERDEM SCHICKE ICH JEDEM GESCHICHTENERZÄHLER EINE VORAB-KOPIE, DAMIT ER SEIN ORANG ZUM ABDRUCK GEBEN KANN.

ICH MACHE DIESE AKTION ÜBRIGENS NICHT, WEIL AUF SELBST NICHTS MEHR EINFÄLLT, SONDERN WEIL ICH EINFACH SPASS AN DER IDEE UND UMSETZUNG HÄTTE.

DU KANNST DEINE STORY MIT DER POST SCHICKEN ODER ABER PER TELEFON DURCHGEBEN, GEBEJENFALLS KANNST DU DICH AUCH ZUM KAFFEETRINKEN EINLADEN LASSEN.

DENK MAL DARÜBER NACH, JEDEFALLS ERWARTE ICH MIT SPANNUNG DEINEN BETRAG!

BIS DAHIN BESTE GRÜSSE,

BoG.



5

(KÖNIG, página completa-carta incluida en la historieta, 1989: 6)⁵⁴¹

⁵⁴¹ Traducción al español (de la edición castellana de La Cupula): "Hola.../Estoy planeando una vez más hacer otro álbum (bostez) y se me acaba de ocurrir lo siguiente: me hago enviar relatos de experiencias verdaderas de amigos y conocidos y las paso a cómics. El libro se llamaría "Historias verdaderas" o "Historias que la vida escribió", ya veremos./Me gustaría pues recibir historias divertidas, embarazosas (la que más te guste. ¿Cuál fue tu experiencia más embarazosa?!), morbosas, cortas, largas, en definitiva, historias propias de un cómic sacado de la vida cotidiana de los gays, historias del ambiente, trabajo, gimnasio, vacaciones, todo lo que se te ocurra./Juro además, por lo que más quieras, que mantendré la máxima discreción y no revelaré los nombres de las personas que se escondan detrás de cada historia si así lo deseas. También voy a hacer los cómics de tal manera que no será posible reconocer a las personas y además voy a enviar a cada narrador una copia que no será impresa antes de que se le dé el visto bueno./Todo esto no lo hago porque no se me ocurre nada más sino simplemente porque lo

Esta supuesta carta firmada por König-personaje nos revela varias cosas sobre el proyecto creador de Ralf König, porque no se trata sólo de una idea que se le ocurre para esta obra en particular, estamos ante el programa creativo de toda su obra. König es el creador que cuenta la vida cotidiana de los gays alemanes, todo lo que manifiesta en esta carta es lo que él realiza y realizará, antes y después, hasta, por lo menos, las obras de temática bíblica publicadas a partir de 2008.

La carta es una clave de lectura para toda la obra de König, porque incluso él mismo manifiesta que sigue teniendo ideas, pero esto le parece divertido. Hay un juego muy fuerte con su programa creativo y su posición como personaje-ficcional en sus obras. A partir de esa carta, recibe una serie de historias que son las que él mismo dibuja frente a los lectores (en la viñeta) y se nos presentan como episodios cortos con un título original incluido (casi como una recopilación de historias cortas). De esta historieta quiero señalar la utilización del marco y la reflexión de König personaje como innovaciones estructurales que continúan en obras posteriores.⁵⁴²

encuentro una idea divertida y diferente./Puedes enviarme tu historia por correo o contármela por teléfono. Dado el caso, también te puedes acercar a mi casa para tomar un café./¡Piénsatelo bien! ¡Esperaré con impaciencia tu aportación!/Hasta entonces, recibe un fuerte abrazo/Ralf.”

⁵⁴² Respecto a las historietas contenidas, cuando König-personaje comienza a “dibujar” las anécdotas, se suceden los diferentes episodios de la obra, que en general buscan lograr un efecto de comicidad. La primera, “am Morgen danach”, se burla del fundamentalismo religioso, un tema recurrente de König. La segunda, “Rolf Krämer” juega con referencias a lo gay y confusiones sobre un punk y el parágrafo 175. Luego cuenta que dos de las historias recibidas tienen que ver con las madres. Y volvemos a otro tema clásico de König que es el de la homosexualidad en estructuras familiares tradicionales, “Wie sag ich’s meiner Mutter?” comienza con una pareja gay en la bañera, suena el timbre y es la madre del dueño de casa. La atiende y cuando la madre quiere ir al baño se cruza con Günter, el amante del protagonista, y justamente él acaba de salir de la bañera y el otro personaje le pregunta si va a volver. La segunda historia de las madres, por la que volvemos al marco con König-creador, él llama a otro personaje, un amigo del norte de Alemania, Heiner, que habla desde afuera de la viñeta y no quiere aparecer, se da un juego constante en el diálogo con Heiner entre el afuera y el adentro de la viñeta. Luego comienza la anécdota propiamente dicha, que en este caso es una historia de tintes tristes, “kalte Fischstäbchen” ya que Heiner y Stephan, como jóvenes enamorados no son aceptados por la madre de Heiner. La reacción de la madre es violenta y la situación de rechazo familiar sólo encuentra consuelo en el amor de los dos personajes. Luego, al volver al marco, para consolar a Heiner (por el rechazo materno), König se lo lleva fuera de cuadro y mantienen relaciones sexuales, cosa que le cuesta a Heiner, porque sabe que hay “miles de personas escuchándonos”, para evitar eso, König vuelve a cuadro (desnudo) y le pone a los lectores la televisión. En la historia, esto se presenta como una interrupción a cargo de un programa televisivo que ocupa las viñetas. Ahí asistimos a una interrupción a cargo de un supuesto “programa muy bonito sobre animales”: “El maravilloso mundo de los animales”, en el que un presentador se dirige al público, el señor Mörseburger, y presenta al invitado el Profesor Dr. Winfried Lohz. A partir del trabajo con el documental y la reacción del animal hembra, se ha señalado cierta misoginia en esta historieta de König, esa cuestión es retomada por el mismo König-personaje en *...und das mit links!* (1993) para responder a esas acusaciones. Volvemos al marco con König dibujando una anécdota corta de Ralf Braun, y ahí comienza “Einstad”, que cuenta la historia del tal Rolf Braun que comienza un nuevo trabajo y cuando llaman a la “señorita Braun” responde, la anécdota problematiza el uso de nombres femeninos por los varones gay. Cuando König está por presentar la siguiente historia lo interrumpe el timbre y el vuelve a salir de escena. El punto de vista de la viñeta en el marco está hasta ese momento focalizado en el sillón de König y su tablero de dibujo, nos enteramos de lo que ocurre por los globos de diálogo.

7.1.1. UN MARCO QUEER-EXPERIMENTAL: KÖNIG-PERSONAJE

En *Prall aus dem Leben*⁵⁴³ se pone en juego un metadiscurso que pone en evidencia los mecanismos de disciplinamiento sexual de las editoriales *mainstream*. En el marco del relato, König-personaje dialoga con una pareja de amigos que quieren aparecer en los fragmentos-anécdotas. Van a la sala de estar y cambia el lugar de la viñeta (ya no estamos en el “estudio” de König), mientras uno cuenta toda una anécdota con un supuesto bisexual que está viviendo en su casa y con el que mantiene relaciones sexuales, dando detalles de toda la situación. Lo llamativo es que el sexo no aparece en el dibujo sino en el diálogo, cuando el otro personaje le pregunta a König acerca de por qué no hace un cómic sobre esa situación sexual, le responde que no puede hacerlo porque es demasiado “fuerte” para “esa” editorial. König está publicando en una editorial *mainstream* (Carlsen) y tiene que adecuar su obra, pero no por eso deja de incluir las cuestiones que son prohibidas por el editor. Para escapar al control, la anécdota más sexual no es representada visualmente sino que se incluye como texto en los globos de diálogo de los personajes, no se la visibiliza en el dibujo sino en el diálogo. En el mismo episodio está explícita toda esta cuestión:



(König, detalle de viñetas, 1989: 35)⁵⁴⁴

⁵⁴³ En el título hay un juego de palabras intraducible al castellano que tiene una clara connotación sexual, se podría traducir como “lleno de vida” o “insuflado de vida”, pero hay un matiz en *prall* que podría indicar una alusión sexual: “hinchado”, “abultado”, etc.

⁵⁴⁴ Traducción al español (sólo viñetas 1-3): “¿Cómo qué demasiado fuerte? Entonces ¿va a ser otro cómic de esos que va dirigido también a que lo compren los héticos?/El comic sale en Carlsen. No puedo hacerlo tan fuerte/Qué aburrido! ¿Entonces no se va a ver ni una sola pija gorda en las 48 páginas?/Exacto./Así que otra vez un cómic seguro. Y se llama “Prall aus dem Leben”? ¿sin pija?/Bueno...tampoco es exactamente un cómic infantil/Hm. Esto es realmente difícil/¿Qué me ha pasado que no incluya ninguna pija?/El sábado fuimos a la ópera. Tal vez puedas hacer algo con eso...¡fue realmente una salida de mierda!”

El juego autoficcional⁵⁴⁵ crece a medida que avanza el relato, ya que la última anécdota referida fue vivida por König-personaje. Los datos que menciona son biográficos, más allá de que es ambiguo qué ocurrió y qué no.⁵⁴⁶

La historieta se cierra en el marco, König-personaje está por empezar con otra historia cuando escucha ruidos y llaves y se da cuenta que llegó su marido y todavía no ha preparado la cena. El marido comienza a los gritos y se queja de los cómics, König responde que no están solos, y el marido se da cuenta entonces de los lectores, en otro momento en el que los personajes se dirigen directamente al lector:



(König, detalle de viñeta, 1989: 45)⁵⁴⁷

A partir de esta irrupción del marido violento se acelera el final: el marido se queja de König con los lectores: que no se ocupa de la caza, no lava los platos, no hace la limpieza, no lava la ropa y no saca la basura a la calle, todo por los cómics. Además dice detestar a los lectores de cómics. König mientras tanto advierte a los lectores:



(König, detalle de viñetas, 1989: 46)⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Para el concepto de autoficción Cf. AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, 2007; y AMÍCOLA, José. *Estéticas bastardas*, 2012.

⁵⁴⁶ Esta historia en particular, la podemos pensar vinculada al final de *Beach Boys* (1989), una historia en la que según König hay referencias autobiográficas con fechas y nombres cambiados.

⁵⁴⁷ Traducción al español: "¡¿Así que encima hay un montón de lectores curioseando?! ¿Quieren que les diga algo?: ¡A la mierda los cómics! ¡¡¡Se acabó!!!"

El marido de König-personaje, ausente hasta este momento, amenaza a los lectores gritando y acercándose cada vez más desde la viñeta. El efecto de comicidad está muy logrado, y con este final se plantean varias cuestiones. Por un lado, se puede pensar en una crítica a la imitación por parte de lo gay de la normalidad heterosexual, de los roles de género binarios masculino y femenino. Por otro, una burla al lector que busca lo autobiográfico, si hasta aquí todo parecía ser parte de la vida de König, todo este cierre rompe con el verosímil y acerca mucho más la obra a la ficción que a la “vida” de König.

7.2. CONSTRUYENDO UN UNIVERSO-KNOLLENNASEN: BEACH BOYS (1989)

En 1989 König también publica *Beach Boys*,⁵⁴⁹ otra historieta de extensión mediana. Los protagonistas son un grupo de amigos que protagonizan una serie de episodios que cuentan diferentes momentos interrelacionados entre sí, lo que ocurre como una mención menor en uno, en el siguiente es relatado, etc. Además, toda la acción de la historieta está unida por un marco temporal común (semana santa),⁵⁵⁰ y un final en el que confluyen todos los episodios.

Me interesa detenerme en esta historieta en algunos aspectos que son sobresalientes para analizar la obra en diálogo con el resto de la producción de König. En primer lugar, la primera aparición de su personaje más célebre, Paul Niemöser. En segundo lugar, un tema recurrente en la gran mayoría de las historietas del autor, las continuas referencias a la pornografía gay de los años setenta, en este caso en alusiones al debate en los ochenta sobre el lugar del discurso pornográfico.⁵⁵¹ En tercer lugar, la referencia al parágrafo 175 alemán en los años ochenta como una puesta en evidencia de los debates activistas del colectivo gay en Alemania en esa década.

En el tercer episodio hace su entrada Paul Niemöser, que llega a casa de Wolfgang con videos pornográficos gay, marcando una vez más la circulación de la pornografía gay norteamericana en Alemania con la eclosión del VHS en los años ochenta. Se mencionan explícitamente títulos y performers de la pornografía gay norteamericana

⁵⁴⁸ Traducción al español: “Eh...Creo que es mejor que ahora dejen de leer.../¡Sí! ¡Exacto! ¡Váyanse!/Bueno, ¡¡se van ya!!/Me parece que será mejor que paren de leer.../No se hagan problema por mí...En el fondo tiene muy buen carácter...Lo que quiere es tirarme sobre la mesa de la cocina y cogerme como un animal, pero no es nada malo, ya estoy acostumbrado./Bueno, ¡¡lárguense!! ¡¡¿o quieren que los saque?!!/¡Ya van a volver a tener noticias mías pronto! Pero ahora mejor que dejen el cómic, por favor...¡chau!/Dije: ¡¡váyanse a la mierda!!!”

⁵⁴⁹ El título alude a una serie de historietas pornográficas de Tom de Finlandia, también llamada *Beach Boys*.

⁵⁵⁰ Esa referencia tiene dos lecturas, por un lado es una burla de König a lo religioso-católico, por otro hay una referencia autobiográfica que se explicita en la nota final de la obra.

⁵⁵¹ La obra se abre con dos epígrafes que se relacionan con tópicos presentes en toda la obra de König, la pornografía gay (el primer epígrafe es la sinopsis alemana de un video porno americano) y los vínculos con figuras de la comunidad LGBTIQ alemana. El segundo epígrafe es una frase de una *drag queen* alemana, Chou-chou de Briquette, célebre en el momento porque venía de trabajar con Rosa von Praunheim en 1986 en el film *Ein Virus kennt keine Moral* (1986, dir. Rosa von Praunheim).

de los setenta y principios de los ochenta.⁵⁵² En el episodio, la presencia de Paul con la pornografía trae un problema, debido a la presencia de una nueva compañera de piso, Doris, que no los dejaría (según Wolfgang) disfrutar de la pornografía como antes. König, en este episodio está, a través del personaje de Paul, parodiando el debate sobre la pornografía de los años ochenta. Mientras Wolfgang teme lo que Doris piense de la pornografía gay, Paul marca una crítica y una burla al debate. Doris lleva en su auto un cartel antiporno, lo que hace suponer que está en contra de “toda” la pornografía. La crítica de Paul va de la mano de la especificidad de la pornografía gay, ya que argumenta que no es lo mismo el porno gay que el porno heterosexual. Porque para Paul el porno gay no atenta contra la integridad de la mujer, ya que funcionan de otra forma los roles y situaciones de género. En la conversación se remite varias veces a la figura del performer Al Parker y se argumenta que el porno gay no tiene vínculo con la degradación de la mujer. Paul plantea la incompreensión del mundo heterosexual y al mismo tiempo la pregunta por el lugar del porno gay en el debate sobre la pornografía. Por supuesto, se trata todo de lograr un efecto cómico, y más allá de que en boca de Paul se problematiza la posición del porno gay, su discurso termina riéndose de la futilidad del debate. Paul argumenta que el porno en el modelo gay tiene otro funcionamiento, no es la degradación de la mujer sino que es una muestra⁵⁵³ del orgullo gay en el ámbito de la sexualidad. Por una parte, toda esta cuestión de la pornografía y su visibilización pública seguirá discutiéndose en la obra de König hasta llegar a ser estructural en obras como *Wie die Karnickel* (2003).

Paul comienza a configurarse como personaje en esta obra, ya que luego de su introducción en la referencia al porno, se convierte en protagonista de uno de los episodios de *Beach Boys*. En el mismo se narra como se cruza con ex novio y terminan durmiendo juntos. Hay que resaltar que esta es la pre-historia del personaje, todavía no hay rastros de su compañero, Konrad Stubenburg. Esta versión temprana de Paul no es la definitiva, que triunfa en las historietas de “Konrad und Paul”, no es un novelista frustrado, sino que en esta versión es una suerte de filósofo que sorprende con una cita kantiana.

Respecto a la referencia al parágrafo 175, el tema surge en el episodio en el que uno de los personajes asiste a un debate político por la derogación del mismo. Rüdiger, el

⁵⁵² Los cuales también son explícitamente mencionados en cómics anteriores y posteriores: *Class Reunion* (1983, dir. William Higgins), *Games* (1982, dir. Steve Scott), *The Other Side of Aspen* (1978, dir. Bill Clayton), Al Parker, Leo Ford, Jeff Stryker.

⁵⁵³ El conocimiento y uso de la pornografía por parte de los personajes de König tiene que ver con lo que dice David Halperin sobre la visibilización del porno gay en los años setenta como rasgo del movimiento de liberación gay: “Nowadays, a gay man manifests his gay pride, his sexual liberation, by keeping his stash of gay porn visibly exposed next to his bed, along with various other erotic accessories-but that does not mean that his closet has lost its previous function: on the contrary, that closet now serves to hide his old collection of original cast albums (...) After all, no gay man acquires social or erotic credit by coming off as a show queen.” (Halperin, 2002: 2)

personaje gay, está cubriendo la charla y se muestran todas las perspectivas políticas sobre el 175.⁵⁵⁴ Luego se muestran las mismas divergencias en el colectivo gay: los superficiales, los normalizados, los comprometidos y los más radicales o subversivos, así como las reacciones más conservadoras de los representantes de la derecha. König está muy lejos de mantenerse apartado de los debates que atraviesan el contexto de producción de sus obras, siempre encontramos proyecciones de las problemáticas sociales que afronta el colectivo LGBTIQ alemán en las historietas de König, desde el VIH-Sida, el parágrafo 175 hasta el matrimonio gay alemán. Y lo más importante es que sigue con el juego de König marcado en otras obras episódicas sobre las diferencias generacionales entre los hombres homosexuales alemanes. Los dos personajes que salen del debate ven a uno más joven que se besa con otros hombres en público y comparan su situación a la misma edad. El ejemplo de König se contrapone con lo que dice la ley alemana en ese momento y lo que se debate en la sociedad sobre el parágrafo 175. Este episodio de la historieta se puede analizar en términos de manifestación cultural y política a favor de la derogación del 175.

Por supuesto que estos no son los únicos temas tratados en *Beach Boys*, sólo los que me interesa destacar en función del análisis del conjunto de la obra de König. En el resto de los capítulos y episodios se continúa con la ficcionalización de anécdotas o situaciones de la vida cotidiana de los personajes: se problematizan las relaciones de pareja en el mundo gay; las vacaciones y los estereotipos de masculinidad,⁵⁵⁵ la parodia cómica y tierna de lo leather, con la presencia de un “perro leather”,⁵⁵⁶ las diferencias entre la matriz heterosexual y la vida del modelo gay,⁵⁵⁷ las estructuras familiares y la aceptación de la homosexualidad en el diálogo intergeneracional entre padres e hijos (otro tema recurrente en König).⁵⁵⁸

Beach Boys cierra con un recital de la diva gay alemana Marianne Rosenberg.⁵⁵⁹

⁵⁵⁴ Rüdiger está cubriendo la charla, que se abre con el discurso del representante socialdemócrata. Luego se nos presentan todos los políticos de los diferentes partidos alemanes con nombres que parodian su actitud ante el tema.

⁵⁵⁵ En el episodio de Hannelore y Chalotte en España se exhibe otro estereotipo de pareja gay, diferente de la que abre el volumen.

⁵⁵⁶ En un episodio se juega con el elemento cómico al construir un perro-mascota como afiche del encuentro leather de Colonia. Rüdiger es fotógrafo y tiene que hacer una foto-motivo para el poster del encuentro.

⁵⁵⁷ En la representación de las parejas heterosexuales normativas hay un rasgo crítico hacia la matriz heterosexual, en uno de los episodios un personaje gay se encuentra con su hermana, que tiene varios hijos y sufre el peso del mandato matrimonial.

⁵⁵⁸ En otro episodio se juega con la idea del casamiento gay, algo bastante adelantado, ya que el tema no es planteado con fuerza hasta fines de los años noventa. Finalmente la referencia al matrimonio tiene que ver con el vínculo de Günther, el personaje protagonista del episodio con sus padres y la necesidad de mostrar una pareja estable.

⁵⁵⁹ La obra se cierra con la presentación de Marianne Rosenberg, [Cf. imagen 43 en anexo] que es una de las divas gay más recurrentes en las historietas de König. Marianne Rosenberg es una cantante cuya carrera se consolida en los setenta con canciones como “Fremder Mann”, “Er gehört zu mir”, “Ich bin wie Du”, “Marleen” y “Lieder der Nacht”, muchas de las cuales aparecen “cantadas” por los personajes de König.



(König, detalle de viñeta, 1989: 42)



(König, detalle de viñeta, 1989: 43)

En el cierre están casi todos los personajes y se retoman y cierran episodios que habían quedado abiertos. Se marca todo un ambiente de armonía y felicidad, y se representan diferentes estereotipos de la comunidad LGBTIQ. Hay una referencia que nos permite pensar en un universo-*Knollennasen* en la presencia de Waltraud (el amigo de Norbert en *Der bewegte Mann*) en el recital-fiesta del final. Incluso hay una referencia a las actitudes de Norbert y Waltraud luego de hacerse famosos por salir en un “cómic”, el primero, que sigue igual que siempre y el segundo que no saluda a nadie. Lo interesante del recurso utilizado es que en esta obra se comienza a configurar este universo de los *Knollennasen* de König, que ya tiene antecedentes en la presencia del personaje de Norbert en los *SchwulComix* y en el ciclo “Der bewegte Mann”, pero que a partir de *Beach Boys* se consolida y logra mayor coherencia. El ejemplo paradigmático es Paul que inicia su camino como personaje en *Beach Boys* para después pasar a tiras y novelas gráficas, a veces protagonizadas por él y en otros casos como personaje parte de un elenco mayor.

8. FRAGMENTOS MENORES DE UNA OBRA QUEER: VOLÚMENES RECOMPILATORIOS Y EDICIONES ESPECIALES (1988-1992)

Hacia fines de los ochenta y principios de los noventa, König publica varios volúmenes recopilatorios. En algunos casos se trata de reediciones de los *SchwulComix* (1991,

Sylvester-Tuntenball, “remake von *SchwulComix 3*”; 1992, *Sahneschnittchen*, “remake von *SchwulComix 4*”⁵⁶⁰ y en otras recopilaciones de historietas cortas inéditas producidas en los años ochenta. En 1988 también se publica una edición especial que acompaña una exposición realizada por König en Berlín, *Comics, Cartoons, Critzeleien* (1988), que recopila historias cortas publicadas luego en diferentes recopilaciones y otras que no han sido reeditadas. En 1990, uno de los años de mayor “productividad” de König, publica cuatro obras: la ya analizada *Bis auf die Knochen*; una obra de historias cortas escrita en conjunto con el escritor Detlev Meyer, *Heiße Herzen*; una historieta breve realizada junto a Walter Moers para una editorial de cómic, *Schwulxx-Comix*; y una recopilación de historias cortas producidas en los ochenta, *Zitronenröllchen*. Si exceptuamos los volúmenes que recopilan las historietas breves del ciclo de “Konrad und Paul” (que más allá de ser episódicas constituyen una serie asociada a las novelas gráficas de esos personajes), recién hacia fines de la década de los noventa, König retoma la publicación de tomos recopilatorios de obras cortas publicadas en medios diversos.

8.1. COMICS, CARTOONS, CRITZELEIEN (1988)

Este volumen de 1988⁵⁶¹ es un *Katalog zur Ausstellung*, una edición especial para una exposición de König en la Galería Janssen de Berlín.⁵⁶² La editorial Janssen, que ya había editado material especial del autor⁵⁶³ publica este volumen que recopila historietas aparecidas en medios diversos o inéditas (algunas reeditadas en ediciones posteriores). Algunas de las imágenes de la edición de Janssen continúan hoy en día sin ser reeditadas en otros volúmenes. La obra es diversa en la recopilación realizada.⁵⁶⁴ De la misma sólo me interesa señalar dos casos de *cartoons* o ilustraciones que permiten seguir vinculando el trayecto creativo de König con referencias culturales de procedencia diversa. La primera es la versión König del martirio de San Sebastián:

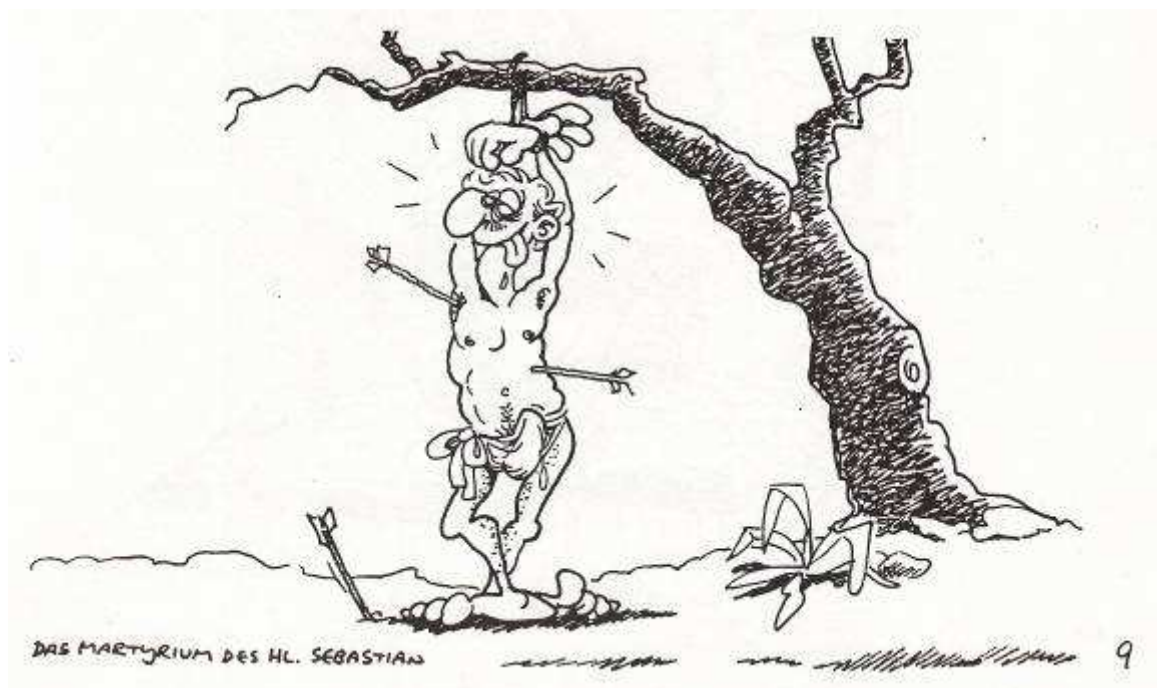
⁵⁶⁰ El término “remake” para referirse a la reedición de los *SchwulComix* es utilizado por la bibliografía “oficial” de König presentada en su página web: <http://www.ralf-koenig.com/bibliografie.html>.

⁵⁶¹ El título alude dibujos de poca importancia.

⁵⁶² Janssen Verlag se fundó en 1977, por Volker Janssen y se especializó en arte gay y desnudo homosexual. A partir de 1981 se inauguró la Galería Janssen. König publicó sus historietas luego de su exhibición en la Galería Janssen, por el sello editorial de la misma. La galería también se dedicó en los ochenta a la publicación de material como juegos de cartas, posters, etc.

⁵⁶³ En 1988 publica un juego de imágenes/cartas: *Ralf König Comicpostkarten* (con 18 “Postkarten”). Con posterioridad publica una edición especial de imágenes en formato de “estampillas” vinculadas a la obra y el proyecto de König, *Deutsche Tuntenpost* (1991).

⁵⁶⁴ El volumen contiene cartoons, ilustraciones, historietas breves sin título y otras con título. Muchas han sido publicadas en otras compilaciones.



(König, "Das Martyrium des hl. Sebastian", 1988: 9)

La imagen es elocuente por varios motivos. Me interesa señalar dos cuestiones. En primer lugar, el motivo elegido por König, ya que San Sebastián, como ícono resignificado en los años ochenta se convierte en un símbolo transcultural del movimiento gay-lésbico de los años setenta.⁵⁶⁵ König no es ajeno a esa tradición y realiza su propia versión. En segundo lugar, el elemento cómico, König ofrece una versión de San Sebastián sexualizada, lasciva y cómica, con una representación explícita de la erección del martir.⁵⁶⁶

El segundo caso que me interesa rescatar tiene que ver con los reiterados usos de dispositivos de la pornografía gay:

⁵⁶⁵ Sobre San Sebastián como ícono y símbolo de lo gay, Kaye indica: "Intensifying his value as an aesthete's token of perverse beauty and his usefulness as a politically freighted symbol, the martyred saint holds renewed emotional resonance for queer culture. Given the evidence of his complex cultural legacy, the likelihood is great that the patron saint of homosexual men will not only remember, but that he will return yet again." (Kaye, 1996: 102). Para San Sebastián como ícono gay Cf. PERI ROSSI, Cristina. "Una fantasía gay: el martirio de San Sebastián", 1991; BUXÁN, Xosé M. "Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir", 2001; LINK, Daniel. "Apuntes sobre San Sebastián", 2008.

⁵⁶⁶ San Sebastián vuelve a ser retomado brevemente en *Elftausend Jungfrauen* (2012).

ENDLICH! NACH FÜNFZEHN JAHREN DREHTE PORNO-
 SUPERSTAR PETER BERLIN DIE FORTSETZUNG
 SEINES KLASSIKERS „NIGHTS IN BLACK LEATHER“

NIGHTS IN HOT RUBBER



(König, 1988: 11)

En este caso se presenta en el *cartoon* el supuesto afiche de una película pornográfica. La imagen es reconocible, porque König vuelve a jugar con la misma ilustración que utiliza para la tapa de *Safere Zeiten*, en este caso para referirse a una supuesta secuela de una película pornográfica gay real e icónica para el movimiento gay alemán y el SM gay, *Nights in Black Leather* (1977, dir. Richard Abel/Ignatio Rutkowski). La continuación fílmica inventada le sirve a König para hacer un chiste sobre el uso de los condones utilizando la referencia al film original para construir un contraste entre la libertad sexual de los setenta y el pánico producto de la crisis del VIH-Sida. Ambos casos, San Sebastián y la referencia pornográfica, son ejemplos de cómo König utiliza discursos y referencias culturales del modelo gay de los años setenta como un retorno constante a la sexualidad disidente propia de los orígenes de la liberación gay-lésbica.

8.2. SCHWULXX-COMIX (1990)

En 1990 König publica una edición especial en la que realiza una historieta con otro de los autores más importantes de historieta de ese momento, Walter Moers.⁵⁶⁷ La historieta breve, titulada *Schwulxx-Comix*, es una publicación específica para el mercado de cómic alemán, en la colección “Stars in Strips” de Alpha Comic/Edition Kunst der Comics, una editorial especializada en edición de historietas.

Me interesa referirme brevemente a esta historieta en función de cierta originalidad temática, al menos en una lectura superficial, ya que juega con una línea argumental poco desarrollada por König a la fecha, pero que por algunas ediciones especiales vislumbra un interés emergente en sus próximas publicaciones. Me refiero a un género muy potente dentro del mercado de historietas, la ciencia ficción. König ha utilizado ciertos elementos vinculados a la ciencia ficción en *Bis auf die Knochen* (publicada también en 1990) y en algunas historias cortas posteriores. También se aborda el tema en “Raumschiff Sehnsucht oder Pilot Knirps”, una historieta publicada en la edición especial *Eros die Nasen. Comics von Ralf König* (2009),⁵⁶⁸ pero se trata de un fragmento de una historieta inédita y sin terminar.⁵⁶⁹

Schwulxx-Comix contiene dos historias breves realizadas en conjunto por Walter Moers y König. La primera toma el nombre de un clásico del cine de ciencia ficción norteamericano, *It came from Outer Space* (1953, dir. Jack Arnold). En el apartado visual es fácilmente verificable que la secuencia en la Tierra es dibujada por König y la secuencia de los alienígenas en la nave espacial es realizada por Moers. No se trata de una historia que se aleje de los temas habituales en König, ya que se presenta como protagonistas a una pareja gay que viaja en auto y paran en el bosque para tener sexo oral. Mientras unos extraterrestres, el Professor Yolo y el Doktor Arrgl, los espían desde una nave espacial y transmiten lo que ocurre para su planeta Dementia 13. La segunda historia es más breve y cambia el tono por un juego reflexivo sobre la figura del creador de historietas “Wenn Comiczeichner träumen” (“Cuando sueña el dibujante de cómics”) retoma el hábito de König de hablarle al lector, en este caso para contar una pesadilla, en la que están él con su novio y Walter Moers con su mujer (siempre queda claro quién dibuja qué).

⁵⁶⁷ El mismo año trabaja con König en otra historia que es publicada en *Zitronnenröllchen* y también colabora en la posterior *Jago* (1998). Walter Moers es uno de los autores contemporáneos de historieta más reconocido de Alemania. Pertenece a la misma generación que König, que lo marca como un referente alemán.

⁵⁶⁸ Publicada en *Eros die Nasen. Comics von Ralf König* (2009), una edición especial publicada por motivo de la exposición sobre König en LudwigGalerie, Schloss Oberhausen, 2009-2010.

⁵⁶⁹ Que por información del facebook oficial de König se trata de la novela gráfica a publicarse en 2014.

8.3. ZITRONENRÖLLCHEN (1990)

Zitroneröllchen (1990)⁵⁷⁰ recopila historias cortas producidas de 1985 a 1989 y se puede pensar dentro de la constelación de los *SchwulComix* (se publica con el subtítulo “und andere SchwulComix”). La diversidad del volumen hace imposible que me detenga puntualmente en cada una de las historietas. Pero me interesa señalar generalidades que siguen demostrando la sistematicidad del programa creativo de König y precisar algunos ejemplos puntuales de cómo en varias historietas se retoma la tematización de tópicos históricos y literarios de la cultura elevada.

La historieta se abre con un prólogo, que ficcionaliza una entrevista televisiva a König-personaje, que en su presentación juega con la cuestión de si un autor de historieta debe ser gay para retratar a la comunidad gay. Luego se presenta una suerte de marco que abre y cierra el volumen, en el que un grupo de travestis compran *Zitronenröllchen* en una pastelería gay. Esta historia nos introduce en el resto de los *cartoons* e historietas cortas, los *Zitronenröllchen* del título, pequeñas historias que tematizan la visibilización del deseo y la sexualidad no normativa, los temas en general son los habituales en el autor, con situaciones cómicas (o tragicómicas) asociadas a la disidencia sexual, el modelo gay y la representación explícita del sexo.

Respecto a la tematización de tópicos históricos y literarios de la cultura “elevada”, me interesa precisar que existen cuatro historietas cortas que acercan temas habituales de König, tales como abyección, disidencia sexual, militancia gay alemana, vida cotidiana gay, deseo y sexualidad gay, promiscuidad, pornografía gay, etc., a referencias culturales elevadas, siempre en un tono humorístico-paródico. En las dos primeras historietas se parodian situaciones referidas a la antigüedad greco-latina, se satirizan y reconfiguran el modelo del eros griego homoerótico y el mito de Ulises/Odisseo y las sirenas.⁵⁷¹

La tercera historieta retoma el argumento bíblico de la huida de Egipto. La virgen María no quiere el rol que le tocó y se queja constantemente, pues en realidad fue elegida por Dios a causa de la falta de erección de José. En esta historieta, se destruyen todos los lugares establecidos de mito bíblico, incluso deja abierta la

⁵⁷⁰ Hay una alusión sexual en la palabra *Zitronenröllchen* (rollitos de limón), una especie de factura alemana.

⁵⁷¹ Se retoma el tópico greco-latino en la figura de Ulises y el episodio de las sirenas, en una historia de 1986 en la que König reescribe el mito griego y presenta otra versión. Ante la posibilidad del encuentro con las sirenas Ulises no logra ser atado al mástil y cae bajo su influjo. Llega desesperado, masculino y “erecto” a ellas, es el estereotipo de la masculinidad misógina y fanfarrona. Pero las sirenas resultan ser sirenas travestis que se le abalanzan y lo violan. La masculinidad más hegemónica oculta una relación de penetración anal.

posibilidad de que José fuese homosexual. Al mismo tiempo, hay una crítica al patriarcado, ya que en palabras de María, el salvador no tiene por qué ser un varón.⁵⁷² La cuarta historieta, “Sahnesteifus”,⁵⁷³ es una versión paródica del cómic *Asterix el Galo*. Pero la aldea gala de König no tiene nada que ver con la normalidad masculina y heteropatriarcal. En la historieta, los protagonistas son “Die gallischen Tunten” (las “locas” o “reinas” galas), que al enfrentarse con el ejército romano no confrontan al igual que los galos masculinos y heterosexuales, ya que en lugar del combate bélico, lo que hacen es someter sexualmente a los romanos heterosexuales y normativos:



(König, detalle de viñetas, 1990: 64)

La masculinidad heteropatriarcal es derrotada por la sexualidad disidente. Estos galos que son discriminados por los galos “masculinos” no destruyen a los romanos, los someten sexualmente. Resulta interesante cómo el varón heterohegemónico es burlado y derrotado por la disidencia sexual, en una inversión de los roles culturales normativos tradicionales. Además, el combate de los galos disidentes no tiene que ver con la guerra o la lucha bélica, hay una construcción identitaria de celebración del cuerpo y la sexualidad, algo a lo que el romano/varón heterosexual normativo no está dispuesto.⁵⁷⁴

⁵⁷² Cuando José quiere abandonar a María la voz de dios aparece y lo detiene, repitiendo el mecanismo de la voz de dios ya utilizado en *Lysistrata* y clave en la trilogía bíblica del siglo XXI de König.

⁵⁷³ Con este nombre se alude a *Sahnesteif*, un producto alemán de Dr. Oetker para endurecer la crema en la repostería. Se utiliza para la decoración de tortas y tartas de crema. En todo el juego con la palabra hay un doble sentido sexual como en la mayoría de los títulos de las obras de König.

⁵⁷⁴ Esta historieta de los galos de König es publicada originalmente en *Die hysterischen Abenteuer von Isterix* (1989), en la que participan autores como Hansi Kiefersauer, Walter Moers, Gerhard Seyfried. En 1991 es reeditado como *Hysterix. Die große Euro-Parodie*

Por último, me interesa mencionar brevemente “Die Versuchung” (“La tentación”) (1989),⁵⁷⁵ una colaboración entre Ralf König y Walter Moers compilada en este volumen. La acción es introducida por König-personaje, que pide a sus lectores que lean a Walter Moers.⁵⁷⁶ La historieta consiste en una apuesta entre Dios y el diablo por la que el diablo tiene que hacer pecar a uno de los fieles de Dios,⁵⁷⁷ el resultado final es un triunfo del sexo y lo carnal frente a la falsa hipocresía religiosa. Al igual que en *Schulxx-Comix*, en el estilo visual se puede apreciar que Moers dibuja a Dios y el diablo y König a los personajes humanos.⁵⁷⁸

El cierre es una forma de contextualizar las historietas de la antología en el marco de una comunidad LGBTIQ de referencia, con sus personalidades, su cultura y sus propias contradicciones internas. Porque la antología cierra retomando a las travestis de la historieta que abre el volumen, en la pastelería comprando *Zitronenröllchen*, para la fiesta de cumpleaños de una de ellas en la que van a estar los más importantes personajes de la cultura gay alemana de mediados de los ochenta: Georgette Dee, Detlev Meyer, Rosa von Praunheim, los Brühwarm, Marianne Rosenberg, Felix Rexhausen, Herbert Rusche, Max Goldt y las *drag queens* Ladies Neid, entre otros. Hay un posicionamiento claro de movimiento gay alemán en todo esto, en las personas que se nombran y en la idea de comunidad-colectivo que tiene un horizonte de expectativas en común.

9. UNA OBRA QUEER HÍBRIDA: *HEIßE HERZEN* (1990)

Me interesa pensar *Heiße Herzen* (1990)⁵⁷⁹ como una bisagra en la obra de König, que señala una segunda etapa de su obra, ya asentado como un autor con un nombre propio en el campo cultural alemán. Hay otra circunstancia que marca una mayor profesionalización en el conjunto de lo publicado con posterioridad a 1990: el estreno del film *Der bewegte Mann* (1994, dir. Sönke Wortmann), que acrecentó el interés por la obra de König y le dio nuevo aire para pararse como el mayor autor de historietas representante de la comunidad gay pero que trascendía ese mercado específico. No quiero decir que la obra de König a partir de los noventa cambie

⁵⁷⁵ Esta historieta fue originalmente publicada en *U-Comix* 110 (1989).

⁵⁷⁶ Se dirige especialmente a los lectores gay que, según supone el König-personaje, sólo lo leen a él. Intenta acercar el mercado de historietas a otros públicos.

⁵⁷⁷ En la historieta los seres humanos a tentar son un sacerdote y la señora Piaks, que sólo tuvo relaciones para procrear a su hijo. El diablo se posesiona del cura e intenta seducir a la señora Piaks. Y Dios se enfada cuando el diablo lo plagia usando el libro del *Cantar de los cantares* para seducir a Piaks. Entonces, luego de la aparición de Jesús, se posesiona Dios de la señora Piaks y seduce al sacerdote, en un enfrentamiento carnal entre Dios y el diablo, quedando el padre y la señora Piaks en segundo plano y en una situación sexual.

⁵⁷⁸ El tema es cercano a lo que desarrolla König con la trilogía bíblica. No hay posibilidad de argumentar que König cambia su temática con el trabajo sobre temas bíblicos, porque ya lo encontramos presente desde los inicios de su obra. El tema de Dios, el diablo y los seres humanos es una línea de trabajo de König desde sus orígenes creativos hasta la actualidad.

⁵⁷⁹ Cuyo título completo es *Heiße Herzen. Liebeslesebuch*. (Se traduce como “Corazones calientes. Libro de lectura de amor”)

diametralmente ni se aleje de temáticas ficcionalizadas en los ochenta, pero sí hay una profundización de tópicos ya trabajados, así como un mayor desarrollo de historietas extensas y novelas gráficas.

Heiße Herzen es una clara representación de los intereses de König por trascender el marco de la historieta, realizada en colaboración con un novelista y poeta, Detlev Meyer. Este trabajo en conjunto podría estar hablándonos de un deseo por parte de König de legitimar su obra, como también ocurre en las versiones en clave queer que realiza de diferentes obras canónicas. Creo personalmente que la intención político-social de ambos autores escapa a esta obra y es parte estructural de la visibilidad gay presente en ambos. *Heiße Herzen* es una obra híbrida entre el cómic y la literatura que contiene un conjunto de dieciséis historias cortas y diecisiete ilustraciones de König que se mezclan con veintidós poemas y diecisiete narraciones breves de Detlev Meyer.⁵⁸⁰

9.1. DETLEV MEYER

Detlev Meyer (1948-1999) fue un poeta y narrador alemán abiertamente gay que gozó de una alta popularidad y comenzó a lograr éxito como autor en la primera mitad de los años ochenta, convirtiéndose en uno de los nombres más importantes de la literatura gay alemana de los años noventa. Fue uno de los grandes cronistas de la vida gay alemana, conocido principalmente por sus volúmenes de poesía; también fue un narrador de importancia que dejó muestra de eso en la trilogía de historias de corte autobiográfico publicadas bajo el título de *Biographie der Bestürzung (Im Dampfbad greift nach mir ein Engel, 1985; David steigt aufs Riesenrad, 1987; Ein letzter Dank den Leichathleten, 1989)*, que narran las historias de Detlev Dorn y Viktor y ficcionalizan aspectos autobiográficos del autor como su vida en y fuera de Berlín y su condición de VIH positivo. Con muchos puntos temáticos en común con Ralf König, la descripción de la vida en el ambiente gay alemán fue la principal raíz de su obra poética y narrativa; así como la tragedia del VIH-Sida lo convirtió en un autor de referencia sobre el tema.⁵⁸¹ Detlev Meyer, al igual que König, trascendió los límites de la comunidad gay alemana y logró una llegada masiva al público alemán con sus obras narrativas y poéticas de fuerte contenido autobiográfico. Tanto en su poesía como en su obra narrativa, el retrato íntimo que realiza de la subjetividad gay escapa a lo normalizado: no estamos ante obras que pueden resultar cómodas a una mirada heteronormativa sobre la temática gay. Al igual que puede ocurrir con las historietas de König, la obra

⁵⁸⁰ Cuando hay algún texto escrito por los dos se indica de alguna manera. Es el caso de la historieta "Schlechter Start", obviamente dibujada por König, indica en su título "Text: Detlev Meyer".

⁵⁸¹ En cierta medida, Detlev Meyer es equiparable, en la ficcionalización que realiza sobre el VIH-Sida al francés Hervé Guibert o al norteamericano Tom Spanbauer, autores que contrajeron VIH y ficcionalizaron la enfermedad en el marco de la temática gay de sus respectivas obras literarias. En nuestro país se pueden mencionar el caso de Pablo Pérez.

de Detlev Meyer problematiza los las sexualidades disidentes sin preocuparse por la normalidad gay o la corrección política. La cultura leather, la transexualidad, la promiscuidad, el amor gay, el matrimonio, el VIH-Sida, son temas abordados por Meyer en sus obras desde un costado subversivo que lo vincula directamente a König y su trayectoria creativa de visibilización de la disidencia sexual.

9.2. AMOR QUEER, AMOR PROMISCO: *HEIßE HERZEN* (1990)

Considero a *Heiße Herzen* (1990) como la obra que abre una segunda etapa creativa de Ralf König, que se extiende hasta fines de los noventa. Editada por Rowohlt y con una versión teatral de 1992,⁵⁸² se nota ya con esta obra que König empieza a hacer tambalear a las presiones disciplinadoras de las editoriales, porque sólo tres años después de *Der bewegte Mann*, el autor comienza a representar situaciones sexuales o prácticas abyectas en las historietas “editadas” para un público *mainstream* como puede ser el de Rowohlt. En ese sentido, el grado máximo de esta inclusión de la representación de la sexualidad se va a dar hacia fines de los noventa con *Jago* (1998, también editada en Rowohlt) y la inclusión de representaciones pornográficas de sexo explícito.

Tanto en las partes producidas por König como las de Detlev Meyer, se evidencia el gusto por el registro lírico de ambos autores. En König hay antecedentes de usos de lo poético en historietas anteriores, principalmente en algunas historietas cortas de los *SchwulComix* o *Zitronenröllchen*.⁵⁸³ También hay que marcar que el interés de König por el género poético está en varios casos en poemas ocultos o diseminados en algunas de sus historietas. Se puede aventurar que König está trabajando con un género híbrido entre la poesía y la historieta, un logro original que podría denominarse historieta-poesía, más allá de que su ejemplo y antecedente más claro sea la obra del “padre” de la historieta alemana Wilhelm Busch.

Uno de los objetivos de esta obra queda muy claro desde la dedicatoria, ya que los “corazones calientes” del título están presentes en los ángeles/cupidos de la dedicatoria. [Cf. figuras 44 en anexo] El subtítulo de la obra marca esta cuestión de las “historias de amor” y de eso tratará la obra, de contar historias de amor, pero justamente de este amor que no está visibilizado y es patologizado por la heteronorma. Esta obra es una visibilización política del amor queer en la vida cotidiana y en la intimidad del colectivo LGBTIQ alemán. Por una cuestión de

⁵⁸² Existe una adaptación teatral de la obra, dirigida por Claus Vinçon, como producción del grupo teatral de Frankfurt *Tolleranzen*. Cf. TÖTEBERG, Michael, “Quer durch die Medien: Königs Geschichten im Kino und auf der Bühne”, 1996, pp. 88-100.

⁵⁸³ El registro poético en la historieta ya es utilizado en obras anteriores como *Beach Boys* o los *SchwulComix*. El ejemplo sobresaliente es “Die jammertraurige Ballade vom knappen Ottokar”, de los *SchwulComix*. Este uso aparece de forma recurrente en los volúmenes recopilatorios, siempre en alguna historieta corta.

extensión, a continuación analizaré brevemente sólo algunas de las historias más relevantes realizadas por König, sin detenerme en los textos de Meyer ya que un análisis puntual de sus textos excede los objetivos de esta tesis.⁵⁸⁴ Me interesa principalmente abordar dos ejes sobresalientes del conjunto de textos producidos por König para el volumen. En primer lugar, la visibilización de situaciones de amor, sexo, abyección y promiscuidad en la intimidad de parejas gay, pero sin ampararse en un modelo de normalidad gay o corrección política de la disidencia sexual. En segundo lugar, la ya mencionada utilización por parte de König de registros poéticos en el marco de la historieta o el *cartoon*.

9.2.1. REPRESENTACIÓN DEL AMOR QUEER

Los fragmentos y episodios producidos por König (al igual que los de Detlev Meyer) ficcionalizan el amor (sexual) subversivo, jugando con la idea de amor, pero no de un amor normalizado o hegemónico, sino que vinculándolo a la promiscuidad, a las prácticas sexuales disidentes (como la lluvia dorada), a la vida íntima visibilizada y escapando a los estereotipos de amor gay socialmente aceptado. Se trata de la obra más programática respecto al tratamiento de la cuestión del amor en König. En ese sentido, no sólo todas las historias tematizan el amor, sino también como indica el título, el amor sexual, promiscuo y trascendente.⁵⁸⁵ En la gran mayoría hay un matiz de “amor edulcorado”, casi cursi, pero puesto en paralelo con lo que la hegemonía sexual normativa considera abyecto como la promiscuidad o la lluvia dorada.⁵⁸⁶ Brevemente, me interesa referirme a una historieta que funciona como ejemplo.

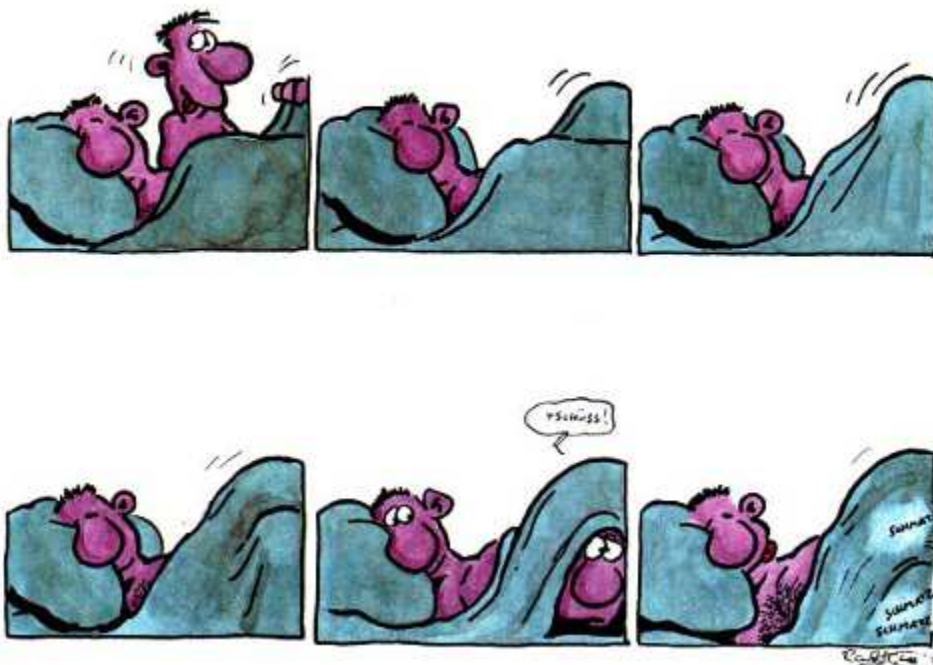
“Kurz vor acht” (“Casi a las ocho”) sirve como clave interpretativa del programa de la visibilización del amor queer, ya que visibiliza el amor en su sentido más trascendente pero al mismo tiempo en su sentido más carnal. En la historieta, la situación representada es sencilla, una pareja de dos varones en la cama, con uno contemplando al otro mientras duerme. Él que está despierto se dirige a los lectores y fundamenta el amor que siente por su amante dormido, jugando con prejuicios y

⁵⁸⁴ Más allá de que el análisis de la obra ha sido hecho en su conjunto y de forma dialógica entre las producciones de ambos autores.

⁵⁸⁵ En la gran mayoría de las historietas de König del volumen se juega con situaciones amorosas de parejas gay en chistes o situaciones humorísticas que apelan a la ternura y el cariño en la práctica sexual y el vínculo amoroso, pero sin dejar de lado la “abyección” y la práctica sexual disidente y promiscua. Por ejemplo, en “Jenseits von Florida”, se juega con la desilusión amorosa de un personaje que se enamoró en sus vacaciones; y en “Fieber”, una pareja comparte la gripe en la cama.

⁵⁸⁶ En “Melody” se abordan las relaciones gay con diferencia de edad a partir de los gustos musicales; en “Verpackungen”, una pareja compra ropa interior y discuten intimidades de su vida frente a la vendedora; en “Operettenliebe”, el canto lírico de un personaje en la bañadera sirve para introducir toda una situación cómica que soluciona con mucha ternura por parte de su novio; en “Voyeur” se visibiliza el sexo gay en espacios públicos desde la mirada de un voyeur; en “Gefahren im Haushalt”, se aborda la cuestión de la visibilidad del vínculo gay en el trabajo; en “Heike, Birgit, Annette und Ich” se tematiza el amor no correspondido; en “Ein richtiger Kerl” se visibiliza la situación romántica en una piscina; en “Mr. Playgirl” se habla de los estereotipos de belleza y la seducción casual; en “Wünsche”, una pareja sentada, con mucha ternura y cariño dialoga sobre sus regalos de cumpleaños, con referencias culturales del momento y mención de prácticas sexuales.

estereotipos de las parejas gay. Se remarca la visibilidad de la situación íntima amorosa de la pareja gay, con una atmósfera de ternura y cariño, pero que no deja de lado la referencia sexual (presente pero sin visibilización explícita) y se convierte en una forma de mostrar el amor gay al público *mainstream* que también lo lee en Rowohlt. Las alusiones a la práctica sexual no dejan de estar presentes y el cierre con el sexo oral se mantiene en el tono habitual de König, aunque contenido respecto a representaciones visuales del sexo en los *SchwulComix* u obras posteriores como *Bullenklöten!* (1992). Tampoco deja de estar el uso de la comicidad en el cierre con el personaje interrumpiendo el sexo oral, asomándose y saludando al público lector de la viñeta.⁵⁸⁷



(König, 1990: 39)

9.2.2. JUGANDO CON LA HISTORIETA-POEMA

Respecto a la utilización de registros poéticos en la historieta, hay que remarcar que mientras que Detlev Meyer incluye poemas en un sentido formal, en el caso de las historietas, ilustraciones o *cartoons* de König se utiliza el discurso poético en el globo de texto o acompañando una ilustración o *cartoon*, emulando en forma moderna a Wilhelm Busch. Como ejemplos de esta cuestión me interesa señalar la utilización de este recurso de la historieta-poema⁵⁸⁸ en los dos *cartoons* que cierran el volumen. En

⁵⁸⁷ La situación de ternura en la pareja vuelve a repetirse en "Muffensausen", en el que una pareja decide mirar una película de terror, *Alien* (1979, dir. Ridley Scott) y uno se asusta mucho. En la viñeta se utiliza una vez más el montaje, en este caso con imágenes del film. [Cf. figura 45 en anexo]

⁵⁸⁸ La historieta-poema se utiliza también en "Loblied", en el que la escritura poética de un personaje leyendo por teléfono su poema ocupa los globos de texto de toda la viñeta. El texto de toda la historieta se

el primero, "Gedicht nach Oldenburg" ("Poema a Oldenburg") se alude al vello corporal y al estereotipo de los "osos" en la comunidad gay alemana:

GEDICHT NACH OLDENBURG

WIE'S UNTER DEINER T-SHIRT WUSCHELT!
ZOTTIG SCHWARZ UND ÜPPIG DICHT
DASS MAN MIT FREUDE SICH DRAU KUSCHELT –
ZIEH AUS DAS HEMD UND HOL'S AUS LICHT!

DAS IST KEINE BRUSTBEHAARUNG –
FELL IST DAS WIE VON 'NEM BÄR,
GRÜNFTIG KEIL WIE VOR DER PAARUNG –
AUH, WENN ICH DOCH DIE BÄRIN WÄR!



(König, página entera, 1990: 126)⁵⁸⁹

corresponde con un poema que ocupa el lugar del texto habitual de la historieta. La referencia poética incluso juega con modelos culturales, ya que se menciona a Goethe.

⁵⁸⁹ Traducción al español (de la versión en castellano de editorial La Cupula): "¡Cómo roza tu camisa!/Rizado y negro, ¡de revista!/Cuesta hasta acallar la risa, ¡Se me nubla hasta la vista!.../Esto ya no es pelo en pecho/Y es que pareces un oso,/En celo e insatisfecho./¡Quién fuera osa! ¡Qué hermoso!".

En el segundo ejemplo, con una disposición visual parecida al primero, el poema que acompaña el *cartoon* juega con el placer sexual asociado a la orina y a la mirada de un amante sobre otro en el momento de orinar, en una alusión directa a la práctica de la lluvia dorada. [Cf. figura 46 en anexo] El registro poético, en la mayoría de los usos que realiza König, se encuentra parodiado, ya que las historietas-poema (o poemas ilustrados) son juegos cómicos que aluden a estereotipos o prácticas sexuales de la disidencia sexual.⁵⁹⁰

9.2.3. HACIA LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN PORNO GAY

Es significativo como en esta obra, publicada en Rowohlt, comienza a manifestarse la inclusión de situaciones sexuales cada vez más explícitas asociadas a la sexualidad disidente. Recordemos las presiones editoriales respecto a la visibilidad de las prácticas sexuales en Rowohlt. Esta cuestión a medida que König sigue editando en Rowohlt va cambiando hasta llegar a la representación pornográfica de prácticas disidentes en *Jago* (1998). La suerte de adecuación temática de acuerdo a la línea editorial en la que publica König hacia los años noventa comienza a resquebrajarse gracias al lugar consolidado que König ocupa en el mercado de cómic alemán.

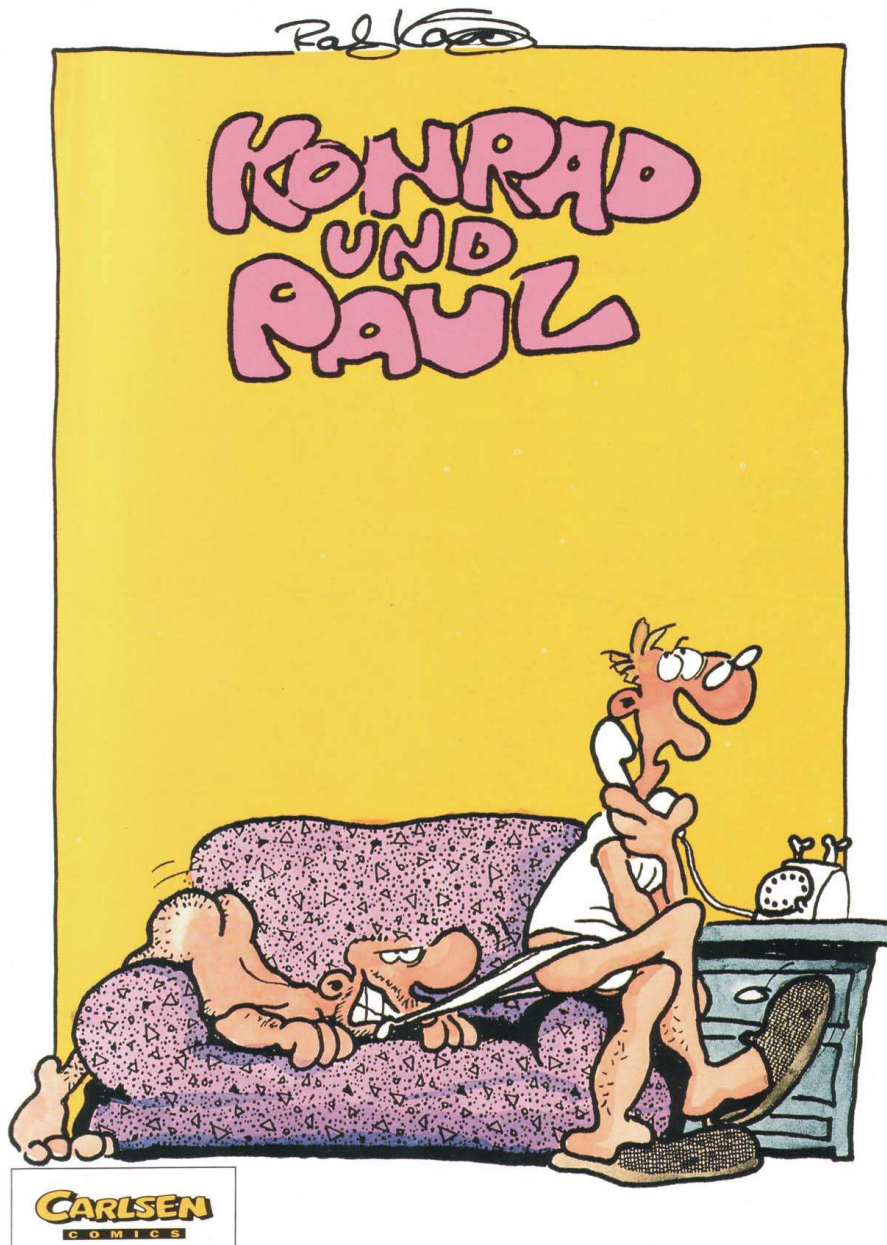
10. EL CICLO “KONRAD UND PAUL” PRIMERA PARTE: *BULLENKLÖTEN!* (1992) Y LOS VOLÚMENES RECOPILATORIOS (1993/1994/1996)

Bullenkloten! (1992)⁵⁹¹ es la primera novela gráfica sobre los personajes Konrad y Paul, la tercera serie de personajes regulares dentro del universo-*Knollennasen*:⁵⁹²

⁵⁹⁰ La referencia cultural presente en “Leben und lieben im Schatten einer Legende” resulta fundamental para pensar otra influencia del modelo gay norteamericano que deviene un símbolo queer transcultural, me refiero a Mae West. El *cartoon* consiste en una ilustración de König acompañada por un poema. En la imagen está representada Mae West. En el poema, el sujeto lírico critica a un destinatario, que es fanático de Mae West y al que el yo lírico le hace tomar una decisión por él o Mae West. La referencia a la diva también incluye una de las famosas frases de la actriz: “A hard man is good to find!”. [Cf. imagen 47 en anexo]

⁵⁹¹ En una entrevista televisiva a Ralf König realizada por la actriz y conductora Heike Misch, el autor se refiere al título de esta historieta (traducido en la edición española de La Cúpula como *Huevos de toro*) como una palabra de origen austriaco que hace referencia a los “huevos del toro/buey”. Cf. KÖNIG, Ralf/MISCH, Heike, “Plaudern mit Heike”, 1996, pp. 55-66 (Transcripción de la entrevista realizada en la edición especial *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*, 1996).

⁵⁹² Las series de personajes regulares anteriores son la pareja de “Norbert y Waltraud” (del ciclo “Der bewegte Mann”) y la de *Bodo und Heinz* (realizada como encargo para una revista de minería alemana). En ambos casos son amigos y no una pareja de amantes como Konrad y Paul.



(König, 1993: tapa)

Estos personajes son los más importantes de sus historietas, ya que se convierten en los de mayor presencia en todo el conjunto de obras, convirtiéndose en los personajes más reconocidos por el público lector del autor. Paralelamente a las novelas gráficas, publica con ellos una serie de historietas cortas y *cartoons* que son reeditadas agrupadas en tres tomos recopilatorios. Si miramos de forma cronológica la obra de König de los noventa, se puede trazar una línea biográfica de los personajes que comienza en *Bullenklöten!*, sigue en los tres volúmenes recopilatorios de las tiras breves, para continuar en las dos novelas gráficas posteriores y las tiras incluidas en los tomos recopilatorios de la primera década del siglo XXI. En consecuencia, son los personajes recurrentes de mayor aparición en la obra de König.

La pareja de Konrad y Paul resulta clave para la problematización que realiza König en su proyecto creador de la normalización de lo gay. Konrad y Paul son una pareja diferente, que escapa a cierto estereotipo gay políticamente correcto y normalizado. En su mundo personal se entremezclan el SM gay, la libertad sexual, la crítica a la monogamia y a la reduplicación de modelos de género binarios y disciplinadores. La pareja deconstruye la idea de fidelidad y pareja gay del modelo gay normalizado, así como el matrimonio gay como reclamo de integración en la normalidad.

10.1. BAVIERA CONTRA KÖNIG: *BULLENKLÖTEN!* (1992), UN PELIGRO PARA LOS NIÑOS Y LA HETEROSEXUALIDAD

Bullenklöten! (1992) por su representación explícita del sexo gay tuvo problemas de censura y generó un gran escándalo en Baviera a principios de los años noventa, abriendo una investigación oficial en torno a la pornografía en la historieta de König. El “Bayerische Landesjugendamt” (la oficina estatal de asuntos juveniles) juzgó la obra como perjudicial para los jóvenes.⁵⁹³ Se la intentó colocar en el index de libros prohibidos y se la relegó a las tiendas pornográficas. Pero gracias a este escándalo aumentaron de las ventas de sus historietas y las múltiples traducciones, consolidándolo como un ícono gay europeo.⁵⁹⁴ Los argumentos para solicitar la prohibición se sustentaban principalmente en la representación pornográfica de relaciones homosexuales y prácticas abyectas (como la lluvia dorada). El prejuicio contra la historieta como un género para niños fue otro elemento integrante del pedido. La reacción de un sistema conservador y heteronormado resulta explícita en el pedido de prohibición (en la presentación judicial) con el argumento de proteger a los niños del posible daño que les puede generar una historieta. En una entrevista reproducida en *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König* (1996),⁵⁹⁵ Ralf König argumenta que los medios bávaros fueron contra esa historieta porque es más “fuerte” que otras hasta el momento.⁵⁹⁶ Principalmente, la obra era acusada de pornográfica, de “discriminar” a los heterosexuales y de normalizar la homosexualidad en un sentido moral. Además

⁵⁹³ La acusación no sólo estaba sustentada en prejuicios homofóbicos, sino también en prejuicios sobre la historieta, de la cual se argumentaba que era un texto cultural sólo para niños y adolescentes. La obra *Bullenklöten!* fue acusada por el gobierno bávaro de ser perjudicial para los menores, el 13 de enero de 1994 se solicitó poner a *Bullenklöten!* en el índice de libros prohibidos, ya que ponía en peligro a niños y jóvenes por su contenido pornográfico.

⁵⁹⁴ Luego de un proceso judicial, el Estado alemán decidió que no existían argumentos para colocar la obra en el índice de libros prohibidos, pero el escándalo ya había ocurrido. Sobre el tema ver <http://www.maennerschwarm.de/Verlag/htdocs/bullenkloeten.html>.

⁵⁹⁵ Cf. KÖNIG, Ralf/MISCH, Heike, “Plaudern mit Heike”, 1996, pp. 55-66 (Transcripción de la entrevista realizada en la edición especial *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*, 1996).

⁵⁹⁶ Sobre König y su popularidad, Bartholomae señala: “Ralf König stellt dem Gebändigten und zwischen den Fronten des heterosexuellen Geschlechterkampfes geregelten Sex die anarchistische Lust entgegen – un das ist Lustig! Alles ist erlaubt, alles darf ausgesprochen werden, und zugleich wird niemand diskriminiert. Vor allem darf alles auch gezeichnet werden. Die Freiheit nimmt sich Ralf König.” (Bartholomae, 1996:7) Cf. BARTHOLOMAE, Joachim. “Konrad und Paul verführen die Nation”, 1996.

de desorientar a los adolescentes. En la entrevista, König argumenta que no se trata de pornografía y que no está orientada a un lector de diez años.

Resulta interesante pensar en el término pornografía (gay) resignificado, ya que *Bullenklöten!* no se trata del tipo de representación pornográfica que está señalando el estado bávaro, sino de un tipo de representación sexual que articulaba políticamente el dispositivo pornográfico con la visibilidad del sexo no normativo y la promiscuidad como valor a defender ante el pánico moral del VIH-Sida, así como prácticas que no son aceptadas por la heteronormatividad ni por la norma gay conservadora.⁵⁹⁷

10.2. PORNO-HISTORIETA: *BULLENKLÖTEN!* (1992)

Bullenklöten! (1992)⁵⁹⁸ es la primera obra de König publicada en la editorial gay MännerschwarmSkript. Ya tiene un lugar ganado como autor de historietas de la comunidad gay alemana y best-seller en el mercado de cómic. De ahí que se evidencia su intención de dejar atrás cualquier tipo de limitación o presión editorial respecto a lo que se puede plasmar visualmente en la viñeta. *Bullenklöten!* junto con *Safere Zeiten* (1989), *Jago* (1998) y *Super Paradise* (1999) es una de sus las novelas gráficas con mayor representación visual explícita de las prácticas sexuales no normativas. Se la puede catalogar como una historieta pornográfica. En efecto, me parece que la pornografía es estructural en el proyecto creador de König y la representación sexual explícita de prácticas sexuales disidentes en sus vertientes más abyectas es parte del mismo. En otras palabras, la pornografía que podemos encontrar en König tiene poco que ver con la pornografía misógina, heterosexual, *mainstream* y disciplinadora del binarismo de género varón/mujer.

En sus historietas los usos que se hacen del material pornográfico gay pueden ser leídos como una resignificación de la pornografía en términos de disidencia sexual y confrontación con la heteronorma. De acuerdo a esto, algunos de las utilizaciones que se realizan de la pornografía gay de los años setenta y ochenta, se acercan a representaciones cercanas a lo posporno, sobre todo en la resignificación y politización de la visibilización explícita de prácticas sexuales disidentes. En la discusión que abre la historieta se habla sobre los tipos de pornografía y el lugar de la pornografía heterosexual en el mundo gay. En la imagen visual la viñeta focaliza en tres personajes mirando pornografía gay mientras se masturban.

⁵⁹⁷ No se puede negar el vínculo estructural de la obra de König con la pornografía gay de los años setenta y los años ochenta: "Im folgenden Indizierungsverfahren konnte dann zweitens endgültig der naserümpfende Verdacht ausgeräumt werden, König bewege sich in den Gefilden der Pornografie." (Bartholomae, 1996: 10).

⁵⁹⁸ Según König, el título alude a una palabra austríaca ("*Bullenklöten*") que significa "huevos de toro/buey". Así se traduce al castellano en la edición de La Cúpula.



(König, detalle de viñetas, 1992: 7 y 10)

La diferencia con representaciones anteriores es que en este caso se visibilizan los penes y la eyaculación de uno de los tres en la viñeta. El principio de visibilidad del sexo se introduce desde el comienzo de la obra.

La obra no cuenta el inicio de la relación entre Konrad y Paul, los protagonistas, sino un momento de crisis.⁵⁹⁹ En general, las novelas gráficas los toman en diferentes momentos de su vida en común en los que ocurren sucesos que desencadenan problemas en la pareja. Muchos de los momentos que se mencionan o no conocemos en esta obra se completan en posteriores y en las recopilaciones de las tiras cortas. En ambos personajes, se juega con dos estereotipos de masculinidad gay alejados de la normalidad homosexual. En la historia se introduce un personaje que despierta el deseo sexual de Paul, Ramón, un albañil español (en otro juego con los estereotipos de masculinidad). Este personaje genera una crisis entre Konrad y Paul, no por que Paul sea infiel (son una pareja/matrimonio “libre”) sino porque Paul se enamora de Ramón.

La relación entre Konrad y Paul es el choque de dos estereotipos de lo gay, de dos mundos disímiles que según una normalización de lo gay no pueden estar juntos y son en sí mismos una imposibilidad. O en todo caso un tipo de relación que no debe ser visibilizada por el colectivo gay que aspira a integrarse en la normalidad. El problema entre ambos tiene que ver con que Konrad no termina de asumir su sexualidad y Paul se encuentra en el otro extremo, son como los dos polos de una misma ecuación. Y lo extraño de su relación es que son dos personas que conforman estereotipos de identificación que de acuerdo a los estereotipos de normalidad gay no deberían estar juntos, pero que son reunidos para deconstruir ambos estereotipos.⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Luego de la introducción de Paul y sus amigos, se presenta a Konrad, su pareja, en un contraste fuerte entre ambos, ya que pasamos de la masturbación grupal y la pornografía a Konrad, un profesor de piano que le da clase a uno de sus alumnos. También en ese primer momento, cuando Paul ve orinando a Konrad, se explicita el gusto de Paul por la lluvia dorada.

⁶⁰⁰ Un recurso cómico de esta cuestión se da en la oposición de los gustos culturales: Paul con música de Marianne Rosenberg y Konrad con Maria Callas.

10.2.1. SM GAY, FIST-FUCKING Y LLUVIA DORADA

Bullenklöten! también es utilizada para representar los espacios del colectivo gay y en particular de lo SM gay leather en la ciudad de Colonia con toda la parafernalia que König ya venía desarrollando en los *SchwulComix* y *Bis auf die Knochen*. En ese sentido, Paul como personaje le sirve a König para seguir representando de forma visible las prácticas y espacios de lo SM gay leather. En esa representación, Paul recorre lo que no es aceptado por la normalidad en tiempos del VIH-Sida: el *cruising*, la prácticas SM gay, el sexo en los baños públicos, etc.

Por ejemplo, el *fist-fucking* es representado en la intimidad de una pareja gay, ya que en un encuentro con dos amigos, Konrad y Paul son invitados a ver el video en el que grabaron una sesión de *fist-fucking*. La práctica no es visibilizada, sino que en la viñeta se visibilizan las caras de los personajes mientras miran el video.



(König, detalle de viñetas, 1992: 47)⁶⁰¹

⁶⁰¹ Traducción al español: "¡La película del *fist-fucking* del fin de semana es genial! ¡Tú mismo has dicho que qué suerte que lo filmamos! ¡Sí...! la película del *fist-fucking*! ¡Eso es otra cosa! ¡El sábado le metí el antebrazo frente a la filmadora. ¡Salió realmente bien! ¡Todavía no puedo creer que sea mi culo lo que está en la pantalla...! ¡quiero decir, te miras eso y no puedes creerlo!"



(König, detalle de viñetas, 1992: 48)⁶⁰²

En toda esta cuestión del *fist-fucking*, König se posiciona muy cerca de ciertos planteos teóricos sobre las prácticas de lo SM gay-lésbico.⁶⁰³ El *fist* es una constante en varias de sus obras, justamente una práctica que escandaliza a la heteronorma más progresista y la normalización de lo gay. En ese sentido, por momentos, se puede ubicar a Konrad en el lugar de la norma gay y a Paul en un lugar más queer. Es interesante pensar la pareja como la “supuesta” lucha de lo gay y lo queer, una lucha que no es tal, sino más bien que se trata de una crítica a la forma en que se desvirtúan en los años ochenta y noventa los inicios de la rebelión gay de los setenta. Recordemos que König está sufriendo la influencia de ciertas cuestiones vinculadas a lo queer, como la influencia de lo SM-gay-lésbico norteamericano (por ejemplo, detectada en la presencia de la publicación *Drummer Magazine*). Las teorizaciones de Gayle Rubin y David Halperin en torno al *fist* parecen estar a tono con la representación que hace del mismo König en esta y otras obras.⁶⁰⁴

⁶⁰² Traducción al español: “¡Fijense! ¡quién diría que ese enorme cráter que se ve ahí es mi culo! ¡Yo sí que no! ¡Ahora no te hagas el coquetito! ¡La próxima vez te meto yo el brazo, a ver qué dices! ¡tu brazo delgadito me lo trago como si nada! ¡Llegué a introducirle hasta aquí! ¡Nunca habíamos llegado tan lejos! ¡Yo estaba completamente que me desmayaba! ¡En otro planeta! ¡Llegué tan adentro que hasta noté los latidos de su corazón! ¡Una experiencia muy existencial!”

⁶⁰³ Sobre el *fist-fucking*, Sáez y Carrascosa indican que es una práctica que surge en el seno de las comunidades SM gay. Ellos también indican que no es tampoco que sea evidente como práctica exclusiva del SM, ya que no todos los SM lo practican ni todos los que hacen *fist* son SM. Pero sí existe un vínculo cultural en los espacios en los que aparece, creados por la comunidad SM gay leather en los años setenta. Cf. SÁEZ, Javier/CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo. Políticas anales*, 2011, p. 103.

⁶⁰⁴ CF RUBIN, Gayle. *Deviations. A Gayle Rubin Reader*, 2011; y HALPERIN, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*, 2007 [1995].

10.2.2. VIOLENCIA HETEROHEGEMÓNICA

Otra cuestión importante es la tematización de la violencia y la discriminación de la heteronormatividad, encarnada en un episodio puntual del que es víctima Konrad en la historieta. La situación se desencadena ante la homofobia del marido de una amiga, que lo ataca físicamente a partir del prejuicio de lo gay unido a la pedofilia. La violencia masculina y heterosexual se enciende en el ataque físico de Helmut, que es el estereotipo de varón patriarcal, homofóbico, heterohegemónico y casado. Lo interesante de toda la situación que exhibe los prejuicios más oscuros de la heteronormatividad, es que la historieta logra un manejo muy acertado de la comedia de situación para evitar caer en un tono trágico o dramático. No se toma la acción en un tono serio, sino que se encuentra incorporada como parte de los prejuicios a los que está sometida la disidencia sexual. El prejuicio heteronormativo sobre el personaje gay como abusador infantil y el odio del hombre heterosexual juegan en la violencia de este episodio. Toda la situación de violencia ocurre fuera de la viñeta:

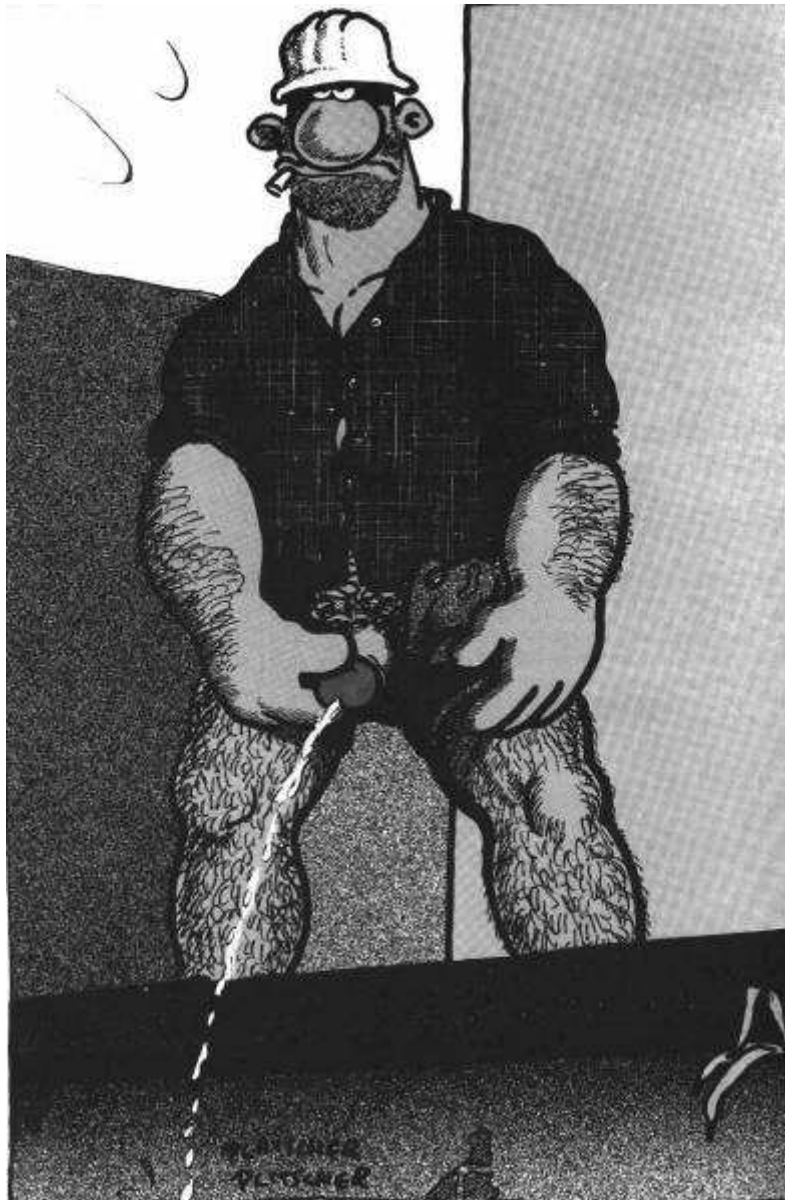


(König, página entera, 1992: 86)

La violencia heteronormativa irrumpe en el hogar de Konrad y Paul, pero en ningún momento es visibilizada en la representación visual,⁶⁰⁵ aunque queda claro que el hombre marido-heterosexual es retratado como una bestia patriarcal violenta e irracional.

10.2.3. EL TERROR ANAL DE RAMÓN

En *Bullenklöten!* Paul termina enamorándose de Ramón, el albañil español que apenas habla alemán y se declara varón heterohegemónico:

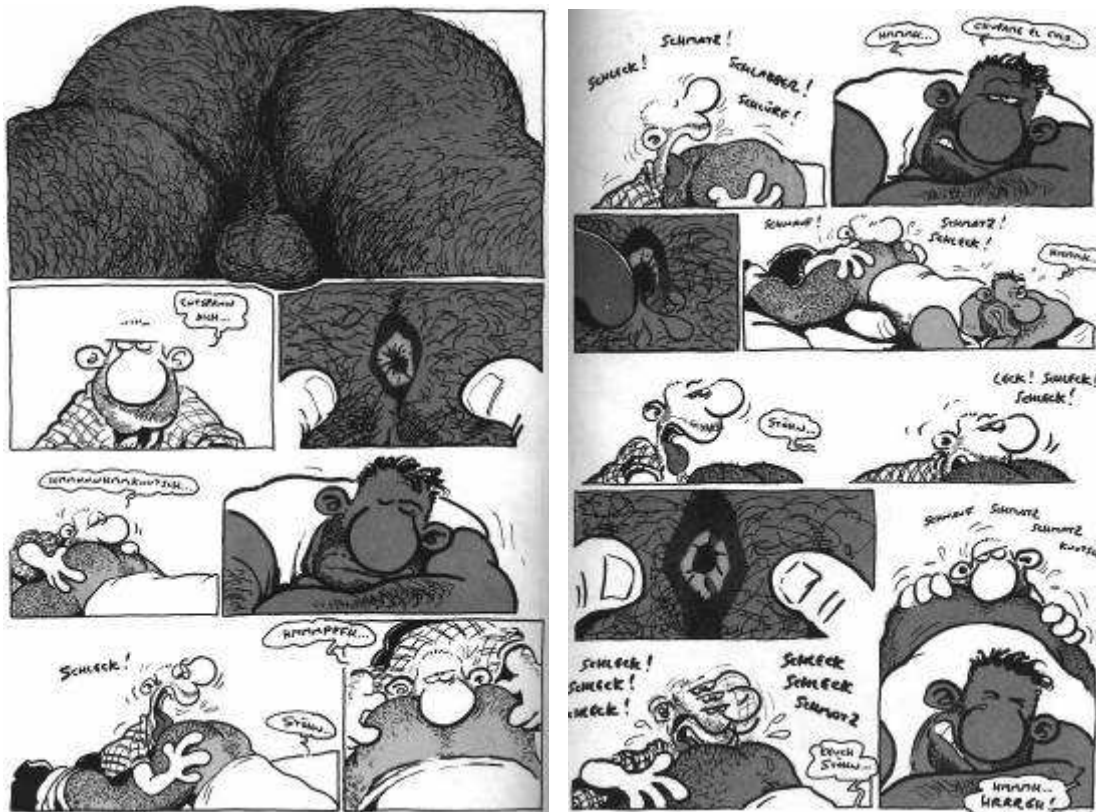


(König, página entera, 1992: 50)

Paul lo observa varias veces orinando y eso despierta su deseo, pero desde el primer contacto Ramón remarca que no es homosexual. Lo interesante es que la misma historia plantea que la obsesión (sexual) de Paul por Ramón tiene mucho más que ver

⁶⁰⁵ Luego nos enteramos de las consecuencias físicas en el cuerpo violentado de Konrad, que queda hospitalizado, con traumatismo múltiples y el tabique de su *Knollennasen* roto.

Una cuestión que hay que resaltar de *Bullenklöten!* tiene que ver con la relación que se establece entre el personaje de Ramón y Paul. El primero constantemente refuerza su heterosexualidad hegemónica, mientras Paul constantemente busca el momento para concretar algún tipo de relación física. Lo interesante es la insistencia de Paul por el “culo” de Ramón, ya que se trata de una zona “tabú” en el varón heterosexual. Ante varios intentos de Paul, Ramón termina accediendo a que le “chupe el culo”, momento en que se visibiliza en primer plano el ano heterosexual:



El ano del hombre heterosexual se exhibe en primer plano, se focaliza y se asocia al placer. En ese sentido, toda la escena se puede leer desde la idea de “Terror anal” de Beatriz Preciado. La castración del placer en el ano heterosexual se rompe ante la insistencia del sujeto abyecto Paul, el ano “castrado” se hace presente y se recorta la figura de Ramón a partir de su ano, que queda a disposición de la lengua queer de Paul. Ramón interrumpe la tarea de Paul y se marcha, pero en la almohada queda la

211

prueba de la eyaculación de Ramón ante el resurgir del placer anal castrado en el varón heterohegemónico. El segundo encuentro entre Ramón y Paul se produce como una operación por parte de Ramón de reforzar su heterosexualidad, quiere que Paul tenga sexo con una prostituta, ya que Paul lo introdujo en el placer anal, quiere borrar la huella de su heterosexualidad mancillada. En medio de una situación cómica, Ramón intenta obligar a Paul a que “chupe” el sexo de la prostituta Sabine como lo hizo con el ano heterosexual. Para Ramón, se trata de una cuestión de su “honor herido”. Se visibiliza en primer plano la vagina de la prostituta y en la representación visual parecería que existe cierta equiparación entre el ano de Ramón y la vagina de Sabine, una forma de deconstruir la masculinidad heterohegemónica. El honor de Ramón es la cuestión que se pone en juego, ese honor que al ser “mancillado” por Paul al “chupar” el ano heterohegemónico, convierte la masculinidad heterosexual de Ramón en una ficción normativa y disciplinadora. Como en muchas otras obras de König estamos ante una masculinidad heterosexual y hegemónica que es una ficción de género que se termina desenmascarando. Finalmente, Ramón hace que Sabine le chupe el pene y Paul el ano, en una forma de escapar al deseo que en realidad siente por Paul. Ramón desea a Paul, pero su ficción de masculinidad heterosexual le impide concretar ese deseo, la forma que encuentra en este episodio es el contacto bisexual. La matriz heterosexual lo configura y no lo deja escapar. Todo termina con Ramón eyaculando en la boca de Paul:



(König, páginas completas, 1992: 123 y 124)

La representación sexualmente explícita de estas páginas vuelve a la obra una visibilización de la sexualidad disidente. Paul termina teniendo un comportamiento de riesgo respecto al VIH-Sida al tragar el semen de Ramón, lo que produce una ruptura (temporal) con Konrad.

10.2.4. PORNO-HISTORIETA Y REPRESENTACIÓN SEXUAL EXPLÍCITA

En la obra también se tematiza la pornografía en la representación visual pornográfica, lo que convierte a *Bullenklöten!* en una suerte de porno-cómic o porno-historieta (sin pensar el término porno en un sentido negativo). Cuando se menciona la revista pornográfica gay que encuentra la madre del alumno de piano de Konrad se explicita la referencia a un material pornográfico gay real de los años setenta:

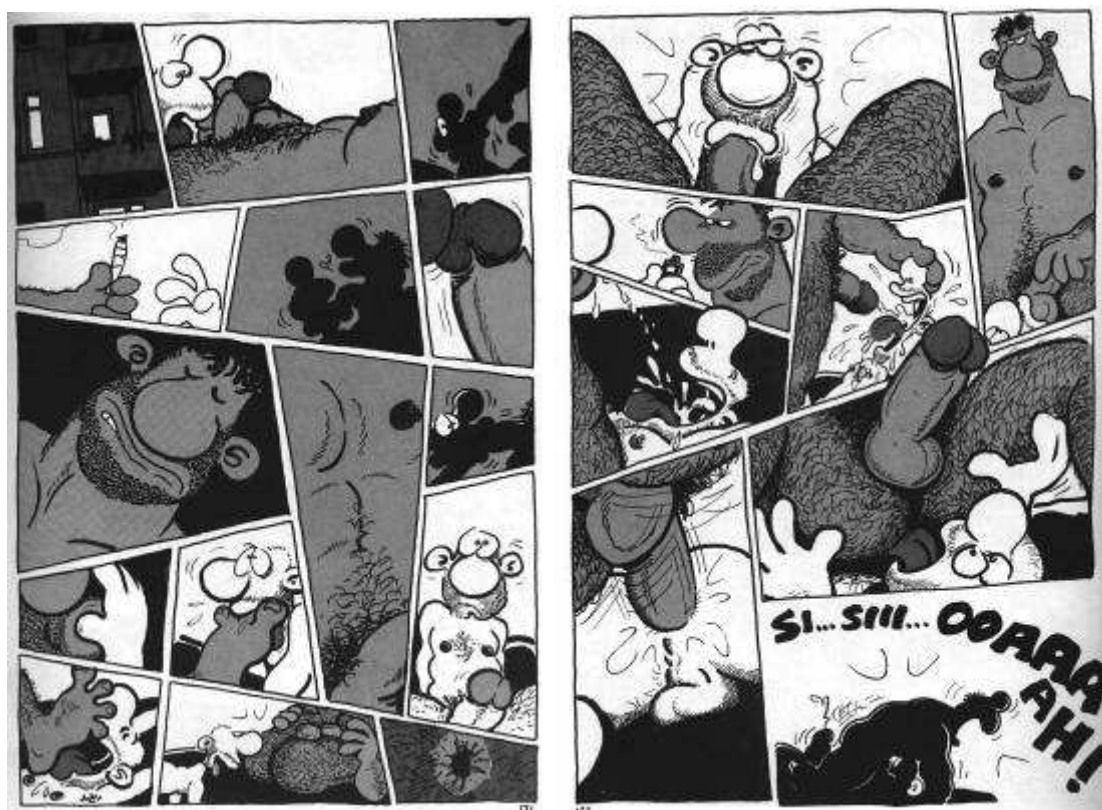


(König, detalle de viñetas, 1992: 84)

La referencia puntual es a la publicación *Long Ryder*, en la que participan los performers del porno gay, Jon King y Lee Ryder, mencionados puntualmente por Paul en la historieta.⁶⁰⁷ [Cf. figuras 52 a 54] Si hablamos de interdiscursividad, justamente uno de los discursos a los que remite constantemente la obra de König es la pornografía gay de los años setenta.

Hacia el final de la obra, Ramón irrumpe borracho en casa de Paul y ambos terminan teniendo relaciones sexuales en una serie de viñetas que constituyen representaciones pornográficas de disidencia sexual, con prácticas abyectas tanto para la heteronorma como la norma gay de lo aceptado y lo políticamente correcto: lluvia dorada, uso de *poppers*, tragar semen, etc. Y una vez más, el ano de Ramón toma el primer plano en la representación visual:

⁶⁰⁷ *Long Ryder*. *Super Stud Lee Ryder, Long, Hard & Hot*, publicación pornográfica gay sin fecha (presumiblemente a principios de los años ochenta), Editorial Graficolor Productions. Este tipo de publicaciones pornográficas acompañaba las ediciones de películas porno gay de los años ochenta. Cf. ESCOFFIER, Jeffrey. *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*. 2009.



(König, páginas completas, 1992: 151 y 152)

En estas páginas es donde se cruza el arte visual de König con la representación pornográfica gay, pero el uso que hace de las mismas no está orientado a un disciplinamiento ni a una normalización, ya que la porno-historieta de König lo que está haciendo es visibilizar las prácticas de la sexualidad disidente que no tienen lugar en los textos culturales.⁶⁰⁸

10.3. DETALLES MENORES DE UNA VIDA QUEER: LAS RECOPILACIONES DEL CICLO “KONRAD UND PAUL”

Si ordenamos cronológicamente la primera parte del ciclo de “Konrad und Paul”, en primer lugar se debe mencionar el volumen *Konrad und Paul* (1993), que contiene tiras e historias cortas anteriores a *Bullenklöten!*, producidas y publicadas en el período 1989-1993. Hay que recordar que Paul ya tenía una aparición previa en el universo *Knollennasen* de König, en *Beach Boys*, donde no se encontraba del todo configurado pero ya eran reconocibles algunas características del personaje, ya que el Paul-pornógrafo de *Beach Boys* tiene mucho del posterior, aunque su veta filosófica se pierde en la construcción definitiva. Los tomos recopilatorios de las tiras breves de Konrad y Paul, originalmente publicados en la revista gay *Magnus*, completan el

⁶⁰⁸ La obra termina con Paul yendo a buscar a Konrad, con los dos juntos abrazados en una playa del Mar del norte, donde se cierra *Bullenklöten!*, con Paul reconociendo que tuvo sexo sin precauciones, rompiendo parte del “contrato” matrimonial entre ambos, situación que será desarrollada en *Super Paradise* (1999).

sentido y los detalles argumentales de las novelas gráficas. Siguen la idea de representar la vida cotidiana de ambos personajes.

Como están fechados por el autor en su momento de producción se puede hacer una cronología de todas las historias breves publicadas, así como se reconocen referencias a obras extensas como *Bullenklöten!*. Las temáticas son diversas pero continúan con las líneas trazadas por König: lo SM gay leather, la reivindicación gay, la normalización, el matrimonio gay, los diferentes estereotipos, etc. También es importante remarcar que el elemento cómico llega a su grado máximo en la obra de König con las historietas cortas, sobre todo las del ciclo de “Konrad und Paul”, aprovechando muchas situaciones de la vida en común de ambos personajes para jugar con la comedia.

10.3.1. KONRAD UND PAUL 1 (1993)

El primer volumen recopilatorio reúne tiras de los personajes fechadas de 1990 a 1992. Como los otros dos volúmenes, su importancia radica en la representación de momentos de la vida cotidiana de Konrad y Paul, así como cubrir detalles no narrados en las novelas gráficas. También resulta importante cómo las tiras cortas utilizan el humor para contar situaciones dramáticas, así como la visibilización (explícita) de prácticas y situaciones de la disidencia sexual, en particular lo SM gay y leather⁶⁰⁹ y la pornografía gay.

Me interesa remarcar la historieta que funciona como prólogo-presentación en virtud de la información sobre la biografía de Konrad y Paul que nos ofrece. Se trata de una historieta marco-introductorio que es posterior a las tiras. En esta suerte de prólogo ambos le hablan al lector, actúan como si fuera una entrevista audiovisual. Plantean que el tomo reconstruye su historia: están juntos hace unos 10 años y se conocieron en una fiesta heterosexual. Konrad iba de novio con Brigitte⁶¹⁰ y se asume gracias a Paul, que iba a la fiesta a hacer un show *drag*. Gracias a este prólogo se reconstruye parte de la historia de los personajes, además de que esta anécdota es retomada con posterioridad en la novela gráfica *Sie dürfen sich jetzt küssen* (2003).⁶¹¹ A partir de su encuentro Konrad termina en la cama de Paul y se asume como gay, abandonando a

⁶⁰⁹ Algunas tiras relacionadas con lo SM gay leather son: “Wollust” (1991), en la que se introduce el elemento cómico en la sociabilidad leather con un curso de tejido para leathers; “Schwarze Rosen” (1991), que introduce a Klaus, un leather enamorado de Paul, personaje que es víctima del VIH-Sida en *Super Paradise* (1999); “Verklemmt” juega con los juguetes sexuales, cuando un amigo de Paul tiene problemas con un *cock-ring* (aro para el pene); en “Verbaldunger” descubrimos que a los ficus les gustan los juegos SM.

⁶¹⁰ Brigitte se vuelve uno de los personajes más recurrentes del ciclo “Konrad und Paul”, en *Konrad und Paul 1* aparece en las historietas “Reinkarnation” (1990), con una charla sobre vidas pasadas, y en “Damals” (1991), donde Konrad le revela más detalles de su deseo homosexual.

⁶¹¹ Las historietas de König responden a una de las convenciones de la historieta sobre la vida de los personajes: recordemos que los personajes de historieta envejecen más lento que los seres humanos reales, König adhiere con Konrad y Paul a esta convención.

Brigitte, su novia que en el presente es la amiga de Konrad a la que Paul no soporta. En la anécdota en el pasado hay referencias al contexto, como todo lo acontecido entre Ramón y Paul en *Bullenklöten!*. En el prólogo se puede ver el programa de las historias cortas del ciclo “Konrad und Paul”: contar anécdotas de la vida matrimonial de esta pareja,⁶¹² que no es de cualquier tipo de matrimonio, sino que es una suerte de resignificación del matrimonio tradicional.

Del conjunto me interesa señalar brevemente algunos ejemplos. En “Sex Parts” (1990) se debate una vez más sobre el gusto de Paul por el arte gay pornográfico, a partir de la referencia a uno de los grabados de la obra *Sex Parts* de Andy Warhol. [Cf. imágenes 55 y 56 en anexo] Lo porno gay vuelve a hacerse presente cuando la pareja visita un sex-shop gay en “Big Dick” (1989), buscando un dildo imitación del pene del performer Jeff Stryker y terminan comprando el de Al Parker, que reproduce la voz y eyacula leche condensada, una vez más la presencia de la pornografía como referencia constante y en particular la figura de Al Parker. La reflexión pornográfica se tematiza varias veces,⁶¹³ junto a la representación visible de los cuerpos desnudos, la vida sexual de los personajes y sus vínculos con espacios homosociales en el marco de la comunidad gay.⁶¹⁴ No todas las historias se tratan de tiras cortas humorísticas, en algunas el humor aparece en un contexto de fondo histórico-político⁶¹⁵ o se corre cuando emerge el drama ante la realidad de la crisis del VIH-Sida.⁶¹⁶ En ese sentido, resulta ejemplificador “Schwule Ticken” (1992), en la que se presenta la violencia sobre lo gay: Paul llega sangrando a su casa porque lo atacaron con palos de beisbol un grupo de homofóbicos. Paul quiere ir y darles su merecido y va llamando a sus amigos pero todos ponen excusas. Termina yendo con Konrad de noche. Hay enojo y

⁶¹² Hay muchas historietas del volumen que se encargan de contar anécdotas de la vida cotidiana privada de los personajes; Mega-hip (1991), en la que se contraponen los gustos musicales de cada uno; “Dreier” (1991) nos muestra como la promiscuidad de Paul afecta la vida en pareja.

⁶¹³ En “Kanal Sieben” (1990), a partir de la llegada del técnico de televisión se genera una situación cómica con la pornografía gay de Paul.

⁶¹⁴ En “Schlafes Unschuld” (1989) se visibiliza una situación sexual humorística, con la eyaculación de Paul representada en la viñeta; en “Bon Appetit” (1990) Konrad y Paul salen a cenar a un restaurant francés; en “Psi” (1989) vuelve a visibilizarse el sexo y se representa en la viñeta el pene y la erección de Konrad; en “Familienpflichten” se visibiliza el baño como espacio de intercambio sexual; en “Jack Off” se representa el espacio de un bar gay en el que se celebra una fiesta nudista; en “Pas de deux” (1990) se juega con el ballet y la representación homoerótica; en “Model Kopenhagen” se hace humor sobre la sociabilidad en la comunidad gay; en “Golden Shower” la pareja discute sobre por qué deben orinar sentados; en “Jenseits von Zweiundzwanzig”, Paul discute con un amigo sobre el paso del tiempo; en “Tuten und Technik” se visibiliza el sexo en la vida cotidiana de los personajes; en “Halb sieben” (1991) se convierte en objetos sexuales a los varones heterosexuales; en “Hilton” se juega con la obsesión sexual de Paul; en “Freitagabend”, se hace humor sobre los gustos de los grupos gay; en “Spanish Nights” (1991), con ambos personajes de vacaciones, se vuelve a tematizar la obsesión sexual de Paul.

⁶¹⁵ En “Alle Jahre wieder” (1990) se escuchan referencias en la radio a la reunificación alemana.

⁶¹⁶ En “Was bleibt” (1992), un amigo de Paul está muy débil, a punto de ingresar en el hospital porque tiene VIH-Sida. La historieta narra a quién le lega todas sus pertenencias ante la posible muerte en el futuro. La historieta es importante por la visibilización que se realiza del VIH-Sida y de un personaje-víctima.

miedo en toda la historieta, el humor deja lugar a la visibilización de la violencia y el miedo, se trata de una historieta que denuncia una situación dramática.

10.3.2. KONRAD UND PAUL 2 (1994)

Konrad und Paul 2 (1994) recopila historias escritas en 1993-1994. Como en el volumen anterior sigue manteniendo las líneas temáticas habituales de König, pero se nota una evolución en el manejo del registro humorístico de la viñeta y la tira breve, así como una configuración más sólida de los personajes y su entorno. Las tiras tematizan situaciones de la vida cotidiana de Konrad y Paul narradas desde una perspectiva cómica-tierna,⁶¹⁷ visibilización de prácticas sexuales disidentes,⁶¹⁸ representación de cuestiones vinculadas a lo SM gay leather⁶¹⁹ y al pasado de las sexualidades disidentes,⁶²⁰ entre otros temas.

Me interesa destacar del conjunto de las historietas del volumen segundo, algunas referidas a temas específicos que son retomados en las novelas gráficas, la construcción del personaje de Paul como escritor de porno-novelas, la tematización del VIH-Sida y la referencia a otros materiales culturales como la pornografía gay.

En primer lugar, la compilación se abre con una reconstrucción (sin título) en formato de historieta de una de las novelas históricas gay-porno-eróticas que escribe Paul. El marco histórico es la guerra entre Roma y los cartagineses y se ubica en la captura de un espía galo que trabaja para los romanos y el encuentro y abuso erótico del cartaginés sobre el galo. Cuando se está por producir el encuentro sexual Konrad interrumpe y la viñeta nos lleva a Paul en su máquina de escribir en plena creación literaria.

En segundo lugar, como ya he mencionado, en las tiras se completa la biografía de los personajes, con cuestiones que son retomadas en las novelas gráficas pero sin desarrollo. En el caso de este volumen, en “Ausgerutscht” (1993), se recompone la

⁶¹⁷ La ternura y la comicidad se hacen presentes, entre otras, en tiras como: “Talk dirty” (1993), donde Konrad descubre lo que gasta Paul en una hotline gay; “Lenz” (1993), en el que Paul toma un baño de sol desnudo e invita a Konrad; Morgenlatte (1994), donde se sigue jugando con la demanda de sexo de parte de Paul; “Sylt” (1993), una tira en la que Paul no puede dejar de mirar hombres en la playa.

⁶¹⁸ En varias historietas breves sin fecha y título específico se visibiliza la intimidad sexual entre Konrad y Paul, así como en otras del volumen. Recordemos que la visibilización de la práctica sexual es parte modular de las historietas de König.

⁶¹⁹ El SM gay leather está presente en König desde sus comienzos. En “Konrad y Paul” se lo continúa representando, sobre todo en la progresiva introducción de Paul en la escena leather de Colonia, cuestión que se ve plasmada en las novelas gráficas y las tiras y *cartoons*. Algunos ejemplos son: en “Putze” (1993), Paul insiste con la idea de usar a un masoquista para que les limpie al considerarlos sus amos, Konrad no comparte la idea y se niega a la práctica porque no quiere orinar sobre el esclavo para darle placer; en “Putze 2” (1993), Konrad acepta y deciden probar con la idea de Paul. Konrad se niega, pero finalmente los dos se ponen la ropa SM. Konrad no parece un leather de verdad, pero con la ropa puede “parecer” uno, y tampoco entiende que el masoquista quiere que le den órdenes y le paguen con una sesión de lluvia dorada (de la que Paul se va a encargar); en “Welten” (1993), un amante leather de Paul charla con Konrad sobre los gustos sexuales de Paul (siempre en referencia a lo SM).

⁶²⁰ En *Zeitzeuge* (1994), se tematiza el pasado del colectivo gay y el compromiso con la militancia: Paul, Lutscher y un amigo pasan la noche en un bar gay, Lutscher escucha a un hombre que comenta cosas del pasado gay y no puede dejar de oír y termina oyendo toda la historia de una generación homosexual que no pudo disfrutar de la libertad de Paul y sus amigos.

historia de una relación sin protección sexual que tuvo Paul, con Jürgen el de “Brontosaurus-dödel” (“pija de brontosaurio”). Paul le cuenta a Lutscher que tuvo sexo penetrativo sin protección con Jürgen. Esta historieta retoma el tema del cambio de conductas sexuales y la dificultad para ubicarse en la nueva era del VIH-Sida. Lutscher le recuerda a Paul todos los muertos y enfermos. Paul decide no contarle nada a Konrad porque siempre tienen sexo seguro y duermen hace meses en camas separadas. Ya están juntos hace once años y el sexo no es lo mismo. Pero cuando llega a casa se mete en la cama con Konrad y no puede dormir. La preocupación queda dando vueltas y va a explotar en la segunda novela gráfica, *Super Paradise* (1999). El VIH-Sida vuelve a ser retomado en otras historias del volumen, en particular me interesa precisar una que se aleja de lo cómico para narrar un momento dramático y duro para los personajes. En “Bad News” (1994), Paul está por salir con un amigo a un festival. Konrad los interrumpe para decirles que llamó Alfons porque Fränzchen murió,⁶²¹ hay lágrimas y tristeza, la atmósfera de crisis por las muertes de VIH-Sida cubre la historieta. Deciden ir al festival gay como homenaje a Fränzchen. En la tira siguiente, que no tiene nombre, se continúa con la historia, Paul visita la tumba de su amigo y dialoga con su espíritu en una historieta de una carga dramática y melancólica muy fuerte.

En tercer lugar, me interesa destacar una historieta en la que vuelve a trabajarse la referencia constante a la pornografía gay de los años setenta. En “Videoabend” (1994), Konrad y Paul buscan una película en un videoclub y no logran ponerse de acuerdo en qué elegir. Paul se termina encontrando con Lutscher y alquilan una película pornográfica juntos, lo que llama la atención es que hay detalles de la película en el diálogo entre ambos:



(König, detalle de viñetas, 1993: 40)⁶²²

⁶²¹ Fränzchen es uno de los personajes secundarios de *Der bewegte Mann*. El universo-*Knollennasen* se ve afectado de forma contundente por el VIH-Sida. Este personaje que vuelve a ser mencionado en algunas obras y muere en esta historieta permite pensar en la coherencia interna del universo ficcional de König.

⁶²² Traducción al español (de la edición en español de La Cúpula): “Dick Fisk y Sky Dawson son una muestra exacta de tostados macizos y blondos totalmente americanos. El atleta de la universidad Dick Fisk se tuerce la pierna, lo que le hace merecedor de atención/El entrenador de Dick da masaje a un

Encuentro esta descripción importante por varias razones. Primero, porque está haciendo referencia explícita a una película pornográfica en particular sin dar el nombre, *Champs* (1978, Bill Clayton).⁶²³ Segundo, es una película en la que participan performers que ya aparecen en otras historietas de König como Dick Fisk o Al Parker, en particular el caso de este último es recurrente en todo el proyecto creador de König. Y tercero, no se trata de pornografía del contexto de producción de la historieta (el año 1994), sino de pornografía gay de los años setenta. El vínculo directo con el movimiento de liberación gay-lésbica y la disidencia sexual resulta evidente.

10.3.3. KONRAD UND PAUL 3 (1996)

El tercer volumen de Konrad y Paul recopila historias de 1994-1996 y continúa con la tónica de los volúmenes anteriores. Visualmente se puede apreciar cómo ya se halla configurado definitivamente el estilo de König así como la construcción visual de ambos personajes. También hay un interés por introducir nuevos personajes en el universo, como la consolidación de una constelación familiar con el personaje de Edeltraut, la hermana de Paul. Estas recopilaciones vuelven a los temas habituales en König, con énfasis en historietas que tematizan la relación de lo gay con las estructuras familiares,⁶²⁴ el VIH-Sida,⁶²⁵ el vínculo no normativo entre Konrad y Paul,⁶²⁶ los prejuicios internos y la discriminación en la comunidad gay.

Como ejemplo del desarrollo y problematización del vínculo de los personajes con sus estructuras familiares, me interesa referirme brevemente a la historia protagonizada por Edeltraut, la hermana de Paul. Su primera aparición detectada es de una historieta anterior, compilada en la edición biográfico-crítica sobre König *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König* (1996). En esa historia corta “Konrad und Paul. Heten von Hinten”, se introduce a Edeltraut, que aparece para presentar a su tercer novio del año, un argentino velludo llamado Carlos Suarez Minichilo. La historieta narra cómo Edeltraut y Carlos quieren recomendaciones para la penetración anal. Paul le da consejos a su hermana y le termina dando *poppers*, con lo que Edeltraut se marea mientras Konrad y Carlos hablan de sexo anal y este último se violenta y golpea a Konrad pensando que intentaba seducirlo (la violencia heterosexual siempre golpea

músculo tras otro de Fisk hasta que dobla la hoja y la articulación se vuelve gruesa después de la fricción. Mientras tanto el chofer Al Parker deja el rolls y reflexiona un poco, con el rabo en el puño.”

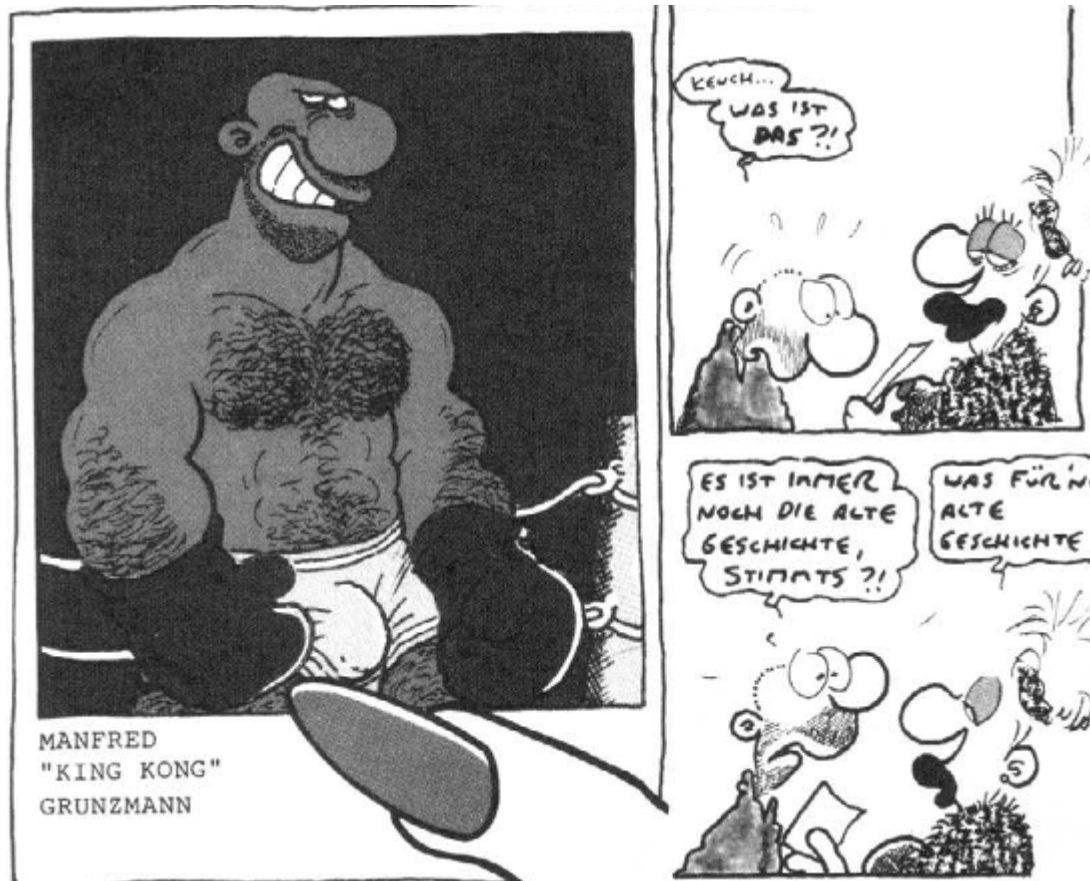
⁶²³ A partir de los datos suministrados por la historieta se puede determinar con seguridad que se trata de ese film pornográfico gay.

⁶²⁴ Se continúa trabajando con las estructuras familiares, y se introduce mayor énfasis en la presencia de personajes familiares. Por ejemplo en “Gifts” (1995) se realiza un chiste con una confusión con las tarjetas de los regalos familiares.

⁶²⁵ El VIH-Sida vuelve a ser tema recurrente, en este caso en “Ich muss sterben” (1997), Paul tiene una pesadilla sobre su muerte y charla con Konrad sobre la situación. Se puede relacionar la tira directamente con *Super Paradise* (1999). En la charla se menciona la muerte de Fränzchen, ocurrida dos años atrás.

⁶²⁶ En “Einjähriges” (1996) Paul y Konrad no tienen relaciones sexuales desde hace un año. Cuando aparece la idea de desexualizar su vínculo y convertirlo en una amistad, terminan en la práctica sexual.

el cuerpo de Konrad). [Cf. imagen 57 en anexo] La primera historieta de publicación masiva en la que se presenta el personaje de la hermana de Paul aparece justamente compilada en *Konrad und Paul 3* y se titula “Edeltraut” (1997). Edeltraut está saliendo con un campeón de boxeo, llamado Manfred “King Kong” Grunzmann:



(König, detalle de viñetas, 1996: 11)

Eso los lleva a discutir sobre un episodio de la adolescencia en el que Paul mostró una foto de ella desnuda para masturbarse con sus compañeros. Él argumenta que por eso ella se acostó con todos los tipos de hombre que le gustan a él. Discuten y Edeltraut cuenta que trabaja en el local de Manfred como luchadora en el barro en un número lésbico con la ex mujer del boxeador. La introducción del personaje de Edeltraut tiene que ver con la problematización de las estructuras familiares tradicionales y cómo la mujer sexualmente liberada también es eyectada de las mismas. Edeltraut no es aceptada por su familia, porque es una mujer que quiere tener prácticas sexuales abyectas. La hermana se convierte en un personaje recurrente en el ciclo “Konrad und Paul”.

Resulta importante pensar que si Norbert Bromer y su amigo Waltraud⁶²⁷ fueron los personajes recurrentes de König en los años ochenta, Konrad y Paul son los

⁶²⁷ Recordemos que “Waltraud” es nombre de mujer, pero que en la historieta es configurado como un personaje varón gay. El uso de nombres femeninos para los personajes gays es habitual en König.

personajes preferidos del universo-*Knollennasen* en los noventa. En la segunda etapa de König estos dos personajes son definitorios para la construcción de un universo ficcional común, que marca la profesionalización como autor.

11. CONSOLIDACIÓN DE UN ÍCONO QUEER: ...UND DAS MIT LINKS! (1993)

...und das mit Links! (1993) es una historieta publicada por Janssen Verlag que rompe con muchas de las estructuras propias del género. König la publica en esta editorial para responderle a su público de lectores gay. Ya el ícono König comienza a configurarse como tal y esta historieta juega/parodia con la construcción de König como autor de historietas gay. Es una suerte de entrevista ficcional en la que se produce un efecto muy interesante en la aparición del propio König como personaje entrevistado. La construcción de lo autobiográfico como disparador de la alteridad dominante en un universo diferente-otro queda en primer plano. *...und das mit links!* es un cómic extraño, queer, una suerte de entrevista realizada en un modo televisivo pero tremendamente consciente de su construcción artística como artificio y de su lectura como historieta. Pese a ser una entrevista que parecería televisada, los personajes, el entrevistador y König son conscientes de que van a ser “leídos” y no “vistos”. Siguiendo esa línea, nos encontramos con una entrevista que podríamos llamar autoficcional, que juega con la estructura autobiográfica de la obra de König. La intervención sobre la historieta, el montaje fotográfico, la ruptura de la cuarta pared, las historietas enmarcadas y el juego autoficcional con la figura de König-personaje, todas cuestiones presentes con anterioridad en la obra de König son llevadas a la máxima expresión en esta obra. En cuanto a lo autoficcional, estamos ante la obra más experimental de Ralf König. [Cf. imágenes 58 y 59 en anexo]

La entrevista está basada en una real llevada adelante por Bernhard Seifert.⁶²⁸ König charla con el entrevistador que a su vez constantemente tiene un guiño cómplice con el lector. La experimentación con lo autoficcional no es algo novedoso en el autor, ya por ejemplo en el final de *Prall aus dem Leben* (1989) se nos presenta König como víctima de su novio SM que amenaza al lector (rompiendo la cuarta pared). Por supuesto desde el título mismo está marcado el tono paródico-sexualmente explícito de la obra, ya que hay un doble sentido en la referencia del título. Por un lado, la mano con la que se masturba; por otro también es la mano con la que crea, hay un doble juego constante entre sexo y arte.

11.1. LA DISIDENCIA INVISIBILIZADA: LA INFANCIA QUEER

La obra recorre la vida y experiencias de König, desde lo familiar, con una foto de la familia, hasta la celebración del nacimiento masculino por parte del padre, que es

⁶²⁸ El dato de la entrevista real fue extraído de la página web de Ralf König. Cf. <http://www.ralf-koenig.com/befreiende-komik.html>. El nombre del entrevistador también figura consignado en el cómic.

parodiada por el propio König. El flashback nos traslada del momento de la entrevista a otro en el que aparece un padre romano, una suerte de Julio César, festejando el nacimiento de un hijo varón:

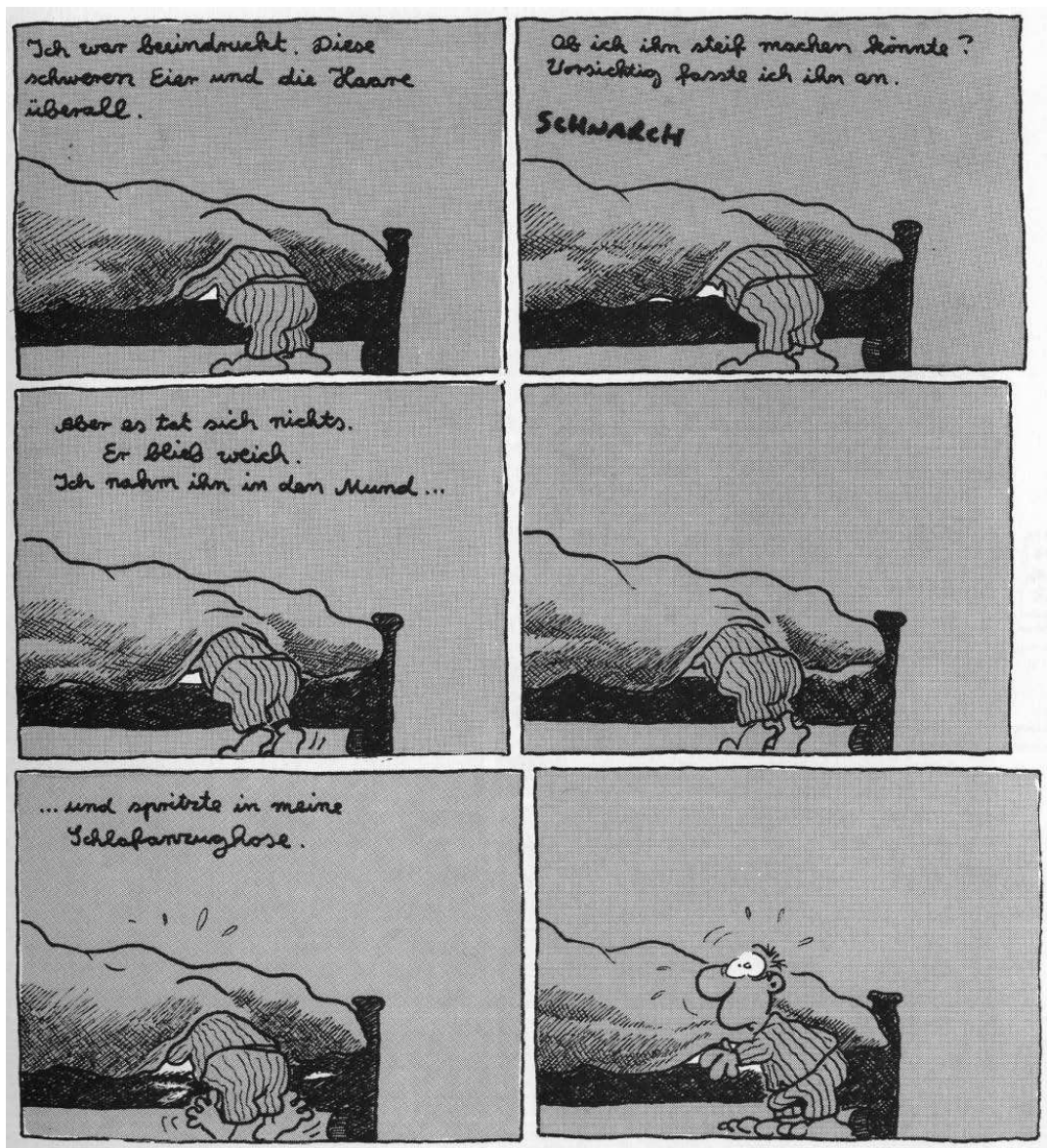


(König, 1993: 7)⁶²⁹

El contraste entre la celebración de la masculinidad heterosexual por parte del progenitor y la masculinidad queer que König-personaje articula en la descripción de su infancia complejizan, problematizan, en un punto derrumban, las estructuras de la masculinidad heterosexual. König-personaje infante rompe los límites de la heteronorma y su primer contacto sexual resulta ser una felación realizada a su padre mientras éste duerme. De algún modo, la destrucción de la infancia como espacio de la heterosexualidad obligatoria y la construcción de la misma como una ficción abyecta/queer, demuestran que todas las masculinidades podrían ser construcciones sociales y que los espacios sacralizados por la heteronorma pueden ser deconstruidos y resignificados como espacios queer.

La sexualidad infantil de König es un tópico que juega con la *queerness* infantil, algo ausente de las expresiones de sexualidad disidente “canónicas”. König-personaje está constantemente variando su biografía y juega a auto-parodiarse, es heterosexual, SM, gay, es golpeado por su novio SM (en *Prall aus dem Leben*), tiene relaciones incestuosas con su padre, etc. No hay coherencia en la biografía del König-personaje porque no es lo esperable, él está jugando con su propia persona como parodia autoficcional. König-personaje niño eyacula cuando se coloca el pene del padre dormido en la boca, y descubre la disidencia sexual más absoluta, el incesto y la homosexualidad asociados en una misma perspectiva:

⁶²⁹ Traducción al español: “y entonces tú viniste./Y entonces vine yo. Mi padre estaba contento como Julio Cesar./¡¡¡Tengo un hijo!!!”.



(König, 1993: 12)⁶³⁰

11.2. UNA QUEER-ENTREVISTA AUTOFICCIONAL

El disparador-juego con lo autobiográfico y lo raro/diferente/otro/queer como principio estructurador está presente desde el inicio mismo de la entrevista. La historieta plantea una construcción cronológica que comienza en la infancia de König, con elementos que son claramente biográficos y otros que buscan jugar con el límite del verosímil de esa autobiografía. A través de recursos ya utilizados por König, como el montaje de imágenes de otros medios, las historietas enmarcadas o el diálogo con el lector, se articula toda esta entrevista en la que König-personaje cuenta rasgos de su vida a los lectores. La novela gráfica contiene varios flashbacks que, formalmente, se presentan como historietas enmarcadas dentro de la entrevista autobiográfica a la que

⁶³⁰ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): "Estaba impresionado. Esos pesados huevos y pelo por todas partes. ¡Si pudiera ponérsela dura! Con mucho cuidado, la cogí. Pero no pasaba nada. Seguía blanda. Me la puse en la boca... y me corrí en los pantalones del pijama."

König-personaje se ve sometido porque sus “fanáticos” quieren saber de su vida privada. El reportaje sirve de hilo estructurador en el que se presentan recursos ficcionales que sirven tanto para narrar supuestos hechos autobiográficos de la vida de König como para otros claramente artificiales: el relato prehistórico sobre lo gay o las historietas creadas durante su infancia/adolescencia (que paradójicamente son también construcciones ficcionales de esa supuesta infancia/adolescencia que busca llegar al límite tolerable por un público heteronormativo).

La pregunta sobre el origen de la sexualidad de König termina siendo respondida con acusaciones cruzadas por parte de los padres, que se “culpan” mutuamente del deseo gay del hijo, ya que podría ser gay gracias a la masculinidad “peluda y sudorosa” del padre o a los recursos para terminar con el deseo fálico de König por parte de la madre (la “caca de gallina”, que termina siendo mostaza, puesta en el biberón para que el König-niño deje el mismo):



(König, detalle de viñeta, 1993: 61)⁶³¹

El recurso utilizado y repetido a lo largo de la entrevista ficcional es la corporización, con el entrevistador o el mismo König sufriendo diversas metamorfosis que alteran el sentido de la entrevista. Por ejemplo, cuando el entrevistador asume la forma del tipo de hombre por el que König-personaje siente una atracción descomunal (un hombre latino, musculoso y velludo),⁶³² la entrevista se paraliza y da lugar a un episodio sexual y a reflexiones sobre el pasado de König y su dificultad para lidiar con ese tipo de

⁶³¹ Traducción al español (de la edición española de La Cúpula): “Mientras mi padre, husmeando en mi habitación había encontrado el libro de Rosa von Praunheim. No veas la que armó.../¡¡Es culpa tuya!! ¡¡¿Por qué tenías que estar siempre cortando leña enseñando tu torso peludo y sudoroso?!/¡¡Y tú le pusiste caca de gallina en el biberón!!/¡Mostaza!/¡Sólo era mostaza!!”

⁶³² Un tipo de hombre que se parece al estereotipo de varón atractivo en la mayoría de las historietas de König, con Ramón de *Bullenklöten!* como ejemplo paradigmático.

hombres. [Cf. figura 59 en anexo] Lo autoficcional juega con el sentido de construcción de sí mismos que tienen los personajes: el mismo entrevistador reflexiona sobre cómo lo construye el König-creador, por qué no es el tipo de hombre que puede atraer a König y por qué lo convierte en un estereotipo de hombre poco atractivo a los ojos del autor. König se ríe de lo gay, de lo alemán, de lo heterosexual, en resumen se ríe de sí mismo y de todos los que lo rodean, tanto los que lo aplauden como los que lo critican. Estos y otros recursos juegan con la verosimilitud, incluyendo momentos reales de la vida de König junto a ficciones autobiográficas que se legitiman en las pruebas reales de que “ese” König es el König íntimo.

En la apropiación que hace König de recursos y tópicos como la infancia o la primera relación sexual (como pueden ser los ejemplos de la felación incestuosa que realiza al padre y la versión pornográfica de Blanca Nieves que escribe durante su infancia), se observa claramente una deconstrucción de los mismos para lograr llevarlos al espacio de lo abyecto. König se está apropiando de los prejuicios para resignificarlos: convierte lo promiscuo/abyecto en un lugar de autodefinición positiva y en un espacio para confrontar la heteronorma.

11.3. LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE RALF KÖNIG

Esta historieta resulta interesante para pensar una cuestión que despertó polémica a principios de los noventa respecto a la obra de König, me refiero a una supuesta misoginia en la representación de personajes femeninos de sus cómics.⁶³³ König-

⁶³³ Respecto a la misoginia en la obra de Ralf König, el artículo “Sexo y misoginia en la obra de Ralf König” (LUZÓN, Virginia/PUIG, Quim) analiza la cuestión en algunas obras de Ralf König. Creo interesante la posibilidad de debatir el lugar de la mujer en la obra de König, pero no desde los planteos del artículo mencionado. A partir de un análisis sesgado de algunos de los estereotipos femeninos contruidos por König en sus historietas se afirma que “el universo femenino que representa König es de desprecio y humillación hacia el cuerpo de la mujer, un insulto hacia lo femenino que se siente maltratado por esta descripción que no es en absoluto una crítica constructiva o una burla mordaz, no se trata de una sátira de la sociedad que necesite un revulsivo para aceptar el universo gay como normalizado, sino de un ataque directo al universo femenino.” (Luzón/Puig, 2012). También, en base a la construcción visual de algunos de los personajes femeninos, se concluye que: “En cuanto al dibujo, König tiene a dibujar a las mujeres con unos labios enormes y aumentados y con cortes de pelo que tapan los ojos o que producen la sensación de falsos bigotes. Igualmente los pechos son dibujados como enormes y caídos. El embarazo también permite deformar el cuerpo femenino, véase las figuras de Doro en *Pretty Baby* y la yonqui desastrosa del inicio de *El condón asesino*. Genéricamente, pues, las mujeres son presentadas sin atractivo físico de ningún tipo y ello incluye a las lesbianas (Elke y Ruth en *Podéis Besaros*, y Lampito y Lisístrata en *Lisístrata*). Hay excepciones claro pero lo son, nunca mejor dicho, por exigencia del guión. Es el caso de Elke Schmitt en *Pretty Baby* ya que no se entendería que Axel se interesara por una mujer fea, las estrellas pornográficas Samantha Whopper y Simone Booster y la soprano Kriemhild Nastrova en *Como conejos* o, en *Huevos de Toro*, algunas de las mujeres que frecuentan el Piraña y con las que Ramón asegura a Paul haber tenido relaciones sexuales. No obstante, es más frecuente que el dibujo, la alusión o el carácter de la mujer sea presentado de forma negativa.” (Luzón/Puig, 2012) En ambas alusiones hay errores de interpretación. Primero, el universo de König no busca construirse en un ataque contra el universo femenino, sino que podríamos afirmar que se trata de una deconstrucción del universo heteronormativo. En esa deconstrucción, König confronta contra los estereotipos de normalidad tanto gay como heterosexuales. En esa confrontación, el binario masculino-femenino es parodiado. Pero no se trata de un ataque en ningún sentido, en todo caso es un ataque a la sociedad toda, incluido el mismo König como creador gay. La segunda apreciación es parcialmente errónea. Todos los personajes de König son producidos visualmente como poco atractivos, incluso los personajes atractivos son caricaturas, el estilo visual de König no construye cuerpos pensados como bellos o positivos. Es cierto que algunos personajes

personaje responde a las preguntas del entrevistado sobre este tema. En particular, todo se dispara a partir de la construcción visual de algunos personajes de König (como Sabine en *Bullenklöten!*) y una historieta de *Prall aus dem leben*, “Wunderbare Tierwelt” (“El maravilloso mundo animal”), originalmente aparecida en la revista berlinesa *Zitty*, que generó una polémica con los lectores. König vuelve a recurrir al montaje para incluir las críticas y acusaciones de misoginia de los lectores:



(König, página completa, 1993: 54)

femeninos son construidos con una visión de cierta “fealdad”, pero de igual forma que los estereotipos masculinos. Para responder específicamente, Doro no es un personaje construido con una visión negativa del cuerpo de la mujer. Todo lo contrario, estamos ante un personaje complejo y asociado a una figura positiva de la mujer cuando se aleja del rol de mujer dependiente del varón reprimido y represivo que es Axel. Si hay alguna crítica de la obra de König a Doro es cuando ocupa el lugar de mujer normativa. Y visualmente es un personaje construido con belleza tanto como Elke Schmitt o Axel. La apreciación de Doro como un personaje deformado cuando está embarazada es un error. Lo mismo con la mujer embarazada yonqui de *Bis auf die Knochen*. En todo caso, el personaje es construido negativamente en base a su adicción, pero no es retratado peor que su partenaire masculino o el resto de los personajes, varones, mujeres, heterosexuales, etc. Decir que Lampito o Lysistrata son personajes femeninos construidos sin ningún atractivo físico es leer de una forma sesgada y reduccionista una obra tan compleja como *Lysistrata*. En todo caso, ambas son estereotipos de personajes lesbianos cargados de plenitud y amor mutuo. El retrato es tan bello como el de Hepatitos u otros personajes queer. Si hay construcciones corporales cercanas a la fealdad son la de los varones líderes heterohegemónicos. Creo que en König los personajes femeninos heterosexuales son, en muchos casos, parodiados, pero tanto como los personajes queer o los personajes masculinos heterosexuales (en muchos casos menos que estos últimos). Las mujeres son construidas como personajes inteligentes y de mayor densidad y profundidad intelectual que los varones heterosexuales. Por supuesto que estamos generalizando, pero si hay una burla (o parodia) en König es a todo un sistema social y sexual. Y si parodia a las mujeres lo hace cuando hay estereotipos de mujer normativa y disciplinada en función del régimen heteronormado.

Las dos primeras cartas son contra König y la tercera es a favor de la historieta, o explicando lo que se marca como misoginia. En la polémica hay varias confusiones, pues en todo caso en la historieta mencionada König se está riendo de las comparaciones entre el reino animal y los seres humanos y del deseo de un estereotipo de gay alemán. Hay que tener en cuenta quién está hablando y quién marca la homosexualidad como superior a la heterosexualidad. El punto de vista del personaje gay parece ser olvidado por los argumentos de la misoginia⁶³⁴ y, sobre todo, el hecho de que se trata de una doble parodia, a la comparación heterosexualidad-naturelaza/animales y al estereotipo gay que busca sentirse superior a lo heterosexual. La primera carta es violenta y a partir del argumento de esa historia proyecta una misoginia generalizada en König:

Wenngleich ein Comic kein politisches Programm ist, so zeigt (und unterstützt) er doch eine Haltung gegenüber der Welt. Ralf König zeichnet das Bild eines hässlichen, unterwürfig um "Begattung" fiependen "Weibchens", daß sich 365 Tage im Jahr "in Bereitschaft hält", um dann von *ihm* befruchtet zu werden. (...) Und da wunder sich König, warum "die Leute" seinen Kram kaufen? Ich kann's ihm sagen. Weil sein ach so unangepasster Humor auf der alle Männer verbindenden Frauenverachtung beruht. Ein "Spass, der sich auf schwule wie heterosexuelle Leser gleichermaßen überträgt..." /Eure Leserin gewesen" (König, 1993: 54)⁶³⁵

⁶³⁴ En el artículo "Sexo y misoginia en la obra de Ralf König" también se señala: "El telón de fondo en el que se desarrollan las historias de Ralf König es el ambiente gay alemán y la inmensa mayoría de los protagonistas principales de sus novelas gráficas son homosexuales. El autor toma como opción el presentar una clara oposición entre el excitante y sexualmente liberado mundo gay y el convencional mundo hetero. Esta oposición no sólo se circunscribe a la práctica sexual sino también a valores sociales y pautas de comportamiento. Por ello las características negativas de la vida heterosexual son muchas y muy evidentes: intolerancia, envidia, habladurías, chismes, agresividad, represión, desquiciamiento y un gran control social sobre la libertad de las personas. Nada de eso ocurre en el mundo homo y si ocurre König lo contempla y nos lo hace contemplar a los lectores con amabilidad y bonhomía, mientras que si se trata de heteros su visión suele ser más contundente. Esta postura tiene su lógica ya que, a su manera, el autor es militante de las reivindicaciones de su propia condición sexual y por ello hace propaganda y prestigia a la misma." (Luzón/Puig, 2012) En estas palabras existen connotaciones muy negativas. Por un lado, se ignora que König está confrontando contra la heteronormatividad. Por otro, el mundo gay no es representado necesariamente como un espacio positivo. Hay docenas de ejemplos de todo el conjunto de obras de König donde podemos apreciar cómo se construye el mundo gay normalizado como un lugar superficial, disciplinador, discriminador, etc. Decir que König hace "propaganda" y "prestigia" la homosexualidad es malinterpretar prácticamente todo lo articulado por la obra de König. ¿Cómo se prestigia la homosexualidad representando las prácticas más incorrectas para la heteronorma y la norma gay? ¿O cómo se prestigia parodiando todos los estereotipos de lo gay? Toda esta afirmación del artículo comete graves errores de interpretación y parecen articular una defensa del régimen heteronormado. En el artículo se cometen omisiones importantes en el análisis, ya que se pretende hablar de la generalidad de la obra de König y no se toman ejemplos trascendentales para poder hablar de la figura de la mujer en König (*Hempels Sofa*). Y hay errores en el uso de las imágenes, atribuyéndolas a historietas a las que no pertenecen. También se comete un error de importancia al señalar lo siguiente: "También hay que citar, aunque no es un dibujante de cómics sino un artista gráfico y cinematográfico, a Tom de Finlandia ya que König abre y cierra *La noche más loca* con imágenes de una película porno suya en súper 8. Curiosamente lo que König usa es una película y no ilustraciones de este autor por las cuales es mucho más conocido. Aún y así König dibuja imitando su estilo y con ello le homenajea." (Luzón/Puig, 2012) König no dibuja imitando su estilo y no utiliza una película. Tom de Finlandia no es un artista cinematográfico. Lo que realiza König son montajes en su obra a partir de imágenes de Tom de Finlandia.

⁶³⁵ Traducción al español (de la edición española de *La Cúpula*): Aunque un cómic no sea un programa político, muestra (y apoya) una postura frente al mundo. Ralf König dibuja a una "mujercita" fea, sumisa y

La segunda carta sigue con la misma tónica, y roza la homofobia “Vielleicht sollte Ralf König in seinen Karikaturen lieber nur Personengruppen beschreiben, von deren Leben und Gefühlen er eine Ahnung hat.” (König, 1993: 54).⁶³⁶ Se confunden varias cuestiones, la parodia de König a la heterosexualidad compulsiva y al reduccionismo binario homo/heterosexualidad es visto como una amenaza. Sería mucho más sencillo si König escribiera sólo humor y no se metiera con cuestiones vinculadas al régimen farmacopornográfico. La tercera carta es a favor y marca justamente que König se está riendo de sí mismo, “Ralf König zeigt in seinen Comics die wunderbare Fähigkeit, über sich selbst (und über “die Schwulen” allgemein) zu lachen.” (König, 1993:54).⁶³⁷ En particular creo que es un error pensar que hay misoginia en la parodia de König a la heterosexualidad y a los estereotipos gay. En un punto se está riendo más de lo gay que de la categoría de mujer. Más allá de que también realiza una crítica a la figura de la mujer. Porque hay personajes femeninos retratados con una burla feroz por König como pueden ser Doro (cuando está casada y ocupa un lugar femenino del binario) o Sabine, pero también ocurre eso con los hombres heterosexuales (que son los que peor parados pueden quedar) y con los mismos personajes gays (que muchas veces son misóginos, prejuiciosos y homofóbicos). König no está siendo complaciente ni políticamente correcto, ni en la representación del sexo ni en la representación de las políticas de género o la vida cotidiana de los alemanes. En todo caso, todos los estereotipos son parodiados por König. Por supuesto que se puede discutir el lugar de la mujer en su obra pero decir simplemente que se trata de misoginia creo que es tener una mirada parcial sobre el conjunto de las historietas.⁶³⁸ Así y todo creo que König toma la acusación de misoginia y eso lo lleva a trabajar esa cuestión con personajes como Silke Hempel en *Hempels Sofa* (2007). En König hay una parodia

ávida de “coito” que está dispuesta los 365 días del año a ser fecundada por él. (...) ¿Y König se preguntará por qué “la gente” compra su obra? Yo se lo diré. Porque su humor tan desencajado toca la misoginia generalizada de todos los hombres. Una “diversión que se traspasa tanto a los lectores homosexuales como a los heterosexuales...”./Una lectora vuestra que ha dejado de serlo.”

⁶³⁶ Traducción al español (de la edición española de La Cúpula): “Ralf König más bien debería representar en sus caricaturas a grupos de personas con cuya vida y sentimientos esté familiarizado”

⁶³⁷ Traducción al español (de la edición española de La Cúpula): Ralf König tiene en sus comics la maravillosa capacidad de reírse de sí mismo (y de los gays en general).”

⁶³⁸ Algunos ejemplos de representación positiva de personajes femeninos: Elke Schmitt (*Pretty Baby*) es una mujer superior al varón patriarcal y heterohegemónico; Doro en *Der bewegte Mann* es un personaje positivo, si hay crítica aparece cuando no hay reflexión sobre su lugar en el binario y vuelve a ocuparlo; en *Lysistrata* las mujeres son retratadas constantemente como más inteligentes que los hombres, Lysistrata y Lampito son personajes positivos; las amigas de Konrad en *Sie dürfen sich jetzt küssen* son mucho más lúcidas que los personajes gays; Silke Hempel en *Hempels Sofa* es un ejemplo de mujer resignificada en contra de la heteronorma; Ursula en *Elftausend Jungfrauen* (2012); la abuela de Paul, Tilla, es un personaje positivo totalmente queer; la protagonista femenina del ciclo “Dschinn Dschinn”; Anne Gauswallow en *Jago* es otro personaje lésbico positivo, etc.

generalizada a todos los estereotipos, empezando por su propio lugar como gay y dibujante de cómics gay.⁶³⁹

11.4. DETALLES AUTOBIOGRÁFICOS DE UNA VIDA QUEER

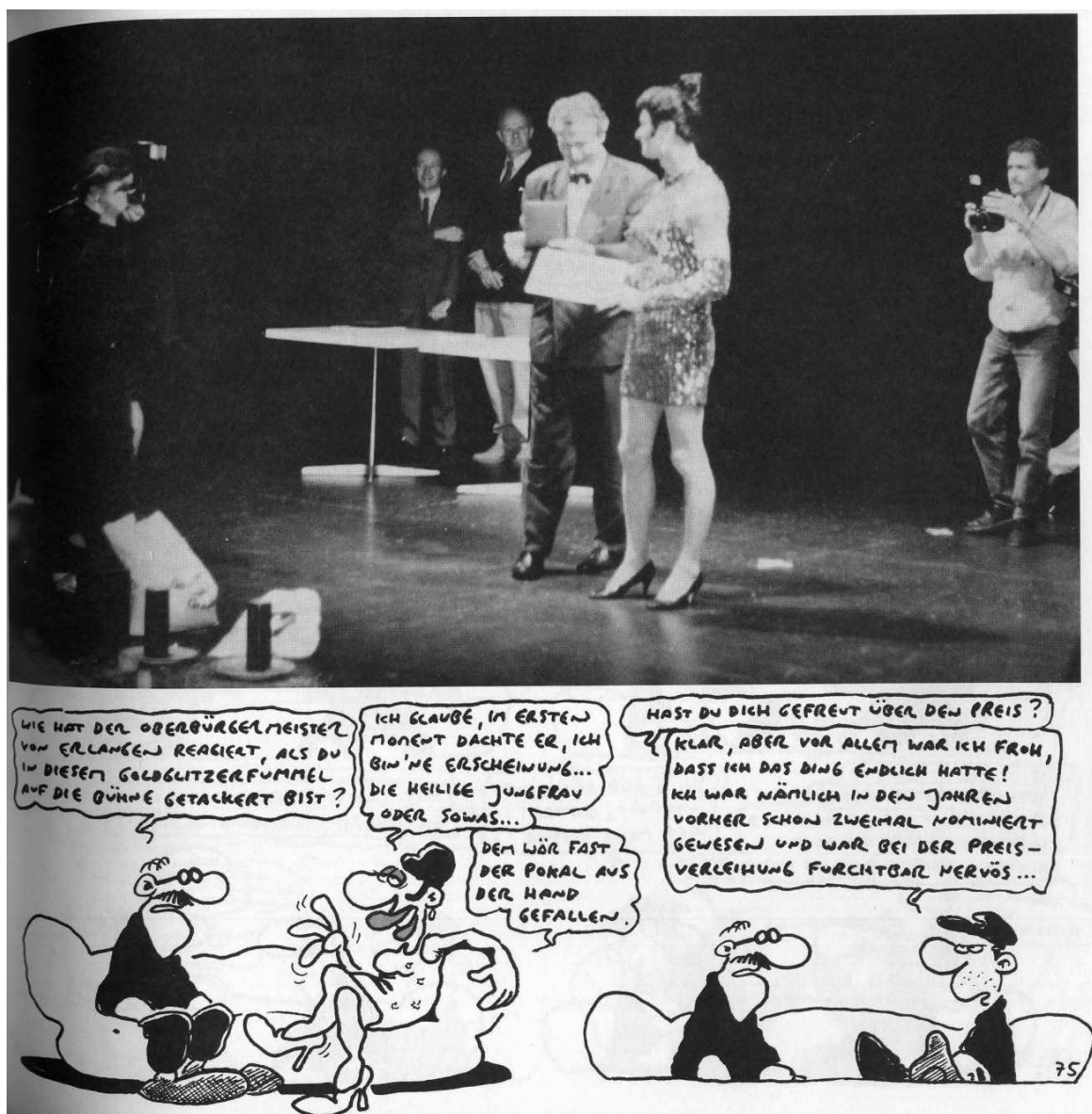
...und das mit links! brinda detalles del momento de *coming-out* de König, así como curiosidades biográficas, algunas reales y otras ficticias. Se marca que cuando sabe que la primera gran manifestación gay alemana de los años setenta, Homolulu, se iba a hacer en Frankfurt en el parque de Biekwald decide acudir. König cuenta su borrachera en Homolulu, su progresiva comprensión de lo que ocurría y cómo su primera vez (sexual) es con un tipo desagradable que se aprovecha de su borrachera. La influencia de Homolulu y el movimiento gay alemán es definitiva para la biografía de König a los 19 años. Es interesante pensar cómo mucho de lo narrado en *...und das mit links!* es autobiográfico, pero justamente no todo, porque en la historia se cuelan o se tergiversan elementos propios de las ficciones de König. Ya viviendo en Dortmund se introduce en el grupo gay del lugar y en el transformismo con playbacks de Nina Hagen:



(König, detalle de viñeta, 1993: 61)

⁶³⁹ Sobre esta cuestión, en “Sexo y misoginia en la obra de Ralf König” se señala: “En el análisis de los cómics de Ralf König hay patente, como hemos demostrado, una representación de la mujer claramente hostil y misógina. Esta realidad de maltrato hacia los roles y estereotipos femeninos se acrecienta desde el momento en el que no hay un equilibrio de facto en la representación femenina positiva, y se multiplica por el hecho de que al ser el autor un líder de opinión progresista sus postulados son decodificados sin una perspectiva crítica, alguien que defiende los derechos de una minoría oprimida no puede ser aparentemente a su vez opresor. No afirmamos que König sea intencionalmente misógino, porque nos es imposible saberlo, sino que sus cómics son vejatorios en el trato a los personajes femeninos y por lo tanto proyectan esta realidad.” (Luzón/Puig, 2012) No considero demostrada la representación “claramente” hostil y misógina de la mujer. Creo que existen posibilidad de discutir el lugar de la mujer en la obra de König, pero no desde los postulados señalados por Luzón y Puig. En todo caso, asumir simplemente que porque un personaje de caricatura no es atractivo físicamente hay misoginia, es tremendamente reduccionista, más cuando todos los personajes son retratados en forma satírica y en un estilo visual que no se puede apreciar como “bello” o “feo”. También centrarse sólo en los estereotipos que se “interpretan” como negativos (o malinterpretar personajes como negativos) es olvidar la complejidad de muchos personajes femeninos de König que son presentadas como mujeres que rompen con el binarismo de género y se convierten en mujeres que deconstruyen la heteronormatividad e incluso la normalidad gay. En ese sentido, el personaje de Silke Hempel en *Hempels Sofa* (2007) es un ejemplo perfecto de la representación positiva de la mujer en König y llamativamente es olvidado por Luzón y Puig. Tampoco quiero negar momentos en los que los personajes de König articulan actitudes confusas respecto a la pareja varón-mujer, pero en general en esos casos más que misoginia lo que podemos encontrar es incompreensión de la heterosexualidad o directamente confrontación contra el disciplinamiento del régimen heteronormado.

König es parte de la generación radical que pelea en los años setenta y es producto de esa generación, que choca con los ochenta, la crisis del VIH-Sida y la normalización de lo gay. Tiene en cuenta que le gusta que lo lean los jóvenes, porque a él le hubiera encantado tener cómics gays a los 16 años. La premisa es dibujar sin censuras, como salga, si quiere pornografía lo hace. Luego hablan del travestismo de König, y se menciona cómo fue en el año 1992 a recoger el premio Max y Moritz en el salón internacional del cómic de Erlangen. Esta cuestión aparece en la viñeta con el montaje de una fotografía real y genera un contraste entre historieta y fotografía con König-personaje haciendo un show *drag* de Nina Hagen a König-real travestido para la entrega del premio:



(König, página completa, 1993: 75)

11.5. UNA PORNO-HISTORIETA GAY PARA TERMINAR

La obra concluye con una historieta enmarcada,⁶⁴⁰ que visibiliza sexo, deseo y amor gay llamada “3 ½ Stunden” (“3 horas y media”). Se la puede pensar como una historieta pornográfica ya que hay visibilización de erecciones y sexo oral:



(König, detalle de viñetas, 1993: 104)

En la historieta está claro que König en esta editorial puede publicar sin presiones. Llegar al límite de lo políticamente tolerado y correcto por el público lector heteronormativo parece ser uno de los principios que estructura toda la obra de König. *...und das mit links!* ofrece ejemplos paradigmáticos de ese objetivo. Siguiendo esa línea, se podría decir que König juega con los límites de lo “tolerado”, es decir se apropia de lo abyecto/queer, se identifica con los estereotipos menos tolerados por la heteronormatividad y juega a construirlos en una ficción autobiográfica de su propia persona. König es el ser sexualmente promiscuo, degenerado, el individuo “perverso y enfermo” desde la heteronorma hegemónica. A partir de ese estereotipo König construye lo políticamente incorrecto como norma. De forma tal que confronta el estereotipo de lo gay políticamente correcto y lo destruye, buceando en el lugar abyecto, en el lugar en el que lo gay deviene lo queer, abandona la búsqueda de tolerancia y se define por su diferencia en sí mismo. En ese lugar abyecto es que König construye su autobiografía ficcional y hace de la misma una suerte de obra queer autoficcional. En el universo ficcional de König todo lo incorrecto del estereotipo gay, lo abyecto, lo oculto por el paradigma de lo gay conservador ocupa el espacio de lo hegemónico-dominante. König constituye una imagen de sí mismo en su construcción autoficcional, en el estereotipo de lo abyecto, lo “degenerado”. König se apropia de los prejuicios y así encuentra la forma más subversiva de destruirlos. Si lo promiscuo es lo intolerable por el conservadurismo gay y la heteronorma, lo promiscuo se convierte, entonces, en una herramienta para definir lo abyecto, lo que es

⁶⁴⁰ Hay varias anteriores en todo el volumen, algunos ejemplos: La primer historieta enmarcada sobre el origen de las especies, es retomada en *Super Paradise* (1999); la segunda es una versión pseudo-pornográfica de Blancanieves que König supuestamente hizo de adolescente; la tercera sería una de sus primeras obras, en una crítica a la hipocresía heteronormativa; también hay una historieta enmarcada sobre la violencia contra las personas gay, entre otras.

dominante en el universo autoficcional (y ficcional) de König. En otras palabras, la disidencia sexual en los textos culturales de Ralf König confronta tanto con la normalización gay-lésbica como con la heterosexualidad obligatoria. No hay asimilación ni normalidad, estamos en el terreno en el que lo disidente, el otro-diferente, se convierte en libre de expresar su diferencia en la realidad ficcional toda. O en otras palabras, estamos ante un grito de rebelión queer.

12. SHAKESPEARE QUEER: JAGO (1998) Y LA REESCRITURA DE LO CANÓNICO

De 1994 a 1997 Ralf König no publica historietas extensas o novelas gráficas nuevas. Sólo se editan reediciones de obras anteriores o volúmenes recopilatorios de historias breves.⁶⁴¹ Recién en 1998 retoma la edición de obras extensas con *Jago*. Una de las razones de esta ausencia de historias extensas tiene que ver con el tiempo que le tomó al autor alemán la producción de *Jago*, que tiene un trabajo visual más complejo que tomos anteriores.

12.1. ANTECEDENTES DE TRATAMIENTO QUEER DE TEMAS LITERARIOS E HISTÓRICOS

Con *Jago* König se mete con la figura literaria e histórica de William Shakespeare, en un gesto rotundo como autor queer. Su interés por lo literario no es una novedad, hay antecedentes muy claros de ficcionalización de temas literarios e históricos. Brevemente, puedo mencionar algunos ejemplos:

- *Lysistrata* (1987), que retoma la comedia de Aristófanes.
- “Die jammertraurige Ballade vom Knappen Ottokar” [La triste balada del escudero Ottokar], en *SchwulComix 4* (1986) que juega con los tópicos medievales del caballero y el escudero.
- “David und Goliath”, también en *SchwulComix 4*, que reescribe el episodio bíblico.
- La novela histórico-literaria que lee uno de los personajes protagonistas den *Beach Boys* (1989), que es representada como un relato enmarcado de un aristócrata francés del siglo XVII.
- Los temas greco-latinos ficcionalizados en *Zitronenröllchen* (1990), con una tira sobre la sexualidad en tiempo de los griegos y otra sobre Ulises y las sirenas.
- La reconstrucción de una novela histórico-erótica de romanos y cartagineses en *Konrad und Paul 2* (1994).

⁶⁴¹ En 1994 publica una edición en un tomo que reúne *Der bewegte Mann* y *Pretty Baby* (Rowohlt), el mismo año el tomo segundo recopilatorio de *Konrad und Paul* (Carlsen), en 1996 una versión coloreada que reunió en un tomo a *Kondom des Grauens* y *Bis auf die Knochen* (Kunst der Comics), en 1997 un volumen que reunía una reedición en un tomo de *Safere Zeiten* y *Macho Comix* (MännerschwarmSkript).

- El cartoon “Martyrium des Hl. Sebastian” en *Comics Cartoons Critzeleien* (1988)

No se trata de un interés que König agote en los ejemplos mencionados o en *Jago*. La línea temática de su obra vinculada a la reescritura en términos disidentes-queer del pasado “canónico” continúa en su proyecto creador en obras como el ciclo “Dschinn Dschinn”, la trilogía bíblica (*Prototyp*, 2008; *Archetyp*, 2009; *Antityp*, 2010) y *Elftausend Jungfrauen* (2012).

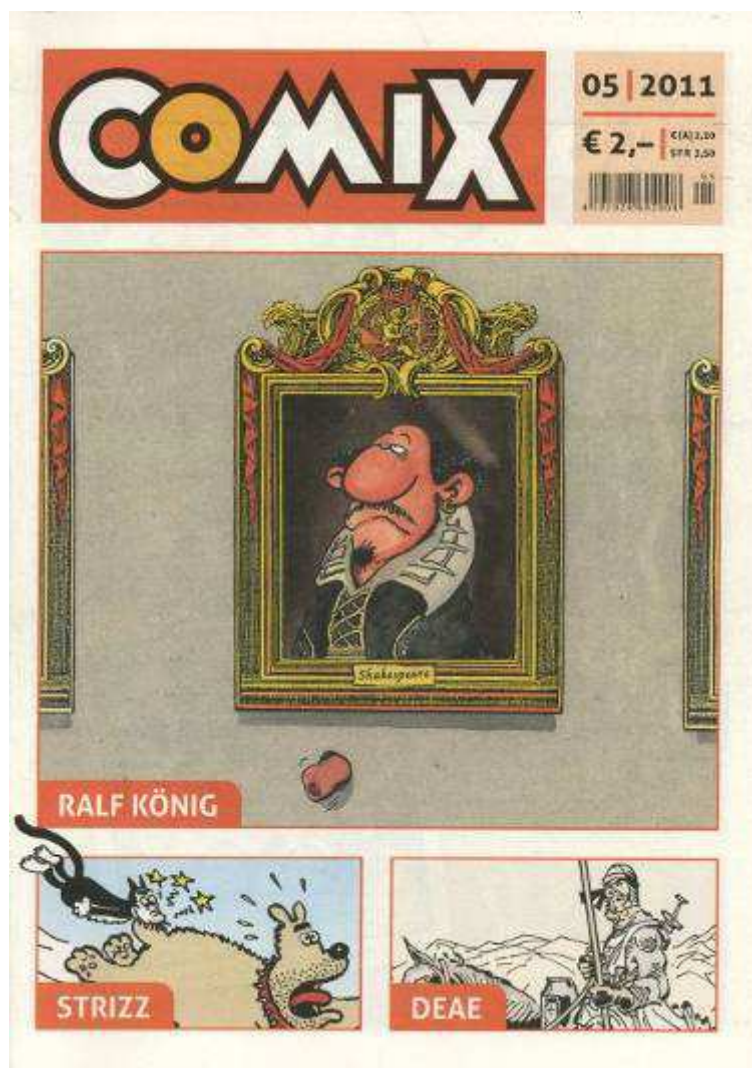
En el caso de *Jago*, se aprecia un trabajo de investigación y referencia a las obras de Shakespeare muy logrado. Tampoco es nuevo el interés de König en Shakespeare, ya en *Comics Cartoons Critzeleien* (1988) hay un uso de temas shakesperanos:



(König, página completa, 1988: 36)

En este caso como en *Jago*, trabaja con *Othello*, pero con la construcción de una Desdémóna *drag queen*. También se prefigura el trabajo que König venía realizando para *Jago* en uno de los almanaques ilustrados que publica en 1996: *Shakespeare mit Nase* (Eichborn, un *Wandkalender* 1997). En el almanaque ya se prefiguran varios de los personajes de *Jago* y el interés de König por la figura del dramaturgo inglés. [Cf. figura 60 en anexo] Y con posterioridad a *Jago* no se agota el uso de figuras de lo shakespereano (siempre en un sentido de parodia queer), ya que he detectado

reutilizaciones del material del almanaque como el de la ilustración de tapa de la revista de historietas *Comix* Nº 5 (2011), en la que König vuelve a utilizar la imagen del dramaturgo inglés.⁶⁴²



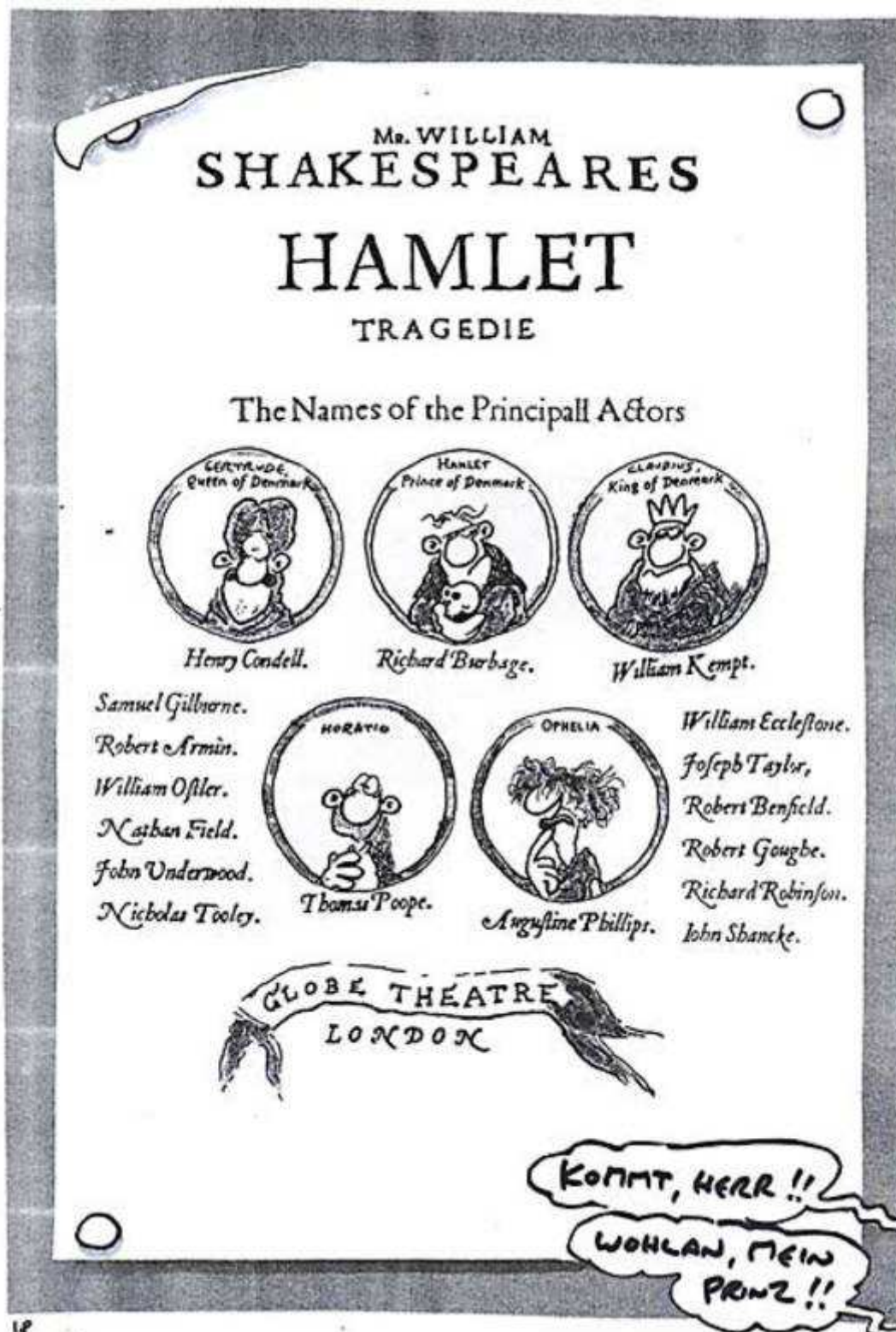
(König, tapa *Comix*, Nº 5, 2011)

12.2. EL DISPOSITIVO TEATRAL/CINEMATOGRAFICO/TELEVISIVO EN *JAGO*

En *Jago* vuelven a ponerse en evidencia los dispositivos propios del teatro y lo cinematográfico que utiliza König en sus historietas. Los mismos son utilizados para romper con las barreras de la narrativa visual clásica del cómic. La obra se presenta como si se tratase de una obra de teatro, pero por momentos los recursos se confunden con elementos propios de los discursos televisivo y cinematográfico. La obra se divide en nueve actos introducidos con epígrafes que citan diferentes obras de Shakespeare y la presentación se realiza como si se tratara de una obra

⁶⁴² En "Röschenkrieg", publicado en *Götterspeise* (2012) se continúa con el uso de referencias shakesperanas con la presencia del rey Henry V de Inglaterra. La historieta tiene como subtítulo "un fragmento de Shakespeare".

cinematográfica. La página-viñeta de entrada en la obra es elocuente al respecto:



(König, página entera, 1998: 18)

Jago es una novela gráfica que combina tramas de varias obras de Shakespeare para construir una historia que retoma aspectos de las mismas pero se construye como obra original. König une *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, y *A Midsummer Night's*

Dream con supuestos acontecimientos de la vida real de Shakespeare y su compañía teatral. En la trama de König, la compañía teatral de Shakespeare representa las obras del dramaturgo inglés, y en ese marco se da un triángulo amoroso que emula al de *Othello* y lo mezcla con la relación de Romeo y Julieta. Thomas “Tom” Poope y Augustine “Augus” Phillips, actores de la compañía shakespereana, junto con el moro Gronzo (un émulo de *Othello*) son los vértices de este triángulo. La obra traza los vaivenes de la relación entre Thomas y Gronzo, que tienen un amor con elementos SM y la obsesión de Augustine por Gronzo, al que intenta separar de Tom. Gronzo tiene como punto débil los hombres rubios, con los que tiene constantemente relaciones sexuales pero sin implicancias románticas como ocurre en el vínculo con Tom. Producto de una de esas relaciones sexuales con Augus, éste se obsesiona con Gronzo y lo quiere para sí a toda costa. El personaje deviene una suerte de tercero en discordia en la relación, asimilable al Iago de *Othello*. Por supuesto, la obra de Shakespeare representada en la historieta no respeta ninguna estructura shakespereana y se mezclan elementos de las diferentes obras: el consejo de las brujas de *Macbeth* a Augus, Gronzo y Tom como Romeo y Julieta, un momento en el bosque a lo *A Midsummer Night's Dream*, Augus actuando como un personaje de *Hamlet*, etc. Todo mezclado en una trama en la que aparece Shakespeare como personaje y se hacen juegos paródicos sobre la producción original de sus dramas.⁶⁴³

A partir de esta obra, König utiliza con mayor frecuencia un dispositivo narrativo que ya había aparecido en otras obras: que los personajes hablen directamente con el lector, pero para intervenir en la acción general de la historieta. Quiero decir, mientras avanza la trama, en determinados momentos la acción se interrumpe y tenemos a Tom sentado, hablando directamente al lector, en una técnica que parece producto de ciertos documentales cinematográficos y dispositivos televisivos.

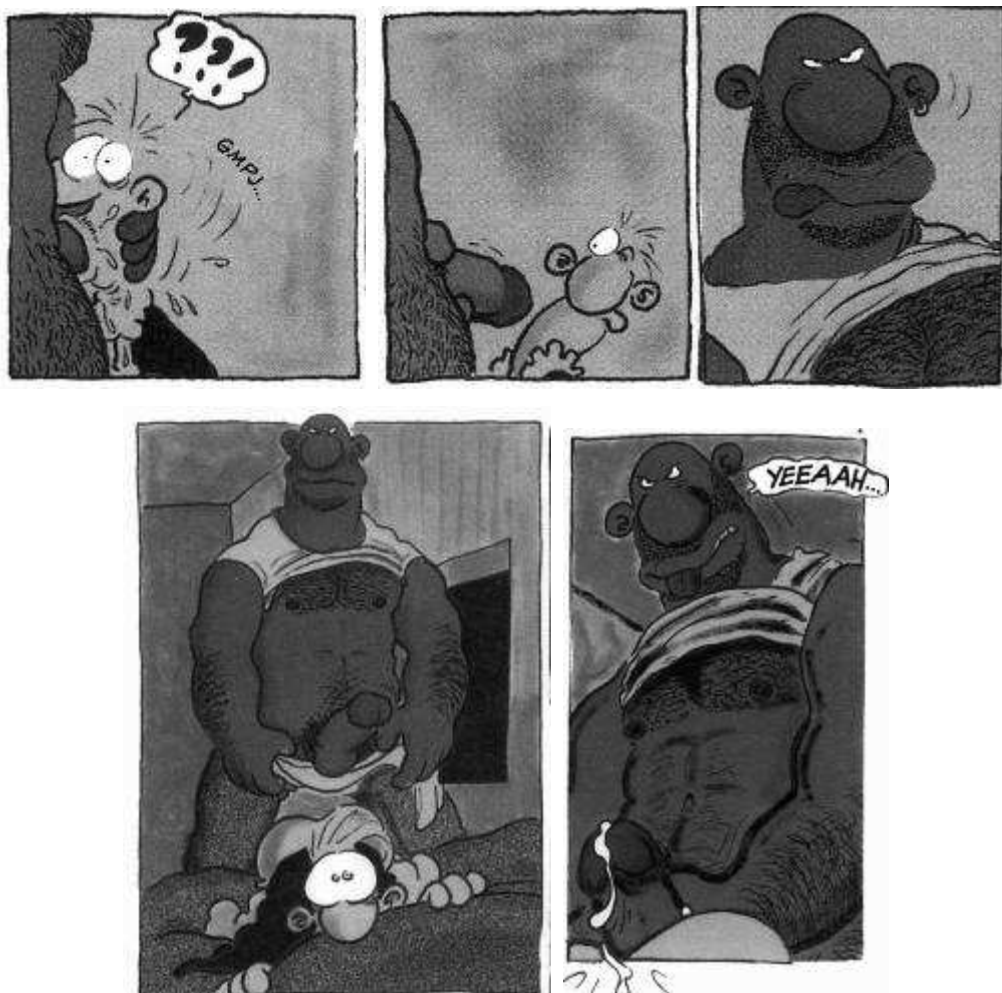
12.3. SHAKESPEARE IN (PORNO-QUEER-)LOVE

Hay una cuestión trascendente de la publicación de *Jago* que puede pasar desapercibida. *Jago* es publicada en 1998 por Rowohlt. Como ya he mencionado, se trata de la editorial en la que König publica sus obras *mainstream*, con cierta adecuación de los contenidos sexuales por presiones editoriales. Pero en el caso de *Jago* esto se rompe, en un proceso iniciado (superficialmente) en la obra anterior de König en Rowohlt, *Heiße Herzen* (1990). Con romper me refiero a que *Jago* es, junto

⁶⁴³ Como señala Jesús Jiménez Varea: “Por su parte, en la novela gráfica *Jago* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998), el alemán Ralph König combina las tramas de *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet* y *A Midsummer Night's Dream*, relacionándolas con supuestos acontecimientos en la vida real de Shakespeare y su compañía teatral: en el lugar de *Macbeth* se encuentra el ambicioso actor Gus Phillips, que conspira y asesina para conseguir el papel de *Jago* y acaba decapitado por sus crímenes. Con su característico sentido del humor, König propone además que la inspiración del escritor de Stratford-upon-Avon procedía de experiencias propias o cercanas, un tema que también trataba el film *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998) en un tono muy distinto.” (Jiménez Varea, 2008).

con *Bullenklöten!* (1992), una de las novelas gráficas de König con mayor representación de situaciones sexuales no normativas. Algunas páginas de *Jago* pueden ser pensadas como representaciones pornográficas de la sexualidad disidente. Hay tres situaciones sexuales explícitas en la obra, dos de la cuales implican representaciones del cuerpo y las prácticas sexuales no normativas que se encuentran ausentes en las obras anteriores publicadas por Rowohlt.

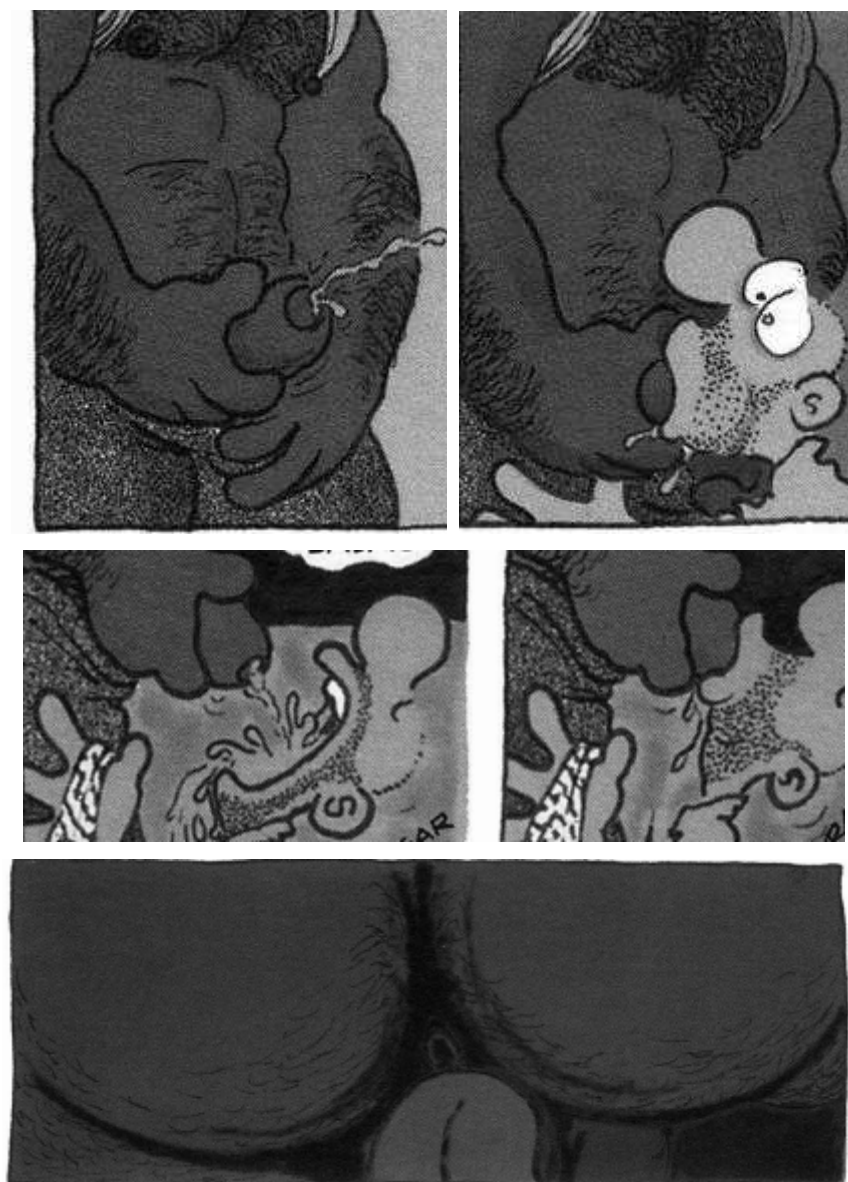
La primera escena sexual se da entre August y Gronzo. Luego de sacarlo del bar de los leather, Gronzo tiene relaciones sexuales violentas sólo porque August es rubio (la obsesión de Gronzo), visualmente se exhiben el sexo oral, la penetración anal y la eyaculación de Gronzo. Hay una carga pornográfica muy clara de la representación sexual visual, por ejemplo el pene aparece erecto, una de las “prohibiciones” de Rowohlt en tiempos de *Der bewegte Mann* (1987).⁶⁴⁴

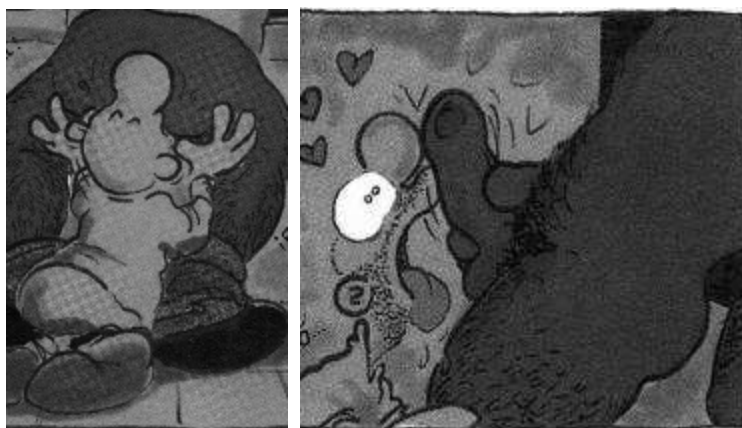


(König, detalle de viñetas, 1998: 81-84)

⁶⁴⁴ Gronzo eyacula claramente sobre el ano de August, no hay referencias al uso de preservativos como otras historietas de König. La ambientación en el año 1603 le sirve a König para evitar el tratamiento del VIH-Sida.

La segunda escena sexual se da en el acto cinco, entre Gronzo y Tom Poope, cuando el primero busca hacer comprender al segundo que la relación con August sólo se trató de sexo sin amor. Entre ellos se repite en forma paródica la escena del balcón de *Romeo and Juliet*. Tom desea tener más sexo con Gronzo, y la escena termina con éste invitando a Tom al bosque para la noche siguiente (ya que hay luna llena, y ambos siempre tienen relaciones sexuales durante la luna llena). Gronzo deja en claro que sólo quiere a Tom y antes de irse le da un “adelanto”. La representación visual de las prácticas sexuales incluye la lluvia dorada visibilizada en la viñeta, así como el ano de Gronzo en primer plano en la historieta antes de que Tom introduzca su lengua:





(König, detalle de viñetas, 1998: 114-116)

Toda la representación visual tiene paralelos con la visibilización del sexo en *Bullenklöten!*. La diferencia es que el ano de Gronzo no es un ano heterosexual castrado como el de Ramón, sino que estamos ante un ano que se abre al placer de la lengua queer de Tom. Gronzo no podría ser equiparado a las categorías de sexualidad homo/heterosexual, porque en la obra está manifiesto que pertenece a una sociedad diferente de la europea y occidental de Tom, donde los tabúes sexuales no funcionan como tales y las categorías parecerían ser otras (esto se deconstruye hacia el final de la obra).

La tercera escena sexual se da una vez más entre Gronzo y Tom, a la noche siguiente de la antes mencionada, en el bosque, en toda una situación onírica que emula momentos de *A Midsummer Night's Dream*. La carga de representación pornográfica es menor, pero sigue habiendo una clara visibilización.⁶⁴⁵

Todo esto me permite afirmar que hay un cambio en la representación sexual explícita en las obras publicadas en una editorial *mainstream* como Rowohlt. La “adecuación” de König en sus obras de los años ochenta comienza a resquebrajarse durante los años noventa para romperse en el caso de *Jago*. La consagración de König como autor de historietas alemán, con un éxito masivo de ventas, premios internacionales y la popularidad que le da el éxito de la adaptación cinematográfica de *Der bewegte Mann* en 1996, le otorga mayor margen de maniobra para dejar de responder a las presiones editoriales. En el caso de *Jago*, König logra llevar la representación visual explícita (y pornográfica) de la disidencia sexual al público que lo consume en Rowohlt.

⁶⁴⁵ En el bosque se da una especie de versión König de las criaturas de *A Midsummer Night's Dream*, con una reina de las hadas travesti se produce el encuentro sexual entre Gronzo y Tom, pero en una atmósfera onírica. Paralelamente Gus intenta llevar a cabo su hechizo de amor y comete un error que lo lleva a tener relaciones sexuales con un burro. El acto cierra con una cita de Shakespeare sobre los sueños y todos los personajes de la danza durmiendo (con parejas cruzadas de hadas, elfos, sátiros y miembros de la tribu africana).

12.4. REESCRITURA QUEER DEL PASADO CANÓNICO

La operación de reescritura del pasado canónico en términos queer es estructural para el proyecto creador de Ralf König y atraviesa toda una línea temática de sus obras. Utilizar el teatro de Shakespeare como material para construir una narración visual queer que juega con las lecturas homosexuales de Shakespeare y realiza una parodia que entremezcla varias obras es un gesto de deconstrucción de la tradición heteronormativa. No se trata de una operación inusual en autores queer que buscan confrontar contra la construcción heterohegemónica del pasado cultural de la humanidad. Además, el uso de Shakespeare por parte de König permite pensar una confrontación con la tradición literaria clásica en términos de disidencia sexual, así como una operación de legitimación del autor al retomar temas culturales “elevados” y una búsqueda de posicionar la historieta como material cultural trascendente.

En el caso de *Jago*, König manifiesta en la obra las referencias puntuales de materiales shakesperanos, así como las razones de su decisión de trabajar con Shakespeare (en un apéndice que acompaña la edición de la novela gráfica). König señala que su intención tiene algo de “sacrílego” pero que se está burlando teniendo en cuenta el humor de las mismas obras de Shakespeare y que su objetivo se vincula con la construcción cultural de un Shakespeare heterosexual, que en realidad para König tenía por lo menos tendencias bisexuales. La precisión y el uso de muchos textos shakesperanos (con indicaciones de las referencias página por página) denotan el trabajo complejo que realizó König con los materiales originales de Shakespeare. No se trata sólo de una parodia cómica, hay una lectura profunda y compleja de las obras teatrales y los sonetos del autor inglés.

König toma el material Shakespereano y lo parodia desde una perspectiva queer. Un ejemplo puntual se da en la presentación de Shakespeare como personaje de la obra en el prólogo de la misma. El Shakespeare de König hace su primera aparición borracho y orinando sobre las estacas con cabezas de personas ejecutadas:



(König, detalle de viñeta, 1998: 9)

El Shakespeare de König no es un personaje trascendente y elevado, sino que se trata de un autor que tiene problemas con la bebida y que evita asumir públicamente su homosexualidad. Otros ejemplos puntuales de usos de materiales shakespereanos son la utilización de las brujas de *Macbeth* como personajes que aconsejan a August,⁶⁴⁶ la mención explícita de los títulos de las obras de Shakespeare trabajadas, el juego cómico que se da ante otras posibles versiones no escritas de los dramas shakespereanos (como una versión gay de *Romeo and Juliet*) y el uso de escenas enteras de obras de Shakespeare, entre otros.

12.5. EL PASADO COMO REFLEJO QUEER DEL PRESENTE

Al igual que en *Lysistrata*, la referencia al pasado le sirve como herramienta para proyectar cuestiones del contexto de producción de la obra, siempre en relación con las sexualidades disidentes. En ese sentido, son ejemplos de esta cuestión los espacios homosociales de Londres en 1603 equiparados a bares leather o discos gay de los noventa alemanes, el uso de referencias a cantantes de los años ochenta y noventa como Tina Turner; el Shakespeare borracho del prólogo que es acosado por fanáticas como si fuese una estrella pop de los noventa a la que le piden sonetos como autógrafos (incluso hay una mención al merchandising de Shakespeare, con las tazas de Romeo y Julieta y los calcetines de Falstaff), la equiparación de los “sodomitas” a *Schwul* o gays (en sus sentidos de los años noventa en Alemania), las decapitaciones presentadas como un show popular donde el verdugo (Geoffrey Stryker) es la estrella,⁶⁴⁷ y el vendedor de ungüentos como un traficante de drogas de la actualidad, entre otros.

⁶⁴⁶ Una vez terminado el prólogo se nos presenta la obra en un mix entre presentación cinematográfica y obra de teatro, con la introducción de las brujas de *Macbeth* dibujadas por Walter Moers (en lo que sería la tercera colaboración de ambos autores).

⁶⁴⁷ Geoffrey Stryker es una clara referencia al actor porno gay de los ochenta y noventa, Jeff Stryker.

Merecen una mención especial dos cuestiones. Primero, el personaje de Anne Gauswallow, la heredera con la que quieren casar obligado a Tom, que no quiere contraer matrimonio. Anne tampoco quiere y se revela como Bullette, una mujer lesbiana que quiere independizarse pero se disfraza de hija heredera del padre muerto (que murió durante un intento de abuso). Lo interesante de personajes como Bullette o Tom es que por momentos no están hablando como personajes de Londres en 1603 sino como personajes conscientes de que el contexto de los lectores es la Alemania de fines de los años noventa. Segundo, la referencia en varios momentos al movimiento sodomita como si se tratara del movimiento gay, incluso en el llamado al activismo político por parte de Tom Poope. En ese sentido, el movimiento sodomita es el equivalente en la obra del movimiento gay alemán.

12.6. DECONSTRUIR LA TRADICIÓN Y LA NORMA

Jago termina con un final que modifica el cierre a lo Romeo y Julieta en el que aparentemente Tom y Gronzo habían muerto. En la conclusión, ambos personajes escapan a África y Tom relata cómo hace tres años viven juntos, con él realizando las tareas del hogar y Gronzo ocupándose de conseguir comida del mar. Pero Tom no es feliz, ya que Gronzo es constantemente infiel con los marineros rubios que aparecen cada vez que atraca un barco. Tom manifiesta que la terapeuta del pueblo le dice que Gronzo es un vago, frívolo, despótico, egoísta y desconsiderado. Y se da cuenta de que no es feliz con Gronzo, siente que debería ser feliz porque está con el hombre que despierta su deseo, pero al mismo tiempo se pregunta si hubieran sido felices Romeo y Julieta si hubieran sobrevivido. Tom termina triste y evocando un soneto de Shakespeare y las ganas de volver a su casa. Todo este final de König es muy interesante para pensar una crítica a la normalización de lo gay, en su sentido imitativo de roles de género heteronormativos y binarios. Cuando Tom y Gronzo se vuelven una pareja heteronormativa binaria, con roles delimitados y Gronzo representando algunos de los rasgos más normativos del varón heterohegemónico, Tom no es feliz. La crítica que puede sugerir esta conclusión es al modelo gay que imita o busca la normalidad heterosexual, el modelo de integración normalizadora.

Con *Jago*, König se pone a dialogar con Shakespeare de igual a igual, manteniendo la irreverencia de su obra. König articula líneas fundamentales de su proyecto creador que se pueden resumir en tres puntos. Primero, la recuperación de la *queerness* de temas pasados. Segundo, acercar el pasado queer al presente para hablar y criticar las políticas sexuales internas y externas de lo gay en el contexto contemporáneo. Tercero, posicionarse como autor, ya que acercar sus historietas “superficiales” a la alta literatura lo legitima definitivamente como creador.

13. EL CICLO “KONRAD UND PAUL” SEGUNDA PARTE: *SUPER PARADISE* (1999) Y UN NUEVO ACERCAMIENTO AL VIH-SIDA

Super Paradise (1999) es la segunda novela gráfica del ciclo “Konrad und Paul”. Se trata de una continuación directa de *Bullenklöten!* (1992). Retoma a los personajes unos años después de la primera parte y ficcionaliza un tema de producción compleja para König: el VIH-Sida. La novela gráfica se publica en una editorial gay (MännerschwarmSkript) y contiene escenas sexuales explícitas, pero recordemos que desde *Jago* (1998) la cuestión de la adecuación de la representación sexual explícita de acuerdo al tipo de editorial se rompe.

Esta novela gráfica resulta fundamental para el programa creativo de König, ya que la ficcionalización del VIH-Sida es diferente respecto a obras anteriores. Por un lado, se pueden apreciar los cambios de la enfermedad respecto a la evolución de los tratamientos desde fines de los años ochenta a fines de los años noventa. Por otro, König ha manifestado que el tema del VIH-Sida era un tema complejo y duro y con el que no lograba hacer humor.⁶⁴⁸ En *Super Paradise*, por primera vez se ficcionaliza la cuestión de la enfermedad desde la mirada de un personaje que la sufre. En obras anteriores que trataban el tema la cuestión giraba en general alrededor de los métodos de prevención y los cambios que implicaban los mismos en las prácticas sexuales. En esta obra todo cambia, porque Paul, el personaje icónico de König, descubre que es VIH-positivo. Esta obra es valorada como una de las de mayor profundidad dramática del autor, ya que en varios momentos se sale del recurso cómico para trabajar cuestiones trágicas y melancólicas asociadas al VIH-Sida.

A continuación, analizaré brevemente la presencia del VIH-Sida en algunas obras cortas anteriores a *Super Paradise*, para luego trabajar la ficcionalización de la cuestión en esa obra, así como la representación pornográfica de los comportamientos de riesgo y ciertos usos complejos de referencias culturales por parte de König.

13.1. PRESENCIA DEL VIH-SIDA EN OBRAS ANTERIORES

La presencia del VIH-Sida en la obra de König es constante desde el surgimiento de la pandemia y su creciente globalización. En los años ochenta, como ya hemos visto, la enfermedad aparece en historietas que tematizan el pánico moral y los cambios en las prácticas sexuales preventivas, así como el cambio respecto a la libertad sexual de los años setenta (*Safere Zeiten*, *Safer Sex Comics*, algunas historias de los *SchwulComix*, etc.). König ha manifestado que es un tema complejo con el que es muy difícil hacer humor, porque lo afecta profundamente.⁶⁴⁹ Más allá de las referencias en los

⁶⁴⁸ Ya que varias personas cercanas y amigos del autor mueren en los años noventa.

⁶⁴⁹ En *...und das mit links!* (1993) König-personaje ya se refería a la complejidad de tratar el VIH-Sida desde el humor de sus historietas.

SchwulComix o menciones en otras obras, entre entre *Safer Sex Comics* (1989) y *Super Paradise* (1999), el tema del VIH-Sida aparece en diferentes historietas cortas. Brevemente, me interesa referirme a algunos casos importantes presentados en los volúmenes antológicos de Konrad y Paul:

- “Was bleibt” (1992),⁶⁵⁰ en *Konrad und Paul 1* (1993), un personaje está a punto de ingresar en el hospital a causa del VIH-Sida.
- “Ausgerutscht” (1993), en *Konrad und Paul 2* (1994), Paul teme al VIH-Sida al haber tenido relaciones sexuales sin protección con Jürgen, el de la “pija de brontosaurio”.
- “Bad News” (1994), en *Konrad und Paul 2*, Paul se entera de la muerte de Fränzchen, víctima del VIH-Sida.
- “Panik” (1994), en *Konrad und Paul 2*, un personaje hipocondríaco teme haberse contagiado de VIH-Sida.
- “Ich muss sterben” (1997), en *Konrad und Paul 3*, Paul tiene una pesadilla sobre su muerte, se puede vincular directamente con *Super Paradise*.

Resulta trascendente que König represente en sus textos situaciones vinculadas a la enfermedad en momentos históricos en los que las vidas queer perdidas por la crisis del VIH-Sida, como señala Judith Butler, no podían ser lloradas. En ese sentido, la representación del VIH-Sida en la obra de König, desde mediados de los años ochenta hasta *Super Paradise* (1999), se constituye en una visibilización política de un tema que el sistema heterosocial se encargó de construir como una enfermedad gay cuyas muertes no fueron visibilizadas en las representaciones culturales hegemónicas.

13.2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE VIH POSITIVO

En *Super Paradise* se retoma la historia de Konrad y Paul luego del episodio de *Bullenklöten!*. La obra se articula en tres partes que cuentan distintos momentos de la historia. A diferencia de otros tomos, este se encuentra centrado en la figura de Paul, con Konrad ausente en gran parte de la obra. En el volumen se cuenta un viaje de vacaciones de Paul a una playa gay en Mykonos, llamada como el título de la obra, “Super Paradise”, donde tiene relaciones con un taxiboy italiano llamado Giancarlo. Respecto al VIH-Sida, me interesa señalar brevemente algunos momentos de la obra que configuran la situación de Paul como personaje VIH-positivo, que lo dota de una complejidad dramática ausente en obras anteriores. En primer lugar, la introducción del personaje de Herbert como otro personaje VIH-positivo, que ayuda a entender a Paul lo que le ocurre y cómo seguir adelante con los tratamientos antirretrovirales. En segundo lugar, la muerte de Klaus y la reacción de su grupo de amigos (entre los que

⁶⁵⁰ El título coincide con el texto *Was bleibt* (1990) de Christa Wolf, que generó gran polémica en la época.

está Paul y varios *Knollennasen* conocidos de obras anteriores) configuran el drama que suponían las muertes por VIH-Sida y la imposibilidad de realizar el duelo por esas pérdidas.⁶⁵¹ La muerte de Klaus⁶⁵² permite introducir el tratamiento de un tema complejo para las víctimas gay del VIH-Sida, la denegación de la posibilidad de duelo sobre esas vidas. Klaus es velado por su familia en Pungelscheid,⁶⁵³ un pequeño pueblo alemán del que es originario. Lo que ocurre en la novela gráfica es que la familia de Klaus decide excluir al grupo de amigos y ocultar la sexualidad y las causas de su muerte. La familia represora no quiere saber nada de la homosexualidad de su hijo y pretenden ocultar todo. Incluso no dejan que Erwin, que fue novio de Klaus durante trece años, acceda a las pertenencias que compartían. Y como no hicieron testamento, la familia intenta invisibilizar la homosexualidad de su hijo y volver a meterlo en el placard. La madre pretende incluso que los amigos gays de Klaus fueran un día después al entierro, porque supuestamente había poco lugar en la iglesia. Una mentira que tiene que ver más con que no quiere que haya contacto entre los amigos gays y la familia. Todo el drama del velatorio de Klaus es retratado por König con mucho humor, lo que evita la carga emotiva de tristeza. Ante la estructura heteronormativa que quiere impedir el duelo por la vida de Klaus, sus amigos toman el camino del gesto y la rebelión queer. Irrumpen en el velatorio pese a los intentos familiares de negar su existencia.⁶⁵⁴ En medio del velorio, toma la palabra Herbert (el personaje VIH-positivo que se enamora de Paul) para visibilizar lo que la sociedad de Pungelscheid y la estructura familiar quiere ocultar a toda costa: Klaus murió de Sida. Herbert reflexiona frente a todos los asistentes al velorio sobre la enfermedad y las posibilidades de contagio, lo que sorprende y molesta a la familia presente. En las palabras de Herbert se cuelan reflexiones de peso sobre la cuestión del VIH-Sida y su efecto sobre los individuos:

⁶⁵¹ Cf. BUTLER, Judith. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", 2009.

⁶⁵² En medio de una situación cotidiana en la que se charla sobre divas, se rompe la acción por una llamada telefónica, atiende un personaje y lo único que dice es "Klaus". Sabemos que Klaus está enfermo, sabemos que estaba internado, pero no qué tiene ni qué le ocurre. Luego se revela que le ocurrió: Klaus murió de Sida, se negaba a hacer tratamientos y fallece en ese momento de la historieta.

⁶⁵³ Es un pueblo real que queda cerca de Soest, donde nació Ralf König.

⁶⁵⁴ Al entrar en la iglesia tenemos toda la situación del funeral. Toda una situación de una carga trágica muy alta se evita gracias a la inclusión de Manfred travestido y el ruido que hace con sus tacos de metal. La familia y el pueblo reaccionan con violencia al verlo así. Todos hablan de que es un hombre vestido de mujer. Una situación dramática, la muerte por VIH-Sida y el rechazo de una comunidad y una familia es ficcionalizada con gran maestría gracias al humor y la reivindicación de lo que la estructura familiar intenta borrar.



(König, detalle de viñetas, 1999: 132-133)⁶⁵⁵

Las palabras de Herbert son una reflexión madura y consciente sobre el VIH-Sida. En ellas se condensa todo lo que no se dijo y todo lo que se pudo reflexionar a partir de la crisis mundial del VIH-Sida en la comunidad LGBTIQ. Todo esto nos permite pensar cómo este discurso de confrontación y visibilización de la pérdida de las vidas queer combate directamente la invisibilidad propiciada por la heteronormatividad en lo que respecta a las pérdidas de vidas queer. Estas vidas que no deberían haber existido, no pueden ser lloradas y el sistema intenta exterminar a toda costa sus rastros de existencia. Si todo saliera como quiere la estructura heteronormativa el personaje de Klaus no habría muerto de VIH-Sida y nunca hubiera sido gay. Pero ahí irrumpen los personajes gays amigos de Klaus para romper con el silenciamiento y en un gesto queer irradian visibilidad y habilitan la posibilidad del duelo y la inteligibilidad de las vidas queer. En toda esta situación las palabras de Herbert se vuelven visibilización de la pérdida que no se puede mostrar, que hay que ocultar:

⁶⁵⁵ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): "Pero el sida toca precisamente allí donde el deseo del ser humano de entregarse y de fundirse en el otro es más fuerte... El sida toca precisamente allí donde está el apetito sensual, el disfrute del propio cuerpo y del de la pareja, el deseo de cruzar fronteras, de olvidar reglas, -el regalo más grande de la vida: nuestra sexualidad./Muchas gente no ha experimentado nunca este apetito sensual, esta "profunda y oscura felicidad", porque el "regulador moral de sus actos" les prohíbe gozar de este disfrute. Pero en el fondo envidian lo que rehuyen y lo que los demás viven despreocupadamente. Y entonces dicen que la "lujuria" es un pecado mortal y el sida un "castigo de dios"."



(König, detalle de viñetas, 1999: 133)⁶⁵⁶

13.3. REPRESENTACIÓN PORNOGRÁFICA Y SAFER SEX

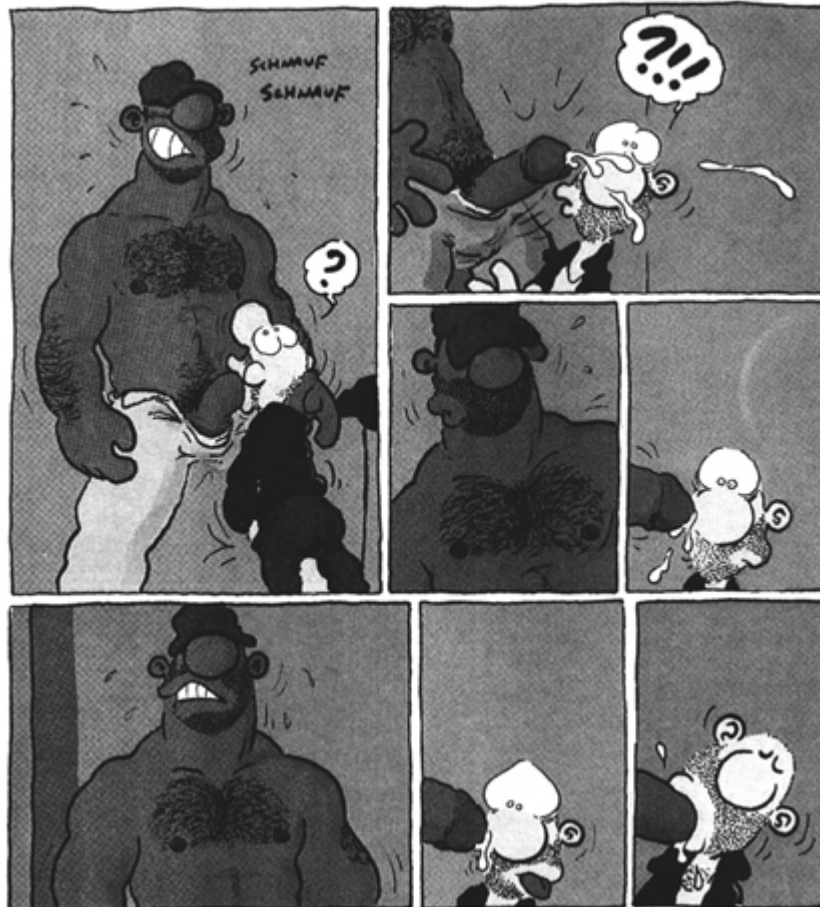
Como en otras obras, la representación sexual explícita y los vínculos con el dispositivo pornográfico son fundamentales para la estructura de la historieta. La particularidad que me interesa señalar es que en este caso se explicitan en la representación visual los comportamientos de riesgo vinculados al VIH-Sida, como el contacto con el semen y la penetración anal sin preservativo.

A continuación, me interesa señalar brevemente momentos relevantes de visibilización explícita de prácticas sexuales disidentes y focalizar en representaciones de prácticas que implican comportamientos de riesgo respecto al VIH-Sida. En primer lugar, Herbert, desilusionado ante el amor no correspondido por Paul mira una película pornográfica y dialoga con los personajes que están teniendo sexo en la película, que reflexionan con él sobre el sexo y el amor y sus diferencias.⁶⁵⁷ En segundo lugar, se explicita claramente cómo Paul se fue introduciendo (durante los años noventa) en las prácticas SM gay leather. En el encuentro con un antiguo amante griego se visibilizan en la representación las erecciones y los cuerpos desnudos. En tercer lugar, la promiscuidad de Paul es retomada y se visibiliza un encuentro sexual múltiple en el que él no termina formando parte, pero que incluye prácticas y elementos disidentes que no son aceptadas por la heteronorma: *fist-fucking*, dildos, sling, lluvia dorada, viagra, LSD, etc.:

⁶⁵⁶ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): "Pero dejando aparte el hecho de que según esta visión de la fe la envidia es también un pecado mortal... Klaus no hizo nada por lo que mereciera este castigo./Era una buena persona y un buen amigo./Amó y disfrutó, eso es todo./ Lo que hay que combatir es el virus, y no el deseo ni el amor. Esto es lo que os quería decir. Klaus nunca se arrepintió de nada."

⁶⁵⁷ También hay una cuestión con los estereotipos de masculinidad, ya que Paul está buscando una relación "dura" con roles claros y establecidos. Paul recuerda una relación que tuvo en otro viaje a Mykonos con un griego al que no entendía, Yannis. En este viaje vuelve a encontrárselo, pero no todo funciona como antes.

de Giancarlo se visibiliza la erección varias veces, siempre para la mirada y el deseo de Paul. Giancarlo termina accediendo a que Paul le haga un *blow job* (sexo oral) a cambio de dinero. Cuando aparece, constantemente se visibiliza el cuerpo masculino y el pene de Giancarlo, siguiendo la línea de obras anteriores como *Bullenklöten!*. Pero el detalle que agrega otro matiz es que se focaliza cuando tienen un encuentro sexual: Giancarlo lleva a Paul a un callejón, se desnuda y le ofrece el pene, toda la relación sexual está visibilizada, y termina con Paul tragando el semen de Giancarlo, en una focalización del contacto de Paul con el semen:

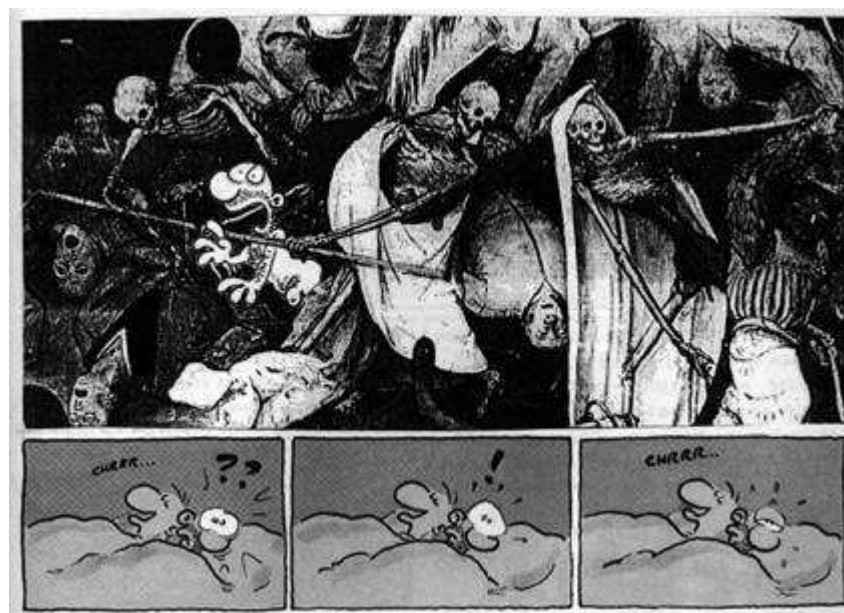


(König, detalle de viñetas, 1999: 65)

Lo interesante es que esta imagen vuelve a estar presente en la obra en los momentos en que Paul recuerda sus prácticas sexuales “de riesgo” frente al VIH-Sida. En la representación de las prácticas sexuales de *Bullenklöten!* a *Super Paradise*, hay una cuestión que me interesa destacar. En la primera novela gráfica ya había comportamientos “de riesgo” por parte de Paul, lo que no era tematizado dentro del argumento, pero era mencionado hacia la conclusión como un dato focalizado. En ese sentido, en *Super Paradise* se continúa con esa referencia final y se la desarrolla, porque la cuestión del sexo sin condón o preservativo termina siendo estructural para el argumento de la novela gráfica.

13.4. USOS COMPLEJOS DE REFERENCIAS CULTURALES

Como en otras historietas de König, las referencias culturales son diversas. Por ejemplo, destaca el epígrafe de Georgette Dee.⁶⁵⁸ No me voy a detener en todas las referencias que existen en esta obra, pero me interesa destacar un montaje que realiza König que demuestra la complejidad estructural que se constata en gran parte de sus historietas. El montaje al que me refiero ocurre hacia el final de *Super Paradise*: Paul, luego de enterarse de que es VIH-positivo, se reconcilia con Konrad y se encuentran los dos durmiendo juntos. Pero Paul se despierta ante pesadillas vinculadas con la muerte que no lo dejan dormir.⁶⁵⁹ En la página pasamos de las viñetas de ambos durmiendo a las imágenes de la pesadilla de Paul, donde se advierte un montaje con otra imagen:

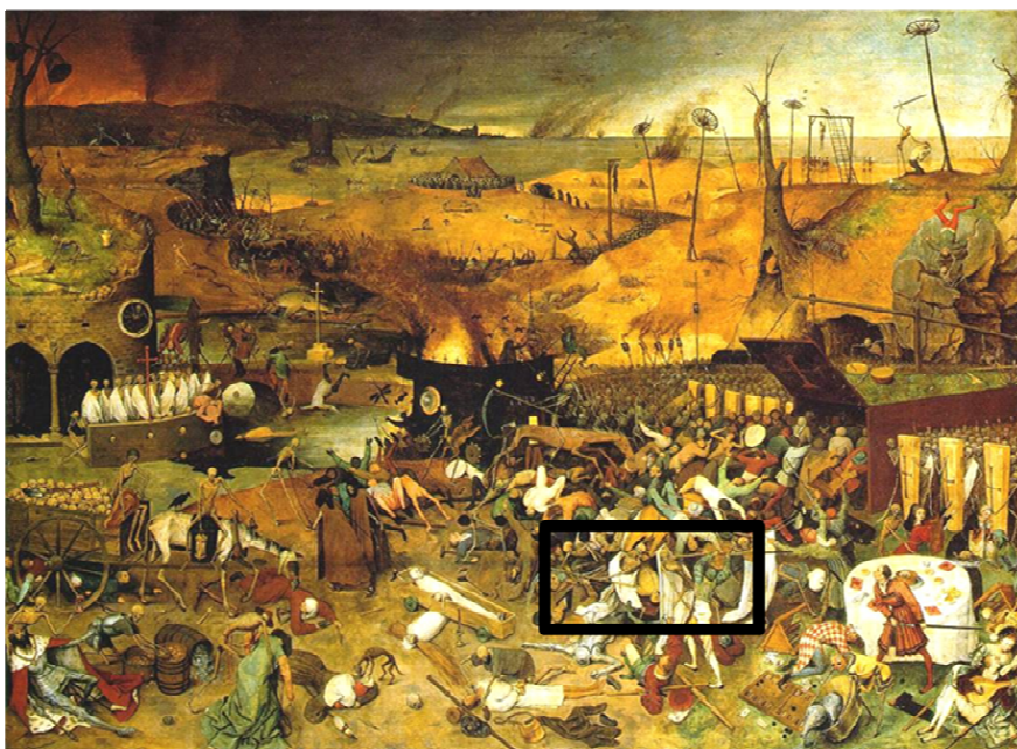


(König, detalle de viñetas, 1999: 183)

Esta imagen es un fragmento muy acotado de una pintura, *El triunfo de la muerte* de Pieter Bruegel el Viejo (1562). El trabajo de montaje realizado es muy minucioso, como se puede observar en el recorte que realiza König de la imagen original:

⁶⁵⁸ Georgette Dee es una artista, cantante y actriz queer célebre para el colectivo LGBTIQ desde fines de los años ochenta a la actualidad. El poema que funciona como epígrafe de *Super Paradise* reflexiona sobre la vida y la muerte, muy a tono con lo que le ocurre a Paul en la novela gráfica: "Kriegt die Unschuld erst mal Risse,/Fängt das Leben an zublühn./Dann singt der Chor der Kompromisse/Süße Lügenmelodien./-Wer wagt zu leben, der stirbt./Wer wagt zu lieben, verdirbt" (Traducción al español de la edición de La Cúpula: "A la que la inocencia sufre desgarros,/empieza la vida a florecer./Luego canta el coro de los compromisos/dulces melodías de mentiras./Quien se atreve a vivir, muere./Quien se atreve a amar, perece.")

⁶⁵⁹ El momento coincide con la historieta "Ich muss sterben" (1997) de *Konrad und Paul* 3, en la que Paul tiene una pesadilla sobre su muerte.



(Pieter Bruegel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562)⁶⁶⁰ [Cf. figuras 64-67 en anexo]

Este montaje complejo, no acreditado en la obra, nos permite pensar en la complejidad de algunas obras de König.⁶⁶¹ Por un lado, la introducción de esta pintura demuestra su manejo del montaje, una herramienta constantemente utilizada desde los *SchwalComix*, siempre trabajando con materiales muy diversos. En este caso, la referencia a una pintura que representa la llegada de la muerte a arrasarse el mundo. Una obra que se vincula explícitamente con la muerte, en el que las legiones de esqueletos vienen a arrasarse la tierra y llevarse a los pecadores al infierno. Según algunas interpretaciones se puede asociar la situación del cuadro a diferentes contextos políticos e históricos, entre los que se puede contar a la peste negra que asoló Europa en el siglo XIV. Si tenemos en cuenta esa posibilidad, König está montando en su historieta una pintura del siglo XVI (que se refiere al triunfo de la muerte sobre la tierra) para referirse al miedo a la muerte de un personaje que acaba de descubrir que es VIH-positivo. Si pensamos en que *El triunfo de la muerte* puede tener un vínculo con la peste negra, el vínculo entre las dos pandemias (VIH-Sida y peste negra), es muy significativo. El uso de König se puede pensar desde lo melancólico, ya que Paul sufre la visión-montaje de la pintura como una pesadilla ante la crisis existencial que le genera su estado serológico. La profundidad de este montaje, asociado a la melancolía producto de la crisis y las muertes del VIH-Sida, así como un vínculo directo con el pasado cultural de la humanidad, es un síntoma de la

⁶⁶⁰ El recuadro en negro corresponde al recorte realizado por König.

⁶⁶¹ El uso de la pintura no figura mencionado en la novela gráfica.

densidad estructural que se puede encontrar en las historietas de König, que muchas veces son apreciadas simplemente como humorísticas y superficiales. El gesto del autor de asociar *El triunfo de la muerte* a las muertes por VIH-Sida, se puede interpretar como un gesto político de visibilización de lo que significó la crisis del VIH-Sida.

13.5. COMPLEJIZAR LOS PREJUICIOS SOBRE EL VIH-SIDA

Super Paradise concluye con Paul entendiendo que su vida no está terminada, pero sin caer en un mensaje superficial o políticamente correcto respecto al VIH-Sida. Paul demuestra la complejidad de la enfermedad y lo que significa socialmente.⁶⁶² Y la historia cierra con Paul contándonos como lo afecta en el día a día ser “positivo”, con la medicación está a la expectativa y se hace chequeos regulares con el médico y le cuenta a sus amigos y los contiene, aunque intenta familiarizarse con la idea de muerte. La historia termina con Paul recibiendo un paquete de Giancarlo en el que le manda una película porno heterosexual en la que participó. Paul se masturba viendo el video y recordando el sexo oral y el semen de Giancarlo y aceptando la realidad de que le cuesta el *safer sex* (“sexo seguro”). La problematización del VIH-Sida es madura y reflexiva. No son ya los años ochenta, a fines de los noventa la reflexión es otra y la situación es otra. En ese sentido, la obra de König es un ejemplo perfecto de la evolución del tratamiento ficcional del VIH-Sida y los cambios sociales respecto al mismo. Lo que queda claro es que Paul no sabe cuándo ni cómo va a morir y que el VIH-Sida es una enfermedad que puede implicar muerte, pero que no necesariamente es la muerte. La muerte se encuentra en las guerras y las tragedias de la humanidad que él veía por televisión. La evolución del tratamiento ficcional del VIH-Sida es la evolución del tema en la sociedad alemana, y en el mismo König que deviene un ficcionalizador de los temas que confrontan y atraviesan a la comunidad gay alemana. Resulta llamativo constatar que con posterioridad a esta novela gráfica, el tema del VIH-Sida no tiene un tratamiento de peso similar en obras posteriores de König⁶⁶³ y Paul es retomado como personaje VIH-positivo sólo en una historia breve de las tiras de “Konrad und Paul”.⁶⁶⁴ Una de las razones que puedo encontrar es que *Super Paradise* es la obra definitiva de König sobre el tema, una obra en la que la densidad argumental, melancólica y dramática del tema del VIH-Sida llega a su grado máximo.

⁶⁶² Hay un chiste final en la charla de Paul con Edeltraut, su hermana, cuando le cuenta que es positivo y ella reacciona de una forma exageradamente positiva (más allá del chiste la hermana significaría la comprensión familiar sobre el tema). Paul termina la historia decidiendo tomar la medicación, después de la recomendación médica y la mención de las posibles consecuencias secundarias del tratamiento.

⁶⁶³ Por ejemplo, se menciona en dos historietas breves contenidas en *Poppers! Rimming! Tittentrimm!* (2001).

⁶⁶⁴ En la historieta “Symptom” (2000), recopilada en *Poppers! Rimming! Tittentrimm!*, en la que Paul cree encontrar un síntoma de la enfermedad en su cuerpo.

De ahí que apenas vuelva a ser retomado por König en estas obras, además de ser un tema de tratamiento duro y emocionalmente complejo para el autor.

Resulta interesante pensar que las obras de König de los años ochenta van progresivamente exhibiendo la llegada del VIH-Sida al mundo gay alemán, pero siempre vinculándose al desconocimiento, la prevención, el prejuicio y los miedos al contagio y al pánico moral de la sociedad heteronormativa. En ningún momento encontramos representación de la pérdida o la muerte, es un tema que las historietas de König de los ochenta y la primera mitad de los noventa evitan.⁶⁶⁵ *Super Paradise* logra representar la muerte asociada al VIH-Sida (ejemplo Klaus), pero al mismo tiempo marca que en el horizonte está la posibilidad de continuar adelante con la vida (ejemplo Paul) y el VIH-Sida es una enfermedad que se puede derrotar.

14. VOLÚMENES RECOPILOTARIOS EN EL SIGLO XXI (2001-2012): HACIA NUEVAS POSIBILIDADES DE LA QUEERNESS

En 2001, König retoma la publicación de volúmenes que compilan historias cortas, *cartoons* y tiras publicadas en medios diversos. También se incluyen en las recopilaciones historias del ciclo “Konrad und Paul”, que ya no son publicadas en volúmenes compiladores específicos. Regularmente publica estas obras que mantienen sus tópicos habituales, en las que se sigue jugando con lo cómico y la parodia gay, pero al mismo tiempo se introducen algunas líneas temáticas nuevas que también son desarrolladas en las novelas gráficas que se publican en el mismo período (2000-2012). Los volúmenes recopilatorios publicados en este tercer período son *Poppers! Rimming! Tittentrimm!* (2001), *Suck my Duck* (2004), *Trojanische Hengste* (2006), *Stutenkerle* (2008), *Schillerlöckchen* (2010) y *Götterspeise* (2012), todos publicados en *MännerschwarmSkript*.

En las historietas contenidas en estos volúmenes se constatan los cambios temáticos desde los años noventa a la primera década del siglo XXI, que tratan de mostrar más la crisis y el choque de diferentes estereotipos y parodiar y exhibir la discriminación intra-comunidad LGBTIQ. Es claro que hay una continuidad en toda la obra de König, pero que a partir de 2008 con *Stutenkerle* y ya en el 2012 con *Götterspeise*, las tramas de la vida cotidiana de los personajes gays ya no son tan dominantes, parecería que esa parte de la obra de König queda en las historias de Konrad y Paul, que continúan presentes en *Götterspeise*. No quiere decir esto que König no siga trabajando con las sexualidades disidentes, porque en *Elftausend Jungfrauen* (2012) sigue presente la disidencia sexual, pero sí hay que remarcar que existe un cambio de interés y una

⁶⁶⁵ Se mencionan muertes de personajes pero nunca de forma contundente y directa como ocurre en *Super Paradise*. El ejemplo más evidente es la muerte de Fränzchen, personaje de *Der bewegte Mann* en las tiras de “Konrad und Paul”, aunque es sólo una mención, el personaje no aparece.

modificación en el formato de las historias cortas alejándose del gag de una página o la historia efectista y trabajando historias más experimentales.

A continuación me interesa referirme brevemente a cada volumen y a algunas historias contenidas que sirven como ejemplos para pensar el conjunto de las obras de König y estos matices de cambio mencionados.

14.1. POPPERS! RIMMING! TITTENTRIMM! (2001)

En *Poppers! Rimming! Tittentrimm!* (2001), las historias compiladas continúan el tono habitual de König pero profundizando en la veta humorística. En estas historias está claro que König escribe para el lector gay buscando el humor en situaciones propias del colectivo LGBTIQ. Hay un cierto cambio respecto a la fuerte carga dramática de otras obras, ya que el tono es más desenfadado, mucho más asociado a lo sexual y cómico.⁶⁶⁶ La obra retoma las reflexiones sobre la vejez y el paso del tiempo, la vida en pareja en la comunidad gay alemana,⁶⁶⁷ la celebración y la sociabilización en el colectivo LGBTIQ, las nuevas tecnologías y su inserción en el ambiente gay,⁶⁶⁸ el VIH-Sida y la falta de prevención, el porno gay, los choques generacionales con los jóvenes gay del siglo XXI, y el colectivo SM-gay, entre otros temas.

14.2. SUCK MY DUCK (2004)

La siguiente compilación es del 2004 y sigue la línea recreativo-sexual. El título, *Suck my Duck*, hace referencia a la expresión sexual “suck my dick” mal pronunciada por un personaje. En el volumen se siguen tratando los temas habituales, siempre en busca del humor más descarnado y alejándose del tono melancólico de fines de los noventa, con una carga mayor de crítica a los prejuicios internos del colectivo LGBTIQ. Hay *cartoons* con chistes sobre referencias culturales,⁶⁶⁹ historietas que trabajan el prejuicio de la feminidad y la masculinidad de los varones gay,⁶⁷⁰ representación de situaciones de “flirteo” en la comunidad gay, confrontación con lo heterosexual, diferencias con las nuevas generaciones ante la normalización de lo gay, entre otros temas.

Me interesa precisar algunos detalles sobre una de las historias cortas porque la considero clave para pensar referencias culturales trascendentes y proyecciones

⁶⁶⁶ El tono sexual y humorístico está ya presente en el título que alude a: el *popper*, sustancias químicas utilizadas para la relación sexual, sobre todo en la liberación sexual de los años setenta y con un uso generalizado en la comunidad gay de esa década; *rimming* hace referencia al contacto sexual buco anal; y *Tittentrimm*, a la “tortura” de los pezones como técnica de placer de las prácticas SM gay.

⁶⁶⁷ Se tematiza la vida de parejas gay que funcionan como matrimonios, con referencia a la campaña activista sobre el tema, así como los vínculos amorosos que se establecen en la comunidad gay.

⁶⁶⁸ El chat y la internet como formas de relacionarse en el colectivo LGBTIQ aparecen progresivamente en las historietas de König.

⁶⁶⁹ Estos *cartoons* en general funcionan con referencias culturales muy conocidas, como el psicoanálisis freudiano, la reina Cleopatra de Egipto o el descubrimiento de América.

⁶⁷⁰ Por ejemplo, en “Homophob” (2003) se ponen en juego los prejuicios internos de la identidad gay y los estereotipos de gayness.

transnacionales de íconos y símbolos de lo queer. En “Pride” (2002), la referencia al pasado y la lucha contra la discriminación que impone el modelo gay normalizado se representa en la historieta, ya que se hace referencia a uno de los íconos más importantes de lo abyecto en la historia de las sexualidades disidentes. Preparándose para la marcha del orgullo, un personaje se disfraza de Dawn Davenport, citando directamente al personaje interpretado por Divine⁶⁷¹ en *Female Trouble* (1974, dir. John Waters):



(König, detalle de viñeta, 2004: 27)

La frase del personaje es textual de las palabras de Dawn Davenport en el film de Waters. En la historieta no se aclara la referencia, está dado por hecho que el lector la reconoce. El personaje se presenta así frente a un amigo que también piensa travestirse para la marcha del orgullo. El problema es que la pareja de éste toma todo un poco mal y no entiende el mensaje de disidencia, piensa que se travisten como mascaradas construidas para divertimento de los heterosexuales, sin entender el significado político o la alusión cultural que constituye Dawn Davenport. Porque la historieta explicita que se trata de un personaje que los heterosexuales no conocen o no comprenden, que no forma parte de la historia de la normalidad, sino que Dawn Davenport es disidencia sexual anclada en los setenta. Está claro que la importancia del personaje citado de Divine es trascendente para un modelo y una historia de las sexualidades disidentes, y que los representantes de la normalidad gay olvidan las raíces subversivas del modelo gay. El personaje normalizador llega incluso a manifestar que en el año 2002 hay que demostrar que lo gay no se trata de “locas”. El

⁶⁷¹ Sobre Divine, Sedgwick y Moon señalan: “Divine’s rather inspired strategy for dealing with these questions is to persist in pretending to believe that they are all references, not to drag or to sexuality, but to a single, notorious scene in *Pink Flamingo*—the famous final shot, in which Divine, playing a triumphant Babs Johnson, aka Divine, “the filthiest person in the world,” manifests her divinity by eating a mouthful of freshly laid dog shit. “It was designed to shock and make everyone aware of who we were...except, talk about having a hard act to follow!” (Sedgwick/Moon, 1994: 223). Para más información Cf. KOSOFKSY SEDGWICK, Eve/MOON, Michael. “Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion”, 1994.

prejuicio y la discriminación de un modelo de conservadurismo gay se hace presente y el choque es manifiesto entre la subversión sexual de los años setenta (encarnada en el personaje que emula a Divine como Dawn Davenport) y la norma conservadora gay que quiere varones gay “normales”, no “locas”, y con deseos de constituir matrimonios monogámicos e imitativos del binarismo de género disciplinador.⁶⁷²

14.3. TROJANISCHE HENGSTE (2006)

Trojanische Hengste continúa con los lineamientos de los volúmenes anteriores, que incluyen el matiz cómico-sexual en el título.⁶⁷³ En esta obra se detecta cierto énfasis en la referencia al pasado cultural (un mecanismo ya utilizado varias veces), ya que hay historias que retoman la temática histórica⁶⁷⁴ y las referencias literarias.⁶⁷⁵ Entre los temas que recorre el volumen encontramos la presencia de divas gay, situaciones cotidianas vinculadas al sexo y al amor. Y por supuesto el paso del tiempo y el envejecimiento como nuevos temas que introduce König en varias de sus historietas a partir de 2001. También está presente un tema que emerge con fuerza en los años noventa, la crítica a la superficialidad de cierto sector de la comunidad gay LGBTIQ, una crítica paródica que es realizada desde el interior de la misma, mediante la confrontación con los estereotipos normalizados y los prejuicios y la discriminación internos.⁶⁷⁶

Llama la atención la historieta breve “Goldilock und die drei Bären” (“Ricitos de oro y los tres osos”) (2004) que retoma la referencia literaria para construir un gran chiste paródico del cuento tradicional. Goldilock es el ama de llaves norteamericana (y *drag queen*) y los *Bären* son osos gay leather. Hay una representación visual de la práctica del *fisting* por parte de los osos:

⁶⁷² Cuando quedan solos, Dawn menciona que él antes iba vestido como Nana Mouskouri (una cantante griega), que él cambió porque a Bernd no le gustan las “locas”. Y como van a ir al registro civil, la normalización tiene mucho que ver con todo esto. Esa es la discusión de fondo. Todo se cierra cuando Nana y Dawn se encuentran en la marcha del orgullo.

⁶⁷³ Podría traducirse como “sementales troyanos”.

⁶⁷⁴ En “The Games. 776 v. CHR” (2004) se tematiza sobre los juegos olímpicos y la masculinidad de la antigua Grecia. La cuestión vuelve a repetirse en un *cartoon* del mismo volumen. Hay ficcionalización de personajes históricos como Caravaggio y el poeta latino Horacio.

⁶⁷⁵ Por ejemplo, en “Poesie und Ratio” (2004) se citan fragmentos de Hugo von Hoffmannstahl.

⁶⁷⁶ Se tematiza el enfrentamiento entre la celebración superficial y el activismo político en las marchas del orgullo en Alemania, así como la representación de la comunidad gay en los medios y la homofobia de la iglesia.



(König, detalle de viñeta, 2006: 62)

Lo que destaca es que el lubricante que utilizan para el *fist* los osos es *Crisco*,⁶⁷⁷ lo que implicaría una referencia directa con la comunidad gay de los años setenta, ya que en esa época el *Crisco* se encontraba generalizado como lubricante para el *fisting* y la penetración anal en la comunidad gay masculina norteamericana.

A medida que avanzan las historietas cortas del período 2001-2012, König va progresivamente modificando ciertos matices de su obra, sin dejar temáticas anteriores de lado. La crítica a lo gay apunta mucho más hacia los prejuicios internos y a la decadencia consumista, así como al olvido de los ideales de los setenta. La cuestión histórica y literaria sigue creciendo (pensemos que paralelamente desarrolla una de sus obras más ambiciosas, la trilogía bíblica), pero no por eso dejamos de tener presente la denuncia de la violencia o los prejuicios de la heteronormatividad.

14.4. *STUTENKERLE* (2008)

En 2008 König publica el cuarto volumen de historietas cortas originales producidas en el período 2001-2012, *Stutenkerle*,⁶⁷⁸ que continúa con las líneas desarrolladas en los tomos anteriores: hay temas literarios;⁶⁷⁹ se sigue confrontando con la heterosexualidad normativa; se tematiza la presencia de los turco alemanes y la discriminación de los fundamentalismos religiosos, tanto el musulmán como el católico;⁶⁸⁰ se continúa como desde 1981 con la representación de la vida cotidiana gay; se mantiene la representación del amor y el sexo; se retoman las diferencias con las nuevas generaciones y la crítica a la despolitización de la comunidad gay; la hipocresía de las estructuras familiares heteronormativas; se parodian los prejuicios y

⁶⁷⁷ Recordemos, como ya señalé, que *Crisco* fue una marca de grasa alimentaria producida por J.M.Smucker Co, que fue muy popular en Estados Unidos. Debido a su popularidad el término se utilizó como sinónimo de grasa alimentaria y se popularizó como lubricante en la década de los setenta. Durante la crisis del VIH-Sida se lo acusó de causar la enfermedad.

⁶⁷⁸ El título alude a una especie de factura o galleta con forma de "chico" ("Kerl") que se consume en época navideña en Alemania, tiene como es habitual un doble sentido sexual.

⁶⁷⁹ Se continúa tematizando cuestiones de la antigüedad grecolatina y episodios bíblicos.

⁶⁸⁰ En un tema que continúa siendo desarrollado con Gökhan, personaje turco-alemán de *Sie dürfen sich jetzt Küssen* (2003). En las tiras que tematizan la cuestión turco-alemana exhibe las diferencias entre el Islam y la sociedad occidental, así como las similitudes entre los fundamentalismos religiosos árabe y católico en cuanto al mensaje de intolerancia y homofobia.

la discriminación internos del colectivo; entre otros temas. Destaca en el volumen la aparición de una nueva serie regular de personajes, "Schutzengel GmbH", que ficcionaliza a unos ángeles de custodia de seres humanos que siempre terminan en situaciones cómicas.⁶⁸¹

14.5. SCHILLERLÖCKCHEN (2009)

Schillerlöckchen (2009)⁶⁸² presenta historias de una extensión un poco mayor que en los volúmenes anteriores, la mayoría de varias páginas y con un trabajo constante con referencias culturales diversas. Se recopilan menos historias cortas y *cartoons* y en su lugar encontramos compiladas ediciones especiales o colaboraciones de König en volúmenes colectivos con otros autores.

Los temas anteriores se mantienen pero logran mayor presencia los asociados a referencias culturales que la ficcionalización de la vida cotidiana gay (que se mantiene, así como historias de Konrad y Paul, pero en menor cantidad que en volúmenes anteriores). Brevemente, me interesa referirme a historias que marcan continuidades y casos especiales.

En primer lugar, el cambio respecto a historias de una extensión un poco mayor y atadas a un humor más asociado a la parodia de referencias culturales es verificable en este volumen. Respecto a esta última cuestión destaca la historieta "Ruf der Natur" (2008) ("La llamada de la naturaleza"), que dialoga directamente con las adaptaciones cinematográficas de Disney de *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, 1967, dir. Wolfgang Reitherman). El texto original se vuelve queer y se sexualiza a Mowgli (Mogli en la versión de König) y su vínculo con el oso Balu.⁶⁸³ [Cf. figuras 68 a 71 en anexo] La cuestión también destaca en "Amor Trajico" (2008),⁶⁸⁴ en la que se retoma la tradición de historias de piratas desde un costado queer.

En segundo lugar, se compila en el volumen una historia de extensión mediana de König escrita originalmente para una obra colectiva homenaje a Wilhelm Busch⁶⁸⁵

⁶⁸¹ Los "Schutzengel GMBH", la tira de angelitos que protegen a diferentes seres humanos (que en muchos casos más que protegerlos les generan problemas) fue publicada en la revista *Comix*, un medio especializado en historieta. También fue motivo de un almanaque realizado por König: *Schutzengel GmbH & Co.* (un "Wandkalender", almanaque de pared, 2004).

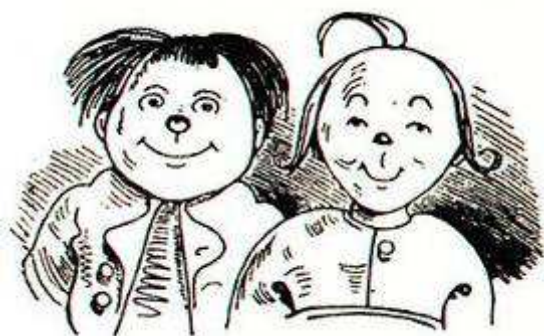
⁶⁸² Con el título hay una doble alusión cómica, por un lado refiere a los rulos de la cabellera, y por otro a una bomba de crema de la pastelería alemana.

⁶⁸³ En la historieta aparecen todos los personajes del film de Disney, en una parodia "sexualizada" del film, con Mowgli/Mogli, el oso Balu, Kaa la serpiente y el rey mono Louie. Alberto Mira ya señala esta cuestión del vínculo "sexual" entre Mowgli y Balu: "Si tuviera que dar un premio al personaje Disney más sexy, sería sin duda para el oso Baloo de *El libro de la selva* (1967). Soltero y desproblematizado, entabla una rápida relación con Mowgli y le promete unos placeres que parecen el programa de la subcultura gay de los setenta. Se pone a cantar y bailar a la menor oportunidad, y se traviste sin necesidad diegética alguna, aprovechando para cimbrear las caderas en un insinuante intento de seducir al Rey Louie. La selva de la película es un sitio poblado por criaturas que casi siempre están en la órbita de lo raro: una arcadia queer." (Mira, 2008: 211)

⁶⁸⁴ Escrito así en el original como alusión al período histórico.

⁶⁸⁵ El autor rinde homenaje a Wilhelm Busch por el 100 aniversario de su muerte, las historietas de König inspiradas en Busch forman parte de una edición de varios autores, *Wilhelm Busch und die Folgen* (2007).

“Zum 100. Todestag: Hommage an Wilhelm Busch” (“En el aniversario de su muerte: Homenaje a Wilhelm Busch”).⁶⁸⁶ König reconoce la influencia de Busch como autor tradicional fundante del cómic en la cultura alemana. La obra colectiva, en la que diferentes autores rinden homenaje a Busch y sus personajes, tiene a König como nombre sobresaliente, además de ser quien realiza la tapa del volumen.⁶⁸⁷ [Cf. figuras 72 y 73 en anexo] La obra de König resulta un homenaje en el que intenta crear como Busch, pero desde el registro cultural propio de König. Para esto retoma a la pareja de personajes más famosos de Busch (Max y Moritz)⁶⁸⁸ y los reformula desde una perspectiva queer:



(Wilhelm busch, “Max und Moritz”)



(Ralf König, “Max und Moritz”, 2007)

Visualmente, estamos ante una obra que imita el modelo de Wilhelm Busch, pero intervenido por el estilo visual y las temáticas de König. El historietista interviene sobre las “historias ilustradas” de Busch y reflexiona sobre la historieta como arte poco valorado, marcando cómo se reconoce el valor cultural elevado de Busch pero no del

Busch fue un pionero de las tiras cómicas que en 1865 empezó a publicar en el periódico *Fliegende Blätter* la serie “Max und Moritz”, una de las primeras publicaciones satíricas relacionadas con la historieta que inspiraron a otras tiras estadounidenses como “The Katzenjammer Kids” (1897) de Rudolph Dirks. König cuenta en su homenaje cómo leía de niño las historietas de Wilhelm Busch. Para su reelaboración respeta el diseño de página de Busch, los personajes y la tipografía, pero lleva la tematización a sus registros habituales. Sobre la edición original Éric Chevrel señala: “Inversement, l’ouverture de la littérature à la dimension graphique débouche sur de nouvelles possibilités expressives et narratives, comme l’illustre en un double sens le recueil d’hommage pour le 175e anniversaire de la naissance du « père » de la bande dessinée pour l’espace germanophone, *Wilhelm Busch und die Folgen*, où l’on retrouve notamment des contributions dessinées de Volker Reiche (« Strizz »), Flix, Anike Hage (qui représente une bande dessinée allemande inspirée des mangas) et Ralf König.” (Chevrel, 2010: 11). Para más información Cf.. CHEVREL, Éric. “Aristophane et Shakespeare en bandes dessinées: Ralf König et les réécritures de classiques dans *Lysistrata* et *Jago*”, 2010.

⁶⁸⁶ Wilhelm Busch (1832-1908) fue un caricaturista, pintor y poeta alemán, figura determinante para la historieta europea. Fue conocido por sus historietas satíricas, de las que destaca la serie “Max und Moritz”. Se lo considera el “padre” de la historieta alemana. Cf. BUSCH, Wilhelm. *Das grosse Lesebuch*, 2012.

⁶⁸⁷ La ilustración de König es una referencia directa a la de Wilhem Busch sobre “Witwe Boltes Haus”.

⁶⁸⁸ Max y Moritz son los personajes más reconocidos de Wilhelm Busch, que König reescribe en su reinterpretación. La serie narra en un estilo caricaturesco con versos al pie de cada viñeta (no estaba configurado el globo de texto en la historieta). Los dos niños siempre pelean y le faltan el respeto a los adultos, por lo que terminan siendo castigados brutalmente.

cómic como disciplina cultural. La contradicción que marca König es que cuando se habla de Wilhelm Busch los elogios aparecen, es como si fuese literatura.⁶⁸⁹

Por último, hay una historieta corta en este volumen que significa la introducción de nuevas posibilidades temáticas en el proyecto creador de König. En “Frühling in Paris” (“Primavera en París”) (2009) rompe con sus registros habituales y se acerca a lo policial-ciencia ficción.⁶⁹⁰ En la historieta, una mujer mayor llamada Madame Bartrand atraviesa la noche parisina armada y dispuesta a todo:



(König, detalle de viñetas, 2009: 26)

En la *Pâtisserie* amenaza a Mademoiselle Mouton para conseguir un pastel de fresas, que termina compartiendo en la calle parisina con un vagabundo que tiene hambre. La historieta logra un tono diferente a otras obras y da la sensación de plantear un futuro distópico e irónico en el que en el mundo se cambia sangre por fresas. Es muy diferente a todo lo que venía ofreciendo König, pero que teniendo en cuenta otras historias del último volumen compilatorio y declaraciones y muestras de trabajo inédito de König,⁶⁹¹ prefiguran nuevos temas del autor, que continúan desarrollando las líneas de trabajo anteriores pero con innovaciones temáticas.

⁶⁸⁹ Todo esto lo articula en el prólogo a su homenaje a Busch, en el que retoma a los dos personajes mencionados e historias propias de Busch y las reescribe, reconociendo la importancia de Wilhelm Busch en su propia formación como autor de historietas, sobre todo en la importancia de la parodia y el uso de elementos cómicos. En la historieta hay cuatro historias cortas que homenajean y emulan historietas de Busch (además de un intermedio que recomienda la lectura de Busch). Lo interesante es que en estas historietas los personajes de Busch, Max y Moritz, son intervenidos con elementos queer propios de König.

⁶⁹⁰ La ciencia ficción es uno de los géneros trabajados en la obra de König que se publicará en 2013-2014, que excede el corpus de esta tesis pero permite pensar que esta y otras historietas son ensayos previos sobre el género.

⁶⁹¹ La novela gráfica inédita *Konrad & Paul - Raumstation Sehnsucht*, conocida por los datos que ha dado el autor en su página de facebook y el fragmento que se publica en *Der Eros der Nasen. Comics von Ralf König* (2009), trabaja con la ciencia ficción.

14.6. GÖTTERSPEISE (2012)

Götterspeise (2012)⁶⁹² es el sexto volumen recopilatorio desde el 2001 y es llamativo cierto cambio que se venía marcando desde los volúmenes anteriores. En primer lugar, prácticamente ya no hay historias cortas. En segundo lugar, se reduce drásticamente la tematización de la vida cotidiana del colectivo gay (queda relegada a las intervenciones de Konrad y Paul). La veta literaria de König gana presencia y se marcan nuevas líneas de trabajo ante cierto agotamiento temático en la representación humorística del colectivo gay.⁶⁹³

Tampoco implica que no existan vínculos entre las historias de este volumen con obras anteriores, pero sí se nota cierto matiz de cambio. Entre los temas ficcionalizados vuelven a repetirse las cuestiones referidas a los mitos bíblicos,⁶⁹⁴ juegos con temas de actualidad política europea, historias con seres prehistóricos, entre otros. Me interesa mencionar brevemente dos historietas del volumen que marcan la búsqueda por parte de König de nuevos caminos.

En primer lugar, en “Stardust Memories” (2010) se retoma una línea nostálgica asociada al cine de terror y ciencia ficción. A partir de la anécdota de un personaje visitando el cine donde creció se corporizan personajes de películas muy populares y reconocibles para el lector, en un diálogo constante con el protagonista que permite reflexionar sobre el paso del tiempo. Lo llamativo es que en la representación visual aparecen personajes como Bambi (de la película homónima, 1942, dir. Samuel Armstrong y otros), Darth Vader (de *Star Wars*, 1977, dir. George Lucas) o el cuerpo de la madre de Norman Bates (de *Psycho*, 1960, dir. Alfred Hitchcock). Mientras en la pantalla se proyecta “Kranke Scheisse 3”, una película de terror adolescente norteamericano, que se puede apreciar en la viñeta.

En segundo lugar, y con un vínculo temático con la historieta “Frühling in Paris” (de *Schillerlöckchen*), está la historieta “Night of the living mothers” (2011). En ambas se puede pensar en nuevas líneas de experimentación temática para König. En la historieta, en cuyo título se alude al film de terror *Night of the Living Dead* (1968, dir. George A. Romero), un niño descubre a su padre con un traje especial y armado, en una parodia cómica del género de terror de zombis, con la madre y la abuela (las “mothers” del título) como “muertos vivos”:

⁶⁹² El título alude a una gelatina alemana de la marca Dr. Oetker que está realizada con frutos rojos. Es algo muy común en Alemania y se contradice con su nombre que alude a la comida de los dioses.

⁶⁹³ La única historia que retoma la cuestión específica de la representación del colectivo gay es “Die Achtziger oder Tunten und Technik” (2011). Hay que tener en cuenta que a partir de 2012, según su página personal de facebook, Ralf König ha abandonado la creación de historietas y tiras cortas para revistas y sólo se está dedicando al trabajo con novelas gráficas.

⁶⁹⁴ En “Götterspeise” (2010), que es la tira que abre la obra y da nombre al volumen se retoman los temas bíblicos, con Abraham, su esposa, su hijo Isaac y el sacrificio que le pide Dios. La tematización bíblica también está en “David und Goliath”, un mito ya tratado por König en los *SchwulComix*, aunque en este caso se encuentra agitado al estilo del autor en el siglo XXI.



(König, detalle de viñetas, 2012: 37)

15. PORNOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN SEXUAL: DE *WIE DIE KARNICKEL* (2002) A *ROY & AL* (2004)

La representación sexual explícita atraviesa toda la obra de König, con diferentes consecuencias en el relato visual de acuerdo al contexto editorial y su margen de acción en el campo cultural como creador queer. Desde esta perspectiva, existen dos usos de lo pornográfico. El primero consiste justamente en el uso de la representación visual pornográfica para visibilizar actos sexuales, en la gran mayoría de los casos pertenecientes a la sexualidad disidente y a prácticas subversivas y calificadas como abyectas por la heteronormatividad. El segundo, tiene que ver con un costado cultural. Me refiero al uso de la pornografía gay de los años setenta y ochenta como referencia cultural de peso en el proyecto creador de König. Esta cuestión se manifiesta en la presencia explícita de referencias y datos reales de películas, performers y prácticas de la pornografía gay, en particular de los años setenta. También, siguiendo los lineamientos de este mismo uso, existen casos de invención pornográfica por parte de König. Me refiero a la creación de personajes y películas ficticias y formuladas como pertenecientes al dispositivo pornográfico (e incluso en algunos casos que conviven con referencias reales).

Las razones de estos usos del dispositivo pornográfico por parte de König se articulan en torno a varias posibilidades. La representación sexual explícita de prácticas sexuales disidentes son una forma de visibilizar lo silenciado y al mismo tiempo confrontar con la heteronorma y la corrección política de lo gay normalizado y lo gay conservador. Las obras con representaciones sexuales explícitas de König inicialmente se publican sólo en editoriales gay, pero esto cambia a partir de la publicación de *Jago* (1998) en una editorial *mainstream* como Rowohlt. Con posterioridad a esa obra, la representación sexual explícita ya no se puede separar con claridad de acuerdo al criterio editorial. En el caso del otro uso del dispositivo pornográfico, las referencias diversas y múltiples a pornografía de los años setenta y ochenta, así como la invención de personajes pertenecientes al mundo de la pornografía pueden también tener varias razones de peso. Tanto en los ochenta como

en los noventa y en la primera década del 2000, referirse en general a representaciones pornográficas gay de los años setenta o principios de los ochenta es una señal política. Quiero decir que König no utiliza, salvo algunas excepciones, pornografía gay estrictamente contemporánea a la publicación de sus obras, sino que vuelve una y otra vez a la pornografía gay de la liberación gay-lésbica de los años setenta en Estados Unidos. Esa vuelta constante podría tratarse de un vínculo directo con la rebelión de los años setenta del modelo gay y la representación pornográfica gay como un gesto de subversión y disidencia frente al sistema heteronormativo. En ambos usos del dispositivo pornográfico, se podría ver un matiz de resignificación de la pornografía en un sentido tradicional. Se trata de una apropiación de lo pornográfico para confrontar con la heteronormatividad y visibilizar las prácticas sexuales más incómodas y subversivas. En ese sentido, estos usos de la pornografía podrían pensarse como posibilidades pospornográficas de la obra de König.

En el período 2000-2012, hay dos casos específicos que se vinculan con los usos de lo pornográfico y son las obras de mayor importancia sobre el tema en la última etapa de su obra: *Wie die Karnickel* (2002) y *Roy & Al* (2004). El primer caso se trata de una obra que repite y reduplica varios de los conflictos de *Der bewegte Mann* (1987), intentando adaptarlos a cuestiones del siglo XXI, con personajes heterosexuales junto a personajes queer como protagonistas. El segundo caso se trata de una de las obras con mayor visibilización de las prácticas sexuales disidentes⁶⁹⁵ y con vínculos directos con la pornografía gay de los años setenta.

A continuación, me referiré brevemente a algunos aspectos importantes de *Wie die Karnickel* para los usos pornográficos y el diálogo con *Der bewegte Mann*. Luego mencionaré brevemente los antecedentes de usos de la pornografía gay de los años setenta en el conjunto de las obras, para terminar señalando los usos específicos del dispositivo pornográfico en *Roy & Al*.

15.1. EL DIALOGO GAY-HETEROSEXUAL REVISITADO: *WIE DIE KARNICKEL* (2002)

Wie die Karnickel (2002)⁶⁹⁶ tiene ciertas peculiaridades en su génesis. No se trata de una obra pensada inicialmente sólo como una historieta, sino que acompaña a la producción cinematográfica que se estrena el mismo año (*Wie die Karnickel*, 2002, dir. Sven Unterwaldt Jr.), de la que Ralf König participa como escritor del guión. Estas circunstancias hacen que la historieta esté pensada en segundo plano, ya que se genera el material cultural para pensar en la representación cinematográfica. Creo que esta puede ser una de las razones de que la obra esté orientada a la comedia de

⁶⁹⁵ Junto con *Safere Zeiten* (1988), *Bullenklöten!* (1992) y *Jago* (1998), entre otras.

⁶⁹⁶ Traducción al español del título: "Como conejos".

situación, con ciertos debates vinculados a las relaciones entre varones y mujeres, y las diferencias entre homosexualidad y heterosexualidad, pero en general desde una perspectiva que pone en primer plano el elemento cómico. En ese sentido, como historieta, no la considero una de las obras más logradas de König, ya que en cierta forma parece emular demasiado a *Der bewegte Mann*, en una búsqueda de reduplicar el éxito de la historieta de 1987 y su adaptación cinematográfica.

No quiero decir que se trate de una obra totalmente fallida, pero un análisis en profundidad debe ser pensado conjuntamente con la adaptación cinematográfica. No me voy a referir con detalle a las adaptaciones cinematográficas porque exceden el análisis pensado en esta tesis, pero en los cuatro casos de adaptaciones fílmicas de obras de König se puede pensar en cómo la subversión sexual presente en sus obras es disciplinada en función del dispositivo cinematográfico y la búsqueda del éxito en un público *mainstream* fílmico. *Wie die Karnickel* es una obra especial porque nace simultáneamente como historieta y guión pensado cinematográficamente (algo que se concilia muy fácilmente con el estilo visual de König).

Wie die Karnickel tiene dos protagonistas, un personaje heterosexual y un personaje gay, que fueron compañeros de escuela en la infancia y vuelven a encontrarse adultos cuando se mudan al mismo edificio. El vínculo entre ambos personajes sirve de excusa para comparar las relaciones heterosexuales y las gay y los conflictos que afronta cada uno. Horst Bömmelburg (el personaje heterosexual) y Siegfried Purzmann (el personaje gay) intentan comprender cada uno el mundo del otro. El personaje que tiene mayor protagonismo en la historieta termina siendo Horst, ya que se focaliza en sus conflictos de pareja y su separación de Vera, su compañera. A partir de esta crisis de pareja se plantean las diferencias entre los modos de relacionarse de heterosexuales y gays. En ese marco, la promiscuidad y la pornografía se presentan como dos elementos que diferencian cada uno de los mundos. La estructura tiene muchos puntos en común con *Der bewegte Mann*, con una pareja heterosexual con peso protagónico que dialoga con lo gay. No son historias iguales, pero sí se puede encontrar cierto paralelismo, con circunstancias de contexto histórico muy diferente. En la representación de los personajes heterosexuales de *Der bewegte Mann* a *Wie die Karnickel* se nota claramente que entre una y otra hay quince años de diferencia. En ese sentido, las dos obras constituyen dos momentos del proyecto creador de König en los que se dedica a problematizar representaciones de la heterosexualidad para deconstruirlas, complejizarlas y exponerlas como ficciones normativas.

Respecto a la pornografía en esta obra, no estamos como veremos en *Roy & Al* ante usos de la pornografía gay de los años setenta, sino ante la invención de ficciones de pornografía que son utilizadas para problematizar los usos de la misma. En el choque

entre el mundo de Siggi y el mundo de Horst, la diferencia entre la pornografía heterosexual *mainstream* y el uso que hace Siggi de la pornografía gay (*mainstream*) son totalmente diferentes. Horst, como personaje heterosexual, no puede disfrutar de la pornografía heterosexual porque hay una mirada crítica sobre el lugar de la mujer en esas representaciones sexuales explícitas y Vera no admite esa posibilidad. En el choque entre Vera y Horst respecto a la pornografía (y la introducción de un tercer elemento que sería Siggi) se juegan debates similares a los de los años ochenta respecto al lugar de la pornografía en la sociedad contemporánea. El texto muestra diferentes estereotipos de parejas, tanto gays como heterosexuales. Y construye paralelos en torno a las prácticas sexuales y el uso de la pornografía. Se pasa de una representación heterosexual normativa a una gay.⁶⁹⁷ El elemento cómico atraviesa toda la narración. Hay una parodia humorística de la heterosexualidad, la masculinidad normativa, la pornografía heterosexual, los estereotipos de lesbiana contruidos para una mirada heterohegemónica,⁶⁹⁸ el feminismo antipornográfico, las prácticas sexuales en las relaciones gay, etc.

Lo interesante de esta obra es que continúan tendencias presentes en tiras cortas anteriores, con la introducción de personajes ficcionales vinculados a la pornografía. En *Wie die Karnickel*, König continúa con la creación de performers ficcionales del mundo porno gay y heterosexual. En esta obra aparecen Richie Rammbock, Samantha Whopper y Simone Booster como performers-personajes elaborados por König para la creación de un mundo pornográfico paralelo a su mundo de *Knollennasen*. Junto con Billy Bulcock (de *Bis auf die Knochen*), se trata de estereotipos pensados para jugar con la representación pornográfica y que tienen apariciones recurrentes en varias obras.

15.2. REIRSE DE LA HOMOFOBIA: ROY & AL (2004)

Roy & Al (2004) es una de las obras más interesantes para pensar la representación sexual explícita y las referencias directas a la pornografía gay de los años setenta, en particular al performer gay Al Parker. El volumen recopila historias cortas de una nueva serie de personajes del autor, con una peculiaridad: no se trata de seres humanos, sino de dos perros⁶⁹⁹ llamados justamente como el título de la obra.

⁶⁹⁷ Se habla del lugar de la mujer en la representación pornográfica y se confronta con la sexualidad entre varones gays, las diferencias que hay entre una y otra manifestación pornográfica. La escena en la que se discute este tema está en contraste con la siguiente, en la que están Siggi y Hubert luego de tener relaciones sexuales y tienen ambos restos de semen en la cara.

⁶⁹⁸ Se burla de las películas pornográficas heterosexuales y su uso del cuerpo de la mujer.

⁶⁹⁹ Los perros son muy importantes en la obra de König y tienen un lugar preponderante en muchas historietas. Un ejemplo es el caso de Querelle, el perro de una de las parejas gay amigas de Paul en el ciclo "Konrad und Paul". Hay numerosos casos de mascotas-perro que tienen importancia para la acción de la historieta.

En la historia de los dos canes el humor es la constante estructural, son las mascotas de una pareja gay que comienza su relación y deciden vivir juntos, y cada uno tiene un perro muy diferente. Roy es un perro grande, un poco tonto y bonachón. Al es un *Zwerchfell-terrier* (un terrier de diafragma), con pedigrée, maligno, homofóbico, fascista y misógino. Pero tiene que aceptar que su amo es un gay alemán del siglo XXI. En los diálogos entre los dos perros y el contraste con sus amos se produce la comicidad. La homofobia se ridiculiza poniendo en su lugar al terrier fascista que no puede dejar de ser testigo de las prácticas sexuales disidentes de su amo. *Roy & Al* es una de las obras de mayor comicidad de König y contiene dos rasgos que resultan fundamentales para mi análisis. En primer lugar, la representación pornográfica explícita de prácticas sexuales disidentes como el *fist-fucking* y la lluvia dorada. En segundo lugar, un montaje realizado a partir de referencias pornográficas de la pornografía gay de los años setenta que incluye un fotograma de Al Parker en una película pornográfica gay. Este montaje resulta trascendente porque creo que significa el ejemplo más sobresaliente de la trayectoria de referencias pornográficas gay de los setenta en el proyecto creador de König. Por supuesto que no se trata de la única, se puede trazar toda una línea de referencias a cuestiones pornográficas gay de los años setenta. Para continuar con el análisis específico de las referencias pornográficas y la representación de las prácticas sexuales disidentes en *Roy & Al*, voy a trazar un panorama general de las referencias pornográficas gay en obras anteriores, para demostrar la importancia del tema a nivel sistemático en König. Luego analizaré específicamente el montaje de la imagen de Al Parker y las representaciones sexuales explícitas en *Roy & Al*.

15.2.1. UNA TRAYECTORIA PORNO-DISIDENTE

El uso de referencias a la pornografía gay de los años setenta y principios de los ochenta no es una cuestión nueva en König, así como Al Parker es una referencia estructural en *Roy & Al*, he detectado referencias pornográficas gay reales en varias obras anteriores.⁷⁰⁰ Me interesa sintetizar brevemente algunas de las más sobresalientes:

- En *SchwulComix 4* (1986) se detectan montajes de tapas reales de revistas pornográficas gay de los años setenta, *Drummer Magazine* y *Cocksure*.
- También en *SchwulComix 4*, hay referencias explícitas a la pornografía gay en la era del VHS; y a Al Parker en *Chute* y Hank Ditmar y Mark Rutter en *Shack*

⁷⁰⁰ No son estas las únicas referencias a la pornografía en la obra de König (existen otras anteriores y posteriores), pero me parece un número elocuente para ejemplificar la tradición del tema en los años noventa.

Up (en ambos casos *loops* de Colt Studios).⁷⁰¹ También se menciona el film porno gay *Class Reunion* (1983) con alusión a escenas específicas.

- En *Comics, Cartoons, Critzeleien* (1988) hay un cartoon que hace alusión al film porno SM gay, *Nights in Black Leather* (1977).
- En *Safere Zeiten* (1988) se realizan montajes con imágenes de Tom de Finlandia que se supone representan una película pornográfica gay con Al Parker y Hank Dittmar.
- En *Beach Boys* (1988) en la discusión sobre pornografía gay se mencionan explícitamente filmes y performers: *Class Reunion* (1983), *Games* (1982), *The Other Side of Aspen* (1978), Al Parker, Leo Ford, Jeff Stryker.
- En *Bis auf die Knochen* (1990), el inspector Mackeroni siente admiración por una escena en la que el performer ficcional Billy Bullcock actuó con el performer real Dick Fisk. También hay montajes con los afiches de dos películas pornográficas (*They Grow 'Em Big*, 1988; y *Big Guns*, 1987) y presencia de *Drummer Magazine*.
- En *Zitronenröllchen* (1990), se menciona la pornografía gay de Cadinot.
- En *Konrad und Paul 1* (1993), se mencionan los dildos réplica de los penes de Jeff Stryker y Al Parker.
- En *Bullenklöten!* (1992) se abre la novela gráfica con Paul y sus amigos masturbándose mientras miran pornografía gay y mencionan performers del porno gay y heterosexual: Jon King, Rocco Siffredi, Teresa Orlowski.
- También en *Bullenklöten!* se menciona y visibiliza una revista pornográfica de los setenta *Long Ryder. Super Stud Lee Ryder, Long, Hard & Hot*, explicitando los nombres de sus performers, Lee Ryder y Jon King.
- En *Konrad und Paul 2* (1994), en un videoclub se menciona la reseña de una película pornográfica, *Champs* (1978), con la referencia explícita a los performers Sky Dawson, Dick Fisk y Al Parker.
- En *Konrad und Paul 3* (1996) está la primera aparición detectada de uno de los performers ficticiales creados por König, que se vuelve una mención recurrente en publicaciones posteriores, Richie Rammbock.
- En *Jago* (1998) el verdugo Geoffrey Stryker es una referencia al performer Jeff Stryker.

⁷⁰¹ Es complejo determinar los años exactos de los *loop*. Con ese nombre se conocían a las películas de corta duración realizadas para ser proyectada en super 8 en los años setenta. Según Jeffrey Escoffier algunos realizadores de porno gay en los setenta elegían no hacer películas para cine sino para distribución por correo, para ser vistas en los proyectores de 8 mm. Es lo que en algunos casos se conoce como los *Brentwood loops*. Cf. ESCOFFIER, Jeffrey. *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, 2009.

- En *Wie die Karnickel* (2003) aparecen como personajes performers ficticiales creados por König: Simone Booster, Samantha Whopper y Richie Rammbock.
- En *Stutenkerle* (2008) se menciona otro performer inventado por König, Tim Bolzen, que actúa en un film también inventado *Hard Fuck on Cock Street*.
- En *Sie dürfen sich jetzt Küssen* (2003) es nombrado otro performer ficticional creado para la historieta: James Blond, que actúa en la última película de Richie Rammbock, *Hard ride to Ponderosa*. Todo se trata de una invención, pero para describir al actor se dice que puede hacer (sexualmente) lo mismo que Al Parker.⁷⁰²
- Uno de los casos más sobresalientes es la utilización de Al Parker en *Roy & Al* como referencia en el nombre de “Al” y como montaje en la viñeta para concretar el vínculo explícito.

De acuerdo a lo detectado en el conjunto de las historietas de König editadas en el período 1987-2012, se nombran o referencian los siguientes performers reales de la pornografía gay: Al Parker, Hank Dittmar, Jeff Stryker, Dick Fisk, Sky Dawson, Lee Ryder, Jon King, Leo Ford, Mark Rutter y Peter Berlin. También se nombran con título o referencia clara los siguientes film pornográficos gay: *Chute*, *Shack Up*, *Class Reunion* (1983), *Nights in Black Leather* (1977), *Class Reunion* (1983), *Games* (1982), *The Other Side of Aspen* (1978), *They Grow 'Em Big* (1988), *Big Guns* (1987), *Champs* (1978), *Inches* (1979), entre otras. A esto habría que sumarle referencias a otro tipo de materiales como las revistas pornográficas gay *Long Ryder*, *CockSure* y *Drummer Magazine*. Y esto sólo en los casos en los que hay referencias explícitas, porque el uso del dispositivo pornográfico en relación a cuestiones como la incidencia de la pornografía gay en la vida de los personajes o la ficcionalización de personajes de la industria del porno se reitera en varias obras (*Bis auf die Knochen* o *Wie die Karnickel* como ejemplos paradigmáticos), de modo que König crea performers del porno que en varios casos interactúan con performers reales: Billy Bullcock, Richie Rammbock, Simone Booster, Samantha Whopper, Tim Bolzen, James Blond. No se puede negar que el dispositivo pornográfico tiene un peso y una función específica en el conjunto de la obra de König.

De forma general, en el conjunto de las historietas aparecen seis performers del cine porno ficticiales (inventados por König, dos heterosexuales y cuatro gay) y doce performers pornográficos reales. En su gran mayoría todos performers que trabajaron en la industria pornográfica de fines de los setenta a principios de los ochenta (como año límite 1990). Lo que llama la atención de todos estos datos, como ya he señalado,

⁷⁰² Una de las “curiosidades” sexuales que podía realizar como performer Al Parker era meter sus testículos dentro del ano de su partenaire.

es que en general no encontramos referencias, tanto en los años ochenta como en los noventa y en los 2000, a la pornografía gay estrictamente contemporánea, sino a la de los setenta y ochenta (basta con mirar la trayectoria cinematográfica de la mayoría de los performers señalados o los años de las películas mencionadas). En ese sentido el porno gay en König funcionaría como un vínculo directo con la liberación gay-lésbica de los años setenta y como una visibilización sexual de las prácticas no permitidas por la heteronorma. Respecto al montaje, el ejemplo de mayor trascendencia es el de *Roy & Al*, en el que me detendré brevemente a continuación.

15.2.2. UN PORNO-MONTAJE DISIDENTE: AL PARKER

En el conjunto de las referencias a la pornografía gay en las historietas de König, he detectado más de siete utilizaciones o menciones de Al Parker, el *pornstar* gay más importante de fines de los años setenta y los años ochenta.⁷⁰³ De todas las referencias al performer encontradas, la de mayor trascendencia es la que encontramos en *Roy & Al*. En una historia contenida en el volumen, “La mamma morta”, que explica el origen del perro Al, cuyo nombre original era Fiffi vom Hirschberg. La historieta breve comienza con un diálogo entre Roy y Al en el que discuten sobre la música gay que escucha el amo (como siempre Roy apoyando a sus amos y Al reaccionando con insultos homofóbicos). La reflexión le permite a Al contar su lugar de pertenencia original, revelando que pertenecía a la madre del amo gay y su nombre era Fiffi vom Hirschberg, y que en su hogar original no escuchaba Rosenstolz⁷⁰⁴ sino Wagner. Roy intenta defender al amo gay y recuerda que escucha el aria de una ópera, lo que da el nombre a la historieta breve, ya que el aria es “La mamma morta”, interpretada por María Callas. Esto le permite a Al volver a criticar la superficialidad de su amo y al modelo gay, ya que hace una referencia directa a la película *Philadelphia* (1993, dir.

⁷⁰³ Al Parker (nombre real: Andre Okun), nació en 1952 y fue una de las máximas estrellas del porno gay en los años setenta y ochenta. Escoffier señala algunas cuestiones de su vida en los setenta: “Around the same time, Parker attended the famous concert at Woodstock, where he spent practically the entire weekend in the back of a hearse having sex with a hairy Hells Angels biker-and though barely in attendance at the concert itself, he managed to show up on the poster for the movie. (...) He moved to California where he worked as a Butler at the Playboy Mansion in Los Angeles and was eventually introduced to the photographer Rip Colt. The standard Colt model was very muscular, with well-defined features. The photographer actually hesitated to shoot Parker and even published his pictures with a disclaimer because Parker was not as muscular or well defined as the typical Colt model.” (Escoffier, 2009: 140-141) Al Parker es uno de los mayores íconos de la pornografía gay de los setenta. Su look marco también el estilo y fue parte del modelo de cierta masculinidad gay de los años setenta. Resulta interesante que en una reimpresión de un artículo de los noventa Tom Waugh le dedica el mismo a artistas heroicos, como Curt McDowell, Artie Bressan y “Al Parker, who have since died of AIDS. They showed u show to love.” Esas palabras representan la fuerza del ícono de Al Parker para el modelo gay de los setenta. Cf. WAUGH, Tom. “Men’s Pornography: Gay vs. Straight.”, 1995 [1985]. Al Parker también aparece mencionado en *California* de Mendicutti.

⁷⁰⁴ Rosenstolz es un grupo musical alemán de pop muy popular en la comunidad gay alemana. En el contraste que realiza Al entre su amo y la madre, marca a Rosenstolz como música gay superficial frente a Wagner.

Jonathan Demme).⁷⁰⁵ Luego se vuelve al relato de la vida anterior con la madre del amo, y en la viñeta tenemos un flashback al momento en que el perro vivía con la mujer y cómo ocurre su muerte y Fiffi queda en manos del hijo. La historia cuenta la anécdota de lo que ocurre con Fiffi luego de la muerte de la madre del amo (“La mama morta” del título y de la referencia a *Philadelphia*). En el flashback, Al es testigo de la conversación del amo con su ex novio sobre los sentimientos hacia su madre. Dice no sentir nada por ella porque nunca lo aceptó, toda la vida lo volvió loco con sus posturas políticas y su catolicismo. Y que lo perdonaría si al menos renunciaba al contacto anal. En ese sentido, es interesante pensar que la homofobia de Al puede ser explicada a partir de que su “educación” es producto de esa madre. En la conversación entre ambos, el ex novio recuerda que le trajo un regalo de Nueva York, ya que él es coleccionista de las películas de los setenta de Al Parker en super 8. Según el texto, la película en cuestión es *Lollipops* de Al Parker del año 1977.⁷⁰⁶ Deciden mirar juntos la película y cuando la proyectan hay un montaje con un fotograma del fime fonográfico en el que Al Parker le realiza sexo oral a otro performer:



(König, detalle de viñeta, 2004: 40)

El amo de Al termina pidiéndole al ex novio que lo penetre pese a que hace cinco años que no tienen sexo. Y tienen relaciones sexuales pero sólo como respuesta a la crisis que produce en el personaje la muerte de su madre homofóbica, porque mientras es penetrado le grita a la madre (muerta) que vea lo que está haciendo y que su perro ya

⁷⁰⁵ La referencia a *Philadelphia* tiene un matiz crítico con el film. Recordemos que en su momento la película fue celebrada como positiva para el colectivo LGBTIQ, pero hoy en día se puede apreciar la carga de homofobia implícita y la lectura pro-conservadurismo gay del film.

⁷⁰⁶ *Lollipop* es uno de los nombres con el que se conoce al film pornográfico gay *Inches* (1979, dir. Steve Scott). En la historieta se da como año 1977, aunque la edición de la película pornográfica es 1979. No se puede decir con certeza los años de muchas de las películas pornográficas de los años setenta debido a su circulación previa como *loops* y su distribución errática.

no se llamará más Fiffi, a partir de ese momento su nombre será Al, como Al Parker, la estrella porno gay. El nombre de Al nace en ese instante. La inclusión de Al Parker en König es una referencia que se puede interpretar como un llamado a los años setenta en muchos niveles.

Al Parker es mencionado (por lo menos) siete veces en las historietas de König y se convierte en un ícono catalizador de las pérdidas de los años setenta, su presencia (y la del resto de referencias a la pornografía gay) en las historietas vinculadas a la crisis del VIH-Sida, tanto de los ochenta como de los noventa se relaciona, por un lado, con la visibilización de las prácticas sexuales disidentes. Pero, por otro lado, Al Parker y el porno de los años setenta representa la libertad sexual perdida, la libertad que la crisis del VIH-Sida se llevó con los cambios en las prácticas sexuales y la sanción moral de la heteronorma. La referencia constante a este tipo de pornografía es una forma de confrontar contra la normalización del modelo gay de los años setenta, el final de una etapa que en König se expresa en el choque con las nuevas generaciones y la progresiva inclusión de temas sin un desarrollo sistemático prefigurados en obras anteriores. Bucear en Al Parker es una forma de anclarse en lo subversivo del modelo gay de los setenta, en lo que compartía el modelo gay con la queerness de los años ochenta. Porque König no elige representaciones del porno estrictamente contemporáneo a sus obras de los noventa y la década de 2010, sino que sigue mirando al pasado, incluso en el explícito fotomontaje que nos muestra a Al Parker. Los tiempos son otros, pero la necesidad es la misma que la de los años setenta.

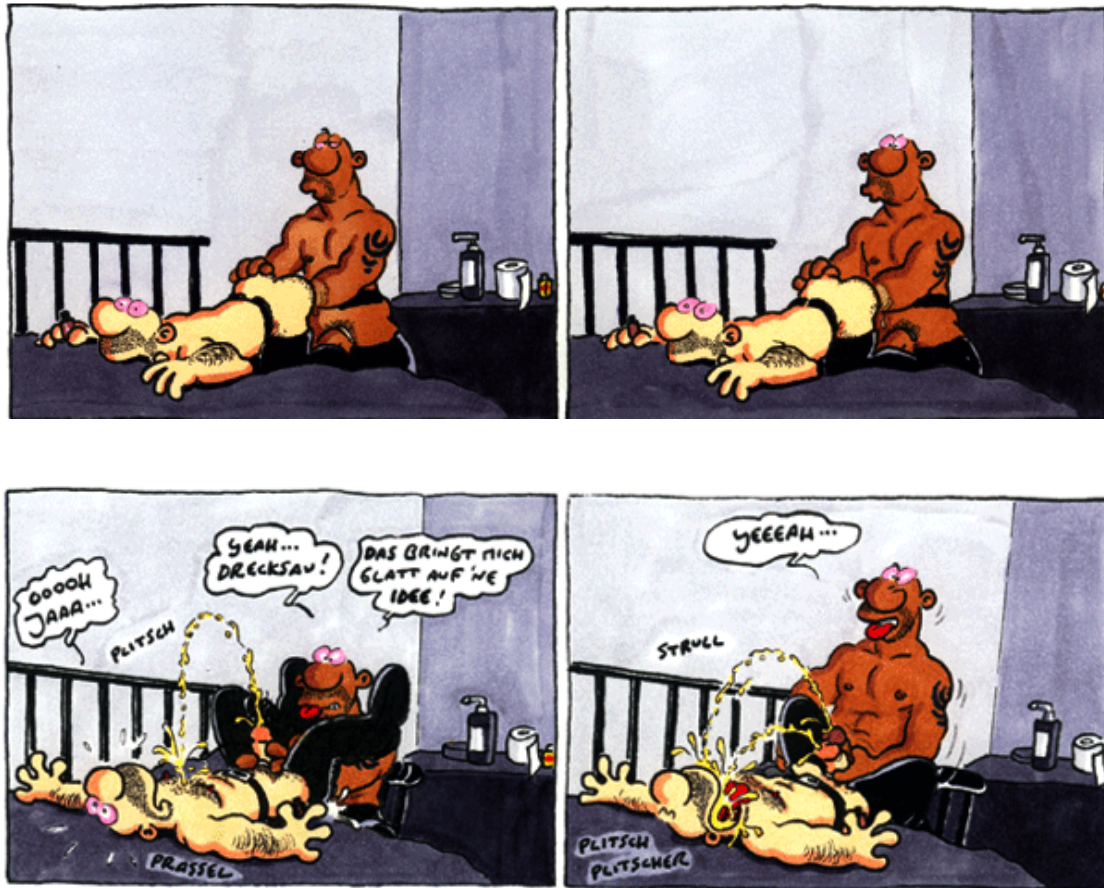
15.2.3. TESTIGOS QUEER DE LA LLUVIA DORADA Y EL *FIST-FUCKING*

Para concluir respecto a esta obra, no puedo dejar de señalar la visibilización en varias de las historias de prácticas sexuales disidentes. El sexo entre los amos de los respectivos perros es explícito en la representación visual desde la primera historieta:



(König, detalle de viñeta, 2004: 15)

Y se visibiliza la práctica sexual mientras el diálogo de los perros ilustra una posición homofóbica (Al) y una posición contranormativa (Roy), pero no se construye una pareja gay “cómoda” para la heteronorma o la norma gay conservadora, ya que ellos son representados en la historieta en prácticas sexuales abyectas como la lluvia dorada y el *fist-fucking*:



(König, detalle de viñetas, 2004: 44 y 48)

Por supuesto que en la representación pornográfica König no es inocente, no es casualidad que las prácticas imposibles de asimilar por la norma de lo “políticamente correcto” sean las elegidas por él. Exhibir la práctica del *fisting* es una forma de confrontar tanto con la heteronorma como con la norma gay,⁷⁰⁷ al poner en primer plano lo abyecto y más bajo e indigerible para un sistema que busca normalizar y

⁷⁰⁷ Sáez y Carrascosa definen la práctica del *fist-fucking* y su incidencia en la deconstrucción del cuerpo y la sexualidad: “Sería equivocado interpretar el *fist* como una práctica donde la mano sustituye al pene, como si este fuera el original, el legítimo depositario de la sexualidad, y la mano un mero sustituto. Precisamente, el *fist* lo que hace es cortocircuitar toda la economía productiva y reproductiva: abandono del uso de los genitales, y potenciación de la mano en un “lugar inútil” (la mano, un órgano no reproductivo, en el culo, otro órgano no reproductivo), la mano en el lugar abyecto por excelencia, el culo. Una mano y un brazo que trabajan en el lugar equivocado para abrir un cuerpo precisamente en el lugar de la pérdida (el culo sólo produce mierda, que no es útil para el capital) Con el *fist*, el brazo, productivo en términos de “mano” de obra, es colocado en el lugar más improductivo.” (Saez/Carrascosa, 2011: 110)

binarizar las identidades originarias de los años setenta. El *fist-fucking*, en König, se convierte en una herramienta para confrontar contra la heteronormatividad.⁷⁰⁸

16. EL CICLO “KONRAD UND PAUL” TERCERA PARTE: *SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN* (2003) Y LOS VOLÚMENES RECOPILOS (2001-2012)

Hasta 2012 los personajes del ciclo “Konrad und Paul” vuelven a ser retomados en una novela gráfica (*Sie dürfen sich jetzt küssen*, 2003) y en historias cortas compiladas en los volúmenes recopilatorios publicados en el período 2000-2012. Estos personajes, como ya vengo señalando, son muy importantes para la construcción de un universo-*Knollennasen* y la representación ficcional (deconstructiva) de estereotipos del modelo gay, en particular de la construcción vinculada a la pareja y el matrimonio gay. En las historietas del siglo XXI empiezan a ganar espacio temas como los choques generacionales entre la generación joven del 2000 y las generaciones LGBTIQ anteriores. Brevemente, me interesa señalar la presencia de los personajes del ciclo “Konrad und Paul” en el período 2000-2012, de forma cronológica. En primer lugar están las tiras breves anteriores a *Sie dürfen sich jetzt küssen* (2003), recopiladas en *Poppers! Rimming! Tittentrim!* (2001).⁷⁰⁹ Estas tematizan los tópicos que comienzan a emerger en esta década del 2000 en König, como la normalización de lo gay, la homoparentalidad y el pasado LGBTIQ ante las nuevas generaciones, entre otros temas. Luego vendría la novela gráfica del 2003, para continuar con la historia de los personajes en el resto de los volúmenes recopilatorios posteriores. La última historieta con los personajes es un cómic de extensión mediana contenido en *Götterspeise* (2012). A continuación, analizo la novela gráfica y algunos episodios breves sobresalientes de las tiras breves que sirven como ejemplo del conjunto.

16.2. EL CASAMIENTO QUEER: *SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN* (2003)

Como su título lo indica, *Sie dürfen sich jetzt küssen* (se traduce como “pueden besarse”) (2003), tematiza una cuestión de muchísima actualidad para la primera década del siglo XXI, el matrimonio entre personas del mismo sexo (conocido popularmente como matrimonio gay o matrimonio igualitario). La obra ficcionaliza la cuestión de la implementación de un registro legal (una suerte de unión civil) para las parejas LGBTIQ alemanas y su incidencia en el colectivo. La novela gráfica retoma a los personajes luego de *Super Paradise* (pero sin referencias al estado de VIH-positivo

⁷⁰⁸ Creo significativo pensar en el abordaje que hace Halperin sobre el *fist-fucking* como práctica disidente, ya que según este autor a partir del *fist-fucking* y el SM se llega a la conclusión de que “la fuerza explosiva del placer corporal intenso, separado de su localización exclusiva en los genitales y diseminado en varias zonas del cuerpo, descentra al sujeto y desarticula la integridad psicofísica del sí, al cual se le ha pegado una identidad sexual. Al destruir al sujeto de la sexualidad, el sexo *queer* abre la posibilidad de cultivar un sí mas impersonal, que puede funcionar como la sustancia de una elaboración ética continua y, por lo tanto, como el lugar de una transformación futura.” (Halperin, 2007 [1995]: 120)

⁷⁰⁹ También hay una aparición menor de Paul como personaje invitado en *Wie die Karnickel*, en la escena de la fiesta que da Siggi, llega Paul, que es su amigo de Colonia.

de Paul), en su aniversario y con la posibilidad de “registrarse” como pareja legal ante el estado a raíz de la nueva ley.⁷¹⁰ A partir del pedido de Konrad, el texto narra la reacción de Paul y los preparativos para el casamiento, así como un nuevo amorío de Paul y la crisis de edad que sufre el personaje ante la cercanía de los cuarenta años. Lo interesante de la novela gráfica es que no es complaciente con una norma gay, sino que problematiza la normalización que implica la institución matrimonial desde una perspectiva queer planteada por los personajes. Brevemente me interesa señalar algunos aspectos de la novela gráfica que son importantes para el desarrollo de nuevos temas (nacidos en las circunstancias de la primera década del siglo XXI) en König, así como los vínculos de los personajes con el pasado de los años setenta y cómo se completa parte de su biografía que no conocíamos. En ese sentido, primero quiero mencionar algunos aspectos de la representación ficcional de las personas mayores o adultos mayores queer, como tema que problematiza una cuestión ausente en las representaciones LGBTIQ tradicionales. En segundo lugar, me interesa detenerme en la representación del primer encuentro de Konrad y Paul a fines de los años setenta. Por último, quiero detenerme específicamente en la reflexión queer del texto sobre la cuestión del matrimonio entre personas del mismo sexo. No son los únicos temas que presenta esta obra, también se pueden mencionar otros como la irrupción de las nuevas tecnologías en las formas de relacionarse en la comunidad gay,⁷¹¹ la relación de los vínculos disidentes con las estructuras familiares, la confrontación entre el modelo gay y el fundamentalismo religioso, la posición sobre lo gay de algunos sectores turco-alemanes,⁷¹² entre otros.

16.2.1. ADULTOS MAYORES QUEER

Además de retomar otros personajes de las familias de Konrad y Paul, como Inge y Edeltraut, madre y hermana de Paul respectivamente, en este volumen se introduce un nuevo personaje: Tilla, la abuela paterna de Paul, recluida en un asilo. El personaje sirve para marcar un contraste entre la niñez queer de Paul y la vejez de la abuela. Lo interesante es que este nuevo personaje de la familia de Paul se revela como un personaje singular, diferente, casi queer. Se trata de una mujer que logró sacarse de encima al “abuelo nazi” Fritz y construir una vida de placer, que se siente identificada con su nieto gay y lo comprendió desde niño.

La abuela Tilla es el vínculo queer de Paul con su propia familia y sirve para trabajar la representación de adultos mayores fuera de la norma, porque no sólo Tilla es una

⁷¹⁰ Ya en algunas historias de *Konrad und Paul* (1993) se tematizaba la cuestión del matrimonio gay.

⁷¹¹ La incorporación de nuevas tecnologías y su presencia en la construcción de vínculos y formas de relacionarse se va incorporando paulatinamente en la obra de König, en este caso en particular el uso de celulares y mensajes de texto es parte de la forma de buscar sexo para Paul.

⁷¹² Gökhan, como personaje turco-alemán, permite la tematización de la represión de la homosexualidad en el marco de las creencias religiosas fundamentalistas.

mujer que rompe con la categoría de sujeto mujer o abuela en un sentido normativo, sino que su vejez es utilizada para introducir una reflexión sobre el paso del tiempo en la vida de Paul. A través de un flash-forward imaginario, en la viñeta podemos observar a Paul y su amigo Georg ancianos y sexualmente activos en una situación cómica construida con mucha ternura:



(König, detalle de viñeta, 2003: 49)⁷¹³

La abuela Tilla introduce algunas de las palabras más interesantes para reflexionar sobre el paso del tiempo y la vida de los adultos mayores, algo que contrasta con la crisis de Paul al acercarse a los cuarenta años.

16.2.2. LA “PRIMERA VEZ” DE KONRAD Y PAUL

Sie dürfen sich jetzt küssen también vuelve a retomar el pasado de Konrad y Paul y nos completa momentos no narrados en novelas gráficas o tiras breves anteriores. Al relatar con detalle el episodio en el que se conocen y tienen su primer contacto sexual ambos personajes, la novela gráfica completa aspectos de la biografía de ambos que no conocíamos hasta el momento, lo que permite aseverar una vez más que los personajes de König funcionan dentro de un universo-*Knollennasen* en el que hay una historia y una coherencia interna en la representación de los personajes disidentes.

En la novela gráfica se vuelve a hacer referencia al momento en que Konrad y Paul se conocieron en la fiesta universitaria en la que Paul hizo un show *drag queen* imitando a Nina Hagen, algo que ya había sido mencionado brevemente en *Konrad y Paul* (1993):⁷¹⁴

⁷¹³ Traducción al español (de la edición española de La Cúpula): “Con ese eché yo un buen polvo hace treinta años, en el lavabo del centro gay, el día del orgullo.../Con él he estado yo esta mañana bajo la ducha”.

⁷¹⁴ Ya en la presentación de *Konrad und Paul* (1993), en la historieta-prólogo se mencionaba la noche en que Konrad y Paul se habían conocido. Los datos coinciden con la descripción más precisa de la noche realizada en la novela gráfica de 1999.



(König, Paul como Nina Hagen en *Sie dürfen sich jetzt küssen*, 2003: 33)



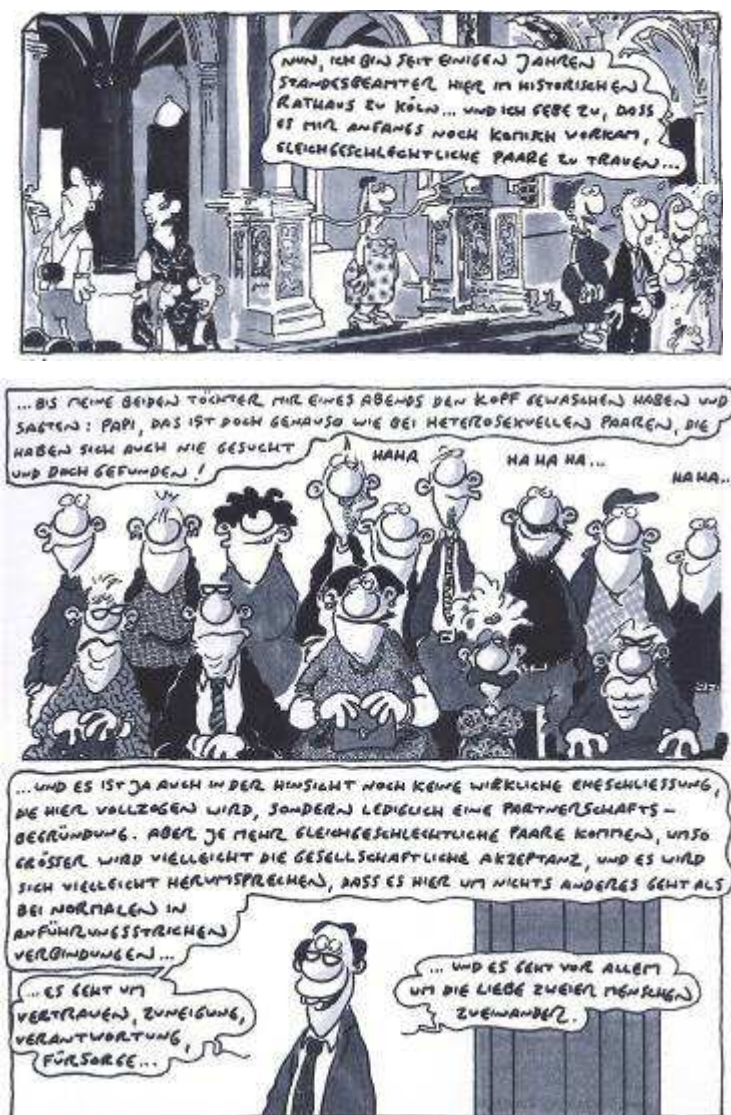
(König, Paul como Nina Hagen en *Konrad und Paul*, 1993: 3)

La atmósfera es la de fines de los años setenta, con la liberación gay-lésbica y las comunas de telón de fondo. Resulta llamativo cómo ingresa Konrad en ese mundo y asume su homosexualidad de la mano de Paul, que es presentado totalmente inmerso en las ideas de la liberación gay alemana. Paul se introduce con referencias específicas, como el uso resignificado de la palabra “schwul” a fines de los setenta y principios de los ochenta, en un detalle que marca a Paul como personaje homosexual visible en contraste con Konrad, que se dice “heterosexual”. El flashback termina con la relación sexual entre ambos personajes, algo que marca el inicio de su convivencia hasta el presente del relato.

16.2.3. MATRIMONIO GAY

El tema principal de *Sie dürfen sich jetzt küssen* es el matrimonio entre personas del mismo sexo. La posibilidad de Konrad y Paul de “registrar” su pareja ante el estado

abre la mayoría de las situaciones que se dan en la historieta.⁷¹⁵ En el aniversario de sus quince años juntos, Konrad plantea la posibilidad de concretar el vínculo de forma legal. A partir del casamiento de una pareja de amigas de Konrad, Elke y Ruth, el horizonte “matrimonial” para Konrad y Paul se vuelve cada vez más posible. El matrimonio de Elke y Ruth, así como la fiesta, están presentes en la novela gráfica con todas las consecuencias familiares implicadas. Hacia el final de la novela gráfica, Konrad y Paul están por concretar el “casamiento”, con la intervención del juez de paz del registro civil:



(König, detalle de viñetas, 2003: 126-127)⁷¹⁶

⁷¹⁵ Recordemos que la ley alemana no permite el casamiento entre personas del mismo sexo. Lo que existe es una ley de registro que permite obtener algunos derechos, pero no es un equivalente a la ley de matrimonio, más allá de que informalmente “registrarse” se utilice como sinónimo de casarse. Este tipo de uniones, las *Lebenspartnerschaftsgesetz* (uniones civiles), fueron autorizadas por el *Bundestag* en noviembre de 2000. En Alemania no hay matrimonio civil entre personas del mismo sexo, aunque esta legislación “especial” (y discriminatoria) extiende la mayoría de los derechos de las parejas heterosexuales a las homosexuales.

⁷¹⁶ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): “Bueno, soy empleado del registro civil desde hace unos años en este histórico ayuntamiento de Colonia... y tengo que confesar que al principio se me hacía

En el discurso del juez se establecen cuestiones vinculadas a la corrección política y a la integración del modelo gay y se explicita la situación de Alemania en el reconocimiento legal de los vínculos no heterosexuales. Lo interesante es que en la apreciación del juez de paz está una de las claves por la que los personajes no concretan el matrimonio, Konrad y Paul no tienen el mismo vínculo que una pareja heterosexual, porque ellos no son una pareja “normal” ni es la búsqueda de un reconocimiento legal lo que los mueve a estar juntos. De ahí que ambos de común acuerdo, con todo el amor que se tienen, deciden frente a toda su estructura familiar y social que no van a unirse:



(König, página completa, 2003: 131)⁷¹⁷

extraño casar a parejas del mismo sexo.../...hasta que mis dos hijas un día me hicieron un lavado de cerebro diciéndome: ¡papá, es exactamente lo mismo que las parejas heterosexuales, que nunca se han buscado, pero se han encontrado!/...Y no se trata todavía de un enlace matrimonial lo que estamos llevando a cabo aquí, sino de la simple fundación de una pareja de hecho. Pero tal vez cuantas más parejas del mismo sexo vengan, más crecerá la aceptación de la sociedad, y más se divulgará el hecho de que aquí no tienen lugar más que uniones, entre comillas, normales.../...que estamos hablando de confianza, cariño, responsabilidad, cuidado.../...y que sobre todo estamos hablando del amor que se tienen dos personas.”

⁷¹⁷ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): “Sí...Bueno. A ver cómo lo explico... ¡Es una lástima, pero Paul y yo acabamos de decidir interrumpir la ceremonia! Lo sentimos mucho, gente.../ Lo... lo que pasa es que... hace quince años que vivimos juntos y... en lo referente al cariño y al cuidado, no

La crítica no es a la necesidad de reconocimiento de los vínculos no normativos, ni a la idea del matrimonio gay, la crítica es a la institución matrimonial y a la normalización de los vínculos LGBTIQ. En esa línea, Konrad y Paul ya son un matrimonio, explícitamente dicen son marido y marido y no necesitan partida de matrimonio para serlo, pero no son un matrimonio igual a una pareja heterosexual porque están muy lejos de toda la normalidad heterohegemónica que impone esa construcción en palabras del juez de paz. La historieta no está en contra de reconocer los vínculos queer pero sí hay una intencionalidad clara de dejar marcado que el reconocimiento legal no debe implicar la pérdida de la disidencia sexual. No se trata de una crítica a la ley, ya que se reconoce como necesaria (de ahí que un matrimonio sí se concrete en la historieta). Y en el caso específico de Konrad y Paul, su vínculo es queer y contra-normativo, ya que los presupuestos de un modelo de corrección política gay (conservador) no funcionan en ellos. Resulta sugerente pensar que la abuela Tilla, el personaje más rupturista de la estructura familiar, termina acompañando a su nieto gay, ya que entiende la disidencia sexual⁷¹⁸ y no le importa en lo más mínimo que se casen o no. En conclusión, la visión de la historieta sobre el matrimonio gay resulta compleja y no simplemente de “corrección política”. Por un lado hay un apoyo contundente a las leyes, pero al mismo tiempo se problematiza la normalización y la *queerness* de los vínculos no normativos. También se puede interpretar cierto matiz de crítica al remarcar que se trata de una ley de registro y no una ley equivalente a las leyes para personas heterosexuales.

16.3. VOLUMENES RECOPILOS POSTERIORES A *SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN* (2004-2012)

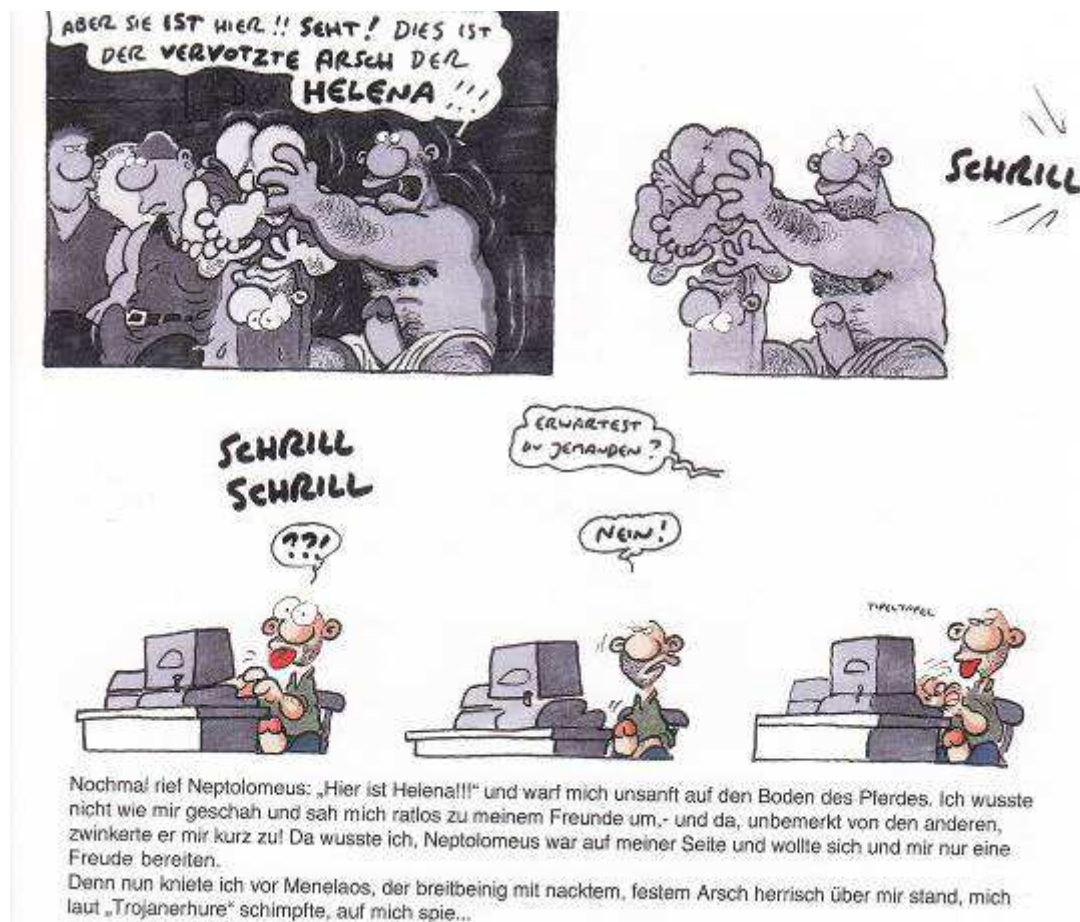
Luego del no-casamiento, los personajes hasta la fecha han reaparecido en los diferentes volúmenes recopilatorios posteriores.⁷¹⁹ En *Suck My Duck* (2004) aparecen con temas vinculados a las nuevas tecnologías y las relaciones en la comunidad gay, el ambiente leather, entre otros temas. En *Trojanische Hengste* (2006) destaca cómo se sigue retomando la inclusión de fragmentos “sexuales” de las novelas histórico-eróticas de Paul, demostrando que es un novelista frustrado, en “Ich, Paprikos, der trojanische Hengst. Roman von Paul Niemöser” (“Yo, Paprikos, el semental troyano.

necesitamos que nadie nos enseñe. ¡Y en el fondo no necesitamos la bendición del estado para eso! O sea... que antes de emprender algo innecesario o completamente erróneo...sí, claro, aceptación social...Estamos de acuerdo y tiene sentido hacerlo...¡No estamos haciendo una crítica de la situación! ¡quien quiera hacerlo tiene que poderse casar, y está muy bien que se realice a nivel político! ¡Hip hip hurra por los rojos-verdes, por Volker Beck y Gerhard Schröder! Pero Paul y yo... no lo necesitamos. ¡Por eso no vamos a hacerlo!”

⁷¹⁸ En la fiesta la abuela marca el odio que tiene por la nieta que se reproduce y cómo apoya a su nieto gay. Y que acaba de conocer a un anciano que vive en Mallorca y quiere que ellos igual se vayan de luna de miel para que la lleven a conocerlo.

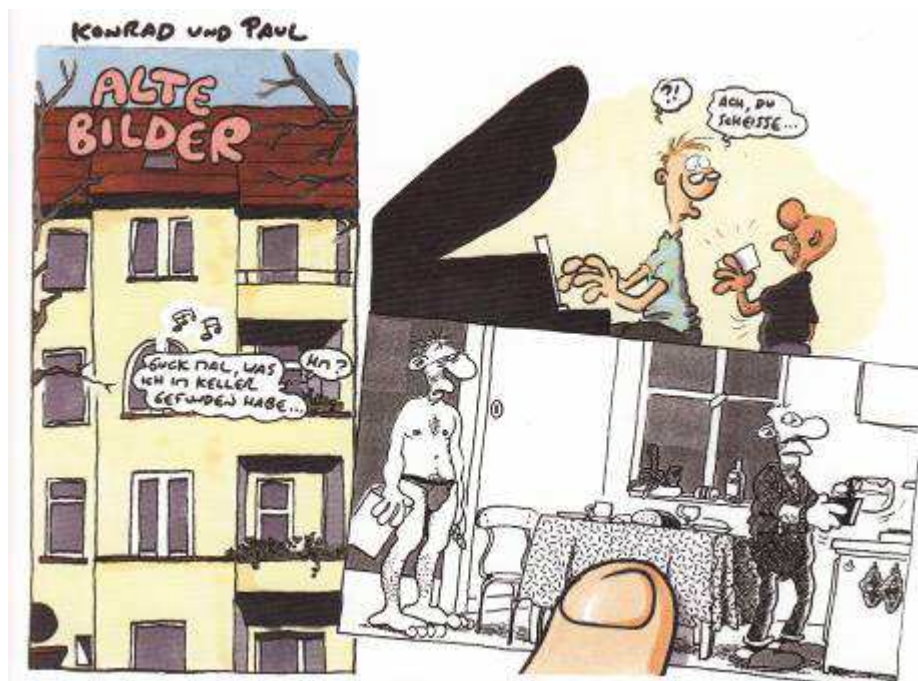
⁷¹⁹ La última obra publicada con los personajes es un tomo recopilatorio que reúne los tres volúmenes publicados en los años noventa, *Konrad und Paul - Ist der Ruf erst ruiniert ...* (2013, Ehapa).

Novela de Paul Niemöser”) (2003). En este episodio tenemos un fragmento de texto de una de las supuestas novelas históricas gays de Paul. Recordemos que Paul escribe literatura, en algunos casos poemas y en otras novelas históricas gay pornográficas:



(König, detalle de viñetas, 2006: 44) [Cf. figuras 74 y 75 en anexo]

Tenemos una página de texto que es claramente erótico (es Neoptolemo y el resto de los guerreros griegos adentro del caballo de Troya) y todo lo que le harían a Helena y toman a Papikros como Helena (Papikros es Paul). Paul está excitado y se masturba mientras escribe (la imagen pasa del interior del caballo a Paul escribiendo). En *Stutenkerle* (2008) no hay historias de Konrad y Paul. Los personajes vuelven a aparecen en *Schillerlöckchen* (2009), donde se retoman las aventuras sexuales de Paul y se produce una metareflexión sobre el estilo visual con el que son creados los personajes a partir de la evolución del dibujo de König:



(König, detalle de viñetas, 2009: 10)

Finalmente en *Götterspeise* (2012) se da la última aventura inédita de Konrad y Paul publicada a la fecha, una historieta de diecisiete páginas llamada “Konrad y Paul-Vitello Tonnato” (2012). La historieta tematiza el vegetarianismo de Konrad y el intento de Paul por comprenderlo y acompañarlo. Esta historieta vuelve a jugar con el amor de la pareja gay icónica de König, que gozan de buena salud y son el ejemplo de la deconstrucción del estereotipo gay que reduplica el binarismo de género heteronormativo. En Konrad y Paul las categorías de la heteronorma se desvirtúan, se desdoblan, se dinamitan, es una suerte de contra-sexualidad llevada a la pareja, con todas las dificultades que tienen para ser aceptados como tales pero siempre con una representación vinculada a la comprensión y el amor mutuo de los personajes.

17. RECONFIGURACIÓN DE REFERENCIAS CULTURALES EN EL SIGLO XXI: DSCHINN DSCHINN 1: DER ZAUBER DES SCHABBAR (2005) Y DSCHINN DSCHINN 2: SCHLEIERZWANG IM SÜNDENPFUHL (2006)

Las dos obras del ciclo “Dschinn Dschinn”⁷²⁰ conforman una novela gráfica de König publicada en dos partes. No se trata, como en el ciclo “Kondom des Grauens” o “Der bewegte Mann”, de dos episodios con los mismos personajes, sino una obra única dividida en dos tomos publicados en 2005 y 2006 respectivamente. Podemos pensar esta novela gráfica como parte de la línea temática del proyecto creador de König vinculada al abordaje, reescritura y reconfiguración de temas culturales tradicionales y canónicos (como *Jago* o *Lysistrata*), en este caso del cuento de Aladino y la lámpara

⁷²⁰ Los subtítulos de las obras podrían traducirse como “El hechizo del Shabbar” y “El velo forzado en el pantano del vicio”.

maravillosa de las *Mil y una noches*.⁷²¹ Las obras de “Dschinn Dschinn” aúnan varias líneas temáticas anteriores y posteriores desarrolladas por König: la parodia de los fundamentalismos religiosos, la cuestión de los motivos literarios, la reflexión sobre la situación contemporánea a partir de una construcción en el pasado, la vida cotidiana de sujetos sexuales disidentes, la resignificación de la categoría de mujer, entre otras. La importancia de “Dschinn Dschinn” radica en que prefigura en su contenido las novelas gráficas publicadas por König en 2007-2012. Para precisar, una de las obras que parece un desprendimiento es la posterior *Hempels Sofa* (2007), que es la primera obra con una mujer⁷²² (no normativa) como personaje protagonista excluyente. En cierta medida, el personaje de Dörte de “Dschinn Dschinn” tiene mucho en común con Silke Hempel, la protagonista de la novela gráfica posterior. También se prefigura el interés por el pensamiento fundamentalista religioso, cuestión que es tematizada en la trilogía bíblica (2008, 2009, 2010), así como cierta ficcionalización de episodios históricos (en este caso con la Edad Media europea y Carlomagno) que aparece en la última novela gráfica de König, *Elftausend Jungfrauen* (2012). En cierta forma, si diseccionáramos los momentos temporales (Edad Media en Bagdad, Edad Media europea y primera década del siglo XXI) de “Dschinn Dschinn” encontramos prefiguradas todas las novelas gráficas posteriores hasta 2012.

“Dschinn Dschinn” nos relata en sus dos volúmenes una historia que ocurre en dos momentos temporales, uno en el siglo VII y VIII (se menciona el año 802 d.C.) en una provincia ficticia del Califato Abasí (en pleno Islam de la época), y otro en Alemania en el siglo XXI. En el pasado se nos relata la vida de un gobernante cruel con las mujeres y los jóvenes, jugando con el estereotipo del fundamentalismo islámico. A partir de su enfrentamiento con Salmonella, un personaje equivalente a un personaje gay de la actualidad, termina hechizado por la pareja de éste, un Ifrit⁷²³ llamado Shabbar, que lo convierte en un “Dschinn”, un genio como el de la lámpara de Aladino, condenado a vivir en una tetera y ser esclavo sexual de quien la posea.

En el pasado se nos relata cómo el personaje autoritario y misógino de Mufti Abdullah Abba Schachmatt termina convertido en el genio que vive en la tetera y como castigo paradójico debe complacer a las mujeres que antes reprimía y esclavizaba. En ese relato en el pasado (siglo VII y VIII) se narra una historia en el Califato Abasí y en el

⁷²¹ También existe una referencia interdiscursiva al poema *Los Djinnns* (1832) de Victor Hugo. Para mayor detalle sobre la relación del poema con los “genios árabes” Cf. HUGO, Victor. *Los Djinnns*. Rosario: Serapis, 2010.

⁷²² En esta obra, a diferencia de las obras anteriores en las que König abordaba la representación de la heterosexualidad, se eliden los protagonistas heterosexuales masculinos y el protagonismo recae en los personajes gays y las mujeres heterosexuales. También en König en estas obras se puede abordar la percepción de la heterosexualidad por parte del colectivo LGBTIQ y sus cambios desde principios de los años ochenta hasta el 2012.

⁷²³ El Ifrit es un ser de la mitología árabe, similar a un genio maravilloso, con mucho poder y capaz de realizar tanto el bien como el mal.

Imperio Carolingio europeo, en plena Edad Media en ambos espacios. Resulta interesante que la construcción del Islam no es homogénea, ya que se marca que en ciertos lugares hay más amplitud pero ante líderes autoritarios y represivos como Mufti las cosas no funcionan bien y los posicionamientos más fundamentalistas se hacen presentes. La historia nos narra luego cómo esa tetera termina en el siglo XXI en manos de una mujer, Dörte, y Manfred, su compañero de piso gay, y cómo el genio-esclavo sexual altera la rutina de sus respectivas vidas (además de relatarnos los itinerarios de relaciones afectivas de cada uno de ellos). El relato termina concluyendo en una crítica a los fundamentalismos religiosos y la masculinidad heterohegemónica, ya que el Mufti termina convertido en mujer y sometido a otro Mufti tan represivo y misógino como él. También hay una lectura crítica acerca de los vínculos gays que imitan el binarismo disciplinador y heterohegemónico en el personaje de Manfred.

La importancia de la novela gráfica está dada en que logra reunir cuestiones vinculadas a lo religioso, la disidencia sexual, personajes heterosexuales que rompen con la heteronormatividad (Dörte) y la tradición cultural. Por supuesto que no se trata de cuestiones completamente nuevas en König, pero sí se puede decir que es la primera obra que logra aunar varios tópicos en un mismo texto. Para continuar con el análisis breve de esta obra en función de las sexualidades disidentes, me interesa detenerme brevemente en cuestiones como el uso del pasado como recurso para referir al presente, la novedad estructural respecto a obras anteriores, la situación particular de la categoría de mujer como un espacio resignificado y empoderado, los vínculos queer y su choque con la normalización de lo gay, y la crítica a los fundamentalismos heterohegemónicos disciplinadores de la disidencia sexual y la subversión de género.

17.1. EL PASADO COMO DISPOSITIVO CÓMICO Y REFERENCIA AL PRESENTE

Como en *Lysistrata* o *Jago*, se utiliza al pasado como dispositivo cómico de referencia al presente. Pero en este caso tenemos dos momentos temporales muy marcados. El personaje de Salmonella, confundido con un eunuco, es el equivalente de un personaje gay de la Alemania del siglo XXI, que sueña con ser diseñador de zapatos de moda. Y su choque con el pasado dispara situaciones humorísticas. También en el vínculo entre Salmonella y el Ifrit el elemento cómico se cruza con las referencias sexuales del presente. La venganza sobre el Mufti articula toda la acción de “Dschinn Dschinn”. Como en otras obras de König el pasado nos habla del presente, porque Salmonella es una “loca alemana” feliz de ser como es y el genio es su amante poderoso, con el fundamentalista religioso del Mufti queriendo exterminarlos y sufriendo finalmente su venganza. La segunda parte se abre en la frontera de Franconia, en el año 802 d.C, plena Edad Media europea, con una comitiva árabe

llegando a tierras de Carlomagno. Hay todo un chiste acerca del jabón como riqueza para los europeos. Como en obras anteriores, los personajes tienen conciencia del momento histórico, Carlomagno sabe que está metido de lleno en lo más profundo de la Edad Media y quiere sacarlos con educación. Como la tetera que contiene al Mufti es poco importante la colocan con los objetos-regalos a Carlomagno sin valor, donde la encuentran en el siglo XX.

17.2. EXPERIMENTACIÓN ESTRUCTURAL

Esta es la primer novela gráfica en la que se juega con dos momentos temporales muy marcados, que se retroalimentan y permiten que el pasado dialogue constantemente con el presente del relato. La obra se abre con un prólogo en el que un narrador árabe nos habla a los lectores, y marca que más o menos así hablan en las *Mil y una noches*:



(König, detalle de viñeta, 2005: 5)⁷²⁴

Este narrador es el que va a manejar los cierres y aperturas de cada parte así como los saltos temporales. El cambio temporal está muy marcado y hay un contraste muy fuerte entre el momento-Edad Media europea y musulmana con el presente del relato. Esta estructura dialógica entre dos momentos temporales (con flashbacks al momento en el pasado que interrumpen y permiten comprender el presente) no es utilizada en igual forma en obras anteriores de König.

17.3. EMPODERAMIENTO DE LA MUJER: DÖRTE

El lugar de la mujer en el fundamentalismo islámico es uno de los temas que emergen en esta obra y en textos posteriores. El contraste entre el sometimiento que el Mufti ejerce sobre las mujeres en el pasado y su conversión en un esclavo-objeto sexual, tanto en el pasado como en el presente, se puede leer como una parodia crítica de la

⁷²⁴ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): "Ya, ya... Así hablan, más o menos, en las mil y una noches. ¡La belleza con cara de embobada!"

masculinidad religiosa y fundamentalista. El personaje de Dörte viene a colocarse como una mujer fuerte y que no responde a los roles establecidos en un sistema binario para la mujer, de ahí que sea una mujer empoderada que es amenazante para las figuras masculinas como el varón heterosexual normativo (del que Udo, su amante, es un ejemplo) o fundamentalistas misóginos (como el Mufti). Dörte como personaje es complejo y viene a representar una nueva configuración de mujer resignificada en la obra de König (que se termina de concretar en Silke, la protagonista de *Hempels Sofa*). Respecto a los personajes femeninos, también resulta interesante pensar cómo Dörte es una más en una tradición de mujeres que utilizan al genio como esclavo sexual (que se pasan la tetera de generación en generación). En ese sentido, la conversión del hombre normativo en un objeto sexual se puede leer como un espacio de resignificación de los roles binarios. Dörte es una mujer sexualmente activa que no responde a los roles establecidos, de ahí que pueda formar parte de esta tradición de mujeres que rompe con el lugar establecido y convierte al varón hegemónico en un esclavo sexual. Las mujeres heterosexuales resignificadas de esta obra de König son independientes y activas, pueden tener fantasías de sumisión, pero eso es algo que juega sólo a nivel sexual; son personajes totalmente positivos que triunfan en los dilemas que enfrentan.

17.4. VÍNCULOS QUEER Y NORMALIZACIÓN

El amigo gay de Dörte, Manfred, es el otro personaje protagónico en el presente del relato. En él se conjugan varias cuestiones vinculadas a las prácticas sexuales disidentes. Manfred disfruta del fetichismo por el látex y los uniformes y algunas prácticas SM gay como el *fist-fucking*. Con Manfred se visibilizan vínculos queer como el que tiene con Tobias, en una relación de amo-esclavo construida en términos positivos. También existe en Manfred cierto dilema ante la posibilidad de placer sexual que ofrece el genio de la tetera. El “Dschinn” convierte a Manfred en el equivalente de una mujer sometida a su furia disciplinadora y misógina, algo que Manfred termina dejando después de mucho sufrimiento y gracias a la intervención de Dörte. En esa “conversión” se puede leer cierta crítica a los vínculos homosexuales que imitan el binarismo de género normativo varón/mujer. La normalización de lo gay es confrontado con las parejas representadas en la obra que, como la pareja de Konrad y Paul, no responden a los lineamientos establecidos y disciplinadores de un modelo gay conservador.

17.5. UNA CRÍTICA A LOS FUNDAMENTALISMOS HETEROHEGEMÓNICOS

La crítica a los fundamentalismos religiosos (y masculinos) articula todo el texto, en una gran parodia al lugar del varón misógino y normativo representado en el Mufti. Se juega con las políticas de género y el fundamentalismo musulmán en los

mandamientos severos y duros del Mufti para la población: prohibición de la música, de los besos, de la voluptuosidad, dejar crecer la barba, maltratar a las mujeres, ocultarlas bajo velos y pañuelos, etc. Hay un paralelismo crítico entre la figura de Udo, el varón normativo y homofóbico del presente (amante de Dörte al principio de la novela gráfica) y el Mufti, como si se tratara de dos versiones del mismo sistema disciplinador. La crítica al fundamentalismo religioso está en el lugar de objeto-esclavo sexual en el que termina el varón represor y misógino, convertido en herramienta de placer para los seres abyectos (desde su perspectiva), la mujer y el varón gay (Dörte y Manfred en el presente o Salmonella en el pasado). También hay una crítica a la masculinidad en el reconocimiento por parte del Mufti de los lazos homosociales, al decir que entre amigos, si no hay mujer presente puede haber relaciones homosexuales, el personaje está visibilizando la homosexualidad reprimida de los lazos homosociales de amistad masculina (y heterosexual) que señala Eve Sedgwick (1985). En ese sentido, el texto es muy claro al marcar que lo que propone el Mufti, una “homosexualidad temporal” por ausencia de la mujer, no es la disidencia sexual representada en Manfred o sus amigos, sino que se trata de una forma de cooptación de lo homosexual por parte de una masculinidad hegemónica. Porque en el vínculo que Manfred construye con el Mufti su lugar termina siendo el de sujeto disciplinado por el varón misógino. Se critica a estos lugares normativos y fundamentalistas que quieren reducir a la mujer a un lugar de esclavo e invisibilizar las sexualidades disidentes bajo una homosociabilidad.

18. LA MUJER RESIGNIFICADA: *HEMPELS SOFA* (2007)

Si miramos de forma superficial a *Hempels Sofa* (2007)⁷²⁵ respecto al resto de la obra de König parecería que nos encontramos con algo nuevo. Pero si focalizamos en muchas de las posibilidades temáticas planteadas desde sus primeras obras, podemos apreciar que no hay giros extremadamente novedosos o cuestiones rupturistas. Todos los temas que tocan sus obras publicadas hasta el año 2012 se encuentran prefigurados o contenidos (a veces apenas esbozados) desde sus orígenes creativos. *Hempels Sofa* puede parecer novedosa porque desarrolla algunos tópicos escasamente tratados en obras anteriores, pero no por eso ausentes. Esta obra gira en torno a la figura de la mujer, ya que es la primera novela gráfica con una protagonista femenina excluyente, Silke Hempel, aunque no por eso dejan de ser representados personajes gays como Bert. Resulta importante pensar que en este caso los personajes heterosexuales masculinos quedan en un tercer plano, relegados

⁷²⁵ El título alude a una frase popular alemana: “Wie bei Hempels unterm Sofa” (que se puede traducir por la frase “como una pocilga”). Es un juego de palabras entre el apellido de Silke, su trabajo como psicóloga y lo que oculta debajo del diván.

al hijo y ex marido de Silke (como heterosexuales normativos ridiculizados) y al provinciano Martin, el interés romántico de Silke. *Hempels Sofa* narra la historia de Silke Hempel, una psicóloga divorciada con un hijo adolescente, y su trayectoria amorosa en diálogo con su ayudante y amigo Bert, el personaje gay. El paralelismo entre las relaciones de Silke y las de Bert estructuran la obra, además de funcionar este último como una suerte de “celestina” para Silke y Martin.

La importancia de esta novela gráfica radica en varias cuestiones. En primer lugar, la búsqueda de líneas temáticas de escaso desarrollo en obras anteriores, en este caso referido a la exploración de la sexualidad de una mujer no normativa en diálogo con la disidencia sexual de su amigo gay. En segundo lugar, el desarrollo de tópicos anteriores que podemos trazar claramente en “Dschinn Dschinn”, ya que *Hempels Sofa* en más de un sentido está contenida dentro de la obra anterior.⁷²⁶ Y en tercer lugar, se puede trazar un recorrido sobre la heterosexualidad en König que comienza en *Der bewegte Mann* y continúa con *Wie die Karnickel*, “Dschinn Dschinn” y esta obra, pero con una diferencia, pues la ruptura que se da con los comportamientos normativos parecería mucho más radical en *Hempels Sofa* que en el resto de las obras que utilizan personajes heterosexuales. Además, el rasgo más sobresaliente de *Hempels Sofa* es justamente Silke Hempel, un personaje femenino creado como deconstrucción de la idea de mujer heterosexual normativa, que se encuentra prefigurada en otros personajes de König (Doro de “Der bewegte Mann”, Dörte de “Dschinn Dschinn”, entre otros) pero no en el grado de intensidad que encontramos en Silke.

Brevemente, me interesa señalar algunos aspectos sobresalientes de la obra vinculados a la crítica paródica de la masculinidad heterohegemónica, la deconstrucción de los prejuicios sociales del vínculo entre una mujer heterosexual y un personaje gay, la parodia a la normalidad gay y a productos normalizadores de la sociedad hegemónica y la resignificación que se realiza del sujeto mujer.

18.1. PARODIA DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

Los personajes varones heterohegemónicos son contruidos en forma paródica en toda la obra. El personaje que termina emparejado con Silke, Martin, también es construido como simple e ignorante, pero que ocultaría cierto deseo sexual que rompe con la ficción de masculinidad heterohegemónica. El resto son presentados como personajes básicos y poco reflexivos, desde Ferdi el amigo de Martin, hasta el ex

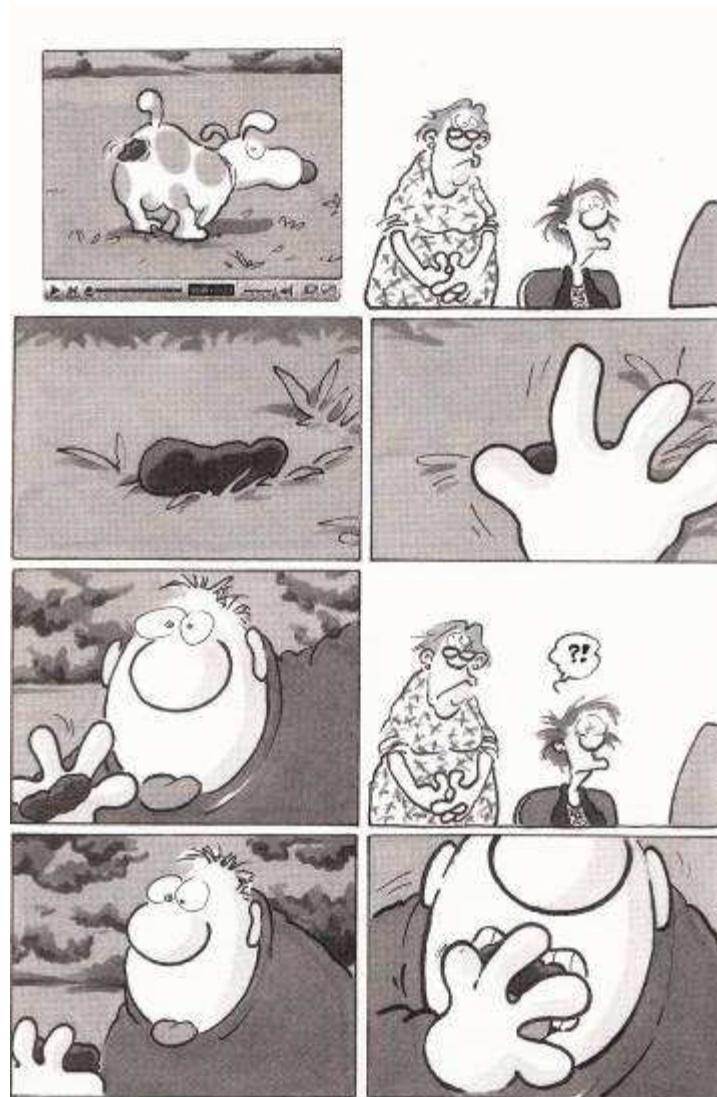
⁷²⁶ Como antecedente de la situación de terapia psicológica, en “Fortschritte” de *Poppers! Rimming! Tittentrimm!*, un personaje hace terapia con un amo SM gay. También en “Dschinn Dschinn” tenemos a Manfred haciendo terapia. Ambas situaciones prefigura lo que ocurre en *Hempels Sofa*.

marido y su hijo Boris alienado en los juegos de computadora. También en el personaje de Sascha, un amante de Silke, se parodia al varón heterosexual normativo.

18.2. DISIDENCIA SEXUAL Y NORMALIDAD GAY

La disidencia sexual no está ausente en *Hempels Sofa*, no sólo por el vínculo de Bert y su novio Kurt, sino también porque la misma Silke puede ser pensada como un personaje queer. Respecto a Bert, la relación planteada como un vínculo abierto (en el sentido de Konrad y Paul) atraviesa los momentos en los que la pareja es representada.⁷²⁷ Hay tres escenas claves para pensar la disidencia sexual, la normalidad gay y la deconstrucción de los modelos normativos.

En primer lugar, cuando Silke visita a la profesora de Boris, su hijo, por ciertos problemas en la escuela, descubre que él subió un video a youtube donde come el excremento de su perro y luego lo vomita. Silke no puede creer lo que ve:



(König, página completa, 2007: 122)

⁷²⁷ Kurt y Bert tienen una relación abierta, pero Bert teme que Kurt se enamore de una pareja ocasional.

En la conversación posterior con Bert se vincula el hecho con los años setenta, en una referencia clave para pensar la sexualidad disidente, ya que Bert le recuerda que no es nada nuevo, que Divine ya lo hizo en *Pink Flamingos* (1972, dir. John Waters). [Cf. figura 76 en anexo] La sexualidad disidente es la clave de lectura de todos los textos de König, porque siempre se miran todos los modelos de sexualidad desde un prisma disidente y sus vínculos culturales.

En segundo lugar, la normalidad de lo gay es parodiada en el musical en el que participa Kurt, la pareja de Bert, al que asisten Silke y Martin, “Brokeback Mountain”,⁷²⁸ la versión musical alemana, que es utilizado como recurso para parodiar el modelo gay normativo y las referencias culturales *mainstream*:



(König, detalle de viñetas, 2007: 80)

En tercer lugar, la historieta confronta directamente con el prejuicio heteronormativo con el que son leídos los vínculos entre los personajes femeninos y los personajes gays. Bert y Silke tienen un vínculo de amistad que rompe con la normalidad de lo gay y lo heterosexual. La conclusión del relato, con los dos abrazados y pensando en el futuro cierra esta amistad que no responde al disciplinamiento de la heteronormatividad.⁷²⁹

18.3. MUJER RESIGNIFICADA Y VARÓN ANAL

En *Hempels Sofa* la heterosexualidad normativa es problematizada como una ficción disciplinadora, es abordada como problemática y compleja de conceptualizar, con personajes que no entran en la ficción de naturaleza heterosexual como Silke y Martin. Como ya señalé, Silke no responde al lugar establecido para la mujer en un régimen heteronormativo, ya que es una mujer activa que no se deja objetivizar ni disciplinar por los varones heterohegemónicos (el ex marido, Sascha, su propio hijo Boris). Ella no desea casarse ni volver a estar en pareja, sino que se plantea que quiere disfrutar del placer sexual, pero entiende que el sistema la convierte en abyecta si se presenta como una mujer sexual. En algún sentido, la resignificación de la sexualidad de la mujer que se produce en Silke puede ir de la mano con la resignificación queer

⁷²⁸ En una parodia del film *Brokeback Mountain* (2005, dir. Ang Lee)

⁷²⁹ El epílogo de toda la historia, está lleno de ternura y amistad entre Bert y Silke, están ambos sentados en un banco en la plaza y conversan sobre el futuro. Ella le cuenta que tuvo sexo telefónico con Martin y que está asustada por el futuro.

planteada para el sujeto mujer por Virginie Despentes en *Teoría King Kong*.⁷³⁰ Silke no se siente cómoda en la categoría de mujer establecida por el patriarcado, de ahí que en su performance se rompa con el disciplinamiento al que se la somete y se piense la idea de mujer desde perspectivas contra-identitarias. En cuanto a la representación sexual visible en el texto, Silke es construida como un sujeto activo y Martin como el sujeto pasivo, así como hay una valoración por encima de lo fálico y lo masculino del cuerpo de Silke, en tanto cuerpo femenino dominante. Silke, hacia el final del relato, revela su sexualidad como un constructo complejo y alejado de la heteronormatividad, con fantasías de sumisión que no tienen vínculo con la masculinidad hegemónica dominante sino que parecerían más cercanas a prácticas SM. En ese sentido, Martin termina siendo un personaje masculino no normativo que es funcional a la sexualidad (disidente) de Silke.

Existe un matiz a destacar en Martin, ya que en una de las charlas finales de Bert y Silke, éste revela que Martin le contó sus fantasías sexuales y una de ellas sería que la mujer acceda a su ano. En ese momento, podemos pensar el personaje de Martin como la deconstrucción del varón heterohegemónico, porque en términos de terror anal, podría ser que Martin “saque del placard” a su ano de varón heterosexual castrado. En ese sentido, si este matiz (es apenas una mención) fuese correcto, la pareja heterosexual de Martin y Silke no tendría que ver con la heteronormatividad sino que podría tratarse de un vínculo queer.

18.4. HACIA UNA MUJER QUEER

La novela gráfica termina con Silke y Bert felices y abrazados, en un final lleno de ternura. Esta obra es la que mejor representa un vínculo de amistad en términos queer en la obra de König. Silke construye la relación con Berthold a través de la dulzura, la complicidad y la deconstrucción del disciplinamiento sexual al que los somete a ambos un régimen heteronormativo. Silke, en ese sentido, es una mujer resignificada, una mujer queer que no responde a los roles de género binario y cuyas prácticas parecerían alejarse de la normalidad que la sociedad heterohegemónica espera de ella. Por supuesto, esto no es nuevo en las historietas de König, ya que hay ensayos previos de deconstrucción de la heterosexualidad, los cuales se pueden pensar como un gran recorrido de que culmina en Silke y Bert como una posibilidad de vínculo fuera de un sistema de normas opresivo. Silke es la mujer que triunfa en la obra de König, que critica a la categoría de mujer heteronormativa, pero no se queda en una mera crítica, ya que se plantean posibilidades y nuevas visiones de la mujer que repiensen al sujeto-mujer en términos de subversión de género y disidencia sexual. Esto abre

⁷³⁰ Cf. DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*, 2007.

una nueva perspectiva para pensar la lucha de la mujer desde una perspectiva queer que también encontraremos en la última novela gráfica de Ralf König del período analizado en esta tesis, me refiero a *Elftausend Jungfrauen* (2012).

19. EL CICLO “LA BIBLIA QUEER”: LA TRILOGÍA BÍBLICA DE KÖNIG, *PROTOTYP* (2008), *ARCHETYP* (2009), *ANTITYP* (2010)

La trilogía bíblica de Ralf König es una de las últimas obras del autor alemán y se compone de tres volúmenes independientes: *Prototyp* (2008), *Archetyp* (2009) y *Antityp* (2010). Se las puede pensar como una continuación de la línea temática de König asociada a obras que tematizan cuestiones de la tradición cultural (como *Lysistrata*, *Jago* y “Dschinn Dschinn”). La diferencia es que en este caso suma un elemento que se venía prefigurando en obras anteriores, que es la crítica a los fundamentalismos religiosos y su disciplinamiento de los sujetos. En ese sentido, estas obras aúnan por un lado la reescritura de motivos históricos y literarios, y por otro la antigüedad en oriente en el cruce entre lo bíblico y lo musulmán.⁷³¹ Hay que remarcar que la reescritura de temas bíblicos o las referencias a los fundamentalismos religiosos no es un tema novedoso en König, ya que se encuentra presente en mayor o menor medida en el conjunto de sus obras. Un ejemplo paradigmático es la comunicación de los personajes con la voz de Dios, un recurso utilizado por König muchas veces previamente.

La reescritura de diferentes episodios bíblicos es una cuestión que atraviesa la trilogía. En *Prototyp* se reescribe el episodio de Adán, Eva, Dios y la serpiente en el Edén. En *Archetyp* se retoma el episodio de Noé y el diluvio. Finalmente en el último volumen, *Antityp* se trabaja con la figura bíblica de Paulus (Pablo) de Tarso. Estas obras han sido criticadas por organizaciones religiosas debido a su reescritura en términos paródicos de episodios bíblicos y su abordaje irreverente de dogmas disciplinadores de los fundamentalismos religiosos.⁷³² También algunas reseñas han recepcionado estas obras como un cambio radical de las temáticas de König, como si se tratase de un giro rotundo en el proyecto creador del autor alemán y un “abandono” de la representación del colectivo gay alemán. Estas dos cuestiones no son del todo correctas, ya que por un lado la reescritura de episodios bíblicos o el uso de referencias religiosas no es algo nuevo en König, ya que atraviesa el proyecto creador del autor alemán. Lo que puede resultar novedoso es el desarrollo sistemático y focalizado que se da en la trilogía, pero no podemos negar que existen reescrituras de

⁷³¹ Esta trilogía bíblica se encuentra en cierta medida prefigurada en el momento anclado en el pasado del ciclo “Dschinn Dschinn”, como un desarrollo acentuado de lo contenido en esa obra.

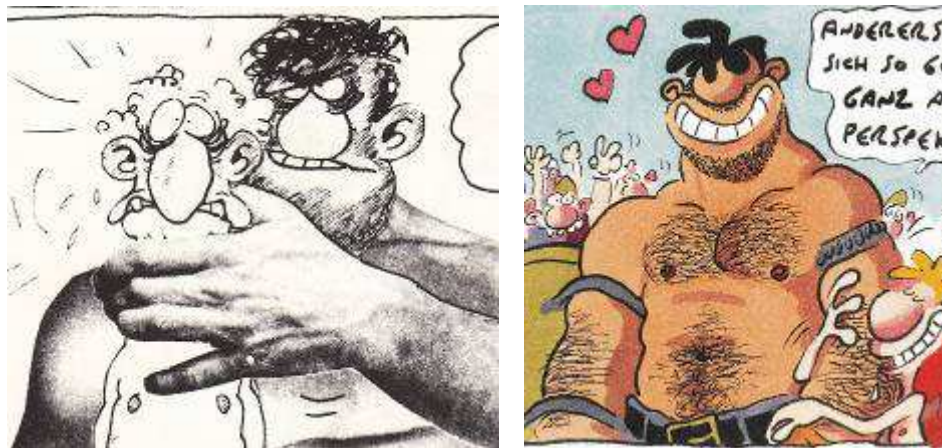
⁷³² Medios de comunicación cristianos criticaron la trilogía religiosa. La asociación de medios cristianos dijo que *Archetyp* era un insulto a las creencias de aquellos que tomaban a la biblia como la base de su religión.

lo bíblico en los *SchwulComix* y otras obras. Por otro lado, tampoco es cierta la cuestión del abandono de la representación de lo gay, ya que entenderlo así significa invisibilizar las cuestiones de disidencia sexual que aparecen en la trilogía bíblica y también resulta un olvido de los volúmenes recopilatorios, en los que paralelamente a la publicación de la trilogía, existen representaciones de cuestiones vinculadas a la disidencia sexual. La trilogía no implica el abandono de la representación de las sexualidades disidentes sino que estamos ante un desarrollo diferenciado de las cuestiones siempre presentes. König ha manifestado que estas obras no dejan de tematizar la disidencia sexual ni son *unschwul*, sino que siguen formando parte de su proyecto porque la razón que las motiva es justamente la homofobia.⁷³³

A continuación, me interesa señalar brevemente los antecedentes de lo bíblico en obras anteriores de König, para luego señalar analizar algunas cuestiones de las sexualidades disidentes en cada uno de los volúmenes de la trilogía bíblica.

19.1. ANTECEDENTES DE LA “BIBLIA QUEER” DE KÖNIG

La reescritura de temas bíblicos es un motivo que interesa a König desde el principio de su obra y se encuentra en mayor o menor medida en un porcentaje importante de ellas. El ejemplo paradigmático se da en la reescritura del episodio bíblico de “David und Goliath” en *SchwulComix*, que vuelve a ser reconfigurado en *Götterspeise*, en ambos casos desde una perspectiva queer en la que se tematiza la disidencia sexual:



(König, “David und Goliath”, 1986: 73) (König, “David und Goliath”, 2012: 13)

En la versión de *SchwulComix*, David es burlado por Dios, mientras que en el episodio de *Götterspeise* David y Goliath terminan triunfando sobre Dios como una pareja queer.

⁷³³ Esto señala König en una entrevista con heute.de, citada en su página web: “Es ist einfach nur eine andere Gewichtung. Ich sehe das Thema Religion, mit dem ich mich in meinen letzten Büchern beschäftigt habe, aber gar nicht als “unschwul”. Schließlich ist religiöses Denken der Hauptmotor für Homophobie. Ich stelle fest, dass überall, wo religiöses Denken das Sagen hat, Schwule, Frauen und Ungläubige die Arschkarte haben - also war das für mich auch konsequent.” (König, entrevista disponible en: <http://www.ralf-koenig.com/interview-mit-heute-de.html>)

Brevemente, la presencia de lo bíblico en obras anteriores de König puede resumirse en los siguientes ejemplos:

- En *SchwulComix 3* (1985) se parodia la creación del hombre y la homosexualidad, con las figuras de Jesús y Dios en la viñeta.
- En *SchwulComix 4* (1986) está la primera versión de David y Goliath, en la que se utilizan montajes fotográficos para construir el cuerpo de Goliath y aparece la voz de Dios como será utilizada en la trilogía bíblica (sólo que más de veinte años antes).
- En *Der bewegte Mann* (1987), la reunión final de Doro y Axel se ilustra con una imagen que los emula en el Edén como Adán y Eva.
- En “Die Versuchung” (en colaboración con Walter Moers, 1989, recopilada en *Zitronenröllchen*, 1990) se tematizan las figuras de Dios y el diablo y su incidencia sobre los seres humanos.
- También en *Zitronenröllchen*, en “Flucht nach Ägypten” se ficcionaliza la situación de la virgen María y José y todo el tema de la inmaculada concepción desde una perspectiva cómica.
- En “Der neue Bund” (2007, *Stutenkerle*), se ficcionaliza el episodio bíblico de la alianza de Dios con Abraham, aparece la voz de Dios como en la trilogía bíblica y la historieta se convierte en una reflexión sobre las religiones y la homosexualidad.
- En “Dschinn Dschinn” (2005/2006) el Mufti se comunica con un ser superior igual que Dios con Adán en *Prototyp*.
- En “Götterspeise” (2010, *Götterspeise*) se ficcionaliza el episodio bíblico de Abraham y el sacrificio de su hijo, con la intervención de la esposa de Abraham en una sátira del episodio original. La voz de Dios aparece igual que en la trilogía bíblica.
- En “David und Goliath” (2010, *Götterspeise*), se vuelve a jugar con el episodio de David y Goliath, pero la construcción visual es otra y la muerte de Dios sirve como elemento cómico.
- En “Gesetzgeber” (2011, recopilado en *Der dicke König*), aparece Moisés en el momento en el que Dios le da los mandamientos.

En todos los casos, el uso de la referencia bíblica o religiosa está pensada como un elemento cómico y paródico respecto a los dogmas religiosos fundamentalistas. En más de un sentido, la reescritura bíblica de König es un ataque a las religiones como dispositivos disciplinadores del régimen heteronormativo. Estas historietas mencionadas son un ejemplo contundente de la presencia del tema en König desde los primeros años de su obra.

19.2. ADÁN, EVA Y LA SERPIENTE QUEER: *PROTOTYP* (2012)

Prototyp (2008) no es una novela gráfica propiamente dicha. Se trata de la recopilación de tiras cómicas publicadas en el periódico *Frankfurter Allgemeine*, que luego fueron unificadas y retocadas para conformar un volumen homogéneo que se publica en el año 2008. De ahí que su estructura radique en una serie de historias cortas de pocas páginas con una estructura fija en la que aparecen Adán, la serpiente, Dios, y hacia los últimos episodios Eva:



(König, detalle de viñeta, 2008: 9)

Lo queer en esta obra emerge en la resignificación del mito del Génesis, así como en la reconfiguración del lugar de Eva, Dios y la serpiente. Los personajes del Génesis bíblico son reconfigurados, así Adán termina siendo quién muerde la manzana prohibida y no Eva; y la serpiente es resignificada en términos positivos, responsable del pensamiento y la sexualidad del hombre, en contraposición con Dios, que quiere mantenerlo en la ignorancia. Queda claro que Dios es el lado conservador y está en contra del sexo por diversión y la sexualidad libre. Dios es represivo, le prohíbe desde el inicio de la creación a Adán la masturbación. El humor está configurado desde la reflexión, el diálogo entre las partes y la progresiva configuración del ser humano como tal.

En este espacio la disidencia es parte de la construcción de la historia. La serpiente es disidencia, y la relación “zoofílica” de Adán y la jirafa (que será el cierre de toda la historia) nos habla de prácticas sexuales totalmente fuera de la norma (en un recurso cómico que le permite al texto reírse de lo establecido):



(König, detalle de viñeta, 2008: 37)

La reflexión sobre el lugar del hombre y el pensamiento religioso llega en *Prototyp* a su grado máximo. Adán, Dios y la serpiente son un juego paródico de König para deconstruir la naturalidad de lo religioso y el pensamiento dogmático del fundamentalismo religioso. Hacia los últimos episodios la acción se acelera y Dios crea a Eva, que según la serpiente está sometida a Adán, así deja a la jirafa en paz. Pero Eva, una vez que es dotada con inteligencia por Dios, no es una mujer sumisa. No deja que Adán la toque y demuestra más inteligencia que él.⁷³⁴

La edición en un volumen termina con la cita de las fuentes utilizadas. Al final dice que las frutas prohibidas, los contenidos filosóficos y científicos de la obra corresponden a: Immanuel Kant, Albert Einstein, Charles Darwin, Friedrich Nietzsche, Isaac Newton, René Descartes, Platón, Giordano Bruno, Galileo Galilei, Aristóteles, Sócrates, Julian Huxley, Ludwig Feuerbach, Epicuro, Hoimar von Ditfurth. Y los cánticos al libro de cánticos de la Iglesia Evangélica. Una vez más la idea de un König superficial e improvisado se termina demostrando como una pose o un prejuicio de la crítica. La investigación para esta y otras obras, en el vínculo con la historia, la literatura y la filosofía (por citar tres ejemplos) no es la de un autor improvisado o superficial, como muchas veces se lo tilda a partir de la construcción de su imagen de autor, si no que nos encontramos ante un autor que se coloca en una línea cultural y difumina los bordes de su propia imagen en la suma de lo superficial, lo trascendente, lo subversivo y lo popular.

⁷³⁴ El epílogo se presenta en el episodio veintiocho, que muestra la vida después del Edén. Pasó el tiempo y están los niños Caín y Abel que pelean por a cuál de los dos prefiere Dios, por lo que Cain le pega a Abel. Eva es más práctica y marca que los dioses no existen. Adán les cuenta cuentos de la serpiente y Dios, pero sólo como cuentos que los niños se terminan creyendo, hasta sacrifican animales a Dios, aunque los padres no creen en él. El final cierra una versión queer de la vida de Adán, con una Eva inteligente e independiente y un Adán enamorado de una jirafa.

19.3. NOÉ QUEER: *ARCHETYP* (2009)

Archetyp, el segundo volumen de la trilogía bíblica, también fue publicado como tira cómica en el *Frankfurter Allgemeine*. En este caso se ficcionaliza otro episodio bíblico, el que tiene que ver con Noé y el diluvio universal. Desde el principio está marcado lo que se sugiere hacia el final de *Prototyp*, que el Creador/Dios es el creador/autor de la historieta.⁷³⁵ El texto construye a Noé como un fundamentalista religioso más parecido a un “talibán” que al personaje bíblico. La construcción de este “fanático” religioso que quiere reprimir todo tipo de libertad humana le sirve a la obra para reflexionar sobre los fundamentalismos religiosos en la actualidad y su incidencia sobre las libertades y derechos (sexuales) de los seres humanos.⁷³⁶ El texto marca que existe una versión “oficial” o canónica del mito del diluvio, pero que existe la posibilidad de que todo haya sido diferente, de ahí que se presente esta nueva “versión” de Noé como fundamentalista islámico. Lo que resulta interesante de *Archetyp* es que el personaje fundamentalista y fanático comprende su error.

La disidencia sexual aparece en la liberación de la mujer y las costumbres liberales de las ciudades Sodoma y Gomorra. Pero sobretudo la subversión está dada en la reescritura de la Biblia en términos disidentes. Los personajes de *Archetyp* no responden a lo que dice Dios, pues Dios no es quien dice ser, la serpiente no es maligna, Noé es un fanático fundamentalista, el velo de las mujeres es un invento de hombres represivos, en Sodoma los hombres se casan entre sí y las mujeres adoptan, etc. En esta deconstrucción del mito de Noé se articula con claridad la idea de que la disidencia está presente en los textos fundacionales de Occidente, pero el canon normativo construye una historia disciplinadora y normalizadora.

19.4. PAULUS/PABLO DE TARSO QUEER: *ANTITYP* (2010)

Antityp (2010) es el tercer y último volumen de la trilogía, que a diferencia de los anteriores tiene una estructura narrativa mucho más lineal y desarrollada, y retoma un personaje bíblico pero ya no del Antiguo Testamento, sino uno vinculado al Nuevo, Pablo de Tarso (o Paulus en la versión alemana). *Antityp* es la obra más compleja de la trilogía respecto a la reflexión filosófica. La obra quiere exhibir cómo el mensaje de Jesús es tergiversado por profetas posteriores, en este caso Paulus/Pablo de Tarso. El

⁷³⁵ En el prólogo se retoma todo lo contado en la primera parte, la serpiente, el Edén, Adán el prototipo del primer hombre, la acompañante Eva, y dios plantando a los dos rudimentarios en ese escenario. Ambos estropearon el paraíso. A diferencia de la obra anterior, hay una línea narrativa mucho más desarrollada y ya no está planificada la obra como una serie de fragmentos cómicos con personajes en un escenario fijo. Hay toda una gran introducción en la que se menciona lo ocurrido en el tomo anterior así como en otros episodios bíblicos como el de Caín y Abel adultos que son presentados peleando por a quién quiere más Dios, y por quién tiene el pene más grande, por lo que Caín mata a Abel con una piedra.

⁷³⁶ En un comienzo vemos como Dios contacta a Luci, la serpiente, ya en la tierra obligada a arrastrarse sobre su vientre y comiendo tierra. Dios contactó a Luci porque tiene problemas con Noé, un creyente. Cuando Luci ve a Noé le parece espantoso, diferente de Adán y dios explica que con la reproducción sufren mutaciones.

texto nos muestra cómo el mensaje de Jesús es otro y el mismo Pablo lo cambia gracias a intervenciones de la serpiente. Se puede pensar que la idea que articula la novela gráfica es que la religión católica del presente está fundada en principios que tergiversan las enseñanzas de Jesucristo y son producto de las intervenciones diabólicas de la serpiente. En ese sentido, uno de los ejes que se toma en la obra es la prohibición a las relaciones entre sujetos del mismo sexo.

A diferencia de los tomos anteriores, esta obra se abre con un prólogo textual a cargo de König en el que explica los objetivos y construcción de su obra. El primer párrafo es clave:

Am Anfang war das Vorwort

Der heilige Paulus mag mich nicht. Infolgedessen mag ich den heiligen Paulus nicht. Aber da er 2000 Jahre älter ist, geht die Provokation von ihm aus, um die oft gestellte Frage gleich zu beantworten, ob ich religiöse Gefühle verletzen will. Will ich nicht. Aber der Katechismus der katholischen Kirche provoziert zunächst einmal mich. «Gestützt auf die Heilige Schrift, die sie als schlimmste Abirrung bezeichnet», sei Homosexualität «in keinem Fall zu billigen», steht da, und diese Haltung gründet sich u. a. auf Aussagen von Paulus. Die haben sehr viel Leid verursacht. Heute gibt es keine Scheiterhaufen mehr, aber gezündelt wird aus religiöser Ecke ununterbrochen.

(König, recorte de página, 2010: 5)⁷³⁷

König es consciente en el texto-presentación que abrevia hechos, que añade otros y que cambia algunos personajes. Finalmente König nos revela los libros-fuente:

⁷³⁷ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): "A San Pablo no le gusto. Por consiguiente, San Pablo no me gusta a mí. Pero como tiene 2000 años más que yo, surge la provocación de contestar enseguida a la pregunta a menudo formulada de si quiero herir sentimientos religiosos. No quiero. Pero el catecismo de la iglesia católica por de pronto me provoca a mí. "Basándome en las Sagradas Escrituras, que la describe como "la peor aberración", la homosexualidad no es "en ningún caso demasiado justa", pone ahí, y esta posición se basa, entre otras, en declaraciones de Pablo. Han causado mucho sufrimiento. Hoy en día ya no hay hogueras, pero se sigue jugando con fuego de forma ininterrumpida desde posturas religiosas."

Ich hatte einige Lektüre auf dem Schreibtisch, während ich zeichnete, zum Beispiel Gerd Lüdemann, «Paulus, Gründer des Christentums» (mit der lesenswerten Pauluskritik des Philosophen Porphyrius), Dieter Hildebrandt «Saulus/Paulus – ein Doppelleben», «Paulus und das Begehren» von Holger Tiedemann und vor allem Karlheinz Deschners «Abermals krähte der Hahn» – eines seiner vielen groß-artigen Bücher, aus dem ich auch ein paar kurze Sätze verwendete (in der Pauluspredigt in Beröa; dem Autor danke ich für die Erlaubnis dazu). Und, selbstredend, die Bibel. (König, 2010: 7)⁷³⁸

La novela gráfica relata todo el trayecto de Pablo para convertirse en una figura destacada del cristianismo. Pablo es construido como un sujeto fundamentalista, represor y misógino, totalmente alejado del mensaje y los hechos originales de los apóstoles. Paulus/Pablo no lleva adelante el mensaje de bondad, pacifismo y paciencia sino que lo tergiversa hacia uno de intolerancia y discriminación.⁷³⁹

La obra concluye con el momento en el que dos personas preguntan a Pablo más sobre su mensaje, momento en el que el báculo que sostiene se muestra como la serpiente (para la mirada del lector) y un texto rimado del narrador ilustra viñetas con momentos de la biblia, Jesús en la crucifixión, la madre Teresa de Calcuta, la evangelización de América, Juana de Arco, apariciones de la virgen, la bendición de armas para la guerra, y un cierre con la idea de que el cristianismo (disciplinador, discriminador y fundamentalista de Paulus/Pablo de Tarso) es la fe que triunfó sobre otros pensadores, filósofos y dioses. Pero al mismo tiempo mantiene la idea (y esperanza) de que ese fundamentalismo religioso y homofóbico pueda terminarse.

Creo que la trilogía, y en particular, la última parte es una de las obras más ambiciosas del autor y al igual que muchas de sus obras tiene un trabajo de investigación y lectura sumamente profundo. König, parándose como creador queer, está diciendo que la humanidad tergiversó el mensaje de amor de las religiones y lo convirtió en un

⁷³⁸ Traducción al español (de la edición de La Cúpula): “Tenía algunas lecturas en el escritorio mientras dibujaba, por ejemplo Gerd Lüdemann, *Pablo, fundador del cristianismo* (con la valiosa crítica a Pablo del filósofo Porfirio), Dieter Hildebrandt *Saulo-Pablo. Una doble vida*, *Pablo y el deseo* de Holger Tiedemann y, sobre todo, *De nuevo cantaba el gallo* –uno de sus muchos excelentes libros, del que usado también algunas frases cortas (en el sermón de Pablo en Berea; agradezco al autor su autorización). Y, por supuesto, la Biblia.”

⁷³⁹ Destaca el episodio cinco (“hombre con hombre”) para pensar la lectura que se hace del mensaje de Pablo sobre la disidencia sexual, ya que se aborda la homosexualidad en el pasado, pero en un sincretismo bizarro entre pasado y presente. Paulus quiere ir a Atenas a llevar la palabra y termina en el puerto de Berea, cerca de Atenas, no hay barcos y termina viajando en uno de turistas. El capitán le explica que en Atenas se celebran las Dionisias, la fiesta de la primavera de Dionisio y todo el mundo se vuelve “pederasta” y hombres adultos se besuquean en la calle y hasta hay mujeres celebrándolo. El barco está lleno de hombres y jóvenes u hombres que se hacen pasar por efesos en una parodia del modelo erastés-erómenos, porque todos se muestran escandalizados del amor entre hombres de la misma edad, pero luego queda claro que algunos se hacen pasar por adolescentes cuando no lo son. Durante la noche dos están teniendo relaciones sexuales y cuando Paulus se da cuenta se escandaliza. Es toda una gran parodia a la homosexualidad erastés-erómenos de los griegos y sirve como ejemplo para visibilizar el rechazo de Pablo (como metáfora de la Iglesia moderna) por la homosexualidad. En ese sentido, como en otras obras, el episodio del barco parece estar hablando más del presente que del pasado.

mensaje de odio, prohibición, discriminación, disciplinamiento y esclavitud. Aunque la verdadera naturaleza de la religión y de Jesús y Dios es un mensaje de amor, eso se tergiversa en un mensaje de prohibición con la intervención de seres humanos represores, dogmáticos y fundamentalistas. En *Antityp* queda claro que, si alguien inspiró las escrituras, es la serpiente y no Dios o Jesús.

El trabajo de reescritura de los temas bíblicos en las tres obras está realizado desde el lugar de König como sujeto (y creador queer) afectado por las interpretaciones fundamentalistas de los dogmas religiosos. Por eso, resulta importante la presencia de König como autor-figura de autor en el prólogo de la tercera parte, un prólogo casi literario que explica el origen y las razones de la trilogía bíblica.

20. HACIA UNA SANTIDAD QUEER: *ELFtausend JUNGfRAUEN* (2012)

Elftausend Jungfrauen (2012) es la última novela gráfica publicada por König en el período 1987-2012. Como textos anteriores, retoma ciertas líneas ya trazadas con anterioridad en otras obras. Se la podría ubicar dentro del conjunto de historietas que tematizan referencias históricas y culturales del pasado de la humanidad (*Lysistrata*, *Jago*, “Dschinn Dschinn”, la trilogía bíblica, etc.). Dos cuestiones resultan de importancia en esta novela gráfica para ubicarla dentro del proyecto creador de König. En primer lugar, se retoma una línea específica poco desarrollada en obras anteriores, que tiene que ver con las obras que reescriben episodios culturales del pasado, pero en este caso asociados específicamente a la vida de santos “no canónicos” o marginales dentro del cristianismo.

En segundo lugar, en *Elftausend Jungfrauen* se produce una concentración de múltiples temas presentes en otras obras de König.⁷⁴⁰ Esta conjunción de múltiples aristas temáticas le da a *Elftausend Jungfrauen* importancia para pensar la obra como una síntesis de la trayectoria creativa del autor. En esta novela gráfica, que podemos apreciar como la más diversa en cuanto a los temas y la representación de la disidencia sexual se presentan (muchas veces en forma breve) prácticamente todas las posibilidades recorridas hasta el año 2012 por König como creador de historietas. Se mezclan las representaciones sexuales disidentes explícitas (escasas pero presentes, hay erecciones y sexo oral en primer plano), la ficcionalización de personajes femeninos resignificados, las referencias culturales y toda una colección de personajes diversos más amplia de lo habitual en König: monjas lesbianas, monjes

⁷⁴⁰ Temas como la reescritura del pasado canónico en términos queer, la vida de santos y mártires pensadas desde la disidencia sexual, el lugar de “empoderamiento” de mujeres resignificadas en términos deconstructivos para el binarismo de género, la crítica a la Iglesia Católica y los dogmas fundamentalistas, la representación del colectivo LGBTIQ, la ficcionalización de prácticas sexuales SM gay, el abordaje del pasado remoto para referirse a la actualidad de la disidencia sexual, las múltiples referencias culturales y la confrontación con el canon normativo, entre otros.

gay, ángeles travestis, SM gay medievales, un papa heterohegemónico que representa lo peor de la Iglesia Católica, entre otros.

Elftausend Jungfrauen cuenta la historia de Santa Úrsula, patrona de Colonia, la ciudad alemana donde vive Ralf König.⁷⁴¹ A partir de la leyenda medieval de Úrsula y las once mil vírgenes, la novela gráfica reescribe la historia de la joven Úrsula y su viaje hasta el Vaticano para pedir que la dejen mantener su virginidad y evitar su casamiento arreglado con el príncipe Aetherius. No se trata del primer caso de utilización de la figura de la santidad (medieval) en König, porque existen tratamientos previos. A continuación me interesa referirme brevemente a un caso anterior para luego analizar en detalle *Elftausend Jungfrauen*.

20.1. UN CASO ANTERIOR: *DER HEILIGE ANTONIUS VOM WIENERWALD* (2008)

En 2008 se publica *Der heilige Antonius vom Wienerwald*,⁷⁴² una historieta corta de ocho páginas en la que un monje (Antonius) se recluye en una caverna en los bosques de Viena y es asaltado por diferentes tentaciones. Resulta interesante cómo se conjuga en la representación de la tentación a la figura del santo, la disidencia sexual y lo abyecto, ya que se le presentan una serie de figuras diabólicas de las que destaca una suerte de sátiro que despierta el deseo sexual en Antonius:



(König, detalle de viñeta, 2012 [2008]: 61)

El monje termina azotado por una campesina que lo desea, en una situación que es visibilizada con placer por Antonius. La “sexualización” en un sentido queer del personaje religioso (Antonius disfruta con los azotes, en una práctica sexual del SM y

⁷⁴¹ Considerada también la “capital” gay de Alemania.

⁷⁴² *Die Versuchung des Heiligen Antonius vom Wienerwald* (La tentación de san Antonius vom Wienerwald) (2008) fue publicado de forma independiente como el volumen diez de la colección Kabinett-Passage del Museums Quartier Wien (Viena, Austria). Luego es recopilada en *Götterspeise* (2012). La historia también es un homenaje a *Der Heilige Antonius von Padua* (1870) de Wilhelm Busch, una obra anticlerical con ciertos paralelismos a la de König.

leather usual en König) está presente también en la obra posterior *Elftausend Jungfrauen*. Esta historieta corta previa de Antonius podría funcionar como antecedente específico del tema de la santidad medieval retomado en la novela gráfica mencionada.

20.2. SANTA ÚRSULA Y LAS VÍRGENES DISIDENTES: *ELFTAUSEND JUNGFRAUEN* (2012)

Como ya mencioné, *Elftausend Jungfrauen* retoma la leyenda medieval de Santa Úrsula de Colonia y las once mil vírgenes.⁷⁴³ En la leyenda, Úrsula fue una virgen martirizada en el siglo V por Atila el huno. Para mantener su virginidad y evitar el casamiento arreglado con un príncipe bretón realiza una peregrinación a Roma para consagrar sus votos de virginidad perpetua frente al papa Ciriaco. Cuando regresa de la peregrinación a Germania, en Colonia ella y otras doncellas son atacadas por Atila y los hunos. Se supone que Atila se enamoró de ella y como Úrsula se negó a corresponder a sus deseos sexuales fue martirizada. A partir de una interpretación errónea posterior de la inscripción que recuerda el martirio, en las que se nombra a las once doncellas vírgenes que acompañaron a Úrsula en su martirio, se creyó durante mucho tiempo que Úrsula tuvo once mil vírgenes de compañeras de martirio.⁷⁴⁴ En *Elftausend Jungfrauen* se retoma esta leyenda de Úrsula (en la versión que dice que fue acompañada de once mil vírgenes) para reescribirla desde una perspectiva queer contracanonica.⁷⁴⁵ El cambio de König radica principalmente en evitar el martirio y en reconfigurar a la mayoría de los personajes desde la disidencia sexual.

En *Elftausend Jungfrauen* la historia de Úrsula, las vírgenes, las monjas y los monjes se convierte en la historia de una forma de escapar al martirio. Como la obra más reciente a la fecha y parte de la etapa experimental de König con temas histórico-religiosos, *Elftausend Jungfrauen* es una obra madura y compleja que recorre prácticamente todos los temas y tópicos abordados por König en sus treinta años como autor de la comunidad gay alemana. La deconstrucción de los dogmas se convierte en la reacción contra la homofobia religiosa que impera en el siglo XXI. La Úrsula de König es una forma de gritar por la liberación de las ficciones disciplinadoras de la sexualidad y la identidad de género normativas. Úrsula es una joven virgen que elige el placer sexual y la vida al lado de un italiano que la complace, es una mujer

⁷⁴³ El título traducido al castellano sería "Once mil vírgenes".

⁷⁴⁴ Desde la Edad Media hay todo un culto alrededor de la figura de "Santa Úrsula", aunque oficialmente nunca fue canonizada por la Iglesia.

⁷⁴⁵ Úrsula, recluida en un convento, es pretendida como esposa de un príncipe bretón. Ella decide pedir por su virginidad, visitada por un ángel que le dice que su final es el martirio. La historieta nos narra su peregrinación ante el papa en Roma para consagrar su virginidad, en un viaje que realiza junto a monjas, monjes y un conjunto de once mil vírgenes (un requisito de la visión angélica). En términos generales, la historieta de König es fiel a la leyenda original, ya que nos narra el viaje hasta Roma para luego contar el traslado hasta Colonia, donde se supone que se produjo el martirio de Úrsula y las once mil.

sexual que evita la muerte que le está signada por su religión (y por el canon normativo), porque la historia la vuelve un ejemplo del mandato y el dogma. König retoma la historia, para deconstruirla y convertirla en un grito de libertad y placer sexual que une al martirio medieval con la pornografía disidente.

Brevemente, me interesa señalar algunos aspectos de importancia para la representación de las sexualidades disidentes en esta obra: la construcción queer del personaje de Úrsula, la reconfiguración de los personajes religiosos como un colectivo LGBTIQ *avant la lettre*, la presencia de la disidencia sexual y la pornografía en el texto, la reconfiguración queer del pasado normativo, y las referencias a la actualidad desde una narración ubicada temporalmente en la Edad Media.

20.2.1. UNA SANTA QUEER: URSULA

El personaje de Úrsula sirve como ejemplo para señalar la importancia de los personajes femeninos en Ralf König, de mayor desarrollo en la etapa 2000-2012 (con Úrsula, Dörte de “Dschinn Dschinn”, Silke de *Hempels Sofa*, etc.), pero con presencia desde los inicios del proceso creativo (con personajes como Lysistrata, Doro de *Der bewegte Mann*, Bullette de *Jago*, etc.). El caso de Úrsula es perfecto para pensar cómo en el período 2000-2012 se consolida la presencia de mujeres no normativas en la obra de König. Úrsula (como Silke Hempel), no responde a lo establecido por un sistema patriarcal y construye su propia versión de la categoría de mujer. La reescritura que hace König de la leyenda de Úrsula y las once mil vírgenes confronta con la normalidad, porque donde el personaje original terminaba siendo víctima de un sistema disciplinador de las mujeres, Úrsula construye una nueva posibilidad de existencia. La lectura política del texto emerge cuando se piensa que el canon normativo se encarga de que Úrsula sea construida con una visión patriarcal de “virgen sacrificada”. Quiero decir, Úrsula es un personaje queer, pero de acuerdo a la “versión” ficcional de König el canon histórico se encarga de borrar su *queerness*.

Existen dos momentos clave para pensar la reconfiguración de la mujer normativa que ocurre con el personaje de Úrsula. En primer lugar, cuando se encuentran en Roma, durante la visita al Papa Cyriacus, mientras comen en el “ristorante San Siffredi”,⁷⁴⁶ Úrsula se siente interpelada (a nivel deseo físico) por el joven mozo. En el contraste entre el Papa lascivo y abusador y el mozo Giuseppe se evidencian dos posibilidades de la construcción de la sexualidad:

⁷⁴⁶ El nombre del “ristorante” es una alusión a un performer del porno heterosexual de los años noventa, Rocco Siffredi, ya mencionado en *Bullenklöten!*.



(König, Papa Cyriacus, 2012: 120) (König, Giuseppe, 2012: 129)

Úrsula, luego nos enteramos, tiene relaciones sexuales con Giuseppe, porque durante su discurso final, la elevación/levitación no se produce por la fe o la virginidad de Úrsula, sino que ocurre gracias al amor y el placer sexual que conoció en su vínculo con Giuseppe:



(König, detalle de viñeta, 2012: 153)

En su discurso final Úrsula rompe con su inseguridad corporal y les cuenta a las once mil vírgenes que conoció el placer sexual. En las palabras de Úrsula se ensalza el el disfrute corporal, en contra de todo lo que le enseñaron a las vírgenes hasta ese momento. El principio que estructura el discurso es el del placer sexual asociado a lo físico y lo espiritual. En ese sentido, Úrsula rompe con lo que se espera de ella y las vírgenes (pensemos que todo termina en una gran ola orgiástica de las vírgenes y los falsos hunos). Lo que resulta interesante de sus palabras es que no sólo se resignifica

la categoría de mujer, rompiendo con lo establecido por el sistema para la “virgen” Úrsula, sino que también se rompen con los estereotipos físicos, Úrsula no se siente bella pero entiende que la belleza no tiene por qué responder a modelos normativos. En esa línea termina la historia personal de Úrsula, que engorda feliz comiendo *pannacotta* junto a Giuseppe, pero no desde una patologización del sobrepeso, sino de la construcción ficcional del placer en todos los sentidos. También hay que remarcar que en el vínculo Giuseppe-Úrsula los roles se deconstruyen y el objeto sexual termina siendo Giuseppe. En un mundo donde el destino es el sometimiento a la masculinidad patriarcal (ejemplificada en las posibilidades de Úrsula: el abuso por parte del Papa o el martirio a manos de Atila), Úrsula rompe con lo establecido y se reconfigura como una resignificación de la mujer desde una perspectiva asociada al placer de los sentidos. Porque cuando Úrsula levita, no se trata de que va al cielo como piensan varios personajes, sino que se trata de disfrutar del placer sexual como elevación trascendental.

20.2.2. DISIDENCIA SEXUAL, MONJAS LESBIANAS Y MONJES GAY

La historia se desarrolla en un convento y luego en una peregrinación en la que los personajes que acompañan a Úrsula son monjas y monjes. En estos personajes la construcción ficcional se acerca a la disidencia sexual, porque se evidencia que son representados más como si se tratase de personajes gays y lesbianas que de monjas y monjes medievales. El hermano Camembert, la hermana Sprotta, la hermana Rotbarscha, la madre Heilbutta, el hermano Pinkus, entre otros, son configurados como personajes sexuales que no tienen demasiado peso de la represión religiosa en su práctica sexual.⁷⁴⁷ Porque lo que ocurre es que el espacio represivo del convento (y la práctica religiosa) se reconfigura en el universo de esta novela gráfica como si se tratase de espacios sexualizados. Por supuesto que no ocurre con todos los personajes, pero sí hay una clara intención de presentar a los personajes religiosos como asociados a la práctica sexual disidente.

En el monasterio, la hermana Rotbarscha vende látigos, frazadas cortantes y *Nippelklemmen* (pinzas para pezones), que son presentados como instrumentos para martirizarse, pero configurados como si se tratara de dispositivos para el placer SM. Y no es el único ejemplo: los monjes Pinkus y Camembert sienten placer cuando se azotan, los mismos personajes sienten un deseo constante por el joven atractivo que posa como San Sebastián para un fresco del convento, las monjas sienten un deseo constante por Úrsula, Heilbutta se enamora de Úrsula, la misma monja manifiesta que

⁷⁴⁷ En los nombres de las monjas y los monjes hay alusiones cómicas que dialogan con la cultura popular alemana. “Pinkus” es un tipo de cerveza; “Camembert” es un tipo de queso; “Rotbarsch” es un pescado comestible (lo cómico en este caso se acentúa porque el personaje de la monja se parece al pescado); “Heilbutt” también es un pescado comestible.

la virginidad es una cuestión relativa porque las monjas conocen el placer sexual, el ángel que le anuncia a Úrsula su martirio se configura como un personaje travesti, la posibilidad del ataque de los hunos es representada como una orgía, entre otras posibilidades. Constantemente durante la novela gráfica el espacio de lo religioso asociado a monjas y monjes se sexualiza en términos de subversión y disidencia sexual, reconfigurándolo como si se hablara de sexualidades disidentes en el presente y no en la Edad Media europea.

20.2.3. PORNOGRAFÍA Y SANTIDAD: RECONFIGURACIÓN DE LA NORMALIDAD

Desde la presentación de la obra queda claro que se nos ofrece “otra versión” de la leyenda de Úrsula, y se explicitan sus fuentes, de las que destacan dos libros que analizan cuestiones vinculadas a la sexualidad. En ese sentido, *Martyrium und Pornographie* de Gabriele Sörgel se convierte en un adelanto de muchas de las referencias que se encuentran en el texto de lo sexual asociado a la disidencia y a la resignificación pornográfica de los momentos religiosos o los martirios.⁷⁴⁸ En el texto se presentan varias referencias al dispositivo pornográfico y al SM gay en cruce con la santidad. Pese a cierta recepción crítica que marcaría que König con obras como *Elftausend Jungfrauen* abandona la representación de la disidencia sexual, estas referencias son ejemplos de lo contrario.

En primer lugar, el futuro marido de Úrsula, Aetherius, príncipe de Brittania, hijo del rey cristiano Maurus es ficcionalizado siempre como disfrutando de las prácticas sexuales disidentes en los lugares más abyectos. En su presentación como personaje un soldado lo busca mientras el príncipe está siendo penetrado por un criador de cerdos:

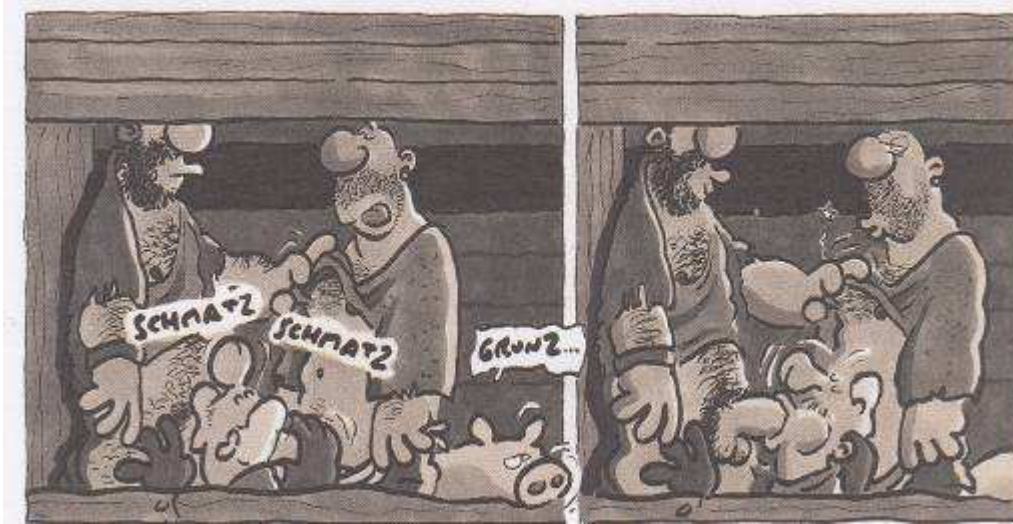


(König, detalle de viñeta, 2012: 14)

⁷⁴⁸ König indica en el prólogo que ofrece en su novela gráfica otra versión de la leyenda de Úrsula. Las tres fuentes principales para su historieta, entre las que menciona *Martyrium und Pornographie* de Gabriele Sörgel y *Das Kreuz mit der Kirche. Eine Sexualgeschichte des Christentums* de Karlheinz Deschner, además de un libro descriptivo sobre los martirios. En estos libros se vincula al martirio del santo con la sexualidad y la pornografía.

Resulta interesante pensar cómo Aetherius en su construcción corporal visual es un personaje que tiene antecedentes en la obra de König.⁷⁴⁹ [Cf. figuras 77 a 79 en anexo]

En la historia de Úrsula se lo configura como un personaje gay pero no en un sentido políticamente correcto, sino que asociado a lo más abyecto de la disidencia sexual. En la segunda aparición del personaje vuelve a ser representado con recursos de lo pornográfico que visibilizan el sexo oral (y una vez más en el corral con los cerdos):



(König, detalle de viñetas, 2012: 109)

En segundo lugar, el ángel travesti que visita a Úrsula, además de incorporar un elemento paródico a las apariciones angélicas (no le importa la situación de Úrsula ni se sensibiliza por su futuro, etc.), en sus apariciones sexualiza los martirios cristianos y los describe en términos del dispositivo pornográfico.

En tercer lugar, el culto a las reliquias del cristianismo se reconfigura a partir de la disidencia sexual. Se toma un culto real, el culto al santo prepucio, vinculado a la reliquia del prepucio de Jesús, que Rotbarscha dice apareció en su lengua. Heilbutta le termina diciendo que parece más un pedazo de remolacha de la sopa. Se configura toda una burla-cómica al culto de las reliquias y en particular a la historia del prepucio de Jesús, ya que se menciona a Agnes de Austria como referencia al culto del “sabroso prepucio”.

En cuarto lugar, así como el ángel describe el martirio en términos pornográficos, lo mismo ocurre con el episodio de Santa Lotta de Ephesos, contado por la hermana

⁷⁴⁹ Visualmente, Aetherius resulta muy parecido al protagonista de “Röschenkrieg” (compilado en *Götterspeise*, 2012). Esta historieta se presenta como un fragmento de Shakespeare en el que el personaje del rey es idéntico a Aetherius. También en el *Kartenspiel* de 1986 aparece un personaje visualmente parecido a Aetherius. Esto permite pensar la reutilización de modelos visuales por parte de König.

Rotbarscha, que es configurada como un martirio pero con los códigos del dispositivo pornográfico:⁷⁵⁰



(König, detalle de viñeta, 2012: 89)

El sermón de Rotbarscha es casi orgiástico, el sacrificio de Lotte es más la descripción de una película pornográfica que un martirologio. Lo que nos intenta sugerir el relato (marcado por el mismo König en el prólogo) es que ambos registros tienen puntos en común y se parecen más de lo que el dogma quiere admitir.

20.2.4. RETORCER EL PASADO NORMATIVO Y TORNARLO QUEER

Queda claro que la intención de la historieta es reconfigurar el pasado cultural (en este caso una leyenda medieval vinculada a un martirio de una santa no canonizada) en términos de subversión de género y disidencia sexual. El personaje de Úrsula y los posicionamientos de los personajes religiosos permiten esta aseveración. Pero no son los únicos ejemplos. Porque en la reconfiguración del pasado se critica a los dogmas fundamentalistas y la función disciplinadora de la religión católica sobre los cuerpos y los géneros.

La figura del Papa Cyriacus (Ciríaco) también forma parte de la leyenda de Úrsula y las once mil vírgenes. El papa que aparece en Roma, Cyriacus, no figura dentro de las listas papales oficiales, ya que forma parte de la leyenda y no queda del todo claro si existió o no. Más allá del detalle, para el texto la figura del Papa permite visibilizar una crítica demoledora contra la Iglesia Católica. Este papa es perverso, lascivo y abusador. Intenta aprovecharse de Úrsula y después sigue a las vírgenes en

⁷⁵⁰ Y ahí se comienza a contar la historia santa Lotta (inventada), una viuda rica y bella acusada de prostituta. Lo cómico se produce cuando la descripción de su martirio contiene todos los lugares comunes de un film pornográfico.

búsqueda de sus cuerpos.⁷⁵¹ Su final no es como en la versión oficial de la leyenda, mártir como Úrsula, sino que termina como esclavo sexual de los falsos hunos.

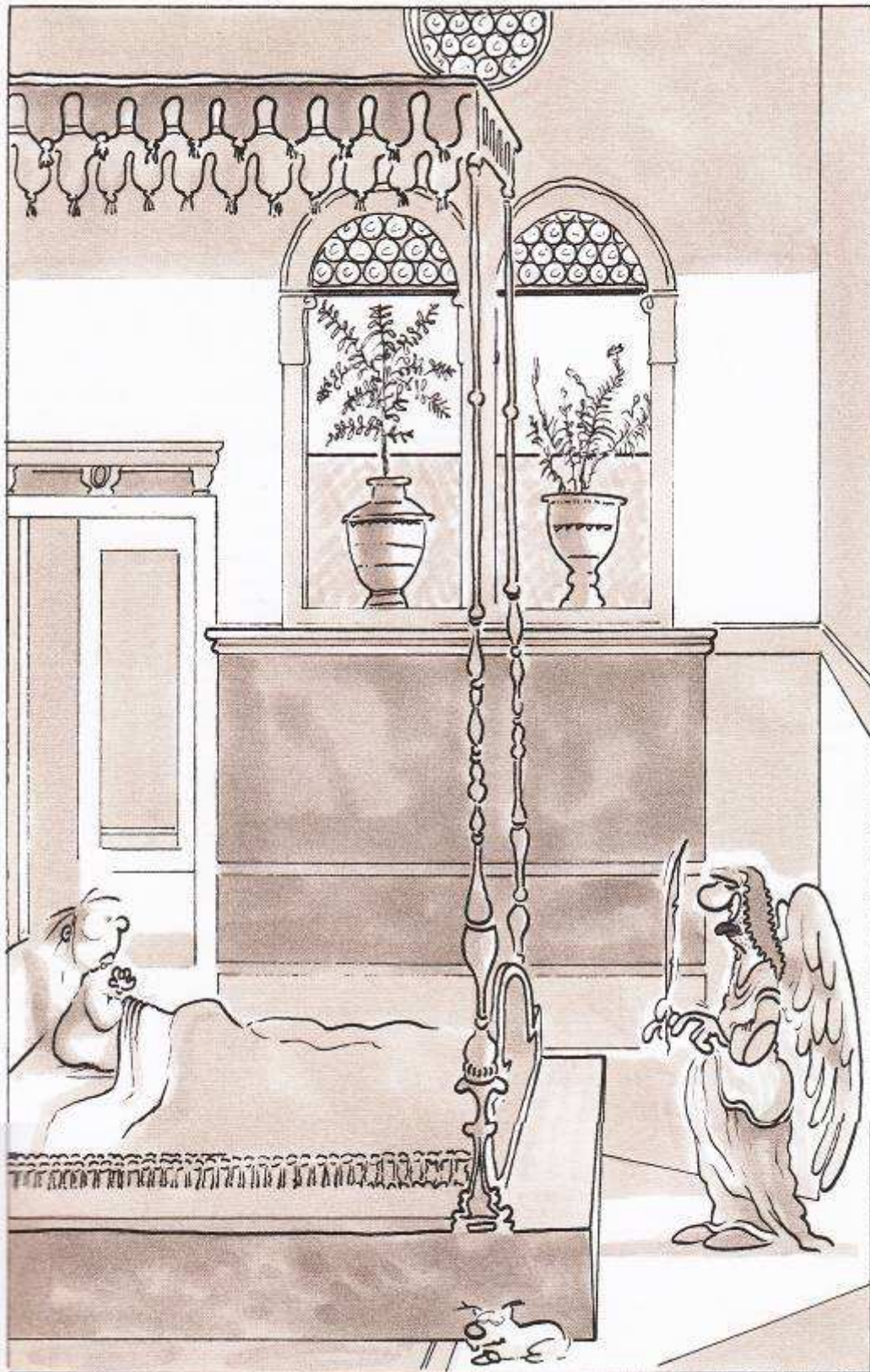
También el cambio sobre la figura de Atila y los hunos es una forma de romper con el pasado normativo. Porque en este relato no hay ningún Atila y no se produce ningún martirio. Lo que hay son “falsos bárbaros” que en realidad son “homos”, un *Regenbogenkult*, un culto del arco iris. El cardenal de Colonia marca explícitamente que no son hunos, son *schwuppe*,⁷⁵² homosexuales. Se trata de un culto pagano prohibido por la Iglesia.

Resulta una clave fundamental para pensar la deconstrucción que realiza König de la cultura normativa la utilización de referencias artísticas de todo tipo. Porque por un lado puede parecer que está refiriendo constantemente a la pornografía pero al mismo tiempo también está vinculando directamente con obras canónicas de la pintura (como ocurre con Brueghel el viejo en *Super Paradise*). En este caso, la visita angélica que anuncia el martirio de Úrsula, en una viñeta de página completa es una reconfiguración desde el estilo visual (y temático) de la pintura *El sueño de la santa* de Vittore Carpaccio, del conjunto de nueve pinturas *Escenas de la vida de santa Úrsula* (1490-1496):⁷⁵³

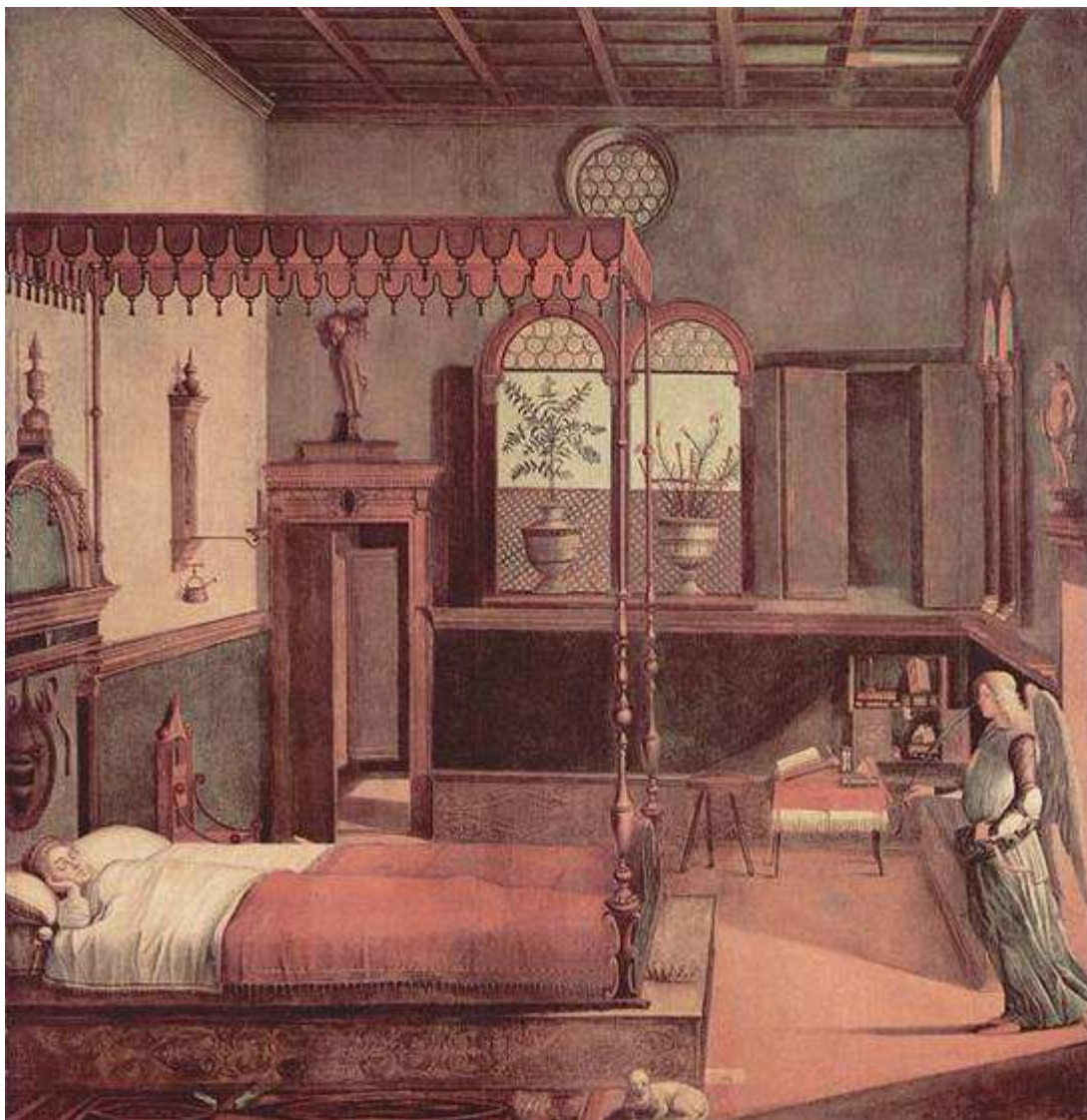
⁷⁵¹ El papa se muestra extremadamente lascivo con Úrsula, por lo que Roswitha lo “apura”. Después Roswitha dice que es un “baboso” y Heilbutta lo defiende pero Úrsula también dice que es un “baboso”, a que le metió la lengua húmeda en el oído. Úrsula se enoja y reacciona a los gritos, porque se da cuenta que el Papa quería abusar de ella. Se supone que van a morir por la Iglesia asesinadas por los hunos y espera que el santo padre sea “un poco santo”.

⁷⁵² *Schwuppe* es una variante de *schwul*, un término que se utiliza dentro del colectivo gay hacia fines de los años noventa. La carga del término sería neutra, sin implicancia negativa ni positiva.

⁷⁵³ Vittore Carpaccio (1460-1525/1526) fue un pintor quattrocentista italiano. Se destacó en los siglos XV y XVI. Las pinturas de Santa Úrsula fueron realizadas entre 1490 y 1496, nueve pinturas que representan las etapas de la vida de Úrsula en su leyenda.



(König, página completa, 2012: 49)



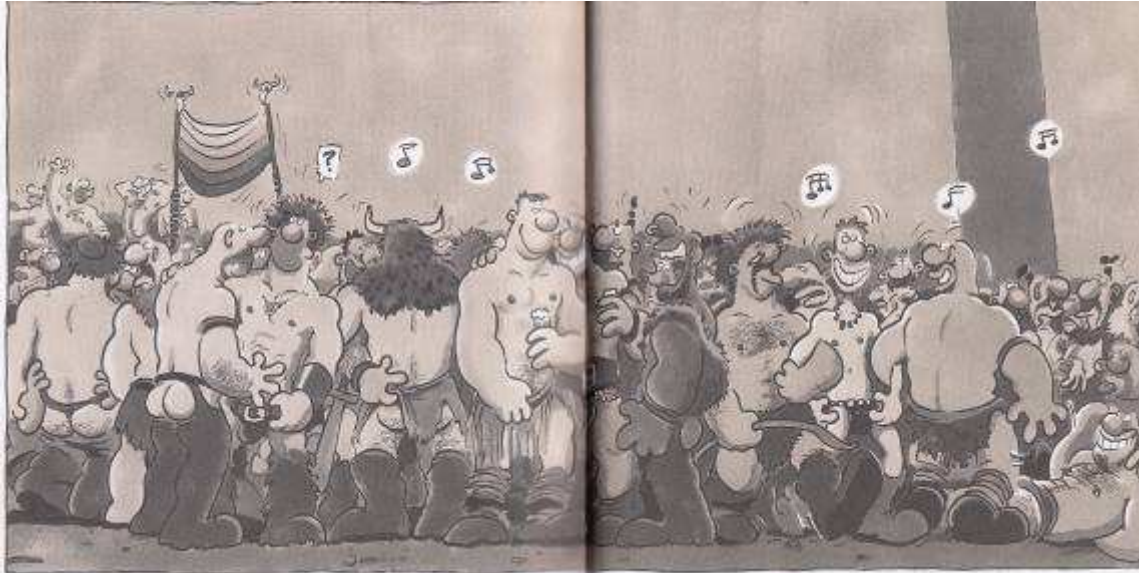
(Carpaccio, *El sueño de la santa en Escenas de la vida de santa Úrsula*, 1490-96)

El uso de este tipo de representaciones de una complejidad notable rompen con cualquier tipo de lectura de la obra de König como “superficial”. Porque más allá del uso cómico de muchos dispositivos narrativos, existe una estructura compleja que es verificable en este tipo de referencias no explícitas en el texto.

20.2.5. EL PASADO COMO UN PRESENTE QUEER

Como en otras obras de König, la reconstrucción del pasado cultural se realiza desde la actualidad, con referencias constantes a la actualidad del contexto de producción de la historieta. El texto tiene varios ejemplos de esta reconfiguración del pasado para hablar del presente, en general utilizados para la representación de la disidencia sexual y como críticas a la Iglesia. En primer lugar, las reliquias de las vírgenes (los huesos al principio de la novela gráfica) tienen más que ver con el capitalismo del siglo XXI y el turismo actual que con la Edad Media. En segundo lugar, el culto del arco iris es más una representación del colectivo gay leather que un culto pagano, ya que en

Colonia las autoridades de la ciudad deciden abrirle las puertas por su beneficio económico, casi como si se refiriera al “marketing gay” del siglo XXI más que a la Edad Media. La vestimenta del culto imitando a los hunos es mencionada como un *dresscode*, un fetiche, y visualmente se asemeja a la representación de las fiestas SM gay en otras obras:



(König, detalle de viñetas, 2012: 156 y 157)

En tercer lugar, en los barcos que transportan las once mil, según la capitana (construida como un estereotipo de lesbiana *butch*) hay *glory holes*. Este lugar, propio de las representaciones de los setenta y los ochenta de prácticas sexuales disidentes aparece en la Edad Media en el mundo de monjes, monjas y vírgenes:



(König, detalle de viñetas, 2012: 159)

En esa misma línea, el submundo de los monjes es más una zona de *cruising* de los ochenta que un convento como lo representaría la religiosidad ortodoxa.

21. CONCLUSIONES PRELIMINARES

En 2012 se estrena el film documental *König des Comics* de Rosa von Praunheim. Se trata de una exploración de la figura de Ralf König como autor. El documental se estrenó en el festival internacional de Berlín en febrero de 2012. No es casualidad que un cineasta como Rosa von Praunheim tome la figura de König y sus historietas como tema a retratar en una película documental. Porque la obra de König es un continuum que defiende, problematiza y confronta los estereotipos y la representación social de las sexualidades disidentes en Alemania desde principio de la década de los ochenta a la actualidad. En ese sentido, König logra articular un gran fresco que exhibe las contradicciones internas, la subversión, el placer y la sexualidad disidentes, la normalización, el conservadurismo gay, los múltiples estereotipos, entre otros temas del colectivo LGBTIQ alemán.

Resulta fundamental pensar que como autor de historietas vinculado a la narrativa visual, a lo literario y a lo cinematográfico, la obra de König es heterogénea en intereses, muchos de los cuales se han ido desarrollando en las últimas décadas, mientras otros que han sido abordados con contundencia en los últimos años. El supuesto cambio de König a partir de las obras vinculadas a la trilogía bíblica no lo considero como tal. Sí creo que se trata de una exploración de tópicos presentes en König desde los *Schwulcomix*, pero que no tenían una focalización o desarrollo de peso en obras anteriores.

Respecto a la disidencia sexual, la obra de un autor como Ralf König puede funcionar como testimonio cultural de la situación de las sexualidades disidentes en Alemania en las últimas tres décadas, con una influencia muy fuerte del modelo gay norteamericano y la adaptación germánica del mismo. Se puede trazar una línea que comienza en el modelo gay de los setenta, el que hace que König se asuma y se sienta parte de un colectivo, justamente el modelo que él busca representar y para el que él escribe, continúa con la crisis del mismo ante la catástrofe del VIH-Sida y la decadencia del modelo de los noventa y la pervivencia de la subversión.

En la obra de König la sexualidad no está fija, los personajes se mueven en diferentes polos que rompen con las ideas de naturalidad y de norma correcta. König no es políticamente correcto y constantemente crítica, por medio del humor, su propia construcción como sujeto, el modelo gay, la discriminación, la homofobia y los fundamentalismos que atentan contra la libertad de los individuos. König es un autor queer en el sentido subversivo del término, un autor disidente que confronta constantemente con la norma, sea la norma heterosexual, la norma gay de corrección política o el conservadurismo gay.

König construye un universo-*Knollennasen*, una matriz de representación de la sexualidad disidente que se apropia del dispositivo pornográfico (gay) para visibilizar las prácticas sexuales disidentes invisibilizadas o negadas por el régimen heteronormativo. En esa misma línea, en König las tensiones del colectivo LGBTIQ entran a jugar en la representación ficcional, así como la configuración de personajes que resignifican la idea de sujeto e identidad. De ahí que en König se puede pensar en la resignificación de la categoría de mujer o la crítica de la normalización de la identidad gay.

Retomando la referencia inicial, y teniendo en cuenta el programa creativo de König como autor queer, no resulta llamativo que el mencionado film de Praunheim fuera estrenado en la sección documental dentro de la categoría “queer memory” del festival de Berlín.⁷⁵⁴ Porque los más de treinta años de König como voz queer de la representación LGBTIQ permiten afirmar que su obra resulta en una gran historia de la representación (con sus tensiones, contradicciones, placeres y éxitos) de la sexualidad disidente en Alemania. En otras palabras, como una historia queer de la sexualidad en Alemania (y el Occidente europeo) desde principios de los años ochenta al siglo XXI.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ En la información para la prensa del “62. Internationale Filmfestspiele Berlin” en la sección “Panorama Dokumente”, uno de los campos fue “Queer Memory”, en la que se estrenó el film documental sobre König. En el folleto para la prensa puede leerse: “In documentary films from the USA, Uganda, Indonesia and Germany, “queer memory” becomes visible.” (citado del “Press Release” del Festival de Cine de Berlín, disponible en el archivo de <http://www.berlinale.de>).

⁷⁵⁵ Por esto podemos pensar que la presencia del documental en esa sección del Festival de Cine de Berlín de 2012 es un síntoma de lo que ocurre con la obra de König, un conjunto creativo que con su crítica humorística y feroz de la normalidad y la representación de la sexualidad disidente se convierte en un texto ficcional de una profundidad y riqueza invaluables para el tratamiento cultural de la disidencia sexual en un sentido queer.

II. EDUARDO MENDICUTTI: DE LA CENSURA FRANQUISTA DE LOS SETENTA A LA EMERGENCIA DE UN AUTOR QUEER

Para continuar con el estudio de la representación transnacional de las sexualidades disidentes cambiaré el eje de análisis desde el espacio geopolítico alemán a España. En esta sección me ocupo del otro autor de referencia para la presente tesis, Eduardo Mendicutti. El trabajo realizado sigue la modalidad de la sección que se ocupa de Ralf König, con un desarrollo crítico cronológico del conjunto de los textos culturales del autor español en el período 1987-2012. Debo precisar que este recorte temporal se focaliza en el mismo período que el autor alemán, teniendo en cuenta que el año 1987 resulta clave también para el ingreso de Eduardo Mendicutti en el mercado editorial español con la publicación de *Siete contra Georgia* en editorial Tusquets. El recorrido cronológico de los textos narrativos de Eduardo Mendicutti nos permite apreciar la trayectoria de las sexualidades disidentes en el espacio geopolítico español desde los años ochenta hasta la actualidad. Este itinerario sirve para pensar los modelos de sexualidad disidente que emergen en el contexto español y el diálogo con los modelos gay y queer respectivamente.

Se analizan también obras previas al período específico mencionado, pero sólo en los casos de novelas que Mendicutti reedita con posterioridad a su ingreso en el catálogo de Tusquets como *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982, reeditada en 1988) y *Última conversación* (1984, reeditada en 1991). En otras palabras, el período trabajado es 1987-2012, incluyendo las reediciones señaladas de textos anteriores. Se incluyen como textos secundarios, artículos y ensayos breves publicados por Mendicutti en volúmenes colectivos, en cuyo caso se explicita la referencia. También se incorpora el único volumen recopilatorio de las columnas de Eduardo Mendicutti publicado a la fecha, me refiero a *La Susi en el vestuario blanco* (2003). En el caso de otras columnas publicadas en el periódico *El Mundo* u otros medios periodísticos, se explicitan los datos y referencias de las mismas.

Utilizo un agrupamiento y periodización cronológico de los textos seleccionados. De acuerdo al mismo, en virtud del trabajo crítico y cuestiones temáticas, divido la obra de Mendicutti en tres etapas que detallo a continuación:

a) Primera etapa⁷⁵⁶ (1982-1989, la emergencia de un autor diferente en España):

1. *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982, reeditada en 1988)
2. *Última conversación* (1984, reeditada en 1991)
3. *Siete contra Georgia* (1987)
4. *Tiempos mejores* (1989)

⁷⁵⁶ Tomo la delimitación de la primera etapa de Mendicutti de la sugerida por Luis Antonio de Villena. Cf. VILLENA, Luis Antonio de. "Eduardo Mendicutti, con sol y sombra (poca)", 2012.

b) Segunda etapa (1991-2000, la consolidación de Mendicutti como autor queer):

1. *El palomo cojo* (1991)
2. *Los novios búlgaros* (1993)
3. *Fuego de marzo* (1995)
4. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997)
5. *El beso del cosaco* (2000)

c) Tercera etapa (2002-2011, la actualidad de un autor queer):

1. *El ángel descuidado* (2002)
2. *Duelo en Marilyn City* (2003)
3. *La Susi en el vestuario blanco* (2003)
4. *California* (2005)
5. *Ganas de hablar* (2008)
6. *Mae West y yo* (2011)

Por supuesto que este agrupamiento se realiza con fines analíticos y no se trata de una clasificación rígida e indiscutible. Es una herramienta que nos permite pensar la obra general y los cambios y variaciones que se producen de la mano de la ficcionalización de las cuestiones de política LGBTIQ en los últimos treinta años, tanto en España como a nivel sistémico-global. Estas tres etapas también permiten pensar el proyecto creador de Mendicutti y la emergencia de su figura de autor queer en el período 1987-2012.

Para continuar, trabajo algunas cuestiones vinculadas a la trayectoria biográfica y a la recepción de Eduardo Mendicutti, para luego mencionar algunas cuestiones del período anterior al año 1987 y comenzar con el análisis cronológico de los textos publicados (o reeditados) a partir de ese año.

1. CUESTIONES CRÍTICO-BIOGRÁFICAS DE EDUARDO MENDICUTTI

Mendicutti comienza a desempeñarse como autor en los años setenta, con varios cuentos editados y dos premios de novela ganados. Ante la censura de su obra inaugural, *Tatuaje* (1973), no publica hasta los años ochenta, hacia el fin de la Transición y la caída definitiva del régimen franquista. A partir de 1982 intenta labrarse un nombre en el mercado editorial español, cuestión que se logra a partir de 1987 con *Siete contra Georgia*, que resulta finalista del premio “La sonrisa vertical” de editorial Tusquets. Lo que resulta interesante es cómo ingresa en el mercado editorial español, porque la voz narrativa que introduce presenta un sujeto ausente de la narrativa española tal como lo presenta el autor gaditano, una voz vinculada de forma medular a las cuestiones LGBTIQ. Porque los personajes de Mendicutti se convierten en ficcionalizaciones de las sexualidades disidentes españolas y sus trayectorias socio-políticas desde fines de los años setenta a la actualidad.

En ese sentido, en sus más de treinta años como autor del campo literario español, Mendicutti ha construido un proyecto creador en torno a la ficcionalización de la voz sexual disidente, con una sistematización de la cuestión original en la narrativa española del período. Paralelamente a su labor narrativa, se ha desempeñado como columnista en el diario *El Mundo* (desde su creación en el año 1988) y ha publicado cuentos y textos ensayísticos en antologías diversas. También ha participado en medios como la revista gay *Zero* o como colaborador en programas radiales y televisivos junto a María Teresa Campos en emisiones como “No es un día cualquiera” (radio RNE) y “Día a Día” (Tele 5). Esta presencia sistemática y constante en el periodismo, la televisión y la narrativa, siempre vinculada a la cuestión LGBTIQ, le ha dado renombre como un autor gay visible en la sociedad española contemporánea, convirtiéndolo en un ícono de importancia para el colectivo LGBTIQ español en los años noventa y el siglo XXI. Mendicutti ha aparecido de forma recurrente en los listados de las personalidades homosexuales más influyentes de España.⁷⁵⁷ Su importancia en la ficcionalización de las cuestiones LGBTIQ españolas es superlativa, porque gracias al éxito masivo de su obra narrativa, así como su creciente exposición, lo ha convertido en un ícono de la literatura española asociada a la disidencia sexual. Hay que remarcar que el reconocimiento de Mendicutti como autor ha sido negado sistemáticamente por la crítica y el campo académico español hasta hace algunos años. En ese sentido, el éxito y el renombre de Mendicutti como autor gay español se ha logrado por su “fama” en la recepción del colectivo LGBTIQ y el éxito editorial.

1.1. TRAYECTORIA LITERARIA ANTERIOR A 1987

Eduardo Mendicutti nació en Sanlúcar de Barrameda y se trasladó a Madrid en los años setenta, donde se matriculó en Periodismo en la Escuela Oficial de Madrid. En esa década ejerció de crítico literario y publicó cuentos en *La Estafeta Literaria*.⁷⁵⁸ En los años setenta escribe dos novelas breves que ganan premios literarios: *Tatuaje* (premio Sésamo 1973) y *Cenizas* (Café de Gijón 1974). *Tatuaje* es premiada en 1973 por un jurado conformado por Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Ramón Nieto y Antonio Ferres, pero la novela “se queda en fase de galeradas y correcciones por el escollo de la censura. Todavía hoy sigue inédita.” (Jurado Morales, 2012: 10). Esta censura marcó a Mendicutti en la década de los setenta⁷⁵⁹ como un autor que quiere

⁷⁵⁷ En 2012 fue galardonado con el premio Nino Gennaro, concedido por el *Sicilia Queer Film Festival*, por la calidad de su obra literaria y su compromiso político en la defensa de los derechos del colectivo LGBTIQ.

⁷⁵⁸ Logró varios premios en el género cuento, entre ellos, cinco “Huchas de Plata” y el de la revista literaria *Nueva Estafeta* por “La buena vida” (1980). También consigue premios como el Lena (1968), Ciudad de Barcelona (1970), la Estafeta Literaria (1973), entre otros.

⁷⁵⁹ La primera no logra publicarse por la censura franquista. Valls señala que Mendicutti inicia su carrera de escritor como cuentista: “Así, por ejemplo, en las antologías del Premio Hucha de Oro de los años 1974, 1975, 1977, 1978, 1981 y 1987, se encuentran relatos suyos.” (Valls, 2003 [1992]:162).

continuar adelante con su proyecto creador pero choca con los disciplinamientos de la censura.⁷⁶⁰

El efecto fue fulminante: Eduardo Mendicutti resuelve no escribir una nueva línea (hay que tener en cuenta que *Cenizas*, aparecida en 1974, estaba redactada con anterioridad) y no tratar de publicar nada más hasta que la dictadura no acabase y, con ella, desapareciesen sus leyes restrictivas contra la expresión libre. (Jurado Morales, 2012: 37)

En los primeros años de la transición Mendicutti continúa escribiendo y queriendo ser escritor, “pero en alguna ocasión ha reconocido que por momentos cae bajo el desánimo y el desconcierto ante las exigencias censorias.” (Jurado Morales, 2012: 10) Mendicutti elige no reeditar ninguna de estas novelas, pero sí algunos de los cuentos (no la totalidad) en el volumen *Fuego de marzo* (1995). Como autor literario y periodista ha trabajado en las dos vertientes desde los años setenta,⁷⁶¹ también ejerció la crítica literaria (en los años setenta en *La Gaceta Ilustrada* y *La Estafeta Literaria*). Luego de la censura en los setenta se llama a silencio y sólo ejerce como cuentista, crítico literario y periodista. Ya en democracia, a partir de 1982, Mendicutti vuelve a publicar. Ese año publica su obra inaugural, *Una mala noche la tiene cualquiera*, luego vienen *Última conversación* (1984) y *El salto del ángel* (1985). Todas novelas publicadas en ediciones menores vinculadas a premios literarios municipales⁷⁶² que no logran una gran trascendencia, a excepción de *Una mala noche la tiene cualquiera* que tiene cierta recepción crítica muy menor en su contexto de publicación. Mendicutti se mueve en editoriales menores hasta 1987, año de su ingreso definitivo en el mercado editorial con *Siete contra Georgia*, que resulta finalista del premio de narrativa erótica de editorial Tusquets, “La sonrisa vertical”. Ese mismo año la editorial publica la novela y a partir de ese momento forma parte del catálogo de autores de Tusquets, donde elige reeditar *Una mala noche la tiene cualquiera* y *Última conversación*.

1.2. EL INGRESO EN EL MERCADO EDITORIAL ESPAÑOL

Resulta significativo pensar que la gran voz narrativa de la disidencia sexual en la narrativa española actual ingresa en el mercado editorial a través de una novela

⁷⁶⁰ La segunda gana el premio Café Gijón en 1974 y sólo se publica por entregas en la revista *Garbo*, hoy inhallable. Cf. MORALES JURADO, José. “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida”, 2012.

⁷⁶¹ Como la corresponsalía, en este caso, de la revista americana *Gráfica* en España. También desde los años ochenta colabora en *El mundo* con una columna de opinión y con crónicas durante el verano con el personaje de La Susi.

⁷⁶² Con la normalización democrática recupera el deseo de publicar y lo hace gracias al premio Ciudad de Barbastro con el que se distingue en 1982 a *Una mala noche la tiene cualquiera*. La edición es menor y no logra circulación y tiene una distribución editorial limitada. Mendicutti se mueve en editoriales menores y periféricas. Luego publica *Última conversación* en 1984 gracias a la Institución Cultural El Brocense. En 1985 logra sacar *El salto del ángel*, gracias a la Fundación Colegio del Rey por el premio Ciudad Alcalá de Henares de narrativa 1984. En 1988 logra el premio ciudad de Irún que le permite la edición del cuento *Una caricia para Rebeca Soler* en una publicación financiada por la caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

erótica. *Siete contra Georgia* (1987) prefigura muchas cuestiones desarrolladas posteriormente en el proyecto creador de Mendicutti, según Jurado Morales es “uno de sus relatos cuyo estilo narrativo es más plural y cuyo repertorio de anécdotas se presenta más descarado (...)” (Jurado Morales, 2012: 11). A partir de ese momento empieza a publicar de forma periódica hasta consolidar su carrera. Desde *Siete contra Georgia*, ha entregado a Tusquets el manuscrito de una novela cada dos o tres años, que en su conjunto han construido “un universo narrativo propio y personal, diferenciado en el panorama literario actual.” (Jurado Morales, 2012: 13). Paralelamente siguió colaborando en publicaciones colectivas, escribiendo cuentos y dando vida a La Susi, el personaje inventado para sus series de columnas publicadas en *El mundo*. La publicación de *Siete contra Georgia* se convierte en un acto iniciático para el programa creativo de Mendicutti, ya que le abre el panorama editorial español. Con una tematización explícita de las prácticas sexuales disidentes, la novela no resulta “políticamente correcta” para el sistema normativo. Pero la recepción editorial de Mendicutti como un autor que se dedica a la “literatura cómica” invisibiliza la representación subversiva de la sexualidad que está presente con contundencia en *Siete contra Georgia*. Al igual que con Ralf König, el año 1987 se convierte en el año clave para el ingreso de Mendicutti en el mercado editorial, porque su entrada en Tusquets le abre las puertas a la edición sistemática de sus novelas en una editorial masiva de prestigio. A partir de 1987 edita todos sus textos literarios extensos (antes señalados) en editorial Tusquets, con dos excepciones de volúmenes realizados en circunstancias especiales y publicados por La Esfera de los Libros.

1.3. EL PROYECTO CREADOR DE EDUARDO MENDICUTTI

Los inicios literarios de Mendicutti están marcados por la censura franquista, la transición española y “La Movida”.⁷⁶³ El autor se convierte en uno de los pocos nombres de la literatura española de los años ochenta y noventa que se visibiliza como autor gay u homosexual. Según Martínez-Expósito, Mendicutti con sus textos literarios forma parte de los autores que abandonan el desenlace trágico como horizonte del personaje homosexual.⁷⁶⁴ El novelista utiliza el recurso cómico para

⁷⁶³ Para la relación de Mendicutti con “La Movida” Cf. MERINO CLAROS, Emilia. “La Movida y sus ‘secuelas’ en la obra de Eduardo Mendicutti”, 2011. Sobre el vínculo Mendicutti-Almodóvar, Merino Claros señala: “Los paralelismos entre la obra de Mendicutti y de Pedro Almodóvar están todavía sin estudiar a fondo, puesto que hay mucho de Mendicutti en Almodóvar, o al revés, como el mismo escritor comenta al respecto, “los dos hemos vivido la misma España, los mismos colegios, el mismo tipo de sociedad”. Además, posteriormente se movieron por los mismos ambientes madrileños.” (Merino Claros, 2011: 20-21). [Agradezco a Emilia Merino Claros el acceso a sus trabajos sobre Eduardo Mendicutti, que han sido de suma utilidad para el análisis del autor].

⁷⁶⁴ Martínez-Expósito llama la atención sobre la evolución de la representación de la homosexualidad en la literatura española del último cuarto del siglo XX. Él indica el progresivo aunque no generalizado abandono del final trágico para la expresión del personaje homosexual, algo que ocurre en las novelas de Eduardo Mendicutti. Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo, “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti”, 2012.

muchas de sus narraciones, pero se aleja de la representación popular del personaje homosexual como un chiste heteronormativo. En un punto se apropia del lugar de la injuria y lo resignifica.⁷⁶⁵

El proyecto creador de Eduardo Mendicutti tiene un posicionamiento evidente y focalizado en torno a la representación y visibilización de las sexualidades disidentes. En ese sentido, darle voz a la disidencia sexual se convierte en un objetivo del conjunto de la obra narrativa del autor:

Hay una experiencia personal que aparece como eje capital en mis libros: la experiencia homosexual. Pero no tal experiencia entendida sólo como tema estrictamente personal y excluyente, que también, sino como representación de asuntos más importantes para mí como la fidelidad a uno mismo, la vivencia de la discriminación por cualquier tipo de motivo injusto, la experiencia individual y colectiva de la marginación, la fuerza de la solidaridad, la necesidad de la generosidad en la convivencia, la validez de la reivindicación y de la lucha por la justicia y la igualdad de derechos desde cualquier trinchera o en campo abierto, la crítica a los excesos y las arbitrariedades del poder económico, cultural, masculino, heterosexual, y, por supuesto, político, o las pérdidas y las ganancias que conocemos, padecemos y disfrutamos en nuestra relación con el paso del tiempo, con la memoria y con las novedades en el campo de la comunicación, la información y, en definitiva, las relaciones interpersonales... Todos asuntos mayores, en mi opinión a los que la experiencia, la mirada, el lenguaje, la cultura y el “argumento” homosexual no sólo no les restan seriedad y hondura – como muchos aún parecen creer- sino que les añaden riqueza vital, intelectual, lingüística y emocional, amplitud de miras y conciencia solidaria y desprejuiciada. (Mendicutti, 2012: 26)

En esta cita se evidencia el costado político de su desempeño como autor, remarcando que su compromiso político está atravesado por la creación literaria como espacio de trascendencia y visibilización social y sexual.⁷⁶⁶

1.4. UNA LITERATURA CÓMICA, UNA LITERATURA MENOR

La literatura de Mendicutti es recepcionada inicialmente como un conjunto de novelas “cómicar”, que utilizan dispositivos humorísticos para tematizar cuestiones de homosexualidad. Esa lectura viene cargada con prejuicios y se trata de una valoración sesgada. Este prejuicio sobre la literatura de Mendicutti tiene varias aristas que

⁷⁶⁵ Mendicutti se apropia de los chistes de “maricas” y los resignifica, sobre el “humor” heteronormativo sobre los “maricas”, Martínez-Expósito señala: “Los chistes de maricas han servido a generaciones de varones españoles para conjurar miedos, transmitir valores culturales, afianzar el mito de la masculinidad heterosexual, afianzar también el mito del amaneramiento del homosexual (...), condenar al homosexual a una otredad radical y exterior a la comunidad, educar a los miembros del grupo en respuestas o reacciones ante la homosexualidad (...), y evitar toda elaboración intelectual al respecto.” (Martínez-Expósito, 2012: 172).

⁷⁶⁶ El mismo Mendicutti señala en uno de sus tantos artículos ensayísticos su posicionamiento personal sobre el activismo LGBTIQ: “Porque la militancia –o, mejor dicho, mi colaboración con la militancia- la hago pública y evidente e insistente en carne mortal, en todo aquello en lo que pueda ser útil, pero no en lo que escribo. En lo que escribo hay compromiso, claro que sí, pero hay, o intento siempre que haya, sobre todo, literatura.” (Mendicutti, 2012: 26)

profundizar. Por un lado, está la cuestión del prejuicio que el mismo Mendicutti indica sobre el uso de la etiqueta cultural de “literatura gay”.⁷⁶⁷ Por otro lado, la consideración sobre la literatura cómica como una literatura menor:⁷⁶⁸ “Pues en España toda la literatura cómica menos las comedias del siglo de oro se ha considerado con frecuencia una literatura ‘menor’” (Villena, 2012: 31).

Por supuesto que la literatura de Mendicutti tiene una tematización profunda de la comicidad, pero como se observa en el análisis de los textos literarios, decir que es un autor de literatura cómica es invisibilizar todo un costado dramático y de proyecciones políticas de la tematización de la disidencia sexual. No quiero negar la importancia de lo cómico en la obra de Mendicutti, pero se trata de una comicidad en función de una política de representación de las sexualidades disidentes.⁷⁶⁹ En ese sentido, el prejuicio de pensar la literatura cómica como una literatura menor tiene una doble posibilidad en el novelista español: un autor gay de literatura cómica, dos espacios culturales leídos muchas veces con prejuicios que invisibilizan su potencialidad social y política, algo similar a lo que puede ocurrir con la historieta queer de Ralf König.

De ahí que la literatura de Mendicutti haya sido valorada por el éxito editorial y su llegada a los lectores, pero que para la crítica no esté presente como un autor de trascendencia. La lectura de su literatura cómica desde el doble prejuicio ha llevado como señala Jurado Morales a que se lo haya “tildado de frívolo, intrascendente, pasajero o simplemente entretenido” (Jurado Morales, 2012: 36).⁷⁷⁰ El análisis realizado en esta tesis busca deconstruir ese doble margen, rompiendo con la idea de la literatura cómica como literatura menor o frívola y con la de literatura gay asociada a un mercado gay y a una literatura de poca calidad literaria. Por eso, analizar la obra de Mendicutti en contraste con otro autor como König, sobre el que también recaen prejuicios críticos como autor gay, literatura menor y textos humorísticos/cómicos, nos permite realizar una relectura y revisión sistemática de la obra del escritor andaluz.

⁷⁶⁷ Recordemos que Mendicutti se visibiliza como un autor gay de literatura de “temática gay”, pensando esta cuestión como una valoración cultural. Cf. MENDICUTTI, Eduardo/SAXE, Facundo (entrevistador) “Entrevista a Eduardo Mendicutti”, 2008. [Disponible en apéndice]

⁷⁶⁸ Martínez-Expósito analiza la tradición del “chiste” sobre la que se construyen muchos de los personajes “maricas” en la literatura española moderna. En los setenta, algunos autores reaccionan e intentan modificar el tópico, modificando la imagen cómica por una “verdad del homosexual que sufre en una sociedad que le cierra todas sus puertas”. En esa década, el tópico español desarrolla el destino dramático para los personajes gays. Según Martínez-Expósito hay tres tendencias de representación homosexual en la literatura española: en primer lugar, el humor paródico e intelectualizado de modelos como el de Alberto Cardín o la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo; en segundo lugar, la explotación melodramática de autores como Terenci Moix o Almodóvar, que tienen una intención paródica y ponen en juego una sensibilidad camp; y en tercer lugar Martínez-Expósito ubica “la propuesta de Eduardo Mendicutti de recurrir a un tono desenfadado y alegre con el objetivo abiertamente pedagógico de reeducar la sensibilidad moral del lector” (Martínez-Expósito, 2012: 174).

⁷⁶⁹ Como señala Luis Antonio de Villena: “Eduardo es un gran novelista o narrador, todavía no del todo bien ubicado, porque él no es serio sino cómico o satírico. No es Sófocles, es Aristófanes.” (Villena, 2012: 32).

⁷⁷⁰ Cf. MORALES JURADO, José. “Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria”, 2012

1.5. LA REALIDAD ESPAÑOLA DE UN AUTOR GAY

El conjunto de textos de Mendicutti se vincula directamente con la actualidad socio-política del contexto de producción. Incluso en las novelas que transcurren en momentos ubicados en el pasado, esto se produce en un diálogo constante con el presente. Y en todos sus textos literarios publicados hasta 2012 da voz a grupos abyectos, marginados por la norma. En ese sentido, uno de los objetivos explícitos del de la literatura de Mendicutti es otorgarle voz a los sujetos que el canon normativo, histórico, social y literario, se encargó de borrar o invisibilizar. Lo interesante es que realiza esta operación desde un posicionamiento de autor visiblemente gay, una perspectiva queer que tematiza cuestiones de sexualidad disidente. De ahí que se haya establecido en el campo literario español como uno de los autores que sistemáticamente más veces ha abordado la disidencia sexual en sus textos. No podemos negar que todas las novelas de Mendicutti se vinculan con la sexualidad disidente. Y en ese sentido, cuando se las lee en orden cronológico se atisba que la situación de la disidencia sexual española va cambiando. Por eso se puede pensar el conjunto de sus textos narrativos como una historia cultural de la sexualidad disidente en España en los últimos treinta años.

1.6. RECEPCIÓN CRÍTICA

Contrariamente a lo se podría presuponer, Mendicutti no es un autor totalmente ignorado por la crítica, ni académica ni periodística. Su lugar como periodista le ha dado una gran difusión y un éxito de lectores crecientes, hasta ocupar un lugar destacado entre los novelistas actuales de España. El canon académico lo ha ubicado en el lugar de un autor “menor” que se dedica a “literatura cómica” y que retrata el mundo gay, sin otorgarle un peso trascendente en el campo cultural español actual. La ausencia de una recepción crítica sistemática, puede deberse, como ha señalado Emilia Merino Claros, a que una parte de la crítica ha señalado la narrativa de Mendicutti “como superficial, frívola y marcada “sólo” con la etiqueta de literatura *gay*; y por consiguiente, omitida en gran medida en las Historias de la Literatura Española.” (Merino Claros, 2011: 1). Existen trabajos críticos individuales sobre algunas novelas, los que señalo en el análisis de cada uno de los textos literarios realizado a continuación, pero no hay un trabajo sistemático del conjunto de la obra del escritor andaluz. El caso paradigmático es *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), la novela que ha tenido mayor recepción de la crítica académica, de la que existen numerosos artículos críticos. También se destacan algunas tesis que seleccionan algunas obras de Mendicutti para su trabajo de investigación⁷⁷¹. Pero no se trata de un

⁷⁷¹ Un ejemplo de las tesis mencionadas, que trabaja con *El ángel descuidado* y *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* es CASTILLAS ORTIZ, Francisco Eduardo. *The construction of the gay spiritual*

continuo coherente y sistemático, sino de trabajos aislados que, por lo general, no se centran en la cuestión de las sexualidades disidentes. Por supuesto que la ausencia de Mendicutti en un canon literario español se ha ido modificando (tibiamente) a partir de los últimos años, principalmente a partir del período 2000-2012, en el que ha recibido premios y reconocimientos como autor español comprometido con la diversidad sexo-afectiva.

El mayor aporte crítico sobre la obra de Mendicutti se ha dado recientemente en el “II Seminario de Literatura Actual”, dedicado a Eduardo Mendicutti y realizado en la Universidad de Cádiz del 8 al 10 de noviembre de 2011, bajo la coordinación de José Jurado Morales.⁷⁷² Como resultado del seminario se publicó el mayor aporte crítico a la obra de Eduardo Mendicutti: *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti* (2012), que compila una serie de trabajos críticos diversos. Este es el único trabajo sistemático que se detecta sobre la obra de Mendicutti.⁷⁷³

Sin embargo, no toda la crítica hispanista ha olvidado el trabajo literario de Mendicutti. Entre los nombres que han analizado algunas obras de Mendicutti focalizando en la cuestión de la sexualidad, sobresalen Dieter Ingenschay y Alfredo Martínez-Expósito. El primero, un hispanista alemán, ha trabajado algunas de las novelas de Mendicutti y ha rescatado su figura como un autor innovador y original de la narrativa española de las últimas décadas.⁷⁷⁴ El segundo, Alberto Martínez-Expósito, ha trabajado sobre la homosexualidad y la literatura española en *Los escribas furiosos: configuraciones homoeróticas en la narrativa española actual* (1998), y entre los autores que ha analizado se encuentra a Eduardo Mendicutti. También Fernando Valls⁷⁷⁵ con el artículo “La narrativa de Eduardo Mendicutti: otros ámbitos, otras sensibilidades, otro lenguaje” posibilitó una de los primeros esbozos de análisis sobre algunos textos de Mendicutti y lo rescató de la marginación canónica. Valls señala que Mendicutti es un

identity in novels of Juan Goytisolo and Eduardo Mendicutti, 2008. [tesis para obtener el grado de Doctor of Philosophy]

⁷⁷² El seminario contó con la presencia de José Jurado Morales, Fernando Iwasaki, Almudena Grande, Manuel J. Ramos Ortega, Narciso Climent Buzón, Joaquín Bustamante Costa, Nieves Vázquez Recio, Rafael Vélez Núñez, José Manuel Camacho Delgado, Gilda Perretta, Miguel Soler Gallo, María Teresa Nararrete, Vicente Molina Foix y Luis Antonio de Villena.

⁷⁷³ Hay que destacar que en nuestro país Julia Ruiz ha trabajado algunas de las novelas de Mendicutti a partir de la tematización de la infancia y las estructuras familiares. Cf. RUIZ, María Julia, “Palabras de familia: construcciones y representaciones familiares en el universo de Eduardo Mendicutti”, 2011; “Infancias disidentes: la representación de una niñez en *Fuego de marzo* de Eduardo Mendicutti”, 2012. [Agradezco a la autora por facilitarme sus artículos que me han sido de suma utilidad]

⁷⁷⁴ Ingenschay trabaja algunas novelas de Mendicutti en artículos como: INGENSCHAY, Dieter. “Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo”, 1994; “Homotextualidad. Imágenes homosexuales en la novela española contemporánea”, 1999/2000; “E. Mendicutti, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* - von falschen Heiligen und echten Ledermännern”, 2001; “Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición”, 2001; entre otros.

⁷⁷⁵ En su artículo breve Valls analiza *Una caricia para Rebeca Soler*, *Una mala noche la tiene cualquiera*, *Última conversación*, *El salto del ángel*, *Siete contra Georgia*, *Tiempos Mejores* y *El palomo cojo*. Cf. VALLS, Fernando, “La narrativa de Eduardo Mendicutti: otros ámbitos, otras sensibilidades, otro lenguaje”, 2003 [1992].

autor que escribe de forma continua desde los años setenta, que atravesó los problemas de la censura y se colocó como voz de la diversidad sexual a partir de la recuperación democrática con *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982). Otro crítico que ha señalado la importancia de Mendicutti para la representación de la sexualidad disidente es Rafael Mérida Jiménez, según el cual la obra de Mendicutti constituye uno de los aportes más originales de la narrativa española contemporánea, ya que ha sabido ficcionalizar la representación de un universo asociado a la disidencia sexual. Por supuesto que estos son casos aislados y, en general, recientes, ya que Mendicutti no ha sido un autor con grandes aportes críticos o una valoración de trascendencia en la narrativa española contemporánea. De ahí que coincido con Jurado Morales en que la obra de Mendicutti “exige una relectura y una revisión crítica que ponga las cosas en un lugar más apropiado y que acabe, o al menos matice, el tópico de la frivolidad y la ligereza que caracteriza a sus novelas” (Jurado Morales, 2012: 36).

En resumen, respecto al análisis crítico de Eduardo Mendicutti, no se ha realizado a la fecha un análisis sistemático de las sexualidades disidentes en el conjunto de sus textos literarios, uno de los objetivos de esta sección de la presente tesis.

1.7. SITUACIÓN ACTUAL

Mendicutti es un autor que con constancia y coherencia, desde un margen crítico, tematiza varios aspectos de la historia del colectivo LGBTIQ español desde los años setenta hasta la actualidad, convirtiendo su obra en un continuo ficcional que resume las problemáticas más íntimas de la disidencia sexual en España. El proyecto creador de Mendicutti es muy claro en la conformación de un gran espejo que muestra la realidad del colectivo en España, como veremos en el análisis pormenorizado y cronológico de los diferentes textos.

El lugar de Mendicutti en la literatura española contemporánea no ha sido reconocido, pero luego de treinta años de trabajo sistemático con un conjunto de textos literarios que se nutre de la disidencia sexual, se puede afirmar lo que señala Alfredo Martínez-Expósito:

Eduardo Mendicutti is one of the most original voices in Spanish gay literature and one which succeeds in normalizing homosexual themes through a combination of autobiography and humour. Mendicutti is one of only a few openly gay Spanish writers, but he does not take an aggressively militant stance on the subject. Instead, he achieves his purpose by means of purely literary techniques, such as the conscious reworking of narrative genres, a detailed study of popular speech, the careful composition of character, and an apparently simple use of street humour. (...) Mendicutti has also reflected upon his own approach to gay narrative, so often marked by the erratic, agonized search for happiness, and by unhappy endings to romantic storylines (usually because of the insurmountable differences between partners or the tragic and

melodramatic frame narratives typical of homosexual romances).
(Martínez-Expósito, 2008: 183-184)

2. ANTES DE 1987: CENSURA, OBRA INÉDITA, CUENTOS, RESEÑAS, UN ESCRITOR GAY EN TIEMPOS DE SILENCIAMIENTO

A continuación me interesa detenerme brevemente en la obra literaria de Mendicutti editada antes del año 1987 y que no ha sido reeditada ni forma parte del “canon” de sus textos. Como ya mencioné, en los años setenta el autor inicia su labor profesional como periodista y crítico literario en revistas como *La Estafeta Literaria*, donde realiza críticas y reseñas de cuentos de diversa procedencia. En la misma revista publica cuentos, algunos de los cuales no han vuelto a ser reeditados. Su actividad literaria se ve parcialmente interrumpida por la censura de su primera novela premiada, *Tatuaje* (1973). Esa es una de las razones para que su siguiente incursión en la novela se diera en 1982, con la Transición Española a punto de terminar y tematizando la situación histórico-política del presente del país. Mendicutti ha dado precisiones sobre la censura que vivió durante los años setenta:

De peligrosas no tenían nada, peligrosos eran los que censuraban. Las novelas eran provocativas, pero mi estado de ánimo mientras las escribía era de un candor rayando seguramente en la inconciencia, teniendo en cuenta los tiempos que corrían. Sólo desde ese temerario candor cabía entonces escribir aquello, pero era el único modo de hacerlo sin autocensura. Y yo necesitaba escribir así, con plena libertad íntima, porque, de no hacerlo de ese modo, no me merecía la pena. La censura política, oficial, ahora resulta inimaginable, pero hay otros tipos de censura: comercial, académica, crítica, íntima. La literatura escrita por mujeres o de temática gay aún tiene que pelear contra muchos prejuicios, contra muchas presiones. Ceder a esas presiones es un modo como cualquier otro de aceptar la censura, de autocensurarse.
(Mendicutti/Marín [e], 2006)

Resulta significativo pensar que el silencio de Mendicutti tuvo que ver con la falta de libertad para publicar directamente en contra de los prejuicios homofóbicos. De ahí que 1982 se convierte en el año que Mendicutti vuelve a intentar un desarrollo de su carrera como escritor de literatura.

2.1. EL PERÍODO 1973-1981: UNA VIDA LITERARIA SILENCIADA

Mendicutti publicó diversos cuentos durante los años setenta y principio de los ochenta.⁷⁷⁶ Por ejemplo, en *La Estafeta Literaria* publica cuentos como “El mismo pan”, “Champán”, “El viento verde” y “Cien nudos difíciles”, entre otros. Más allá de que el análisis de esta tesis focaliza el período 1987-2012 en ambos autores (con obras anteriores pero reeditadas con posterioridad a 1987), me interesa señalar algunos

⁷⁷⁶ Cf. SOLER GALLO, Miguel, “Los inicios literarios de Eduardo Mendicutti: sobre cuatro cuentos en *La Estafeta Literaria* (1970-1975)”, 2012.

aspectos de textos publicados con anterioridad al año 1987 y que no fueron reeditados por el autor.

En el libro *Fuego de Marzo* (1995), el único volumen de cuentos publicado a la fecha por Mendicutti, se recopilan cuentos producidos de 1976 a 1995, aunque no se incluyen los cuentos iniciales publicados en *La Estafeta Literaria*. Según Soler Gallo los relatos anteriores resultan interesantes porque son diferentes al resto de la obra del autor. Mendicutti comenzó a trabajar en *La Estafeta Literaria* en la quinta etapa de la revista dirigida por Ramón Solís (1968-octubre de 1975). Soler Gallo indica que el nombre de Mendicutti es detectado firmando reseñas a partir del número 488 (15 de marzo de 1978). La colaboración continúa durante toda la quinta etapa y la última participación que detecta Soler Gallo es una reseña crítica del número 2 (enero de 1979), con el nuevo nombre de la revista *Nueva Estafeta*. Durante ocho años Mendicutti trabaja reseñando obras literarias muy diversas. Como otros escritores de esa época, se lo nota atravesado por la cuestión de la censura y la forma de contar los temas que lo afectaban. El mismo Soler Gallo nos señala una idea de frustración en las narraciones de Mendicutti de ese período. Puede que esa haya sido una de las razones para evitar la reedición posterior de estos cuentos o de la misma novela breve *Cenizas* (1974). También hay que tener en cuenta que Mendicutti ha marcado que tanto *Tatuaje* (1973) como *Cenizas* (1974) fueron textos muy atados a cierta experimentalidad (en algún caso propiciada por la censura imperante) de los años setenta. De ahí que Mendicutti haya señalado que no está interesado en la reedición de estos textos, ya que no formarían parte del proyecto creador del autor con posterioridad a los años setenta y editado a partir de 1987.

2.2. UN TEXTO SIN REEDICIÓN: EL SALTO DEL ÁNGEL (1985)

En 1982, Eduardo Mendicutti publicó su primera novela, *Una mala noche la tiene cualquiera* (reeditada por Tusquets en 1988), luego *Última conversación* (1984, reeditada por Tusquets en 1991) y el relato extenso *El salto del ángel* (1985, sin reedición). Según Valls y Mérida Jiménez, este último se trata de un relato muy diferente al resto de la obra de Mendicutti. El texto fue premiado en 1984 con el galardón “Ciudad Alcalá de Henares” y publicado en una edición municipal. Valls señala que es un libro singular porque, aunque mantiene las características de las obras anteriores, hay rasgos que no han sido usados con la misma intensidad. El relato cuenta en primera persona el regreso de un personaje masculino a Madrid, luego de la muerte de su compañero Alfonso. El tono de cierta experimentalidad lo ata a obras de los años setenta como *Tatuaje* y *Cenizas*. Un ejemplo es el uso del contraste entre diferentes momentos temporales narrados (utilizado en textos como *El ángel descuidado*, *Tiempos mejores*, *California*, etc.). Este contraste entre pasado y

presente articula todo el relato, en el que según Valls, el simbolismo de la noche desemboca en una visión “pesimista” de la existencia, poco presente en otras obras de Mendicutti. El tono nostálgico-melancólico del relato difiere de los usos de la melancolía en *Una mala noche la tiene cualquiera* o relatos posteriores. Algo parecido nos indica Mérida Jiménez en su análisis específico⁷⁷⁷ de *El salto del ángel*, que señala los rasgos en común del relato con *Una mala noche la tiene cualquiera* y *Última conversación*, pero que es señalada como “rara” dentro de la producción de Mendicutti, principalmente por la ausencia del tono humorístico, o como dice Martínez-Expósito, el “guiño irónico” que lo caracteriza. Se describe a Madrid como una ciudad peligrosa, criminal, oscura y abyecta. Mérida Jiménez nos señala que esta comunidad marginal representada en *El salto del ángel* es anterior a la comunidad del barrio de Chueca, que es rehabilitado como espacio homonormativo durante los noventa. También Mérida Jiménez señala la presencia del “chaperero” (taxi boy) bisexual Sabú que interpreta un personaje asociado a la intersexualidad, algo peculiar ante la ausencia sistemática de representaciones de la intersexualidad en la literatura española. Pero más allá de lo diferente que puede ser este relato, sí se reconocen principios estructurales comunes al resto de su obra narrativa. De todas formas, sobresalen líneas experimentales propias del período de los años setenta, que podrían haberse agotado en este relato. La falta de reedición de este texto (así como *Tatuaje* o *Cenizas*) nos hace pensar que la experimentación y la búsqueda estructural de un tono literario original del mismo haya hecho que Mendicutti no decidiera la reedición porque estos textos no siguen con el mismo sentido los objetivos planteados en el resto de su obra novelística.

3. UNA NOVELA PARA LA TRANSICIÓN (SEXUAL) ESPAÑOLA, LA VOZ TRAVESTI EN *UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA* (1982)

Una mala noche la tiene cualquiera es un texto clave para pensar la representación ficcional del intento de golpe de Estado de 1982 en España. En ese sentido, se ha convertido en un hito de ficcionalización del episodio histórico y del posfranquismo. No resulta mera casualidad el interés que ha despertado la novela en la crítica desde su publicación. Ha habido un número importante de artículos críticos muy diversos que se encargaron de analizar el texto.⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ Cf. MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael, “La topografía de la radicalidad en *El salto del ángel* (1985)”, 2012.

⁷⁷⁸ Rosa Tapia y Frank Links advierten el interés crítico que suscitó la novela. Los artículos escritos sobre la novela son diversos y heterogéneos: TAPIA, Rosa. “Dictadores y travestís: transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel”, 2008; TAPIA, Rosa. “Cuerpo, transición y nación en *Una mala noche la tiene cualquiera*”, 2012; PÉREZ SÁNCHEZ, Gema. “Franco’s Spain, Queer Nation?”, 2000; GARLINGER, Patrick Paul, “Dragging Spain into the Post-Franco Era: Transvestism and National Identity in *Una mala noche la tiene cualquiera*”, 2000; REED, Timothy P. *Mass Culture in Four Spanish Novels, 1982-1994*, 2003 (tesis doctoral, un capítulo analiza la novella de Mendicutti); COLMEIRO, José F. “España al borde de un ataque de nervios: la pluma mariconesca de

La novela se publica originalmente en 1982, en una edición menor sin demasiada circulación. Luego del éxito de Mendicutti con la publicación de *Siete contra Georgia* (1987), en 1988 es reeditada por editorial Tusquets. La novela resulta importante porque nos permite conocer el primer texto literario extenso publicado por Mendicutti que ya contiene y prefigura muchas de las temáticas y dispositivos de escritura utilizados por el autor en obras posteriores.

Como señala Rosa Tapia,⁷⁷⁹ treinta años después de su publicación, el texto mantiene la vigencia de respuesta literaria al fallido golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 contra la recientemente restaurada democracia española. También Luis Antonio de Villena marca la importancia del contexto histórico inmediato para este texto.⁷⁸⁰ La novela es clara en la delimitación temporal del episodio, ya que la mayor parte de la narración ocurre en la noche del intento del golpe de Estado.⁷⁸¹ Se trata de un gran monólogo interior del personaje protagonista: La Madelón, una travesti “hormonada” española que vive en una relación de “hermanazgo” con otra, La Begum.⁷⁸² Ese monólogo estructura todas las preocupaciones de La Madelón la noche del intento de golpe de Estado y el temor ante la posibilidad del regreso de la dictadura y la pérdida de la libertad.

Según Ingenschay, la novela es un ejemplo de la tensión entre los logros globales del mundo gay y su especificidad local, en ese sentido y sin dejar de ser una obra “muy española”, Ingenschay indica que es una narración clave para pensar las influencias tempranas del modelo gay norteamericano y sus adaptaciones en otros contextos geopolíticos, ya que *Una mala noche la tiene cualquiera* “tematiza la

Eduardo Mendicutti en *Una mala noche la tiene cualquiera*, 2009; COLMEIRO, José F. “Plumas y pistolas: la crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti”, 2010; INGENSCHAY, Dieter. “Eduardo Mendicutti. *Una mala noche la tiene cualquiera*. Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo”, 1994; MERINO CLAROS, Emilia “La Movida y sus “secuelas” en la obra de Eduardo Mendicutti”, 2011; MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “Utopías y distopías”, 2009; PAREDES, Francisca, “La nación se hace carne: la construcción del travesti como metáfora de la transición en “Una mala noche la tiene cualquiera” de Eduardo Mendicutti”, 2007; OMAÑA ANDUEZA, Julieta, “De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España postmoderna”, 2001; BURROLA VÁSQUEZ, José Jesús, “La Madelón y el fallido golpe de Estado en España en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti”, (capítulo de tesis); CORBALÁN, Ana M. “Transgresión e hibridez corporal: Ambigüedad sexual y nacional en *Una mala noche la tiene cualquiera*”, 2006 (capítulo de tesis doctoral); REED, Timothy P. “Eduardo Mendicutti’s *Una mala noche la tiene cualquiera*”, 2003 (capítulo de tesis doctoral); LINKS, Frank R. ““¿No es de cine?”, Miradas intermediales en *Una mala noche la tiene cualquiera*”, 2012.

⁷⁷⁹ Cf. TAPIA, Rosa. “Cuerpo, transición y nación en *Una mala noche la tiene cualquiera*”, 2012.

⁷⁸⁰ Según Rosa Tapia “Como documento histórico y cultural, sus personajes rezuman autenticidad y aluden descaradamente a figuras y referencias de la cultura popular del momento” (Tapia, 2012: 83). En particular Tapia se refiere al nombre de nacimiento de La Madelón, que es Manuel García Rebollo, parecido al de la famosa actriz Bibiana Fernández o Bibi Andersen, cuyo nombre de varón era Manuel Fernández Chica: “En un guiño consciente o inconsciente al lector de la prensa sensacionalista de la época, Mendicutti alude posiblemente al segundo apellido de la actriz (Chica) y la satiriza al llamar a su personaje Manuel y apellidarle “rebollo”, es decir, dos veces chica” (Tapia, 2012: 83).

⁷⁸¹ El 23 de febrero del 81 se produce un intento de golpe de Estado que luego fue conocido como el 23-F.

⁷⁸² “La Begum” es una referencia a un nombre célebre de las revistas “del corazón” y el *jet set* europeo, la Begum Om Habibeh Aga Khan, la cuarta esposa del Sultán Aga Khan III.

internacionalización del mundo gay actual en vísperas de la globalización” (Ingenschay, 2012: 192).

Esta novela inaugural tematiza cuestiones que vuelven a ser retomadas en la gran mayoría de las novelas publicadas hasta 2012 por Mendicutti, me refiero a la identidad travesti y sus proyecciones culturales, la construcción del género sexual, las masculinidades y feminidades no normativas, etc. Una cuestión que resulta de importancia para el análisis es la utilización de referencias en *Una mala noche la tiene cualquiera* que remiten a un contexto histórico de exterminio, dominación e invisibilización de las sexualidades disidentes. La cuestión queer y su vínculo con la identidad travesti de La Madelón, así como el pasado histórico de silencio y exterminio y las referencias constantes a lo cinematográfico serán tres líneas principales de desarrollo de la acción del texto.

También, uno de los puntos que me interesa remarcar de este texto de Mendicutti es su vinculación con lo que denominaré el cosmos Mendicutti: el conjunto de personajes que puebla sus novelas y reaparecen de uno a otro texto, como si se tratase de un universo ficcional que comparten la gran mayoría de sus textos. En el caso de *Una mala noche la tiene cualquiera*, existen dos ejemplos de esta cuestión. Por un lado, la abuela de La Madelón (un personaje apenas nombrado para decir que murió sin que nadie lo notara) y su sobrina Carmeli, vuelven a aparecer con mayor importancia y profundidad en la trama de *El palomo cojo* (1991). Por otro lado, La Madelón vuelve a reaparecer como personaje protagonista de *Siete contra Georgia* (1987). Este recurso de reutilización de los personajes en diferentes textos es una constante en las novelas de Mendicutti, cuyo ejemplo más trascendente es la figura del manicura Cigala, que aparece en varios de los textos hasta ser protagonista de la novela *Ganas de hablar* (2008).

3.1. LA MADELÓN Y EL GENDER TROUBLE

Esta novela trabaja de forma paradigmática la situación de las travestis españolas en el posfranquismo de los años ochenta. Desde la voz narrativa de la travesti La Madelón, la estructura narrativa se posiciona muy claramente para visibilizar la voz travesti y su silenciamiento durante el período franquista. A través de la referencia a la situación histórica La Madelón nos introduce en su universo y en la libertad de construir el género como a cada uno se le plazca. Como travesti, tiene muy en claro que su identidad se forjó con esfuerzo y deseo de libertad. La Madelón sabe que cambió su género y se convirtió en lo que deseaba ser, y es consciente de que siendo una travesti, puede ser “más mujer” que una mujer en el sentido normativo de la palabra. En su itinerario de identidades sexuales, La Madelón se convierte en una

mujer que demuestra que tanto ser hombre como ser mujer son ficciones de disciplinamiento cultural:

Lo mío por Radio Nacional ha sido siempre una devoción, desde que era chica. Bueno, desde que era chico, que con esto de mi juventud me hago un lío horroroso. Nunca sé por dónde tirar. A veces lo pienso, y es como si no fuera conmigo: La Madelón no tuvo juventud, nació con la verde. (Mendicutti, 1988 [1982]: 10)

Así que nada más terminar la “mili” me vine a Madrid, que allí en mi pueblo uno no podía realizarse ni nada -un pueblo grande, precioso, que se estudia en la escuela porque allí desemboca el Guadalquivir- y como a los cinco meses, aquí en Madrid, nació La Madelón. (Mendicutti, 1988 [1982]: 11)

La Madelón es una mujer divina, una mujer más mujer que todas las mujeres. El juego paródico de la identidad travesti que ella performa nos acerca a lo que Judith Butler teorizó en *Gender Trouble* (1990). En ese sentido, La Madelón dinamita el binarismo de género al demostrar que ella se construye como mujer y logra ser más “natural” y más “mujer” que el género considerado natural y biológico: “Aquello fue mi juventud, o sea la juventud de Manuel García Rebollo, que es mi gracia. La Madelón nació después y, como cualquier mujer divina que se precie, no tiene pasado.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 12)

La Madelón se construye como una mujer divina, una ficción cultural y política que dinamita el sistema de sexo/género: “Pero lo que pasó aquel día, durante toda la noche, me sirvió para descubrir que, en realidad, una es una mujer frágil, y que eso es una desgracia grandísima.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 79). La mujer en la que se convierte La Madelón es la mujer travesti, un sujeto queer que dinamita el binarismo de género y las identidades esencialistas y fijas. Esto se manifiesta claramente en el juramento que realizan La Madelón y La Begum: “Desde ahora, mujeres hasta morir: por dentro y por fuera, para lo bueno y para lo malo, y hasta que a la Parca le dé por quitarnos de en medio.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 106). La parodia de género que realiza La Madelón al convertirse en una mujer frágil y “natural” pone de manifiesto que la misma condición de mujer (y de varón) son ficciones culturales de disciplinamiento de los sujetos. La diferencia es que la contundencia política de la autoconstrucción de la identidad de La Madelón tiene un agregado que busca romper el modelo binario de género y el mismo sistema que la convierte a ella (y a todos los que nos inscribimos en lo que se llama las sexualidades disidentes) en lo abyecto, en lo expulsado del sistema (abyección que es necesario mantener patologizada para que el sistema perviva).

3.2. LA TRAVESTI POLÍTICA

La Madelón es consciente de su visibilidad travesti, que la posiciona como un ser humano que lucha por su libertad. Y en el caso de *Una mala noche la tiene cualquiera* se trata de una libertad totalmente politizada desde su género y su posición travesti. No por nada es mencionada como una travesti comunista o “roja”. Su placer ante la posibilidad de votar como mujer, pese a la imposición del nombre de varón, la posiciona como un sujeto político más allá de la sexualidad en sí, estamos en la disidencia completa, una disidencia sexual y política que confronta con la norma establecida:

Cuando las últimas elecciones, con todo aquel mogollón del censo y la madre que los parió, servidora movió cielo y tierra para poder votar en Madrid, que aquello de hacerlo por correo no me merecía confianza ninguna, y me presenté en mi mesa electoral, la que me correspondía, a media mañana, cuando había más barullo, hecha un brazo de mar, que fue una sensación, y eché la papeleta del Partido Comunista y lo dije en voz alta: “Yo voto comunista”. Fue divino. El interventor del partido no sabía donde meterse; el muchacho estaba como un tren, todo hay que decirlo, que el rojerío siempre ha dado muy buen género. En la mesa había una monja de presidente, que ni a cosa hecha habría salido más propia, y a la pobre le dio como un paralís, no hacía más que mirar la foto del carné de identidad, que no se lo creía, por lo visto; “Mire, madre”, tuve que decirle, “es que servidor es artista, aquí lo pone, pero debajo de toda esta decoración está Manuel García Rebollo, para servirle”. Y me dejaron votar. (Mendicutti, 1988 [1982]: 18-19).

Tiene que negar su nombre pero la importancia de votar, de romper con el silencio y la doble vida es más importante. La Madelón es la travesti que vota y vota comunista. Y no niega el rasgo político de su identidad travesti, lo celebra y lo intensifica. Porque La Madelón sale a pelear:

Y eso era lo que yo le decía: ‘Querida, hay que echarse a la calle y armarla, que ya va siendo hora’ (Mendicutti, 1988 [1982]: 50)

Y se me fue encarando la tía, soliviantándose poco a poco, echándome en cara (...) mi manía por el politiquero, los mítines a lo Jane Fonda que yo me montaba por cualquier minucia, y sobre todo aquel empeño mío por llevarla siempre a mi vera, hala, de manifestación en manifestación, siempre las dos juntas como una collera de gallaretas frenéticas, que no había por qué, y sobre todo no había ninguna razón para encasquetarle a ella fama de lo que no había sido jamás. (Mendicutti, 1988 [1982]: 91)

Porque La Madelón es la travesti política, la travesti que pelea por su identidad política y confronta contra el sistema heteronormativo y disciplinador:⁷⁸³ “-Lo que está en juego

⁷⁸³ Colmeiro señala que existen en la novela tres manifestaciones políticas que son narradas con detalle, a medio camino entre el homenaje y la parodia son: la marcha del Día de Andalucía, la manifestación de la Falange y la manifestación por la libertad y la democracia después del 23-F. Cf. COLMEIRO, José “Plumas y pistolas: La crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti”, 2010, pág. 598.

es la democracia y la libertad -les advertí a todas, cuando salíamos de casa-. Lo más serio del mundo.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 155). Lo peor que le puede ocurrir a La Madelón es que pierda su libertad, porque a ella le hace falta su libertad y no quiere resucitar a Manolito García Rebollo, aunque ese siga teniendo ese nombre en el “carné de identidad”. En su monólogo la noche del intento de golpe de Estado, La Madelón imaginará todas las consecuencias terribles para ellas si se produjera, pensando en los posibles destinos de ella y de La Begum, siempre con un matiz muy cinematográfico y asociado al exterminio de la disidencia sexual.

3.3. VÍNCULOS QUEER: LA COMPAÑERA TRAVESTI

La relación entre La Madelón con su compañera de piso (y de vida), La Begum, se construye como una forma de visibilizar vínculos no normativos que escapan a las normas binarias. La Begum y La Madelón son amigas, compañeras, en una relación de mutua protección y de madre-hija, que viven juntas y piensan terminar juntas sus vidas y comparten lo que les va ocurriendo. No es una relación de amor de pareja en el sentido tradicional, pero se posiciona como otro tipo de relación que implica amor y se torna como un ejemplo de relaciones silenciadas y puestas en el lugar de lo abyecto, una relación entre ellas que implica ternura, cariño, amor y protección. La Madelón y La Begum son familia. Pero no en un sentido normativo y tradicional:

Con lo tranquilas y lo felices que vivíamos allí nosotras dos, como dos hermanas, sin meternos con nadie, con nuestros trapos maravillosos y nuestros millones de cremas para el cutis, que con eso no le hacíamos daño a nadie, y de casa al trabajo y del trabajo a casa (...), y aquí en este pisito, ay, pensábamos nosotras envejecer juntas y ser, dentro de muchísimo, naturalmente, unas ancianitas divinas. (Mendicutti, 1988 [1982]: 33-34).

La relación que establecen las dos travestis es clave para la lectura queer del texto, es la relación “rara” dentro de las relaciones “raras”. En la conformación del género se exhibe la ironía sobre la cuestión de las sexualidades disidentes y el modelo binario:

Hasta en una pareja tan rarísima como la que nosotras hacemos, una de las dos tiene que hacer de macha. Conozco yo a dos, La Crafor y La Coquina, que se alternan -según las circunstancias, la hombra es una o la otra, que se tienen sus temperamentos enseñados divinamente-, pero eso es un caso raro. Lo normal es que siempre le toque apeguchar a la misma con la voz cantante. (Mendicutti, 1988 [1982]: 108)

En esta imitación de lo binario que realiza la pareja La Madelón-La Begum hay varios matices. “Macha” tiene una utilización claramente irónica, está en femenino y es un “hacer de macha” y no “ser”. Además, que ellas imiten un sistema binario de género masculino/femenino, activo/pasivo, hembra/“macha”, etc, implica que están (de forma inconsciente) demostrando que ese mismo binarismo es una ficción; el hecho de que ellas se puedan adecuar y formar una relación “natural” (como dice el texto “lo normal”)

demonstraría que la misma idea de binarios opuestos, complementarios y naturales es una construcción disciplinadora del sistema de dominación heterohegemónico.

3.4. HOLLYWOOD COMO UN DISPOSITIVO DE VIDA QUEER

Un dato que no es menor para pensar los lineamientos posteriores de la obra de Mendicutti es la cuestión de la inclusión de numerosas referencias culturales al cine, sobre todo a Hollywood y todo el *star system* norteamericano. El cine es una presencia constante en la trayectoria narrativa de Mendicutti, de *Una mala noche la tiene cualquiera* a *Mae West y yo* (2011), Hollywood y las referencias a la cultura popular española acompañan a todos sus personajes. En el caso de *Una mala noche la tiene cualquiera* las alusiones a Hollywood son sumamente numerosas,⁷⁸⁴ con ejemplos como el uso del film *Rebecca* (1940, dir. Alfred Hitchcock):

En la forma de mirar, era clavadita a la protagonista de *Rebeca* cuando, al final de la película, se queda mirando cómo se quema la casa y ve, en un ventanal, la sombra de la bruja del ama de llaves, mala pécora, bollerona, haciendo aspavientos y a punto de morir achicharrada. (Mendicutti, 1988 [1982]: 133)

No es casualidad que refiera a una de las películas de Hitchcock que puede ser leída como queer y lo hace explícito en el uso del término “bollerona”.⁷⁸⁵ Porque el uso de las referencias hollywoodenses no se trata sólo de un vínculo con la cultura cinematográfica. Las marcas textuales referidas a Hollywood constantemente remiten a vínculos queer o resignificaciones de la normalidad cinematográfica. En los textos de Mendicutti, Hollywood se vuelve una clave de lectura queer que potencia la disidencia sexual de los personajes protagonistas.⁷⁸⁶

3.5. EL NOMBRE DE LA MADELÓN

Una referencia cultural compleja se presenta en el nombre de La Madelón que, según Links, se trata de una alusión múltiple. Por un lado es el título de la canción “Quand Madelon”, interpretada por Charles-Joseph Pasquier (alias Bach) durante la Primera Guerra Mundial. Por otro lado, también es el título de una película, *La Madelon* (1955, dir. Jean Boyer) en la que la actriz Line Renaud interpreta el papel de Madeleine

⁷⁸⁴ He detectado numerosas referencias cinematográficas y similares, en muchos casos “escritas” como las entiende La Madelón, entre las que se cuentan: Aurora Bautista y *Locura de Amor*, Vanessa Redgrave en *Julia*, John Barrymore, *Con ocho basta* (*Eight is enough*, serie televisiva estadounidense 1977-1981), Omar Sharif y *Doctor Zhivago*, *Santa Juana de Arco*, Richard Gere, Adele Hugo (en una referencia a *L’histoire d’Adèle H.* (1975) de Truffaut), Grace Kelly, Marlene Dietrich, Merle Oberon en *Cumbres Borrascosas*, Raian Oniel (Ryan O’Neal), Maria Montez, Ritajeiguor (Rita Hayworth), James Can (James Caan), Vivian Li (Vivian Leigh), Burlan Caster (Burt Lancaster) y *De aquí a la eternidad*, Errol Flin (Errol Flynn) y *Murieron con las botas puestas*, Jane Fonda, Charlotte Ramplin (Charlotte Rampling), Goldi Haun (Goldie Hawn), *Rebecca* de Hitchcock, entre muchas otras.

⁷⁸⁵ *Rebecca* (1940, dir. Alfred Hitchcock) se vuelve recurrente en las novelas de Mendicutti. El film admite una lectura queer de la relación entre Mrs Danvers y Rebecca.

⁷⁸⁶ Otro ejemplo, como señala Links, se encuentra en el nombre de La Begum, la compañera de La Madelón, que podría tratarse de una referencia a la película *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944, dir. Arthur Lubin). Cf. LINKS, Frank R. “¿No es de cine?”, Miradas intermediales en *Una mala noche la tiene cualquiera*, 2012.

Thuilier, alias “la Madelon” (en un film vinculado con la canción).⁷⁸⁷ En el nombre también hay una referencia al film *El último cuplé* (1957, dir. Juan Orduña) en el que Sara Montiel interpreta la canción. En la película, la cantante María Luján (Sara Montiel) recuerda sus mayores éxitos como cupletista, entre ellos su versión de “Quand Madelon”. Lo que une según Links al personaje de la novela con La Madelón de la canción es su función de animadora. No queda claro si el nombre refiere al de la protagonista de la película o a la canción. Por supuesto que los nombres no son al azar, son referencias culturales que estructuran al personaje. En particular, creo que el nombre de La Madelón refiere al personaje interpretado por Sara Montiel. Esta Madelón es una suerte de representación del espíritu de libertad de España, en cierta forma, La Madelón de Mendicutti es España, en sus contradicciones y ansia de libertad. En el texto se menciona específicamente el origen del nombre de La Madelón referido la canción:⁷⁸⁸

Ay, los uniformes... A mí es que me privan los uniformes. Desde siempre. De toda la vida. Desde que era un renacuajo y se me iban los ojos detrás del municipal que dirigía el tráfico en la calle Ancha, frente a la plaza Cabildo. ¡Todo por un uniforme! Mi reino de plumas y ligueros, de cremas carísimas, de perfumes de importación, por un uniforme. De alguna parte tenía que salir mi nombre de guerra: La Madelón. Ay, los uniformes... La Madelón es dulce y complaciente, La Madelón a todos quiere igual; da su amor a todo el frente, del soldado al general. Ay, La Madelón: muerta en la bañera por un paracaidista. (Mendicutti, 1988 [1982]: 58)

El texto de Mendicutti interviene la canción.⁷⁸⁹ A partir de la referencia de la canción francesa interpretada por Sara Montiel (diva máxima de cierta generación gay española), la reescribe en términos satíricos, La Madelón de Mendicutti prioriza el fetiche por los uniformes, la canción intervenida convierte a La Madelón en una suerte de espíritu queer de la libertad de España y la asocia a toda la parafernalia de los uniformes como fetiche del modelo gay de los años setenta y ochenta. El nombre de

⁷⁸⁷ En todos los casos, vinculando a una mujer apodada “La Madelón” que se acuesta con soldados.

⁷⁸⁸ «La Madelon» es una canción francesa de 1914 que fue muy popular en el ejército durante la Primera Guerra Mundial. Fue interpretada por Marlene Dietrich y Sara Montiel. Es una de las canciones cantadas por esta última en *El último cuplé* (1957, dir. Juan de Orduña). El nombre original fue “Quand Melon”, una canción de 1913/1914, compuesta por Louis Bousquet y Camille Robert. Fue una de las canciones favoritas del ejército francés. Pasó a través de la Legión Extranjera a España y fue cantada durante la guerra civil española. REARICK, Charles, *The French in Love and War: Popular Culture in the Era of the Two World Wars. 1914-1945*, 1997.

⁷⁸⁹ Letra de la canción en su versión española (la más popular): “Al regresar del fragor de la pelea/el militar siempre va a calmar su sed/a un cabaret donde bebe y se recrea,/Bar “Tabarín” se llamaba el cabaret./(...)La cantinera es una moza/llena de encanto y de pasión./Con todos bebe y se retoza,/bella y gentil La Madelón./(...)Y cuando alguno va a pedirle su amor/a todos dice sí a nadie dice no./(...)La Madelón es dulce y complaciente,/La Madelón a todos trata igual./Ofreció su amor a todo el frente,/del soldado al general./ (...)Un capitán seductor y enamorado/(...)/de Madelón locamente se prendó,/y sin temor a recuerdos del pasado,/su blanca mano le pidió./(...)Muerta de risa al escucharle,/La Madelón le contestó:/¡Para qué quiero yo su mano/si necesito un batallón!. /(...)Mi mano capitán yo no se la daré,/la necesito yo para dar de beber./La Madelón es dulce...”

La Madelón a partir de la referencia cinematográfica podría tratarse de una representación de la libertad, una metáfora de la libertad que consiguió España con la muerte de Franco.

3.6. EL EXTERMINIO DE LO ABYECTO

La Begum en la noche histórica del 23 de febrero de 1981 no regresa. Ante la ausencia de La Begum, la protagonista del texto mendicutiano se posiciona sobre la situación de las sexualidades disidentes frente a gobiernos totalitarios. La mención a la situación de lo abyecto en los campos de concentración se menciona explícitamente varias veces en el texto. Ante la posibilidad de una nueva dictadura, lo primero que La Madelón piensa sobre su compañera ausente es el destino de un campo de concentración. La asociación no es pura casualidad. La situación e invisibilización de las sexualidades disidentes frente a los regímenes totalitarios es un tema olvidado, silenciado o negado por el canon histórico tradicional. Sólo hacia fines del siglo XX se comenzó a mencionar la situación de las sexualidades disidentes en estos contextos.⁷⁹⁰ Y con una invisibilización total de lo que ocurrió en esos momentos. En el silencio sobre las travestis en los campos de concentración durante el nazismo y en su ocultamiento en una doble vida durante el franquismo La Madelón encuentra un punto de contacto para pensar que su compañera podría estar sufriendo el mismo destino que otras víctimas cuyo único crimen fue no vivir en una heteronorma hegemónica, masculina y patriarcal:

La Begum estaba ya camino de un campo de concentración. Una es así de novelera. En seguida pienso en cosas horribles. (Mendicutti, 1988 [1982]: 13)

Porque seguro que aquellos salían de allí como los nazis -que hay que ver cómo eran, qué barbaridad-, organizando cacerías de maricas y unas orgías fenomenales, regando los geranios y los jazmines hasta achicharrarlos con la sangre hirviendo de los judíos, los gitanos y las reinas de toda España. (Mendicutti, 1988 [1982]: 17)

Y si la cosa no iba a remediarse, si de pronto llamaban a la puerta y eran los civiles y, hala, a un campo de concentración, para que hicieran con nosotras detergente y crema para el calzado, pues hija, por lo menos que la casa la encontraran mona. (Mendicutti, 1988 [1982]: 32)

Pensaba yo en todo eso, con aquel porvenir que se nos venía encima, con la visión de todas nosotras en el desolladero —que por lo visto también hacían eso los nazis, cuando se ponían en plan Empresa Nacional de Artesanía; le arrancaban de capricho el pellejo a las mariposas y luego hacían con él unas lámparas ideales- y, sin embargo, me quedé durante un rato como adormilada, como si me hubieran escoñado la tensión de un batacazo, como si empezara a convencerme

⁷⁹⁰ Cf. UGARTE PÉREZ, Javier, “El “olvido” de los estudios históricos”, 2003.

de que, al fin y al cabo, el cuerpo una ya lo tiene hecho a sufrir, desde hace mucho. (Mendicutti, 1988 [1982]: 34)

La voz interior de La Madelón le da voz a un colectivo silenciado hasta ese momento en la narrativa española. La novela le da voz excluyente, protagónica y absoluta a una travesti española en el período de democracia posfranquista. Las referencias a otros momentos históricos dictatoriales se multiplican en el texto: sobre todo lo referido al régimen nazi en Alemania, pero también a los casos de las dictaduras latinoamericanas. La referencia al exterminio y los campos de concentración se presenta atravesada por el discurso cinematográfico y en particular, por el cine de Hollywood:

De modo que ya veía yo a mi Begum hecha unos zorros, sin pintar y sin nada, rodeadita de porquería y de unos soldados alemanes maravillosos de guapos, y ella en los huesos, demacrada, zaparrastrosa, pero divina a pesar de todo, lo mismo que Vanessa Redgrave en *Julia*, qué mujer tan ideal. (Mendicutti, 1988 [1982]: 13)

En la cita se puede advertir como el texto rompe con el silencio, habla de lo que no habla la historia, y une homosexuales, judíos y gitanos como minorías exterminadas por el nazismo. Además, hay que señalar que los nazis de La Madelón son de película cinematográfica norteamericana.⁷⁹¹

Exterminar a las sexualidades disidentes es una forma de control del sistema. El régimen debe acabar con estas sexualidades, silenciarlas, ocultarlas, exterminarlas, para ocultar su ficción, porque las sexualidades disidentes demuestran que el sistema es una farsa construida para homogeneizar y controlar a los individuos. Claro que la situación de marginación y olvido en la que viven La Madelón y La Begum no es tomada con dramatismo, sino que el personaje se construye, desde el humor y la libertad, como un personaje pleno en su vida. La Madelón no está pidiendo permiso para vivir ni busca dar pena, La Madelón es una mujer travesti que gracias a la libertad en la que vive es feliz y plena. De ahí que ante la posibilidad del retorno a la dictadura en el gobierno español, luche con todas sus fuerzas para mantener la libertad que tanto le había costado conseguir, saliendo a la calle si es necesario:

Me levanté y decidí que tenía que hacer algo. Lo que fuera. A lo mejor lo que había que hacer era echarse a la calle. Yo tenía medio escondido en el ropero veinte mil duros. Los cogía, me ponía mis pieles y mi fular y me acercaba a la Plaza de Neptuno y, si las cosas se ponían feas, pues me tiraba al monte, hecha una maqui. Qué espanto. Algo semejante sólo se le podía ocurrir a una mujer como yo. Una mujer loquísima. La que más. (Mendicutti, 1988 [1982]: 17)

⁷⁹¹ En la cita, la alusión al nazismo y la Segunda Guerra Mundial está mediada por el cine de Hollywood, en la referencia a un film famoso sobre el tema, *Julia* (1977, dir. Fred Zinnemann).

La Madelón es una mujer queer que logró su libertad gracias a su lucha y su identidad política: “La Madelón sabe de persecuciones, sabe de ficheros que contienen nombre que van a ser los primeros en caer si vuelve la dictadura, sabe que ella sería de las primeras en caer, por travesti y por roja”. (Mendicutti, 1988 [1982]: 28-29)

3.7. MOVILIDAD DE GÉNERO Y LIBERTAD

En el texto de Mendicutti el género es móvil, mucho más cerca de la definición queer que el género sexual en un sentido binario y tradicional. El género y la sexualidad de La Madelón se convierten en una ficción política mucho más contundente que la ficción disciplinadora de naturalidad de la sexualidad binaria y heterohegemónica. En ese contexto, ella es consciente de que el rasgo político de mayor importancia en su vida es la libertad, conseguida gracias al final de la dictadura, cuando tuvo que abandonar la doble vida y el ocultamiento de quién era. No quiere que ese momento regrese, porque la libertad es lo más importante de todo. De hecho, ante el peligro de que esa libertad se termine, La Madelón reflexiona sobre la lucha para que esa libertad nunca sea abandonada: “A lo mejor, afuera ya todo se había perdido. A lo mejor, ya todo lo que me quedaba era aquello: cincuenta metros de libertad.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 35).

La clave del texto respecto a la libertad de las identidades afectivas y sexuales se encuentra en la jaula del piso de La Madelón. La jaula vacía es una forma de trabajar sobre la libertad. Nunca más encierro, una vez que ya no está la dictadura de Franco, no se van a encerrar nunca más, ni ellas ni a otros. El encierro y el olvido de la identidad sexual y afectiva quedó en el pasado, en el presente de esa noche oscura no hay posibilidad de resignación. La Madelón no está sola, porque todos en España, o casi todos, tienen miedo de perder su libertad, todos están con el “corazón en un puño”, España es una multitud que se va a corporizar en el final de la novela. Porque La Madelón, como ya he sugerido, es una metáfora de la España libre de Franco, de ahí que esa noche se sienta hermana de todos los españoles.

La libertad en *Una mala noche la tiene cualquiera* se relaciona con la historia de la familia Borgia como españoles. La amenaza que se cierne sobre España, el golpe de Estado, el regreso de la dictadura, amenaza a La Madelón y la libertad, amenaza a España y es una sombra, un “pájaro” temible que significa el fin de La Madelon, el fin de España como nación libre:

Por la noche de Madrid cruzaba un pájaro grandísimo, negro como el alma de Lucrecia Borgia –que yo tengo un libro que habla sólo de ella y me conozco su historia de pe a pa; me parece lo máximo-, de vuelo tan lento que parecía no moverse, y eso que yo, en aquel soporcillo de la duermevela, tuve delante de los ojos todo lo que conozco de Madrid, y a lo mejor es que era Madrid lo que se movía. Era un pájaro terrible, con un tajo espantoso en la pechuga –que se lo vi de pronto, aunque a ratos

dejaba de vérselo, como si le brotara y se le hundiera igual que el sol de poniente entre los árboles-, y las grandes plumas se empapaban con una sangre como el alquitrán, caliente, que iban resbalando por todos los edificios y todas las sombras, por todas las calles de Madrid, por los cristales de la ventana, empapando los muros, corriendo muy despacio sobre el parqué, comiéndose la alfombra, creciéndome por las piernas, por el estómago, por el pecho, por la garganta, hasta subirme a los sesos, anegármelos –sin que yo tuviera fuerzas para defenderme- y dejarme al fin dormida y como hueca, sin nervio, narcotizada.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 147-148)⁷⁹²

3.8. LA MADELÓN COMO PERSONAJE QUEER

La Madelón se convierte en portavoz de sujetos disidentes silenciados u olvidados,⁷⁹³ sujetos que la cultura normativa patologizó e invisibilizó:

Claro que tampoco se trataba de ir totalmente de incógnito. Yo creo que eso hubiera sido una cobardía. La gente se tiene que dar cuenta de cómo es una y de que no muerde. La gente tiene que acostumbrarse. Que una puede llevar una vida tan decente como la que más. O tan indecente. Que nosotras no somos ni peor ni mejor. Todas igual. (Mendicutti, 1988 [1982]: 155)

Y la libertad producto de la transición a la democracia le dio existencia, y ella está ahí para defender esa libertad y esa identidad política, La Madelón habla desde un “nosotras” colectivo que incluye a todas sus compañeras. Y sin normalización, porque no se pretende que estas travestis tengan vidas ejemplares, no se las normaliza, son decentes e indecentes, eso no importa, a eso “la gente tiene que acostumbrarse”.

La segunda parte de la novela es casi un epílogo que muestra a las travestis participando de la movilización popular días después del intento de golpe. Demostrando la importancia de la democracia y la libertad. El nosotras inclusivo es clave para un pensamiento político de comunidad colectiva. Está en juego la democracia y es lo más importante del mundo. Sin la libertad ellas no podrían existir más que en los cincuenta metros del piso de La Madelón.

⁷⁹² Colmeiro trabaja la cuestión de la Transición Española en relación con la novela, y destaca que “La novela de Eduardo Mendicutti es especialmente emblemática del período de la Transición, tanto por su temática política centrada en un crítico momento histórico del proceso transicional, como por la singular radicalidad de su novedoso planteamiento queer: las memorias de los acontecimientos del fallido golpe militar del 23-F narradas con la “pluma” desaforada de un travestí, una temática y una óptica impensables, o al menos impublicables, tan sólo unos años antes.” (Colmeiro, 2007: 590)

⁷⁹³ Mendicutti manifiesta en diferentes textos ensayísticos o entrevistas los vínculos biográficos de sus novelas. En el caso de *Una mala noche la tiene cualquiera*, Mendicutti señala: “La Madelón soy yo, su defensa de la libertad es la mía, su necesidad de ser leal a uno mismo es la mía, su reivindicación de su sexualidad es la mía, sus desnortes ocasionales y sus contradicciones eventuales –siendo sin duda diferentes- también son los míos, y sus miedos, sus deseos, sus esperanzas, sus desánimos, sus brotes de coraje y dignidad, y sus bromas a toda costa de lo más sagrado si hacen falta para sobrevivir, también son los míos. En eso, y no en lo externo y en lo “novelesco”, *La Madelón* y yo somos dos gotas de agua. Y así sucesivamente, con mayor o menor transparencia vital, emocional, sexual, económica, afectiva o política, en todas y cada una de las 14 novelas y los muchos cuentos que hasta ahora he publicado. Y así será, sin la menor duda, en lo que siga escribiendo.” (Mendicutti, 2012: 25)

En la manifestación del 27 de febrero (episodio histórico posterior al intento de golpe de Estado del 23 de febrero), La Madelón y otras travestis participan. Protestan junto a España, cantando sí a la democracia y no a la dictadura: “Las españolas somos así. Divinas.” (Mendicutti, 1988 [1982]: 161) La novela cierra con La Madelón festejando por la democracia y la libertad. No se trata sólo de humor, hay miedo, tristeza, drama, es el humor cosido al drama cotidiano y como forma de afrontar la vida, de celebrarla. Una de las operaciones que se realizan con la publicación de *Una mala noche la tiene cualquiera* es inscribir a las travestis en una historia cultural y en la defensa de la libertad contra la dictadura. El texto las visibiliza a partir de la voz de La Madelón en momentos históricos de importancia radical para el sistema democrático español y nos muestra que ellas fueron parte edificante y defensora de esos momentos. Que sin ellas, la libertad no sería posible. Porque en el fondo lo que importa en el relato es la libertad que celebran las travestis, una libertad llena de glamour, festejos y vestidos, una libertad indecente que les costó dolor y sufrimiento, pero llegó para quedarse, o al menos para ser defendida “con uñas y dientes”. De ahí que el final sea La Madelón festejando en cuerpo y espíritu con un “morenazo” en la marcha por la democracia.⁷⁹⁴

¿Quién dijo miedo, muñecas? Yo seguía pegada como una lapa a mi morenazo, y eso que poco a poco se iban abriendo huecos por todas partes. ¿Quién dijo miedo? Una mala noche la tiene cualquiera...La Begum y Nina Copacabana me miraban muertas de envidia; acabaron cogiéndose del brazo y marchándose despacito para Cibeles. Cada dos pasos volvían la cabeza. Yo sé lo que me estaban diciendo con los ojos: “Zorrón, grandísimo zorrón”. Yo, ni inmutarme. Servidora es así: independiente, liberada, moderna. Y más demócrata que nadie.

-Tengo el coche a espaldas de Correos -me dijo por fin mi morenazo, cogiéndome por el talle-. Te llevo a donde quieras.

A mí me entró un escalofrío, y le eché a mi morenazo los brazos al cuello, y le dije bajito, para él solo:

-Ay, niño, qué rica es la libertad... (Mendicutti, 1988 [1982]: 163)

4. MODELOS EXPERIMENTALES HEREDADOS DE LOS AÑOS SETENTA: ÚLTIMA CONVERSACIÓN (1984) Y LA FRAGMENTACIÓN NARRATIVA

Última conversación se publicó originalmente en 1984, luego de ganar el premio Cáceres de novela corta 1983/1984, en una edición municipal⁷⁹⁵ y fue reeditada en 1991 por Tusquets. A diferencia de *Una mala noche la tiene cualquiera*, no se trata de

⁷⁹⁴ Ingenschay dice que el estilo humorístico y desvergonzado de Mendicutti debe una gran parte de su originalidad al mimetismo y la creatividad léxica propia de la imitación del sociolecto específico de las “locas” madrileñas y la invención de un lenguaje homosexual propio, mezcla que Ingenschay llama *Tuntenschreibe*, una suerte de “escritura marica”. Cf. INGENSCHAY, Dieter. “Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo”, 1994.

⁷⁹⁵ Con esta novela ganó el Premio Cáceres de Novela Corta 1983/1984. Se trata de su tercera novela publicada, pero sin circulación en su edición original, publicada por la Diputación Provincial de Cáceres en 1984. Fue reeditada por Tusquets en 1991.

un texto que haya despertado interés de análisis crítico o académico, ya que se detectan escasos artículos sobre el texto.⁷⁹⁶

Es un texto que parecería tener ciertos resabios de la experimentación asociada a las novelas cortas de los años setenta, sobre todo en la estructura narrativa del texto. En algún sentido, en estas primeras novelas parecería que estamos ante un autor en busca de su proyecto creador definitivo. Según Fuentes, esta novela ha envejecido más en la forma que en lo temático,⁷⁹⁷ porque la estructura utilizada por Mendicutti queda fuera de tiempo pero los temas pueden asociarse a los trabajados con posterioridad. En los tres primeros textos producidos por Mendicutti en los años ochenta (*Una mala noche la tiene cualquiera*, *El salto del ángel* y *Última conversación*) se nota la evolución de su estilo y la búsqueda de un registro para su proyecto creador en torno a las sexualidades disidentes.

Según Fuentes, la experimentación con los recursos formales es lo que atenta contra la lectura de la novela, ya que el uso de los guiones complica la lectura y el seguimiento de la trama. Esos guiones generan una interrupción, una ruptura violenta que funciona como agregado (ampliación, comentario, análisis, interpolación) de la situación narrada (luego se retoma lo anterior pero en algunos casos paginas después y sin que el lector pueda hilar claramente lo anterior). Esta cuestión afecta la estructura definitiva y complejiza la lectura de forma innecesaria respecto a otros textos de Mendicutti, ya que la interrupción constante rompe con una sistematización narrativa.

También hay que agregar que temáticamente esta novela se encarga de ficcionalizar la decadencia de una familia. En ese sentido, pensando en la construcción ficcional de la estructura familiar, *Última conversación* podría ser la primera novela de una trilogía novelística de Mendicutti que trabaja con las estructuras familiares y la disidencia sexual en la familia. Los otros dos textos serían posteriores: *El palomo cojo* (1991) y *El beso del cosaco* (2000).

Última conversación narra la historia de una familia en su decadencia material y espiritual. A partir de la focalización en la protagonista, Amalia, se cuenta a través de flashbacks hechos de la vida que llevaron a la familia al momento del presente, en un marco narrativo en el que aparecen personajes “extraños”, “raros”, que forman parte

⁷⁹⁶ El artículo más destacado sobre la novela es TEIJEIRO FUENTES, Miguel Á. “A vueltas con *Última conversación* de Eduardo Mendicutti”, 2012.

⁷⁹⁷ Según Teijeiro Fuentes, Mendicutti adelanta ya temas de la estética de los ochenta que suponen la aparición posterior de *Las Edades de Lulú* (1989) o el poemario más íntimo de Ana Rossetti (1986). Para Teijeiro Fuentes, Mendicutti evoluciona desde una escritura compleja e introspectiva que requiere participación activa y forzada del lector hasta un tipo de relato más almodovariano, sostenido por unos personajes delirantes y urbanos. También destaca en Mendicutti una reivindicación militante de la homosexualidad como opción de vida. Cf. TEIJEIRO FUENTES, Miguel Á. “A vueltas con *Última conversación* de Eduardo Mendicutti”, 2012.

de esa estructura familiar (y material, asociada a la casa familiar), que se va degradando en la historia de España.

4.1. COSMOS MENDICUTTI: ESTEREOTIPOS DE HOMOSEXUALIDAD MASCULINA

En el conjunto de personajes, me interesa detenerme en uno en particular, Cigala. Este personaje es muy importante para la narrativa de Mendicutti, ya que se convierte en el ejemplo perfecto de la constelación de personajes que migran de un texto a otro, que le dan coherencia al universo ficcional, para crear el cosmos-Mendicutti. Cigala, que con posterioridad aparece en otros textos, hace su introducción en *Última conversación* y funciona como la representación de un estereotipo de homosexualidad masculina. Cigala es el manicura del pueblo, el estereotipo de “la mariquita”, todas cuestiones que en este texto son señaladas pero se desarrollan en *Ganas de hablar* (2008), donde deviene la voz protagónica.

Mendicutti ha señalado que Cigala está inspirado en un personaje real.⁷⁹⁸ Este personaje de la realidad, del que sabemos más en *Ganas de hablar* y el cuento “Palmera al habla” (2005), llamado Francisco Briones García, más conocido como “el Palmera”, fue un manicura sanluqueño (pueblo de origen de Mendicutti) que fascinó al autor durante su adolescencia, cuando le cantaba coplas al verlo a solas. Muchos detalles de esta cuestión se ficcionalizan en el cuento autoficcional “Palmera al habla”, en el que la voz de Palmera se refiere a su ficcionalización como “Cigala” y a Mendicutti como adolescente y escritor. El personaje ha sido utilizado para reivindicar un estereotipo homosexual discriminado y violentado: el homosexual “afeminado”, el “mariquita del pueblo”, etc. Este personaje resulta clave para el análisis realizado en esta tesis y veremos cómo se sigue configurando en el resto de los textos. En *Última conversación* aparece por primera vez en la obra editada de Mendicutti, como un personaje por el que la protagonista, Amalia, siente mucho aprecio. El retrato que nos ofrece la novela sobre el personaje es definitorio para su configuración como tal:

(...) todos los chismes de la ciudad en la lengua experta del manicura adquieren matices insospechados, fascinantes, malévolos y, por supuesto, divertidos, y Amalia, en ocasiones, trata de adivinar su propia historia en boca del mariquita dulce y alborotador, siempre en vespa de un lado para otro, sus grandes gafas de sol de cristales azules, sin tiempo para nada, qué horror, no sé por qué tiene que darse tanto trajín cuando con la mitad se puede vivir divinamente, una cigala primorosamente bordada en las camisas, en los polos, en las rebequitas de hilo o angorina, según la estación, y los ojos astutos, la sonrisa maliciosa, los reflejos finísimos e incansables: si yo le contara, señorita Amalia, si esta lengua soltara sobre la de entendidos que conoce, los

⁷⁹⁸ Lo manifiesta en diversas entrevistas. Cf. MENDICUTTI, Eduardo/SAXE, Facundo (entrevistador) “Entrevista a Eduardo Mendicutti”, 2008, disponible en apéndice.

clandestinos, los casados, los que no lo parecen, y los que lo parecen y porque se apañaron un casorio ya se piensa que la gente no ve ni escucha ni se imagina cosas, y si a cada uno le pusieran una bombilla en el culo, bien enroscadita en el ojete, y usted me perdone, esto iba a parecer la feria de Sevilla –y Amalia ríe suavemente y puede incluso que aparente escandalizarse, sobre todo cuando Cigala le explica con mucho adorno y detenimiento el significado oculto, sectario y amable del verbo entender (...).” (Mendicutti, 1991 [1984]: 14-15)

Cigala es uno de los personajes recurrentes en la novela, es el interlocutor preferido de Amalia con el que ella disfruta charlar. En el texto aparece Cigala como un personaje que ocupa el espacio de “el marica” del pueblo, con una visibilidad total y un posicionamiento opuesto al de otros estereotipos de homosexualidad masculina, como Antonio y Esteban (hermano de Amalia y su compañero, respectivamente). Estos dos personajes representan otro tipo de personaje homosexual, más “discreto”, cuya visibilidad es parcial y su disidencia sexual queda en el ámbito “secreto” o privado. Son personajes parcialmente en “el placard”. En ese sentido, el contraste entre la visibilidad contundente de Cigala y la “discreción” de los otros personajes resulta llamativa. Antonio siente turbación cuando Cigala lo saluda, que se quiebra cuando ve que está acompañado por Esteban. Hay como un rechazo de cierta ficción de masculinidad por la homosexualidad “marica” de Cigala. Un episodio similar se da en *El palomo cojo* (1991). Lo interesante es que el texto acompaña y potencia la voz de Cigala, que como “loca”, “marica”, etc., es un estereotipo de visibilidad y deconstrucción de la discriminación de la “marica del pueblo”. En ese sentido, el texto complejiza el estereotipo:

-no venga a decirme que es una enfermedad de moda, por Dios, Amalia, eso sólo puede permitírsele a Cigala, y porque con el manicura se distrae, porque todo en boca de Cigala resulta guiñolesco y suave, incluso los mayores disparates e inconveniencias, todo permanece varado en la categoría del simple chiste, y además Cigala es el primero en burlarse de sí mismo, y así puede afirmar, en absoluto cohibido, hay que ver señorita, desde mañana empiezo a ir al siquiatra, me han dicho que es un sol, guapísimo, me lo ha recomendado una maricona que está con crisis de nervios desde que se le arrugaron sus partes, a mí no es que me haya pasado eso, mire usted, pero una ya no está entrando en la edad difícil y no es cosa de descuidarse; y en estos momentos Cigala es además particularmente cariñoso con don Luis, destilan todas sus palabras una especial ternura que Amalia agradece como el manicura llegará a sospechar, porque ella no puede rebajarse a decírselo, pero desea con todas sus fuerzas que la vespa permanezca todo el tiempo posible aparcada junto a la terraza, mientras su padre escucha al locuaz sarasa con una serenidad que difícilmente podrá conseguir ningún otro- (Mendicutti, 1991 [1984]: 35)

Cigala constantemente alegra a Amalia con su presencia y conoce a todos los de la “cofradía”, de ahí que conozca el “secreto” del hermano de Amalia. Esteban y Antonio,

como los ejemplos del otro estereotipo oscilan entre ocultarse y despreocuparse de la mirada normativa. La referencia a dos modelos de homosexualidad masculina resulta interesante para pensar cómo en textos posteriores estos modelos crecen y se manifiesta una diversidad de posibilidades para la sexualidad disidente. El rechazo de Cigala, como un modelo “marica”, frente a la masculinidad homosexual “discreta”⁷⁹⁹ del otro modelo también es una confrontación de dos modelos de homosexualidad que vienen de la tradición española anterior a los años setenta. El modelo gay⁸⁰⁰ todavía no se haya ejemplificado en estos personajes, pero emerge con contundencia en textos posteriores como veremos en *Tiempos mejores*.

4.2. DECADENCIA NORMATIVA, DISIDENCIA SEXUAL

La narración tiene como protagonista a una mujer en decadencia, que está vendiendo los muebles y lo que queda de un hogar familiar que supo ser una familia de renombre. Amalia se nos presenta con una mirada melancólica y decadente sentada en el balcón que da al poniente. El tono de la novela no es “cómico” como se cataloga la obra de Mendicutti desde una mirada superficial: “Se está agrietando el mar. Al anochecer, se dilata como una pupila enferma, supurante, se tiñe con el incendio del crepúsculo y parece sangrar como un inmenso ojo acuchillado.” (Mendicutti, 1991 [1984]: 9) Esta cita demuestra cierto tono de la novela. El escenario es la casa familiar en Montecarmelo que termina abandonada hacia el final del texto. La historia familiar conforma la trama principal, pero la novela tiene otras vertientes, pues se narra diferentes momentos temporales a través de flashbacks. Como ya señalé, los mismos aparecen en el texto entre guiones que interrumpen la oración del presente que luego se retoma. La decadencia material va de la mano de la decadencia de la normalidad familiar, porque a medida que el relato avanza vamos conociendo cómo los integrantes de esa familia fueron convirtiéndose en seres extraños, “enfermos”, “locos”, personajes queer que ya no tienen lugar dentro de un sistema de normalidad.

4.3. UNA FAMILIA IMPOSIBLE: LA DECONSTRUCCIÓN DE LA NORMALIDAD

La sexualidad disidente está presente en el colectivo familiar protagonista en los personajes ya mencionados de Cigala, Esteban y Antonio. Pero el resto también funcionan como seres “extraños”, abyectos, marginales y fuera de toda norma, catalogados como “locos” por el sistema. Amalia, en esa constelación de personajes no normativos, funciona como el ser que aglutina a los personajes disidentes.

⁷⁹⁹ Antonio teme que se conozca el tipo de relación y el grado de intimidad que mantienen.

⁸⁰⁰ Me refiero al modelo gay como al modelo de la liberación gay-lésbica de los años setenta en Estados Unidos, que tiene influencias sistémico-globales en toda Europa y tiene como consecuencia la emergencia de una identidad y una comunidad gay. Es diferente de modelos anteriores a los años setenta, que se pueden pensar vinculados con la homofilia o la homosexualidad con categorías diferentes a las que se desarrollan en la década de los setenta.

Borja, el hijo de Amalia, es un ser con un comportamiento peculiar, aislado, fuera de la normalidad, encerrado en la capilla que no funciona como lugar de culto y musita oraciones “cuya rara sensualidad las convierte en sacrílegas e intenta furiosos encuentros consigo mismo” (32). Constantemente hay una idea de sensualidad fuera de la norma asociada a los personajes de la familia. El hijo, Borja, podría interpretarse como la figura de un niño fuera de la norma heterohegemónica (¿un niño queer?), la “rareza” lo aparta del universo normal, pero Amalia como madre “extraña” no cierra los caminos de su hijo:

(Antonio y Borja) “son verdaderos intrusos, llegaron demasiado tarde y, además, torcidos, qué criaturas tan raras, hijo, dice Julia; de raros nada, niña, dice Ángel, el que se pasa media vida detrás de los señoritos, por las tientas, busca de una oportunidad: maricones-“. (Mendicutti, 1991 [1984]: 42)

Los personajes raros no son los únicos que mencioné, la propia Amalia, Lola Porcel, el padre de Amalia, etc, conviven en una atmósfera de decadencia familiar (de decadencia de “lo normal”) y sensualidad extraña y rara (pero no en un sentido patologizado). Don Luis, la figura paterna de Amalia, es marcado como un “loco” por la norma, con una obsesión con una tórtola (que se vuelve un símbolo recurrente en otros textos de Mendicutti).

Amalia, en la decadencia económica de la familia, está vendiendo todo, incluso la casa al anticuario o los clientes que éste le consigue. Antonio, su hermano, apoya todas sus decisiones y no quiere nada, sólo la acompaña. Ella cuida al padre, el hermano sólo está de paso. El presente de la novela es la última entrevista con el anticuario (Marcos) que ella concerta para arreglar la venta de una pintura que se niega a vender. El único conflicto pendiente es el del cuadro, “La Natividad”, que es muy grande y ella no quiere desprenderse pero el anticuario lo quiere a toda costa.

En la “última conversación” entre Amalia y el anticuario se vislumbra la historia de España que atraviesa a la familia. El destino de Amalia es dejar Montecarmelo y vivir en un piso, ya que han perdido sus posesiones materiales. En cierta forma, *Última conversación* es la historia de una derrota, de una familia atravesada por la decadencia. Lo que resulta llamativo es que lo que no quiere perder de su vida anterior Amalia es a Cigala, no lo quiere fuera de su vida. La de Amalia es “una vida desgarrada, flagelada, hecha añicos, jirones sanguinolentos” (160) por un sistema normativo. Montecarmelo termina vendida para convertirse en un burdel clandestino.

4.4. UNA TRILOGÍA QUEER-FAMILIAR

Como he señalado, *Última conversación* podría formar parte de una trilogía de novelas de Mendicutti⁸⁰¹ que ficcionalizan un universo familiar y cuentan la historia de la disidencia sexual en el marco de esas familias (en varios casos, en la decadencia de esas familias). A diferencia de novelas posteriores, sigue manteniendo cierto juego experimental en lo formal que puede hacerla deudora de sus textos de los años setenta.

Como en toda la obra editada de Mendicutti hasta el año 2012, las sexualidades disidentes están presentes, pero en el caso de *Última conversación*, el matiz con el que se aborda la disidencia resulta diferente a la contundencia de textos posteriores como *Siete contra Georgia*. La subversión de género y la sexualidad disidente está presente en los personajes, Antonio y Eduardo, Cigala, Borja como niño “raro” (que se lo prefigura en el texto como “maricón”), don Luis como “desquiciado”, la Marivá como figura de la prostitución, Lola Porcel, hasta Amalia, como personaje que cataliza la trama narrativa y se presenta como una mujer fuera de la normalidad. En ese sentido, los personajes de la novela forman parte de un proyecto de representación de las sexualidades no normativas, de personajes que no responden a las normas del género y la heterohegemonía.

Última conversación, como texto temprano de Mendicutti, prefigura temas y elementos presentes en novelas posteriores: la presencia de un niño raro/diferente (que se retoma en *El palomo cojo*), el manicura Cigala como “marica” (*Ganas de hablar*), la historia del final de una estructura familiar (*El beso del cosaco*), entre otros. Se puede afirmar que *Última conversación*, más allá de sus diferencias experimentales con otros textos, forma parte de un proyecto en el que la representación de la disidencia sexual es una constante. La familia de Amalia, una familia rara, diferente, marginada, una familia queer con personajes al margen de toda norma sexual y social es un ejemplo del mismo.

5. SIETE CONTRA GEORGIA (1987): UNA PORNO-NOVELA (ERÓTICA) EN TIEMPOS DE LIBERACIÓN GAY ESPAÑOLA

Como ya he señalado, 1987 es un año clave para pensar la disidencia sexual, tanto en España como en Alemania. *Siete contra Georgia*, uno de los textos más importantes de la obra narrativa de Mendicutti, que lo posiciona como autor dentro del campo cultural español, se publica ese año porque resulta finalista del premio de novela

⁸⁰¹ Las otras novelas de la trilogía serían *El palomo cojo* (1991) y *El beso del cosaco* (2000).

erótica “La sonrisa vertical”⁸⁰² de editorial Tusquets, lo que hace que el texto acceda a la publicación en esa editorial e integre a Mendicutti en su catálogo.

En *Siete contra Georgia*, Eduardo Mendicutti presenta un estilo definido y asentado sobre la sexualidad disidente más subversiva e incómoda para la heteronorma. Este texto no ha recibido demasiada atención crítica, ya que ha sido catalogado como un texto “masivo” escrito para lograr un éxito de público lector. La crítica ha señalado que se trata de una novela que le permite a Mendicutti la difusión posterior de otras novelas valorables, de ahí que haya sido tomado como un texto menor y no haya sido estudiado en profundidad. Dos prejuicios sustentan esa apreciación de *Siete contra Georgia* como un texto que “sólo” permite el acceso de Mendicutti a la publicación de obras posteriores de un supuesto mayor valor literario. El primero tiene que ver con la subestimación de textos que logren un éxito de público lector. El segundo radica en el tono de la obra: *Siete contra Georgia* es una novela atravesada por referencias sexuales explícitas, que podríamos calificar como una porno-novela,⁸⁰³ una narración erótico-pornográfica. En ese sentido, *Siete contra Georgia* tiene un ingrediente extra que hace difícil su valoración para un canon académico normativo: se trata de una novela con representaciones pornográficas de la disidencia sexual. Personalmente creo que estas tres cuestiones (porno-novela, texto masivo y de representación de sexualidad disidente) son elementos a valorar de un texto menospreciado por sus logros editoriales. En cuanto al texto en sí mismo, creo que se trata de una de las novelas de mayor relevancia de toda la obra mendicuttiana, que refleja muchos de los procesos temáticos que desarrolla en los veinticinco años posteriores de labor literaria. Por supuesto que ingresar en la literatura *mainstream* con una obra que tematiza la representación explícita de prácticas sexuales disidentes en el tono cómico-subversivo habitual en el autor se vuelve un gesto de su programa creativo. A partir del éxito de esta novela se reeditan en Tusquets publicaciones anteriores editadas en editoriales menores y de poca circulación (*Una mala noche la tiene cualquiera*, *Última conversación*).

⁸⁰² En 1987 se entrega el IX Premio “La sonrisa vertical”, ganado ese año por *El vaixell de les vagines voraginoses/El bajel de las vaginas voraginosas*, de Josep Bras. *Siete contra Georgia* resulta finalista. Los premios de narrativa erótica fueron concedidos por editorial Tusquets desde 1979 hasta 2004.

⁸⁰³ Con “porno-novela” me refiero a un texto literario novelístico que contiene descripciones sexuales explícitas. No utilizo el término “porno” en un sentido *mainstream* o normativo, sino que lo vinculo con la resignificación de lo pornográfico que realiza el posporno. Cf. ECHAVARREN, Roberto (comp.). *Porno y Post Porno*, 2009.

5.1. UNA PORNO-NOVELA RESISTIDA

Como texto que incluye la representación de prácticas sexuales disidentes, *Siete contra Georgia*, como *Las edades de Lulú* (1989, Almudena Grandes)⁸⁰⁴ otro texto surgido de los premios “La sonrisa vertical”, tuvo que luchar contra la resistencia a otorgarle calidad literaria. En ese sentido, lo que Eduardo Mendicutti señala sobre *Las edades de Lulú*, perfectamente podría aplicarse a *Siete contra Georgia*:

En España, tuvo que sufrir en su día no pocas campañas de descrédito por parte de quienes intentaban regatearle no ya calidad, sino mera condición literaria acusándola, con inconfundible intención inquisitorial, de “pornografía”; campañas que culminaron en la más delirante y absurda de todas: la que, con motivo de su adaptación al cine por Bigas Luna, emprendió un diario conservador, informando día a día de las jóvenes actrices que –aseguraba– se habían negado a incorporar a la protagonista. El resultado fue, naturalmente, el contrario del que se buscaba: día a día, un montón de lectores se precipitaban a las librerías a comprar la novela” (Mendicutti, 2001: viii).

El premio “La sonrisa vertical” permitió a autores como Eduardo Mendicutti o Almudena Grandes la entrada al mercado de publicación. Justamente ellos son los dos casos más destacados: “ambos se dieron a conocer a través de una incursión en el apasionante mundo del erotismo, sus obras fueron *Las edades de Lulú* y *Siete contra Georgia*, respectivamente.” (Sanz Torrado, 2011: 24)⁸⁰⁵

Siete contra Georgia narra la historia de un grupo de siete personajes que ante la polémica por una ley que criminaliza la “sodomía” en Georgia (Estados Unidos) y sus efectos en España (el ataque violento de un grupo homofóbico a una de las siete) deciden grabar siete casetes con lo más escandaloso y subversivo de sus experiencias sexuales para enviarle al jefe de policía y confrontar directamente con la criminalización de la disidencia sexual.

5.2. UN SUJETO QUEER COLECTIVO

Uno de los aspectos más sobresalientes de *Siete contra Georgia* tiene que ver con los siete personajes protagonistas que narran sus siete historias “terroristas”. Estos personajes no tienen una configuración identitaria rígida o cerrada. El texto resulta ambiguo para pensar la etiqueta que pueden recibir los personajes. En ese sentido, resulta significativo pensar cómo distintas menciones críticas tienen una tendencia a etiquetar u homogeneizar a las siete bajo diferentes rótulos, que no son del todo correctos (o a veces pueden servir para un personaje, pero no para los siete): “locas”,

⁸⁰⁴ Es importante para pensar el ingreso de Mendicutti al mercado editorial español, su vínculo con otros escritores, el caso de su amistad con Almudena Grandes es paradigmático.

⁸⁰⁵ Para más información sobre el premio “La sonrisa vertical” Cf. SANZ TORRADO, María Raquel. *Escritoras españolas galardonadas con el premio “La sonrisa vertical”*, 2011.

“maricas”, homosexuales, travestis, etc.⁸⁰⁶ El texto no da definiciones rígidas ni esencialistas de las/los protagonistas, lo que ha provocado cierta confusión en algunos críticos al referirse a los personajes, ya que buscan “etiquetar” donde el texto construye ambigüedad y diversidad. No hay una sola etiqueta que cuaje a las siete ni tampoco una identidad sexual común que las pueda agrupar. No es casualidad este uso de sujetos sexuales configurados como variantes de diferentes posibilidades identitarias pero que el texto no termina de determinar. Un personaje puede ser una “loca”, otro puede ser una travesti, otro un homosexual, pero el grupo de las siete no comparte la identidad como un constructo común, sino que el texto mismo se construye en la ambigüedad respecto a la identidad sexual de los personajes. Lo que sí queda claro es que estamos ante sujetos de la disidencia sexual, con múltiples posibilidades político-identitarias.

No hay una etiqueta genérica o identitaria que responda con absoluta homogeneidad a la pregunta por la identidad de los personajes. En esta cuestión del sujeto complejo de *Siete contra Georgia* se encuentra uno de los aspectos más originales y radicales del texto. Sin embargo, esta complejización de la identidad no implica una despolitización. Las siete son sujetos identitarios políticos que vienen a confrontar, a actuar como terroristas contra la normalidad exterminadora de las sexualidades disidentes. Porque las siete son travestis, transexuales, gay, locas, maricas, etc. Cada una es uno o varios aspectos de la disidencia sexual y confrontan en un sentido queer, subversivo y radical la violencia heterohegemónica que quiere disciplinar cuerpos, identidades y sexualidades.

5.3. SIETE CONTRA RONALD REAGAN

Siete contra Georgia contiene dos referencias de importancia en su título. En primer lugar una alusión a la tragedia *Siete contra Tebas* de Esquilo, como referencia a la cultura tradicional “elevada”, que también se evidencia en la construcción del índice y los diferentes capítulos imitando modelos como el del *Quijote*. En segundo lugar, hay una alusión a una situación política del contexto de producción de la novela. La “Georgia” del título es un estado de Norteamérica y la referencia vincula la novela con un caso judicial famoso en los años ochenta, el caso Bowers, que criminalizó la homosexualidad como práctica y ratificó las leyes antisodomía en Georgia.⁸⁰⁷

⁸⁰⁶ Resulta llamativo como varios críticos intentan etiquetar de forma grupal y homogénea a los personajes pero no logran utilizar un término que funcione. A veces son “locas”, pero en otros casos “maricas”, homosexuales, travestis, etc. Por ejemplo, Jurado Morales las/los menciona como “homosexuales”, sin precisar que esa “etiqueta” no funciona para las siete.

⁸⁰⁷ Esto cambió recién hace pocos años con el también célebre caso Lawrence. La sentencia en este último caso supuso un hito fundamental en la discusión de los derechos gays en los Estados Unidos, ya que declara la inconstitucionalidad de la legislación “antisodomía” existente en estados como Texas. Según Rodríguez-Piñero Royo “La sentencia establece que la condena moral no constituye un interés legítimo del estado para la criminalización de formas de expresión e intimidad personales en el ámbito

El texto retoma la cuestión de la ratificación de la ley que condena la “sodomía” y el sexo oral homosexual en los Estados Unidos en la era de Ronald Reagan, en momentos en que el VIH-Sida era un golpe catastrófico para la comunidad gay y Reagan uno de los máximos responsables de la desidia y la falta de colaboración del Estado con las víctimas LGBTIQ. La cuestión del VIH-Sida se prefigura por primera vez en la obra de Mendicutti en este texto, con la peculiaridad de que se está en un momento en el que la información sobre la enfermedad sigue siendo confusa y sesgada.

La novela está dedicada a la policía de Georgia y sus amigos, pensando en las declaraciones del Jefe de Policía a raíz de la aplicación de la ley anti-sodomía. Esta referencia a una cuestión que ocurre en Estados Unidos es elocuente para pensar en el vínculo del modelo gay norteamericano con España, en la globalización del modelo gay y su adaptación en otros espacios geo-políticos

Respecto a las referencias literarias del título, la novela puede leerse también como una colección de cuentos al modo del *Decamerón*, ya que hay referencias explícitas a la obra de Giovanni Boccaccio. El nombre del “magnetófono” con el que se van a grabar las siete historias alude al autor italiano: La Boccaccio, que en el texto de Mendicutti se convierte en un sujeto animado (como ocurre con otros objetos) que comparte la disidencia sexual de su “dueña”:

A lo mejor se piensa, la muy babieca, que el gusto de popa es un disfrute de segunda categoría. Paleta que es la pobre, ya les digo. (...) A mí, cuando me meten las pilas, es como si me cantaran Lucía de Lamermore. (Mendicutti, 1987: 16)

La Boccaccio se encarga de grabar las siete historias que le cuentan las protagonistas. Y su dueña es un personaje conocido por los lectores de Mendicutti, La Madelón, que es también una de las siete narradoras. Las siete historias tienen un objetivo muy claro, hacer que los “yanquis” las escuchen.

El objetivo no es sólo escandalizar, sino que se trata de movilizar políticamente, de la visibilización de la práctica que “incomoda” en forma confrontativa. Como le señala La Madelón al magnetófono, se trata de terrorismo, pero no de cualquier tipo, la operación que realizan con los siete relatos es terrorismo textual y sexual, de la mano de la visibilización de la práctica sexual subversiva y disidente: “-A ver cómo te portas, maricón, que ahora te vas a dedicar al terrorismo. Al terrorismo sexual, no te sofoques. Y a ver a cuántas antiguallas yanquis conseguimos que les dé el soponcio.” (Mendicutti, 1987: 20). El terrorismo de las siete se parece al terrorismo textual que

privado.” Cf. RODRÍGUEZ-PIÑERO ROYO, Luis. “Now we’re legal, el caso Lawrence y los derechos gays en los Estados Unidos”, 2003; y RUSKOLA, Teemu. “Gay Rights versus Queer Theory. What is left of Sodomy after *Lawrence v. Texas*”, 2005.

utiliza Beatriz Preciado (a partir de una referencia a Roland Barthes) para pensar los textos que buscan intervenir políticamente en la sociedad. En ese sentido, el terrorismo textual puede ser una de las posibilidades de lectura de una obra como *Siete contra Georgia*.

Por supuesto que la idea de hacer un ataque terrorista con siete grabaciones de las experiencias sexuales de sujetos queer no nace de la nada. La razón para la grabación es la ley estadounidense vigente en Georgia, pero no sólo eso, también se trata de las consecuencias de esa ley y lo que esa ley significa. Porque la homofobia que habilita la criminalización de la sodomía es también la homofobia que permite un ataque violento a La Balcones, una de las siete. Y la forma de contrarrestar la violencia sobre el cuerpo queer es atacar a la heteronorma homofóbica, misógina y disciplinadora de la disidencia sexual:

-Nena, los mandamases yanquis han dicho que el mamarla y el tomar por el culo va contra la ley, y que hay que castigarlo. A cuenta de eso, a La Balcones por lo visto casi se la cargan. Y estas enloquecidas lo que quieren es tomarse justicia por su mano. (Mendicutti, 1987: 20)

Cuando se dice que la obra de Mendicutti es una obra que se encarga de representar con humor cuestiones de lo LGBTIQ en España se está dejando de lado que no sólo se trata de eso. Porque en *Siete contra Georgia*, tenemos un texto con situaciones cómicas y pornográficas, pero también hay una lectura política y una visibilización de la violencia exterminadora del régimen heteronormado pocas veces señalada. Además, la razón para que las siete quieran concretar su acto terrorista radica en la idea de combatir la violencia: “cuatro niños que se han tomado al pie de la letra la homilía del carcamal ése de la Reagan o de la coñofrio que manda en el tribunal supremo o como leches se llame.” (Mendicutti, 1987: 19). La difusión del episodio de la ley que criminalizaba la homosexualidad en Estados Unidos tiene consecuencias en España. “Cuatro niños” atacaron a golpes a La Balcones. El texto es explícito en la denuncia de la violencia sobre el cuerpo queer en España. Y los nombres y referencias a Ronald Reagan y el tribunal supremo norteamericano vinculan las proyecciones de la violencia sobre lo LGBTIQ. En efecto, *Siete contra Georgia* no es sólo una novela erótica con pasajes cómicos, sexuales y pornográficos. También se trata de una confrontación directa contra la violencia de la heteronormatividad y la visibilización de la abyección en su mayor grado de disidencia y subversión. De ahí que las siete elijan la visibilización del sexo subversivo como una forma de terrorismo queer:

De momento los resultados los tienen aquí: siete historias, siete casetes explosivos. Y, para empezar, las siete se las va a mandar mi dueña,

como quien manda una bomba por paquete postal certificado, al jefe de policía del estado de Georgia. (Mendicutti, 1987: 21)

5.4. LA BOCCACCIO COMO RECOPIADORA DE LOS SIETE RELATOS-PUÑALES

La presentadora de la acción será La Bocaccio, el “magnetófono” de La Madelón, y encargada de grabar los relatos de cada uno de los siete personajes en contra de (el jefe de policía de) Georgia. Siguiendo la tradición del *Decamerón*, la estructura se mantiene con un marco y los siete relatos “grabados” en ese marco, que interviene en las diferentes narraciones. Este dispositivo de relatos “grabados” permite un juego muy interesante (y propio de Mendicutti) con la oralidad. El “magnetófono” que resulta el narrador de la introducción y el cierre que enmarcan las siete voces, tiene personalidad. El objeto se vuelve un sujeto que es parte de la estructura narrativa y comparte la disidencia sexual con su “dueña”, La Madelón:

La Bocaccio: Yo soy la inocencia personificada. De verdad. Bueno, en realidad soy un magnetófono, pero eso me parece a mí que no tiene nada que ver. Faltaría más. Soy inocente. Soy un magnetófono sobrio, sólido y equilibrado, pero con una desgracia de fabricación: las pilas me las meten por detrás. Por eso el putón desorejado de la Mercurio me llama la Bocaccio. (Mendicutti, 1987: 14)

5.5. LOS PORNO-RELATOS DE LA BALCONES

En cada voz narrativa que está “grabada” por la Bocaccio se “escucha” a una de las siete, que cuentan diferentes historias diversas en extensión y recorrido temático, pero la gran mayoría con un objetivo de convertirse en un “puñal” (sexual) para el jefe de policía de Georgia. Lo que buscan es confrontar desde la visibilización de la sexualidad abyecta para la heteronorma. En esa estructura, dentro de cada relato, introducido con un nombre y una estructura que parodia al *Quijote*, se narran una o varias historias que implican prácticas sexuales visibilizadas y que tienen como protagonistas a la narradora del grupo de las siete. Cada una cuenta lo más abyecto, promiscuo e incorrecto para escandalizar, para “aterrorizar”, etc.

Con el título “Donde La Balcones se esfuerza, a pesar de sus muchas heridas y disquisiciones, por convencer a los incrédulos de las propiedades afrodisíacas de una barra de pan”, la primera voz abre la novela y se convierte en una de las narraciones más pornográficas del conjunto, gracias a la representación sexual explícita de episodios de la vida de La Balcones. Desde el principio todo está planteado como un juego terrorista contra el jefe de policía de Georgia:

Señor jefe de la policía del estado de Georgia: póngase cómodo, apriete el culo, colóquese los colgantes de forma que no le molesten y abróchese el cinturón, como decía Bette Davis en aquella película. Soy

La Balcones, y suerte que tiene usted de que las reglas del juego me prohíben insultar (...). (Mendicutti, 1987: 25)⁸⁰⁸

El relato de La Balcones contiene tres historias estructuradas a través de encuentros sexuales. En la primera se explica el origen de su nombre, “La Balcones”, y en la segunda y la tercera se narran encuentros sexuales.

En la historia del nombre de La Balcones (pp. 25-35), se tematiza una situación de seducción callejera. Ella parecería construida como un estereotipo de “marica”, con identidad masculina con referencias constantes a lo femenino aunque sin certezas, pues el texto no define con claridad una identidad para los personajes.

El personaje con el que La Balcones se encuentra en la calle, a la salida del cine erótico, es Anselmo, que se configura física y sexualmente casi como una imagen extraída de Tom de Finlandia:

(...) un pedazo de tío de los que casi no quedan, modelo albañilazo, rubio de pelo pero oscurecido de piel, más alto que yo, duro de pecho y empujador de pezones, cinemascopio de espalda, brazos como alcornoques, manazas de descargador, y qué cachas, nenas, aquellas patorras que no le cabían en el pantalón (...). (Mendicutti, 1987: 26)

(...) por las marcas del pantalón se le notaba un pedazo de rabo que daba gritos, era sólo mirarlo e imaginarlo y te entraban unos picores horribles en los ojos. (Mendicutti, 1987: 27)

Muchos de los hombres atractivos en las novelas de Mendicutti son configurados con imágenes que responden al estereotipo corporal de Tom de Finlandia. Esta referencia se hace explícita en algunas novelas como *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997). La historia termina con una escena de sexo oral en el balcón frente a la plaza en la que había una muchedumbre presenciando un espectáculo. De ahí el origen del nombre de la voz narradora. La escena focaliza en lo sexual y explicita el encuentro de La Balcones con el pene de Anselmo: “Aquella picha privilegiada, aquella locura, aquel pollazo del color del maíz y del tamaño del brazo de un picapedrero” (Mendicutti, 1987: 33). Lo que resulta interesante para este análisis es que la referencia explícita (pornográfica) se mezcla con la referencia cultural-literaria: “(...) brillante y acerdado como un aforismo de Bergamín, sólido como un poema de Rubén Darío, tierno y desafiante como una canción de Brassens” (Mendicutti, 1987: 33). El texto en su representación de lo sexual muestra el deseo disidente, el sexo abyecto, la promiscuidad, todo lo políticamente incorrecto. Lo que se busca es visibilizar lo que se

⁸⁰⁸ La expresión “abrocharse el cinturón” y la referencia en la cita es de la película *All About Eve* (1950, dir. Joseph L. Mankiewicz), en la que el personaje de Bette Davis, Margo Channing, dice, “Fasten your seatbelts, it's going to be a bumpy night!”

quiere prohibir y reprimir, sin descuidar la asociación entre “alta” cultura, representación pornográfica y dispositivos cómicos.⁸⁰⁹

Los otros dos relatos de *La Balcones* cambian el espacio, ya no es en Madrid, sino que la acción pasa a Sanlúcar de Barrameda (pueblo de origen de Mendicutti), donde La Balcones se encuentra viviendo por un contrato de construcción. Las dos historias sexuales que cuenta son aventuras con un albañil y un panadero (pp. 35-50). En la historia del albañil se vuelven a entremezclar referencias de todo tipo y visibilización de prácticas sexuales: el albañil (de 17 años) le pide que use una “bragueta” para “sentarse” encima de él vestido. Lo interesante es que no está exponiendo prácticas sexuales de lo gay normalizado, sino que exhibe todo lo que buscan reprimir las prácticas normalizantes: la “marica” o “loca” como modelo no asimilable, el uso de lencería femenina como fetiche, la promiscuidad, el acto de “tragar semen” aparece explícitamente mencionado, el “beso negro”, etc. En los tres relatos de *La Balcones* se presenta el sexo con una visibilización que podríamos considerar como pospornográfica. El tercer relato de *La Balcones* es un buen ejemplo, ya que termina teniendo relaciones sexuales con un panadero rubio, que no quiere usar su “polla” porque se va a casar, pero eso no le impide que penetre a La Balcones con los dedos y luego con una barra de pan utilizada como dildo. El uso de la barra de pan como dildo y toda la representación sexual explícita de la historia del panadero puede leerse en términos de deconstrucción de la normalidad corporal. El pene deja de ser importante para el vínculo sexual y puede ser reemplazado por una barra de pan. En ese sentido, la barra de pan podría estar funcionando como una prótesis en el sentido que le da Beatriz Preciado al término.

5.6. LA NORMALIDAD PERVERSA

El segundo relato, “Donde Betty la Miel se queja del vicio de La Balcones y reivindica las delicias del amor, demostrando que la policía sirve para algo más que para perseguir maricuelas”, se abre dialogando con referencias al modelo gay norteamericano, como el musical *Hello Dolly* (1969, dir. Gene Kelly). Este relato, a diferencia del anterior, pretende exhibir la posibilidad del amor en lugar de la referencia pornográfica a las sexualidades disidentes. Lo interesante es que hay una deconstrucción del amor normalizado gay y de la imitación de los vínculos del binarismo de género varón/mujer. Luego de referencias cómicas al nombre de Betty la Miel, se presenta su relato, la historia de amor con Eusebio (pp. 53-73).

⁸⁰⁹ El juego con lo cómico y lo pornográfico es constante, con expresiones como por ejemplo: “mientras me llena de yogur la palangana” (30); “en la leche más rica que jamás tragué” (34); “cuando se mama mucho, se coge una facilidad de palabra de locura” (35) “Mire, si está pensando en meterse en política, hágame caso: mamándola se desarrolla la oratoria una barbaridad.” (35-36). También empiezan a vislumbrarse referencias mínimas al VIH-Sida. En uno de los relatos se menciona el sarcoma de Kaposi.

Betty la Miel tiene una mirada pseudomoralista y conservadora respecto a la promiscuidad de la disidencia sexual. Busca normalizar la subversión bajo una idea de amor monógamo y binarista:

No entiendo por qué tantas de nosotras se empeñan en negar la existencia y la fuerza del amor. No entiendo qué pueden encontrar de fascinante en el sexo de una sola noche, de un rato, de un desconocido que siempre va de paso. No sé qué pueden encontrar en eso. Disgustos. Percances como el tuyo, Balcones, en el mejor de los casos: esos muchachos que te persiguieron con motos, por esa horrible y malfamada finca de Papá –un descampado por la Universitaria, a la salida de la autopista de La Coruña, escenario y basílica al aire libre de los mayores desafueros de las marikitas de toda edad y condición durante las lóbregas noches del franquismo-, obligándote a tirarte por los barrancos para que no te atropellaran, estuvieron a punto de matarte, hubieran podido hacerlo, suerte que se contentaron con dejarte hecha un cristo y con meseta tibial de la pierna izquierda lo que se dice triturada. Y es que el vicio no compensa, amigas mías. El vicio destroza. El vicio arrasa. El amor, en cambio, todo lo redime. (Mendicutti, 1987: 57)

En Betty hay una visión prejuiciosa de la promiscuidad y el sexo casual. La idea del amor como redención implica una concepción negativa del sexo sin amor, que confronta directamente con el modelo gay-lésbico como celebración de la libertad sexual y la subversión de género. De ahí que la visión de la Betty sea presentada por momentos como el estereotipo del personaje prejuicioso y conservador, muy en la línea del conservadurismo gay. Gracias al discurso del amor “normal” que lleva adelante Betty no ve que su amado es un posible abusador de menores.

Betty se construye como un personaje integrado en la normalidad gracias al amor, que incluso tiene un amado heterosexual. Que ese personaje heterosexual represente la posibilidad del abuso es una deconstrucción compleja de la idea de heterosexualidad asociada a lo perverso. Betty se construye como un ser “normal”, con un amor “normal”, pero en esa normalidad se pierde la disidencia sexual y se accede a una normalidad perversa y disciplinadora de los cuerpos menos poderosos. Porque Eusebio no desea a Betty, sino a Vanesa, la hija preadolescente de su hermano. Betty termina formando parte de esta construcción perversa de la heterosexualidad y se excita con ella. En su discurso sobre la integración y la normalidad termina siendo el monstruo del que acusa a los sujetos queer promiscuos y sexuales. Se trata de una gran parodia del sujeto gay conservador, porque el personaje clasista, prejuicioso y discriminador se pone en pareja con un abusador y no se entera porque vive en su ficción de normalidad. En ese sentido, la crítica a la norma conservadora y a lo gay normalizado es evidente.

Hay que remarcar que Betty en su narración es testigo de una relación sexual entre el hermano de Eusebio y su esposa, que es planteada en términos de disidencia sexual, ya que se visibilizan prácticas asociadas a lo abyecto. Betty, del lado de lo gay conservador, termina siendo prejuiciosa y crítica a esas prácticas: “un acto de verdadera y nauseabunda brutalidad” (Mendicutti, 1987: 59). Y no se trata de una práctica heteronormativa, porque se describe explícitamente que la mujer le “da croché en el esfínter”. Según Betty en eso no hay amor: “Yo sé que en ese sombrío frenesí no puede haber amor” (Mendicutti, 1987: 61). Cuando hay un juego de roles con uniforme se despierta la veta clasista de Betty: “en este país el proletariado ya no respeta nada” (Mendicutti, 1987: 63). En definitiva Betty termina siendo una parodia crítica y evidente al conservadurismo del modelo gay normalizado, que poco tiene que ver con la subversión o las sexualidades disidentes de la liberación gay-lésbica: “Como usted ve, aquí enseguida te llaman facha, y yo todo lo que pretendo es que, en esta vida, cada uno ocupe el sitio que le corresponde, no creo que eso sea ningún desprecio ni delito alguno.” (Mendicutti, 1987: 63).

5.7. PROMISCUIDAD Y VOYEURISMO

La tercera grabación “Donde Colet la Cocó, ejecutiva muy viajada y muchilingüe, advierte contra los estorbos y estragos del idioma y esgrime un sabroso ejemplo para ilustrar su teoría de que el jolgorio no necesita palabras” se vincula directamente con la representación de las sexualidades disidentes. Colet cuenta episodios vinculados a la promiscuidad y al modelo igualitario de sexualidad que rompe con la idea de activo/pasivo:

(...) como el supermacho vikingo de la peli, pero se queda con la copla, pues claro que se queda con la copla, la mayoría se quedan impresionadísimos, nenas, os lo digo yo, y se comprende, después del numerazo que montamos nosotras, después de tantos gritos de gusto y de satisfacción no tienen más remedio que pensarlo, no tienen más remedio que pensar esto tiene que ser buenísimo de verás, qué suerte, qué envidia, hijas de puta, sería cosa de probarlo, hay que probarlo, y lo prueban, hijas, últimamente todos se empeñan en probarlo, el tío con más pinta de macho se te da la vuelta en un periquete, en cuanto te descuidas, zas, cuando quieres darte cuenta ya te ha puesto el culo, nenas, qué asco, todos, pero nosotras tenemos la culpa, nosotras, por tanta palabrería, tanto grito y tanta publicidad. (Mendicutti, 1987: 83)

A partir de sus viajes Colet narra algunos episodios sexuales de forma breve (es la más directa para contar sus historias). Cuenta una serie de episodios cortos siempre vinculados con la representación de las prácticas sexuales disidentes: una historia en El Cairo (pp. 83-86), en la que tiene relaciones con muchos hombres en un baño; una suerte de catálogo de los baños públicos de diferentes lugares (en general aeropuertos) alrededor del mundo (pp. 86-100). Este catálogo no es sólo una

descripción de los baños, sino un mapa global (en base a los vuelos de Colet) de baños en los que se puede tener relaciones sexuales. El catálogo recorre baños de todo el mundo con descripciones de las diferentes aventuras posibles. Por supuesto, la referencia pornográfica y el elemento humorístico no dejan de estar presentes: “No sabéis, nenas, el sabor tan homogéneo que tiene la verdadera leche socialista.” (Mendicutti, 1987: 87).⁸¹⁰

La cuarta grabación es la de Finita Languedoc “Donde Finita Languedoc, también conocida como la Lujos, hace un elogio melancólico y elegantísimo de la madurez y del esplendor de los buenos tiempos, y consiente en revelar su secreto más querido por tratarse de una narración oral”, que introduce dos historias cortas. En la primera se tematiza una relación lésbica oculta en medio de la estructura familiar. Finita descubre que su madre tenía un secreto (del que participaban la mucama y el cochero que se masturbaban espiando):

Mamá estaba desnuda, sentada en el diván, con las piernas en alto, y María del Carmen Marín arrodillada ante ella, vestida con su camiserito negro, hundía la cara como una fanática en ese lugar donde la mujer es un oasis fruncido. Por el suelo, el acordeón, las viejas y venerables partituras de Roeseling y Fugazza y el libro de Tagore. Y mamá reía y lloraba como una perdida, como una niña feliz, como una dependiente de Simago a la que le han tocado millones en la lotería, como una venezolana en el momento de ser coronada Miss Mundo. (Mendicutti, 1987: 113)

La relación lesbiana oculta se produce luego de la muerte del padre y hay cierto placer voyeurista en Finita, la mucama y el cochero (se explicita el momento masturbatorio). La segunda historia de Finita tiene que ver con una anécdota con la relación entre Finita, su abuelo y el cochero. En todos los casos, la disidencia sexual se coloca en el lugar más radical para la heteronormatividad.⁸¹¹

5.8. EL COSMOS MENDICUTTI: LA MADELÓN Y SU “ADICCIÓN” A LOS SOLDADOS

La quinta grabación es la realizada por la propietaria del magnetófono, un personaje que proviene directamente de *Una mala noche la tiene cualquiera*, La Madelón. En “Donde La Madelón, de cuya adicción a la soldadesca habla muy claro su alias, advierte, sin embargo, que ella come de todo aunque se decida, al final, por una bonita versión de las maniobras hispano-portuguesas” conocemos otro episodio de la vida del personaje y más detalles de su fetiche por los uniformes, cuestión que origina su nombre. La Madelón cuenta varias anécdotas vinculadas al deseo que le despiertan

⁸¹⁰ En las páginas 86-100 está el catálogo de los baños públicos, que menciona baños de aeropuertos y plazas públicas por diferentes lugares del mundo donde se puede tener sexo casual.

⁸¹¹ Sólo en la explicación del nombre de Colet se entiende el uso del humor y la subversión sexual que escandaliza a la heteronorma, se llama Colet porque “le cabe de todo” en “la colita”.

los uniformes (pp. 122-126), en un juego con los estereotipos del modelo gay de los años setenta. A partir de su fetiche imagina toda una situación orgiástica con el jefe de policía de Georgia y sus “chicos”. Luego del catálogo de amantes de La Madelón, se introduce la historia de Sindo, su último amante (pp. 131-143). Toda la historia tiene una representación explícita de la disidencia sexual, con el detalle focalizado de que Sindo lleva a otros tres hombres y mantienen una relación sexual múltiple: “El de Faro, por arriba, me escupió leche hasta la matriz, pero no la sacó y no dijo obrigado ni nada” (Mendicutti, 1987: 141). Todo el relato de La Madelón continúa con la idea de visibilizar las prácticas sexuales de la disidencia sexual. La novela se vuelve pornográfica, un porno-relato en varios momentos en los que el foco está colocado sobre la representación sexual explícita. También la presencia de La Madelón resulta clave para pensar cómo Mendicutti construye este universo ficcional personal, el cosmos Mendicutti en el que los personajes comparten una realidad literaria y se mueven de un texto a otro.

5.9. DE CINÉFILAS DISIDENTES Y LITERATAS QUEER

Las dos últimas grabaciones crecen en referencias culturales, específicamente al cine y a la literatura. En “Donde Pamela Caniches, llamada también Trabuca Grande por sus patinazos a la hora de llamar a las cosas por su nombre, hace un alarde de sinceridad y confiesa la verdadera materia de sus sueños” trabaja con la referencia cinematográfica. Pamela sufre por la degradación de su cuerpo (es calva) y tiene estreñimiento crónico. Se aísla, así que su vida pasa por la lectura de la revista española de cine *Fotogramas*⁸¹² y construye una vida imaginaria en torno a las estrellas de cine que ve en las imágenes.⁸¹³ En las numerosas referencias a actores, actrices y películas se continúa con el vínculo de la obra de Mendicutti y el cine, innegable en la construcción narrativa de la gran mayoría de sus textos literarios.

⁸¹² Alberto Mira ya señala la importancia de la revista para una subcultura gay emergente en España: “Aunque los críticos de *Fotogramas* no intentasen crear una cinefilia de contornos gays, los propios gays empezaron a reconocer en aquellas voces notas inequívocas, ecos de inclinaciones propias.” (Mira, 2008: 398)

⁸¹³ Al igual que en *Una mala noche la tiene cualquiera* (y como ocurre en novelas posteriores) las referencias a Hollywood son muchísimas. En el caso del personaje que vive su vida a través del cine y las fotografías de *Fotograma*, los nombres de actores, actrices y películas se multiplican (e igual que con La Madelón en *Una mala noche la tiene cualquiera* se mencionan “pronunciados” como habla Pamela Caniches): *Tortilla Flat* con Espenser Trasi (Spencer Tracy), Jedi Lamar (Hedy Lamarr) y Yon Garfil (John Garfield); Katerín Katapún (Katharine Hepburn); Guy Madison en *Desde que te fuiste*; Yon Macrea (Joel McCrea) y Antoni Cuin (Anthony Quinn) en *Búfalo Bill*; Rori Caljún (Rory Calhoun) en *Nob Hill*; Burt Lancaster en *Los Asesinos*; Bil Güiliams (Bill Williams) en *Hasta el fin del tiempo*; Tarzán con Yoni Güeismuler (Johnny Weissmüller); Tirone Pover (Tyrone Power), Colén Grai (Coleen Gray) y Mique Mazurqui (Mike Mazurki) en *Pesadilla*; Olivia de Javilán (Olivia de Havilland); Errol Flin (Errol Flynn) en *Robín Jud* (Robin Hood); Tab Junter (Tab Hunter); Yefri Junter (Jeffrey Hunter); Ben Cúper (Ben Cooper); Yean Seber (Jean Seberg) en *Juana de Arco*; Lana Turner; *All about Eve* y Bette Davis; Estreisan (Barbra Streisand) y *Hello Dolly*; John Wayne; Paul Newman en *Veredicto Final*; Carmen Miranda; Duglas Ferbanes (Douglas Fairbanks); La “Marilyn” (Marilyn Monroe); Pola Negri; entre muchos otros.

La última grabación “Donde Verónica Cuchillos, teóricamente experta en el arte de Talía, improvisa un monólogo dramático para aviso de impacientes y bochorno de inquisidores” tenemos la visión de la “loca” poética y culta. Hay referencias literarias y se tematiza la situación de una operación de adecuación genital. Verónica es transexual y la operación es el tema de su grabación.

5.10. UN MENSAJE TERRORISTA-QUEER

El texto cierra con un colofón “Donde la Boccaccio explica cómo se le quedó el ánimo después de tanto uso, y cómo vibra después del deber cumplido”, donde se explica que lo que construyeron las siete es una grabación terrorista, un manifiesto a favor de la libertad, la sexualidad disidente y la representación de lo que la heteronorma busca invisibilizar, silenciar y exterminar. Las “casetes” son puñales directos al corazón represivo y heteronormado del jefe de policía.⁸¹⁴ “Son siete. Siete contra Georgia. Siete mariquitas, siete casetes, siete historias, siete gritos como siete puñales.” (Mendicutti, 1987: 187). Porque, ante la prohibición y la legalización de la práctica sexual no normativa (la “sodomía” en el caso referido), la mejor forma de confrontar que las siete encuentran es contar historias sexuales de lo que la heteronorma quiere prohibir, como una confrontación directa al intento de disciplinamiento a través de la visibilización pornográfica.

6. CRISIS, NORMALIZACIÓN Y VIH-SIDA: *TIEMPOS MEJORES* (1989), UNA NOVELA QUEER PARA TIEMPOS DIFÍCILES

Tiempos mejores (1989) es el último texto publicado por Mendicutti en los años ochenta y cierra una (posible) primera etapa de la obra narrativa. La importancia de la novela radica en la ficcionalización del momento de crisis que vive el modelo gay-lésbico (de fines de los setenta en España) ante el pánico social que despierta la crisis del VIH-Sida y la normalización de la disidencia sexual que se intenta imponer en el colectivo LGBTIQ. El contexto de producción de la novela tiene como marco la cuestión del VIH-Sida.

Se puede suponer que en España, luego de “el destape”, “La Movida” y la liberación (sexual) de la Transición y pos-Transición, en lugar de “tiempos buenos”, emergieron los tiempos del VIH-Sida y la normalización gay. De ahí que la referencia del título

⁸¹⁴ El mensaje final es un mensaje de confrontación directa contra la violencia de la heteronormatividad: “Y vosotras, nenas, haced lo mismo. Escuchad las casetes en el orden que queráis; como diría Paloma Caniches, es inverosímil. Naturalmente, la Mercurio, que está que trina, dice querrás decir que es indiferente, guapa, pero Paloma Caniches le diría da igual, son palabras sinagogas. Y, realmente, lo mismo da. El orden de los productos no altera el factor. Aquí están. Son siete. Podéis usarme a mí; usadme, por favor. Metedme de esas pilas que tardan horas en descargar. Ya lo he dicho: dar gusto es una obra de misericordia. Tened misericordia de mí. Aunque vibre como un consolador en un internado de señoritas. Podéis estar seguras de que vibro de satisfacción. Y aunque chirría un poco, qué más da. No me daré por escocida. / Son siete. Siete contra Georgia. Siete mariquitas, siete casetes, siete historias, siete gritos como siete puñales.” (Mendicutti, 1987: 186-187)

pueda suponer que los “tiempos mejores” están por venir.⁸¹⁵ También hay que remarcar la referencia literaria que existe en el título de la novela (explicitada en la dedicatoria), “Tiempos mejores”, que retoma la dedicatoria de la novela *Maurice* (1971) de E. M. Forster,⁸¹⁶ escrita en la década de 1910 e inédita hasta la liberación gay-lésbica de los años setenta. Esa referencia implica vincular *Tiempos mejores* con un texto clave de la literatura gay que confronta con la idea de un final trágico disciplinador para los personajes homosexuales.⁸¹⁷ Que Mendicutti cite como dedicatoria de su novela la dedicatoria original del texto de Forster y la utilice también como referencia en el título es inscribirse en una tradición de literatura gay y marcar el contexto de crisis en el que fue producida la novela.

Al igual que la mayoría de las novelas de Mendicutti a excepción de *El palomo cojo* y *Una mala noche la tiene cualquiera*, no es un texto al que se le haya prestado demasiada atención crítica y los artículos sobre el texto son escasos.⁸¹⁸ *Tiempos mejores* y *Siete contra Georgia* prefiguran (a veces en menciones muy secundarias) muchos de los temas posteriores desarrollados por Mendicutti en otras novelas.

6.1. RITA HAYWORTH DISIDENTE: “SI YO FUERA UN RANCHO, ME LLAMARÍA TIERRA DE NADIE”

Como ya ocurre en *Una mala noche la tiene cualquiera* y *Siete contra Georgia*, las referencias hollywoodenses se encuentran presentes. En los epígrafes de las partes de la novela, así como los nombres y filmes que se mencionan de la cinematografía de Hollywood se construye una referencia cultural de trascendencia. En algún sentido, estos usos de Hollywood como un espacio cultural común de la disidencia sexual prefiguran lo que ocurre en novelas posteriores hasta lograr su mayor desarrollo en *Mae West y yo* (2011). El epígrafe de la primera parte abre el texto y condensa lo que ocurre con la vida del protagonista (Maridiscordia) en la frase de Rita Hayworth en el film *Gilda* (1946, dir. Charles Vidor): “Si yo fuera un rancho, me llamaría Tierra de

⁸¹⁵ El caso español es diferente del alemán o el estadounidense. En España, los tiempos mejores no fueron los años setenta, sino los comienzos de los ochenta (o los setenta muy hacia fines de la década). El tiempo de liberación gay-lésbica en España choca directamente con la crisis del VIH-Sida de los años ochenta.

⁸¹⁶ *Maurice* se trata de una novela pensada programáticamente como un texto con un final feliz para los personajes homosexuales, algo que Forster creía imposible en los tiempos que le tocó vivir, de ahí que su publicación tuvo que esperar hasta la década de los setenta.

⁸¹⁷ El final trágico o dramático en la representación cultural masiva para los personajes LGBTIQ ha sido algo habitual prácticamente durante todo el siglo XX, en un mecanismo disciplinador de la heteronorma. Esta cuestión sigue funcionando, con matices, hasta nuestros días, basta con pensar en películas exitosas como *Philadelphia* (1993, dir. Jonathan Demme), *Brokeback Mountain* (2005, dir. Ang Lee) o *The Boys don't Cry* (1999, dir. Kimberly Peirce); aunque las representaciones complejas que evitan el prejuicio de un final disciplinador han comenzado a ganarse un lugar.

⁸¹⁸ Los únicos trabajos críticos detectados sobre el texto pertenecen a Francisco Fernández de Alba. Cf. FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco, “La segunda conquista de México en Eduardo Mendicutti *Tiempos Mejores*”, 2006; “Transatlantic Eroticism: Violence, Language, and Sex in Eduardo Mendicutti's *Tiempos Mejores*”, 2009; “Sexualizing Transatlantic History: Eduardo Mendicutti's *Tiempos mejores*”, 2012.

Nadie” (Mendicutti, 1989: 9),⁸¹⁹ frase que luego es intervenida dentro del mismo texto para referirse a Maridiscordia: “Todas nosotras, fincas sin dueño, como dijo Rita: “If I were a ranch”, dijo ella exactamente, “I’d be the Bar Nothing”. Resistiéndonos a pensar en la vejez, hasta no encontrar un novio para toda la vida.” (Mendicutti, 1989: 54). En cierta forma, Maridiscordia es una construcción queer que alude a Rita Hayworth como sexualidad desencadenada y sin posibilidad de disciplinamiento social.

Hollywood para Mendicutti es una clave de lectura, un escape, una forma de reconceptualizar la sexualidad disidente ausente en la historia española. Si en la memoria cultural de España durante el franquismo la sexualidad disidente y la libertad son ausencias, Hollywood podría llenarlas para convertirse en la idealización de la libertad, el espacio donde la sexualidad disidente y la libertad sexual se vuelven logros posibles.⁸²⁰

6.2. MARIDISCORDIA ENTRE EL PASADO SUBVERSIVO Y EL PRESENTE NORMALIZANTE

Como ocurre en otros textos posteriores de Mendicutti (*California* y *El ángel descuidado*), la acción se divide entre dos momentos temporales contrapuestos. No se trata en el caso de *Tiempos mejores* de que el texto se divide en dos partes con temporalidades distintas, sino que los dos momentos se retroalimentan constantemente, con capítulos en el pasado y capítulos en el presente. El contrapunto temporal es entre la vida de Maridiscordia a fines de los años sesenta y la de fines de los años ochenta, en el presente del contexto de producción de la novela.

La oposición temporal se presenta en dos personajes que fueron amigos y cómo sus vidas y mentalidades cambiaron en la edad madura (de fines de los sesenta a fines de los ochenta). El narrador es don Antonio Romero (conocido como Maridiscordia) que se asume e identifica como “mariquita”. Y el personaje opuesto, que deviene para Maridiscordia una “mariquita reconvertida” es su amigo Enrique, que tiene un cargo ejecutivo en una empresa de promoción de la tecnología. Éste, a diferencia de Maridiscordia (y de ahí que se lo vea como una “mariquita reconvertida”), abandonó su disidencia sexual por una fachada de masculinidad hegemónica. Entre ambos personajes se juegan dos modelos de sexualidad disidente: la “marica” visible, incorregible, política y subversiva, y el homosexual reprimido, discreto, que se oculta bajo una imagen de masculinidad heteronormativa.

⁸¹⁹ Una vez más la mención de nombres y films de Hollywood es recurrente: Rita Hayworth, Loren Olivier (Laurence Olivier), Zsa Zsa Gabor, *La gran evasión*, Marlon Brando, Carmen Miranda (Carmen Miranda), Frank Sinatra, Doris Day, Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*, Meryl Streep (Meryl Streep), Eleanor Parker en *Cuando rugía la marabunta*, Tom Berenger (Tom Berenger), Tab Hunter y Jacques Dutronc, Vivien Leigh en *Un tranvía llamado deseo*, Tom Cruise, *King Kong*, entre muchos otros.

⁸²⁰ Esta idea de Hollywood como espacio disidente y “paraíso perdido” para la disidencia sexual es desarrollada de forma contundente en *California* (2005).

En el encuentro inicial entre los dos personajes Antonio/Maridiscordia no entiende lo que pasó con Enrique, el cambio que se produjo en su identidad. Por eso le pone apodos femeninos (la Queta, Doña Patro) para incomodarlo. Las palabras de Maridiscordia son elocuentes para su valoración de la actitud de Enrique: “¿y es que no te da vergüenza portarte de pronto como un hombre?” (Mendicutti, 1989: 13). La normalidad que evidencia Enrique no es lo único que escapa a la comprensión de Maridiscordia, porque la normalidad sexual implica también un abandono de la subversión política y un disciplinamiento completo del sujeto. El contraste de ambos personajes estructura los dos momentos temporales, ya que en el presente del relato Enrique ya no es el mismo:

Cuestión de cariño y de solidaridad era el que aquella mutante de camisa Calvin Klein y corbata Bjorn Borj se pusiera en mi lugar, se hiciera cargo del apuro tan grandísimo en el que yo me encontraba, se dejara de estiramientos de la testosterona y de cardados de tráquea y se acordase de los buenos tiempos, cuando soñábamos con ponernos el mundo por montera y a uno de los dos le bastaba con soltar un quejido, por insignificante y tiquismiquis que fuese, para que el otro estuviera dispuesto a dejarse cortar el brazo por el amigo. Cuando aún no éramos tan locas, es cierto, pero teníamos toda la ilusión y todo el coraje del mundo. (Mendicutti, 1989: 15)

Un elemento que condensa la referencia al pasado y los cambios en el presente es la fotografía de Enrique, Antonio y el resto de los “compañeros” en 1968, cuando creían en la revolución y armaron una acción política menor como imitación de la rebelión estudiantil del mayo francés, se trata de una fotografía de otros tiempos:

Era una fotografía de nuestros tiempos heroicos. Una fotografía, ciertamente, inolvidable. Veinte años atrás, en un tiempo que parece imposible que pudiera existir, nosotros habíamos compartido una aventura tan descabellada como hermosa y allí estaba el testimonio (...) (Mendicutti, 1989: 63)

Los dos son otros, eso es veinte años antes que el presente del relato, cuando la normalidad todavía no había convertido a Enrique en un sujeto disciplinado. En la trama de la novela la fotografía sirve para introducir una parte ambientada en el pasado de los personajes donde la revolución estudiantil se cruza con la subversión sexual de los personajes. Antonio/Maridiscordia no quiere cambiar, porque el cambio implica normalización, represión y disciplinamiento, Maridiscordia no quiere olvidar su pasado ni adecuarse a un modelo de norma gay ni a un modelo de represión y corrección masculina hegemónica (como ocurre con Enrique): “Yo quiero seguir viviendo como vivo, vistiendo como visto, queriendo como quiero, trabajando a mi aire y, sobre todo, quiero seguir hablando como hablo.” (Mendicutti, 1989: 65)

En el pasado a fines de los años sesenta las cosas son diferentes, Enrique no se avergüenza de quien es y parece otra persona en el contraste con el tiempo presente. En la síntesis de los dos momentos temporales de la novela hay una crítica a la normalización y falta de subversión que sí existía a fines de los años sesenta y en el modelo de liberación gay-lésbica de los años setenta:

(...) que ya no se lleva nada el loquerío radical y ahora lo que se impone es una identidad sexual todo lo diferente que se quiera, pero sosegada, lo menos disonante posible, una identidad sexual perfectamente compatible con los ritos y gestos del resto de las identidades sexuales, con el simple hecho, por ejemplo, de aceptar con naturalidad un puro y fumarlo o guardarlo, que por algo se empieza. (Mendicutti, 1989: 103)

La crítica a la identidad homogeneizadora y normalizadora gay en tiempos de la crisis del VIH-Sida y el avance la norma gay conservadora queda claro en el contraste entre ambos momentos y en la posición disidente de Maridiscordia.

6.3. TRES MODELOS DE HOMOSEXUALIDAD: MARIDISCORDIA, ENRIQUE Y JAVI

En el texto se evidencian varios modelos de homosexualidad masculina. En primer lugar, la sexualidad disidente de Antonio/Maridiscordia como personaje subversivo que rompe con las normas sociales hegemónicas. En segundo lugar, la represión sexual de Enrique, que construye una ficción de masculinidad hegemónica e intenta olvidar su pasado homosexual, aunque sigue teniendo prácticas homosexuales en secreto. La identidad de Enrique queda en evidencia como una mentira y un intento de avance en la jerarquía social. Aunque oculta su homosexualidad bajo una fachada de masculinidad hegemónica, en el fondo, como señala Maridiscordia, es una “nena”. En la apreciación de Maridiscordia queda evidenciada cierta idea cultural de la masculinidad y la feminidad. Porque la feminidad de Antonio fue un aprendizaje, así como la masculinidad de Antonio. Las construcciones de ambos, la ficción de masculinidad hegemónica de Enrique y la feminidad performativa de Maridiscordia son aprendizajes. Para Maridiscordia está claro que el uso de la palabra “nena” aplicada a Enrique se relaciona con la subversión sexual:

Nena: qué palabra tan subversiva. Yo no hacía más que repetir nena, nena, nena y había que ver la risa que me entró, qué jolgorio, como un ataque de nervios, entusiasmada por la irreverencia, por la procacidad, por aquel milagro repentino de sentirme increíblemente joven, irresponsablemente joven, sin saber por qué, gracias tan sólo a una palabra, nena, gracias al desconcierto conmovedor del ilustradísimo señor subdirector general que no sabía en aquel momento, si empezar un rosario o estrangularme. (Mendicutti, 1989: 17)⁸²¹

⁸²¹ Maridiscordia, cuando se retira de la oficina, para incomodarlo, le dice a Enrique frente a la secretaria: “Nena, cierra las piernas que te huele el aliento.” (Mendicutti, 1989: 23)

El tercer modelo de homosexualidad masculina está ejemplificado en el amante de Maridiscordia al principio de la novela, Javi, que lo deja porque se está por casar. Lo paradójico es que Maridiscordia tiene que encargarse de pagar la boda y todos los detalles que quiere Javi y su futura esposa. Javi podría ser un modelo de homosexualidad masculina reprimida, asociado a lo latino y mediterráneo, de un personaje que se posiciona con una masculinidad hegemónica pero tiene relaciones con el personaje homosexual. Javi y Maridiscordia, en el vínculo sexual de ambos, la introducción de la novia, la madre y todo el episodio del matrimonio, parecerían prefigurar el tema que Mendicutti desarrolla posteriormente en *Los novios búlgaros* (1993).

El otro modelo vinculado a la homosexualidad masculina que aparece en el texto tiene que ver con Maridiscordia y su grupo de referencia, la “cofradía” de “locas”/“maricas”. El texto ofrece un catálogo de estos personajes donde cada una es descripta con su “nombre de guerra”.⁸²² Esta estructura de “familia” de las “maricas” se opone a la estructura familiar a la que se suma Javi en el casamiento y ruptura con Maridiscordia: “Y eso que las amigas, el resto del tiempo, nos hacemos bastante compañía, somos como una familia de las de antes, como si todas nos hubiésemos criado juntas” (Mendicutti, 1989: 53). Como en *Siete contra Georgia*, la construcción de personajes locas/maricas que rompen con el binarismo lingüístico varón/mujer y cambian constantemente de género ha confundido a algunos críticos y lectores al mencionar al protagonista de esta novela. Es llamativo como Valls señala que “en *Tiempos mejores* se narra la evolución de un travesti, Antonio Romero” (Valls 2003 [1992]: 168), cuando queda claro que estamos ante un personaje gay u homosexual “loca”/“marica” o con “pluma”, pero no configurado como travesti a diferencia de personajes como varios de los de *Siete contra Georgia*.⁸²³

6.4. MARIDISCORDIA, LA MÁS RARA, LA MÁS QUEER

Antonio/Maridiscordia se articula como un sujeto queer, no va a dejar que lo normalicen o lo adecuen a una norma heterosexual o gay, es una posición beligerante y subversiva. La determinación de ser fiel a sí misma de Antonio lo hace sentirse orgulloso: es orgullo gay y es diferencia radicalizada:

⁸²² El catálogo de la “cofradía” se presenta en la novela con los “nombres de guerra” de cada uno: La Pañales, La Maratón, La Disnilandia, La Entrambasnalgas, La Mogambo, etc. (Mendicutti, 1989: 50-52)

⁸²³ Valls dice textualmente: “En tiempos Mejores se narra la evolución de un travesti, Antonio Romero” (Valls, 2003 [1992]: 168). El texto no permite hacer esa aseveración. Maridiscordia se asemeja más a un personaje gay “loca” o “con pluma”, en una resignificación del estereotipo. Mendicutti ha declarado sobre el personaje y la novela sobre la confusión respecto al personaje y su identidad: “Ocurrió, en relación con el lenguaje, y descubrí un fenómeno curioso. Otra de mis novelas se llama *Tiempos mejores* y ahí el que narraba era un gay con un montón de pluma que estaba todo el tiempo hablando en femenino, pero no era un travesti, es decir, yo creo que incluso la descripción del personaje, cuando se describía a sí mismo como vestía, pues era masculina... no sé. Bueno, la inmensa mayoría, muchos lectores y, desde luego, casi todos los comentarios eran ‘es un travesti, ¿y qué?’” (Mendicutti, 2008: 6).

Me llaman Maridiscordia, le dije, porque se me pone tiesa la permanente de las antípodas cuando alguien se empeña en decidir por mí lo que es derecho y lo que es torcido, o cuando una mariartimaña echa mano de la enciclopedia de los trucos para convencerme de que vivo en la equivocación, para ponerme en ridículo si el curvilegio se me resiste a enfundarse un camiserito de popelín (...) o si los ojos se me llenan de lágrimas y el pecho de congoja al recordar un tiempo que fue bonito, claro que sí, que me emociona hasta dejarme sin respiración, pero que no autoriza a nadie a clavarme las uñas en la yugular y decirme, arrepíentete, maricón, que ya estás muy vieja para seguir guiando a contramano. Ni hablar. Servidora sabe que se juega el tipo (...), pero nadie me va a quitar el gusto de conducir a contramano por la red de carreteras de la vida, por ordinarias que algunas sean recordándome la edad. La Queta se puede sentir todo lo mayor que quiera, que le sobran motivos. Conmigo que no cuente. Se lo dije, bien clarito y bien alto, conmigo que no contase, y al ilustrísimo señor subdirector general de promoción de la tecnología le mudó el color. (Mendicutti, 1989: 66)

Maridiscordia es rara, y no se deja disciplinar ni normalizar por la heteronormatividad ni la corrección política de lo gay normal. De ahí que la condición estructural de Maridiscordia como sujeto sea la libertad y la diferencia (*queerness*): “Yo, Maridiscordia hasta que me muera. Y, cuando me muera, ojalá me merezca este epitafio: ‘Aquí descansa Maridiscordia, la más rara de su generación por defender, contra viento y marea, su condición y su libertad’.” (Mendicutti, 1989: 66)

6.5. MARIDISCORDIA Y LA PREVENCIÓN DEL VIH-SIDA

En *Tiempos mejores* se constata la presencia del tema del VIH-Sida y su prevención dentro de la situación narrada. A diferencia de las novelas anteriores, donde el VIH-Sida no estaba presente o era una referencia menor.⁸²⁴ En el caso en particular de la novela anterior, *Siete contra Georgia*, a diferencia de *Tiempos mejores*, no hay referencias a los modos de prevención del VIH-Sida y el uso de condones o preservativos no está tematizado.

La presencia de la enfermedad como un combate de la norma moral contra la liberación sexual de los años setenta queda expresada textualmente:

(...) de pronto, me sentí asquerosamente literaria, víctima de una viudedad lírica y clandestina, repudiada por un escayolista que me usaría como chófer el día de su boda, maniatada por los virus malignos que andan por ahí socavando la revolución y la felicidad, y entendí que aquel disparate de exposición sobre alimentos perecederos podía servirme de refugio. (Mendicutti, 1989: 22)

En el proceso del texto publicado en 1987 (*Siete contra Georgia*) al de 1989 (*Tiempos mejores*) el VIH-Sida irrumpe como una cuestión crítica para la comunidad gay española. En ese sentido, en los textos de Mendicutti de fines de los ochenta a

⁸²⁴ En *Siete contra Georgia* está la referencia al sarcoma de Kaposi: “Por Dios, señor policía, ni se le ocurra. Como la dermatóloga ésta le mande polvos para una verruga, lo mínimo que le sale es el sarcoma de Kaposi” (Mendicutti, 1987: 73)

principios de los noventa (el otro sería *Los novios búlgaros*, 1993) se evidencia una ficcionalización de la crisis del VIH-Sida y el ataque “moral” del sistema heteronormativo, así como los cambios que implicó la enfermedad en las prácticas sexuales, cuestiones que hemos visto también ficcionalizadas en las historietas de König de la misma época.

En el viaje de Maridiscordia y Enrique a México por una cuestión laboral, se produce un episodio sexual entre Maridiscordia y un mexicano llamado Ovidio Kruger que resulta interesante para pensar algunas cuestiones vinculadas al VIH-Sida. Maridiscordia termina con Ovidio intentando tener relaciones sexuales, pero Ovidio no logra conseguir erección. En la relación sexual, cuando están en pleno sexo oral Maridiscordia termina rompiendo accidentalmente el frenillo del pene a Ovidio, lo que despierta la violencia de este último (que responde a un estereotipo de “gay reprimido”), que toma de los pelos a Antonio/Maridiscordia y le clava la rodilla en la garganta, asfixiándolo. Al ver la sangre en su pene, Ovidio se asusta, se detiene y termina llorando desconsolado.⁸²⁵ Cuando ve la reacción Maridiscordia entiende que Ovidio es “maritapada” (reprimido) y planea irse, pero ante el llanto de Ovidio se queda a ayudarlo. La pregunta de Maridiscordia juega con la sexualidad de Ovidio, porque el llanto no queda claro si es por el susto y la sangre o por haber perdido su oportunidad sexual. En la charla luego del incidente, Ovidio explicita que tiene miedo, que sabe “que ahora es muy peligroso”, en una referencia directa al VIH-Sida.⁸²⁶ Maridiscordia/Antonio deja en claro que conoce los métodos de prevención:

-Una toma precauciones, guapito de cara. Las hubiéramos tomado, de haber tenido tiempo –saqué del bolsillo trasero de mi pantalón dos condones, cada uno de ellos de marca diferente; siempre llevo un par conmigo-. Porque una es brava, pero no irresponsable. (Mendicutti, 1989: 150)

Luego, la narración cruza la militancia de Antonio/Maridiscordia en 1968 con las referencias al presente, a la crisis del VIH-Sida y a los cambios respecto al pasado. Hay una sensación de nostalgia y melancolía por lo que se perdió de la liberación gay-lésbica de los setenta ante la normalización de los modelos de sexualidad disidente. El contrapunto entre los dos momentos le permite a Maridiscordia pensar sobre el presente, sobre la crisis en la que se vive y las formas de conceptualizar la homofobia y la crisis del VIH-Sida.

Para Maridiscordia, buscar amor es una forma de seguir con la revolución:

⁸²⁵ El episodio violento recuerda al film *Los placeres ocultos* (1977, dir. Eloy de la Iglesia), de importancia para la tradición gay española.

⁸²⁶ También entre los amigos de la “cofradía” el VIH-Sida se vuelve una cuestión de peso: “Mi corazón (...) me impulsó de un modo irresistible a llamar por teléfono a todas las amigas para preguntarles, primero, si no habían cogido en mi ausencia algún virus fatal (...)” (Mendicutti, 1989: 196).

(...) a mí no me importa sufrir, no me importa en lo más mínimo, a veces incluso me encanta -para mí es como una garantía de que he puesto el alma en otra historia de amor, de que he arriesgado una vez más, de que si perdí de nuevo no fue por descuido, abulia o tacañería, sino porque el destino de una mujer audaz y apasionada es siempre belicoso e ingrato-, ese sufrimiento me ennoblece, me digo yo a un paso de la mística más contrastada, y en cuanto a la dignidad y la respetabilidad, cuando llegue la decrepitud, ya se verá lo que se hace.

¿Acaso no es esto revolucionario? Ahora, todavía embarcada en esta notable crisis que me atraviesa, mi mayor consuelo es descubrirme todavía fanática del amor y la revolución, aunque a lo mejor mi amor y mi revolución no tienen mucho que ver con lo que es amor y revolución para el resto de los mortales (...). (Mendicutti, 1989: 194)

Si pensamos en lo que dice de lo revolucionario, la revolución sigue funcionando en Antonio mucho tiempo después del 68, no traicionó sus ideales, sino que siguió adelante en su búsqueda del amor y del placer. También en su parodia del vínculo binario de género se juega la perspectiva disidente, en la que podríamos apreciar cómo un personaje queer trasciende la normalización del modelo gay, de ahí que siga adelante con sus ideales revolucionarios, pero adaptados a su posicionamiento como “loca”:

(...) la revolución está aquí, al lado de cada una, en las cosas de cada día, en lo más tonto que se te pueda ocurrir, y todo lo que necesitas poner de tu parte es un poco de arrojo. Y yo estaba dispuesta a ponerlo. Yo iba arrojadísima, las cosas como son. (Mendicutti, 1989: 217)

6.6. MARIDISCORDIA SUBVERSIVA, DISIDENTE, QUEER

La conclusión de la novela logra una deconstrucción del final trágico asociado a lo LGBTIQ en muchas de las representaciones culturales del siglo XX.⁸²⁷ Maridiscordia/Antonio se encuentra con un “chapero” y no presta atención a las señales que le indican que algo no funciona. Lo lleva a su casa y todo termina en un robo violento:

Se levantó de un salto, me agarró de los pelos, me puso en pie de un tirón -con lo a gusto que yo estaba arrodillada- y me empujó de mala manera contra la pared. Luego, se me echó encima como un energúmeno de lucha libre y, como por arte de magia, sacó de alguna parte una navaja descomunal y me picó justo por donde yo tengo previsto que me pase la cicatriz del liftin. (Mendicutti, 1989: 230)

La violencia sobre el colectivo está más que presente, se denuncia, se exhibe, pero no se convierte en un lamento trágico, sino en una denuncia y una forma de lucha y el humor elide el costado trágico y dramático.⁸²⁸ Finalmente el chapero le roba dinero y

⁸²⁷ Esta cuestión se vincula directamente con el epígrafe y la operación de *Maurice* de E.M. Forster como texto que busca contar una historia homosexual que no termine de forma trágica. El texto de Mendicutti haría lo mismo.

⁸²⁸ No por eso la violencia deja de estar presente. El episodio está cargado de agresión homofóbica: “-¿Y tú te crees que por mil duros me iba yo a manchar el pito de mierda?”. (Mendicutti, 1989: 230)

cosas de valor, pero antes de irse rompe la fotografía de Maridiscordia y Enrique con sus compañeros militantes en el año 68, un símbolo de la identidad del personaje, que se niega a darle el gusto de llorar al criminal: “Había que mantenerse entera como una mujer bíblica” (Mendicutti, 1989: 234).

Lo interesante es que lo que puede ser un final dramático se convierte en una resignificación del drama en acción subversiva. Antonio/Maridiscordia se niega a dejar que la violencia la marque y a perder la fotografía y hace la denuncia visibilizando su sexualidad y lo que ocurrió, en un acto cuasi-político que jamás sería posible en el otro personaje, Enrique, que ejemplifica la discreción, el silencio y el placard:

porque a la vista de aquella fotografía hecha añicos, me prometí a mí misma recomponerla aunque me costase un desprendimiento de retina y, en homenaje al muchacho decidido y valiente que fui yo, hacer de tripas corazón y presentarme aquella misma noche en comisaría para poner una denuncia, declarando toda la verdad. (Mendicutti, 1989: 235)

Decir que Mendicutti es un autor de literatura cómica y superficial, que sólo se ocupa de lo frívolo es un error prejuicioso. Porque lo cómico en Mendicutti da lugar a expresiones muy serias que tematizan cuestiones como, en este caso, la violencia sobre el cuerpo queer de Maridiscordia.

El último capítulo se abre con la fotografía restaurada, con Maridiscordia siguiendo adelante sin abandonar su visibilidad ni olvidando su compromiso con el amor nacido en el año 1968. Se deconstruye la idea de drama y su lugar es ocupado por el compromiso de vida queer:

(...) y eso es como renovar un juramento de fidelidad a mí misma, a mi propia vida, a mi manera de ser, a los tesoros de mi memoria y a mis ganas de seguir viviendo como una libertina incorregible. (...) Vivir sólo merece la pena si te juegas el tipo, a ser posible diario, por el amor o por la revolución. (Mendicutti, 1989: 236-237)

Antonio es fiel a su persona y a su espíritu subversivo, sabe que la mayoría de la “gente bien” como Ovidio Kruger o Enrique: “no ha sabido nunca lo que es apostar fuerte por un amor o por un capricho y está encantada con lo que le ha tocado vivir.” (Mendicutti, 1989: 237). Y el mensaje final es vitalista, porque Maridiscordia no se niega a la visibilidad ni a la búsqueda de placer y amor ni a su libertad, no va a traicionar su identidad porque esos sean tiempos de normalización, sigue adelante, tiene una nueva cita y no se va a rendir ante un sistema que busca disciplinar su disidencia sexual:

Pero no es eso. Es que no quiero vivir acobardada. Ni aburrida. Reconozco que tuve un bajón espantoso por culpa del atracador huérfano de padre (...) y que me duró cuatro o cinco días, pero llegó un momento que no podía seguir así, no podía marchitarme como una hija de Bernarda Alba, no podía permitir que un disgusto de la vida (...) me

impidiese vivir a gusto. Además, allí estaba aquella fotografía para recordarme que la vida se pone siempre de parte de los que arriesgan, aunque en última instancia la huelga se vaya al garete o un vagabundo de ojos verdes y sonrisa tierna esté a punto de vacunarte de manera drástica contra todos los virus habidos y por haber. Pero la vida te salva, te levanta, te redime. La vida te empuja a seguir jugándotela. Es apasionante. Un primer amor se esfuma con la facilidad de un buen propósito y, sin embargo, su ausencia, tenaz como el remordimiento, puede atormentarte durante el resto de tu vida. Un novio que te juró amor eterno se te casa con la primera dependienta dispuesta a vestirse de organdí y al cabo de tres meses no te escriben una postal ni para pedirte dinero. Un emigrante portugués te abandona por las buenas -es decir, por las buenas, no; por una más poderosa que tú- y a ti ni siquiera te queda el consuelo de armarle un gorigori de campeonato porque con su pareja no se echa a la calle hasta altísimas horas de la madrugada y tú tienes que trabajar, de día, para vivir. Pierdes el sentido común imaginándote que un contable mejicano puede convertirme, por fin, en una señora respetable y el gachó descubre en media hora que, para seguir siendo un respetable contable, lleno de redundancias, tiene que librarse inmediatamente de ti. Logras por fin llevar a casa a un muchacho de aspecto seráfico para que te consuele, para que te reavive la fe en el amor y en la disidencia, y por poco te contrata para ti solita una reproducción, a tamaño natural, de la noche de los cuchillos largos... Pues bien: a pesar de todo, una no se dejó hundir. Una sobrevive. Acaricio cada mañana los costurones de la fotografía y vuelvo a pintarme como un coche para tentar a los hombres. (Mendicutti, 1989: 238)

Las palabras de Antonio resumen todo lo que vive y sufre en la novela, las referencias al VIH-Sida, los posicionamientos de visibilidad identitaria, la disidencia, la revolución y la subversión en su versión disidente del amor. La mención a “la noche de los cuchillos largos”⁸²⁹ posiciona lo que dice en medio de una tradición homosexual, y una vinculación al exterminio, algo que ya estaba presente en *Una mala noche la tiene cualquiera*. El drama y la tragedia no cierran la historia de Maridiscordia, porque lo que importa es la vida, la subversión y la sexualidad disidente, cuando el drama se hace presente, se lo confronta y se lo deconstruye, porque lo negativo de la vida termina siendo reconfigurado como un mensaje de esperanza en el placer, el amor disidente y la subversión de género:

Y si no es así, ya habrá otro que se apunte. Y yo habré ganado experiencia. Y podré temblar de nuevo con esa inigualable sensación de sentirme ilusionada. Y podré albergar otra vez el orgullo de seguir siendo, al menos en amoríos, inconformista y subversiva. (Mendicutti, 1989: 243)

⁸²⁹ En la tradición de resignificación del modelo gay, la “noche de los cuchillos largos” (en alemán *Nacht der langen Messer*) es la noche en el que el nazismo, antes de la Segunda Guerra Mundial, manda a matar a personajes homosexuales en toda Alemania. La homosexualidad se tomó como excusa para una operación política interna de purga del propio nazismo, más allá de que culturalmente se lee el episodio como una matanza homosexual y marca el inicio del combate exterminador por parte del gobierno nazi en contra de la homosexualidad. Cf. LIZARRAGA CRUCHAGA, Xabier. *Una historia sociocultural de la homosexualidad. Notas sobre un devenir silenciado*, 2003.

7. EL NIÑO “RARO”: LA INFANCIA QUEER EN *EL PALOMO COJO* (1991) Y *FUEGO DE MARZO* (1995)

El palomo cojo (1991) es una de las novelas de Eduardo Mendicutti con mayor resonancia editorial, con cierta atención de la crítica gracias a su adaptación cinematográfica (1995, dir. Jaime de Armiñan).⁸³⁰ Este texto se puede ubicar dentro de la trilogía de novelas familiares de Mendicutti, que tematizan situaciones de sexualidad disidente en diferentes estructuras familiares.⁸³¹ El texto toma la cuestión de la infancia queer como horizonte narrativo. En ese sentido, ya desde el título está la referencia a la disidencia sexual y a operaciones de resignificación que son habituales en Mendicutti, porque el “palomo cojo”, una expresión peyorativa para referirse a la persona homosexual, se torna una construcción identitaria disidente.⁸³²

Me interesa analizar esta novela vinculándola directamente con *Fuego de marzo* (1995), un libro de relatos de Mendicutti, ya que el autor ha señalado la continuidad que existe entre el narrador de ambas obras.⁸³³ Más allá de este detalle, creo que *El palomo cojo* y *Fuego de marzo* se pueden pensar como textos con claras referencias autobiográficas a los orígenes de Mendicutti en Sanlúcar de Barrameda.

También es importante pensar que en estas obras se sigue configurando el cosmos Mendicutti y los personajes ya claramente habitan un universo ficcional original. En ese sentido, con *El palomo cojo* podemos pensar que se abre una segunda etapa creativa en Mendicutti, que abre la década de los noventa y consolida al autor como novelista ya asentado en el mercado y el campo cultural españoles.

⁸³⁰ Cf. STEELE BENNETT, Andrew. “Mendicutti, Armiñan y las sexualidades adaptadas: la transformación de sexualidades y relaciones subversivas en *El palomo cojo*”, 2007; JURADO MORALES, José. “*El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñan”, 2012; GONZÁLEZ-SERNA SÁNCHEZ, José María. “La adaptación cinematográfica de obras literarias: Mendicutti frente a Armiñan en *El palomo cojo*”, 2002; RENDÓN INFANTE, Olga, “Narrar desde el laberinto de la infancia. Breves notas sobre *Fuego de marzo* y *El palomo cojo*”, 2012.

⁸³¹ Como ya he señalado, las otras novelas serían *Última conversación* y *El beso del cosaco*.

⁸³² La expresión viene de la frase popular utilizada en España, “más maricón que un palomo cojo”. Es una expresión peyorativa para referirse a la persona homosexual. Vicente Molina Foix señala además de la referencia a la frase popular, la posibilidad de vínculos con Henry James y *Las alas de la paloma*, Andrei Biely y *La paloma* y Francis Carco y *Jesus el palomo*. Cf. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix. *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*, 2008; y MOLINA FOIX, Vicente, “Los bichos raros en la obra de Eduardo Mendicutti”, 2012.

⁸³³ En una conferencia dictada en el Foro Complutense, Eduardo Mendicutti da precisiones sobre el narrador de *El palomo cojo* y el de los cuentos de *Fuego de marzo*: “El único libro de cuentos –yo he escrito muchos cuentos, porque es un género que me gusta mucho, pero no siempre temo haber sido respetuoso con el género, porque uno a veces escribe muchos cuentos de encargo y aunque procura hacerlo con lo mejor posible, muchas veces son cuentos forzados por el encargo, ¿no? Estos no, han sido siempre cuentos que yo he ido escribiendo a lo largo de veinte años y que, al cabo de esos veinte años de pronto descubrí, asombrándome a mí mismo, que todos los cuentos tienen el mismo narrador, es decir, una voz narradora, que es la de un niño un poco mayor que el de *El palomo cojo*, porque, si el de *El palomo cojo* tiene diez años, éste tiene como doce y que, sin ser consciente de ello, durante veinte años, de vez en cuando, he escrito un relato que tiene esa voz narradora. La verdad es que el libro, de alguna forma, se podría leer incluso como una novela corta, sólo que centrado en episodios especiales, sin los momentos de transición.” (Mendicutti, 2008: 3)

7.1. EL PALOMO COJO (1991)

El palomo cojo tiene una estructura dividida en tres grandes partes con seis capítulos con títulos diferentes cada uno. El texto presenta una voz narrativa infantil (Felipe), que por razones de salud debe pasar tres meses convaleciente en la casa de sus abuelos maternos, donde va conociendo las “rarezas” de su familia y descubre qué es un niño “raro” o diferente. Si *Última conversación* era la decadencia y el final de las estructuras familiares tradicionales (y de clase alta), *El palomo cojo* se encuentra en un punto anterior. Aquí no hay decadencia de la familia, sino que asistimos al descubrimiento de la familia y sus “peculiaridades” desde la mirada de un niño queer. Los epígrafes de la novela⁸³⁴ sintetizan las dos líneas de mayor desarrollo del texto. Por un lado la referencia a la memoria y el recuerdo, por otro el cosmos familiar. La memoria y las estructuras familiares son cuestiones que se vuelven trascendentes en el texto y constituyen líneas temáticas que atraviesan los textos de Mendicutti a partir de esta novela.

7.1.1. UN NIÑO QUEER

El “palomo cojo” como expresión peyorativa sobre la homosexualidad masculina se resignifica en términos positivos en la novela. El niño-narrador se siente identificado con el palomo y eso lo convierte en un sujeto diferente de la estructura familiar.⁸³⁵ La novela atraviesa tres meses en los que el narrador toma conciencia de que no forma parte de la normalidad. En toda la novela los indicios señalan que el niño es raro y diferente, con la categoría de “marica” sondeando su identidad.

La foto del tío Ramón, el personaje que se encuentra ausente al principio de la novela, ocupa el horizonte de deseo físico del personaje narrador. El niño preadolescente (Felipe) ocupa la habitación del tío y se marca cierta descripción del tío Ramón como un personaje “raro”. Cuando entre las cosas del tío, La Mary (la mucama que acompaña todo el tiempo a Felipe) encuentra una postal, la misma se convierte en un símbolo que configura el futuro “diferente” de Felipe:

(...) la que más me llamó la atención fue una que le mandó a tío Ramón un nombre y que decía: ‘Ya sé que es doloroso pedir lo que no te pueden dar y ofrecer lo que no pueden aceptarte, pero prefiero ese dolor a la cobardía de no intentarlo’. Cuando La Mary me lo leyó no entendí lo que se dice nada, pero la postal era muy bonita, un palomo posado en la rama de un árbol y abajo, en el suelo, un perro corriente, callejero, que lo miraba no como si quisiera comérselo, sino como si estuviese enamorado de él. (Mendicutti, 1991: 57)

⁸³⁴ La novela contiene dos epígrafes: “Allí donde toques la memoria duele” (Yorgos Seferis); y “Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera” (Leon Tolstoi).

⁸³⁵ Julia Ruiz ha trabajado esta cuestión. Cf. RUIZ, María Julia, “Infancias disidentes: la representación de una niñez en *Fuego de marzo* de Eduardo Mendicutti”, 2012. [Agradezco a la autora por facilitarme su artículo]

El palomo cojo y el tío Ramón se convierten en modelos de algo que Felipe todavía no termina de entender. Porque siente que el “espíritu de tío Ramón” quiere “corromperlo” para que sea como él, algo que al narrador le atrae, porque el tío Ramón termina siendo una imagen de algo prohibido y fuera de la norma. Las imágenes del tío Ramón y del palomo cojo, lo movilizan por tienen algo que proviene del interior de Felipe, “porque a lo mejor dentro de mí había una puerta secreta.” (Mendicutti, 1991: 70). Esta cita es casi una metáfora del placard. Dentro del narrador hay algo que está encerrado y escapa a la normalidad.

En Felipe se marcan indicios relacionados con su “diferencia”, como la atracción que siente por ciertos personajes masculinos o la ruptura con ciertos mandatos normativos del binarismo varón/mujer, que él no termina de comprender y que se manifiestan a través de fantasías. Ocurre con “Jarabo”,⁸³⁶ a quien Felipe imagina entrando desnudo en su habitación; también con la referencia al baile de Vals con su prima Rocío, que Felipe quiere bailar en un palacio como el de Sissi, que es presentado como una referencia a las películas del ciclo de Sissi.⁸³⁷

(...) aunque a veces, me hacía un lío, porque soñaba que el que iba con un vestido como el de Sissi era yo, ¿y qué culpa tiene uno de lo que sueña? Además, entre un vestido de Sissi y un uniforme de almirante, por bonito que fuera el uniforme, no había ni comparación. (Mendicutti, 1991: 153)

El tío Ramón ejerce una atracción peculiar en Felipe. Hacia el final de la novela se marca la excitación que siente el narrador ante la figura del tío desnudo con una toalla en la cintura, que para desnudarse le pide a Felipe que se ponga de espaldas:

-Anda, vuélvete. No quiero que tu tía Blanca aparezca por aquí y diga que te estoy pervirtiendo.
A mí no me importaba que me pervirtiera. Quería decírselo a tío Ramón. Quería pedirle que me dejase mirar. (Mendicutti, 1991: 232)

Felipe no teme la “perversión”, porque en el proceso de los tres meses convaleciente comprende que es diferente, que no está dentro de la normalidad. Y por eso le pregunta al tío Ramón (una de las figuras de la *queerness*, un personaje bisexual que en varios momentos del relato se aleja de la normalidad) acerca del deseo homosexual, sobre quién “sabe mejor”, si un hombre, una señora o una “gachi” (una mujer joven):

Es una pregunta estupenda. De verdad. ¿Qué sabe mejor? Pues... verás, en realidad, depende. Las señoras y las gachises saben a gloria,

⁸³⁶ José María Jarabo fue un criminal español muy famoso de la época.

⁸³⁷ La referencia al personaje histórico de Sissi está mediada por la trilogía cinematográfica: *Sissi* (1955, dir. Ernst Marischka), *Sissi. Die junge Kaiserin* (1956, dir. Ernst Marischka) y *Sissi. Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957, dir. Ernst Marischka). El personaje al mencionar a Sissi no hace referencia al personaje histórico, sino a su versión cinematográfica, un ícono también presente en las historietas de König.

eso te lo digo yo. Y una vez conocí a un señor que sabía a queso manchego. Te lo juro. Sabía estupendamente. (Mendicutti, 1991: 233)

El diálogo concluye con el narrador visibilizando el deseo homosexual: “me moría de ganas por darle un beso a tío Ramón.” (Mendicutti, 1991: 235). Y diciéndole al tío Ramón que tiene “unos ojos preciosos”. El tío comprende y sabe que el sobrino tiene una vida diferente por delante, y ante la maldición que le “echó” La Mary, le dice que no se preocupe porque todo tiene “su parte buena, ya lo verás”. Esta lectura a partir de la maldición, que se vinculaba con la impotencia, puede sugerir cierta referencia a la penetración anal en la relación sexual homosexual, por lo que se infiere en las palabras del tío. El narrador termina la novela revelando su nombre, que hasta el final no conocemos y entendiendo que él es un “palomo cojo” como Visconti, en una marca cultural que implica una referencia a cierta tradición queer: “-Tú te llamas Visconti –le dije-. Yo me llamo Felipe Jesús Guillermo (...) Bonasera Calderón Hidalgo Ríos Nuñez de Arboleya (...) Lebert Aramburu Gutiérrez.” (Mendicutti, 1991: 239).⁸³⁸

7.1.2. UNA FAMILIA “ANORMAL”

En la novela resulta interesante ver como se construye la normalidad en una familia que no logra ser parte de la ficción disciplinadora. Los roles binarios masculino/femenino no funcionan en los padres de Felipe. Los familiares de la casa de la abuela, donde mandan a Felipe a que pase sus tres meses de convalecencia, se vuelven personajes “raros”, que buscan mantenerse en la ficción de normalidad pero que no logran deshacerse de ciertas peculiaridades que los definen. No son personajes del todo “raros” como tío Ramón o tía Victoria, pero algo de la construcción de los mismos no termina de encajar en la ficción de normalidad.

En esa familia, algunos personajes se encuentran al margen de la normalidad y son catalogados como locos o desquiciados. Es el caso del tío Ricardo o la tata Caridad. La estructura de la familia en la casa de los abuelos se parece mucho a la familia “rara” de *Última conversación*, la primera de las novelas de la trilogía familiar. El tío Ricardo como el padre de Amalia en *Última conversación*, tiene una obsesión con una paloma (que es “rara”). El tío Ramón, la tía Victoria, la bisabuela Carmen, La Mary, son ejemplos de personajes tildados de raros o diferentes por no adecuarse a la norma social, y por eso el narrador los idolatra de diferentes formas, se siente parte de “los raros”.

Tía Victoria, un personaje que llega a la casa de sus padres (tía abuela del narrador), se presenta como la “artista de la familia” y se la asimila a una suerte de diva que revoluciona todo en el entorno familiar. Victoria es la diva gay que llega con su

⁸³⁸ Recordemos que en la novela *Mae West y yo* (2011), el personaje protagonista vuelve a ser Felipe, sólo que ya convertido en un adulto mayor.

secretario Luiyi, que hace gimnasia y es un hombre-objeto de adorno para la tía. El narrador admira a la tía y quiere ser como ella, que es una “artista de cine”, una mujer fuerte y liberada, que rompe con la norma social familiar.

El otro personaje que funciona como vínculo de lo “raro” con el narrador es el ya mencionado tío Ramón, otro personaje ausente de la familia que aparece hacia la mitad de la novela y es parte del grupo de los “raros”. El narrador se enamora de la belleza de tío Ramón, que coquetea con la bisexualidad y con perspectivas no normativas: “-Victoria, Victoria –dijo tío Ramón, y parecía que le estaba riñendo en broma-: todos somos raritos de vez en cuando.” (Mendicutti, 1991: 187). Para el narrador el tío es el sujeto de deseo y amor, fantasea con el tío desnudo y comprende que él es “rarito”.

La comunidad de los personajes “raros” se termina de configurar en el recital secreto de declamación de la tía Victoria en el que participan Mary, Ramón y el narrador, los “bichos raros”, con quienes el narrador se siente a gusto:

Era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros. Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro, y por eso tampoco tenía que darme lástima el palomo cojo, que a saber dónde estaría, seguro que haciendo su vida por ahí, la mar de orgulloso por llamarse Visconti, contentísimo de tener un nombre a la moda italiana. De mayor, yo quería ser como tío Ramón y tía Victoria, aunque acabase como tío Ricardo, desayunando a las siete de la tarde y empeñado en hacer que las palomas aprendiesen gimnasia como las niñas de doña Pilar Primo de Rivera, qué más daba. Yo quería bailar el vals en el castillo de Aga Khan, vestido como el príncipe Michovsky (...). (Mendicutti, 1991: 212)

7.1.3. REFERENCIAS CULTURALES DISIDENTES

En la novela como en otros textos, se evidencian referencias a dispositivos culturales vinculados a la disidencia sexual. El ejemplo de Federico García Lorca es uno de los más sobresalientes: en el recital, tía Victoria recita sus poemas, que se vuelven un vínculo de la novela con la tradición queer española. Pero también en la figura del secretario de la tía Victoria, Luiyi como un fisicoculturista homosexual, que hace gimnasia en “taparrabos” y tiene “músculos como los de los artistas de las películas de gladiadores” (92), en una referencia al cine péplum, un género resignificado por el modelo gay.⁸³⁹ La otra referencia sobresaliente aparece en el palomo cojo y el nombre con el que lo bautiza tía Victoria, que forma parte de la operación de resignificación:

Pero tía Victoria dijo que eso de cojear, si no es muchísimo, no tiene nada de malo, que hay muchos hombres que cojean y son muy

⁸³⁹ Como Péplum se conoció a un género cinematográfico que se ambienta en la Antigüedad Grecolatina. Este género es retomado por el movimiento gay en los años setenta y resignificado en función de su homoerotismo y la representación de cuerpos masculinos semidesnudos.

sensibles y muy elegantes. Dijo que ella conocía algunos que eran verdaderos genios.

-Por ejemplo, Visconti. (Mendicutti, 1991: 97)

Ellos no saben quién es Visconti y la tía explica que “era un italiano guapísimo y que sabía una barbaridad y hacía unas películas preciosas” y que cojeaba de los dos pies. El narrador entiende que la tía está hablando de algo que él comparte con Visconti y la referencia que surge es la figura del cineasta italiano Luchino Visconti,⁸⁴⁰ que forma parte de la tradición de disidencia sexual. En el proceso, el niño-narrador comienza a entender:

O sea que aquello de cojear no era tan malo, podía incluso ser magnífico, y por eso estuve de acuerdo cuando tía Victoria dijo, mirando con mucha atención al palomo cojo:

-Se parece muchísimo a él. Desde hoy, se llamará Visconti. (Mendicutti, 1991: 97)

7.1.4. COSMOS MENDICUTTI: CIGALA Y LA TATA CARIDAD

En cuanto al universo ficcional original de Mendicutti, el cosmos Mendicutti, en esta novela aparecen personajes que ya son conocidos. En primer lugar, los hermanos del narrador, Manolín y Diego, vuelven a aparecer con los mismos nombres y características en algunos de los cuentos de *Fuego de marzo*, una obra que ya he señalado tiene continuidad directa con *El palomo cojo*.

En segundo lugar, la tata Caridad aparece mencionada como un personaje secundario en *Una mala noche la tiene cualquiera*, como la tata Cari, familiar de La Madelón. En esta novela toma más protagonismo y aparece como una de las sirvientas de la casa que tiene delirios y forma parte de los personajes “raros”, “locos” y al margen de la normalidad. La tata Caridad cuida al tío Ricardo, que también es de los “raros”, pero en el presente de relato desvaría e imagina cosas.

En tercer lugar, uno de los personajes más importantes de Mendicutti vuelve a aparecer en esta novela, Cigala, que aparece como un manicura y es referido en varias oportunidades como “el mariquita del pueblo”. Se marca el rechazo que produce su figura en la gente, visto de forma grotesca y burlado, incluso marginado por los “raros”, porque el tío Ramón, al que Cigala le decía piropos cuando lo veía, responde con violencia: “que ojos tan lindos tiene usted, señorito Ramón, y entonces tío Ramón volvía la cara y escupía.” (Mendicutti, 1991: 60)

En cuarto lugar, como ya señalé, así como el narrador de los cuentos de *Fuego de Marzo* podría ser el mismo que en esta novela, en la última novela del período abordado en esta tesis, *Mae West y yo* (2011), el narrador vuelve a ser Felipe.

⁸⁴⁰ Luchino Visconti (1906-1976) con películas como *Morte a Venezia* (1971) y *Ludwig* (1972) se ha convertido en un ícono para la tradición cultural de representación de la sexualidad disidente.

7.1.5. UNA MALDICIÓN EXTRAÑA

Hacia el final de la novela, ante el robo de una sortija de la tía Victoria por parte de La Mary, el narrador la denuncia, sin que quede claro si lo hace por celos de la relación entre La Mary y el tío Ramón o por el robo en sí mismo. Porque todo se produce en medio del recital, cuando ve como Ramón “manosea” a La Mary y al narrador “le da coraje”, por celos de la relación y el engaño de La Mary. Finalmente, el narrador denuncia a La Mary frente al abuelo y ella lo niega: “-Chivato, mariquita, embustero, asqueroso. ¡Qué mentira más grande! ¡Qué boca más sucia! Qué bicho más malo eres, cochambroso. ¡Qué cara se te ha puesto de maricón!” (Mendicutti, 1991: 220) Ante las palabras de La Mary, él siente que su cara se vuelve como la de Cigala y que eso es “peor que una enfermedad”. Cigala funciona como la homosexualidad visible, como el lugar de abyección y margen, el personaje se está dando cuenta que ese es su lugar y la primera reacción es de rechazo, algo que cambia hacia el final del relato, porque finalmente no le importa si su cara se vuelve la de Cigala. Cuando terminan descubriendo la verdad, que La Mary robó la sortija, le echa una maldición al narrador por “chivato”:

-Chivato, cochambroso, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embadurnada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter. Que se te engoñipe hasta la saliva que tragues, que se te llene la boca de gargajos y la lengua de ronchas, que por los dientes se te meta moho y por el ombligo te salga pus. Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentres en tu vida ni una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que con las hembras se te quede lacio como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitujo, seco y pellejón, y si alguna vez, por los cuernos del demonio, se te pusiera en forma el alfajor, que te entre una bulla tan grandísima que se te salga el gusto antes de catar, que tengas que aviarte haciéndole gallordas a los barrenderos por una perra chica, y que te apedreen por cacorro, asqueroso y mamonazo. (Mendicutti, 1991: 227)

La maldición termina siendo rota, porque, en el final de la novela, no importa, no es tal, ya que lo que descubrió el narrador es que con la cara de Cigala o con la cara del tío Ramón, siendo uno de los “bichos raros”, deseando ser como la tía Victoria o anhelando descubrir el cuerpo desnudo del tío, puede ser feliz, que la vida va a ser dura y que está lejos de la normalidad, pero que hay otros como él y que finalmente su diferencia forma parte de su configuración identitaria.

7.2. DE NIÑO RARO A ADOLESCENTE QUEER: *FUEGO DE MARZO* (1995)

De acuerdo a Martínez-Expósito,⁸⁴¹ el libro de cuentos *Fuego de marzo* (1995), puede ser leído como una especie de novela episódica. Mendicutti marca que todos los

⁸⁴¹ Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo, “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti”, 2012.

cuentos comparten el narrador y el punto de vista,⁸⁴² así como el escenario: un pueblo costero de la provincia de Cádiz, asimilable a Sanlúcar de Barrameda. En base a estas dos referencias, me interesa pensar a *Fuego de marzo* en diálogo constante con *El palomo cojo* y configurado como un texto marco que acoge diferentes episodios de la vida del niño/adolescente protagonista.⁸⁴³

Este libro es el primero en introducir una nota aclaratoria del autor al final, que brinda datos del contexto de producción y el proceso creativo.⁸⁴⁴ Gracias a esta nota nos enteramos que *Fuego de marzo* recopila cuentos escritos en veinte años de producción de Mendicutti, y podemos precisar el año exacto de cada uno de los relatos.⁸⁴⁵ La edición no los publica en orden cronológico, sino que los reordena. Si tomamos el texto como un conjunto fragmentario asimilable a una novela (como señala Martínez-Expósito) se lo puede incluir dentro del conjunto de novelas familiares de Mendicutti.

7.2.1. DIFERENTE DE LOS OTROS

El relato “La tórtola” (1975) contiene referencias a otros textos como *Última conversación*, donde ya aparece una tórtola, obsesión del padre de Amalia. En este relato, el narrador recuerda un episodio de infancia cuando salía a cazar con el padre y cómo él era diferente porque no podía matar a una tórtola. Como en *El palomo cojo*, se marca constantemente que el niño-preadolescente narrador sabe que es diferente, que no encaja en la normalidad. Lo mismo ocurre en “Los parecidos” (1993), en el que el narrador con sus amigos espían el prostíbulo “El ancla” y ven cómo los asistentes se “parecen” a sus familiares y conocidos. El prostíbulo podría ser una referencia directa a *Última conversación*. El relato resulta importante porque una vez más el narrador es diferente, él no tiene parecido (porque es diferente a todos): “O si era yo el que tenía la culpa de ser diferente a todos, de no parecerme a nadie. Porque ninguno de aquellos hombres que iban a El Ancla para estar con mujeres se parecía a mí.” (Mendicutti, 1995: 30) El niño narrador tiene conciencia de su *queerness*, de su diferencia, como ocurre con el narrador de *El palomo cojo*. En “La buena vida” (1979) se introduce la

⁸⁴² Como ya he señalado, Mendicutti indica sobre *Fuego de marzo*: “Estos cuentos han sido siempre cuentos que yo he ido escribiendo a lo largo de veinte años y que, al cabo de esos veinte años de pronto descubrí, asombrándome a mí mismo, que todos los cuentos tienen el mismo narrador, es decir, una voz narradora que es la de (...) *El palomo cojo*” (Mendicutti, 2008: 3)

⁸⁴³ La nota del autor brinda información interesante para el análisis. Mendicutti explicita que los primeros seis cuentos los publicó a lo largo de los veinte años anteriores a la edición de *Fuego de marzo*, en algunos casos en forma idéntica y en otros con pequeñas modificaciones. También marca que en la obra los cuentos no están ordenados por fecha: “Como aquí no figuran en el orden cronológico en que los escribí, sino según criterios estrictamente narrativos (...)” (Mendicutti, 1995: 163)

⁸⁴⁴ El recurso vuelve a utilizarse en obras posteriores como *California* (2005) y *Ganas de hablar* (2008).

⁸⁴⁵ En la nota final se explicitan los años de escritura de cada cuento: “La tortola”, 1975; “Los parecidos”, 1993; “La buena vida”, 1979; “Casa de mujeres”, 1992; “Descubrimiento”, 1993; “Para Marcel”, 1978; “Los alacranes”, 1993-1994; “Carne de penal”, 1993-1994; “Fuego de marzo”, 1993-1994.

familia de Los Megelina, con el niño-preadolescente en un episodio sexual con Jacinto, el chofer y Juana su mujer en una construcción resignificada de “el vicio”:

(...) la buena vida que se pegaba el cabrón, con sus queridas y sus queridos –que de todo tenía don Alfonso, según las malas lenguas-, y Jacinto como un pachá le agarraba las tetas a Juana y a mí me cogía el culo, y mordisqueaba un purazo y daba gloria oírle mascullar coño, qué rico es el vicio. (Mendicutti, 1995: 34)

7.2.2. COSMOS MENDICUTTI: VILLA HORACIA, MANOLÍN Y EL TÍO RAMÓN

El cosmos Mendicutti se desarrolla en varios de los cuentos de *Fuego de marzo*. Por ejemplo, en “Descubrimiento” (1993), el espacio donde la familia veranea es Villa Horacia (el mismo espacio en el que se recluye el protagonista de *Mae West y yo*, 2011). En ese relato también se introduce el término “ye-yé” como referencia indirecta al niño/preadolescente “marica”,⁸⁴⁶ en el personaje de Mario que quiere ser artista. Manolín, el hermano del narrador, vuelve a aparecer en este relato y en “Casa de mujeres” (1992), una narración de tres vecinas solteras que terminan disfrutando del sexo.

En “Los alacranes” (1993-1994) una cena familiar en lo de las tías Aranguren se convierte en un episodio que refuerza el vínculo entre el niño narrador y la madre. El espacio vuelve a ser Villa Horacia. En “Carne de penal” (1993-1994) vuelven a aparecer los hermanos del narrador, Manolín y Jesús. El narrador y Charo, la criada que cuida a los niños, se ven involucrados en un episodio sexual con un presidiario liberado.

En “Fuego de marzo” (1993-1994), el último relato, aparece el personaje de Rosa, la prima lejana del narrador. Rosa resulta ser hija del tío Ramón, el personaje que aparece en *El palomo cojo*. Ese uso forma parte de la construcción de un universo ficcional de los personajes de Mendicutti: “mi tío Ramón, que era un balarrasa y que había muerto hacía poco de un ataque de corazón en una pensión de Barcelona, nunca se había casado y nunca había creado, como los hombres decentes, una familia.” (Mendicutti, 1995: 38)

7.2.3. UNA TRADICIÓN QUEER

Resulta importante para ubicar la obra de Mendicutti en una tradición de sexualidades disidentes el relato “Para Marcel” (1978), en el que se narra el episodio final de la vida de Carolina Ferguson, una tía del narrador que quiere que alguien escriba su biografía.

⁸⁴⁶ El término “ye-yé” vuelve a ser utilizado en otros textos de Mendicutti, como *El angel descuidado* (2002). El ye-yé es un estilo de música pop popular en Europa en la década de 1960, nacido en Francia y con gran desarrollo en España. Los “chicos” ye-yé estaban asociados a un aspecto romántico e inocente. En las novelas de Mendicutti lo “ye-yé” se vuelve un sinónimo de “homosexual” o “marica”.

Termina contactando al niño-narrador, el único de la familia que se perfila como escritor, para darle unas páginas manuscritas que cuentan una anécdota de su vida. El relato incluye lo que dicen las páginas, que resultan ser parte del diario de Carolina en el que cuenta algo desagradable que le ocurrió cuando un caballero la miró con codicia. En la anécdota, el caballero no tiene interés en ella, sólo en la pluma de su sombrero, lo que molesta a Carolina, por lo que deja al hombre y no conversa con él. El relato vuelve a la narración del marco, donde nos enteramos que el hombre con el que Carolina no quiso hablar fue Marcel Proust y esa oportunidad desaprovechada la había atormentado toda su vida.⁸⁴⁷ El relato resulta importante para pensar como Mendicutti se inscribe en una tradición de disidencia sexual. Recordemos la referencia a *Maurice* de E. M. Forster en *Tiempos mejores* u otras referencias menores pero siempre a autores vinculados con tradiciones de sexualidad disidente.

7.2.4. UNA PASIÓN QUEER

El relato que cierra el volumen da nombre al libro, “Fuego de marzo” (1993-1994) es el relato más extenso de toda la obra. En el mismo el narrador ya es adolescente y el relato cuenta la relación que establece con un soldado norteamericano llamado Yoni y su prima lejana Rosa Lagares. Yoni es negro y está en la base norteamericana de Rota, un espacio recurrente en las novelas de Mendicutti.⁸⁴⁸ La estructura familiar es la misma que en *El palomo cojo* y el resto de los relatos. Se introduce el personaje del “arropiero” como un ejemplo de abyección, de sujeto “anormal”, al que el narrador termina reconociendo como uno de los “raros” de los que forma parte. El arropiero genera un vínculo con el narrador que hace que el resto de los niños lo marquen después como “infectado”, como diferente. Resulta interesante pensar que Mendicutti ha manifestado que este personaje tiene inspiración real.⁸⁴⁹ La narración tiene que ver con la primera pasión de la vida del narrador: “aquél era el primer incendio verdadero de mi vida.” (Mendicutti, 1995: 144). La narración cuenta el vínculo entre Yoni, Rosa y

⁸⁴⁷ En la nota final Mendicutti vincula su cuento con uno de Luis Antonio de Villena: “Por la época en que yo publiqué este último en *La Estafeta Literaria*, mi amigo Luis Antonio de Villena incluyó en su primer libro de relatos uno que cuenta, a su manera, la misma historia (...)”. (Mendicutti, 1995: 163)

⁸⁴⁸ Hay algunos puntos de contacto entre el episodio con Yoni y la aventura con el legionario mulato de “Pureza”, un cuento publicado por Mendicutti en la sección de ficción “mi primera vez” de *El país*. Cf. MENDICUTTI, Eduardo, “Pureza”, 2011.

⁸⁴⁹ En el libro de Marce Rodríguez y Mariola Cubells sobre el *coming out*, *Mis padres no lo saben*, entre los personajes “famosos” que dan testimonio se encuentra Mendicutti, que menciona la impresión que le produjo la figura de un arropiero en su infancia: “Tenía unos 8 años, recuerdo la figura de un arropiero que le metía mano a los niños. A mí me fascinaba. Los demás le maltrataban, pero yo sentía atracción por él. Era muy extraño. En vez de producirme repulsión, me producía fascinación. ¿Por qué yo no reaccionaba igual que mis hermanos o el resto de mis amigos? Algo había en ese tipo que a mí me producía curiosidad, como los soldados de la base de Rota, los novios de las muchachas, de los que recuerdo que uno era boxeador... Y yo a esa edad tenía la sensación de que mi relación con todos ellos era distinta. No puedo decir que aquello me hiciera sufrir, o no lo recuerdo, pero sí que me producía un cierto desasosiego, un ligero desconcierto. Igual que mis lecturas. Podrían ser las mismas que las del resto de mis amigos (yo no leía *Mujercitas*, leía las novelas de Marcial Lafuente Estefanía, por ejemplo, y me encantaban también las películas del Oeste), pero estoy convencido de que la relación con los personajes de ficción que yo establecía no era la misma que la de mi entorno.” (Rodríguez/Cubells, 2010: 233)

el narrador y concluye con los dos primeros casándose y viajando a Estados Unidos, pero antes, en la noche de bodas, Yoni invita al narrador a que pase esa noche con ellos y tienen relaciones sexuales en un vínculo de tres que se construye con plenitud: “era como si los tres fuéramos novios” (Mendicutti, 1995: 153). Todo el momento sexual focaliza en que el vínculo que se construye entre los tres personajes:

Y cuando levanté la mirada Rosa ya le había quitado la camisa a Yoni y sólo le quedaban los calzoncillos, unos calzoncillos como los míos, pequeños, de algodón, abultados porque todo temblaba dentro de ellos, dentro de los suyos, dentro de los míos, porque yo no me había quitado los calzoncillos para ponerme el pijama. Rosa entonces se puso de rodillas y los dos juntos le quitamos a Yoni los calzoncillos. Temblaba como un caracol gigante y oscuro la carne inflamada de Yoni. Nos acariciaba Yoni y le fue quitando con una mano la rebeca, la combinación, las bragas a Rosa, y a mí me quitó el pijama con la otra mano, todo era brillante y secreto entre nosotros, y Yoni nos abrazó, y sin dejar de abrazarnos se dejó caer sobre la cama, y estaba caliente el cuerpo de Yoni, y era como si la cama fuera una barca balanceándose y como si yo me hundiera en la piel de Yoni, y de pronto Rosa gimió y yo tuve un escalofrío y Yoni jadeaba como si se le estuviera hinchando el corazón, y yo me abracé con todas mis fuerzas a Rosa y a Yoni, y miré por encima del hombro de Yoni y entonces los vi: en la ventana, pegados al cristal, brillantes, doloridos, estaban los ojos azules del arropiero. (Mendicutti, 1995: 159-160)

Los ojos del arropiero son el futuro del personaje, porque el arropiero es el “raro” homosexual marginado por la sociedad. El narrador sabe que es diferente y que esa noche con Yoni y Rosa construye su diferencia, de ahí que los ojos del arropiero terminen funcionando como un símbolo de la homosexualidad del personaje, es la concreción definitiva de que no puede formar parte de la ficción de naturalidad a la que lo intenta someter un sistema disciplinador.

Fuego de marzo y *El palomo cojo*, leídas como un continuo, permiten pensar varias cuestiones, por un lado la ficcionalización de estructuras familiares (presentes en las novelas familiares de Mendicutti), por otro la sexualidad disidente en la infancia se presenta tematizada en ambas obras.⁸⁵⁰ El narrador de ambos libros es consciente de su diferencia, de su falta de correspondencia con la normalidad, y comprende que su futuro es el de un sujeto queer fuera de la norma heterosexual, algo que podemos poner en relación con la mayoría de los protagonistas de Mendicutti.

⁸⁵⁰ En el relato “El kiwi es una fruta corriente”, que no pertenece a *Fuego de marzo*, sino que ha sido publicado en medios diversos, la cuestión de la infancia queer vuelve a hacerse presente. En este caso en la figura del personaje narrador y Paquito Lobón. Cf. MENDICUTTI, Eduardo, “El kiwi es una fruta corriente”, 2007.

8. UNA PARODIA DISIDENTE PARA LA CRISIS EUROPEA: LOS NOVIOS BÚLGAROS (1993)

Los novios búlgaros (1993) es una de las novelas con cierto reconocimiento de Mendicutti, principalmente por la ficcionalización de temas de importancia para la narrativa española de los noventa, como la inmigración y la crisis europea luego de la caída del muro. Esto no quiere decir que sea una novela que haya recibido demasiada atención de la crítica,⁸⁵¹ pero sí forma parte de las novelas mencionadas durante los años noventa como textos de importancia para los temas retratados. También hay que marcar que la adaptación cinematográfica de Eloy de la Iglesia ha logrado que se visibilice el texto.⁸⁵² Junto con *Siete contra Georgia* y la posterior *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), forma parte de las novelas de Mendicutti que reescriben y parodian géneros literarios tradicionales y normativos (como el *Quijote* y la literatura mística). Al igual que en estos textos, en *Los novios búlgaros* se recurre a estructuras y procedimientos de la literatura más “elevada” y se los acercan a las referencias más subversivas de la disidencia sexual. En el caso específico de esta novela, se trabaja con cuestiones ya desarrolladas en la segunda mitad de *Tiempos mejores*, con la introducción de una comunidad de amigos “maricas” y el mundo de los “chaperos” y la prostitución como tema central. Según Martínez-Expósito en la novela hay quijotismo, porque existiría una parodia al estilo cervantino, que se verifica en la estructura de la novela, los títulos de los capítulos⁸⁵³ y la referencia constante al lenguaje de los caballeros.⁸⁵⁴ La diferencia con *Siete contra Georgia* (que también tiene referencias al quijotismo) está en que la apelación aparece también en la narración y la voz del protagonista en sus constantes referencias a los modos de ser un “caballero”.

⁸⁵¹ No se ha prestado demasiada atención crítica al texto, destacan KUNZ, Marco. “De la caballerosidad en un mundo hecho añicos: *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti”, 2002; y MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo, “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti”, 2012.

⁸⁵² La última película realizada por el director de cine español Eloy de la Iglesia fue *Los novios búlgaros* (2003). Recordemos que el cineaste es muy importante para la representación de la homosexualidad en la tradición española, con filmes como *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978), entre otros.

⁸⁵³ Los títulos de los capítulos son: “I. Donde el búlgaro dice que sí, aunque parezca que no”, “II. Donde se batalla duramente con la lengua”, “III. Donde se nota la calidad del alma esclava”, “IV. Donde se valoran las ventajas del mecenazgo”, “V. Donde despunta la sombra de la novia”, “VI Donde afloran los discursos dúplices”, “VII. Donde se enumeran los efectos del alcohol”, “VIII. Donde se ofrece la vida”, “IX. Donde la novia se muestra en carne y video”, “X. Donde el hombre es explotado por el hombre”, “XI. Donde los novios dicen que sí y que no”, “XII. Donde se reconocen las virtudes del novio ideal”, “XIII. Donde se cumple un viaje interior”, “XIV. Donde ya no llueve sino que diluvia”, “XV. Donde los senderos se bifurcan en el jardín”, “XVI. Donde todo se sabe”, “XVII. Donde el búlgaro dice no, aunque parezca que dice sí”.

⁸⁵⁴ Martínez-Expósito indica estas cuestiones sobre el “quijotismo” de *Los novios búlgaros*. Señala que en los nombres de los capítulos y en el registro textual hay guiños y parodia del estilo cervantino. Cf. MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo, “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti”, 2012.

El título de la novela condensa varias referencias, por un lado “búlgaro” puede ser una alusión al “vicio búlgaro”, una forma de referir a la “sodomía”,⁸⁵⁵ por otro, los “novios búlgaros” del título no es una construcción unívoca, porque pueden ser tanto Daniel y Kyril (el narrador y el chapero búlgaro) como Kyril y Kalina (el chapero y su novia búlgara), así como los tres personajes en un vínculo múltiple. La novela narra la historia de Daniel Vergara, un “caballero” que se enamora de un chapero, Kyril, al que termina manteniendo y acompañando en todas las situaciones ilegales en las que se mete el búlgaro. El texto tiene como trasfondo la prostitución masculina ejercida por los inmigrantes de Europa del este y cómo el grupo de referencia de Daniel (la comunidad de “maricas”) se vincula con la prostitución y con el mundo de estos chaperos/inmigrantes que acceden a sexo a cambio de bienes materiales, dinero, etc. En el caso de Kyril y Daniel lo que se juega no es sólo un vínculo de prostitución, sino también la construcción de un amor diferente, en el que Daniel termina manteniendo a Kyril y Kalina. Más allá de los detalles, lo que propone la novela es la ficcionalización de un vínculo queer que no es políticamente correcto y no responde a la normalidad heterohegemónica ni a la norma gay conservadora. Al igual que en textos anteriores la presencia del VIH-Sida funciona como una enfermedad que sume en una crisis catastrófica a la disidencia sexual, de ahí que el texto mantenga cierto tono de melancolía y focalización en el “futuro mejor”, cuestión ya tematizada en *Tiempos mejores*.

8.1. DINAMITANDO EL CANON

Los novios búlgaros confronta con el canon y las lecturas normativas de la tradición cultural. Porque a través de la unión de lo culturalmente “elevado” con lo culturalmente abyecto ataca directamente contra la lectura normalizada del canon. En este texto, el *Quijote* se vuelve una obra queer y las novelas de caballería son equiparables a las novelas de “maricas”. Para lograr esa unión, el texto solapa referencias a lo abyecto y lo canónico en su construcción textual. El primer caso se da en los epígrafes, con uno de Ramon Llull que hace referencia a las órdenes de caballería y otro del futbolista búlgaro Hristo Stoichkov, se unen la cultura popular junto a la cultura letrada, en una operación común en la gran mayoría de las novelas de Mendicutti.

En *Los novios búlgaros*, el estereotipo masculino y normativo del “caballero” se vuelve equiparable al “marica”, sin que por eso este último acceda a una masculinidad hegemónica, ya que no es el objetivo buscado. El/la “marica” junto al “caballero”

⁸⁵⁵ El origen de la expresión el “vicio búlgaro”, asociado a la sodomía, se retrotrae a los siglos XII y XIII, la secta hereje de los cátaros fue acusada de sodomía por la Iglesia. Esta secta estaba conectada con la secta búlgara de los bogonilos, de donde proviene la asociación. Varios insultos en diferentes lenguas provienen de esta etimología asociada a lo “búlgaro” como “bujarrón”, “bugger”, “bougre”, etc. Cf. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix. *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*, 2008.

masculino en el sentido más tradicional confrontan contra el canon construido como normativo: “Era un caballero y tenía un novio búlgaro. Pero ahora me he quedado sin novio y dudo mucho de que siga siendo un caballero. Creo que soy una perdida.” (Mendicutti, 1993: 11). Así se abre la novela, con un cruce paródico y desestabilizador de lo “normal”. Porque Daniel es “caballero” y “perdida” al mismo tiempo, el estereotipo masculino de la “caballería” se feminiza y el “marica” ocupa el lugar de la tradición cultural.

8.2. UNA RELACIÓN POLÍTICAMENTE INCORRECTA

La novela no ficcionaliza relaciones “políticamente correctas”, ya que el vínculo entre Daniel y Kyril no responde a un modelo de heteronormatividad ni a un modelo de normalidad gay. Daniel Vergara deja en claro en la introducción, cuando desde el presente recuerda, que todo ese vínculo que tuvo con Kyril (y Kalina) fue “raro”, extraño, diferente, queer:

Yo era un caballero, tenía novio búlgaro, y el búlgaro, a su vez, tenía una novia búlgara, y los tres formábamos una singular familia en gestación, una incipiente, rara y vertiginosa trinidad familiar en la que ellos compartían todo lo mío, y yo, de ellos, sólo compartía al búlgaro. Cuestión de generosidad de mi parte. Pero la generosidad es una pésima fórmula para llegar a un acuerdo de vida en común. (Mendicutti, 1993: 11)

La familia que construyen es un trío “extraño”, un “enloquecido pero estimulante proyecto de familia que constituíamos el esposo, la esposa del esposo-ambos búlgaros y yo” (...) (Mendicutti, 1993: 12), un tipo de familia que escapa a toda norma. Y no se trata de un amor fallido, ya que la construcción de amor en la novela plantea la relación entre los tres como un amor completo e intenso que no es eterno y dura lo esperado. En otras palabras, no hay una idea de desgracia o abandono amoroso por parte de Daniel, sino una construcción resignificada de la idea de amor, porque Kyril a su forma lo ama: “Yo solo quiero de verdad a tres personas: a mi madre, a Kalina, que es mi novia, y a Daniel. Son los únicos en el mundo que se preocupan por mí.” (Mendicutti, 1993: 81). La familia “extraña” que forman los “novios búlgaros” (los tres personajes, Daniel, Kyril y Kalina) se construye como un vínculo de tres sujetos.

8.3. DE CHAPEROS, CRUISING Y COFRADÍAS

El texto desarrolla tópicos presentes en *Tiempos mejores*. Por una parte, el noviazgo entre Maridiscordia y Javi resulta equiparable a la relación Daniel-Kyril, con la esposa respectiva como el otro vértice de la relación triangular. Por otra parte, el *cruising* en la Puerta del Sol, presente en ambas novelas, se vuelve el espacio recurrente en *Los novios búlgaros*. Un “novio búlgaro” no resulta un “capricho exótico” para Daniel, porque el contexto es principios de la década de los noventa, y se marca que la Puerta

del Sol estaba lleno de jóvenes de Europa del este en busca de dinero (“chaperos”). Como consecuencia de la caída del muro de Berlín, una invasión de inmigrantes del este (polacos, búlgaros, rumanos, checoslovacos y yugoslavos señala el texto) aparecieron en el espacio de prostitución y *cruising*: “casi todos sucumbían –con alegre resignación, sin el menor sentimiento de culpa o de vergüenza- a la necesidad de ayuda.” (Mendicutti, 1993: 14) El texto resignifica el espacio abyecto de la prostitución, convirtiéndolo en un espacio comunitario en el que hay todo tipo de hombres, de todas las profesiones, clases y niveles sociales.

Como en *Tiempos mejores*, la comunidad de referencia del protagonista se hace presente, en este caso con un nombre específico “la cofradía de las hermanas de la sagrada tarifa”, que es el grupo de las “locas”, “maricas” y “amigas”. En ese contexto, las relaciones que establecen con los chaperos inmigrantes, en general son de intercambio de dinero o manutención a cambio de sexo o compañía. En el caso del protagonista, Daniel Vergara, la relación que establece con Kyril se nombra como “esponsorizar”, ya que Daniel no encuentra otro verbo “que describa mejor el acuerdo personal, el contrato afectivo, al que Kyril y yo llegamos.” (Mendicutti, 1993: 28). Este vínculo no se trata de sacarlo de la calle o “amancebamiento”, se parece más a un noviazgo, en el que Daniel debe mantener a Kyril, ya que la “esponsorización” se define como “una idea más profana e informal del complicado y costoso arte de mantener a alguien.” (Mendicutti, 1993: 28)

8.4. DOBLE SENTIDO, DOBLE DECONSTRUCCIÓN

Todo el texto está atravesado por el doble sentido, tanto como recurso cómico como dispositivo de deconstrucción de la tradición y la normalidad. Desde el chiste acerca de la confusión que genera el gesto de afirmación/negación de los búlgaros⁸⁵⁶ hasta los nombres de los capítulos con doble sentido (sexual), la novela no deja de jugar con reconfigurar las palabras y acciones. Por ejemplo, el capítulo II, “Donde se batalla duramente con la lengua”, tiene una doble lectura, porque, por un lado, la referencia es a Kyril intentando aprender español, y por otro, es alusión al sexo oral. Y ese doble sentido (sexual) se juega en el relato desde un lenguaje “caballeresco”:

En mi lengua. La suya no estaba a disposición de nadie. Tuve, pues, que batallar con la mía poniendo en juego toda mi experiencia y toda mi generosidad, y menos mal que ambos acabamos por reconocer y poner en práctica nuestro común aprecio por algo tan jugoso, tan lácteo, tan dinámico –y, sobre todo, tan gutural- como el francés. (Mendicutti, 1993: 25)

⁸⁵⁶ En el texto se juega con la cuestión de que los búlgaros tienen trastocados los gestos de afirmación y negación: “Los búlgaros tienen trastocados los gestos universales de afirmación y negación, mueven la cabeza de izquierda a derecha o viceversa para decir que sí -cuando el resto de los mortales utilizamos ese gesto para decir que no- y, en consecuencia, mueven la cabeza de arriba abajo para decir que no, aunque todos los demás hacemos ese gesto precisamente para decir que sí.” (Mendicutti, 1993: 15).

En ese mundo en crisis política y social, el vínculo entre Daniel y Kyril es construido como una relación de amor. Kyril siente celos cuando Daniel se acuesta con otro “chapero” y el lenguaje quijotesco aparece constantemente en el discurso del protagonista: “Afortunadamente, el mundo estaba patas arriba, confuso, dislocado, y, en ese turbi3n sin pies ni cabeza, algunos hidalgos ingeniosos pod3amos inventar una cierta clase de amor, un amor intenso pero creativo (...)” (Mendicutti, 1993: 116).

8.5. LA “COFRADÍA” EN TIEMPOS DEL VIH-SIDA

El trasfondo de la novela se vincula con la crisis del VIH-Sida, ya que la enfermedad es una referencia habitual en la “cofradía” de amigos “maricas”. El grupo de amigos y conocidos se nombran todos con apodos en femenino y como en *Tiempos mejores* hay todo un catálogo de nombres, apodos y diferentes alusiones.⁸⁵⁷ En las fiestas de la “cofradía” el fantasma de la enfermedad emerge como una amenaza para todos:

Había aparecido de repente en el centro de la fiesta el espectro de una enfermedad y, aunque no se tratase al parecer de “la” enfermedad, una amenaza difícil de ignorar presionaba sobre la superficie idílica de la reunión como la mano de un cadáver enterrado bajo una pradera y condenado a salir a la superficie en cualquier momento. (Mendicutti, 1993: 48)

Porque la enfermedad es el otro trasfondo de la novela, los personajes de la “cofradía” quieren escapar de la situación social y la crisis del VIH-Sida, y refugiarse en los “chaperos” inmigrantes de Europa del Este, que apenas hablan castellano. El VIH-Sida, sin ser el tema principal de la novela, es la cuestión que atraviesa todo el texto en la vida de los personajes de la “cofradía” y en el tono melancólico con el que se narra el presente:

(...) habíamos decidido convencernos de que todos aquellos muchachos llegaban de tierras incontaminadas, carecían de peligro mortal, sus venas estaban limpias del virus engendrado en las cloacas de Occidente, no venían de Sao Paulo o de San Francisco ni de una comarca nigeriana diezmada por el sida, procedían de países amurallados en los que cualquier práctica de riesgo estaba prohibida por decreto. Era, sin duda, un convencimiento insensato, pero también un modo de recuperar el entusiasmo y la despreocupación de los años paradisiacos, cuando todo cuerpo apetecible era siempre inocente, cuando nadie, por el simple hecho de ofrecer o aceptar ríos de amor o un instante de sexo, se convertía inmediatamente en sospechoso. Todos aquellos muchachos venían de la prehistoria, donde la lujuria era sana o padecía tan sólo males reparables, como sin duda eran los condilomas que Gildo le acababa de adjudicar al bueno de Vladimir (...) (Mendicutti, 1993: 48)

⁸⁵⁷ Como en textos anteriores, los personajes de la “cofradía” se definen por sus apodos, en este caso están mucho más sistematizados y conforman un universo de personajes de referencia: La Marquesa Viuda, La perseguida, La Ley de los ángeles, La Tremenda, La Molokai, La Clementina, Adelardo Taormina La Mogambo, La Gestapo, La Jineta, La Mediasuela, La Brochaflaca, Aldo Neri La Regina, Vicente Murcia La Tiralíneas, Pablo Méndez La Coqueti.

Como se advierte en la cita, los personajes quieren recuperar el pasado despreocupado y liberal, el momento de la liberación sexual gay de los años setenta y la práctica sexual sin la enfermedad como espectro que acecha.

La presencia densa del tema del VIH-Sida y la melancolía asociada a la enfermedad en la comunidad gay se cuelan en la acción. Para los personajes, una forma de escapar del VIH-Sida son los vínculos con los chaperos inmigrantes que buscan dinero, que vienen de otro lugar, lejano del mundo gay occidental atacado por la enfermedad. Los chaperos pertenecen a espacios exóticos, y se construye su presencia ficcional como una referencia a la Europa Oriental donde los personajes “maricas” de la “cofradía” suponen que la enfermedad todavía no ha llegado:

La enfermedad, cualquier enfermedad, incluso la más irremediable, era una locura, una excentricidad que no entraba en los planes de Kyril, que él rechazaba como se rechaza un sentimiento de culpa cuando se intuye que puede ser el inicio de la propia aniquilación. Yo sabía, por supuesto, que la enfermedad, cualquier enfermedad, incluida la más irremediable, podía aparecer de pronto como una invitada desaprensiva –Stoyan, un muchacho en constante actitud de avidez y que inesperadamente decidió regresar a Bulgaria, había adelgazado de un modo escandaloso en muy poco tiempo, y él mismo, comulgando con una broma feroz de algunos de sus compatriotas, decía “voy a demostrarles a las autoridades de mi país que un búlgaro es capaz hasta de coger el sida”-, la enfermedad podía estar muy cercana y, además, ser esgrimida como argumento para reclamarle a Kyril cierta clase de fidelidad. (Mendicutti, 1993: 66)

Siete contra Georgia, *Tiempos mejores* y *Los novios búlgaros*, se pueden pensar como textos que presentan la tematización del VIH-Sida y la incidencia social de la enfermedad en la España de los ochenta y los noventa. Algo muy parecido a lo que ocurre con las referencias a la enfermedad en las historietas de König del mismo periodo.

8.6. UN QUIJOTE QUEER Y MÍSTICO

Como ya he señalado, las referencias al *Quijote* atraviesan toda la novela, siempre utilizadas en un tono paródico que deconstruye la normalidad del canon: “(...) yo no dudaba en dejarlo todo en manos de una secretaria boquiabierta y acudir, quijotesco, en socorro de mi dulce.” (Mendicutti, 1993: 142). De igual forma, las referencias a la literatura mística en el capítulo XIII, “Donde se cumple el viaje interior”, sirven para parodiar lo canónico y adelantan los procedimientos narrativos que Mendicutti utiliza en la novela posterior *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), en la que la referencia a los místicos españoles se vuelve estructural. Todo el capítulo XIII se vincula con las etapas del viaje interior y se utilizan las referencias a lo místico en boca de Daniel como dispositivo cómico. El texto prefigura usos posteriores de lo místico en

la novela mencionada de manera muy evidente: “Levité. Entré en un santiamén en la vía unitiva que me condujo a la cumbre de mi viaje interior.” (Mendicutti, 1993: 176)

8.7. “EL AMOR YA NO ES LO QUE ERA”

Daniel sabe que el amor de Kyril es finito, que no se trata de un vínculo a largo plazo. Sufre la pérdida, pero pese a todas las estafas y situaciones criminales en las que se ve inmerso por Kyril, no se arrepiente. Sabe que perderlo es parte del vínculo: “Durante más de dos años yo aposté, con cuerpo de perdida y dignidad de caballero, por un tiempo inexistente. No me quejo. No me arrepiento. Puse algo de dinero. Un gramo de locura. Un montón de afecto. Quizás amor.” (Mendicutti, 1993: 236). El cierre del relato recuerda a Maridiscordia y su mensaje vitalista sobre la vida y la subversión sexual, porque Daniel también apuesta al amor y lo que logra es el amor de Kyril-Kalina, un vínculo pleno que dura lo que tiene que durar, no se trata de un romance construido con patetismo o drama. Lo que ocurre hacia el final de la novela es que Daniel no tiene lugar en la relación Kyril-Kalina cuando terminan formando un vínculo binario y heteronormativo: “Un caballero sabe cuándo está de sobra en algún sitio. Y allí, en aquel amor a dos, en aquel embrión de familia como cualquier otra, yo sobraba.” (Mendicutti, 1993: 229) Daniel sobra, su vínculo con Kyril (y Kalina) era de otro tipo, algo que no encaja en la norma en la que ellos terminan entrando.

Los novios búlgaros es una novela ambiciosa por parte de Mendicutti, porque toma la crisis europea y el VIH-sida y reformula estas cuestiones en términos de promiscuidad, prostitución gay y amor fuera de la norma sin caer en patologizaciones ni lecturas morales conservadoras, de modo tal que mantiene la disidencia sexual y la crítica de todo tipo de normalidad. Sin dejar de lado tópicos habituales (lo hollywoodense, lo abyecto y lo culturalmente elevado, las imágenes religiosas, etc.) logra un tono melancólico que se asocia directamente con el registro cómico y paródico.

9. SANTA, MÍSTICA Y SUBVERSIVA: DE UNA CARICIA PARA REBECA SOLER (1988) A YO NO TENGO LA CULPA DE HABER NACIDO TAN SEXY (1997)

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy (1997) expone a Mendicutti como un autor con un nombre ya forjado en el campo cultural español, con un proyecto temático delimitado y una vinculación con la tradición hispánica (resignificada). Este texto es un ejemplo contundente para apreciar la labor creativa del autor español. Como la mayoría de las obras de Mendicutti no ha recibido demasiada atención crítica, ya que existen algunos abordajes de la obra, pero que no forman parte de un estudio sistemático del conjunto de las novelas.⁸⁵⁸

⁸⁵⁸ Cf. PAREDES MÉNDEZ, “El trazo de la identidad posmoderna en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, de Eduardo Mendicutti, 2011; INGENSCHAY, Dieter, “E. Mendicutti, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* - von falschen Heiligen und echten Ledermännern”, 2001; INGENSCHAY, Dieter, “Sobre machos reales y santos fictivos: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, entre lo

La novela se vincula directamente con el texto anterior de Mendicutti, *Los novios búlgaros*, que ya prefiguraba el tratamiento deconstructivo y paródico de la tradición cultural normalizada por el canon. En este caso, la protagonista se llama Rebecca de Windsor, una transexual española que ante la toma de conciencia del paso del tiempo y los efectos en su cuerpo, decide aspirar a la santidad e inicia la búsqueda de la misma como si se tratase de una mística española en el sentido más tradicional. El texto nos cuenta cómo Rebecca recorre todas las etapas por las que debe atravesar un personaje para aspirar a la santidad, todo siempre leído desde un prisma queer que convierte los espacios místicos, religiosos y normativos en vínculos directos con la disidencia sexual.

9.1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE *YO NO TENGO LA CULPA DE HABER NACIDO TAN SEXY* (1997)

Existen trabajos críticos puntuales sobre *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* del hispanista Dieter Ingenschay, que aborda el tratamiento crítico de la novela en dos artículos diferentes.⁸⁵⁹ Según éste se trata de la primera novela española que tematiza una escena leather gay con ironía. El hispanista alemán también marca la ausencia de una tradición canónica de lo gay en la narrativa española, como si ocurre en Alemania con autores como Stefan George, Thomas Mann o Klaus Mann, que se convierten en referentes de la construcción de un canon gay alemán. En el caso específico de Mendicutti, existe una construcción resignificada de la tradición española, que deconstruye la normalidad para tornarla queer.

Fernando Iwasaki⁸⁶⁰ indica que Mendicutti en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* experimenta con un nuevo registro: la parodia de la literatura mística, los textos espirituales y de “perfección cristiana” de los siglos XVI y XVII, en una escritura en clave paródica respecto a los místicos y el éxtasis propios del Barroco Español, de ahí que el texto utilice constantemente términos como “moradas”, “castillos interiores”, “amado”, “trono”, etc. Coincido con la apreciación de Iwasaki, pero hay que precisar que el uso paródico y deconstructivo de la tradición española ya está presente en *Siete contra Georgia* y *Los novios búlgaros*. Además, en esta última novela ya se encuentra un uso paródico de las referencias a los místicos españoles, aunque no con la contundencia de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Las tres novelas

global y lo local”, 2012; LIST REYES, Mauricio, “Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy”, 2009; FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco. “*Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*: performance y desidentificación en la segunda transición”, 2000.

⁸⁵⁹ Cf. INGENSCHAY, Dieter. “E. Mendicutti, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* - von falschen Heiligen und echten Ledermännern”, 2001; y “Sobre machos reales y santos fictivos: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, entre lo global y lo local”, 2011.

⁸⁶⁰ Cf. IWASAKI, Fernando, “¡A mí, Sabino, que me los follo!”, 2012.

podrían pensarse como textos que realizan parodias que resignifican los procedimientos de la alta literatura.

9.2. REUTILIZANDO MATERIALES PREVIOS: *UNA CARICIA PARA REBECA SOLER* (1988)

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy es un relato que se encuentra prefigurado en una obra anterior. Porque parte de lo narrado en la novela ya se encuentra presente en otro texto de Mendicutti, *Una caricia para Rebeca Soler* (1988), que tiene como protagonista al mismo personaje de la novela y se trata prácticamente de un fragmento que es incluido dentro de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* con pequeños cambios. Esta reutilización de un material previo es prácticamente textual, ya que las diferencias tienen que ver con modificaciones en los nombres y cambios menores gramaticales, agregados o elisiones (más que nada por cuestiones de redundancia o repetición en otras partes de la novela).⁸⁶¹

⁸⁶¹ Las modificaciones son mínimas de un texto al otro, a continuación ofrezco diferentes fragmentos de ambos textos para cotejar las diferencias (en primer lugar el ejemplo de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, luego separado por una barra el de *Una caricia para Rebeca Soler*, se indica número de pág. en ambos casos): “lo que una mujer tiene que tener para hacer lo que yo hice.” (114)/“lo que una mujer debe tener para hacer lo que he hecho” (7); “Jesús López Soler” (115)/“Paquito López García” (9); “Al entierro de mi padre yo no había querido ir, no porque tuviese ningún encono especial contra el pobre Vinagre” (116)/“Al entierro de mi padre yo no había querido ir, no porque tuviese ningún encono especial contra el viejo” (10); “Para más adelante, ya estaba en conversaciones con una sala, Zona Reservada, para entrar como artista invitada en su espectáculo.” (118)/“Para más adelante, ya estaba en conversaciones con una sala “Contramano”, para empezar a trabajar en su espectáculo.” (12); “No tuve valor para llamar a mi madre y le escribí una carta” (119)/“Yo no tuve valor para llamar a mi madre y le escribí una carta” (13);“(…) y a mí me pareció que a ella le había entrado de pronto la duda, que de repente no estaba segura de estar hablando con el mismo hijo al que vio por última vez dos años atrás” (119)/“y a mí me pareció que a ella le había entrado de pronto la duda, que de repente no estaba segura de estar hablando con el mismo hijo que vio por última vez seis meses atrás” (14); “y se diera cuenta de lo que yo estaba cambiando y de lo mal que lo pasaba.” (119)/“y se diera cuenta de lo que estaba cambiando yo y de lo mucho que estaba pasando.” (14); “Pensé que no hacía ninguna falta, creí que bastaba con decirle en la carta que el médico me aconsejaba que no me moviese, tú no te asustes que ya sabes que mala no estoy, ni me he metido en ninguna operación peligrosa, estoy en buenas manos pero aún es demasiado pronto y en estas condiciones ni tú ni yo nos íbamos a sentir a gusto. Todo se lo dije por escrito, así, un poquito esquinado, porque no quise de ninguna manera mentar el verbo hormonarse ni la palabra mujer, el primero porque a mucha gente todavía le suena a capricho y la segunda porque me angustiaba.” (120)/“Pensé que no hacía ninguna falta, yo creo que bastó con decirle en aquella carta que le escribí el médico me aconsejaba que no me mueva ahora, tú no te asustes que ya sabes que mala no estoy, ni me he metido en ninguna operación peligrosa, estoy en buenas manos pero aún es demasiado pronto, me siento un poco como a medio hacer y en estas condiciones ni tú ni yo nos íbamos a sentir a gusto. Dicho así, un poquito esquinado, a lo mejor otra no lo hubiese entendido, porque no quise de ninguna manera mentar la palabra hormonarse ni la palabra mujer, la primera porque suena a capricho y la segunda porque me daba en aquellos momentos un poco de grima.” (14); “Miedo me daba de pronto no llegar a ser nunca una mujer de verdad. Y ahora ya estaba metida en un callejón sin salida” (120)/“¡Mujer! Miedo me daba de pronto no llegar a serlo nunca, quiero decir de veras, ahora que ya estaba medita en un callejón sin salida” (14); “Era distinto cuando por fuera tenía enteramente la forma de un hombre, entonces era más sencillo, aunque parecía una contradicción, porque todo se lo tenía que confiar a mis sentimientos, y de mis sentimientos yo estaba segura, no como luego, metida ya en aquella transformación, que el físico tenía que ponerse a la misma altura que el sentimiento, y yo, a las pocas semanas de empezar el tratamiento, no estaba nada segura de lo que fuera a conseguir.” (120)/“¿Quién podía garantizarme que al final yo iba a sentirme verdaderamente mujer y a parecerlo? Porque yo tenía clarísimo que lo segundo no lo podría conseguir nunca sin lo primero, que era distinto cuando por fuera tenía enteramente la forma de un hombre, entonces era menos airoso pero más fácil, aunque parecía una contradicción, era más sencillo porque todo se lo tenía yo que confiar a mis sentimientos, y de mis sentimientos yo estaba segura, mi sentimientos tenían que poder más que mi físico, era lo uno contra lo otro, no como luego, metidos ya en aquella transformación, que el físico tenía que ponerse a la misma

El relato gana en 1988 el premio Ciudad de Irún, por lo que logra su publicación en una edición municipal sin demasiada difusión. Luego es reutilizado en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), casi una década después. Este uso de un material previo de forma prácticamente textual es una operación habitual⁸⁶² en Mendicutti, donde textos cortos reaparecen en el marco mayor de textos novelísticos. Este uso del relato *Una caricia para Rebeca Soler* (1988) como material prácticamente textual incluido en la novela posterior resulta interesante para pensar en la configuración del universo ficcional de los personajes de Mendicutti, este “cosmos” en el que los personajes pasan de un texto a otro, de ahí que personajes como Cigala o Rebecca (entre otros) puedan ser reutilizados/reciclados. También resulta llamativo que no habría sido señalado por la crítica este uso que hace Mendicutti en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de material casi una década anterior, ya que el relato es incorporado íntegro y con variaciones mínimas en la novela. Esta ausencia de una reflexión crítica sobre la integración del relato *Una caricia para Rebeca Soler* en el texto posterior es un ejemplo claro de la necesidad y potencialidad de un trabajo global sobre la narrativa de Mendicutti, en el que cuestiones de este tipo son fácilmente verificables.

9.3. REBECCA DE WINDSOR, EN BUSCA DE LA SANTIDAD PERDIDA

El personaje protagónico de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, Rebecca de Windsor, como dice la canción de Alaska⁸⁶³ busca la santidad y desea recorrer el camino que eleve su alma a otro nivel y el cuerpo quede atrás. Se introduce a

altura que el sentimiento y yo, a las pocas semanas de empezar el tratamiento, no tenía de pronto la seguridad de que lo fuera a conseguir.” (15); “La Cocó, que era una amiga sensata –y no como la Tamara y la Natacha, a las que todo se les va en lucir por fuera divinas-, me aconsejó que me buscara la ayuda de un psicólogo, (...)” (120); “La Cocó, que es una amiga sensata, me aconsejó que me buscara la ayuda de un sicólogo” (15); “sino a padres de familia con el forfiesta cargado de chiquillos. Esos son los mismos que luego se permiten hacerte daño por ser como eres, y los mismos que alguna vez le harían daño a mi padre y a mi madre por mi culpa.” (122); “Parte de caricia que no está en yo no tengo la culpa: (...) sino a padres de familia con el forfiesta cargado de chiquillos. La mayoría de los muchachos de mi edad se han echado a perder, las cosas como son, no hay quien los reconozca; a mí tampoco, lo comprendo. La diferencia está en que a ellos los ha cambiado la vida y las buenas costumbres, y yo he cambiado porque he querido, porque me hacía falta, y arriesgado, respondiendo de haber variado a mi gusto y no por las esclavitudes que quisieran echarme encima los demás. Por supuesto que eso era importante para mí, que si a una le ha tocado sufrir en esta vida es porque el mundo está hecho de forma que todos andamos pendientes los unos de los otros y el que presume de no hacer caso de nadie es que está muerto y no lo sabe. Otra cosa es que con el tiempo se aprenda a distinguir qué opinión y de quién es la que te importa de verdad, sobre todo si haces tu vida por tu cuenta, sin roce diario con tu gente, con la familia, sin tenerte que preocupar de la mañana a la noche de que alguien pueda hacerles daño sólo por tu manera de ser y de comportarte. A mí ellos nunca me lo dijeron, pero puede que a mi padre y a mi madre sí les hayan hecho daño alguna vez por mi culpa.” (18).

⁸⁶² Otro ejemplo ocurre con el cuento “El martirio de San Onésimo” (1994), que es reutilizado años después en la novela *El ángel descuidado* (2002).

⁸⁶³ La canción de Alaska podría ser una referencia interdiscursiva a la novela: “Quiero ser canonizada/Azotada y flagelada/Levitar por las mañanas/Y en el cuerpo tener llagas/Quiero estar acongojada/Alucinada y extasiada/Tener estigmas en las manos/En los pies y en el costado/¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!/¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!/Quiero estar martirizada/Y vivir enclaustrada/Quiero ser santificada/Viajar a Roma y ver al Papa/Quiero que cuando me muera/Mi cuerpo quede incorrupto/Que todos los que me vean/¡Queden muertos del susto!/¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!/¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!” (Alaska y Dinarama, 1989)

Rebecca como una transexual en medio de una crisis de edad a los cuarenta, lo que la motiva a empezar la búsqueda de la santidad más elevada que se nos pueda ocurrir. Pero, ¿por qué una transexual buscando la santidad? ¿Por qué introducirnos en el mundo de un personaje abyecto que recorre monasterios españoles en busca de lo que encontró en la literatura mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz,⁸⁶⁴ entre otros? ¿Pura provocación? Por supuesto, acercar el espacio de los monasterios católicos españoles, la santidad y la mística católica a los deseos de una transexual puede tener mucho de provocación. Se trata, obviamente, de espacios que ocupan los polos opuestos de un sistema sociocultural: lo transexual/abyecto y la religión católica en uno de sus sentidos más tradicionales y rígidos. Pero si la idea de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* es acercar a una mujer transexual al camino recorrido por otros santos del santoral cristiano, e incluso construirse a sí misma como una especie de nueva santa, no se trata sólo de provocación. El texto de Mendicutti tiene como objetivo demostrar que los espacios que, a veces, parecen opuestos, están mucho más cerca de lo que imaginamos. Y por supuesto, como estrategia queer, los lugares más rígidos de la moral pueden llegar a transgredirse hasta convertirse en el lugar menos esperado por una tradición heterohegemónica para la emergencia de la disidencia sexual. En *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* nos encontramos con una resignificación muy fuerte de ciertos espacios y estereotipos, una resignificación en términos queer que acerca el santoral y los monasterios católicos a, por ejemplo, el mundo de la transexualidad y la cultura leather. Me interesa señalar cómo la identidad sexual no funciona en términos de esencialismo, sino que nos encontramos ante identidades construidas en términos políticos, identidades performativas que exhiben la artificialidad de las identidades y espacios sí aceptados por la norma como la masculinidad normativa heterosexual o los monasterios y la santidad de los místicos.

La novela se estructura a partir del encuentro de Rebecca con Dany (su compañero en el recorrido místico) y el camino que emprenden juntos en búsqueda de la santidad, recorriendo las diferentes moradas para lograr la ascensión espiritual. De esa forma en el relato se van intercalando historias, de modo que el cuadro Rebecca-Dany termina funcionando como marco para una serie de relatos enmarcados, entre los que encontramos el ya mencionado *Una caricia para Rebeca Soler* y otros como la historia

⁸⁶⁴ El texto explicita la bibliografía a la que accede Rebecca: "Con no poco esfuerzo, algo de suerte y muy meritoria perseverancia encontré mucho de lo que buscaba: Las moradas, el Libro de su vida y el Camino de Perfección, de Santa Teresa; las Poesías completas de San Juan de la Cruz; De los nombres de Cristo y La perfecta casada, de fray Luis de León; el Libro de la contemplación, de Ramón Llull, y una Biblia que debía ser protestante, porque no tenía notas a pie de página y tuve que leer el "Cantar de los cantares" guiada sólo por mi devoto recogimiento en el retrete de mi corazón. Todo lo leí, casi sin tiempo para otros menesteres de la vida cotidiana y hasta de la vida excelsa. Un día tras otro, asimilé dosis masivas de literatura mística." (Mendicutti, 1997: 14)

de Quejumbres, el relato del benefactor con el alma Marlene Dietrich, la aventura con los leather, la historia de la encapuchada y Jefferson, etc.⁸⁶⁵

9.4. MÍSTICA, ALOCADA E INFLAMADA

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy contiene, en su epígrafe, una clave que podría revelar la operación del texto en términos de estrategias ficcionales de lo queer: los epígrafes que apelan a versos de San Juan de la Cruz y el poeta Jaime Gil de Biedma inscriben el texto en dos tradiciones diversas, polarizadas y al mismo tiempo unificadas por la yuxtaposición:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh, dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
Juan de la Cruz (Mendicutti, 1997: 9)

En una noche oscura,
con ansia, y en ardores inflamada,
en busca de aventura
salí, toda alocada,
dejando atrás mi celda sosegada.
Jaime Gil de Biedma (Mendicutti, 1997: 9)

La reescritura del verso original que realiza Gil de Biedma nos transporta del *Cantar de los cantares* a la vida “toda alocada” y los “ardores inflamados”. Mendicutti inscribe su texto en una tradición sexual no normativa (Jaime Gil de Biedma como poeta gay español, como sujeto abyecto de la noche, “loca” de “ardores inflamada”). El epígrafe opera sobre el texto y propugna una tradición contra-canónica que une los espacios normativos y abyectos. En otras palabras, la biblia junto al poeta que celebra sus “ardores inflamados” de disidencia sexual. La estructura responde a la literatura mística, “la iluminación” y el recorrido por las siete moradas, pero en la voz de una mujer trans sexy y empoderada.

El relato marca explícitamente que la búsqueda de la santidad por parte de Rebecca no implica la pérdida de su disidencia sexual, porque ella quiere ser una “santa sexy”, una santa que dinamite el santoral normativo: “Hace seis meses, tomé una firme determinación: ser santa. Pero se que ve que en el santoral no hay sitio para una santa tan sexy” (Mendicutti, 1997: 11).

Ante el paso del tiempo y la crisis de la degradación corporal (con rasgos autobiográficos como señala Mendicutti en diferentes entrevistas),⁸⁶⁶ Rebecca decide

⁸⁶⁵ Estos relatos enmarcados no son necesariamente como el caso de *Una caricia para Rebeca Soler* (1988), textos presentes en publicaciones anteriores, sino que se trata de producciones originales para la novela.

⁸⁶⁶ Cf. MENDICUTTI, Eduardo/SAXE, Facundo (entrevistador) “Entrevista a Eduardo Mendicutti”, 2008. Disponible en apéndice.

dejar de preocuparse por su cuerpo y buscar la iluminación interior. En la decisión de Rebecca existe un rasgo que me interesa remarcar desde un enfoque queer: Rebecca como ser se ha construido, no estamos ante un ser esencialista sino que ella devino mujer a través de un trabajo (performativo). Rebecca remarca su construcción identitaria como mujer trans, no estamos ante un modelo biologicista ni patologizador, estamos ante la identidad como un espacio de construcción política de las sexualidades disidentes. Por eso mismo, Rebecca quiere ser una “santa de lujo”:

Yo no iba a ser una santa corriente, yo iba a ser una santa de lujo. Una de esas santas que tienen deliquios, éxtasis, heridas en las manos como las llagas de Cristo, y que viven sin vivir en sí. Yo no iba a ser una santa cualquiera. Lo que ocurre es que yo no puedo, y tampoco quiero, ser una santa de mucho postín a cambio de dejar de ser la que soy. (Mendicutti, 1997: 12)

Rebecca de Windsor es una estrella, y como tal quiere devenir una santa sexy y maravillosa. Pero eso no implica olvidar o normalizar su identidad política, porque el posicionamiento identitario de Rebecca atraviesa una vida asediada por heteronormatividad:

Y renunciar a él (su nombre) tampoco me iba a traumatizar. A fin de cuentas, una se ha pasado la vida rebautizándose, porque tuve un nombre para cada cosa que fui, y a veces fui dos cosas al mismo tiempo y tuve dos nombres a la vez: hasta los once años me llamé solamente Jesús López Soler; de los once a los quince, los amigos de la calle o de la escuela, cuando querían mortificarme, me llamaban Vinagreta, porque el apodo de mi padre era Vinagre y para ellos era una forma chistosa de llamarme maricón; a los quince, a escondidas, empecé a vestirme de mujer y algunas noches hasta salía y me iba a los bares de la Colonia, con dos chaveas de mi barriada que hacían lo mismo que yo, y quería que me llamasen Sandra, como Sandra Dee; a los dieciocho me fui a vivir a Cádiz y durante ese tiempo me puse y me quité un montón de nombres, sin duda porque tenía una bulla interior que me hacía cambiar todo el tiempo de personalidad; a los veinticinco me decidí a ir por la vida, de día y de noche, vestida como me sentía, entré en el mundo del espectáculo y en los carteles me anunciaba como Rebeca Soler; cuando, doce años más tarde, me operé y conseguí reinscribirme en el Registro Civil y reempadronarme como Rebeca de Jesús López Soler, me sentí tan bien, tan completa, tan radiante, que decidí buscarme para el arte un nombre maravilloso, un nombre que quitara el sentido y que le sentara como anillo al dedo a la mujer despampanante e inaudita que ya era, y se me ocurrió esa preciosidad de Rebecca de Windsor, un nombre que me ayudaba a sentirme majestuosa y que hacía que mi público estuviese seguro de que yo era de verdad una estrella. Pero, en los respiros que me concedía en medio de aquellas miríficas canciones entre el alma y el Esposo, me preguntaba, inquieta: ¿Es Rebecca de Windsor un nombre adecuado para una santa? Para una santa mística además. (Mendicutti, 1997: 15)

Rebecca es una mujer trans, una diva, una santa mística y sexy, y al mismo tiempo es una suerte de mística literaria, por que sus deseos de santidad (y su forma de hablar) provienen directamente de la lectura de literatura mística.

9.5. LA SANTA MÁS SEXY DEL MUNDO

A Rebecca su construcción identitaria le costó atravesar un sistema que intentaba disciplinarla en un espacio con el que nunca se sintió plena como ser humano. Con coraje, trabajo y decisión se convirtió en mujer, pero no en cualquier mujer, una mujer que (en términos performativos de Butler) evidencia la ficción de normalidad del género. Rebecca deviene mujer, se autoconstruye con una identidad que nos demostraría que tanto la feminidad (como la masculinidad) son ficciones disciplinadoras de la disidencia sexual: “Sobre todo hasta que, hace diez años, tomé otra drástica decisión: operarme, dejar en el quirófano los últimos estorbos de una hombría equivocada, y convertirme por fin, de verdad y para siempre, en la mujer más sexy del mundo.” (Mendicutti, 1997: 12) ¿Es casualidad que Rebecca señale que no sólo se convirtió en mujer sino que se trata de la “mujer más sexy del mundo”? No lo creo, Mendicutti en su novela, en términos queer, está poniendo en material ficcional muchas de las teorizaciones realizadas por Judith Butler (y otros) en su teoría sobre el género sexual. La performatividad de la construcción de Rebecca logra que ella se construya como la mujer “más mujer”, genera una performance que logra desestabilizar la supuesta naturalidad de los modelos de género heteronormativos. Que la mujer más sexy del mundo se construya como tal a través de la figura de una mujer transexual podría indicarnos, como señala Judith Butler, que todas las construcciones de género son no naturales y Rebecca es tan mujer como cualquier otra, porque incluso el varón y la mujer supuestamente biológicos y naturales son ficciones culturales que disciplinan a los sujetos.

Rebecca nació en el sistema con un nombre asignado por el régimen farmacopornográfico, Jesús López Soler, y atraviesa un itinerario de nombres abyectos y autopercebidos hasta devenir Rebecca de Windsor: Vinagreta, Sandra, Rebeca de Jesús López Soler. Rebecca de Windsor es su nombre definitivo, la mujer sexy del título de la novela que aspira a la santidad. El deseo de Rebecca quiere dinamitar el santoral, modernizarlo, volverlo queer, construir un santoral queer en el que ella devenga la santa más sexy de todas. Pero no se trata de una operación sencilla, a lo largo de la novela se narra el intento de Rebecca por ingresar en el santoral, por resignificarlo, por complejizar, confundir, proliferar y dinamitar los espacios normativos. Los espacios más normativos devienen queer y la santa más sexy es una transexual que quiere sentir el éxtasis místico. Para tal objetivo, “quijotesco” en más de un sentido, Rebecca tiene como acompañante al ya

mencionado Dany, también un “iluminado” que busca el éxtasis místico y la santidad, pero que carga con un cuerpo fabricado en el mundo de los gimnasios y el culto al cuerpo del modelo gay de los años ochenta:

(...) cuando mis ojos descubrieron a pocos metros de donde me hallaba a una criatura con tantos y tan abundantes dones adornada, con un perfil tan clásico y un peinado tan moderno, con un cuello tan sólido, unos hombros tan compactos, unos brazos tan contundentes, unas manos tan cumplidas, una cintura tan irreproachable, una grupa tan prieta, unos muslos tan macizos y, a pesar de todo, aunque tal vez –me dije- gracias a la modestia y la discreción de su vestimenta, con un aura tan espiritual, que, la verdad deslumbróseme la vista, tambaleéme por un instante, y luego di yo en pensar que se trataba de un enviado del Amado para que le siguiese hasta donde el Amado estaba, o tal vez del Amado en persona, que había tenido a bien adquirir la apariencia de un culturista con sensibilidad, y que el camino que él llevase debía ser mi camino, aunque, según mi agenda, aún no me tocase quedárseme el sentido de todo sentir privado, pero ya he dicho que la que dispone es la predestinación. (Mendicutti, 1997: 18-19)

Para atravesar las siete moradas de la búsqueda de la santidad, Rebecca debe volver a mover su identidad. Para acceder a uno de los monasterios junto a Dany, ella debe travestirse en varón, jugando con construcciones de género una sobre otra que complejizan el eje normativo. Las identidades dejan de ser fijas, Jesús se vuelve Rebecca y Rebecca vuelve a convertirse en varón para entrar en uno de los territorios más regulados del sistema normativo: los monasterios católicos españoles. En ese sentido, resulta interesante que la identidad deja de ser fija, o se construye una complejidad que rompe con las identidades estables: Rebecca es mujer, pero deja de serlo y vuelve a serlo y sus objetos de deseo se mueven continuamente. Los modelos de oposición y normalización se deconstruyen y la mujer transexual que es Rebecca deviene un sujeto disidente que no responde a “lo normal”. Pasamos de la masculinidad biológica a la travesti a la mujer transexual a la santa más sexy del mundo al varón travesti hasta caer en la *queerness* más disidente.

9.6. ENTRA MARLENE DIETRICH

En una de las historias contenidas en la narración-marco de Rebecca hay recursos que resultan importantes para pensar novelas posteriores de Mendicutti. En la “Segunda morada” encuentran que el monasterio está completo porque el benefactor del mismo se encuentra agonizando y muere poco después de la llegada de Dany y Rebecca. En el funeral, se utiliza cierto dispositivo narrativo que es retomado en *Mae West y yo* (2011), ya que a Rebecca se le aparece una mujer muy peculiar:

La mujer que me había hablado se arrodilló a mi lado, a mi derecha. Volví a mirarla. La mujer que me había hablado no era lo que se dice guapa, pero tenía una cara con mucha personalidad, e iba vestida

exactamente igual que Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai*. (Mendicutti, 1997: 80)

Es una mujer “vestida” como Marlene Dietrich, que no resulta del todo “igual” a ella. Pero se ríe exactamente igual. Rebecca piensa que es la viuda pero no lo es. Hasta que Marlene Dietrich le habla (sólo Rebecca puede verla) y revela quién es: “Yo soy su alma” (Mendicutti, 1997: 81). Esa mujer es el alma del benefactor, el espíritu reprimido en vida del benefactor fallecido el convento. El uso de la figura de Marlene Dietrich como personaje recuerda mucho a la Mae West imaginaria del texto posterior de Mendicutti. En este fragmento el texto exhibe un camino diferente al de Rebecca, el benefactor optó por la represión de su sexualidad/deseos/ser, su alma que sufrió la represión, luego de su muerte se vuelve Marlene Dietrich y Rebecca es testigo de la aparición. El diálogo marca lo que tuvo que sufrir el alma, que siempre supo que quería ser como la actriz alemana, pero el benefactor le hizo algo peor que el maltrato, la “reprimió”. El vínculo directo con lo hollywoodense⁸⁶⁷ no es original en Mendicutti, ya está presente en textos anteriores, pero la recreación de la actriz es un procedimiento que prefigura el recurso central utilizado en *Mae West y yo*: “El siempre fue muy estricto, muy severo, muy señor. Pero desde que tuvo uso de razón, yo, su alma, quise ser como Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai*. Figúrate el drama.” (Mendicutti, 1997: 85).⁸⁶⁸ No es casualidad el contexto, la parodia de Mendicutti recae sobre los ámbitos conservadores, el benefactor de una abadía, gran señor católico y estricto, reprime sus ganas de ser “mujer fatal”. Rebecca es la otra cara de esa misma moneda, ella es la no-represión y comprende a Marlene Dietrich:

Me lo figuré. Me costó trabajo, porque no era fácil imaginarse a un prohombre admirado y seguramente temido por todos, a un clásico protector de viudas y huérfanos, a un benefactor de abadías, a un padre de familia ejemplar, a un cristiano viejo, a un español intachable en permanente conflicto con su alma, deseosa de ser mujer fatal. No era fácil, pero me lo figuré: una lucha interior desgarradora. (Mendicutti, 1997: 85)

La referencia explícita al film *Shanghai Express* (1932, dir. Josef von Sternberg) se repite a lo largo del fragmento y la frase icónica de Marlene Dietrich en la película es citada por el texto, Hollywood vuelve a ser utilizado como una referencia directa a la disidencia sexual visible:

Tú no sabes lo que es morirte de ganas de ir por ahí hecha una lagarta de alto copete, arregladísima, con unas pestañas interminables, con una

⁸⁶⁷ Hollywood le sirve a Rebecca para comparar todo lo que ocurre en su vida, como ya pasa en textos anteriores. Una vez más las referencias y menciones al cine de Hollywood son numerosas: Audrey Hepburn, Troy Donahue, Alain Delon, Charles Boyer, Rita Hayworth, Grace Kelly, Marlene Dietrich, *Rebecca*, *Shanghai Express*, Clive Brook, Sean Connery, entre otros.

⁸⁶⁸ En *Mae West y yo* (2011), Marlene Dietrich aparece como parte de la tríada de actrices-divas que admira el protagonista y de las que realiza espectáculos de ventriloquía.

caída de ojos de gran efecto, con una voz ronca, muy turbadora, para decirle a un pretendiente íntegro pero con poco mundo: “Han hecho falta muchos hombres para llamarme Shanghai Lily”; eso, por si no lo sabes, es lo que le decía la Dietrich al galán de la película, que se llamaba Clive Brook. Tú no sabes lo que es soñar día y noche con ir por ahí con ese plan, y que te repriman sin contemplaciones.” (Mendicutti, 1997: 85)

El uso de Marlene Dietrich y la cita de la frase prefigura directamente el juego narrativo que se realiza en *Mae West y yo*⁸⁶⁹ con las célebres frases de Mae West. En el lugar más íntimo de la normalidad Rebecca encuentra la disidencia, en su segunda “iluminación”, Rebecca se encuentra con una mujer igual a Marlene Dietrich en *Shanghai Express*, que resulta ser el alma del más recto caballero y benefactor del monasterio. En el lugar más normalizador y conservador, en el espacio más heterohegemónico, el texto nos presenta la queerness. El varón recto y heterosexual en su lugar más íntimo, en el alma que reprimió toda su vida, tiene a Marlene Dietrich, a la mujer que le hubiera gustado ser, a todo lo que reprimió y dejó de lado para desterrar su *queerness*. El “difunto benefactor” quiso ser todo lo que Rebecca logro ser. Lo queer se encuentra como raíz elidida o reprimida, en ese caso, de la normalidad. Los lugares se acercan, se desvirtúan y descentralizan, “lo normal” deviene queer y Marlene Dietrich es la mujer trans oculta en el varón de moral más “correcta” de la comunidad normativa.

9.7. ÉXTASIS MÍSTICO, ÉXTASIS SEXUAL

El dispositivo cómico es utilizado de forma constante, ya que ambos personajes deconstruyen la idea de santidad mística. Por eso Rebecca “habla” todo el tiempo como mística. Pero en ese “hablar” hay una adaptación particular del lenguaje acercándolo a los códigos de la disidencia sexual. Desde la “Primera morada” queda explícito que Rebecca aspira a la santidad por medio del éxtasis, lo que permite al texto vincular directamente “éxtasis religioso” con “éxtasis sexual” en un juego que alude a la deconstrucción de la normalidad religiosa. Los monasterios y los frailes se vuelven lascivos y sexuales, equiparables a lugares de intercambio sexual y abyección. Devenir santa se convierte en una operación queer de resignificación, los espacios, los sujetos y las acciones devienen queer en el mundo más normativo de los monasterios. Lo sexual se une a lo monacal y el éxtasis místico se convierte en un orgasmo transexual. Rebecca sufre diferentes éxtasis en los que se encuentra con “el Amado”, pero en el mundo en el que la normalidad se resquebraja y se convierte

⁸⁶⁹ El uso de las frases de las divas hollywoodense viene ya de *Tiempos Mejores*, con la frase de Rita Hayworth y continuará en su máxima expresión en *Mae West y yo* con toda una colección de frases reales (e inventadas) de la diva que da título a la novela.

queer el Amado ya no es Jesús en el sentido tradicional y religioso, porque la operación queer vuelve disidentes los momentos de “iluminación”:

Pero él ya me apretaba contra su cuerpo con mucha fuerza y entonces sentí toda su hermosura. Yo nunca había sentido tan cerca una hermosura tan grandísima. Me dislocó. Me volví pantera, todo el cuerpo se me hizo garra, sus ropas terminaron hechas jirones en un santiamén, el vestido adlib también acabó enseguida hecho trizas, porque los dos éramos de pronto de lo más felinos, aunque él más fuerte, así que me cogió en brazos, una ráfaga de viento terminó de desnudarnos, era imposible que la mañana se volviera más luminosa, la paja del pajar cantaba a voz en grito el *Aleluya* de Haendel, la mañana reventaba de tanta luminosidad, un coro de serafines vestidos de verde oliva salmodiaba melodías misteriosas aunque algo marciales y, en el momento en que él buscaba mi puerta de los suspiros, se produjo aquella revelación brutal y entonces, cuando yo esperaba ver por fin el rostro del Amado, le reconocí: no era el Amado, era ¡el Che Guevara!” (Mendicutti, 1997: 40)

Porque Rebecca comparte con Maridiscordia y La Madelón el compromiso político con lo revolucionario y la rebelión propia de fines de los años sesenta. Ella tiene un pasado del que no reniega y en el que luchó: “Pero no tengo ningún derecho a renegar de la muchacha fogosa y peleona que fui. Después de todo, lo que me había pasado tenía su lógica. Hubo un tiempo en que mi ídolo era el Che Guevara (...)” (Mendicutti, 1997: 40)

9.8. ÁNGELES LEATHER, MONASTERIOS SM Y TOM DE FINLANDIA

En un mundo queer en el que el Amado Jesús se convierte en el Che Guevara los espacios se resignifican como estrategia queer. Lo abyecto se une a lo normalizado y Rebecca nos señala que lo normalizado puede ser lo más queer. Dany, en su momento más místico, confunde a los “zagales” (adolescentes) con ángeles. Luego a Rebecca le ocurre lo mismo con los asistentes a un encuentro leather, a los que ve como ángeles que vienen por ella. Bajo diferentes miradas, el mismo lugar se convierte en normalizado o totalmente queer. Una de las posibilidades que sugiere el texto es que todos los espacios, incluso los más “sagrados”, se pueden reconfigurar y resignificar como disidentes:

Me alarmé, como es natural. ¿Dónde se ha visto a una mística en semejante descompostura? Bueno, me dije, la mística es descompostura por definición. El secreto a lo mejor estaba en descubrir por qué Dany se descomponía por arriba y yo me descomponía por abajo. ¿De quién era el error? ¿En qué cuerpo, en qué mirada, en qué cabeza estaba el fallo? Allí donde Dany veía ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y potestades yo veía chavalotes de pueblo; aquellos que para Dany eran espíritus alados, para mí eran cuerpazos mortales y en calzonas y, para colmo, en la edad del reventón y con unos muslos como para repicar a destajo y floreando. (Mendicutti, 1997: 54)

Uno de los ejemplos más significativos en torno a la resignificación de los espacios como estrategia queer ocurre en el monasterio de San Esteban de los Patios, en el que Dany, aficionado a la penitencia y la flagelación como modo de “iluminación” visita la tienda de productos y recuerdos. En ella los monjes venden instrumentos de penitencia, como “un látigo de mango y flecos de cuero, con nudos muy artísticos pero nada tranquilizadores, y pequeños bolindres blancos, salpicando todo el artilugio” (Mendicutti, 1997: 34). El látigo de penitencia se convierte, en la operación queer de la novela, en un instrumento de placer SM; y el éxtasis y la penitencia devienen formas de placer, la cultura monástica se vuelve queer y el SM se convierte en la herramienta de placer. El “producto estrella de nuestra casa” como dice el padre Gregorio, vendedor de la tienda, es casi un juguete sexual que unifica a los seres abyectos y a los monjes. Dany lo toma como un instrumento para acceder a la santidad, pero es una santidad que deviene “vicio” y abyección, una santidad queer que convierte en disidencia todo el espacio del monasterio. La tienda del monasterio deviene sex-shop y la penitencia como camino a la santidad se convierte en placer SM. Incluso el detalle de aludir al látigo como si se tratase de un juguete sexual, un dildo, remarca la resignificación del espacio. En ese monasterio los juguetes sagrados son instrumentos de castigo que contienen placer subversivo: “Si van a utilizarlo los dos –advirtió el padre Gregorio, con retintín-, es conveniente que compren uno para cada uno. Por razones sanitarias.” (Mendicutti, 1997: 68). Los espacios se deconstruyen y se unifican los lugares y los modelos opuestos: el sex-shop y el monasterio, el gimnasio y el lugar de reclusión de los penitentes, la iglesia junto a lo gay y lo SM gay en el camino de la mística y la penitencia. El SM gay como estrategia queer se convierte en regla. Eso pasa en el caso de Dany, cuyo placer se asocia al dolor y a la penitencia. En el mundo resignificado de la novela, la penitencia es placer sadomasoquista: “una culpa por la que tenía que hacer penitencia, y no sabes lo bien que me siento cuando me doy latigazos, Rebecca, no sabes lo aliviado que me encuentro y el gusto que da.” (Mendicutti, 1997: 69). Rebecca no acepta esa opción, porque Rebecca construyó su cuerpo con esfuerzo, y el dolor y la penitencia placentera de Dany no son sus opciones.

El SM gay-lésbico en el texto de Mendicutti opera como otra de las posibilidades de tornar queer el espacio “normal”. El monasterio se convierte en espacio de penitencia, pero desde un prisma queer, se convierte en un espacio en el que ocurren orgías SM gay, así como la penitencia se convierte en una forma disidente de placer sexual. Rebecca, a diferencia de Dany, no busca castigar (u otorgar placer) a su cuerpo con la penitencia, ya que el cuerpo en sí de Rebecca fue realizado como operación queer de resistencia y resignificación.

La novela tiene un momento en el que la inclusión del SM gay se hace explícita. En uno de los momentos de “iluminación” de Rebecca, ella ve a un grupo de varones gays leather que se dirigen al “gran encuentro” de leather y SM Gay, pero los ve como un grupo de ángeles que “el Amado” le envía:

Quitando al que tenía apariencia de domador maduro –y que daba perfectamente el tipo de esos cincuentones que parecen cuarentones y se visten como motoristas veinteañeros-, todos se ajustaban al modelo de soltero de treinta años, mandíbula cuadrada, nariz recta, pelo cortísimo y cuerpo de gimnasio. Había uno cuyas ganas de entrar en acción se le notaban en la forma nerviosa de mirar, en el repiqueteo constante de la pierna derecha y en el apetito con que se pasaba cada dos por tres la lengua por los labios, y además había que ver qué labios; llevaba una gorra de cuero negro muy calada y movía mucho la cabeza de un lado para otro, como si no estuviera seguro de por dónde le vendrían las instrucciones para demostrar de lo que era capaz, y de pronto me miró a mí y a mí me dio un calambrazo, pero se ve que yo no era su tipo, porque enseguida desvió la mirada, y al momento la dejó caer en Dany, y entonces sonrió. (Mendicutti, 1997: 214)

Se vuelven a confundir y resignificar los espacios, estereotipos y lugares. Y al igual que en las historietas de König, se hacen presentes las referencias explícitas a Tom de Finlandia como una representación visual de la masculinidad gay. Los personajes icónicos de Tom de Finlandia en un encuentro leather devienen ángeles que visitan monasterios españoles en busca de aspirantes a la santidad. Los estereotipos de la cultura gay se confunden y juegan con la doble lectura:

De hecho, por las pintas, parecían más bien centuriones selectos del ejército celestial. Fornidos, vestidos de la cabeza a los pies con prendas de cuero –aunque algunos lucían sólo un chaleco que les dejaba los musculosos brazos al aire- y con el pelo muy corto, lograron maravillarme cuando comprendí que en la milicia seráfica también había un cuerpo de élite. Desde luego, no hacía falta que se esforzasen así para lograr llevarme con ellos hasta el fin del mundo. (Mendicutti, 1997: 207-208)

En el otro extremo se ubica Dany, en un cambio de roles con Rebecca, que ya no ve la santidad en la abyección, como ocurre al principio del texto “¿Pero es que no te das cuenta? –Dany empezaba a impacientarse- son adictos al leather” (Mendicutti, 1997: 208). El SM gay se convierte en una forma de lograr la santidad en el universo ficcional del texto. La estrategia queer de acercar, desvirtuar, torcer y reconvertir los espacios rompe con la santidad clásica y las figuras angélicas y el éxtasis místico se convierten en una orgía SM gay con personajes escapados de un dibujo de Tom de Finlandia.⁸⁷⁰

⁸⁷⁰ En una de sus columnas en el diario *El mundo*, Mendicutti vuelve a utilizar la referencia a Tom de Finlandia: “Un joven y despampanante escritor chileno. Es tan despampanante que, cuando llegas a Santiago y te diriges a una reunión, conferencia, mesa redonda o similar en la que él estará presente, te

(...) Dany ya había sido abordado con mucha decisión por otro ángel, éste con apariencia de dibujo de Tom de Finlandia. (Mendicutti, 1997: 212)

El otro era el que parecía salido de una revista de dibujos de Tom de Finlandia, aquel señor que pintaba unos machazos con bultos enormes y músculos reventándoles por todas partes y a los que una que iba de tercera vedete en *Sabor a gloria* —el espectáculo que empezó a darme popularidad y categoría— era adicta profunda, aunque yo advertí enseguida que la condición angelical le daba al ángel finlandés una pátina de misteriosa dulzura que no estaba al alcance del mejor dibujante del mundo. La misteriosa dulzura se le notaba hasta de espaldas y, desde luego, en la finura de haber elegido un pañuelo blanco que le asomaba, con mucha gracia, del bolsillo culero del pantalón, a la derecha. En realidad, los siete ángeles ofrecían una sinfonía de pañuelos de colores, y uno lo llevaba gris, otro verde militar, otro rojo vivo, y dos lo llevaban púrpura, aunque uno en el bolsillo izquierdo del pantalón y el otro en el derecho. (Mendicutti, 1997:215)

La estrategia es acercar los universos y demostrar con ejemplos muy claros, que entre la santidad y el éxtasis místico y el mundo queer del SM gay y los dibujos de Tom de Finlandia no hay tantas diferencias. Que en un punto la normatividad más hegemónica contiene en su seno interno la *queerness* que abyecta de su sistema. En un juego de prismas cada personaje, Dany y Rebecca, observan realidades diferentes, pero que más allá de la visión contienen una misma *queerness* cultural, sólo que en un ámbito es abyectada del sistema y en el otro es abrazada como lugar de resistencia.

Rebecca en ese universo de santidad y SM gay entremezcladas se vuelve un ejemplo de la unión de la abyección y la normalidad, se convierte en la clave de lectura que unifica lo mejor de ambos mundo en un mismo cuerpo:

-Debajo de ese modelo tan sencillo, me dijo, mirándome de la cabeza a los pies— seguro que hay una dominatrix.

Un poco desconcertada me quedé, no voy a negarlo. Confiaba, por supuesto, en que una dominatrix fuese algo así como una criatura mística que sabe lo que se trae entre manos, pero consideré oportuno aclarar las cosas, así que le repliqué al ángel olímpico:

-Perdona: debajo de esta ropa tan sencilla lo que hay es una santa. Bueno, una santa en potencia. Que sea dominatrix o no sea dominatrix supongo que ya dependerá del tipo de santidad que más se adapte a mis características. Claro que si un ángel como tú me ve dominatrix, será que tengo madera. Eso sí, santa de levitar, por descontado. (Mendicutti, 1997: 216)

Rebecca se convierte en la santa dominatrix más sexy del mundo, la mujer trans que contiene la *queerness* que dinamita el sistema de normalidad y convierte a los ángeles en dibujos de Tom de Finlandia y a la santidad y el éxtasis místico en un gran orgasmo queer.

advierten que lleves la botella de oxígeno, por si te da el desmayo. Tiene cara de dibujo de Tom de Finlandia y cuerpo de “boy” dedicado al streeptease.” (Mendicutti, 2001)

Los espacios se reconfiguran y el monasterio se convierte en una tienda leather y los monjes trabajan el cuero que se utiliza en las orgias SM del Gran Encuentro Internacional de Leather. En la tienda del monasterio de San Servando el trabajo de cuero de los monjes vuelve a mezclarse con la posibilidad del leather y SM gay, con referencias específicas a elementos propios del SM y mención explícita de lugares SM:

En la tienda, además de prendas de vestir –pantalones, cazadoras, chalecos, calzones cortos y ajustados, taparrabos simples y de fantasía, y camisetas pensadas para dejar el ombligo al aire-, había botas, gorras, muñequeras, rodilleras, guantes, mochilas, correaes, tirantes, cinturones, todo en modelo liso o adornado con tachuelas o cadenas o meritorios grabados en el propio cuero, e incluso látigos, cilicios y otro material de martirio o penitencia. Todo cien por cien de artesanía y de primera calidad. Pero lo más simpático era la decoración. Consistía fundamentalmente, en montones de fotos clavadas con chinchetas a lo largo y ancho de las paredes de la tienda, y muchas de las fotos estaban dedicadas a los Siervos de la Estricta Observancia, o a la propia abadía de San Servando, por quienes aparecían en ella, no sé si todos ángeles, pero desde luego todos vestidos de cuero de arriba abajo. Muchos aparecían delante de tiendas o bares de nombres como Bootscoot (Melburne), Le Track (Montreal), Twilight Zone Kellerbar (Berlín), Mr. Chaps Leatherworks (Hamburgo), Stablemaster Bar (Amsterdam), London Leatherman (Londres), Eagle's y The Pleasure Chest (Nueva York), Jackhammer (San Francisco) y SR (Madrid). Y no es que yo me aprendiera de memoria todos esos nombres tan retorcidos, no. Esos nombres son los que aparecen en las fotos del folleto ilustrado a todo color, tan lujoso como un catálogo navideño de Loewe, con el que los monjes de San Servando hacían publicidad de los solicitadísimos trabajos en cuero de sus talleres. Ese folleto, que tanto contrastaba con el humilde tríptico en blanco y negro que informaba sobre la historia y la vida monacal de la abadía propiamente dicha, también me lo llevé de recuerdo, y a lo mejor cualquier día echo mano de él si tengo que dar, en mi vida privada o en mi vida profesional, una imagen dominante. En aquel momento, ninguno de aquellos cueros me hacía ninguna falta. (Mendicutti, 1997: 225)

Esta cita extensa marca cómo se mencionan explícitamente los elementos de lo SM gay y el espacio de la tienda del monasterio se vuelve prácticamente un sex-shop SM leather. Con fotografías de “ángeles” frente a bares y espacios SM gay reales. El juego deconstructivo y paródico rompe con la normalidad religiosa y el mundo se vuelve un espacio SM gay. Y se menciona bares reales SM gay de Nueva York, entre ellos, el Eagle, el mismo bar leather de *Bis auf die Knochen* (1990) de König.

9.9. COSMOS MENDICUTTI: COLET LA COCÓ

En el texto, para recordar el momento en el que Rebecca cambió y le hizo conocer su nuevo ser a su madre se introduce un flashback de varias páginas, que textualmente corresponde a *Una caricia para Rebeca Soler* (1988), la narración anterior de Mendicutti en el que el personaje de “Rebeca” vuelve a su hogar después de su

cambio de sexo y se presenta a su madre que la acepta con una caricia. En el relato intercalado se menciona un personaje ya conocido de otra novela que funciona como ejemplo del cosmos Mendicutti, La Cocó:

La Cocó, que era una amiga sensata (...), me aconsejó que me buscara la ayuda de un psicólogo, que ella sí se hacía cargo del guirigay que se le puede organizar a una por dentro en un trance así, y no porque lo haya experimentado, que le tiene un canguelo espantoso a la cirugía y a todo lo sintético, ella todo lo confía a sus dotes histriónicas, que ella es genéticamente farandulera, biológicamente actriz, aunque cómica de oficio y de beneficio nunca lo ha sido (...). (Mendicutti, 1997: 120)

La Cocó es una de las voces narradoras de *Siete contra Georgia*, Colet La Cocó, la ejecutiva que recorre diferentes lugares del mundo en busca de sexo. Es parte de este universo ficcional donde los personajes aparecen, reaparecen y son reutilizados/reciclados.

9.10. EL RELATO ENMARCADO DE QUEJUMBRES

En el universo ficcional de la novela no sólo los espacios devienen queer, también la religión y la moral se convierten en espacios cuya *queerness* se encuentra reprimida u oculta pero sale a la luz. El caso de la historia intercalada del pueblo de Quejumbres, donde al mayor héroe, el “Amado”, “lo mataron los guardias civiles en medio de una revuelta, mientras Franco pescaba salmones. Tenía treinta y tres años, la edad de Cristo.” (Mendicutti, 1997: 153-154). Este personaje dejó una viuda, que agoniza en el momento en el que Rebecca llega a Quejumbres. En ese pueblo los varones debían pasar la noche anterior de su casamiento en la cama de la viuda del Amado, Rosa. Ésta se construye como una mujer queer cuyo sacramento deben tomar todos los varones antes de ingresar en la normalidad del casamiento binario. Lo interesante es que todo se encuentra invertido, porque Rosa es queer, Rosa es como Rebecca, se construyó como mujer, e incluso ante el descubrimiento del secreto de Rosa, de su etiquetaje biológico como varón “¡Era un hombre! ¡La Rosa tenía todo lo que tienen los hombres! ¡La Rosa era un hombre!” (Mendicutti, 1997: 161), la sociedad del pueblo lo niega y el secreto vuelve a ocultarse. Posibilidades que se potencian en el relato, en la sociedad más conservadora y “normal”, la construcción se realiza sobre lo queer, en el lugar más íntimo, en el sacramento más puro, hay *queerness*. Lo queer está en Quejumbres, oculto, reprimido, silenciado, pero está y sale a la luz y es imposible de detener. Rosa en su lecho de muerte quiere que el secreto sea revelado, que lo queer estalle y el pueblo vea su rostro queer y no lo pueda negar. La posibilidad queda latente y Rebecca encuentra un reflejo de su propia biografía trans en la vida de Rosa, viuda y mujer queer de un pueblo que reprime su *queerness*. El sacramento

“profanado” se vuelve un sacramento queer que consiste en dinamitar la masculinidad heterohegemónica.

9.11. UNA SANTA CONTRA-SEXUAL

La tercera “iluminación” termina de acentuar los rasgos de la operación queer, cuando Rebecca se encuentra con “el Amado” en una versión lesbiana todos los binarismos se deconstruyen. Rebecca termina abrazando una contra-sexualidad en la que ella, como mujer transexual, termina sufriendo un éxtasis místico/orgásmico con un Dios-mujer, el relato se convierte en queer, subversivo y disidente y ya no hay forma de detener la destrucción de las ficciones de identidad binaria y naturalizada:

Era raro. Nunca he tenido yo veleidades tortilleras y ni siquiera un poquito de curiosidad –y no es que me parezcan mal, sino todo lo contrario, que en la variación está el gusto y en el gusto de los demás nadie tiene derecho a meterse-, pero allí me veía de pronto, con el disfrute corriéndome por todo el cuerpo por lo estremecida de gozo que se encontraba mi alma, y quien me ponía en trance resulta que tenía cara de lanzadora de jabalina, lo que no dejaba de ser una notable novedad, tanto que a lo mejor a eso –a que estaba, como quien dice, bautizándome en el gusto de la mujer- se debía lo fuerte de la experiencia, que nunca hasta aquel momento había tenido yo algo que tanto se pareciese a la levitación. (Mendicutti, 1997: 168-169)

Este Amado-Cristo-mujer termina de subvertir todos los roles y e identidades de género, Rebecca, más allá del juego con la posibilidad de Dios-mujer, deviene una mujer transexual que mantiene relaciones sexuales con una monja “masculina”, otra vez, la *queerness* está en los espacios normativos del relato, se unifican los espacios para volverlos equiparables y totalmente queer.

El éxtasis místico deviene orgasmo transexual y la vida santificada se contrapone a la biografía de Rebecca. Ella propone un cambio para la mística: “La mística también tiene que evolucionar” (Mendicutti, 1997: 197). En el camino de la santidad la sexualidad, el sex appeal y la transexualidad se cruzan con el éxtasis de los místicos: “Mira, hijo, en eso a lo mejor tienes razón. Pero hay una diferencia. Tú eres aparatoso porque has querido. Yo, en cambio, no soy sexy de vicio; soy sexy de nacimiento.” (Mendicutti 201-202). Rebecca no lucha contra su ser, no lo reprime, no lo margina, prolifera su identidad y su sexualidad se convierte en un espacio categorial que se mueve entre diferentes sectores de la sexualidad disidente.

9.12. SANTA REBECCA DE WINDSOR: ÚNICA, SEXY Y DISIDENTE

La resignificación de la normalidad en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* se configura para lograr que lo normativo se torne abyecto. Así los lugares, espacios e identidades de género se multiplican, confunden y resignifican para lograr que el género y los modelos establecidos por una sociedad heteronormativa y heterohegemónica se quiebren y den lugar a expresiones literarias propias de lo

queer, apartadas de lo gay normalizado y más cercanas a la disidencia sexual. A través de Rebecca se está rompiendo con todos los estereotipos, se está desacralizando la literatura y dinamitando los lugares rígidos de la heteronormatividad y el canon literario “normal”, uniendo la abyección a la alta literatura. En el juego queer de la novela de Mendicutti la literatura se convierte en un grito queer de rebelión y burla contra los “literatos” y la normalidad literaria y sexual.

Rebecca busca la santidad en el lugar menos queer que uno imagina, pero los espacios en la novela se reconfiguran y la diva trans deviene la santa más sexy del mundo. Y en su camino se da cuenta de que la santidad es un lugar imposible para ella, porque no puede ni quiere dejar atrás su identidad, su posicionamiento identitario en el sentido más político y radical del término, si para ser santa hay que olvidarse de la sexualidad y de “ser sexy”, Rebecca decide abandonar la idea. Porque en su camino se da cuenta de que ella ya es santa, ya tomó el mayor sacramento que se podía pretender, su devenir trans; su santidad es queer y se constituye en el momento en el que decidió convertirse en la mujer sexy que siempre sintió que era. En el momento en el que Rebecca recuerda su operación y el despertar con la niña/niño que es su memoria y su vida reescrita, entiende que ya tomó el sacramento y devino santa, tal vez no santa en términos cristianos, pero su santidad queer ya existe y esa santidad consiste justamente en la construcción de una identidad política transexual que la convierte en la mujer más sexy del mundo. Una identidad, una santidad, que la hace ser ella, ser sexy tal como lo fue desde su nacimiento, pero sin ataduras y represiones. Porque, finalmente, Rebecca es la mujer más sexy del mundo y su santidad es su identidad política y subversiva, ya que ella no va a castigar su cuerpo, porque su cuerpo es su identidad política, cultural y sexual, una identidad construida contra un mundo que busca abyectarla y destruirla, una identidad política que dinamita un sistema de género binario. Ese cuerpo no es castigado (ni martirizado como hace Dany con sus “músculos”), porque ese cuerpo ya es lo que ella siempre quiso que sea, y ese cuerpo alberga su santidad, una santidad no normativa, una santidad queer:

Aquí me tienes. Ya sé que no hay nada que hacer, pero podías habérmelo avisado antes. No es que me arrepienta, no es que yo crea que he perdido el tiempo, ni que me dé coraje poner los pies en el suelo y saber hasta dónde puedo saltar, ni que me achare por ser como soy y tenerlo todo como lo tengo, pero esto era cosa de dos y alguna explicación habrá que dar. Yo sólo quería llegar a lo más alto y lo más lejos que pudiese, y poner en un trono lo más bonito que tiene toda persona, que es su interior, y por nada del mundo quería ponerme a llorar encima de los destrozos que a este cuerpo serrano, como a cualquier otro, le causa la edad, y no quería acabar en un saco de pellejo y, lo que es peor, con el corazón andrajoso. Yo quería estar por tu fuego lacerada, y salirme de mí y llegar a tanta altura que un solo vuelo valiera por mil, y saciarme del agua de la fuente de donde viene

todo origen, y esparcir tus cabellos mientras el aire de la almena lastimaba mi cuello y suspendía todos mis sentidos, y estar contigo tan a gusto que no me importasen los años ni los achaques ni las miserias de este mundo, sino sólo tú. Y no me digas que no tenía derecho a pretenderlo. Tenía tanto derecho a intentarlo como cualquiera, pero se ve que soy poca cosa para tan altos deliquios, ya ves. No voy a quejarme, no te creas. No voy a reprocharte nada. Pero que conste que lo he puesto todo de mi parte, que no me ha importado dejar de lado mi amor propio y los truquitos que una tiene para disimular los deterioros, confiar como una lela en un tarugo como Dany, vestir para los ojos de los demás como una intelectual prehistórica, castigarme el gusto y el olfato con lo que me gusta un perfume y con el trabajito que me ha costado encontrarle la ciencia a la cocina creativa, educarme el oído para no caer en trance con Juanita Reina o Barbra Streisand –cada una en su estilo- sino con los motetes, y aprenderme prácticamente de memoria las obras de los místicos, que bien sé yo el tiempo que hará falta para quitarme del todo esta manera de hablar. Lo único que no hice, es cierto, fue castigarme el cuerpo. Pero es que este cuerpo ha sido mi salvación, ¿comprendes?, con este cuerpo he aprendido a quererme, por este cuerpo me he jugado la vida, para este cuerpo me he inventando mi nombre, sin este cuerpo habría sido incapaz de enfrentarme al mundo. Seguramente no soy tu tipo, qué le vamos a hacer. Sabré llevarlo con gracia, no te preocupes. Maduraré con estilo, aprenderé a llevarme bien con mis destrozos, tiraré de mis ahorros si no encuentro una ocupación que me siga poniendo en mi sitio, y trataré de ser buena gente. Y este cuerpo me acompañará. Este cuerpo y todo lo que ha pasado. Y cuando este cuerpo y mi memoria me pongan a hervir, me soltaré como unas castañuelas. A la edad que tenga. Esté con quien esté. Me cueste lo que me cueste. Y aunque te eche de menos por no haberte tenido nunca. Pero yo no me voy a achicar. No me voy a desfondar. No voy a castigarme. Y no voy a echarme a perder ni voy a tener remordimientos ni voy a acomplexarme. Porque yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy. (Mendicutti, 1997: 271-273)

En el recorrido queer, el personaje atraviesa las barreras binarias del género y se convierte en subversión pura, en la *queerness* que resquebraja el modelo binario como grito de lucha. Porque Rebecca, en su búsqueda de la santidad, se da cuenta de que es una mujer de verdad, que la verdad es relativa y la misma construcción de verdad está en su ser transexual. Rebecca dinamita el binario y se vuelve queer en el sentido más radical de la palabra, gracias a su recorrido por los géneros y la identidad sexual. En el mundo queer de la novela, la resurrección de Jesús es la resurrección trans, Jesús renace como Rebecca, vuelve a la vida y el mundo se resignifica desde una perspectiva queer.

10. LA FAMILIA QUEER: *EL BESO DEL COSACO* (2000), CULMINACIÓN DE LA TRILOGÍA FAMILIAR

El beso del cosaco (2000) es la última novela publicada por Eduardo Mendicutti en el siglo XX. Cierra lo que he tipificado por razones de análisis como la segunda etapa de la obra del autor, en la que se produce su profesionalización como escritor y se lo

proyecta como novelista español de los años noventa que retrata cuestiones vinculadas directamente con la comunidad gay española.

En esta novela se retoma la línea de temática familiar trazada por *Última conversación* (1984) y *El palomo cojo* (1991), que junto a *El beso del cosaco* podrían conformar una trilogía de novelas familiares que confrontan con la ficción de “familia normal”, la reconfiguran y deconstruyen. También la novela reutiliza recursos narrativos presentes en obras anteriores. En primer lugar, se superponen diferentes momentos temporales, con un presente que constantemente remite a historias en el pasado para completar la historia familiar. A este recurso se agrega la superposición de espacios, porque la acción transcurre en la casa familiar en España pero paralelamente se alude a lo que ocurre con la protagonista en California. En segundo lugar, la novela utiliza un procedimiento habitual en Mendicutti que consiste en la presentación de una narración que funciona como marco general de relatos más breves.

10.1. UNA HISTORIA DE FANTAMAS ENTRE CALIFORNIA Y ESPAÑA

Elsa Medina Sheenan,⁸⁷¹ una mujer anciana regresa al hogar que abandonó décadas atrás y al que nunca volvió, la casa familiar, La Desembocadura. Ahí se encuentra con su hermana, su cuñado y otros personajes. Pero también comienza a recibir visitas y rememorar la historia de los personajes de la familia muertos en situaciones dramáticas por la maldición del cosaco. Lo que quiere finalmente hacer Elsa es una fiesta celebratoria de su muerte con todos los espectros de la familia. A medida que avanza la acción el lector comprende que hay una suerte de desdoblamiento fantasmal de Elsa, una especie de viaje del “cuerpo astral”⁸⁷² en su agonía. Porque, por un lado Elsa regresa al hogar familiar que había dejado más de cincuenta años atrás, pero por otro lado su cuerpo agoniza en Estados Unidos:

En una confortable habitación de The Rainbow House, el lujoso geriátrico que se levanta como un nido de cigüeñas sedentarias en las colinas de La Jolla, a pocas millas de Del Mar y San Diego, Irene Sheenan intenta ponerse cómoda en la butaca que hay junto a la cama de Elsa y hojea con desganada pesadumbre el *National Geographic*, sin darse cuenta de que su madre ha empezado a agonizar. (Mendicutti, 2000: 26)

La novela transcurre en La Desembocadura, pero con referencia puntuales a Elsa agonizando en Del Mar, una localidad de San Diego que vuelve a ser retomada como espacio ficcional en *California* (2005). La novela se estructura de un ir y venir constante del presente al pasado, refiriendo a las cartas entre Elsa y Magdalena, la hermana de Elsa que vivió toda su vida en La Desembocadura. Porque Elsa al

⁸⁷¹ Elsa, la protagonista se parece mucho a otras mujeres mayores-divas ya presentes en otras obras de Mendicutti, como por ejemplo la tía Victoria en *El palomo cojo*.

⁸⁷² Utilizo el término para explicar la posibilidad de una suerte de desdoblamiento espiritual de Elsa.

escapar de la familia Medina no vuelve a ver a su hermana durante décadas y termina viviendo con su nuevo esposo en California.⁸⁷³ Ella hace más de sesenta años que no se ven, Magdalena tiene ochenta años y está casada con Leo (Leonel Antunes de Almeida). Los tres personajes conforman un triángulo familiar en el que se configura toda la historia de la familia “rara” de la que forman parte y son los últimos miembros con vida. Elsa agoniza en Del Mar, pero imaginaria o fantasmalmente regresa a su hogar familiar a visitar a su hermana y a dar una fiesta de despedida, la fiesta de su muerte.

10.2. UN MARCO PARA HISTORIAS DISIDENTES

Este marco de los personajes ancianos y Elsa preparando la fiesta de su muerte, sirve para que ella rememore episodios del pasado familiar y la historia de los personajes malditos por el beso del cosaco.⁸⁷⁴ En la estructura narrativa, eso permite la introducción de relatos menores que dialogan con el presente de la novela y que muestran el final dramático de personajes malditos. Lo que resulta interesante es que todos los personajes tienen que ver con vínculos prohibidos, con personajes alejados de la norma e inmersos en relaciones “raras” y extrañas.

El primer personaje “fantasma” que se introduce y del que se cuenta su historia es Genaro Medina Jones:

Siempre lo habían llamado así: con su nombre y sus dos apellidos, pero pronunciando el Jones a la española, como al cabo del tiempo todo el mundo en la España de la posguerra pronunciaría el nombre de jotás rotundas de aquella actriz norteamericana, Jennifer Jones, que se lucía en los papeles apasionados y pecaminosos. También era apasionado y pecado, pero muy divertido, tío Genaro Medina Jones, en realidad un pariente algo lejano, primogénito de Valentín Medina -hermano del abuelo de Elsa y primer dueño de La Desembocadura, cuando aún se llamaba Villa Leonor- y de Vivien Jones, una inglesa a la que se culpaba en la familia Medina de la torcida desvergüenza de su hijo; sólo ella pronunció siempre su apellido como correspondía a su lengua materna, y el hecho de que jamás lograra que nadie en su tierra de adopción hiciera lo mismo tenía que ver, sin duda, con el rechazo que su origen y su carácter provocó desde el primer momento no sólo en la familia de su marido, sino en la buena sociedad local. El rechazo se acrecentó después, por lo afeminado que le había salido Genaro. Para todo el mundo, así como la reina Victoria Eugenia de Battenberg había traído a la familia real española la desgracia de la hemofilia, Vivien Jones había

⁸⁷³ California en la narrativa mendicutiana se convierte en un territorio clave construido como una tierra paradisíaca donde la libertad sexual es posible.

⁸⁷⁴ El título alude a una de las claves de lectura del relato, porque “el cosaco” es Vladimir, el responsable, según Elsa, de una maldición familiar que implicaba muertes dramáticas y “finales agitados”. Se trata de una estatua de un cosaco de tamaño real (ubicada en el salón principal de La Desembocadura) que según Elsa es quien genera una marca de nacimiento en la clavícula, que marca el destino de quien la tiene: “A los que elige Vladimir son desdichados. (...) la marca de nacimiento que había implantado una tormentosa y lacerante rareza en aquellos Medina que Vladimir había ido eligiendo en su condición de sicario de la fatalidad, y los había conducido con implacable prontitud a la desdicha y a una muerte temprana.” (Mendicutti, 2000: 16)

traído a la familia Medina la desgracia de la homofilia. (Mendicutti, 2000: 41)

Genaro es el personaje raro, el “homófilo” de la familia. Pero la disidencia sexual y la ruptura con la normalidad no sólo se presentan en este personaje. En el relato en el presente, se marca claramente que el personaje configurado como el varón masculino hegemónico, Leonel, tuvo relaciones bisexuales con el matrimonio que lo mantenía antes de su casamiento, los Cronenberg, para quienes él funcionaba casi como un prostituto de lujo. Leonel termina siendo el cuerpo del varón heterohegemónico deconstruido y convertido en objeto. Luego, la disidencia amplía su magnitud y también Magdalena y Leonel resultan inmersos en relaciones bisexuales de más de dos sujetos. Magdalena ya no ama a su esposo y lo ve como un estafador, pero eso no implica que el personaje no sea deconstruido en su masculinidad porque el varón heterohegemónico termina siendo un objeto sexual con el que juegan Elsa y Genaro en un trío sexual onírico-fantasmal.

10.3. UN VÍNCULO QUEER

El trío sexual que realizan Elsa, Genaro y Leonel se tematiza como un vínculo queer entre los tres personajes, que reduplica las relaciones de Leonel con los Cronenberg y de Elsa con su difunto marido Bob. Bajo la apariencia de normalidad la disidencia sexual pervive:

Con los ojos cerrados, a Elsa le era más fácil mantenerse circunspecta. Notó que el colchón se hundía un poco a su derecha, y después la mano de Genaro en su antebrazo con un temblor que le recordó el de Irene cuando, de niña, se abrazaba a ella cada vez que regresaban a casa ya anochecido, porque la oscuridad la asustaba. Luego, el colchón se hundió a su izquierda bajo el peso de un cuerpo dispuesto a dejar claro que sabía lo que hacía, y allí estaba, acariciándole la mejilla con una concentración y una formalidad inconfundiblemente portuguesas, la mano de Leonel. Elsa sonrió. En la mano de Leonel reconocía la exigente incontinencia de los Cronenberg, la irresistible fogosidad de Diego Castro, la pasión con tanta impaciencia y fidelidad había perseguido a Laura y Julia Ortiz Medina, el vértigo indecible de todos los que alguna vez quisieron construir un escondite para su amor sin nombre en una parcela que no existía. (Mendicutti, 2000: 201)

Se configura una relación rara, una suerte de trío queer: el cuñado que hizo tríos y se aprovechó del sexo para conseguir capital económico, el pariente homófilo muerto trágicamente y la anciana agonizante que sueña un viaje para hacer la fiesta de su muerte. La relación física de los tres personajes rompe el binarismo y las identidades fijas, un trío queer que dinamita la ficción de normalidad de la familia tradicional binaria y patriarcal.

10.4. NARRACIONES DE FANTAMAS DISIDENTES

La novela se estructura a partir de la narración de la historia de la familia directa y el pasado de Elsa en los primeros cuatro capítulos, para después narrar la historia de los personajes que sufrieron la maldición del beso del cosaco. Dentro del conjunto, además de la historia de Genaro, el personaje “homófilo”, se introducen otras historias. La siguiente es la historia de la niña Cari, la amiga de Elsa, que muere atragantada con un “hueso de ciruela”. De niñas, entre Elsa y Cari se forma una relación que se podría asimilar como un vínculo lesbiano infantil.⁸⁷⁵ El vínculo de las niñas es muy fuerte, con sentimientos asimilables a hermanas y amantes. El lazo rosa de la primera comunión juega con esta cuestión de niñas amantes, ya que se los intercambian y se forman frases con doble sentido: “La niña Caridad Sánchez Márquez tiene hambre de Ti” se lee en el lazo de Elsa y lo opuesto en el de Cari.

Elsa arma su fiesta de “fatal desenlace” con una lista de invitados⁸⁷⁶ que contiene a todos los personajes que sufrieron muertes por la maldición (la niña Cari incluida), esa lista estructura todas las historias de personajes/fantasmas que aparecen en la novela: Teresa Galván Medina, muerta a los veinte años en 1938, asesinada a tiros por un pelotón de falangistas borrachos que la conocían de niña; Bonifacio Medina Escobar, ejecutado por la mafia del “estraperlo” en 1944; Clara Montero Galván, que se suicidó con su amante Antonio Luque a los veintiún años; Javier Medina Hidalgo, que en 1961 se consumió de melancolía metafísica a los diecisiete años por traicionar a la verdadera poesía; Laura Ortiz Medina y su hermana Julia, que se suicidan juntas estrellando su automóvil contra un árbol cuando Laura iba a morir por un tumor cerebral en 1985; Pelayo Galván Serrano, artista de vanguardia que muere de VIH-Sida en 1994; y por supuesto Genaro Medina Jones y la niña Cari.

Todos comparten la marca en la clavícula del beso del cosaco. Pero no es lo único que comparten, porque estos personajes también comparten un desarreglo, una incomodidad con la ficción de normalidad, con el disciplinamiento de la estructura familiar y social. Me interesa a continuación mencionar brevemente algunas cuestiones de estas historias enmarcadas en la novela.

En primer lugar, en el capítulo 8 “El tiro de gracia”⁸⁷⁷ se cuenta la historia de Teresa, que sirve para introducir la Guerra Civil Española y la dictadura de Franco como referencia histórica:

⁸⁷⁵ Hay que remarcar que los personajes “fantasma” se encuentran con la anciana Elsa en el presente del relato con la edad que tenían al morir y marcas físicas del tipo de muerte que sufrieron.

⁸⁷⁶ En la invitación a la fiesta de despedida puede leerse: “Elsa Medina de Sheenan tiene el gusto de invitar a Genaro Medina Jones y acompañante a la Fiesta de la Agonía, que empezará a celebrarse, en el chalet de La Desembocadura (calzada de los Infantes, s.n.), a partir del mediodía del miércoles 20 de octubre de 1999. Atuendo informal. Se ruega contestación.” (Mendicutti, 2000: 108)

⁸⁷⁷ El título del capítulo puede tratarse de una referencia al libro de Marguerite Yourcenar.

(...) en la referencia a la decisión seguramente hostil de enterrar al hijo o al nieto de Ángela en lugar sagrado, se resumía una vertiginosa tragedia fraticida, la huella cercana y lacerante de aquella guerra de la que ella se había librado gracias a la impaciencia adúltera de Bob. (Mendicutti, 2000: 134)

Teresa es descripta como un “bicho raro”, como una niña incómoda para la familia. El personaje es diferente porque podría ser equiparable a una mujer que no se conforma con el lugar normativo y rompe con las estructuras disciplinadoras político-sociales en búsqueda de un compromiso militante. Por eso puede ser que Teresa se una a las milicias populares y termina fusilada por falangistas. En ese sentido, Teresa es el personaje disidente que celebra la ruptura con el mandato de Elsa: “Me sentí muy orgullosa de ti cuando te largaste con aquel americano, nunca imaginé que una prima mía fuera capaz de semejante zapatazo.” (Mendicutti, 2000: 140)

En segundo lugar, la historia de Javier Medina Hidalgo, el poeta precoz que muere de melancolía metafísica sirve para introducir una referencia a la tradición literaria española cruzada con la disidencia sexual, en el nombre de Álvaro Retana, uno de los escritores homosexuales poco reconocidos en la tradición hispánica. La historia lo ubica cerca de Genaro y aparece como un escritor fascinado por las niñas Medina.⁸⁷⁸

En tercer lugar, en la historia de Bonifacio Medina Escobar, el estraperlista (que se dedica al comercio ilegal), es asesinado por la mafia del estraperlo. Su crimen tiene que ver con que se convierte en un comerciante ilegal que ayuda a los pobres. Como en todos los casos, se manifiesta que los malditos por el beso son personajes positivos que por no encuadrar en la norma social terminan muertos.

En cuarto lugar, la historia de Laura Ortiz Medina y su hermana Julia, que se suicidan chocando un automóvil ejemplifica la disidencia sexual que la estructura familiar disciplinadora quiere erradicar. Porque las dos hermanas en realidad son amantes lesbianas: “-Elegantes, bonitas, lesbianas e incestuosas –dijo (Genaro), con verdadera y muy mundana admiración-. Da gusto verlas.” (Mendicutti, 2000: 197).

Lo que ocurre en este texto de Mendicutti es que se demuestra que bajo la apariencia de una familia tradicional se encuentra la disidencia y la subversión de género en todos sus personajes. Pensemos en todas las historias, y en las relaciones grupales de Magdalena y Lionel, así como las de Elsa y Bob, en la novela “Tres es el número perfecto para el amor.” (Mendicutti, 2000: 200)

⁸⁷⁸ La introducción de la referencia a Álvaro Retana sirve para colocar el texto de Mendicutti en una tradición queer española. Álvaro Retana y Ramírez de Arellano (1890-1970) publicó la que, según Ferrarons, es la primera novela homosexual española, *Las “locas” de postín (Novela de malas costumbres aristocráticas)* (1919). Retana sufrió la persecución de la dictadura de Primo de Rivera, que perjudicó la difusión de su obra. La censura lo terminó llevando a tribunales, donde sufrió una condena a seis meses de prisión. Junto a Antonio de Hoyos y Vinent, conforman los dos nombres de una tradición homosexual olvidados y silenciados en la historia y el canon español. Cf. FERRARONS, Albert. *Rosa sobre negro. Breve historia de la homosexualidad en la España del siglo XX*, 2010.

10.5. FANTASMAS DEL VIH-SIDA

Me interesa señalar una historia en particular de forma un poco más precisa, me refiero a la historia de Pelayo Galván. La historia de este personaje permite incluir en el texto referencias al VIH-Sida, ya que Pelayo muere víctima de la enfermedad: “y esa horrible enfermedad de la que murió”. (207). Pelayo es un artista que con Ana Campoy forman el dúo “Tándem Terminal”. El texto menciona explícitamente las causas de la muerte de Pelayo y Ana:

(...) Pelayo Galván Serrano, nieto de Fernando Galván Medina -el hijo mayor de Ángela Medina-, murió víctima del sida en 1994, dejando a los veintiséis años una extraña y turbadora obra gráfica que firmaba con el premonitorio seudónimo de Tándem Terminal, seudónimo bajo el que se ocultaba también una iluminada muchacha que le ofreció su talento y compartió con él su enfermedad y su muerte... (Mendicutti, 2000: 98)

El texto vincula el VIH-Sida y los prejuicios en torno a las víctimas con enfermedades como la tuberculosis en el pasado. Todo el miedo social, el pánico construido alrededor de la enfermedad y la crisis que supuso la construcción del VIH-Sida como un padecimiento social se hacen presentes en la novela. La enfermedad se menciona explícitamente y se visibilizan los prejuicios alrededor de las víctimas:

“Ella también murió de lo mismo”, dijo Bonifacio, “y los dos trabajaron siempre juntos, pero no hay ningún riesgo de que alguien se contagie.” Leonel miró a su alrededor y se dirigió al secreter para tocar madera y conjurar el peligro. Elsa no necesitaba que nadie pronunciase el nombre de la enfermedad que había terminado prematuramente con la vida y la prometedora carrera de Pelayo (...) para identificarlo, y no le parecía un nombre infamante: “Aids”, dijo. Y lo repitió en español: “Sida”. En California, con todos aquellos muchachos demacrados pero de mirada encendida por el coraje de vivir, se había acordado más de una vez, antes de que Magdalena la mencionara para referirse con su habitual cautela a la muerte de Pelayo, de Cristina León, aquella chiquilla que murió de una tuberculosis que parecía un mal de otros. (Mendicutti, 2000: 208)

El VIH-Sida se visibiliza y la muerte de jóvenes en California es una referencia directa a la crisis del VIH-Sida en los ochenta y noventa. El texto visibiliza cómo la enfermedad se vuelve una construcción socio-política que culpabiliza a las víctimas y Elsa, como sujeto queer, entiende que no se trata de una enfermedad “infamante”, que las víctimas no son culpables, que la enfermedad social es un “mal de otros”.

10.6. LA DANZA DE LA MUERTE

La novela concluye con la fiesta celebratoria de la muerte de Elsa, con ella como la gran figura de la fiesta en la que aparecen todos los fantasmas familiares, invitados y no. No hay una idea de fatalidad asociada a la muerte, “-Es delicioso morir así -dijo Elsa.” (Mendicutti, 2000: 239). Se construye la fiesta como una celebración de película, con referencias cinematográficas y una atmósfera de placer colectivo que atraviesa

toda la novela y se potencia en el cierre. Lo único que faltó en vida de Elsa es el drama, porque ella no tuvo el beso del cosaco, ella tuvo una vida plena y feliz, pero sin sobresaltos, no ocurrió como con los personajes/fantasmas:

Y también aquí tuvisteis guerra, tuvisteis hambre, tuvisteis cuarenta años atroces, y yo vivía contentísima en California, un lugar que parece inventado para la gente que no sabe sufrir. A nadie, cuando piense en mí, se le romperá el corazón. No soy Merle Oberon en aquella película en la que hacía de francesa y engañaba a su marido con Louis Jourdan, no soy Audrey Hepburn en aquella otra en la que hacía de rusa y también engañaba a su marido y terminaba tirándose debajo de un tren mientras nevaba sin parar, no soy Vivien Leigh, que estaba loca por Marlon Brando y loca del todo en aquella película del tranvía, y que además acabó loca de verdad, la pobre, para amargura de Laurence Olivier, que era su marido; no soy Rock Hudson, ni soy Elizabeth Taylor, que ha tenido que someterse a tantísimas operaciones. Lo intenté, pero no me sirvió de nada. Vladimir no quiso saber nada de mí. Y sigue sin querer. (Mendicutti, 2000: 254-255)⁸⁷⁹

El final cierra con una resignificación de la muerte dramática de los personajes. Porque los personajes muertos, los fantasmas, triunfan en la vida después de la muerte y se vuelven manifestaciones de la disidencia sexual y la lucha contra el disciplinamiento de la sociedad “normal”. Finalmente, el beso de Vladimir se convierte en una metáfora de la muerte resignificada como un acto celebratorio:

Elsa sintió en el hombro un aliento dulce y penetrante, capaz de anestesiarle la piel. Cerró los ojos. Notó una mano fuerte y cálida en su cintura. Se volvió. Sabía que era él. No había acudido al reclamo de la música, no había acudido al reclamo de los ecos que llegaban de las estepas del Don; había acudido al reclamo de su dolor. Todo estaba oscuro, como si hubieran apagado todas las luces y echado todas las cortinas. Elsa se pretó contra Vladimir, y sonrió: juraría que no llevaba calzoncillos. Luego sintió en su cuello los labios que tanto había deseado. La picadura de un beso punzante y feliz. (Mendicutti, 2000: 258-259)

Gracias a la carta de Irene, la hija de Elsa, comprendemos definitivamente que Leonel y Magdalena nunca volvieron a ver a Elsa. El viaje de Elsa fue una suerte de sueño fantasmal que le sirvió para celebrar su muerte. En ese relato, la muerte dramática de los personajes queer y el drama de la disidencia sexual acosada por el disciplinamiento es reformulado y resignificado. La tragedia deja de ser tal cuando se muestra que después de la muerte todos los personajes lograron concretar sus destinos vinculados a la disidencia sexual y la muerte es resignificada como el sueño de una familia disidente y subversiva que dinamita las reglas del sexo-género normativo.

⁸⁷⁹ Se mencionan una vez más diferentes nombres de actores, actrices y películas: Jennifer Jones, *Ben-Hur* y Ramón Novarro, Elizabeth Taylor, *Zsa Zsa Gabor*, *doctor Frankenstein*, *Gran Hotel*, Pola Negri, Jane Wyman, Tab Hunter, Mae West, *Doctor Zhivago*, Merle Oberon, Louis Jourdan, Audrey Hepburn, Vivien Leigh, Marlon Brando, *Un tranvía llamado deseo*, Laurence Oliver, Rock Hudson, entre otros.

En ese sentido, el texto nos muestra la *queerness* de una mujer que se atrevió a vivir con libertad rompiendo todas las barreras disciplinadoras. Elsa finalmente encuentra lo que buscó y demuestra que su familia contenía la disidencia, en todos los personajes que fueron apartados de la historia y de la vida por no adaptarse a la norma, porque en ese universo el tres es el número perfecto y el amor no tiene que ver con la normalidad.

11. EL AMOR QUE SÍ OSA DECIR SU NOMBRE: DISIDENCIA SEXUAL Y PRIMER AMOR EN *EL ÁNGEL DESCUIDADO* (2002)

El ángel descuidado (2002)⁸⁸⁰ abre la tercera etapa en la que he dividido la obra de Mendicutti en virtud del análisis realizado en esta tesis. Se puede pensar que con esta novela y otras posteriores hay un intento de innovación en la narrativa mendicuttiana, pero que no se aleja radicalmente de temas y procedimientos utilizados desde los años ochenta.

La novela delimita su temática sobre un aspecto en particular: la representación de un primer amor gay. El tema no se encontraría prefigurado en novelas anteriores como ocurre con otros textos, pero en su construcción y los procedimientos narrativos utilizados se puede vincular *El ángel descuidado* con *Tiempos Mejores* (1989) y la posterior *California* (2005), sobre todo en el uso de dos momentos temporales de un mismo personaje que dialogan sobre la identidad presente del mismo.

El texto tiene un objetivo explícito: la construcción de una novela que tiene como fin la representación de un primer amor gay como en cualquier novela romántica que exhibe la ilusión del primer amor. Como en otras novelas, busca dar voz a una situación no narrada con anterioridad, visibilizar una historia de amor no contada: el primer amor gay no está en la lista de grandes novelas sobre el amor. En esa intención y en la tematización de la misma está la presencia de las sexualidades disidentes en este texto. El amor que se aparta de la norma no es parte del canon “normativo”. Según Mendicutti, no hay novelas españolas del primer amor gay contadas como él pretende. La novela cuenta la historia de amor de Rafael y Nicolás, dos jóvenes novicios de un aspirantado religioso que viven en 1965 la experiencia del primer amor en el ambiente represivo y tortuoso de una congregación. Esa experiencia es rememorada por Rafael como narrador de la novela desde su adultez, cuando con casi cincuenta años recuerda su primer amor. En la novela se representan los cambios históricos de la disidencia sexual y las elecciones personales de los personajes que los llevan a elegir la visibilidad o la represión. A partir de la narración de Rafael-adulto, conocemos como

⁸⁸⁰ *El ángel descuidado* recibió el premio de Narrativa del programa *El Público* de Canal Sur Radio y el premio Andalucía de la Crítica 2002.

se desarrolla el amor entre Rafael y Nicolás y el contraste con sus respectivas situaciones como adultos.

11.1. “DIOS TAMBIÉN CREO A LOS CHICOS GUAPOS”

“Dios también creo a los chicos guapos” (Mendicutti, 2002: 11)⁸⁸¹ dice el narrador el comenzar la novela. *El ángel descuidado* se trata de demostrar que el primer amor puede tener una especificidad diferente al amor heteronormativo, de hacer que irrumpa en la literatura un primer amor cuya historia no había sido contada de esa forma hasta ese momento.

Este amor gay en el marco homosocial (y homoerótico) del aspirantado religioso,⁸⁸² con los aspirantes a sacerdotes, genera cierta grieta en la heterohegemonía masculina y resignifica los vínculos homosociales que reprimen la homosexualidad masculina bajo lazos de amistad entre varones masculinos heterosexuales. Un ejemplo es la puesta de la obra *Macbeth* de Shakespeare, donde Lady Macbeth es reemplazada por el hermano Macbeth (interpretado por Rafael), resignificando la obra shakespereana. Rafael, por su belleza, es constantemente acechado por el resto de los “hermanos”, lo que le genera problemas con los superiores (que también lo miran con deseos), en una narración que visibiliza constantemente el deseo sexual reprimido en las estructuras religiosas.

11.2. UN PRESENTE QUEER FRENTE A UN PRESENTE NORMAL

El contrapunto e interés romántico de Rafael es el hermano Nicolás Francisco, con el que después de una serie de enfrentamientos terminan enamorados y planeando una vida en común. La relación no concluye con los dos juntos, no se trata tampoco de un drama o final trágico, algo que Mendicutti evita en todas sus obras, sino que termina con dos visiones sobre como asumirse gay en la sociedad española. Porque en el presente Nicolás oculta su amor de adolescencia:

-Él me dijo que no le importaría nada verse contigo. También me dijo: “Tú sabes que es maricón”. –Nada más pronunciar la palabra maricón, Vicente comprendió que acababa de dejar en mal lugar a su carismático paisano-. Bueno, no sé si dijo que eres maricón, o que eres gay, o que eres homosexual... (Mendicutti, 2002: 201)

En el presente del relato, décadas después, Nicolás rearmó su vida como varón heterosexual normativo, que ve a Rafael, el adolescente al que había amado como un “maricón”. Rafael es todo lo contrario, ya que en su vida adulta asume su sexualidad y la convierte en un espacio de identificación política y visibilización del primer amor:

⁸⁸¹ La frase mencionada, “Dios también creo a los chicos guapos.” (Mendicutti, 2002: 11) se convierte en el *Leitmotiv* de la novela.

⁸⁸² El tema del espacio del seminario o aspirantado y la represión de la sexualidad normativa ha tenido otras representaciones contemporáneas de peso en el campo cultural español como pueden ser la novela *Contra Natura* (2005) de Álvaro Pombo o el film *La mala educación* (2004, dir. Pedro Almodóvar).

Han pasado treinta y cinco años. He cambiado dos veces de ciudad, me he mudado cuatro veces de casa, he viajado mucho, en seis o siete ocasiones he llegado a creer que no podría seguir viviendo si alguien a quien estaba seguro de amar como jamás había amado nadie me abandonaba. Y guardo fotografías, cartas, regalos que en su momento recibí como prueba de que un amor puede ser para siempre, recuerdos de lugares que visité en compañía de un amor que me duró semanas, meses, incluso años. No quisiera olvidar nada de todo eso, pero sólo estoy seguro de que no olvidaré al hermano Nicolás. (Mendicutti, 2002: 50)

El narrador sabe que su presente comenzó a construirlo con ese amor en su adolescencia, en el pasado en el que “tienen ganas de decirse cosas que ni se imaginan”. La ausencia de espacios homosexuales en el pasado contrasta con el presente, donde se mencionan los espacios gay del Madrid contemporáneo: Berkana, plaza de Chueca, etc. En el presente la identidad gay de Rafael está asumida y visibilizada en el marco de un modelo gay. Esa construcción identitaria visible se inicia con el amor no normativo que sintió por el hermano Nicolás y que lo definió como individuo:

Luego, durante la comida, les conté a mis amigos aquel repentino encuentro con mi pasado y ellos, que lo encontraron todo de lo más emocionante y divertido, me exigieron de nuevo –porque alguna vez ya les había hablado de Nicolás, aunque siempre les dije que habíamos estudiado juntos en un internado, sin más precisiones- que les diese todo tipo de detalles de aquel chico que había sido mi primer amor y, sobre todo, cómo tenía la polla de grande, porque eso es algo que no cambia con los años. Yo les dije la verdad: la tenía enorme. (Mendicutti, 2002: 63)

11.3. EL SEXO DE LA SOTANA

Rafael y Nicolás construyen su amor como si fuera un micromundo dentro del aspirantado, cuando visitan lugares de la naturaleza el espacio se vuelve una suerte de *locus amoenus*, un lugar paradisíaco en el que pueden ser libres y tocarse a través de las sotanas casi como si el resto del mundo no existiera. El contacto se articula a partir de la situación de tomarse de las manos con las sotanas, en el noviciado ellos serán novios, compañeros, personajes que construyen una relación que saben sancionada por el mundo pero que está naturalizada y construida con libertad en el espacio de su micromundo. Ellos se tocan a través de las sotanas y la relación no tiene nada de platónica porque se explicitan las referencias sexuales, porque la construcción de un amor gay adolescente idealizado no deja de lado las situaciones explícitas, siempre en el borde de la experimentación sexual, y presentes, por ejemplo, en el orgasmo de Nicolás cuando Rafael lo masturba:

(...) porque de pronto parecía que estaba meditando sobre algo muy importante y al mismo tiempo aguantando la respiración, como si

estuviera haciendo mucho esfuerzo para no quejarse, como si el cilicio fuera encogiéndose poco a poco y le hiciera cada vez más daño y estuviera a punto de provocarle una gangrena, o como si le corriera algo que le impedía pensar en otra cosa, y a mí me empezaba a dolerme el brazo, como si estuviera levantando sacos de arena o algo así, y a él se le escapó de pronto un gruñido, y a mí me pareció un gruñido de dolor, pero también me pareció que era un gruñido de gusto, una cosa rara, y entonces le miré a la cara y me acordé al instante del hermano Manuel Ireneo, mi mártir preferido, con aquella cara de éxtasis mientras el miliciano que lo había cogido por su cuenta le atravesaba con una bala el corazón (...). (Mendicutti, 2002: 105)⁸⁸³

La representación de prácticas sexuales no está ausente en el texto, porque el primer amor que se construye entre Rafael y Nicolás, pese a cierta idealización, no deja de lado el aspecto sexual en escenas como la de la masturbación de Nicolás o el momento en los terraplenes cuando tienen un encuentro sexual:

Él me abrazó fuerte, y noté sus manos en mi espalda, por debajo de la camiseta, y él también estaba sudando, porque su espalda estaba húmeda, y yo empecé a subirle muy despacio la camiseta y él empezó a subirme a mí la mía, y los dos nos quedamos con la camiseta enrollada por encima del pecho y sudábamos tanto y nos abrazábamos con tanta fuerza que era como si nos estuviéramos bañando en medio del mar y tratásemos de salvarnos el uno al otro, y él empezó a tirar para abajo de la cintura del pantalón de mi esquiama, y yo solté el nudo de la cinta de su pantalón y nunca había estado tan cerca del hermano Nicolás, nunca me había apretado tanto contra él, nunca había soñado con estar así, en los terraplenes, los dos medio desnudos, que él tenía el pantalón del pijama amontonado en los tobillos, y a mí, por culpa del elástico, el pantalón del esquiama se me quedó por las rodillas, y en aquel momento ni se me ocurrió que alguien pudiese vernos desde las ventanas del dormitorio, era como si en el mundo sólo estuviéramos el hermano Nicolás y yo, en medio de la noche, abrazados, arrodillados, tendidos sobre los manteos, acurrucados, como Jacinto y María del Carmen, como el hermano Wenceslao y su novia, sin saber cómo éramos, sin un espejo en el que mirarnos, sin miedo a que explotara una bomba, sin querer esperarnos nunca, sin querer movernos, aunque el hermano Nicolás me dijo vamos, tenemos que irnos, y se notaba que lo decía sin querer decirlo, queriendo que aquello durase toda la vida... (Mendicutti, 2002: 155-156)

La operación de construcción de un primer amor gay sexualizado y visible queda clara en esta cita, con ambos personajes teniendo su primera relación sexual completa, que funciona para las construcciones identitarias de ambos en el presente del relato. El contexto histórico de los años sesenta es el telón de fondo de lo que ocurre en el aspirantado. Rafael y Nicolás se rebelan a la autoridad y saben que algo está cambiando en el mundo, algo de lo que finalmente Rafael termina siendo parte al

⁸⁸³ El cilicio que utiliza Nicolás recuerda a la autoflagelación de Dani en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997).

construirse como un adulto homosexual. En cambio, en el personaje de Nicolás se conjuga la libertad adolescente con la represión adulta.

11.4. EL ANGEL GAY DE LA DISIDENCIA SEXUAL

Hacia el final de la novela Rafael inventa su santo personal, un angel creado por él, que da título a *El ángel descuidado*: Leafar. Rafael inventa una historia en el que dice que es uno de los ángeles de Sodoma (agregando un tercero), y que es el santo de los “sodomitas”, este ángel es el que visibiliza el amor de Rafael y Nicolás. Finalmente la figura de autoridad, el hermano Estanislao, ante la visibilidad innegable de la relación de los dos “aspirantes” busca separarlos y terminar con esa relación. La norma busca disciplinarlos y reprimirlos. Se los expulsa del aspirantado y son enviados con sus familias, pero ellos mantienen el plan de volver a encontrarse. Rafael le escribe e intenta contactarlo pero Nicolás se aleja, la norma social lo violenta y elige el camino de la represión y la explicación homosocial y “normal”:

-Según él, lo que hubo entre vosotros fue por culpa de las circunstancias, cosas que pasan también en las cárceles, que una vez te lo dijo en una carta, y que tenías que olvidarlo. Me dio a entender que eras tú el que te pusiste pesado y que, a él, olvidarlo no le había costado ningún esfuerzo. (Mendicutti, 2002: 202)

El problema para Nicolás es que el sistema social se encargó de disciplinar su disidencia sexual, porque la carta que le mandó Rafael la abrió la madre de Nicolás y la leyó, lo que produjo un gran escándalo. Ante esa situación y el temor de la norma social, Nicolás eligió la represión.⁸⁸⁴ Nicolás Camacho termina siendo víctima del régimen heteronormado que lo coloca en el lugar de lo abyecto, de lo “anormal” y ese lugar de visibilidad de la disidencia sexual no se torna un lugar soportable para Nicolás, por lo que elige otro camino: “No pudo soportar la idea de que le señalaran con el dedo por maricón, eso fue todo.” (Mendicutti, 2002: 203). Una de las diferencias entre ambos personajes es que Rafael puede recordar ese primer amor con ternura y orgullo (gay). Nicolás no puede, porque el sistema lo disciplina y teme la sanción al “maricón”. El cambio de este último respecto al pasado es evidente, porque treinta y cinco años en el pasado Nicolás y Rafael habían luchado juntos por su amor diferente. La última entrada del diario del noviciado está fechada en 1965, una marca temporal que nos ubica que los tiempos que vendrían traen horizontes de cambio, a fines de los años sesenta la liberación gay-lésbica emerge como un movimiento de ruptura con la

⁸⁸⁴ El texto explicita las consecuencias que sufre Nicolás al regresar a su hogar, por lo que elige mantener la homosexualidad como un “problema” de Rafael: “Claro que a lo mejor sí que es algo que en su día supo todo el pueblo, porque me dijo que la primera carta que le escribiste desde tu casa la abrió su madre y la leyó y se escandalizó una barbaridad y la pobre mujer fue a hablar con el cura, y el cura después le llamó para hablar con él, y al final se enteró un montón de gente. Él, claro, le dijo a su madre que eras tú el que se había enamorado, pero que se te pasaría en cuanto empezaras a conocer chicas y a hacer una vida normal. También le aseguró que eras una buena persona. Y a mí me dijo lo mismo el otro día, que conste. Me dijo: “Es un buen chico”. (Mendicutti, 2002: 202)

normalidad sexual. Por supuesto que en la España franquista todo ocurre en la clandestinidad, pero la rebelión del mayo francés del 68, así como la emergencia del modelo gay ya están presentes. En ese contexto, Rafael escribe un último mensaje que coloca en los pupitres de los novicios: "Mi nombre es Leafar. Sígueme." (Mendicutti, 2002: 221). La última acción de Rafael puede interpretarse como un mensaje de rebelión al disciplinamiento sexual del aspirantado. Invierte su nombre y se convierte en el ángel de los sodomitas, resignifica su propia identidad para tornarse un sujeto diferente. Y pide que lo sigan en la inversión, la subversión y la rebelión. Podríamos pensar que lo que propone Rafael en ese último mensaje es una rebelión contra la normalidad sexual, lo que termina definiendo su configuración identitaria y lo construye como un adulto gay en el presente del relato. Porque ese primer amor es desestabilizador del sistema homosocial y normativo del aspirantado, es un amor que para la norma debe ser invisibilizado, reprimido y olvidado. Pero Rafael no olvida, porque él se construye en su amor disidente:

No quiero ver cómo deslumbra a los de su pueblo con su carisma. Es cierto: la oscuridad se lo tragó, y aquella carta que yo le envié y que leyó la cotilla de su madre hizo el resto. Menos mal. Ha sido hermoso recordar, inventar, padecer, disfrutar otra vez aquel amor. (Mendicutti, 2002: 228-229)

La oscuridad se tragó a Nicolás, es decir la norma disciplinó a Nicolás. En cambio Rafael vivió, experimentó y no traicionó esa identidad emergente que siente en su primer amor y en la rebelión contra la norma represiva del aspirantado. De alguna forma, esta novela se vincula directamente con el modelo gay. Porque es la construcción explícita, planificada y minuciosa de una historia de amor fuera de la norma, una historia gay propia del modelo gay pos-Stonewall que iba a emerger unos años después de 1965.

12. FUTBOLISTAS QUEER: LA SUSI EN EL VESTUARIO BLANCO (2003) Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD NORMATIVA

La Susi en el vestuario blanco (2003) es uno de los libros más peculiares de Eduardo Mendicutti. No se publica en Tusquets, sino que es editado por La Esfera de los Libros y no es un texto narrativo como los que venimos analizando, en su gran mayoría novelas. Se trata de una recopilación de columnas ficcionales publicadas en el diario *El mundo*. El volumen recopila diferentes columnas escritas por Mendicutti con una voz narrativa llamada La Susi, que tiene muchos puntos en común con personajes como La Madelón o Rebecca de Windsor. La edición recopilatoria amplía y modifica las columnas individuales para darles mayor coherencia colectiva. Por la forma en que son recopiladas y por tratarse de una serie continuada que vincula a La Susi con el mundo de los futbolistas del Real Madrid, el agrupamiento se puede pensar como un

texto extenso coherente (aunque fragmentario) que cuenta la trayectoria ficcional de La Susi trabajando con los futbolistas del Real Madrid. En ese sentido, se trata de columnas ficcionales atadas a situaciones del contexto inmediato, pero creo que también se puede pensar el volumen como un texto narrativo ficcional extenso equiparable a una novela breve. En virtud del análisis que venimos realizando, creo que resulta interesante trabajar este volumen como si se tratase de otra de las obras narrativas de Mendicutti, ya que la operación de resignificación y deconstrucción de la masculinidad normativa que se realiza en *La Susi en el vestuario blanco* es fundamental para pensar el conjunto de obras narrativas de Eduardo Mendicutti.

12.1. LA SUSI: LA VOZ QUEER DE MENDICUTTI

Eduardo Mendicutti escribe en columnas desde sus inicios como autor. Recordemos que en los setenta Mendicutti obtiene el título de periodista. En un punto, Mendicutti es primero un periodista que escribe columnas y crítica literaria, para luego pasar a ser un novelista que desde 1988 colabora de forma continua como columnista de opinión de *El mundo*.

La Susi hace su primera aparición en 1988, como una voz ficcional construida por Mendicutti para hablar en una serie de columnas. El éxito de las mismas ha llevado a que se publiquen en cada temporada una nueva serie de columnas.⁸⁸⁵ La Susi es un alter-ego, una voz femenina cuyo género no es claro y está continuamente en movimiento y le sirve a Mendicutti para jugar ficcionalmente con personajes frívolos y de actualidad en España.

Las columnas de Mendicutti junto con su obra narrativa pueden ser leídas como un continuo en el que se tematizan y proyectan los mismos intereses y reflexiones, pero con una voz diferenciada respecto a las novelas en el caso de la columna literaria (Eduardo Mendicutti-columnista o La Susi-voz de Mendicutti). En ambos géneros Mendicutti se encarga de problematizar y tematizar las cuestiones vinculadas al colectivo LGBTIQ español así como colectivos marginados socialmente y la denuncia de injusticias sociales.

En las columnas de La Susi, Mendicutti inventa esta voz ficcional que funciona como alter-ego del autor y le permite construir ficciones a partir de la actualidad, la realidad social y “superficial” de la España inmediatamente contemporánea. Será por eso que en las series de columnas de La Susi, Mendicutti aborda a personalidades de la farándula, de la realeza española y europea, del mundo del cine, del deporte, etc. Siempre jugando con un costado supuestamente superficial. La voz en femenino de La Susi se convierte en un guiño performativo acerca de la voz travesti del narrador. La

⁸⁸⁵ Más allá de las columnas-series de La Susi Mendicutti también colabora con columnas de actualidad, muchas de las cuales son obras más cercanas a la columna periodística que al columnismo literario.

Susi es la feminidad exacerbada, la feminidad que rompe con la idea de feminidad natural y acerca la parodia a todos los lugares del género y la identidad normativos.

12.2. LA SUSI EN EL VESTUARIO BLANCO: LA SUSI EN EL REAL MADRID

En la serie “La Susi en el vestuario blanco”, La Susi se convierte en asesora del Real Madrid de Valdano del año 2003, al que acababa de ingresar el deportista inglés David Beckham. La edición en libro recopila las columnas con fotografías alusivas y es uno de los únicos dos libros de Mendicutti que no son publicados por Tusquets.⁸⁸⁶

Estas columnas de La Susi vinculadas al mundo del fútbol y en particular a su trabajo (ficcional) como asesora en glamour del Real Madrid de Valdano son una suerte de columnas de ficción periodística sobre la actualidad deportiva del club de fútbol español. Mendicutti utiliza la voz de La Susi para jugar con la actualidad deportiva y la masculinidad de los futbolistas y convertirla en una ficción fragmentaria y cómica en la que La Susi cuenta sus experiencias e incluye a los deportistas como actores de esa ficción. En el caso de estas columnas, que acceden al soporte libro, la coherencia de la serie completa la acerca a un registro literario-cómico. Está claro que el formato libro le da otro estatuto a las supuestas columnas superficiales y humorísticas de La Susi. Mendicutti es consciente de la parodia de género que está realizando al incluir a los futbolistas como personajes desde la dedicatoria de la versión en libro de las columnas de La Susi trabajando para el Real Madrid: “A los chicos de mi Real Madrid, que nunca se han visto en otra como ésta”. (Mendicutti, 2003: 9).

Como se trata de la versión en soporte libro, se agrega un prólogo del autor “Glamour en el Real Madrid” en el que se explica quién es La Susi:

La Susi es mi lado femenino.

El hombre moderno no se avergüenza de su lado femenino, todo lo contrario: lo muestra, lo cuida, lo promociona, lo utiliza. Actores, escritores, políticos, hombres con una imagen pública fuerte, han ido descubriendo lo relajante y rentable que puede ser olvidarse de una masculinidad pétrea y hosca y potenciar rasgos –delicadeza, sensibilidad, ternura, vulnerabilidad, coquetería- que tradicionalmente se han adjudicado a las mujeres. También muchos hombres normales y corrientes se han ido reconciliando por fin con su lado femenino y se han atrevido a encarnar, con mayor o menor acierto, en público y en privado, ese novedoso concepto de la virilidad. Y ahora, como consecuencia del *efecto Beckham*, les toca a los futbolistas. Si uno tiene que apechugar con un lado femenino como La Susi, ya sabe lo que le espera: ir de embrollo en embrollo. (Mendicutti, 2003: 15)

Mendicutti narra en el prólogo el origen de La Susi, su lado femenino que sale a “zascandilear” desde los inicios del diario *El Mundo* en 1988. Al principio como

⁸⁸⁶ En 2003 Mendicutti publica la novela corta *Duelo en Marilyn City* y *La Susi en el vestuario blanco*, ambos con la editorial La Esfera de los Libros. Se puede pensar cierto vínculo entre el humor desencajado de ambos textos.

columnas periodísticas regulares y luego como columnas publicadas a diario en el suplemento veraniego de *El Mundo* (y trabajando en el diario habitual columnas periodísticas “de otra manera”). Mendicutti manifiesta que las series de La Susi están pensadas como “narraciones estivales por capítulos” y que tienen un nivel oscilante. Cuando creía agotado el tema surgió la idea del fútbol. Y así fue cómo surgió la serie “La Susi en el vestuario blanco”, que resultaron en crónicas veraniegas recopiladas en formato libro, cuyo estatuto literario el mismo autor afirma y complejiza desde el prólogo. Me interesa a continuación realizar un análisis general de las columnas en función de la deconstrucción de la masculinidad hegemónica y los vínculos dialógicos con las novelas de Mendicutti.

12.3. LA SUSI Y LOS FUTBOLISTAS

En “El lado femenino”, La Susi se presenta en su llegada al “club blanco”, al Real Madrid. En un diálogo desopilante con el director deportivo del Club, Jorge Valdano, La Susi termina contratada para resaltar el lado femenino de los jugadores, ya que debido al fichaje reciente de David Beckham (que sí tiene su lado femenino muy desarrollado) La Susi se encargará de asesorar al resto del equipo. La Susi se suma como asesora al equipo en la gira asiática y su trabajo será arduo. El humor y el elemento cómico presente en las novelas de Mendicutti está constantemente en La Susi, en esta primera columna de la serie la voz de La Susi conjuga el detalle de actualidad (la gira asiática del Real Madrid, el fichaje de David Beckham) con la inclusión ficcional de la misma en el equipo futbolístico (en el diálogo ficcional con Valdano por ejemplo).

Por supuesto que las columnas de La Susi, pensadas como columnas periodísticas que se encargan de ficcionalizar la actualidad tienen mucho de los rasgos y recursos de Mendicutti como autor literario. En la segunda columna del volumen “Lucha de pendientes” las referencias a lo cinematográfico se juegan en la presentación de La Susi al equipo en pleno. El programa de La Susi es presentado en esta columna: encontrar el lado femenino de todos los miembros del plantel. El juego con lo genérico es más que claro, lo femenino ocupa el lugar de lo masculino y uno de los espacios más heteronormativos (y homorotéticos) es reconfigurado desde el lugar de la feminidad.

En “Diversiones compatibles” la voz de La Susi sigue con los diálogos con Valdano y ensalza el pelo del futbolista Guti, que usa extensiones, y aprovecha el detalle real de las extensiones para su juego ficcional cómico:

Eso me alarmó muchísimo, pero claro, a ver quién se ponía en aquel momento a predicarle al muchacho que no tenía derecho a hartarse de sus extensiones. Por lo que vi en las duchas, con determinada extensión de mi Guti también me hartaba yo. O sea que tengo que

convencer enseguida a mi Queiroz de que para nada es incompatible divertirse una y divertir a los demás. (Mendicutti, 2003: 30)

La feminidad queer de La Susi se mete en uno de los espacios de la masculinidad hispánica por excelencia, el vestuario futbolístico. Y por supuesto, focalizando en la feminidad de los futbolistas, en las “extensiones” juega a deconstruir la idea de una masculinidad natural.

En “Clases de *glamour*”, con referencia a Sara Montiel incluida, el resto de los futbolistas del Real Madrid de ese momento comienzan a presentarse como personajes en la crónica de La Susi. Las clases de glamour de La Susi comienzan para el equipo y Beckham y su esposa Victoria se convierten en los personajes más satirizados, en su afán por Dolce & Gabbana. La Susi juega con lo cotidiano, con la introducción de Beckham y su mujer en el mundo español y la falta de glamour del resto del equipo.

12.4. LA MASCULINIDAD RESIGNIFICADA DE LOS FUTBOLISTAS

En “La ambición rubia” el personaje asediado por La Susi es el jugador Guti. La masculinidad se desvirtúa y reconfigura, se subvierten los roles y el lugar de privilegio masculino, La Susi convierte a los jugadores de fútbol, grado máximo de la masculinidad hegemónica, en referentes más propios de una masculinidad queer que de la masculinidad heteronormativa. En ese sentido, lo anecdótico y la actualidad propia de la columna se conjugan en el proyecto de Mendicutti. Los jugadores se convierten en todo lo que La Susi quiere, con celos y envidia entre unos y otros, competencia entre Beckham y Guti, hasta llegar al punto de competir en el esmalte de las uñas del pie. Lo queer, la disidencia sexual irrumpe en los vestuarios, en el género (sexual) de cada una de las columnas que conforman la serie y que, en conjunto, construyen un fresco narrativo que dinamita la idea de masculinidad y fútbol como espacios de la masculinidad heteropatriarcal.

En “Los deseos chinos” continúa la gira por China y Raúl se convierte en el jugador protagonista. Comienzan a presentarse como personajes el resto del elenco futbolístico del Real Madrid (Iker Casillas, Ronaldo, Roberto Carlos, etc.) y el juego paródico es constante en torno a la feminidad y la virilidad de los jugadores, así como la referencia cómica con doble sentido de estos futbolistas queer. En “Billetes y condones” la referencia a la actualidad como disparador de la columna se hace presente una vez más. A partir de la anécdota real del fervor chino por Beckham en la gira asiática, con el pedido de poner la figura del futbolista en billetes de circulación legal (una nota de color de la actualidad vinculada a la gira del Real Madrid) La Susi interviene sobre la actualidad y comenta que “habían recibido una propuesta de un fabricante chino de condones para que las fotos de nuestros chicos aparecieran en las

gomas. El Real Madrid dijo que ni hablar”. (Mendicutti, 2003: 44). Por supuesto que la referencia al uso de condones le sirve a Mendicutti mediante la voz de La Susi hacer una crítica a la política vaticana sobre el control de la natalidad y el uso de condones:

-¡Eso!-salté yo, enérgica-. La efigie de nuestros muchachos en billetes, sí, pero en condones no. Cuando un billete se mucho más guarro que un condón, que es buenísimo para la salud y para el control de la natalidad. Esto no parece el Real Madrid, esto parece el Vaticano. Los dejé muertos. A ver si aprenden. (Mencituti, 2003: 45).

12.5. FUBOLISTAS GLAMOROSOS Y SEXUALES

En las columnas “Primera evaluación (I)” y “Primera evaluación (II)” se realiza la evaluación del glamour del plantel, con un tono cómico y sexual en el que La Susi convierte a los futbolistas del Real Madrid en objetos sexuales.⁸⁸⁷ Y al mismo tiempo los comienza a vincular con lo gay (cuestión que será retomada en columnas posteriores). Estos futbolistas actúan como personajes gays con los que La Susi interactúa y convierte en objetos de deseo de un público que la acompaña en su guiño paródico de la masculinidad heteronormativa. A partir de la anécdota y la actualidad de un equipo de fútbol construye un catálogo en el que los varones futbolistas se convierten en personajes con una sexualidad no normativa y evaluados en base a su glamour y sus encantos. El ejemplo más interesante de la primera de las dos columnas se da en la evaluación de Iker Casillas,⁸⁸⁸ el arquero del Real Madrid:

Iker Casillas (5 raspado). A los que mejores condiciones naturales tienen hay que exigirles más. De cara, guapo de la muerte, pero está ganando inexpresividad. De cuerpo se me está poniendo demasiado mazacote, debería vigilar la anchura de caderas. Desaprovecha hasta lo delictivo el privilegio de vestirse a su gusto: yo lo pondría, ya, en manos de Francis Montesinos, que me lo vestiría de algo así como de princesa inca. En cualquier caso, mientras no use calzones claros seguiré sospechando que tiene poco paquete. También desaprovecha el privilegio de poder usar las manos, las mueve sin ninguna imaginación. Un 10 en potencia, deberá esmerarse y ganárselo. (Mendicutti, 2003: 47)

Los futbolistas en la resignificación ficcional de La Susi de la evaluación, se convierten en personajes actores del barrio gay de Chueca más que en varones futbolistas españoles tradicionales. Recordemos que la evaluación del plantel en los diarios y suplementos deportivos es una práctica usual luego de cualquier encuentro futbolístico, en el que se coloca una nota numérica al desempeño individual de todo el

⁸⁸⁷ En “Pensando en el futuro” el contrato temporal de La Susi está por terminar, así que piensa en las posibilidades de iniciar una relación con Iker Casillas o Pavón, imitando (y ahí tenemos el disparador anécdota de actualidad para la columna) a la actriz Demi Moore en pareja con Ashton Kutcher, mucho más joven que ella. Ambos se niegan, por cuestiones de diferencia de edad y desigualdad en los ingresos.

⁸⁸⁸ Iker Casillas es también uno de los personajes reales mencionados en la novela *Mae West* y yo (2011), en la que el fútbol también ocupa un lugar privilegiado, teniendo en cuenta que varios capítulos de la novela transcurren mientras España participa en el campeonato del mundo. Cf. KUNZ, Marco, “La final del Mundial, contada por Mae West”, 2012.

plantel. En este caso, La Susi retoma esa técnica para evaluar el glamour del plantel y describir sus virtudes físicas desde una perspectiva queer, porque, por ejemplo, en “Primera evaluación (II)” Zidane es ponderado en virtud de sus posibilidades en la comunidad gay: “En cualquier caso, su bondad y modestia no deberían impedir la justa valoración de sus importantes piernas, su culete frutal, su apetitosa media sonrisa y sus ojos claros y serenos. Con un buen bisoñé y un poco más de confianza en sus cachas arrasaría en Chueca, que es un mercado codiciadísimo.” (Mendicutti, 2003: 52).

En “El rubio de la copla” se retoma al personaje-futbolista Guti, con referencias a una copla tradicional de “la Piquer” y menciones a Elton John, la revista *Zero*, Marilyn Monroe y “*Biork*”, “la islandesa esa”. Así como una confrontación directa con la personalidad de Guti, que continúa en la columna siguiente, “Carta a Guti”, una epístola de La Susi directa al futbolista: “Guti, hijo, yo te quiero, y espero que no te sienta mal que te declare su cariño una señora que, aunque en fenomenal estado de conservación, te dobla la edad.” (Mendicutti, 2003: 58). La referencia a Mendicutti como otro sujeto desde la voz de La Susi se hace presente por primera vez en esta serie de columnas:

Y no sólo te quiero y te deseo, también te admiro. Y no digo como jugador, que eres un portento –y eso lo digo yo, y lo dice el tarambana del Mendicutti, y un escritor tan fino como mi Javier Marías, y cualquier que entienda un poco (de fútbol)-, pero, como no me han contratado en esta gira para valorar eso, me refiero a que te admiro como moderno, atrevido, inconformista, *glamouroso*. (Mendicutti, 2003: 60).

La clave gay en las referencias de La Susi sigue presente, “entender” necesita la aclaración de “fútbol” porque, en el mundo que construye Mendicutti en las columnas de La Susi, el verbo “entender” tiene que ver con la comunidad gay.⁸⁸⁹ La columna se convierte en una carta en primera persona de La Susi a Guti, ponderando sus cualidades (gays) y su belleza así como su rivalidad con Beckham. La actualidad de la rivalidad entre futbolistas, así como los *looks* modernos de los mismos (las extensiones de Guti están presentes en varias columnas), como detalles frívolos de la actualidad le sirven a La Susi para construir su columna ficcional que invierte los papeles del género y la sexualidad.

12.6. SEXO, FÚTBOL Y DISIDENCIA

En “Las piernas de los chicos”, a partir de la declaración de Walter di Salvo, el preparador físico del Real Madrid, citada por La Susi al comienzo de la columna, se

⁸⁸⁹ En España, el verbo “entender” es una forma de alusión (críptica para el que no maneja el código) a la homosexualidad masculina o femenina. La pregunta “¿entiendes?” ha sido una forma de preguntar por la identidad y la práctica sexual de la persona pero de forma críptica. No tiene connotaciones peyorativas y es parte del código homosexual español. Cf. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix. *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*, 2008, pp. 138-141.

dedica a estudiar las piernas del equipo de forma individualizada y nos ofrece un catálogo de apreciaciones sobre las piernas de los futbolistas del Real Madrid, siempre a través de un prisma gay y plagado de doble sentido (sexual): “Mi Makelele es, miren por dónde, un caso de tres piernas.” (Mendicutti, 2003: 74)

En “Revolución cultural” se juega con las especulaciones de los diarios sobre las consecuencias de la gira asiática del Real Madrid. Los futbolistas tienen juegos homoeróticos en los que se agarran y desnudan, generando un contraste tremendo con el miedo a la pérdida de la masculinidad. En otras palabras, se los “homosexualiza” en sus propias contradicciones (Beckham usa las “pantis” de su esposa Victoria, por ejemplo).

En “Saltar con *glamour*” Valdano dialoga con La Susi ante ciertos problemas con David Beckham y su desempeño como delantero, ya que los centros que tira son muy altos. La Susi soluciona todo con un detalle queer:

Y, sin perder un minuto, me fui a una zapatería de la calle Carretas que yo conozco, y en la que venden unas botas de plataforma de escándalo para *drag Queens*, con las que nuestros chicos ganarán suficiente estatura para alcanzar los centros altos de mi Beckham, y al mismo tiempo, saltarán con *glamour*. (Mendicutti, 2003: 82)

En las columnas “Segunda evaluación (I)” y “Segunda evaluación (II)” se continúa con la evaluación del glamour en el plantel. La Susi ya sabe que pasó la mitad del total de sus columnas en las que imparte su “*master en glamour*” y realiza una nueva evaluación. Una vez más se toma a cada futbolista y se lo puntúa en virtud de su glamour. A diferencia de la primera evaluación, el tono gay se intensifica y los futbolistas toman elementos físicos propios de las claves de lectura de lo gay. En particular la referencia al tipo de pantalones que deberá usar todo el equipo, los *chaps*: “esos pantalones que dejan el culete al aire y que son superfashion gracias a Christina Aguilera: con ellos, deslumbrarán sus salidas en los balones altos, todavía su punto débil.” (Mendicutti, 2003: 93). Los *chaps* como elementos de vestimenta de la comunidad gay (y sobre todo la comunidad SM gay) son un paso más hacia la construcción de un equipo de fútbol totalmente gay. Y no hay rechazo en los futbolistas, ellos devienen este equipo que deconstruye la sexualidad heteronormativa y se convierte en un equipo queer. La evaluación termina siendo una puntuación en base al glamour y la apreciación de cómo le quedarían los *chaps* a cada jugador:

Beckham (9,9). Espectacular. No le hace ascos a nada. Ya voló a Londres para comprarse unos *chaps*, esos pantalones que dejan el culo al aire, lo más *fashion* en estos momentos. Espero que pronto contagie a toda la plantilla. Cuando mi Guti le sustituyó en el partido contra el Valencia, el beso entre ambos fue una bomba que hay que explotar. (Mendicutti, 2003: 98)

En “Una mina a explotar” se retoma el beso (en la mejilla) de los futbolistas (un beso que ocurrió en la realidad, pensemos en el homoerotismo exuberante de los festejos en fútbol cuando se marca un gol) y La Susi les pide que la próxima se besen en la boca: “Dense el pico. Como hombres, por supuesto” (Mendicutti, 2003: 102). Esto le trae problemas con el entrenador Valdano. Guti se niega y Beckham lo encuentra “*superfashion*”. Pero Valdano se manifiesta en contra y la discusión entre La Susi y el entrenador crece: “Mi don Valdano metió otra vez cizaña y dijo que el Madrid no es Los chicos de la banda, esa obra de teatro de un montón de gays que se reúnen en una fiesta de cumpleaños, pero yo lo puse en su sitio.” (Mendicutti, 2003: 102). La referencia a la obra de teatro de temática gay⁸⁹⁰ es clave para la ficcionalización de Mendicutti en la columna, así como el choque entre la homofobia y lo queer, en boca de Valdano y La Susi. Finalmente, ante el dinero, Valdano calla, en una suerte de parodia del mercado gay.

12.7. EL OBJETIVO QUEER DE LA SUSI

El final cierra la resignificación de la masculinidad heteronormativa en un sentido positivo para ambas partes,⁸⁹¹ una suerte de conciliación. La columna le permite a Mendicutti conjugar la anécdota (patriarcal) propia del fútbol con la voz queer de un personaje que rompe con la ficción de naturalidad de la masculinidad de los futbolistas, así como focalizar en lo homoerótico de sus performances y su práctica masculino-patriarcal. En un punto, La Susi convierte, gracias al registro anecdótico y humorística de su serie de columnas, “La Susi en el vestuario blanco”, al Real Madrid en un equipo de sujetos sexuales que se alejan de la heteronorma. En otras palabras, La Susi funciona como un dispositivo de lectura que convierte a la heterosexualidad masculina en un juego disidente de sexualidades ambiguas en el que los varones heterosexuales se transforman en personajes gay estereotipados desde todo lo que la heteronorma conservadora habitualmente debería sancionar.

⁸⁹⁰ La obra de teatro *The Boys in the Band* (1968, Mart Crowley) es importante para la tradición gay norteamericana y tiene una recepción temprana en España. La importancia del texto radica en la visibilización de diferentes estereotipos de homosexualidad masculina en momentos en los que no era algo habitual. La adaptación cinematográfica, *The Boys in the Band* (1970, dir. William Friedkin), también emerge como un texto cultural de importancia en la representación visible de la homosexualidad masculina a principios de los setenta.

⁸⁹¹ La Susi comienza a despedirse de la serie en las últimas dos columnas “Micrófonos ocultos (I)” y “Micrófonos ocultos (II)”. En la primera se hace mención a la anécdota que funciona como detonante de las mismas, “en la sala de juntas del Camp Nou descubrieron micrófonos ocultos.” (Mendicutti, 2003: 135). Y ella cuenta que puso micrófonos para escuchar la opinión de los futbolistas, lo que se ficcionaliza en la primera columna. Todo lo bueno que dicen de La Susi los futbolistas la emociona y el resto de la grabación se retoma en la segunda columna, que cierra la serie y vuelve a mencionar a Mendicutti y a la novela *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997). La voz narrativa se desdobra y juega con el humor de todo lo escrito: “(Mendicutti) también está superangustiado por la incertidumbre de sobre su futuro profesional en prensa, radio y televisión. Bueno, yo espero que al menos no lo echen de este periódico por mil culpa.” (Mendicutti, 2003: 139). Y luego la serie se cierra con lo que dicen en la grabación los futbolistas sobre La Susi, que se entera que finalmente en todos ha logrado despertar algo positivo. Ella termina feliz su experiencia como asesora del Real Madrid y contenta con la recepción de todos los futbolistas y con un mensaje optimista respecto al desempeño del conjunto ese año.

La Susi en el vestuario blanco se convierte en un texto extenso que nos cuenta las aventuras de La Susi trabajando como asesora de glamour de los futbolistas, lo que funciona como una operación de resignificación queer de la ficción de normalidad masculina y hegemónica de un ícono de lo “normal” como puede ser el fútbol en la sociedad española. En ese sentido, el texto cuenta una historia que se puede pensar en los mismos términos y con procedimientos y dispositivos similares a los utilizados por las novelas de Mendicutti. En realidad, *La Susi en el vestuario blanco* al construirse como una ficción “dinamitadora” de la norma heterohegemónica se puede apreciar como un momento más del conjunto de obras narrativas ficcionales (y disidentes en cuanto a la sexualidad) de Eduardo Mendicutti.

13. COWBOYS QUEER: *DUELO EN MARILYN CITY* (2003)

Duelo en Marilyn City (2003) es una de las novelas que puede parecer una rareza dentro del conjunto de la obra de Mendicutti.⁸⁹² Se trata de una novela corta con un tono cómico y paródico muy marcado. Y parece fuera de todas las trayectorias temáticas presentes en obras anteriores, al punto de no ubicarse en el mismo universo ficcional en el que transcurren el resto de las novelas. Pero si analizamos las circunstancias de producción (se trata de un texto producido para participar en una colección editorial),⁸⁹³ el texto manifiesta claramente que la representación de las sexualidades disidentes es una cuestión medular en la narrativa de Eduardo Mendicutti. Además, este texto funciona dentro del espectro temático de la ficcionalización, reescritura y apropiación de estereotipos e imágenes del cine hollywoodense, un procedimiento que en mayor o menor medida atraviesa prácticamente la totalidad de las novelas del autor.

En el caso de *Duelo en Marilyn City* se utiliza el tópico del cine y la novela-folletín de cowboys, pero potenciando el aspecto homosocial y homoerótico de la imagen de los cowboys en la cultura occidental. A partir de esta operación se dinamita cualquier atisbo de masculinidad heterohegemónica de estos vaqueros de Mendicutti y el universo ficcional se torna una película *camp* de cowboys queer.⁸⁹⁴

⁸⁹² Recordemos que esta novela responde a un texto encargado al autor para la apertura de una colección en la editorial La Esfera de los Libros. No por eso se trata de un texto menor o de poca calidad, pero sí cambia las circunstancias de producción y hay una clara intencionalidad en Mendicutti de parodiar el género de las novelas de cowboys en su cruce con Hollywood.

⁸⁹³ Como ya mencioné esta es la novela que logra mayor clima humorístico de todas las de Mendicutti, también es la menos “realista”, se distingue del resto por no estar ubicada en el cosmos geográfico y temporal habitual.

⁸⁹⁴ Amícola trabaja el *camp* y sobre el mismo señala: “El *camp* ha sido definido por los críticos norteamericanos como “una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización”, como “un cuestionamiento genérico”, como “una sensibilidad particular gay propia del siglo XX”, como “una desnaturalización posmoderna de categorías de género” o, más ampliamente, como una manera de hacer visibles “categorías de género”. Las definiciones más específicas insisten en que se trata de: “una manifestación del discurso *queer* frente a la imposibilidad de asumirse como persona bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos enunciativos del orden dominante”. A un nivel deconstructivo pasar a ser “una desestabilización de la relación entre las cosas” (Meyer, 1994). En todo caso, es evidente que la estética *camp* implica una fuerte ironía autorial, por donde se manifiesta con mayor fuerza

Podría parecer que el texto no tiene la trascendencia o intencionalidad política explícita como en otros casos (por ejemplo en la novela inmediatamente posterior, *California*), pero no por eso deja de ser parte de un proyecto que busca la representación de las sexualidades disidentes y la deconstrucción de la heteronorma. La novela cuenta la historia de un pueblo del *Far West* llamado Marilyn City y la vida de los cowboys del mismo. Los protagonistas son el sheriff Cameron Closet y su ayudante Ricky, que se enfrentan a unos misteriosos forajidos que resultan ser los familiares de Ricky que vienen a secuestrarlo para que regrese al hogar paterno. La novela narra la llegada de los forajidos y luego la lucha (en medio de una tierra plagada de indios del *Far West* más estereotipado) por salvar a Ricky del villano de la historia, su padre.

13.1. COWBOYS (GAY) DE CINE Y FOLLETÍN

Como señala Iwasaki, en *Duelo en Marilyn City* Mendicutti se aleja de cualquier posibilidad de corrección política y se vuelve irreverente⁸⁹⁵ y paródico con el tono cómico habitual en sus textos pero con mayor liviandad, propia de la idea general del género de novela de cowboys.

El homoerotismo implícito (habitual) en el género de los filmes y novelas de cowboys⁸⁹⁶ es focalizado, resignificado y potenciado por la novela de Mendicutti. Hay que tener en cuenta que estamos ante un género habitualmente tematizado en la cultura gay desde los años setenta: ya en la pornografía de esa década y en el cine *mainstream* releído en clave gay, como por ejemplo en la película *Red River* (1948, dir. Howard Hawks) que es usada como referencia en la novela; en estereotipos como el “Marlboro man” o hasta producciones más recientes como el film *Brokeback Mountain* (2005, dir. Ang Lee).⁸⁹⁷

El uso de las divas, de los galanes hollywoodenses, el homoerotismo y los cowboys-marica se convierten en una herramienta *camp* para reconfigurar la masculinidad normativa y hegemónica como una disidencia sexual paródica. El texto realiza una gran parodia queer del género masculino de los cowboys, tanto en el cine como en la literatura. Apropiándose de las categorías homosociales y las imágenes de camaradería masculina, la novela las convierte en imágenes queer vinculadas

el lugar desde donde se emite la enunciación. Como autor de culto de los escritores camp, así también como para los analistas del fenómeno, se presenta en los estudios actuales en lengua inglesa la figura de Oscar Wilde.” (Amícola, 2000: 50). Para el concepto de camp Cf. AMÍCOLA, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones Culturales de un siglo fenecido*, 2000.

⁸⁹⁵ Según Iwasaki y Pozuelo Yvancos, Mendicutti se adelanta a la moda del “Old Gay West” instaurada por el éxito mundial del film *Brokeback Mountain* (2005, dir. Ang Lee). Cf. POZUELO YVANCOS, José María, “¿Quién teme a la literatura homosexual”, 2006; IWASAKI, “¡A mí, Sabino, que me los follo!”, 2012.

⁸⁹⁶ Sobre la tradición homoerótica en el mundo de los cowboys Cf. PACKARD, Chris, *Queer Cowboys. And Others Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century Literature*, 2005.

⁸⁹⁷ El “Marlboro Man” funcionó como estereotipo de masculinidad asociada al cowboy norteamericano. En los setenta, esta figura es reconfigurada y resignificada por la naciente cultura gay, sobre todo en el ámbito de la pornografía gay. Cf. ESCOFFIER, Jeffrey. *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, 2009, pág. 136.

directamente con los estereotipos del colectivo LGBTIQ de los años setenta que parodian la ficción de masculinidad heterohegemónica del género de cowboys. En *Duelo en Marilyn city* los cowboys masculinos “a lo John Wayne” se convierten en cowboys-maricas que son equiparables a estereotipos visuales escapados de los dibujos de Tom de Finlandia o la pornografía gay de los años setenta.

Esta novela se inscribe en varias tradiciones de la cultura masiva: la novela del Oeste (como novela popular de quiosco, ejemplificado en el epígrafe),⁸⁹⁸ Hollywood (en el nombre *Marilyn City* y los nombres de vaqueros que hacen referencia a galanes hollywoodenses), las divas de Hollywood y lo *camp* (también en *Marilyn City* y los nombres de los espacios) y por supuesto todo el imaginario homosocial (y en este caso homoerótico) de los cowboys, proveniente del cine de Hollywood y las novelas del *Far West*. El epígrafe que cita *Red River* ya ubica la novela en una tradición hollywoodense: “Si me enseñas tu pistola, te enseño la mía.” El film con Montgomery Clift y John Wayne se ha convertido en un clásico de la relectura queer de las manifestaciones culturales del pasado pre-Stonewall.⁸⁹⁹

13.2. PARODIA CÓMICA Y COWBOYS “RAROS”

La novela se abre con un *Far West* en el que no hay mujeres, con cowboys que aluden a nombres de estrellas de Hollywood y ciudades con nombres de divas gay del cine.⁹⁰⁰

La referencia constante es Hollywood y el cine de cowboys, no hay referencias a un marco hispánico como en otras novelas. Esto hace que la acción de la novela quede en segundo plano y, en su lugar, se priorice la presencia de los cowboys gay y la parodia de la ficción de masculinidad. En la construcción corporal de los personajes se puede pensar que existe una referencia cultural que es utilizada en otros textos de Mendicutti, me refiero a construir el cuerpo (gay) de estos cowboys como si se tratase de esterotipos que parecen escapados de los dibujos de Tom de Finlandia:⁹⁰¹

El sheriff Cameron Closet mide seis pies y nueve pulgadas, tiene una cabeza sólida y un pelo espeso y rubio oscuro, cortado al uno por el cogote y las sienes y algo más abundante por la parte superior; su cara es de facciones masculinas –frente recta y limpia, nariz atrevida y fuerte, pómulos marcados y barbilla cuadrada y dividida por una hendidura vertical, labios carnosos pero tersos, y ojos de un azul intenso y acerado que ahora se dulcifican ante la figura pequeña y

⁸⁹⁸ El autor ha manifestado que con esta novela corta quiso hacer un homenaje a la “novela del Oeste de kiosco”: “Mendicutti aseguró que el libro constituye, ante todo, un homenaje a su infancia -cuando asistía a las sesiones dobles de los jueves- y a la novela del Oeste de kiosco.” (Valero, 2003). Hollywood y la cultura popular del folletín de vaqueros son el material sobre el que se construye la novela.

⁸⁹⁹ Cf. EPSTEIN, Rob/FRIEDMAN, Jeffrey. *The Celulloid Closet*, 1995.

⁹⁰⁰ Los nombres de las ciudades tienen claras alusiones a Hollywood y lo gay: Marilyn City, Garland City, Rainbow City, Streisand City, Marlene City, Tracy City, etc. Lo mismo ocurre con las calles y lugares de Marilyn City como el Stonewall Saloon.

⁹⁰¹ Tom de Finlandia realizó dentro de su producción (de la que algunos ejemplos hemos visto en la sección sobre König de esta tesis) imágenes artísticas pornográficas con diferentes estereotipos de homosexualidad masculina, entre ellos también se encuentra el vaquero o cowboy.

compacta y la expresión cálida y risueña de su ayudante- y sus andares, incluso en trayectos muy cortos, son los de un hombre atlético acostumbrado a recorrer todos los caminos. (Mendicutti, 2003: 16)

Su vientre es liso y de musculatura bien definida, y sus pectorales, abultados y firmes, palpitan un momento como ascuas al rojo vivo. (Mendicutti, 2003: 20)

Marilyn es una ciudad recién construida por cowboys en las profundidades de Arizona. Después de Marilyn no hay nada, es la última ciudad, está al margen de la civilización. La levantaron en seis semanas un grupo de veinticuatro cowboys. Después se sumaron dieciocho vaqueros más y se trazaron las calles transversales. Frente a la casa del sheriff está el Saloon de Billy Gorgeous, Stonewall. Los nombres también tienen reminiscencias al cine de Hollywood, al movimiento gay-lésbico y al mundo del porno gay: (...) Marion Outing tenía el aplomo de un juez muy apreciado, gracias a su ecuanimidad, por sus antiguos vecinos de Rainbow City (...) (Mendicutti, 2003: 14)

13.3. CAMERON CLOSET Y RICKY ROCK: DECONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD

En *Duelo en Marilyn city* el humor funciona con la parodia de la masculinidad del cowboy tradicional. En la resignificación que realiza la novela de este estereotipo, las referencias que se introducen se vinculan con el modelo gay norteamericano. Una de las razones es justamente que la imagen homoerótica gay del cowboy comienza a desarrollarse en los años setenta en Estados Unidos.

El texto también utiliza el humor para sexualizar frases de doble sentido que aluden a los cowboys y sus relaciones entre ellos así como sus “pistolas”. Parece como si todo se pudiera leer a partir de la frase de *Red River* con un doble sentido cómico y sexual. Por ejemplo, la “primera vez” de Cameron, juega con esa cuestión: “La primera vez (...) fue en algún lugar de Pensilvania de cuyo nombre prefiero no acordarme. (...) Me estrené con un tipo que no se lo merecía. (...) Lo dejé mal herido, chorreando sangre. Pero él también me dejó malherido a mí. Por dentro.” (Mendicutti, 2003: 15) Se supone que Cameron está hablando de la primera vez que utilizó su revólver pero el texto permite leer la cita como una referencia a la “primera vez” de Cameron en el sexo.

Asimismo, en la construcción de la pareja protagónica, Cameron y Ricky, el sheriff y su ayudante, se juega con los estereotipos de la comunidad gay, Cameron es enorme, Ricky es pequeño. En cuanto a tamaño y juventud, se los representa como el estereotipo de varón gay joven-varón gay adulto que funciona dentro de los estereotipos del modelo gay y que Mendicutti parodia con los personajes. Esta cuestión continúa desarrollándose cuando el modelo de hombres con diferencia de

edad se suplanta por el de dos hombres jóvenes de edad similar juntos, el modelo de “amores iguales”.

13.4. MODELO COWBOY: SEXO Y DESEO DISIDENTE

El homoerotismo de los vínculos masculinos de los cowboys se vuelve homosexual en la novela de Mendicutti, ya que los cowboys no son simplemente varones con lazos homosociales que reprimen una homosexualidad latente, sino que son configurados como personajes gays que parodian el modelo de masculinidad del cowboy. En ese marco, todos los personajes son contruidos con estereotipos de belleza de un modelo gay de los años setenta, como ya señalé, con imágenes cercanas a Tom de Finlandia o la pornografía gay:

Harrison Blow-Up es un mocetón rubio de más de seis pies de altura, torso descomunal, brazos como muslos de bisonte, grandes manos de dedos gruesos y fuertes, y piernas duras y levemente arqueadas que caben a duras penas en los perniles del pantalón de loneta azul, muy rozados por las rodillas, las nalgas y la abultada portañuela, que lleva puestos. Pero lo más llamativo de su aspecto es el asombroso contraste entre su mirada opaca e insensible y unos labios abundantes y cordiales en los que siempre baila un agradable frunce de ironía. Su voz es grave y tranquila, y aprieta contra sus potentes pectorales, como si se tratara de un verdadero trofeo de guerra, el Winchester que le proporcionó Reginald el mismo día que lo contrató y que aún no ha necesitado utilizar, al menos fuera de la intimidad. (Mendicutti, 2003: 30)

La referencia implícita al uso del arma/dildo en la “intimidad” de la pareja de cowboys Reginald-Harrison es un ejemplo de la resignificación de lo normativo con fines cómicos y paródicos de la normalidad en esta novela. El arma del cowboy masculino y heterohegemónico se vuelve un instrumento de placer sexual. También en los nombres hay referencias con doble sentido a situaciones sexuales, estereotipos gay o cuestiones del cine de Hollywood: Marion Outing, Cameron Closet, Harrison Blow-Up, etc. Además en el personaje de George Michael, se alude al mundo contemporáneo en una referencia al cantante George Michael y el sexo en los baños públicos.⁹⁰²

La novela se estructura en torno al misterio de los tres forasteros y sus intenciones. Una vez descubierta su identidad y su relación con Ricky hacia la mitad de la novela, el texto se orienta a la búsqueda y el rescate del ayudante del sheriff. En el banco se produce una primera confusión, pues tres vaqueros de Marilyn intentan robarlo y terminan muertos junto al guardia. En todas las situaciones aparece el doble sentido, cuando Cameron vence en el intento de robo del banco, no queda nada para que Ricky utilice su “pistola”: “Aún no te ha llegado la hora de estrenar ese Colt” (Mendicutti, 2003: 35) El juego con lo fálico en el revolver y la referencia a lo

⁹⁰² Se hace alusión a un episodio en el que el cantante George Michael, sin estar públicamente asumido, fue arrestado en 1998 por “actos lascivos” en un baño público de Beverly Hills.

pornográfico funciona constantemente, porque Colt es un tipo de “pistola”, pero también es una referencia a la pornografía gay.⁹⁰³

13.5. UNA SOCIEDAD COWBOY CONTRA-NORMATIVA

En los primeros capítulos de la novela el sheriff Cameron Closet recorre una serie de espacios en los que se nos presentan a los vaqueros de Marilyn en situaciones homoeróticas y con una representación corporal “a lo gay”. Por ejemplo, en el universo de la novela, el *Saloon*, llamado elocuentemente Stonewall, se convierte en un lugar de prostitutos/taxi boys. En ese espacio, se vuelve a trabajar el grado de visibilización que tiene el sheriff Closet respecto a su sexualidad, que será totalmente diferente al de Ricky con su ayudante al finalizar la novela. Porque Billy, el administrador y dueño del Saloon, le dice al sheriff que desde su cuarto vio todo, no habla de los forasteros, sino de lo que hicieron anoche Ricky y Cameron: “En el amor no hay nada malo.” (Mendicutti, 2003: 53)

Cuando Cameron sale a orinar el espacio se vuelve un espacio de *cruising* gay del siglo XX:

El sheriff Closet no es el primero que sale del *salón*. Otros vaqueros, solos o en grupos, buscan las traseras del Stonewall y se adentran un poco en el tenebroso campo, apenas iluminado por una anémica luna menguante, en busca de un poco de discreción para evacuar. Junto a Cameron pasa una pareja de rudos cowboys abrazada por los hombros y charlotteando a trompicones, por culpa de los golpes y el alcohol. Hay sombras desperdigadas por los alrededores, hombres en pie y con las manos a la altura de la entrepierna. Se oye el murmullo de los chorros en la yerba. El sheriff Closet elige el tronco de un árbol para aliviarse. (Mendicutti, 2003: 61)

En esa sociedad contra-normativa, en la que los estereotipos de masculinidad hegemónica se deconstruyen y se reconfiguran como modelos de cowboys-maricas, los espacios también sufren un cambio conceptual. La normalidad espacial se reconfigura y los lugares se convierten en espacios de práctica de la disidencia sexual.

13.6. HOLLYWOOD QUEER: PISTOLAS, PENES Y CINE

Como ya mencioné, la novela interviene directamente sobre el cine de cowboys y potencia los vínculos homosociales representados. La parodia del género de vaqueros es explícita, jugando constantemente con el doble sentido de la “pistola” del sheriff asociada a su pene:

-Tú siempre has sido el mejor con el revólver, Cameron. Me gustaría comprobarlo otra vez esta noche, después de tanto tiempo.

⁹⁰³ Porque Colt es un tipo de revolver, pero también *Colt Studios* es uno de los estudios más importantes de pornografía gay en Estados Unidos, surgido hacia fines de los años sesenta. Fue fundado por Jim French bajo el seudónimo de Rip Colt, que fue, por ejemplo, el descubridor del performer Al Parker. Colt Studios fue clave para el desarrollo de la pornografía gay y la representación erótica gay de los años setenta. Cf. ESCOFFIER, Jeffrey, *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, 2009.

(...)

-Antes no decías eso, sheriff. Tu amigo George jugaba con tu revólver en cualquier sitio. Se ve que el pequeño Ricky sabe hacer cada cosa en su lugar y en su momento.

-Deja a Ricky en paz, George. No estaría bien que se estrenase contigo.

-Yo nunca jugaría con el revólver de Ricky, cariño.

-Tú nunca volverás a jugar con mi revólver. Convéncete, George.

El sheriff se da la vuelta mientras se abotona. (Mendicutti, 2003: 62)

El espacio masculino de los cowboys se reconfigura y la potencialidad homoerótica lo acerca a un espacio de *cruising*. Hay un juego constante en la pareja Cameron-Ricky entre lo personal y lo profesional, entre la visibilidad y el closet (de Cameron Closet), como si se hablara de la sexualidad disidente y su visibilización pública como práctica casi militante. También es interesante el tema del uso de la palabra “ensayar”, porque juega con la actuación, con la posibilidad de que estos dos varones recios, cowboys y masculinos “ensayen” su masculinidad, que resulta performance de género construida social y culturalmente.

13.7. EL BUENO, EL MALO Y EL QUEER

Hacia mitad de la novela la acción se interrumpe con la llegada de tres jinetes desconocidos. Esta llegada marca una bisagra en el texto, ya no un recorrido de los espacios y las prácticas homoeróticas y homosexuales de estos cowboys queer, sino la aventura de cowboys en sí misma, con la revelación acerca de la identidad de los tres forasteros y la búsqueda de Ricky por parte de Cameron. Estos tres personajes son el padre, el tío y el hermano de Ricky, que lo secuestran y escapan con él a la zona de los indios zunis. La novela narra la búsqueda de Cameron y cómo muere en el intento de rescate que resulta exitoso.

El enfrentamiento entre Cameron y sus acompañantes con la familia de Ricky se da en términos de *spaghetti western*,⁹⁰⁴ lo interesante es que en este enfrentamiento los roles tradicionales de la masculinidad cowboy se encuentran totalmente parodiados. En el enfrentamiento final Cameron termina herido de bala en el corazón, cuando Ricky se inclina sobre su cuerpo, le pone una mano temblorosa en el pecho y contempla la sangre: “-Aguanta, cariño, aguanta –dice-. No te rindas. Aguanta. Te llevaré a Marilyn.” (89). Es interesante pensar la frase en sus múltiples sentidos, porque se puede pensar que Marilyn se está configurando como un espacio de placer y libertad, Marilyn como la diva hollywoodense (Marilyn Monroe) y la construcción performativa disidente de la masculinidad de estos cowboys.

⁹⁰⁴ Se conoce con ese nombre a un subgénero del *western* cinematográfico, que tuvo su auge en los sesenta. El nombre proviene de que las películas eran financiadas por compañías italianas y filmadas en Italia.

En los capítulos finales, el espacio del héroe vaquero es ocupado por Ricky en los intentos infructuosos de salvar la vida de Cameron. En el capítulo IX se cierra una línea argumental anterior en la que un grupo de cowboys que había abandonado la búsqueda de Ricky refugiándose en una cueva terminan violados por los zunis. Esta, escena, en un primer momento muy homoerótica e idílica,⁹⁰⁵ se convierte en un episodio violento en el que el cowboy homofóbico, Marlon Reno, termina violado por los zunis. La novela propone casi un castigo al personaje que no acepta el universo homosexual de los cowboys de Marilyn City.⁹⁰⁶

13.8. CAMBIANDO EL EJE: RANDY MINOGUE

Luego de la muerte de Cameron, aparece en escena otro personaje, Randy Minogue,⁹⁰⁷ “un joven cowboy de ojos dorados”, que se ofrece para ayudar a llevar el cuerpo del sheriff hasta la carreta que hará el camino hasta el cementerio. Cuando traen la carreta, Randy y Ricky se abrazan, son de la misma edad, Randy es tres meses más joven, y tienen casi la misma estatura:

Los dos muchachos se abrazan, y así permanecen durante unos segundos, conmovidos, como si en el mundo no quedara nadie más que ellos dos. Son de la misma edad –en realidad Randy es tres meses más joven- y casi exacta estatura, pero parecen el uno el negativo del otro: Ricky tiene el pelo rojizo y muy ensortijado, la piel muy blanca, los ojos de un azul intenso, y el cuerpo mullido y cálido; Randy es muy moreno, de pelo liso y negro como ala de cuervo, su cuerpo está lleno de aristas que trata de disimular con ropas holgadas y de colores vivos, y los ojos dorados le dan un aire de eterna curiosidad que confunde a muchos

⁹⁰⁵ La imagen en la cueva antes de la llegada de los zunis está construida con imágenes de homosociabilidad y camaradería masculina homoerótica: “En el interior, once de los hombres que abandonaron a Cameron Closet secan sus ropas junto a una hoguera. A Jimmy Hepburn lo enterraron en lo más profundo de la cueva, para que esté calentito durante toda la eternidad, si en la eternidad es invierno, como dijo Charly Davis, o para que esté fresquito, si en la eternidad es verano. Los once hombres están completamente desnudos y ahora cantan una vieja canción picante, aprendida de los chicos del Stonewall Saloon. Ethan Miles, un muchacho de cuerpo magnífico y risueños labios, tumbado sobre la tierra templada de la cueva, apoya la cabeza en los muslos de Jess Wood, un vaquero robusto, velludo y de mirada sorprendentemente soñadora, que acaricia el pelo revuelto del chico. Tyrone Grey y Marlon Reno, sentado el uno junto al otro al borde del fuego que tiñe sus músculos de un succulento color rosado, con los ojos entornados y abrazados por los hombros, no cantan, pero siguen con el cuerpo el ritmo insinuante de la canción. En verdad, todos, emparejados o solos, parecen descansar placenteramente de algún ejercicio muy satisfactorio. (...)” (Mendicutti, 2003: 97)

⁹⁰⁶ Cuando atacan los zunis, la escena de la cueva se vuelve la representación de los indios atacando la masculinidad de los cowboys, matando y violando. Marlon Reno, un cowboy que reprime su homosexualidad y reacciona violento en un momento anterior cuando se juega con su posibilidad homosexual (“No ha nacido hombre que me posea como a una mujer, así que habrías hecho bien en morderte la lengua, sucio cantinero”), resulta en el ataque de los zunis el personaje violentado, casi como un castigo al personaje que se niega a aceptar el universo homosexual de los cowboys de Marilyn City: “Los indios zunis tienen los músculos embadurnados de miel, porque así creen espantar los mordiscos de las balas, pero muchos conocen ya el sabor agrio de la agonía, con los pulmones reventados por la munición de los once vaqueros de Marilyn. Pero los pieles rojas son cinco veces más numerosos que los rostros pálidos, y ya entran en la Cueva de los Murciélagos, y arrastran de la cabellera a los desesperados y perdidos supervivientes, y son inútiles los disparos de Jess Wood y Ethan Miles, y Marlon Reno se mete su revólver en la boca y aprieta el gatillo, para no saber lo que hace con él ese zuni fornido y furioso, bello e imponente como un dios salvaje, que le mantiene doblado por la cintura. La lluvia cubre como la losa de un sepulcro esa orgía feroz de purificación y venganza.” (Mendicutti, 2003: 98)

⁹⁰⁷ El apellido de Randy es una alusión explícita a la diva australiana Kylie Minogue.

hombres que toman por apasionado interés lo que no son más que ganas de aprender cómo es el ser humano. (Mendicutti, 2003: 104)

No hay elemento trágico o dramático en la muerte de Cameron, es algo esperable dentro del universo de estos cowboys queer. Lo interesante es que el nuevo interés romántico de Ricky, Randy Minogue, no es el mismo tipo de modelo relacional que el vínculo Ricky-Cameron. En un punto, el cambio está representando la variación de un modelo y el pasaje de una relación igual-igual en el modelo gay, siempre pensando en el tono cómico propio del relato.

13.9. “¿ME DEJAS QUE LA TOQUE?”

El cierre de la novela se da con el capítulo XII que funciona como epílogo, en una noche de fiesta en el Saloon Stonewall. Ricky le ofrece a Randy el puesto de ayudante del sheriff: pasa todo a la siguiente generación, Cameron murió sin testamento, pero la casa del sheriff pasó al ex ayudante y nuevo sheriff, al que no le importa lo que piense “todo el mundo” sobre su relación con Cameron. Este final tiene una reflexión en torno al clóset y la visibilidad, Cameron (Closet) ya no está, lo que viene, el modelo que se impone después es otra cosa. En cierta forma se puede estar hablando de una metáfora de la irrupción del modelo gay en los años setenta en la cultura homosexual, que implicó un cambio respecto a décadas anteriores. Hay un cambio respecto a la visibilidad al pasar de Cameron a Ricky, del Closet a Rock (o Rock Hudson saliendo del clóset).

Finalmente la novela cierra con una referencia con doble sentido que recuerda una vez más a *Red River*, la referencia hollywoodense más fuerte que juega con la parafernalia representacional de los cowboys. En este juego con el doble sentido de los cowboys vuelven a entrar los procedimientos cómicos y la alusión sexual se hace explícita. En algún sentido, podemos pensar que lo que antes (con Cameron Closet) era alusión homoerótica en el marco homosocial, en la nueva generación se vuelve alusión sexual explícita porque cuando Randy acepta ser ayudante del sheriff una vez más se juega con la lectura queer de *Red River*, pero en este caso, la lectura sexual se hace explícita:

- Necesitaré una nueva pistola –susurra Randy al oído del sheriff-. La mía no ha servido hasta ahora para nada bueno.
- Tendrás una nueva pistola, Randy.
- El sheriff y su recién nombrado ayudante se miran ahora a los ojos.
- Siempre me ha gustado mucho tu pistola, jefe –dice Randy.
- Tendrás una pistola como la mía, con el gatillo de plata.
- (...)
- ¿Me dejas que la toque?
- Claro que sí. Tócala, Randy.

Randy, sin apartar la mirada de los ojos del sheriff, lleva su mano izquierda a la funda de cuero que guarda el revólver con el gatillo de plata y que reposa sobre la cadera derecha de Ricky.

-Se portó como una leona –dice Randy-. Es una pistola con el corazón duro.

-Si mueves un poco la mano –dice Ricky, amable, y sin embargo, provocativo-, encontrarás algo más duro, muchacho. (Mendicutti, 2003: 121-122)

El texto es un juego irreverente y constante con los estereotipos de la masculinidad del cowboy heterosexual. Lo homoerótico se potencia en el vínculo de los cowboys entre sí y Mendicutti aprovecha esa veta para desarrollar una ficción cómica emparentada en los recursos hollywoodenses y la operación queer de deconstruir la masculinidad hegemónica. Los nombres de todos los vaqueros,⁹⁰⁸ con alusiones a galanes de Hollywood y a divas, los espacios con referencias constantes a cuestiones de la comunidad gay,⁹⁰⁹ son formas en las que Mendicutti resignifica desde una perspectiva cómica, queer y subversiva, la masculinidad heterohegemónica. *Duelo en Marilyn city* transforma la masculinidad cowboy en un espacio de *queerness* y ruptura de la sexualidad normativa, en esta novela los cowboys son divas de Hollywood y maricas que viven un film *camp* que rompe con cualquier estructura represiva y heteronormativa.

14. PORNOGRAFÍA GAY Y COMPROMISO MILITANTE: CALIFORNIA (2005) Y LA LIBERACIÓN GAY-LÉSBICA

California (2005) es una de las novelas de mayor trascendencia para el análisis de la sexualidad disidente en la obra narrativa de Eduardo Mendicutti. Se trata de uno de los textos con mayor riqueza para conceptualizar líneas de trabajo del autor que vienen desde sus inicios como novelista profesional en los años ochenta. Por esto se trata de un texto de suma importancia para el análisis realizado en esta tesis. Como la mayoría de los textos de Mendicutti no ha recibido prácticamente atención de la crítica académica.⁹¹⁰ La novela contiene referencias y desarrollos de procedimientos

⁹⁰⁸ Los nombres de todos los personajes permiten lecturas con doble sentido o alusiones a divas gay, Hollywood o el modelo gay: Cameron Closet, Ricky Rock, Fred Mercury, George Michael, Billy Gorgeous, Juez Marion Outing, Gary Taylor, Reginald Paris, Harrison Blow-Up, Gary Taylor, Jerry Hall y Marvin Wilder, Tennessee McGuire, Jimmy Hepburn, Frank Rice, Meredith Curtis, Tab DiMarco, Denzel Hudson, Sterling Row, Ronnie Martin, Larry Monday, Bobby Black, Tommy Cool, Scott Fontaine, Glenn Rover, Marlon Reno, Charly Davis, Ethan Miles, Jess Wood, Tyrone Grey, Randy Minogue, Alan Perkins.

⁹⁰⁹ Los lugares también juegan con el doble sentido: Closet Street, Outing Street, Fairy Resort Bed & Breakfast, Saloon Stonewall, etc.

⁹¹⁰ *California* tampoco ha recibido demasiada atención crítica. Existen dos artículos que trabajan el texto, principalmente en referencia directa a los desplazamientos y en su vínculo con el tema del matrimonio gay en España. Cf. BARROS GRELA, Eduardo, "Poéticas del desplazamiento espacial en California, de Eduardo Mendicutti", 2010; HUARD DE LA MARRE, Geoffroy, "La evidencia de la necesaria igualdad de derechos. Ejemplos en la obra de Eduardo Mendicutti", 2009. También Alberto Mira analiza algunas cuestiones de la novela en su diálogo con el resto de la obra y los vínculos con Hollywood. Cf. MIRA, Alberto, "Hablar con otras voces: Cinefilia y cinefagia en dos novelas de Eduardo Mendicutti", 2012.

narrativos y tópicos presentes o prefigurados en textos anteriores, me interesa enumerar los siguientes:

- El juego con dos momentos temporales muy marcados, que logran un contraste y dividen el texto en dos grandes partes, una en los años setenta y otra en el presente del relato (año 2004 o 2005). En ese sentido, este recurso ya viene siendo utilizado en novelas como *Tiempos Mejores* (1989) o *El ángel descuidado* (2002), pero en esas novelas los dos momentos dialogaban a lo largo de todo el relato. En el caso de *California* la temporalidad está muy marcada en la división de la novela en dos grandes partes ambientadas cada una en uno de esos momentos.
- La presencia de California como espacio ficcional ya está presente en textos anteriores de Mendicutti, con referencias muy menores pero que se condicen con lo que se desarrolla en esta novela.⁹¹¹ Estados Unidos y California en particular se convierten en espacios de libertad socio-sexual.
- Como en toda la narrativa de Eduardo Mendicutti casi sin excepciones, Hollywood se convierte en una clave de lectura. La referencia con nombre y apellido de actores, actrices, películas, divas, etc, se convierte en un recurso habitual de Mendicutti, en el que cientos de actores y actrices son recordados y resignificados en función del texto. En *California* la decadencia de Hollywood en los años setenta es representada con referencias al mundo decadente del *star-system*. Esta cuestión de Hollywood atraviesa el conjunto de obras de Mendicutti, desde *Una mala noche la tiene cualquiera* hasta la explotación máxima del recurso en *Mae West y yo* (2011).
- También hay que remarcar la importancia de la pornografía gay de los años setenta para la representación de la disidencia sexual en el texto. En el epílogo “explicativo” de Mendicutti se explicita la importancia del dispositivo pornográfico, incluso marcando las licencias que se toma el autor en cuanto a las fechas. En las referencias a la cultura pornográfica gay de los años setenta se vincula directamente esta cuestión con la liberación sexual del modelo gay-lésbico de los años setenta y su presencia en California como una tierra de liberación sexual.

La novela narra dos momentos de la vida de Charly/Carlos (los nombres con los que se conoce al protagonista en los dos momentos temporales del texto). El primero narra

⁹¹¹ En *Mis padres no lo saben* Mendicutti declara que un episodio biográfico que se relaciona directamente con *California*: “Tuve un novio mucho mayor que yo, que era un actor americano, con amistades muy sofisticadas, y que me invitaba todos los veranos a Estados Unidos.” (Rodríguez/Cubells, 2010: 236). Esto se vincula directamente con la nota del autor explicando los vínculos autobiográficos del texto.

un viaje de joven a California y cómo vivió la liberación sexual gay-lésbica de los años setenta, sin conciencia política de lo que ocurría en España y adentrándose en el mundo promiscuo, descontrolado y orgiástico del modelo gay-lésbico y el mundo de la pornografía gay de los setenta. En el segundo momento, décadas después, en el presente del relato, Carlos vive como ejecutivo exitoso en lo profesional y con un novio equiparable a un modelo gay normalizado. Pero en esa realidad del siglo XXI, una serie de situaciones despiertan la conciencia política de Carlos y lo hacen entrar en conflicto con su pareja y su vida profesional.

14.1. PORNO-EPÍGRAFES DE UNA HISTORIA CALIFORNIANA

La novela tiene cuatro epígrafes que funcionan como claves de producción y lectura del texto. De estos epígrafes hay dos que sobresalen en función de mi análisis. El primero es de una canción de Albert Hammond, “Nunca llueve en el sur de California” que funciona como referencia a California como “paraíso perdido”. Me interesa el segundo epígrafe para pensar un análisis de *California*, que entronca la primera parte del texto “Sin cabeza” (pp. 13-168), con la pornografía gay de los años setenta. El epígrafe es una cita de una de las autobiografías de Linda Lovelace, la protagonista de *Deep Throat* (1972, dir. Gerard Damiano): “En ese momento, estaba tan excitada por mi primera temporada en California que no tenía tiempo para prestarle mucha atención al futuro.” (Mendicutti, 2003: 11). Este epígrafe nos permite ubicar la novela en relación con la pornografía gay de los años setenta y la trayectoria de Charly/Carlos en el mundo porno de California. La novela se ancla en toda la primer parte en el mundo gay californiano de los años setenta, con liberación sexual, sex-shops, *cruising*, la pornografía gay, etc. Esta California de la pornografía (y también de la decadencia del Hollywood de los años dorados) marca un contraste con lo que ocurre en España en la misma época, en los setenta, con el fin del Franquismo y la Transición: “En julio del 74, Franco estaba empezando a morirse en Madrid y yo me paseaba con Frank Sinatra por Hollywood Boulevard.” (Mendicutti, 2003: 15) Esta frase resume toda la primera parte de la novela, con Charly viviendo temporalmente en California una vida sexual, promiscua, liviana y feliz.

14.2. PORNO-CALIFORNIA HOLLYWOODENSE VERSUS ESPAÑA REPRESIVA

La figura de Luisito Soler, un amigo y compañero de Charly que vive en España permite introducir, mediante la voz de la novia de Luisito que llama por teléfono a California, lo que ocurre en España. De esta forma, se marca un contraste evidente entre la vida sexual en España y la vida sexual en California. A Charly no le importa lo que está ocurriendo en España porque lo que importa es la libertad sexual que descubre y vive en California. En ese marco, las imágenes de decadencia de Hollywood se vuelven referencias a lo marginal en un sistema normativo.

El Hollywood en el que el vive Charly en los setenta es un margen latino de Hollywood con estrellas decadentes de ese mundo hollywoodense del pasado. Pero en ese mundo Charly se siente feliz. La novela se abre con Charly funcionando como acompañante pago a una diva cinematográfica llamada “La Gran Ynka”. Este personaje, la diva Ynka Pumar es el margen de la diva hollywoodense, porque no es ni siquiera un diva menor, es una diva marginal, el margen de la diva decadente. Esta diva es “rara”, fuera de todo concepto de aceptación y normalidad, en ese sentido podemos pensar a Ynka Pumar como una diva extraña en un sentido queer. Como señala Alberto Mira en “Hablar con otras voces: Cinefilia y cinefagia en dos novelas de Eduardo Mendicutti”, en *California* aparecen combinados nombres reales y nombres en clave de personajes reales de Hollywood, como Ynca Pumar, Nick Davis, Frank Sinatra, Ann Miller, Charo Baeza, Ann Margret, Paul Anka, Lena Horne, etc.

Las dos líneas icónicas de trabajo de la primera parte son el Hollywood decadente latino y el submundo de la pornografía gay de los años setenta. Como señala Mira, Mendicutti prefiere el Hollywood decadente y “momificado” que alimenta el imaginario *camp* al nuevo Hollywood de los años setenta. También según Alberto Mira, Ynca Pumar es el nombre en clave de una de las personalidades “más grotescas de la industria musical americana”, Yma Sumac que decía ser una princesa inca y se caracterizaba por interpretaciones de cantos étnicos en los que su voz se elevaba a varias octavas de lo habitual y generó un canto muy identificable.⁹¹² Tal como nos indica Mira:

California yuxtapone el glamour raído del pasado de la industria del cine pornográfico gay de los años setenta (que ha generado sus propias corrientes cinéfilas) cuyos mecanismos retrata con ironía y precisión. Esta yuxtaposición contribuye al proyecto cinéfilo de homosexualización del mito. (Mira, 2003: 271-272)

La novela se quiebra entre lo que ocurre en España, con la agonía de Franco, y la California de Charly con sexo y placer. En la apertura de la novela Charly tiene que ir como acompañante de “La Gran Ynka” a un recital de Frank Sinatra, se introduce en ese mundo decadente de la mano de Ynka Pumar, la diva de la garganta prodigiosa, la diva más “rara” de la industria:

(...) La Gran Ynka me sacaba por lo menos cuarenta años no era precisamente el colmo de la discreción a la hora de vestirse: más bajita aún que La Fabulosa Fabiana, andaba siempre encaramada en unos tacones preocupantes que la obligaban a caminar a pasitos muy cortos y apoyándose casi exclusivamente en los filos de las uñas de los pies, y su costurera particular le confeccionaba no sólo unos modelos complicadísimos y más o menos inspirados en la parafernalia inca

⁹¹² A Yma Sumac se la nombró como “la diva del pop selvático”. Grabó varios discos que hoy aparecen en compilaciones freaks. Es recordada como diva extraña y bizarra.

según la Metro Goldwyn Mayer, sino también aquellos turbantes barrocos, altísimos y acartonados que le daban siempre un aire más faraónico que incaico. Yo, en cambio, tenía veinticinco años, una preciosa melena llena de ondas y ahuecada de color caoba –mi color natural, que conste- que me rozaba los hombros anchos y flexibles, la piel tostada y suave, los ojos verdes y miopes, y me daba un aire al joven Johnny Weissmuller, el verdadero Tarzán, según Armando Hern, un dudoso agente de actores que decía trabajar para la William Morris y que me vio un día mientras tomaba el sol en bañador en la yarda trasera de la casa de Peter. (Mendicutti, 2003: 18-19)

En cierta forma, los límites de lo “moralmente” correcto se trastocan, Charly actúa como chaperó, queda claro que acompañando a Ynka parece un escort o un acompañante caro. Luego, gracias a su atractivo, sigue por el camino de cierto tipo de prostitución y la pornografía gay, que era un mercado en ebullición en ese momento. Pero no hay patologización o sanción de esa cuestión, es placer y disfrute vitalista.

En el paseo, al ver Hollywood, Ynka añora el glamour, los focos, la celebridad de otras épocas: “-Odio ver que Hollywood se está muriendo –dijo con la voz empastada y grave, hecha una auténtica princesa inca-.” (Mendicutti, 2003: 24) La decadencia es una constante en ese Hollywood marginal de las estrellas latinas de los setenta, pero en el universo de Charly es un espacio de goce del cuerpo y la vida, en contraste con la represión de Luisito Soler y España.

En el concierto de Sinatra se establece el universo de Hollywood decadente y latino de la primera parte de la novela. Con presencias como las ya mencionadas y Paul Anka, Liberace. En cierta forma, la música tematiza la cuestión del futuro, que indica el contraste entre una y otra parte y la actitud de Charly/Carlos respecto al compromiso político. Vivir la sexualidad plena de los setenta en California es tan político como oponerse a Franco en España, porque la sexualidad gay de los setenta, la pornografía gay de los setenta, podrían pensarse en un sentido político y subversivo respecto a las normas de género y sexualidad. Vivir la sexualidad de forma plena y libre es una constante en las tres partes de la novela y es una lucha política vinculada a la identidad gay y el pensamiento de la sexualidad disidente y los “laboratorios de experimentación sexual”, la década de los setenta y la lucha del movimiento gay-lésbico. En *California* los años setenta se convierten para el modelo gay-lésbico en una gran fiesta que funciona de forma política, y que en los ochenta choca con la normalización de lo gay y la crisis del VIH-Sida.

Charly no puede vivir la revolución sexual en la España de 1974, porque la norma disciplinadora reprime la disidencia sexual, por eso su espacio de libertad sexual está en California con Peter. Su negativa a preocuparse por Luisito Soler y España puede tener otra lectura además de la falta de “corazón” como indica el texto. Porque la

izquierda política de los años setenta no ayudó al colectivo gay, la política española “normal” no se preocupó por el colectivo LGBTIQ. Podría ser que lo que aprende y aprehende Charly en California en los setenta, es lo que lo hace actuar políticamente décadas después en el presente del relato. Vivir la sexualidad de forma libre y plena es un acto político mucho más subversivo que las prácticas secretas (reprimidas) de Luisito Soler. En ese sentido, California es un estado político y subversivo.

Cuando Mati Figueroa, la novia de Luisito Soler, le cuenta que Luisito está preso, la homofobia de la izquierda y la represión disciplinadora de España se hacen evidentes:

-Pero ¿lo han detenido por rojo o por marica? -A saber si Mati estaba descompuesta porque su novio podía pudrirse en chirona o porque había descubierto de pronto que él entendía.

-Primero, por marica, quiero decir que primero lo acusaron de escándalo público y de atentado contra las buenas costumbres, y eso que él no hizo nada, te lo juro, Charly, Luis no hizo nada, todo lo hizo el otro, para provocarle, pero como Luis no salió corriendo porque estaba esperando al contacto, y como tampoco le armó un escándalo, para no llamar la atención, el otro sacó de pronto la placa y se identificó y se lo llevó a comisaría, y allí descubrieron sus antecedentes políticos y ahora le acusan de las dos cosas, de marica y de rojo. Por Dios... (Mendicutti, 2003: 76-77)

Esta parte es medular para el texto, la izquierda que le reclama su participación y su compromiso en España es homofóbica, es la izquierda que en los setenta no se preocupó por el colectivo LGBTIQ. Charly sabe de la homofobia de Mati y Luisito, que el “amor libre” de la izquierda es válido hasta que toca lo gay o la lucha del movimiento feminista o la liberación gay-lésbica. El contraste está marcado en que el sexo en los baños públicos es común en Los Ángeles, en los “meaderos” de Griffith Park. En España, Luisito va preso por “maricones”, con homofobia y represión homosexual en el mismo Luisito y su novia Mati. En California, los policías se prostituyen en los baños públicos. El contraste es evidente.

14.3. HOLLYWOOD DECADENTE Y QUEER

La referencia a lo cinematográfico hollywoodense es constante, siempre con un matiz de decadencia, pero con divas máximas incluidas, aparecen nombres y referencias a la cultura cinematográfica hollywoodense,⁹¹³ en un grado superior al de otros textos

⁹¹³ Una vez más los nombres mencionados para hacer referencia a diferentes cuestiones se cuentan por decenas, lo interesante es que aparece mezclados nombres reales con nombres ficticios que aluden a personalidades reales: La gran Ynka, Johnny Weissmuller, Marilyn Monroe, Lena Horne, David y Joan Pickard, Fay Spain, Ernest Morehand, Miss Chita Rivera, Paul Anka, Liberace, Dean Martin, Tony Perkins, Lana Turner, Cyd Charisse, Glenn Ford, Ingrid Thulin, Rock Hudson, William Holden, Charlton Heston, Susan Saint James, César Romero, Ricardo Montalván, Fernando Lamas, Raquel Welch, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Peter Fonda, Fred Astaire, Ann Miller, Katy Jurado, George Nader, Carmen Miranda, Sandra Dee, Bianca Jagger, Charito Baeza, Victor Mature, Farrah Fawcett, Robert Taylor, *Easy Rider*, *American Graffiti*, *Lawrence de Arabia*, Cecil B. DeMille, Gloria Swanson, Greta Garbo, Bette Davis, Dyan Cannon, Ryan O'Neal, Jonny Mitchel, Gary Cooper, Sharon Tate, David Cassidy, James Dean, Paul Newman, Tallulah Bankhead, Milla Jovovich en *Juana de Arco*, Russ Meyer, Liza Minelli y

pero que no supera el número presente en *Mae West y yo* (2011). La novela se convierte, sobre todo en la primera parte, en una ficción desmesurada, cinematográfica, sexual y gozosa. Se trata de una celebración de la libertad, la sexualidad y el cuerpo en un período de experimentación y revolución sexual.

La mención de Rock Hudson en la novela es clave para pensar lo que ocurre en los ochenta con su figura.⁹¹⁴ También es importante pensar que tanto Charly como Peter, el amante que lo lleva a California, saben que viven ficciones pero las aceptan como tales y las viven como reales. En el marco de la relación de los dos personajes, Rock Hudson funciona como referencia cultural gay para pensar el texto y su vínculo con los años setenta. Los personajes inventan historias para pelear con la decadencia y el paso del tiempo; este hollywood queer, marginal, *camp* y de decadencia pura es el espacio en el que se mueve y se nutre Charly: “Yo le dije a Peter que a mí también me gustaba muchísimo William Holden, pero que el que más me gustaba de todos, con diferencia, era Rock Hudson.” (Mendicutti, 2003: 40). Rock Hudson, el ícono de la masculinidad heterohegemónica y la represión disciplinaria de la homosexualidad, que en los años ochenta se vuelve una de los primeros casos visibles de víctimas célebres del VIH-Sida. Peter dice que es amigo de Rock Hudson y le consigue a Charly un autógrafo:

(...) me trajo una postal de los Estudios Universal en cuyo reverso Rock Hudson me había dedicado un cariñoso saludo y su firma. Yo había visto pocas semanas antes la firma del actor en una revista de cine, sobre una fotografía en blanco y negro de los inicios de su carrera, y había recortado y guardado la fotografía sin acordarme de la promesa de Peter. Luego, encantado de que el apuesto y viril actor del que se rumoreaba que entendía me hubiese dedicado media docena de palabras -y tal vez hubiese tenido fantasías eróticas con aquel joven español que era remero profesional, en el jardín de su casa, tumbado en una hamaca de lona a rayas blancas y negras, mientras acariciaba la cabeza de su perrazo de color canela y disfrutaba de la elegancia de las columnas clásicas que rodeaban la fantástica piscina-, al comparar las dos firmas, la de la foto de la revista y la de la postal de los Estados Universal, comprobé que no se parecían en nada. También comprobé que la letra de Rock Hudson, en cambio se parecía un montón a la de Peter. A Peter nunca se lo dije. (Mendicutti, 2003: 40-41)

El Hollywood latino decadente se evidencia en las apariciones de “La Gran Ynka” y en episodios como “el Party de las Momias”, que es un encuentro de todas las antiguas estrellas latinas de Hollywood. Esta fiesta se construye como un encuentro de decadencia bizarra, una celebración de un pasado de glamour que ya no existe. Es un submundo que sobrevive a partir de las promesas y el recuerdo del pasado. En la

Cabaret, Walt Disney, Catherine Zeta-Jones y Michael Douglas, Madonna, Meryl Streep, Michael Moore y *Bowling for Columbine*, entre muchos otros.

⁹¹⁴ Recordemos la muerte de Rock Hudson de Sida en los años ochenta, la primera víctima famosa recordada de la enfermedad. Cf. DYER, Richard. “Rock: The Last Guy you’d have figured?”, 2002.

fiesta se produce un encuentro sexual entre Charly y Armando Hern, el agente de las estrellas latinas decadentes, en el que se introduce la comicidad y la representación sexual pornográfica en un mismo nivel. Porque ambos termina teniendo sexo oral en una escena en la que a Armando se le ladea el peluquín mientras Charly termina eyaculando a chorros sobre el mismo. La imagen pornográfica se presenta descentrada y parodiada en una situación de decadencia cómica. Charly no vive con tristeza toda la situación, porque en “el Party de las momias” se siente feliz, vive con ganas y placer, él se siente libre y fuera de la represión que significa España.

14.4. CALIFORNIA COMO EL MODELO GAY DE LOS SETENTA

En el capítulo tres se presenta de forma concreta a Chuchi, que le sirve a Mendicutti para jugar con la cuestión del lenguaje, en este caso no con lo andaluz sino con el *spanglish* y la presencia de lo latino en lo norteamericano. Chuchi tiene una forma rara de hablar, mezclando el castellano y el inglés. A su vez, forma parte de una California queer y abyecta en la que Charly se siente como en casa.

Chuchi y Charly deconstruyen cierta generalización que se hace sobre la identidad gay de los años setenta que la posiciona sobre un estereotipo de varón gay masculino, confundiendo líneas normalizadoras posteriores de lo gay conservador. La identidad gay de los setenta no es homogénea y diferentes estereotipos conviven: el “macho” gay, la “marica”, el clon gay, etc. Chuchi representa un juego con esta cuestión, ya que su construcción como personaje oscila entre diferentes estereotipos. Quiero decir, los personajes, representados como estereotipos de los setenta no responden a una homogeneización (realizada con posterioridad) sobre la identidad gay, no son personajes gay masculinos como propone cierta normalización de los años noventa sobre la identidad gay de los setenta. La norma gay construye una ficción sobre el mismo pasado de los setenta y construye un estereotipo de los setenta en torno al varón gay borrando a la “marica” o “loca”, cuando en los años setenta la identidad gay no funcionaba de esa forma. Esta apreciación posterior, propia de una mirada normalizadora sobre el pasado es funcional al conservadurismo gay de los noventa. La operación de la novela es romper con esa homogeneización, ya que en el texto los personajes no son varones gay políticamente correctos, sino que se muestra una diversidad heterogénea y “marica” de los estereotipos de la California de los setenta.

En ese sentido, Chuchi está mostrando que lo que dice la norma gay no es exactamente lo que ocurrió. Porque la masculinidad gay de los años setenta tiene mucho de feminidad, de “loca” y “marica” que celebra la ruptura de la masculinidad hegemónica. Esta cuestión nos sirve para pensar la problematización de la posterior homogeneización de los años setenta. Las identidades, modelos y construcciones de género son heterogéneas y conviven modelos diferentes. Pensando desde la

pornografía, incluso los estereotipos más rígidos de masculinidad tienen elementos femeninos y no son masculinidades estables y hegemónicas. Lo que podría ocurrir es que el modelo gay que propugna una política de normalización gay para lograr la asimilación crea la idea de que el modelo imperante de los años setenta es el de una homosexualidad masculina que confronta con la homosexualidad “marica” del pasado. En algún punto, Charly, sus compañeros y Chuchi son ejemplos de que esa masculinidad no es tal y la confrontación entre ambos modelos no funcionó tal como plantea una idea de normalización que logra concretarse gracias al pánico social que produjo la crisis del VIH-Sida sobre la experimentación y la libertad sexual de la liberación gay-lésbica de los años setenta.

En la primera parte de la novela, se producen dos episodios que ejemplifican cómo *California* se nutre de la liberación sexual gay-lésbica de los años setenta y de dispositivos propios de la pornografía gay de esa época. El primero consiste en el encuentro de Chuchi y Charly con dos policías motorizados. Todo el episodio juega con imágenes propias de la pornografía gay de los años setenta y los estereotipos corporales, con los dos policías como sujetos sexuales con los que Chuchi y Charly pueden potencialmente entablar prácticas sexuales. Toda la escena se construye como equiparable a una propia de la pornografía que juega con estereotipos y códigos del porno gay de los años setenta. El juego sexual que se produce rompe con las estructuras de lo normativo, en esa California el sexo y el placer (gay) pueden encontrarse en cualquier momento, se construye la realidad casi como si se tratase de una realidad propia de una película pornográfica (gay):

Lo normal habría sido que yo me echase un poco hacia atrás y dejarle a Chuchi más espacio para sus manipulaciones, pero hice justo lo contrario, me incliné hacia delante, como si pretendiera ayudarlo en su búsqueda a pura ojeada, y él me rozó el pezón izquierdo con su brazo musculoso y tibio, y yo dejé que me lo restregase un poco, sonriendo, porque se daba cuenta muy bien de lo que hacía, y yo creo que el policía que se parecía a Peter Fonda también se daba cuenta, porque se acarició un poco la pistola sin venir a cuento, y se refrescó los labios con la lengua, y el brazo tibio y virtuoso de Chuchi me ponía el pezón a punto de cantar el kikirikí, mientras mi policía apoyaba con cuidado la bragueta en mi codo, sin presionar, y yo noté en el codo el calor de una bocanada de aliento alterado, como si aquella bragueta respirase. (Mendicutti, 2003: 50)

California es lo gay, un estado y un momento, no es sólo un lugar geográfico,⁹¹⁵ es la experimentación sexual. Todo el episodio de los policías se configura como una

⁹¹⁵ Para Charly California es un estado de liberación, una tierra donde cualquier aventura sexual es posible: “En California uno nunca llevaba encima sus papeles. En California yo me sentía como recién nacido, me sentía en un estado prebautismal, no tenía carné de identidad, ni pasaporte, ni tarjeta de crédito, ni, desde luego, permiso de conducir. Me palpé los bolsillos del pantalón ajustadísimo que me había puesto aquella mañana, un pantalón, tan típico de los setenta, que me marcaba ciertas señas de

escena propia de la pornografía gay de los años setenta. En *California* el porno y la práctica gay se vuelven parte de la realidad de la vida social.⁹¹⁶ California es un lugar y un estado idílico de liberación sexual que marca un contraste contundente con la España represiva.⁹¹⁷

California es un estado político, es una forma de hacer política que escapa a la normalidad, en otras palabras es una política queer. El segundo episodio que resulta interesante para pensar cómo la novela se nutre de la liberación gay-lésbica de los años setenta es la introducción de Charly en el mundo del porno gay de California en los setenta.

14.5. PORNOGRAFÍA GAY DE LOS AÑOS SETENTA

La utilización del dispositivo pornográfico gay de los años setenta en la novela funciona como una operación de resignificación y recuperación del pasado de liberación gay-lésbica ante los modelos gays normalizadores del siglo XXI. En ese marco, la introducción explícita del medio de la pornografía gay de los setenta (con referencias a situaciones filmicas, performers y películas) funciona como un vínculo directo con la representación visible de la disidencia sexual. En la novela, la presencia del porno gay funciona como lazo directo con la subversión y la rebelión propia de los años setenta, diferente del mercado gay de los años noventa.

Luego se ficcionaliza la supuesta filmación de un filme pornográfico en los Montgomery Studios, en el que Charly participa gracias a que Chuchi lo introduce en la productora de Tom Montgomery. En este punto hay todo un vínculo con la situación de la pornografía gay en los setenta y podemos pensar en una equiparación con la presencia de la pornografía en las historietas de König. Tom Montgomery estudia a Charly para ver si puede ser un performer del porno gay. Cuando se encuentran en el despacho de Tom hay toda una serie de referencias que resultan relevantes para el análisis:

identidad con mucha contundencia, y le di a entender a mi policía que estaba vacío de papeles, y él separó un poco las piernas, como si algo le estuviese estorbando por dentro en alguna parte (...) (Mendicutti, 2005: 51)

⁹¹⁶ Los setenta fueron para el modelo gay una época de libertad sexual incomparable. En ese sentido, la pornografía gay era una representación de lo que podía ocurrir en la realidad con las prácticas sexuales totalmente liberadas, como se señala el activista Rodger McFarlane en el documental *Gay Sex in the 1970s* (2005, dir. Joseph Lovett): "Pornography couldn't compete with real life... Anything that was in pornography you could have in abundance on the street any day, walk in any gym-more beautiful men, more dick, more available dick-right out the door into their apartment, the party starts in an hour, you can go in the backroom right now. It was like life was a pornographic film." (Rodger McFarlane en *Gay Sex in the 1970s*, 2005) Cf. LOVETT, Joseph, *Gay Sex in the 1970s*, 2005 [film]; ESCOFFIER, Jeffrey, *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, 2009.

⁹¹⁷ Charly constantemente piensa en el contraste entre California y España: "Me acordé de Luisito Soler, que me había llamado muy temprano, a cobro revertido, para contarme que en Madrid se estaban haciendo apuestas sobre cuánto iba a tardar Franco en fundirse del todo, y que por la calle se veían más grises que nunca. A mí, en Madrid, ningún gris me había puesto jamás la bragueta en el codo, eso sólo podía pasarle a uno en California." (Mendicutti, 2005: 53)

El despacho de Tom daba a la yarda de atrás y, al contrario del *living*, estaba muy bien amueblado y arreglado. Además, en las paredes no había sólo fotos de Tom, también había una de Al Parker solo, y otra de Al Parker y Casey Donovan, los protagonistas de *El otro lado de Aspen*, una película gay pornográfica que estaba causando sensación. (Mendicutti, 2003: 87)

La mención de los dos actores y el film pornográfico es una clave de lectura para pensar la novela y la ficcionalización de lo pornográfico. Se puede pensar que hay un error en la datación del filme (estamos en 1974) y el filme es del año 1978,⁹¹⁸ pero esa inexactitud es explicada (o salvada) por Mendicutti en el nota del autor al final de la novela. Hablar de ese film en particular es hablar de la pornografía gay de los años setenta y un ícono máximo del porno gay, Al Parker. No es casualidad que también esté en Ralf König como marca icónica. Charly finalmente pasa la prueba-casting para formar parte del próximo film de Tom Montgomery. Lo aclaman como el nuevo Jeff York (según la invención de Chuchi):

Jeff York era un modelo exclusivo de Fox Studio, uno de los más famosos grupos editoriales de material masculino para mayores de veintiún años, y todos los modelos que ofrecía eran ejemplares apoteósicos, pero Jeff York tenía un aspecto más finito de lo común en el catálogo de Fox, no era un mastodonte bigotudo y con pectorales como tinajas, era más esbelto y más proporcionado y tenía el pelo corto, espeso, liso y rubio, y grandes ojos azules un poco perplejos, y yo lo veía siempre en los *Blueboy* que Chuchi compraba de segunda mano, y le decía a Chuchi que Jeff era el más guapo con diferencia. (Mendicutti, 2003: 88)

Lo llamativo es que no estamos ante una invención de un performer como en el caso de Tom Montgomery, Jeff York es otra referencia a la pornografía gay de la época, ya que se trata de un modelo de revistas pornográficas real.⁹¹⁹ Al lado de las invenciones hay menciones reales, *The Other Side of Aspen* (1978, dir. Bill Clayton), Jeff York y hasta la mención menor a la revista *BlueBoy*.⁹²⁰ El texto dialoga con los estereotipos del cuerpo masculino en el porno gay. En ese sentido, hay una muestra de las tensiones que mencionamos con anterioridad. No hay un modelo de masculinidad gay hegemónica como se puede plantear desde la normalidad gay de los noventa, sino que la tensión entre modelos y cuerpos, también presente en el porno gay, es exhibida por Mendicutti en estas referencias menores. Porque la pornografía se vuelve una clave de lectura de toda *California*, en el sentido de una pornografía de los años

⁹¹⁸ *The Other Side of Aspen* (1978, dir. Bill Clayton). Sobre el film, Escoffier señala: "But *The Other Side of Aspen* was a milestone for the gay porn film industry as well. It signaled the culmination of the gay macho sexual ethos, the confirmation of the ideal gay male body-young, a swimmer's build, no tattoos, and little hair-and the codification of gay porn movies as a genre." (Escoffier, 2009: 144)

⁹¹⁹ Jeff York fue modelo de revistas gay pornográficas desde fines de los años setenta. Cf. ESCOFFIER, Jeffrey, *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, 2009.

⁹²⁰ *Blueboy* fue una revista publicada a partir de 1974 en California, dedicada a imágenes pornográficas gay.

setenta que era una muestra de los “laboratorios de experimentación sexual”⁹²¹ y de la liberación sexual gay-lésbica en el sentido más amplio:

Chuchi tardó más de media hora en volver, pero yo me quedé todo ese tiempo solo en el despacho de Tom Montgomery, mirando todas las fotos y todos los pósters de las paredes como un marqués rodeado de retratos de familia, convencido de que a partir del lunes pasaría a ser uno de ellos, empezaría a ser conocido en el *sex shop* de Hollywood Boulevard, y en todos los demás en los que enseguida se vendría gracias a mí la revista *Blush*, y después me haría famoso por las películas de Tom y ganaría mucho dinero porque ése era el cine que ahora estaba triunfando, entre los gays y entre los no gays, (...) aunque también era verdad que *Al otro lado de Aspen*, con Al Parker y Casey Donovan, aún tenía que venderse por correo, sólo a mayores de veintiún años, y cada cinta costaba un dineral, pero no era nada más que cuestión de tiempo, yo estaba convencido, seguro que pronto serían más famoso que Julie Andrews, y quizás yo trabajaría con ellos dentro de muy poco, porque en California pasaban esas cosas, llegaba un desconocido como yo, llegaba de un país en el que lo único especial que pasaba era que se estaba muriendo Franco, y que a Luisito Soler lo había detenido la policía por hacer lo que estaban haciendo ahora en el cobertizo, (...) ahí está el porvenir, aquí, en California, este sitio donde te puedes inventar toda tu vida sin que nadie te lo eche en cuenta y donde tienes que aprender a hablar de otra forma, ya ves, no sabes lo bien que se siente uno, lo libre que te sientes, pobre Luisito, hablando este desbarajuste. (Mendicutti, 2003: 90-91)

Mendicutti interviene sobre la pornografía de los años setenta como un síntoma de la época, como un correlato de la libertad posible gracias al surgimiento de los movimientos de liberación gay-lésbica, una muestra de todo lo que es posible en California como tierra de libertad y placer sexual. En cambio, en España, por las mismas prácticas, lo que Charly podría obtener es la prisión, lo que tiene Luisito en la vida de represión que sufre.⁹²² Y que se convierte en otro modelo de sexualidad (asociada a la represión disciplinadora) que tiene su continuación en la segunda parte de la novela.⁹²³

⁹²¹ Recordemos, como ya señalé, que Perlongher siguiendo a Michel Foucault, utiliza el término “laboratorios de experimentación sexual” aplicado a lo que ocurre con la sexualidad en los años setenta. Cf. PERLONGHER, Néstor. “Matan a un marica”, 2008 [1985/1988], pág. 37.

⁹²² Con referencias explícitas a la criminalización de la homosexualidad bajo la tristemente célebre Ley de Rehabilitación y Peligrosidad Social (LPRS): “La verdad es que iba limpio como una patena, pero me había vestido como Lord Pamplin, el mote que le habíamos puesto en Madrid a un compañero de Luisito Soler que, a pesar de ser un elemento antisocial de alta peligrosidad, como había escrito la policía en su ficha de delincuente político, iba siempre hecho un señorito de Jerez, con su Fred Perry y sus pantalones de color gabardina y sus mocasines sin calcetines e incluso su pelo peinado para atrás y engominado. A mí sólo me faltaba el fijador en el pelo.” (Mendicutti, 2005: 95)

⁹²³ La pornografía gay de los setenta se hace presente en toda la primera parte del relato, en las referencias explícitas y la filmación del film pornográfico y también en referencias icónicas y representación de situaciones pornográficas (gay). Vuelve a presentarse la cuestión cuando Peter le insiste a Charly que vean una película porno gay: “Un día Fred nos dijo que se había conseguido una copia de la película en súper 8 de la que todo Hollywood hablaba, aquel porno entre jóvenes marines, uno de los cuales tenía la misma cara larga, inconfundible, del protagonista de *Gunsmoke*, una serie de *cowboys* que llevaba dos temporadas con mucho éxito en televisión. Peter le pidió que nos la prestara.” (Mendicutti: 2005: 93-94)

14.6. RONNIE Y LA DECONSTRUCCIÓN DEL CUERPO GAY

En la trayectoria de Charly en los años setenta se producen varios episodios sexuales que son descritos en la novela. Lo que resulta interesante de los mismos es que existe una deconstrucción del cuerpo gay. Quiero decir con esto que los lugares habituales de las partes corporales se reconfiguran y el personaje tiene prácticas sexuales alejadas de lo normativo y lo estereotipado.

En la filmación de la película porno gay en la que Charly participa, "Glory Holes", interviene Ronnie, que se convierte en el personaje-interés erótico de Charly y lo introduce en un viaje de experimentación sexual por California. Ronnie es el camarógrafo de la película y lo prepara para las escenas, cuando Ronnie lo está dejando listo se da la primera situación sexual con él:

Me levanté y fui para donde Ronnie me indicó. Al lado del despacho de Tom estaba el cuarto de baño y Ronnie me dijo que entrara y que me enjuagara la boca. Dejo la puerta entornada y me pidió el cepillo de dientes y que abriera bien los labios. Como un dentista psicópata empezó a cepillarme los dientes con mucha saña y sin interrupción, de manera que la espuma del dentífrico empezó enseguida a rebosarme la boca, hasta que Ronnie me limpió los labios con el dedo gordo, y luego se limpió el dedo en la camiseta toda sudada, y después, sin ningún precalentamiento, me metió el dedo entre los dientes, y aquel dedo pedía a gritos que lo chupara, y me puse a chuparlo con mucho gusto, porque el dedo de Ronnie sabía a dedo de tiarrón bien poderoso de alguna tribu india medio salvaje y era de un tamaño que ya lo quisiera más de uno, empezando por Peter, en lugar del rascacielos. (Mendicutti, 2003: 98)

Ronnie aparece como el personaje que se vincula con el placer y la despreocupación de la tierra sexual que es California. Pasa a buscar a Charly para filmar en una furgoneta, que es otro ícono de la pornografía gay y de la experimentación sexual gay de los años setenta en Estados Unidos, un espacio de sexualización pública y móvil, de sexualidad constante. Es toda una referencia clave para pensar la vida que lleva Charly en ese estado de placer y éxtasis sexual en el que se convierte California.

Hay toda una situación sexual en el viaje en la furgoneta con Ronnie pero no convencional, no hay sexo penetrativo. Ronnie le manosea la cara y le ordena que se desnude, sin dejar de manejar.⁹²⁴

Ronnie le muestra el silencio de las calles y que no hay nadie y él se desnuda. Ronnie lo manosea mientras Charly piensa en California: "La vida en California era un milagro

⁹²⁴ En el pensamiento de Charly hay referencias a filmes de terror del momento, recordemos que los setenta son la época de auge de toda una línea de cine de terror norteamericano. La furgoneta es un espacio habitual en la *road movie* vinculada al terror, por ejemplo en el film *Texas Chainsaw Massacre* (1974, dir. Tobe Hooper). Al mismo tiempo, la furgoneta como ícono de los setenta también es un espacio pornográfico presente sobre todo en las películas pornográficas gay de esa época.

y yo estaba allí, desnudo, radiante” (Mendicutti, 2003: 105-106). Lo sigue tocando, pero Ronnie no deja que Charly lo toque, él lo toca:

Me dejé hacer. La mano de Ronnie se fue volviendo cada vez más avariciosa y más mandona, quería tocarlo todo, agarrarlo todo, estrujarlo todo, meterse en todo. Casi consigue que me cupieran en la boca sus cinco dedos, aunque yo temí que se me rajasen las comisuras, pero no me importaba, y luego casi me llega con el índice hasta lo tímpanos, y casi me estrangula, y me estrujó con todas sus fuerzas los pectorales, que en ese momento sí que me quejé, y él entonces empezó a bajar la mano cada vez con más suavidad por todo el pecho, y jugó un poco con mi ombligo, que le tuve que agarrar por la muñeca para que lo dejase, porque yo ahí tengo unas cosquillas que no las puedo soportar, y él me lo concedió, y siguió hasta el rascacielos, que ya me chorreaba, y él lo acarició desde la punta hasta la base con mucha habilidad, pero con muy mala idea, porque no consentía que se me fijase el gusto, y siguió hasta los muslos, hasta las rodillas, hasta los gemelos, hasta los tobillos, hasta los dedos de los pies, con los que yo nunca me había podido imaginar que se pudieran hacer aquellos manejos tan gustosos, y luego volvió a subir por las piernas y me pidió, con un empujón nada protocolario, que me girase, que me pusiera de costado, y me dejó mirando hacia las farolas y los troncos de los árboles frondosos, y se empeñó en meterse con los dedos por donde nadie hasta entonces se había metido, y casi lo consigue, porque sabía cómo hacerlo, cómo relajar los músculos tensos, cómo derretir las apreturas, cómo ablandar los cerrojos, cómo abrirse paso, y llegó el momento en que creí que me desmayaba.

Entonces me ordenó que me vistiese. (Mendicutti, 2003: 107)

El cuerpo gay se disemina, se sexualiza todo el espacio corporal y se reconfiguran las partes del cuerpo no genitales como órganos de placer.⁹²⁵ La corporalidad y el placer de la escena sexual, en la que el sexo penetrativo y el pene pierden sus lugares de privilegio resulta todo un hallazgo en una tematización de lo gay en la narrativa. Porque este principio desestabiliza los lugares normativos de las partes corporales y reconfigura los disciplinamientos corporales. En ese sentido, con este tipo de representaciones y las referencias a los años setenta, la novela está deconstruyendo la idea de sexo tradicional y las normas de sexualidad heteronormativa y gay. El contraste siempre se realiza con Madrid, donde después de “ligar”, cuando no se tenía habitación, los espacios de sexo eran los retretes de Los Sótanos o el cine Carretas. En California, para Charly, todo es diferente, pues cuando sus amigos no están, le prestan la casa. Madrid y California son dos espacios-universos distintos. También resulta interesante pensar cómo se deconstruye la idea normalizadora y disciplinadora de la promiscuidad gay, porque en toda la novela no hay sanción contra lo gay promiscuo y los espacios de abyección, como la pornografía, el *cruising*, el sexo en público, etc. Se los naturaliza dentro de la representación gay y la promiscuidad se

⁹²⁵ Para esta cuestión Cf. PRECIADO, Beatriz, *Testo yonqui*, 2008.

convierte en un valor positivo en el mundo de libertad y placer sexual que constituye la California de Charly.

La idea de un universo mendicuttiano vuelve a hacerse presente cuando Charly en compañía de Ronnie y dos mujeres, Linda y Helen, emprende un viaje a Del Mar en el que terminan filmando una película pornográfica amateur. Del Mar es un espacio recurrente en Mendicutti, es el lugar donde agoniza Elsa en *El beso del cosaco* (2000). La deconstrucción del cuerpo y la experimentación sexual continúan para Charly en el viaje con Ronnie, con una primera escena sexual entre ambos en el baño de un local de jugos:

Como no había nadie más en los servicios, había acudido a su llamada sin guardarme el rascacielos completamente empecinado. Pero él aquello lo apreciaba tanto como yo el arte de presentador de Peter y no cayó en una crisis de histeria como las fans de David Cassidy ni nada. Ronnie, además, tenía el rascacielos bien guardado, aunque en absoluto decaído, que eso bien se le notaba en el pantalón. Sonrió como si comprobase que todo estaba saliendo según sus cálculos, y luego me puso la mano en el cuello y empezó a frotármelo como si quisiera ir arrancándomelo poco a poco. Cerré los ojos y noté que me temblaban las piernas. Intencé acariciar los bíceps abultados de Ronnie, pero él, con la mano libre, me indicó que me estuviera quietecito, que mantuviese los brazos estirados y pegados al cuerpo. Enseguida dejé de notar el calor de la mano de Ronnie en el cuello, como si me lo hubiera anestesiado de tanto frotármelo de aquella manera. Luego fui sintiendo la mano de Ronnie en los hombros en el pecho, en el estómago, en la cintura. Alguien entró en el servicio y aguanté la respiración, pero Ronnie no se detuvo, no dejó de manosearme todo el cuerpo de cintura para arriba. Me clavó despacio los dedos en el hueco que forman las clavículas y luego estuvo un buen rato pellizcándome los pezones y después bajó por el esternón y se empeñó en deformarme el ombligo, como si se propusiera relajármelo para que me entrara por allí su brazo entero. Yo creí que me iba a desmayar por culpa de las cosquillas y no pude evitarlo, me encogí de golpe y gemí y el tío que estaba meando fuera seguro que lo oyó, pero enseguida sonó el agua de la cisterna del urinario y el tipo se fue sin ni siquiera lavarse las manos. Entonces yo empecé a jadear sin preocuparme de que pudiese oírme California entera y creí que Ronnie intentaba taparme la boca, pero lo que quería era meterme entre los dientes el dedo pulgar, y aquel dedo sabía batido de vainilla y a rascacielos y, sin despegar las manos del cuerpo, fue como si me vaciara entero a latigazos. Ronnie me pasó un metro por lo menos de papel higiénico para que me limpiase y salió tan tranquilo y se lavó las manos y se fue antes de que yo saliese de la madriguera. (Mendicutti, 2003: 139-140)

Como en la vez anterior, es muy interesante lo que ocurre respecto a la sexualización de las partes corporales. La penetración no forma parte del vínculo, no se está teniendo sexo binario o imitativo en los roles de un modelo heteronormativo. Las relaciones entre Ronnie y Charly se vuelven “raras” para un modelo de disciplinamiento y normalización de las identidades y las partes corporales. En ese

sentido, Mendicutti está ficcionalizando la *queerness* presente en las raíces del modelo gay, que es “olvidada” por el conservadurismo gay de los noventa. La resignificación sexual de las partes corporales reconfigura el cuerpo y la identidad, en una escena sexual en la que el sexo penetrativo y el pene pierden su posición hegemónica normativa. En Charly la experimentación forma parte de su constitución como sujeto, tiene relaciones con mujeres y se siente abierto a esa experimentación, la liberación sexual de los setenta de California se reduplica en sus prácticas, y no hay normalidad o modelo gay normalizado. Incluso se lo puede vincular con la idea imperante en el modelo gay de los setenta de ir hacia la cuestión de una bisexualidad primigenia en los seres humanos.

Con Ronnie como camarógrafo y las dos mujeres como performers, Charly termina filmando una película pornográfica amateur que no sabe para quién es realizada, pero eso no importa, porque lo que realmente le importa a Charly es la liberación y la experimentación sexual. California tiene que ver con la ruptura de la norma, tanto la norma heterosexual como la norma gay, ya que Charly se excita ante la perspectiva "de probar lo que jamás me había interesado, de descubrir nuevos horizontes, de demostrarme a mí mismo que era un cosmopolita del vicio de la lujuria (...)" (Mendicutti, 2003: 146).

14.7. ¿LOS AÑOS SETENTA COMO PARAISO PERDIDO?

A partir del contraste entre los años setenta y la primera década del siglo XXI, la novela construye una suerte de “paraíso perdido”, un momento temporal (los setenta) que es vivido como un hito de celebración y libertad de la sexualidad disidente. Para Charly/Carlos los setenta son la década que lo define como individuo, como sujeto gay, pero no en un sentido normativo como puede ocurrir con un modelo gay normalizado, sino como un sujeto con una identidad gay subversiva a tono con Stonewall y el movimiento de liberación gay-lésbica en los setenta.

Esta celebración de la sexualidad disidente, la experimentación y la vitalidad no implica ningún tipo de sanción, en el viaje que hace con Peter y George, Charly se termina acostando con alguien que le deja dinero. La promiscuidad no es vista como un disvalor, sino que es parte de la celebración del cuerpo y el sexo anónimo y casual como acto político en el modelo gay de los setenta.

Otra referencia cultural de los años setenta aparece cuando se introduce el personaje de Christopher Corey:

(...) un gigantesco jugador rubio de un equipo de fútbol americano de San Francisco que acaba de publicar un libro, *The Christopher Corey Story*, en el que declaraba su homosexualidad contaba su vida cuajada de éxitos deportivos y desgarradores conflictos íntimos. (Mendicutti, 2003: 121)

La pregunta es quién es este personaje. A primera vista, parece un personaje inventado por Mendicutti, pero como en varios otros casos estamos ante un personaje real con nombre cambiado. Mendicutti en el texto juega con bases reales y cambios de los nombres y en otros casos mezcla de cuestiones reales (como en la invención a partir de diferentes filmes de la película “Luna de Sinaloa” o la modificación del nombre de Yma Sumac por Ynka Pumar). En el caso mencionado, Christopher Korey y el libro mencionado existen, pero con otro nombre, David Kopay, un jugador de fútbol americano famoso en los setenta por ser el primer atleta profesional en asumirse públicamente, que además escribió una autobiografía llamada *The Dave Kopay Story* (1977).⁹²⁶ Este juego constante de referencias culturales al modelo gay de los años setenta ubica a la novela en una tradición gay y en la vinculación de lo hispánico con un modelo gay que emerge en Estados Unidos en los setenta.

Hacia el final de la primera parte vuelven a introducirse las referencias al Hollywood latino decadente, con la celebración de la muerte de un asesino en casa de Fay Spain.⁹²⁷ La fiesta celebratoria introduce personajes de los años setenta y a varios de los mencionados en la primera parte de la novela. Reaparece el agente de artistas Armando Hern, que le tiene prometido un regreso glorioso a Fay Spain, una diva bizarra similar a la Gran Ynka. La fiesta se convierte en un cierre celebratorio del cuerpo, el sexo y el placer en esa tierra “de ensueño” en la que se convierte la California de Charly, que le permite iniciar un camino de liberación sexual y deconstrucción de las normas de sexo-género disciplinadoras que son determinantes para el accionar de Carlos en la segunda parte de la novela.

14.8. EL MODELO GAY “NORMAL”

La segunda parte de la novela, “Sin cabeza” (pp. 169-285), ocupa casi la segunda mitad por completo y cambia el espacio y el momento temporal. La acción transcurre en España y en el presente del contexto de producción de la novela (año 2004/2005). Charly ahora se llama Carlos, es ejecutivo en una empresa llamada Anaheim dedicada a la informática y tiene un novio mucho más joven con el que convive, Álex.⁹²⁸ En un primer momento todo parece muy diferente respecto a España en los setenta y Carlos-Álex están equiparados a un pareja gay normalizada, pero a medida que avanza el relato se complejizan estas cuestiones. Álex y Carlos tienen una diferencia de edad importante y se conocieron en una situación de pseudo-prostitución de lujo por parte

⁹²⁶ Dave Kopay fue el primer atleta profesional en salir del clóset públicamente en un artículo de 1975 escrito por la reportera Lynn Rosellini. En 1977 publica su autobiografía *The Dave Kopay Story*. Cf. ADKINKS, Jeremie. “Op-ed: What Happened When I Met Dave Kopay”, 2013; KOPAY, David. *The Dave Kopay Story: An Extraordinary Self-Revelation*, 1977.

⁹²⁷ Fay Spain (1932-1983) es otra diva menor y bizarra que es ficcionalizada con su nombre real en el episodio final de la primera parte de *California*.

⁹²⁸ Se marca mucho que a Álex sólo le importa lo económico, hace todo por su trabajo y su currículum.

de Álex, que representa en la novela al estereotipo gay conservador, es demandante e interesado, una suerte de “chaperó” de lujo reprimido y discriminador. El primer encuentro entre ambos se da en el sauna, que es representado como un espacio homosexual similar a los baños de California de la primera parte (en el que Álex se prostituye). El segundo encuentro sigue jugando con los espacios gay, ya que ocurre en una discoteca gay, la marca diferencial de España respecto a los setenta es bastante evidente. En la discoteca, específica para “clientela que no bajaba de los cincuenta años”, Álex y Carlos vuelven a encontrarse y terminan conformando una pareja. La relación entre ambos es una complejización del modelo gay normalizado, porque lo que en un primer momento puede parecer una pareja gay “normal”, casi conservadora (desde la perspectiva de Álex), termina teniendo su origen en una situación de prostitución gay en espacios gay abyectos para la heteronorma como el sauna. También hay una lectura crítica en el cambio de Luisito Soler de los setenta a la primera década del 2000, porque pasa de la izquierda al Partido Popular (PP, la derecha conservadora española), formando parte del gobierno en 1996 con el cargo de secretario general del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

En la vida de Carlos y Álex todo cambia a partir de cierto deseo de visibilidad política por parte de Carlos, que comienza a asistir a cenas de trabajo con Álex, a lo que este último se termina negando. En una cena se exhibe como lo “políticamente correcto” y lo gay como mercado emergente económico ocultan una homofobia siempre presente. Álex no quiere visibilización y no está más preocupado por el rédito económico y la carrera profesional que por su identidad sexual (tiene cierto parecido con el personaje de Enrique/Doña Patro en *Tiempos mejores*). Se marca claramente que todo lo que ocurre en el presente del relato se da en el contexto de debates y situaciones de tensión sobre la posibilidad de la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España. Las diferencias entre Álex y Carlos se acentúan cada vez más en la novela hasta llegar a una ruptura definitiva, siempre con reacciones violentas o discriminadoras por parte de Álex cuando Carlos decide visibilizar su identidad sexual. Cuando en ese marco de debate le proponen a Carlos salir en la tapa de una revista gay como un ejecutivo gay a Álex le parece una locura:⁹²⁹

¿Pero qué necesidad tienes de hacer eso? ¿No te basta con que lo sepa todo Anaheim? ¿Quieres también que lo sepa todo el mundo en mi empresa, en este edificio, en mi familia, en la tuya? ¿Es que te mueres

⁹²⁹ No se dice el nombre pero queda claro que la alusión es a la revista *Zero* (1998-2009), una revista española de tirada nacional de temática gay que tuvo muchísimo éxito en España y tuvo incidencia en la visibilización de modelos gays en la sociedad española. *Zero* con sus tapas en las que diferentes personajes se asumían públicamente tuvo muchísima llegada en España, es célebre la tapa en la que aparece el en ese entonces presidente José Luis Rodríguez Zapatero, uno de los políticos que llevó adelante la legalización del matrimonio gay en España.

de ganas de que lo sepan, por fin, todos mis amigos? (Mendicutti, 2003: 181)

Álex representa un modelo gay conservador que busca imponer una norma gay conservadora, binarista y normalizadora de la disidencia sexual. En ese sentido, muchas de las intervenciones del personaje son ejemplos claros de este posicionamiento: “(...) primero quieres que te pregone esa revista de maricas escandalosas, y que de paso me pregone a mí, y luego te descojonas porque yo me niego a que me amarguen la vida esas petardas que sólo piensan con la polla. O con el culo.” (Mendicutti, 2003: 181).⁹³⁰

En los diálogos entre los dos personajes se da un contrapunto de modelos de lo gay, con un posicionamiento de visibilidad política y otro (el de Álex) que busca imponer un disciplinamiento sobre la disidencia y juega con lo gay “discreto” del modelo gay conservador: “-Una cosa es lo que la gente se imagine –me dijo muy serio- y otra, restregarle por el morro lo que no le importa, sólo porque se le antoja a una pandilla de mamarrachas con ganas de armar jaleo y dar que hablar.” (184)

Se puede pensar que el posicionamiento de Carlos está vinculado con la visibilidad política del modelo gay-lésbico de los años setenta, que se puede relacionar directamente con la visibilización como práctica política de la disidencia sexual en los movimientos queer de los años noventa. En cambio, Álex representa la normalización de lo gay y la imposición de una norma conservadora que busca convertir el modelo gay en una sexualidad “normal”, binaria, políticamente correcta e integrada en el sistema disciplinador.⁹³¹

También se puede pensar que el contrapunto entre los personajes es una crítica al modelo del “capitalismo gay”, ya que Carlos es representado como una persona comprometida, tanto en la primera como en la segunda parte. En él se evidencia el choque que significó su regreso de la California de los setenta a la España de esa década, porque es consciente que en ese momento no actuó para cambiar el mundo, o al menos no como actuó Luisito Soler (que paradójicamente en el presente del relato forma parte de la derecha homofóbica del PP):

Pero se trataba de cualquier cosa menos de una frivolidad. Otros habían querido cambiar el mundo, o se lo estaban proponiendo ahora, con veinte años. Yo, con veinte años, con veinticinco, me había burlado de

⁹³⁰ Álex está totalmente en contra de la visibilidad como acto político, porque teme los efectos en su vida personal: “-No hay ninguna necesidad de hacer eso, Carlos. No eres una persona famosa, para los famosos cualquier publicidad es buena, hasta la peor, y tampoco eres multimillonario, es muy fácil ponerse el mundo por montera si se tiene muchísimo dinero, muchísimo, mucho más del que tú ganas. Y además estoy yo, coño. Están mi familia, mis amigos, mi trabajo. Podrías pensar un poco en mí, ¿no?” (Mendicutti, 2005: 182)

⁹³¹ Carlos tiene muy en claro que Álex actúa por conveniencias: “No le convenía que yo apareciese en aquella revista gay, en un reportaje sobre ejecutivos y empresarios homosexuales.” (Mendicutti, 2005: 184)

ellos, y ahora, sencillamente, no me gustaba cómo funcionaba el tinglado. ¿Por qué era de mal gusto y palurdo y anticuado e inútil tener conciencia? Yo había vuelto de California y me había encontrado, de pronto, teniendo que vivir al menos la mitad de mi vida –de mi vida diaria- a oscuras. Era como vivir partido por la mitad, con media vida a flote, visible, y la otra media sumergida, clandestina, mutilada. Y eso me hacía sentirme muy cerca de todos los que se quedaban fuera del éxito, de la prosperidad, de la justicia, de la belleza, del pan y la sal. Eso era todo. No militaba en nada, no obedecía a nadie, no me había vuelto loco. Era sólo una desazón profunda, constante, pero incurable. (Mendicutti, 2003: 188-189)

Este párrafo es una radiografía interna del modelo gay en España, su evolución, su adaptación y su heterogeneidad y contradicciones. Y si Carlos encontró la liberación sexual en California, cuando vuelve a España se encuentra con un sistema represivo. Hay un contraste muy fuerte entre lo que ocurre con lo gay-lésbico en Estados Unidos y en España. A su regreso, Carlos tiene que vivir a oscuras, pero al mismo tiempo él trae la influencia del modelo gay-lésbico de los setenta a España, lo que ayuda a lograr la realidad de militancia del presente de España en el 2004/2005. Carlos encuentra el compromiso político en la libertad de California, trae el modelo de experimentación sexual gay de los setenta a España, donde la realidad en los setenta es otra, donde la izquierda, la revolución y el compromiso, encarnados en Luisito Soler terminan siendo políticos y funcionarios de la derecha conservadora y homofóbica encarnada en el Partido Popular.

14.9. UN “PROBLEMA” POLÍTICO: EL CASO PERALBA

El caso Peralba articula toda la segunda parte de la novela. Mauricio el redactor jefe de la revista del Departamento de Recursos Humanos, le cuenta que hay un problema con un chico del Departamento de Diseño y que desde la revista tienen que defender sus derechos: “-Se llama César Peralba. Ha pedido reducción de jornada y un anticipo, de acuerdo con su antigüedad en la empresa, para cuidar a un familiar enfermo.” (Mendicutti, 2003: 192) El familiar es su pareja varón que tiene Alzheimer.

La pareja de Peralba y su compañero enfermo, como otras del texto no sirven para fundamentar un modelo de lo gay “normal”/conservador, porque no son funcionales a un mercado de consumo gay, no son el estereotipo gay-masculino-normal tolerado. La norma conservadora los ve más cerca del incesto o la prostitución que de la normalidad gay. Porque cuando Carlos se entera del “caso Peralba” se siente identificado en la relación con diferencia de edad que tienen él y Álex. El problema radica en que César Peralba está decidido a cuidar, con las ayudas a las que él tenía derecho como cualquier otro trabajador, del anciano enfermo y desvalido al que quería, pero la empresa piensa negarle ese derecho. Carlos, contra la voluntad de

Álex, decide, junto con otros personajes militantes gays y lesbianas, actuar en ayuda de César Peralba.

14.10. CONSERVAR LA MEMORIA QUEER

En el texto, debido al tema del “caso Peralba” se introducen dos referencias a cuestiones que se vinculan directo con la conservación del pasado de las sexualidades disidentes, lo que podemos denominar como la memoria queer. Se introduce otra pareja que sirve para pensar la historia de la disidencia sexual y la importancia de la visibilización y la acción política. Mauricio, amigo comprometido de Carlos, le presenta a los ancianos Enrique Miera y su compañero Celso Vega, dos sobrevivientes del pasado exterminador: “(...) aquellos dos amigos que sin duda se habían estado enseñando el uno al otro, desde hacía mucho tiempo, a sobrevivir. (...)” (Mendicutti, 2003: 211) Con la introducción de estos personajes la trama va ganando en carnadura dramática. Esta pareja de ancianos se vincula directamente con el pasado de España, y, por momentos, se convierte en un testimonio queer:

-Enrique luchó durante la Guerra Civil con el ejército de la República – dijo Mauricio, y ya no parecía en absoluto indeciso o abrumado-, pero consiguió salir de España tras la victoria de Franco y estuvo fuera, creo que en Francia, parece que en un campo de concentración al principio, viviendo después con una familia española, medio parientes suyos, como ocho o diez años. (...) En Madrid encontró un trabajo de carpintero, la chica se vino a vivir con él, se casaron, y mientras tanto se convirtió en un buen contacto para muchos de los que se movían y conspiraban, como él dice siempre, en la clandestinidad. Un día lo detuvieron, dice que no sabe bien por qué, si porque cometió algún descuido o porque alguien le delató. Lo llevaron ahí, a la Puerta del Sol, o a donde fuera, lo interrogaron, le exigieron que delatara a sus contactos, y él lo aguantó todo. Hasta que una noche lo despertaron, lo llevaron a una habitación en la que estaba su mujer, embarazada ya de seis meses, tendida en el suelo, aterrorizada. Le dijeron a Enrique que diera nombre, todos. Él se negó otra vez. Un policía se acercó a su mujer, le puso la bota encima del vientre, y le dijo a Enrique que, si no cantaba, la reventaba a ella a patadas. (...) –Enrique cantó –dijo.
(...)

-No le sirvió de nada, claro- (...) Lo metieron en el penal de Nanclares de Oca, con una condena de veinte años. Sus camaradas se desentendieron por completo de él. Dentro de la cárcel no contó con el apoyo de ninguno de los suyos. Todos lo repudiaron. No recibía visitas. Ni cartas. Su mujer parecía haberse esfumado. Nunca supo si su hijo llegó a nacer o no. –Hizo una pausa, como intentando limpiar y refrescar un poco el aire-. Nadie le quería. Salvo Celso. (Mendicutti, 2003: 213)

El tratamiento de estas cuestiones contradice las lecturas críticas de la obra de Mendicutti como una narrativa meramente “superficial”, cómica, “liviana” y que busca la normalización de lo gay. El párrafo citado complejiza la literatura de Mendicutti y los modelos de disidencia sexual. En esta sección, la novela se vuelve una suerte de testimonio del pasado. Porque en medio de una novela que tiene situaciones cómicas

está el compromiso y el testimonio de un pasado común para la disidencia sexual española. El margen de lo queer se vuelve absoluto: rojo, traidor, preso, se vincula con la *queerness*, en el lugar de lo abyecto encuentra el amor en Celso. Carlos los imaginaba como pareja, porque lo son:

-Sí, exacto –dijo-, son pareja. No son amigos, después de haber sido amantes. No son como hermanos. No son viejos camaradas que ahora se hacen compañía el uno al otro. Son pareja. Celso estaba encarcelado por maricón, por lo visto lo denunció, en su pueblo, por una disputa por unas tierras o algo así, un fulano con el que tiempo atrás había follado más de una vez. En la cárcel, Celso, el maricón, era más fuerte y más de verdad y más hombre que todos los demás presos y todos los carceleros. Eso me dijo una vez Enrique, emocionado. Exageraba un poco, supongo –Mauricio miró a Marta e hizo un gesto de risueña exageración-, pero es natural. Celso lleva todos estos años cuidándole, sosteniéndolo, queriéndolo. Es muy fuerte.
(...)

-¡No es solo una historia emocionante, Carlos! –Mauricio recobró de repente su fogosidad, su leve y encantador estrabismo-. Es también una historia indignante. Cada vez que pienso en ellos me llevan los demonios. No por ellos, claro. Por nosotros. Por esta puta vida. Porque todo ese sufrimiento y todo ese amor no se pueda contar, no se pueda respetar, no se pueda poner como ejemplo, no esté protegido, qué sé yo. Por eso tienes que ayudar a César Peralba, Carlos. (Mendicutti, 2003: 214)

En las palabras de Mauricio está la clave para pensar que es el momento para que actúe Carlos. Antes, cuando era Charly, lo importante era otra cosa y actuar no era posible. Por un lado, se puede leer un mea culpa por no actuar y divertirse en los setenta. Pero también se puede pensar en Carlos como un sujeto pragmático que se da cuenta cuándo es el momento de actuar. La idea que más encaja es la de pensar que en los setenta la revolución era sexual, y la revolución política de la izquierda en España no era la revolución de la sexualidad disidente. La revolución de la izquierda en los setenta era homofóbica. Por eso el momento de actuar de Carlos es el presente, porque en los setenta la política de la disidencia sexual pasaba por otro lado, por el sexo en público, el porno gay, la experimentación sexual, etc. En el presente de la inminente legalización del matrimonio gay,⁹³² el texto se posiciona a favor, pero con una mirada crítica a la normalización que implica la institución matrimonial. La crítica política a la asimilación de lo gay en familias normativas tradicionales se hace presente. Porque la crítica también está marcando la pérdida de la subversión del modelo gay-lésbico de California por la imposición de una norma gay.

⁹³² El matrimonio gay o el matrimonio entre personas del mismo sexo se aprueba en España en el año 2005, bajo la presidencia de José Luis Rodríguez Zapatero.

El segundo testimonio⁹³³ aparece en la forma de una fotocopia de un recorte periodístico que le entregan a Carlos. La razón es que temen que el “caso Peralba” pueda terminar así si no consiguen ayuda para César que se encuentra al límite de sus fuerzas en su intento de ayudar al hombre que ama:

Era aquella fotocopia de un recorte de periódico, *El País*, del martes 4 de diciembre de 2001. El titular de la crónica, fechada en Valencia y firmada por Lydia Garrido, decía: JUNTAS HASTA LA MUERTE. Y el subtítulo: *Condenada por suicidio asistido la mujer que mató a hachazos a su pareja, una enferma mental*. La crónica contaba que Isabel M., de 65 años, mató a su compañera sentimental, Carmen B., de 53, con un cuchillo y un hacha. Después intentó suicidarse con cinco puñaladas en el tórax, un corte de veintiocho centímetros en el cuello y cortes de cinco centímetros en las venas. Isabel acabó con la vida de Carmen porque ella se lo había pedido expresamente, y había dejado constancia de ese deseo por escrito, en su agenda personal. Isabel y Carmen se conocieron, muy jóvenes, al principio de su carrera como maestras, en un colegio de Castilla-La Mancha. Formaron pareja y trataron de ser discretas, de vivir su relación en secreto, hasta que alguien informó a la familia de Carmen de que era lesbiana. Intentaron “curarla”, “salvarla”, apartarla de Isabel. Ingresada en un psiquiátrico, Carmen fue sometida a descargas eléctricas que la trastornaron hasta el punto de necesitar ya, por el resto de su vida, asistencia psiquiátrica, y arrastrar a Isabel a manos también de psiquiatras. El informe de los expertos salvó a Isabel de una condena por asesinato. Teniendo en cuenta los atenuantes de trastorno extremo, pánico insuperable y graves alteraciones de personalidad, que culminaron el día en que Carmen amenazó con volar la casa que compartían si Isabel no la mataba, y si no se mataba después ella, si no había otro modo de morir juntas, Isabel fue condenada a tres años y seis meses por un delito de auxilio al suicidio. (Mendicutti, 2003: 240-241)

El sueño de exterminio del sistema siempre está presente. César y su compañero con Alzheimer son una muestra de que la acción política colectiva de las sexualidades disidentes es necesaria para evitar el juego de exterminio al que se sometió a la disidencia sexual en el afán normativo de disciplinar o erradicar la abyección.

14.11. LA PARODIA POLÍTICA: UNA SESIÓN SM GAY IMAGINARIA

Hacia el final de la novela se realiza la reunión en la que se va a determinar la suerte del “caso Peralba”, de la que Carlos participa y sabe que va a terminar de forma negativa. En la reunión del Comité de Dirección (pp. 243-264) se da el clímax del texto, y Carlos marca mentalmente quiénes están y quiénes pueden estar a favor o en contra. En el juego mental que realiza Carlos se va configurando la negativa y la homofobia de la gran mayoría del grupo reunido. Y Carlos toma la voz de Chuchi de la primera parte para opinar sexualmente de los personajes homofóbicos (y reprimidos).

⁹³³ Que según la “nota del autor” al final de la novela resultaría un texto con una base verídica. Mendicutti lo explicita “A Lydia Garrido, corresponsal de *El País* en Valencia, le debo el relato que he utilizado de la historia de Isabel M. y Carmen B.” (Mendicutti, 2005: 302)

Mientras se suceden las apreciaciones en contra Carlos (con la voz imaginaria de Chuchi) juega con imaginar a los personajes en una suerte de orgía gay grupal SM, con todos los elementos y recursos de lo SM gay.

Esta suerte de diálogo imaginario de Carlos con Chuchi (que ocurre a nivel mental) prefigura los procedimientos narrativos de *Mae West y yo* (2011), donde el personaje dialoga constantemente con una Mae West imaginaria. Cada personaje de la reunión realiza una mirada general sobre la homosexualidad, a veces en contra y a veces a favor, lo que puede equipararse a diferentes sectores opinando sobre la homosexualidad. Y mientras cada uno opina, la voz de Carlos/Chuchi hace una apreciación sexual que termina en la orgía SM gay imaginaria. En la conversación grupal se suceden las frases homofóbicas: “Maricones infiltrados”; “Es que ya no puede uno estar tranquilo en ninguna parte”; “El día menos pensado habrá que entrar en Anaheim con el culo pegado a la pared.” (Mendicutti, 2003: 253-254). Las apreciaciones del grupo varían de la homofobia al uso económico del caso, pero con pocas muestras de aceptación de lo gay. El uso de marketing que se argumenta como redituable económicamente se cae cuando el problema de salud es Alzheimer y la diferencia de edad entre Peralba y su compañero no permite que sean asimilables a un modelo gay “normal” y financieramente positivo para la empresa:

-Qué fuerte –dijo Ana. Seguramente se le acaban de fundir todas las ideas sobre una bonita campaña de contenido humano, basada en la imagen de dos chicos guapos y modernitos, y abusando de la generosidad sin discriminaciones de Anaheim para con sus empleados homosexuales. (Mendicutti, 2003: 256)

La reunión es leída a partir de las frases de cada uno de los personajes y la lectura que realiza el pensamiento gay de Carlos, que por momentos toma la voz de Chuchi y hace comentarios sexuales para combatir los razonamientos homofóbicos. Cuando el presidente de la empresa cierra negando el pedido, Carlos que lo piensa como “La madre abadesa”, pide la palabra y explica la injusticia que están cometiendo, ya que Cesar tiene el derecho. Cuando el presidente le dice que no presione con truculencias, Carlos piensa en cosas que presionan de verdad, juguetes sexuales que se entremezclan con la escena en el pensamiento de Carlos: *butt plug*, dildo, juegos de bolas chinas, *oral delight gel*, un látigo de cuero y unas esposas para una sesión de *bondage*: “Eso es lo que su eminencia necesita, un buen *kit* para follar duro.” (Mendicutti, 2003: 260). A medida que avanza la conversación los pensamientos de Carlos comienzan a utilizar elementos y referencias del porno gay para contrarrestar la homofobia de los personajes que le niegan la ayuda a César:

Así que, mientras ellos debatían conspicuamente, obscenamente, sobre cómo alargar todo lo posible el sufrimiento de César, la agonía de

César, yo le dije para mis adentros a Jesús Fernández, el director de Ventas: tú prepárate también a echar el resto, que tienes una pinta de *top* que tira de espaldas, eres más activo que Jeff Stryker, y eso que Jeff acabó haciendo el 69, así que todo se andará, pero de momento no vas a tener más remedio que dar buena cuenta de esta patulea de *bottoms* que todavía no se han enterado de lo que es un hombre, tú relájate, y ahora que venga Patricio, míralo, en cualquier momento se pone a babearte en la portañuela, en cuanto acabe la lección que está dando de derecho laboral de andar por casa se coloca a cuatro patas y hala, a bombearlo, chico, tú hazme caso, tú déjate guiar, tú hazte la idea de que yo soy Tom Montgomery, que hoy hacemos la película ganadora del Oscar del año que viene, eso sí, *hardcore* a más no poder, ahora es lo que se lleva, como entonces, como en julio del 74, mira cómo Pandani, tan risueño siempre, venga o no a cuento, no tiene ningún reparo en hacer una tortilla con Blanc, los dos tan pacíficos, tan dulces, tan animados, tan excitados, tan hambrientos, tan insaciables, déjame que voy a acercar bien la cámara, como hacía Ronnie, mientras Ramón Castilla se flagela con un látigo de siete cabezas hasta derramarse viva, amordazada para que no se oigan hasta en Washington sus alaridos de placer, que después de esto no se le van a quitar las ganas de machacar al pobre Peralta, en cuanto comprenda que le saca más a gusto a una buena penitencia en plan bricolaje, él se lo guisa y él se lo come, porque la verdad es que con esa cara y con ese cuerpo no lo quiere como esclavo ni el más degenerado o pordiosero de los *masters*, ni el amo más casposo, qué películón... (Mendicutti, 2003: 261-262)

La irrupción constante de la iconografía porno gay, tanto en la primera como en secciones de la segunda parte de la novela puede indicar que el porno gay es una forma de subvertir el género establecido, lo que la norma quiere reprimir. Claro que no se trata de cualquier forma de pornografía, sino la pornografía gay de los años setenta como correlato cultural de los laboratorios de experimentación sexual que se vivían en la liberación gay lésbica de los setenta.

Luego de la votación con un solo voto a favor, Carlos se levanta y se va. En el baño vomita, y se encuentra con uno de los personajes más homofóbicos y discriminadores del conjunto de la reunión, Jesús Fernández, quien le pregunta si va a volver a la reunión, mientras “meaba con ganas”. Y le dice que lo siente por Peralba, pero “la ley es ley”. Y en el baño, en el espacio del desecho y la abyección, la homosexualidad reprimida del varón heteropatriarcal, discriminador y homofóbico emerge como posibilidad:

-No sé si te ha molestado algo de lo que he dicho. Lo siento. De verdad que yo paso de esas cosas. Yo respeto a todo el mundo. Conozco a algunos gays –lo pronunció a la española, “gais”- y no pasa nada. Y además a ti no se te nota en absoluto. Fenómeno.

Lo miré y vi, de refilón, que había dejado de mear, pero no acababa de guardarse el instrumental y parecía dispuesto a aguantar así todo lo que hiciera falta para demostrarme que yo, por ser “gai”, no le ponía nervioso. Allí estaba él, con todo a la vista, tan tranquilo.

-Alguna vez hasta me ha entrado curiosidad, no creas –dijo.

¿Por qué tenía el hijo de puta que estar tan bueno?
 -Ten cuidado con la curiosidad –le dije-, no vayas a resfriarte.
 Él me miró y sonrió. Luego se miró el instrumental que, bien visto, no era nada desdeñable, y se lo jaleó un poco.
 -Cuando meo a gusto se pone contento-dijo.
 Yo me acordé de Ronnie en los servicios de la cabaña donde servían zumos gigantescos y multicolores. Me acordé de aquel servidor de la ley, aquel policía de carretera, aquel cucaracho, como decía Chuchi, que restregaba como sin darse cuenta su bragueta medio inflada contra mi codo, en medio de Rodeo Drive, bajo aquel sol de California que a mí me parecía interminable.
 -No voy a volver –dije.
 -¿Nunca? –parecía alarmado.
 -A lo mejor eso ya no depende de mí.
 Le hice una señal de despedida, le eché una ojeada al instrumental, que desde luego era más que notable, y me encaminé a la puerta de los servicios. Antes de salir, me volví y dije:
 -Por cierto: he visto miles mejores que eso.
 Y es que ponerse pasionaria a veces es muy cabrón, como diría Anselmo, porque qué más quisiera yo que haber visto miles mejores.
 (Mendicutti, 2003: 263-264)

El baño es un espacio donde el sistema disciplinador permite la homosociabilidad como forma de sublimación de la homosexualidad reprimida.⁹³⁴ En ese espacio, el personaje heteronormativo juega a la seducción, y el personaje queer, Carlos/Charly le responde con una burla y desprecio, la situación cómica elide el costado dramático. El desaire de Carlos al tamaño del pene de Fernández es un juego cómico que confronta directamente con el poder del personaje masculino patriarcal y heteronormativo. Porque aunque Carlos no consigue ayudar a César, sí consigue parodiar y burlar a la heteronormatividad y a la norma gay. En este diálogo final entre Carlos y Fernández se unen las dos partes de la novela, a través del compromiso político, la pornografía gay y la liberación sexual gay-lésbica se nos ofrece un texto que traza una continuidad entre los años setenta y los logros del presente, así como una ruptura de la homogeneización del pasado y la “corrección política” del presente.

14.12. MARLON BRANDO QUEER

La novela concluye con una tercera parte, “*Sex shop* en Hollywood Boulevard”, con el regreso de Carlos a California, luego de su separación de Álex. Cuenta cómo ve todo y se produce una referencia a una fotografía famosa de Marlon Brando:

⁹³⁴ Como señala Beatriz Preciado sobre el baño como espacio disciplinador del género y la sexualidad: “(...) los baños son escenarios normativos de producción de la masculinidad, pueden funcionar también como un teatro de ansiedad heterosexual. En este contexto, la división espacial de funciones genitales y anales protege contra una posible tentación homosexual, o más bien la condena al ámbito de la privacidad. A diferencia del urinario, en los baños de caballeros, el inodoro, símbolo de feminidad abyecta/sentada, preserva los momentos de defecación de sólidos (momentos de apertura anal) de la mirada pública. Como sugiere Lee Edelman, el ano masculino, orificio potencialmente abierto a la penetración, debe abrirse solamente en espacios cerrados y protegidos de la mirada de otros hombres, porque de otro modo podría suscitar una invitación homosexual.” (Preciado, 2011: 4). Para este tema Cf. PRECIADO, Beatriz, “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, 2011.

Busqué en el suelo del Paseo de la Fama la estrella de Marlon Brando, que había muerto, ya irreconocible, a principios de verano. Recordé aquella fotografía que nos había enseñado Fred, el de la funeraria, a Peter y a mí, en la que Brando aparecía desnudo hasta el pubis, asomado a una ventana junto a su amigo Wally Cox, un cómico rubiales con cara de niño y gafitas también infantiles, también desnudo. (Mendicutti, 2005: 293)

La referencia a Marlon Brando y Wally Cox juega con una situación biográfica del actor de Hollywood: “La foto –que había servido para que corriera la voz de que los dos actores, amigos desde el colegio, mantenían un romance cuando llegaron a Hollywood desde Omaha, Nebraska- (...)” (Mendicutti, 2005: 293) Marlon Brando y Wally Cox tuvieron un vínculo leído, de acuerdo al prisma que uno elija, como un amistad o como una relación homosexual. Más allá de la situación biográfica del actor, el texto elige vincular la historia de *California* con Brando y su relación con Wally Cox, que históricamente fue tomada por la comunidad gay norteamericana como una relación gay.⁹³⁵ El texto vuelve a trabajar las referencias hollywoodenses y pornográficas, hablar de la bisexualidad de Marlon Brando es una forma de romper con la hipocresía cultural, de exhibir la *queerness* oculta por la norma social, como hace el texto con los usos del dispositivo pornográfico para romper con el disciplinamiento del modelo gay por la norma conservadora. Hollywood y sus referencias se vuelven una clave de lectura, una forma de reconceptualizar la sexualidad disidente ausente en la historia de España. Si en la memoria cultural de España durante el franquismo la disidencia sexual y su expresión visible son ausencias, Hollywood podría llenarlas, ya que constituye la idealización de la libertad, el espacio donde la sexualidad disidente, lo *camp* y la libertad sexual se tornan logros. La referencia a Marlon Brando como un sujeto queer se vuelve un gesto del texto, que lo coloca en una tradición de relectura queer del pasado cultural y de los silencios, olvidos o tergiversaciones de la cultura normativa y disciplinadora de la disidencia sexual.

Carlos vuelve al Sex shop de la primera parte y en el lugar se focaliza la presencia de pornografía gay *vintage*.⁹³⁶ En ese lugar “levanta” a un joven moreno, con el que inicia

⁹³⁵ Marlon Brando se declaró en vida como bisexual, pero nunca se lo visibilizó mediáticamente de esta forma. Más allá de que el vínculo con Wally Cox fue utilizado para jugar con lecturas “escandalosas” (como la de la biografía *Brando Unzipped*) de la vida de artistas del pasado, resulta significativo para el texto de Mendicutti que se retome esta historia entre Brando y Cox y se la incluya en el medio de una tematización de lo gay que piensa políticamente la visibilización de la sexualidad disidente. Cf. PERSIVALE, Matteo, “Brando: la biografía más escandalosa”, 2006; WELKOS, Robert W., “When the wild one meets the mid one”, 2004; UGIDOS, Gonzalo, “Brando el sátiro infatigable”, 2008; PORTER, Darwin, *Brando Unzipped: Marlon Brando: Bad Boy, Megastar, Sexual Outlaw*, 2006.

⁹³⁶ Cuando Charly entra en el sex-shop las referencias a pornografía gay *vintage* vuelven a hacer presentes: “Había toda una estantería con viejos ejemplares de revistas de culto al cuerpo de la primera mitad del siglo pasado, algunos de ellos verdaderos incunables del género, desde números amarillentos de *Physical Pictorial*, *Adonis* y otros encantadores magazines de culturistas y demás *beefcakes* hasta ejemplares de las primeras revistas abiertamente gays y abiertamente pornográficas, ya clásicas y con

una nueva relación hacia el final de la novela, pero no es una relación gay “normal”, en Carlos la (falsa) normalidad que ejemplificaba Álex ya no tiene lugar. Porque su experiencia californiana en los años setenta lo marcó como parte del movimiento de liberación gay-lésbica. La novela concluye con una celebración del cuerpo por parte de Carlos/Charly y el joven moreno, Juan/Jon. Carlos vuelve a sus orígenes, a la liberación sexual de los setenta. Y el contraste es muy fuerte con las diferencias que ven en Estados Unidos: “Antes, en California, la luz no se iba nunca.” (Mendicutti, 2005: 299). Ese “antes” marca una diferencia, más profunda después de hablar de las campañas de Bush y Kerry y el peligro de los apagones eléctricos en California. El espíritu de la liberación gay-lésbica en Estados Unidos ya no es lo que era, la política gay conservadora-normalizadora es otra cosa. Y tampoco España es lo que era en los setenta, el mundo cambió para mejor. Pero debe seguir cambiando, de ahí la indicación que dice que todavía hay cosas por las que luchar.

Como ocurre con otros textos anteriores, la novela contiene una nota de autor que da algunas claves de lectura crítica de la novela y marcas específicas de la producción de la misma que se vinculan directamente con el análisis realizado sobre *California*:

Aquí, California es, como dice el narrador en algún momento, un estado de ánimo, y sobre esa geografía emocional los mapas sólo son fieles a los recuerdos, con sus desórdenes y veleidades, y los personajes pertenecen exclusivamente a un censo sentimental. Por eso todos los aspectos urbanísticos, paisajísticos, onomásticos, cronológicos, biográficos y autobiográficos, coincidan o no con escenarios y nombres reales, hay que entenderlos como fruto de la invención. (Mendicutti, 2005: 301)

Mendicutti marca que no es fiel a los tiempos, que puede haber desordenes (como el año de estreno de *The Other Side of Aspen*). Y nos da una marca para volver a pensar la cuestión autobiográfica: “Tom Hernández y George Rouleau, tan hospitalarios y generosos, me enseñaron durante muchos veranos aquella California en la que –creía yo- la luz nunca se iba.” (Mendicutti, 2005: 301)

El texto cierra con una referencia a la pornografía⁹³⁷ y a California como un estado emocional, como otra cosa que no es sólo la referencia geográfica e histórica de la California de los setenta: es la liberación sexual en sentido político y las múltiples y diversas posibilidades de una época donde la realidad de la experimentación sexual superaba la representación cultural, una época a la que los mecanismos

algunos modelos todavía reconocibles. No encontré ningún número de *Blush*.” (Mendicutti: 2005: 294-295)

⁹³⁷ La nota final menciona, entre todas las referencias que utiliza el autor para el texto, uno en particular que remite a la pornografía de los años setenta: “El novelista Manuel de Lope me regaló *Inside Linda Lovelace*, la autobiografía de la protagonista de *Garganta profunda*, cuando, hace años, le conté que andaba dándole vueltas a una novela en la que aparecía la California de los años setenta y el cine pornográfico que triunfaba en aquellos momentos.” (Mendicutti, 2005: 302)

conservadores que se instaurarían con la crisis del VIH-Sida en los años ochenta no tenían forma de controlar, reprimir o silenciar. En más de un sentido, California es la revolución sexual disidente, subversiva y totalmente placentera.

15. COSMOS MENDICUTTI, MEMORIA QUEER Y VOCES SILENCIADAS POR LA NORMALIDAD: *GANAS DE HABLAR* (2008)

Ganas de hablar (2008)⁹³⁸ es una de las novelas de Mendicutti que torna evidente de forma definitiva la construcción de un universo ficcional propio para los textos mendicuttianos, ya que la voz protagonista de la novela es la de Cigala, un personaje con apariciones reiteradas en otros textos del autor.⁹³⁹ La novela se vincula directamente con cuestiones presentes en novelas anteriores como *California*, principalmente en la tematización de una suerte de testimonio queer, las diferentes generaciones LGBTIQ, la violencia sobre el colectivo en España, así como una suerte de defensa del estereotipo “marica” ante el avance de la norma gay conservadora. El texto narra la historia de Cigala, con la voz absoluta de este personaje como narrador, sin inclusión de otras voces narrativas. El lector es testigo del pensamiento, las palabras y la visión del mundo de Cigala. La acción se abre ante un homenaje que se quiere realizar a Cigala como “persona ilustre” de La Algaida, colocando su nombre a una calle. El conflicto se inicia cuando él elige la calle Silencio como su calle, ya que los conservadores se oponen porque es una calle donde pasa la procesión del “Cristo del silencio”. El texto cuenta desde la voz de Cigala cómo se dirime este conflicto y cómo el pueblo toma posiciones a favor y en contra.

15.1. CIGALA: VOZ DE UNA MEMORIA QUEER

Ganas de hablar se puede pensar como una novela testimonial de un pasado que no tuvo voz propia hasta el presente del relato. La originalidad del texto radica en la voz de Cigala, que es la perspectiva única del relato, ya que la narración avanza sólo a través de Cigala. No hay otra voz que la del monólogo interno y la visión de los diálogos desde la perspectiva de Cigala, que resulta el narrador y la voz que habla en toda la novela, en la que se utilizan procedimientos narrativos que recuerdan a *Una mala noche la tiene cualquiera*. Sobre *Ganas de hablar* existen dos artículos críticos que analizan la novela, uno de Julia Ruiz⁹⁴⁰ y el otro de Emilia Merino Claros.⁹⁴¹ El primero focaliza en la voz de Cigala en relación con otras novelas de Mendicutti y la

⁹³⁸ Durante 2008 por la publicación de *Ganas de hablar* en nuestro país, Eduardo Mendicutti estuvo presentando su novela en la Feria del Libro de Buenos Aires, momento en el que tuve la oportunidad de realizar una entrevista, publicada en una versión reducida en el suplemento *Soy* del diario *Página/12*. Esa entrevista se ofrece por primera vez en versión íntegra como apéndice de esta tesis.

⁹³⁹ Cigala aparece en *Última conversación*, *El palomo cojo* y *Fuego de marzo*.

⁹⁴⁰ Julia Ruiz trabaja *Ganas de hablar* conjuntamente con otras novelas. Cf. RUIZ, Julia, “Palabras de familia: construcciones y representaciones familiares en el universo de Eduardo Mendicutti”, 2011. [agradezco a la autora por facilitarme su artículo].

⁹⁴¹ También Germán Prósperi trabaja la cuestión de la memoria en Mendicutti. Cf. PRÓSPERI, Germán, “Otra memoria: Eduardo Mendicutti y Adolfo García Ortega”, 2011.

“palabra” del personaje. En el segundo, Emilia Merino Claros⁹⁴² marca claramente la intención “testimonial” de la ficción de Mendicutti:

(...) abogamos por encuadrar esta novela bajo los parámetros de la novela autobiográfica, puesto que en *Ganas de hablar* se produce una ficcionalización de ésta para escribir la historia de aquellos que nunca pudieron escribirla, puesto que fueron los perdedores y eran invisibles, y éste y ningún otro era el objetivo al escribir la novela de Eduardo Mendicutti. (...) Y por eso mismo el decide escribir la autobiografía ficticia de una de esas voces silenciadas durante años de la historia y la literatura española. (Merino Claros, 2011: 203)

Podemos pensar que esa intención se encuentra prefigurada en las primeras novelas de Mendicutti, pero se la focaliza con mayor detalle en *California* y *Ganas de hablar*.

La cita de la novela de Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni* (1976) que funciona como epígrafe⁹⁴³ hace referencia al diálogo entre Cigala y su hermana, ya senil e inmóvil, que estructura todo el relato. La imposibilidad de que se produzca un diálogo real entre ambos, ya que Antonia, la hermana de Cigala, no puede comunicarse, es la vinculación directa con el relato. Porque el diálogo entre Cigala y Antonia no es tal, pues la única voz que se escucha es la de Cigala, de ahí que se lo pueda pensar como un “diálogo muerto” en vínculo directo con el epígrafe. Esta voz de Cigala que articula el texto es una forma de visibilizar lo que la representación normativa del pasado silencia, oculta o tergiversa. Por eso *Ganas de hablar* puede funcionar como la novela testimonial de una voz queer que nunca pudo expresarse hasta el presente del relato. También hay que tener en cuenta que la novela está inspirada en un personaje real, Palmera, que forma parte de textos anteriores de Mendicutti y funciona como disparador de la ficción de *Ganas de hablar*.⁹⁴⁴

15.2. CIGALA COMO VOZ ÚNICA: EL MOMENTO DE ROMPER EL SILENCIO

La novela está estructurada en dos partes, con capítulos separados por días. Toda la acción ocurre en esos días y cada parte se encarga de describir la situación en ese día de acuerdo a la voz de Cigala. Temporalmente lo que se cuenta en la novela ocurre en ese tiempo. Hay recuerdos y menciones del pasado pero no flashbacks propiamente dichos, sino referencias de Cigala.

La novela se abre con Cigala exponiendo que nadie va a privarlo de que hable, que su silencio ya no existe, no va a callar nunca más. Cigala no entiende por qué se oponen

⁹⁴² Cf. MERINO CLAROS, Emilia, “*Ganas de hablar* del pasado y del presente de España a través de la autobiografía”, 2011. [agradezco a la autora por facilitarme su artículo]

⁹⁴³ El epígrafe, citado de *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez dice: “¿Es que no te has dado cuenta que llevas años y años hablando con una muerta?” (Mendicutti, 2008: 7)

⁹⁴⁴ Palmera es el apodo con el que se conocía a un personaje real de Sanlúcar de Barrameda, asimilable a la figura de “mariquita del pueblo” con la que es configurada Cigala, que es construido sobre el modelo del personaje real de Palmera y es un sujeto ficcional recurrente en varios textos de Mendicutti. Palmera también tiene apariciones previas, una mención menor en *El beso del cosaco* (2000) y una tematización explícita en el cuento “Palmera al habla” (2005).

a que tenga una calle muchas de sus mismas clientas, recordemos que él es el manicura del pueblo. En el conflicto, el personaje que busca llevar adelante el homenaje y la colocación del nombre en la calle es “el niño de la batea”, un político gay joven que aprovecha el momento de apertura para el colectivo LGBTIQ, pero que finalmente se termina revelando como una persona con ideales sin profundidad y con un falso compromiso, que busca el crecimiento político más que el reconocimiento de Cigala. El “niño de la batea” es el que deja que Cigala elija una calle y a partir de la elección de la calle Silencio se desata el conflicto con los conservadores religiosos. En cierta forma, el “niño de la batea” podría ser la normalización de lo gay, la corrección política de lo gay “normal” y la falta de compromiso social real.

Cigala se construye como un sujeto queer, con setenta y seis años, perteneciente a una generación que no tuvo palabras, lo que resulta el objetivo principal de la construcción ficcional de la novela, que Cigala se convierta en el portavoz de una generación silenciada:

Por eso no voy a dar mi brazo a torcer, bastante lo he tenido que hacer durante toda mi vida, pero porque no había más remedio, Antonia, no puedo estar más de acuerdo con él. Por eso no voy a dar mi brazo a torcer, bastante lo he tenido que hacer durante toda mi vida, pero porque no había más remedio, Antonia, tú lo sabes, si quería salir adelante, si quería que me siguieran llamando las señoras para que les hiciera la manicura a domicilio, si quería sobrevivir, Antonia, sólo eso, sobrevivir, muchas veces tenía que decir sí a lo que el cuerpo me pedía decir que no, tenía que moverme aunque quisiera estar quieto, o estar quieto aunque quisiera moverme, montones de veces he tenido que hacerlo, Antonia, y montones de veces he tenido que callarme cuando me moría por hablar, y al contrario, y he tenido que disimular, y que aguantar, y que hacer el paripé, y volver cuando lo que me hacía falta era marcharme para siempre, perderme de una vez por todas, pero tenía que quedarme, tenía que poner buena cara, tenía que hacer cantinfladas y decir zalamerías, tenía que reírme y conseguir que la gente se riera conmigo, o de mí, tenía que hacerlo, Antonia, porque había que vivir, sólo por eso, había que vivir. Ahora ya no tengo que hacerlo más, no me da la gana, y voy a decir todo lo que se me antoje decir. Ya son setenta y seis años, Antonia, y tengo mi pensión, y puedo privarme de caprichos de vejestorio si no hago una mano más, si no despellejo ni una uña más, (...) (Mendicutti, 2008: 93)

15.3. LA VIOLENCIA CONTRA EL SUJETO QUEER

El texto expone varios momentos de representación de la violencia sobre la disidencia sexual. Lo interesante es que exhibe episodios de violencia contra Cigala en el pasado, pero también en el presente, funcionando como una suerte de denuncia de la pervivencia de la violencia contra el colectivo LGBTIQ en la España contemporánea. Cuando Cigala, la travesti Fallón y Antonia dan un paseo, unos “esquíns” amenazan a Cigala, gritándole “Cigala, maricón”. El “niño de la batea” dice que no les dé

importancia, pero que se fije si vuelven para denunciarlos. Y vuelven dos veces y le gritan “¡Cigala, maricón! ¡Cigala, al paredón!”. Cuando vuelven a gritarle una vez más la referencia al exterminio de la sexualidad disidente se hace explícita: “¡Cigala, a la cámara de gas!” (Mendicutti, 2008: 30). En los gritos a Cigala se cruzan la violencia y los sueños de exterminio sobre el colectivo LGBTIQ, temas ya presentes en otras novelas de Mendicutti, pero que en *Ganas de hablar* se hacen evidentes con la visibilización de la violencia física y simbólica que ejerce la heteronormatividad sobre las sexualidades disidentes. Otro de los momentos de violencia ocurre cuando aparecen pintadas en la casa de Cigala: “Hasta miedo me da decir lo que decían las pintadas, pero te lo voy a decir. Cigala, al paredón. Cigala, excomunió. Eso decían las pintadas.” (Mendicutti, 2008: 107)

También hay representación de la violencia en el vínculo con el pasado, cuando por ejemplo Cigala recuerda la relación con su padre, que fue violento tanto con él como su hermana Antonia. El vínculo con el padre está construido a partir de la violencia homofóbica que ejerce el padre sobre el hijo: “Mi padre me lo dijo una vez: te voy a empalar, maricón del culo. Con una jumera como un caballo, pero me lo dijo.” (Mendicutti, 2008: 283)

15.4. VIVIR EN LA FANTASÍA DEL CINE: ENTRA JOAN CRAWFORD

Las imágenes cinematográficas de Hollywood también están presentes en *Ganas de hablar*. Cigala vive e imagina como si la realidad estuviese siendo apreciada a través de un prisma cinematográfico, como ya ocurre con el personaje de Pamela Caniches de *Siete contra Georgia*. A partir de la publicación de un reportaje fotográfico sobre Cigala, la voz narrativa recuerda un episodio que vincula el pasado franquista con imágenes hollywoodenses, en una de las fotografías está con amigos: “En la foto está Porrúa, y la Florista, que entonces no era florista, sólo maricón, maricón y loco por el cine, que entonces era casi lo mismo.” (Mendicutti, 2008: 64) El cine aparece como una forma de combatir la discriminación y el silenciamiento con el que tenían que vivir los “maricones” en generaciones como las de Cigala. La foto funciona como elemento que acerca a ese pasado en el que el cine de Hollywood era una clave de liberación y disidencia sexual:⁹⁴⁵

Esta foto sí que sé de dónde la han sacado. De El Algaideño, el periódico de entonces. Lo sé porque me acuerdo y lo sé porque lo dice aquí. Un disgusto le costó también a El Algaideño la foto, un multazo de padre y muy señor mío por sacar en portada es foto en la que salimos los cuatro, delante del Cine Ballesteros, con un letrero que dice: En esta película sale Joan Crawford, perfectamente escrito el nombre de la artista. Eso ponía el cartel, escrito por nosotros. La película ni me

⁹⁴⁵ El cine aparece como una referencia constante. Hay una mención menor al film *Brokeback Mountain* y también al cine como espacio físico de *cruising* e intercambio sexual.

acuerdo de cómo se llamaba, no se ve el cartel en la fachada del cine. Pero en el cartel del cine no ponía el nombre de Joan Cráfor porque Franco había prohibido que se la nombrara, por lo visto ella se había puesto en contra de él durante la guerra. A nosotros nos encantaba Joan Cráfor, que por lo visto hay que decir Yoan, eso dice el niño de la Batea, aunque para nosotros fue Joan toda la vida, Joan Cráfor. Y como ella salía en la película, pero su nombre no aparecía por ninguna parte, nosotros escribimos ese cartel y nos pusimos delante del cine. En esta película sale Joan Crawford, eso pusimos, qué bien se lee en la foto. Los de El Algaideño nos sacaron esa foto, y luego vinieron los policías y salimos corriendo como locos, pero la foto ya estaba hecha. El Algaideño la publicó y le pusieron una multa de no te menees, y eso que nos ponían a nosotros como los trapos, decían que éramos unos elementos indeseables y afeminados que se atrevían a desafiar, por devoción equivocada por el cine, por pura idolatría, las órdenes del Gobierno. La verdad es que en lo de afeminados tenían razón, la pobre Cari, con lo femenina que era, era la menos afeminada de todos. (Mendicutti, 2008: 65)

La referencia es real e histórica y sirve para marcar cuestiones vinculadas a Hollywood y la España franquista.⁹⁴⁶ En la novela, el uso de esta referencia a Joan Crawford se lee como una clave de lectura de la sexualidad disidente cuando la expresión visible no era un horizonte posible y Cigala y unos pocos eran los únicos que tenían algún grado de visibilidad. Tampoco es inocente el uso de la figura de Joan Crawford, diva gay y figura icónica para el movimiento gay norteamericano.⁹⁴⁷ El cine y las divas funcionan como vías de escape de la realidad asfixiante y el silencio impuesto por los sueños de exterminio heteronormativos.

15.5. PELAYO, UN PORNO-SACERDOTE PARA CIGALA

En *Ganas de hablar* se presenta un personaje que resignifica y parodia al conservadurismo religioso. Pelayo, sacerdote amigo de Cigala, es configurado con un personaje sensual y cercano a la disidencia sexual. Pelayo es un cura sexy y abierto de mente, que realiza una suerte de juego de seducción con Cigala y cuando el “niño de la batea” lo abandona, sigue adelante con el homenaje y junto con los militantes

⁹⁴⁶ Durante la Guerra Civil Española, actores y actrices de Estados Unidos simpatizantes con el bando rebelde fueron tildados de “antiespañoles” y sus películas y nombres fueron boicoteados. Como señala Aguinaga: “A lo largo de 1937, simpatizantes, informadores y representantes del bando rebelde en Estados Unidos fueron facilitando los nombres de artistas, películas y compañías “antiespañolas”. En el caso de los intérpretes, la represalia adoptada consistió en prohibir la exhibición en territorio *nacional* de toda cinta en cuyo reparto figurasen alguno de esos individuos, aunque ante las quejas de distribuidores y exhibidores (tal era su capacidad de influencia), se decidió sencillamente prohibir la importación de nuevos filmes, permitiendo la exhibición de las cintas presentes en el país antes del 18 de julio de 1936 a condición de suprimir los nombres afectados de la propaganda promocional. Entre los actores represaliados destacaron, por su popularidad en España, Paul Muni, Cliford Odets, Upton Sinclair, James Cagney, Joan Crawford, Douglas Fairbanks Jr., Frederic March y Charlie Chaplin. La lista adquirió carácter legal en febrero de 1938. La adición de nuevos nombres continuó hasta el verano de 1939 (...). (Aguinaga, 2009: 162-163). Para mayor información Cf. AGUINAGA, Pablo León, *El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, 2009.

⁹⁴⁷ Para la construcción de Joan Crawford como ícono cinematográfico Cf. GUIRALT GOMAR, Carmen, “Joan Crawford: creación de la *working girl* y continuidad de la “fórmula Crawford”, 2008; sobre Crawford y su incidencia en la identidad gay Cf. HALPERIN, David M., *How to be Gay*, 2012.

comprometidos terminan armando un acto celebratorio de la figura del manicura (sin legalidad real). Resulta llamativo como se sexualiza y se equipara a un personaje cercano al homoerotismo pornográfico gay al personaje de Pelayo: “Pero no vuelvas a decirme que deje de mirarte la bragueta, que te pongo nervioso”. (Mendicutti, 2008: 131) Pelayo no es el cura disciplinador y represivo de *El angel descuidado*, este es una suerte de cura cercano a la representación sexual gay del cuerpo masculino, se siente “nervioso” cuando Cigala le mira la “bragueta”, “liga” por internet, según palabras de Cigala se hace la “vampiresa”.⁹⁴⁸ En cierta forma, Pelayo es una resignificación queer del estereotipo del sacerdote. Y con Cigala entabla una relación de amistad y seducción, ya que se le insinúa varias veces en la novela:

A lo mejor por eso te me estás insinuando tanto, porque tú te me estás insinuando sin parar, Pelayo, para levantarme la moral, me figuro, que ya no está una para que le levanten otra cosa. Qué gloria de portañuela, hijo mío. (Mendicutti, 2008: 136).

No te la toques, Pelayo, por el amor de Dios, encima no te la toques. Y no te rías. Vale, habrá sido un tic. Qué gloria de bragueta hijo. (Mendicutti, 2008: 137)

Pelayo le pide a Cigala que le haga la manicura y el lugar donde vive Pelayo rompe con el estereotipo del sacerdote normativo, su hogar es un piso con muebles de diseño y Pelayo anda en pantalón corto con ganas de provocar. El personaje se aleja del estereotipo disciplinario y represivo del sacerdote católico y se acerca al de un sujeto gay sexualmente explícito:

(...) como te puedes figurar, así que los dos nos pusimos muy juntitos, él completamente repantigado y despatarrado en una mecedora rarísima, de diseño, y yo allí en medio, hazte a la idea, yo entre las piernas de Pelayo, porque no había otra manera de hacerle las uñas de otra manera, qué muslos, Antonia, ni los de Renato Carioca, bueno, con menos musculatura que los de Renato Carioca, pero más esponjosos, no sé si me explico, y más claritos, y él los cerraba un poco de vez en cuando, como sin darse cuenta, y me apretaba por los michelines, y a mí me daban temblores (...)(Mendicutti, 2008: 217)

15.6. PRECARIEDAD Y VEJEZ QUEER COMO TEMAS LITERARIOS

Hay dos cuestiones que tematiza *Ganas de hablar* que resultan significativas para la ficcionalización de la disidencia sexual. En primer lugar, la introducción del adulto mayor queer como tema rompe con las ficcionalizaciones habituales del modelo gay, ya que hablar de infancia y vejez en vínculo con las sexualidades disidentes se constituyen como los temas menos presentes en las ficcionalizaciones de lo gay. En la

⁹⁴⁸ Pelayo no es un sacerdote muy “normativo”: “¿Qué es eso de ligar tecleando? No me digas que tú lo haces, porque no te creo, Pelayo. Tú serás muy moderno, pero yo sé que tú tienes un voto de castidad y tú lo cumples, así que deja de hacerte la vampiresa. Eso sí, hay que ver qué gloria de bragueta tienes, hijo, y perdona.” (Mendicutti, 2008: 134)

novela está claro que Cigala vive una vejez diferente, que pertenece a otra generación y la representación de un personaje queer adulto mayor visibiliza la vejez queer como un tema literario muchas veces ausente. En segundo lugar, la equiparación de Cigala como representante de la disidencia sexual con la precariedad político-social está presente y evidencia puntos de contacto entre la precariedad y la *queerness* en la representación ficcional. Cigala entiende a los seres precarios, porque él es uno más de los que ha sido marginado de la normalidad disciplinadora, cuando ve a los inmigrantes ilegales que intentan llegar de África se siente como si fuera uno de ellos y se imagina como uno más de la canoa ilegal:

¿Qué diferencia hay entre esas criaturas que se echan al mar con lo puesto y yo? En el fondo, ninguna. Toda la vida llevo desesperadito por llegar a algún sitio donde yo sea uno más, sólo uno más, ni más ni menos. Toda la vida llevo yo emigrando. Es verdad que ellos se juegan la vida, ¿y yo? ¿No llevo yo toda la vida jugándome la vida? (...) A ti no te engañas, Cigala. Ni a los esquíns. En el fondo, no engañas a nadie. En el fondo, cada mañana, hago lo mismo que hacen esas criaturas: me echo en una canoa la mar, y sueño con llegar a un sitio donde vivir a gusto. (Mendicutti, 2008: 79-80)

15.7. CIGALA Y LAS VOCES SILENCIADAS

Esta vinculación de la precariedad político-social con la *queerness* de Cigala también está presente en la construcción del personaje como equiparable a otros sujetos subversivos que han sido silenciados por la norma heterohegemónica y patriarcal: las mujeres que rompen con lo establecido, los “rojos”, los inmigrantes ilegales, etc.

Uno de los casos más significativos es el de Antonia, la hermana, que es equiparable a Cigala porque también rompe con las normas de lo establecido por el sistema disciplinador y se convierte en amante de un hombre casado en una sociedad que la convierte en ser abyecto por alejarse de la norma binaria establecida para una mujer como Antonia: "Ya ves cómo es la vida, Antonia, al final mi vida va a ser un calco de la tuya, y al revés." (Mendicutti, 2008: 121). Las mujeres que sufrieron el dominio patriarcal aparecen como personajes equiparado a Cigala, la historia de Rosarito “la Coquera”, con su marido asesinado por los nacionales y su locura vincula la violencia de género y el disciplinamiento patriarcal de las mujeres con la represión de la dictadura franquista.⁹⁴⁹ También la historia de Regla Romero, que asesina o manda a matar a su marido forma parte de este pasado de violencia sobre las mujeres que la normalidad silencia o convierte a las que rompen con la norma en locas o asesinas. En ese sentido, Cigala, también se convierte en portavoz de las mujeres y todos los sujetos silenciados y reprimidos por la normalidad. El texto equipara a la persecución a

⁹⁴⁹ La historia de “Rosalito la Coquera” funciona casi como un relato enmarcado en la narración novelística mayor, un procedimiento habitual en Mendicutti. Algo similar ocurre con la historia de Regla Romero.

las víctimas del franquismo con la persecución de la sexualidad disidente y su represión por el mismo sistema. Antonia y Cigala están equiparados en los lugares sociales que ocupan, la lucha del colectivo LGBTIQ en la novela está asociado a la lucha feminista en la ficcionalización que coloca como abyectos a ambos hermanos: la amante del hombre casado y la “mariquita del pueblo”.

15.8. GENERACIONES DE LA SEXUALIDAD DISIDENTE

Ganas de hablar también ficcionaliza las diferencias que surgen entre generaciones diferentes de las sexualidades disidentes. Cuando Cigala ve cómo viven los “maricas” y las “tortilleras” jóvenes, entiende que hay todo un cambio respecto a la vida que vivieron él y Antonia:

(...) Lo que son las cosas. Sólo lo hicimos una vez, Antonia, corazón, tú y yo sólo hicimos una vez lo que hace mil veces al día cualquier parejita de novios, o de casados, o incluso de arrejuntados, aunque se lleven a matar. Ahora, Antonia, también los mariquitillas y las tortilleritas, dicho sea con todo el cariño del mundo, también ellos van por ahí cogidos de la mano, o de la cintura, o del brazo, y tan campantes. Qué alegría, por Dios. Pero tú y yo sólo lo hicimos una vez, ¿sabes lo que te digo? No lo sabes, y mejor para ti. (Mendicutti, 2008: 83)

También las nuevas tecnologías y su incidencia en el modo de relacionarse para el colectivo LGBTIQ se hacen presentes en el texto. Y también hay cierta crítica a la normalización de lo gay encarnada en los usos políticos interesados que hace el “niño de la batea” de la figura de Cigala: “Hemos peleado mucho para poder casarnos, y no vamos a convertirlo en un circo. Eso dijo el niño de la Batea, la mar de serio.” (Mendicutti, 2008: 188). Cigala entiende que los tiempos son otros y que la militancia funciona de otra forma:

Que no tiene importancia. Me va a decir a mí ese chiquilicuatro lo que tiene o no importancia. Lo que pasa es que a él le han tocado otros tiempos. Pueden ya casarse y todo, qué alegría. Ahora se llaman gais o gueis o como se diga, ahora es otra cosa. Ahora los llaman a ellos maricones de mala manera, y las llaman a ellas tortilleras o lesbianorras, o bomberos, y montan Doce hombres sin piedad, están la mar de sueltos y la mar de lanzados, están organizadísimos, qué felicidad. (Mendicutti, 2008: 34)

15.9. TESTIMONIO DEL SUEÑO DE EXTERMINIO

El texto se vuelve una suerte de testimonio cuando la voz de Cigala narra los sufrimientos que tuvo que soportar en el pasado, con el peso del silencio sobre su persona y un sistema que buscaba su disciplinamiento o su exterminio. En ese sentido, Cigala es construido como un ejemplo de supervivencia en un mundo en el que la sexualidad disidente no era un horizonte posible. Cigala es el personaje que tuvo que callar para sobrevivir, para seguir existiendo en esa sociedad que soñaba con el exterminio de la disidencia sexual y disciplinaba a cualquiera que fuese diferente. En

ese marco, Cigala tiene claro que calló sus penas, sus amores, calló su vida entero, por eso quiere que la calle Silencio tenga su nombre y no acepta ninguna otra en su lugar:

(...) Cuando mi padre me dijo que vomitó la primera vez que le dijeron que yo iba por ahí dando el cante de maricón, yo me callé. Y cuando mi padre y mi madre se pelearon con todos los vecinos de la calle y dieron la cara por Antonia, cuando se supo que Antonia se mudaba a vivir, con diecinueve años, al piso que le había puesto don Alfonso Sandoval, yo me calle. Y el día que me hicieron entrar por la puerta de servicio en casa de aquella marquesa de Sevilla que estuvo años veraneando en La Algaída, yo me callé, porque iban a pagarme una barbaridad por hacerles las uñas a la marquesa y a toda la patulea que había alrededor de la marquesa, que eran como quince mujeres y tenían una boda o una puesta de largo o un no sé qué, y aquel dinero me hacía una falta horrorosa, y no tenía yo cuerpo ni condiciones para ganarlo en el campo o echándome a la mar, así que me callé. Cuando en el entierro de don Jerónimo Sánchez, que era un pedazo de pan, la bruja de su viuda me pidió por favor, pero con muy mala leche, que me fuera de allí, y me miró como me miró, porque a la gente de pronto le había dado por malmeter diciendo barrabasadas de don Jerónimo y de mí, cuando el santo de don Jerónimo lo único que había hecho era tratarme siempre con consideración, y cuando la viuda se plantó a mi lado, en el pasillo de la iglesia, y dio a entender que de allí no se movía hasta que yo me fuese, yo me callé y me fui. Cuando en el ambulatorio un médico con menos gracia que una angina de pecho me preguntó, delante de todo el mundo, ¿señora o señorita?, yo casi me orino de la corajina, pero me callé, porque estaba malísimo del estómago y no quería que aquel hombre me cogiera ojeriza y me mirase aquella ardentía tan horrorosa de cualquier manera. (...) Y no voy a seguir contándote la de veces que me he callado yo, Fallon, no voy a seguir. (Mendicutti, 2008: 197-198)

15.10. CIGALA, LA MEMORIA DEL COLECTIVO LGBTIQ

Cuando el “niño de la batea” termina jugando en contra de Cigala y el cambio de nombre de la calle ya no es posible, Pelayo y los militantes juegan en su lugar y logran realizar un homenaje a Cigala. En ese marco, la figura de Cigala se convierte en la voz y la representación simbólica de la memoria del colectivo LGBTIQ, una memoria queer que el sistema intentó erradicar y silenciar, pero que finalmente encontró su momento para hablar y nunca más volver al silencio. El homenaje es una suerte de intervención queer en el que toman la calle y le colocan el nombre igual y en el que Pelayo, el cura queer, participa como artífice junto a otros militantes LGBTIQ. En la conclusión de la novela Cigala deviene un símbolo del silenciamiento de la memoria queer en el pasado franquista. La violencia y el disciplinamiento normativo fueron los encargados de exterminar la disidencia sexual, pero Cigala es un sobreviviente de esa violencia:

Huele que apesta. El silencio apesta. A lo mejor soy yo, a lo mejor esto yo apestando todavía, por mucho que me lave y me restriegue a lo mejor sigo apestando hasta que me muera, apestando desde aquel día, desde que mi padre me echó encima un serón entero de cagarrutas del

burro Perraca, me llenó de mierda y ya no he dejado nunca de apestar a mierda, es una peste que no he podido quitarme de la nariz. Qué peste. Qué cosas se te están ocurriendo esta noche, Cigala. (Mendicutti, 2008: 296)

El detalle es que la violencia sigue existiendo en esa sociedad más allá de leyes y avances generales. Cigala sigue siendo amenazado y el conservadurismo religioso y normativo, así como la política gay normalizada tienen efectos disciplinadores sobre la sexualidad disidente, por eso finalmente Cigala no obtiene legalmente su calle. El pasado es un “silencio que sabe a sangre” y a violencia silenciada y borrada, que el testimonio de Cigala exhibe y visibiliza desde el costado más lúdico y dramático:

¿Qué te pasa? No te acuerdes ahora de eso, mi vida. Una vez te lo quisiste cortar todo, Cigala, menuda carnicería. ¿Cuántos años tenías tú, Cigala?, ocho o nueve, te lo quisiste cortar todo con un cuchillo de la cocina, menos mal que mamá me llevó a tiempo a don Carlos Montanelli, menos mal que no le dijo nada a Rafael el Ostionero, menos mal que no te quedaste inservible, y mira que salió sangre, toda la carbonera se puso perdida de sangre. (Mendicutti, 2008: 299-300)

El silencio “lastima”, el silencio “sabe a sangre” y exterminó a muchos de los diferentes, pero símbolos como Cigala están presentes para visibilizar ese pasado que intentó borrar la memoria queer de cualquier registro oficial, de construir una historia normativa en la que la disidencia sexual no existe ni tuvo rastro. Cigala se convierte en el símbolo y la voz del pasado del colectivo LGBTIQ y una prueba de que contra todo sueño de exterminio y violencia, se puede luchar y sobrevivir. Cigala se vuelve la voz que combate toda la incomprensión y el olvido que se manifestó sobre el pasado queer, una voz que representa a los personajes abyectos de la obra de Mendicutti, de todos esos ancianos y “locos” incomprendidos y olvidados, exterminados por una normalidad en la que no tuvieron lugar.

16. HOLLYWOOD QUEER: MAE WEST Y YO (2011)

Mae West y yo (2011), la última novela de Eduardo Mendicutti publicada en el período 1987-2012, desarrolla en un grado máximo el trabajo del autor con referencias vinculadas al mundo cinematográfico de Hollywood.⁹⁵⁰ En la novela, la actriz norteamericana Mae West (1893-1980), funciona como una suerte de alter-ego ficcional del protagonista.⁹⁵¹ Los procedimientos y referencias utilizadas en el texto no son novedosos en la obra del autor, pero el grado extremo en el que se utilizan es mayor que en todas las novelas anteriores. La presencia de la estrella cinematográfica

⁹⁵⁰ La novela es reciente pero ya hay algunos trabajos críticos que han sido parte del volumen *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. GONZÁLEZ JURADO, Jorge, “Los insultos en *Mae West y yo*, de Eduardo Mendicutti”, 2012; KUNZ, Marco, “La final del Mundial, contada por Mae West”, 2012.

⁹⁵¹ Mae West es mencionada con anterioridad en una referencia muy menor de *El beso del cosaco*: “aquel benedictino tono marrón capaz de desanimar a la mismísima Mae West.” (Mendicutti: 2000: 220).

en el texto de Mendicutti no es casualidad. La primera diva de Hollywood, la “diva-monstruo”, la “monstruosa” Mae, la más escandalosa y queer de las divas cinematográficas hollywoodenses es clave para la lectura de la novela de Mendicutti como una construcción cultural queer que confronta con la heteronorma y la normalización del modelo gay-lésbico.

La novela narra la historia de Felipe Bonasera,⁹⁵² que luego de sufrir un tratamiento por cáncer de próstata, y ya jubilado y convertido en un adulto mayor, se retira a descansar e intentar reponerse de la enfermedad a Villa Horacia, el lugar donde pasó los veranos con su familia siendo niño. En ese lugar, es testigo de situaciones extrañas que se equiparan a un misterio de *film noir*. Lo peculiar es que desde el primer día de su llegada a la casa en Villa Horacia, Felipe dialoga con una suerte de voz interna imaginaria que toma el nombre, los modos y las características biográficas de la actriz Mae West.

A continuación, en virtud de la presencia de Mae West como personaje en la novela, creo necesario mencionar algunas cuestiones vinculadas a lo que representa Mae West como ícono en la historia de las sexualidades disidentes y en el vínculo de la obra de Mendicutti con el mundo cinematográfico de Hollywood.

16.1. MAE WEST BIOGRÁFICA COMO ÍCONO TRANSCULTURAL

Mae West no es la diva más popular de Hollywood, ya que en realidad es una diva-actriz que goza de fama en ambientes gays en torno a Stonewall (como la “reina del *camp*”), pero que no logra de tanta popularidad fuera de los circuitos gay. Con esto queremos marcar la diferencia del personaje respecto a otras divas que también aparecen en el texto como Marilyn Monroe o Marlene Dietrich. Según Alberto Mira, Mae West funciona como una referencia directa a la mirada gay:

West, cuya voz es fagocitada en la novela de Mendicutti, había sido objeto de la mirada subcultural gay desde sus primeras apariciones en Nueva York durante los años veinte del siglo pasado. Como Monroe, se trataba de una mujer de formas desbordantes, pero a diferencia de ésta no se conformaba con ser objeto de la mirada heterosexual. Se especializó en espectáculos de vodevil y obras en la que proyectaba una mirada lasciva o sarcástica sobre hombre que junto a ella aparecían como débiles. En cierto modo, West era la peor pesadilla del deseo heterosexual, la de la mujer que podría ironizar sobre el tamaño del miembro masculino sin parpadear, y esto la convirtió en un ícono idóneo para el imaginario subcultural gay. (Mira, 2012: 278)

Mae West logra el éxito cinematográfico en la década del treinta en Hollywood, sus películas generan escándalo y éxito por igual, convirtiéndose en la diva que da origen a la palabra tal cual la conocemos hoy en día. Con películas como *I'm No Angel* (1933,

⁹⁵² Que resulta ser el narrador de *El palomo cojo* (1991).

dir. Wesley Ruggles), uno de sus tres filmes más exitosos, se posiciona como una mujer-escándalo que rompe las barreras de la “moral” y el “decoro”. Ella fue responsable de la introducción de Cary Grant como galán de Hollywood, manteniéndolo a toda costa pese a su falta de estatus como estrella. Ambos protagonizan la película antes mencionada y la anterior de Mae West: *She Done Him Wrong* (1933, dir. Lowell Sherman), ambas estrenadas antes de las restricciones y el código de censura que reguló Hollywood a partir de 1934. Por eso, las primeras películas de Mae West, en comparación con el cine de Hollywood de mediados a fines de los treinta, sorprenden por su osadía: una mujer liberal que juega con los hombres, una prostituta que le gana un juicio al poder heteropatriarcal, una mujer que rompe con las reglas, una mujer que escribe y dirige (parcialmente) sus películas. Cuestiones que fueron demasiado para la ola inquisidora de la Legión Católica de la Decencia. Las películas de Mae West fueron uno de los principales argumentos para la llegada de la censura a Hollywood.⁹⁵³

Mae West, cuya carrera cinematográfica había comenzado en *Night after Night* (1932, dir. Archie Mayo), con treinta y nueve años, sufrió esta censura. Intentó luchar en las películas posteriores a 1934, pero finalmente la censura pudo más; luego de su última película a principios de los cuarenta, se retira. Su popularidad cinematográfica la convirtió en la reina del doble sentido, en el primer símbolo sexual y una de las primeras *femme fatale* de la historia del cine.⁹⁵⁴ Pero Mae West no fue un escándalo o un “monstruo” que surgió en el cine. Antes de la pantalla cinematográfica, Mae West ya escandalizaba en el teatro neoyorkino con obras como *Sex*⁹⁵⁵ (1926/1927), *The*

⁹⁵³ La legión fue una respuesta al, en un principio, inoperante código Hays, efectivizado en 1930 por los principales estudios cinematográficos. Ante el miedo de que el gobierno impusiera un sistema de regulación y censura, los principales productores y distribuidores, agrupados en la *Motions Pictures Producers and Distributors Association* (MPPDA) habían instituido este código. Pero en la práctica no funcionaba. Ante las presiones de la Legión Católica, en junio de 1934 se aprobó una enmienda del código que dictaba que todas las películas debían ser certificadas antes de ser estrenadas: “El resultado fue que durante los treinta años siguientes todas las películas producidas en Estados Unidos tuvieron que ajustarse a sus normas.” (Ballesteros García, 2011: 19)

⁹⁵⁴ Mae West luchó contra los censores, incluso en películas como *Klondike Annie* (1936, dir. Raoul Walsh), que fue modificada para acceder al certificado de decencia, se mantiene el escándalo y la subversión. En la película se ofrece una visión satírica en el personaje de la prostituta que encarna Mae West, convertida en una benefactora religiosa. Justamente, una benefactora que se podía identificar con nombre y apellido en la Legión Católica. Más cerca del abismo no podía estar Mae West en su carrera cinematográfica que la dejó como un ícono único en la historia del cine. Cf. ANGER, Kenneth, *Hollywood Babylon I*, 2006 [1985]; WATTS, Jill, *Mae West: An Icon in Black and White*, 2001.

⁹⁵⁵ Su primera gran obra fue *Sex*, que la llevó a prisión en 1927. Cumplió 8 de los 10 días de condena por cargos de “moral cuestionable”. Cuando la revista *Liberty* le pagó por entrevistarla luego de su estadía en prisión, ella usó el dinero que le pagaron para crear la “Mae West Memorial Library” para prisioneras. Y la obra siguiente no fue menos, con el provocativo título de *The Drag* la obra nunca tuvo premiere en Broadway, la “Society for the Suppression of Vice” prometió prohibirla. *The Drag* presenta a Rolly Kingsbury, el protagonista, un hombre casado con una vida secreta, una obra en la que la homosexualidad y la cultura *drag* se convertían en temas de la escena teatral. La tercera obra *The Pleasure Man* (1928) terminó con todo el elenco en prisión. Cf. SCHLISSEL, Lillian/WEST, Mae, *Three Plays by Mae West: Sex, The Drag and Pleasure Man*, 1997; HAMILTON, Marybeth, “I’m the Queen of the Bitches’ Female impersonation and Mae West’s *Pleasure Man*”, 1993.

Drag (1927) o *The Pleasure Man* (1928). Su obra más exitosa, *Diamond Lil* (1928) se convirtió en la película antes mencionada *She Done Him Wrong*, y una vez abandonada su carrera cinematográfica se convirtió en la obra a la que consagraría su carrera teatral. Mae West no sólo actuó, ella escribió y dirigió. Sus obras dramáticas son una veta potencial de análisis de ficcionalización de la sexualidad y la *queerness* de los años veinte en Nueva York.⁹⁵⁶

En la Mae West-histórica, tanto en sus películas, como sus famosas frases o las obras de teatro hay una potencia subversiva vinculada al género y al lugar establecido para la heteronorma y el rol de la mujer en la sociedad.⁹⁵⁷ En *Mae West y yo* (2011) la biografía de la Mae West-histórica es importante para la ficcionalización de la voz que se realiza. La Mae West-ficcional conoce la historia del personaje real y actúa en función de sus características biográficas. Las películas y datos reales de la actriz son utilizadas en función de la novela y su recorrido narrativo. Por ejemplo, se mencionan diferentes películas de la actriz, como *Sextette* (1978, dir. Ken Hughes) o su nombre completo, Mary Jane West.

16.2. MAE WEST QUEER Y ESPAÑOLA

En *Mae West y yo* cada voz ficcional se reparte un capítulo, de forma tal que el conjunto ofrece una suerte de diálogo entre las voces narradoras de Felipe y la Mae West-imaginaria. Por supuesto que Mae West-imaginaria es un desdoblamiento del mismo Felipe que dialoga e interviene en su narración, pero cada uno funciona como una voz narrativa independiente en la novela.

El texto juega con una narración en varios niveles: la historia familiar de Felipe, la sexualidad disidente de Felipe, su vida como adulto mayor queer, el mundo hollywoodense de las estrellas al que hace referencia constante Mae West, y una trama policial a la *film noir* llena de misterio. Todas esas historias se entremezclan en una estructura en la que la identidad de la Mae West-imaginaria se convierte en una incógnita a descifrar, de la que el mismo texto da indicios: “En realidad, sólo soy Mae West, oficialmente, desde que a mi hombre, esta misma tarde, le dio por ahí. Te llamarás Mae West, me dijo el pobre. Yo, encantada. Me va muchísimo.” (Mendicutti, 2011: 16). Felipe habla con Mae West como si hablara con un “yo” interno, pero sin

⁹⁵⁶ Para la disidencia sexual en los años veinte en Nueva York Cf. CHAUNCEY, George, *Gay New York: gender, urban culture, and the makings of the gay male world, 1890-1940*, 1994.

⁹⁵⁷ Mae West apoyó el movimiento de liberación de los mujeres sin ser claramente feminista, así como cuestiones vinculadas a los derechos del colectivo LGBTI (más allá de algunas declaraciones desafortunadas hacia sus últimos años). Cf. CURRY, Ramona, *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*, 1996; HAMILTON, Marybeth, *The Queen of Camp. Mae West, sex and popular culture*, 1995.

dejarnos en claro de quién se trata.⁹⁵⁸ El relato nos revela hacia su desenlace que la tercera Mae West es la próstata de Felipe:

-Por mucho cuadro que esté hecha y por pachucha que llegue a estar, siempre seré Mae West. El lo sabe. Él me dijo: «Te llamarás Mae West». Sabe perfectamente quién soy yo. Soy su próstata y tengo cáncer, pero todo lo que dicen de mí es verdad: deslenguada, sarcástica, ordinariota, muy sexy, y tengo unas ganas de vivir con las que no habrían podido ni John Wayne, Henry Ford, Robert Mitchum, Robert Ryan, Jeffrey Hunter, Tom Tryon y Sean Connery, todos juntos, en el desembarco de Normandía. (Mendicutti, 2011: 248)⁹⁵⁹

La próstata con cáncer fue bautizada como Mae West, así se nos revela la identidad de la tercera Mae West en el texto.⁹⁶⁰ Esta Mae West-imaginaria tiene una voz narrativa que se contamina de referencias hispánicas, alejándose de la voz original biográfica. En ese sentido, Mae West-deviene una mezcla del modelo de la actriz norteamericana y referencias hispánicas que surgen del interior del mismo Felipe. Mae West se termina pareciendo a Carmeli, la sirvienta que cuidó a Felipe de niño y funciona como una figura materna para el protagonista.

16.3. LAS FRASES DE LA MAE WEST FICCIONAL DE MENDICUTTI

Felipe es ventrílocuo, de ahí la emergencia de esta Mae West que dialoga con él y nadie puede ver. La Mae West-imaginaria toma famosas frases de la Mae West-biográfica y las reutiliza, pero en muchos casos modificándolas y en otros inventando frases totalmente nuevas pero que según la narración son propias de Mae West:

-Encanto, los niños buenos, antes de dormir, rezan sus oraciones.
(...)

-Entonces, haz como las niñas malas -le dije-. Dile a Dios que el cielo puede esperar y pídele que, de momento, te lleve a Tiffany's. El levantó la ceja como hacía siempre Marlene cuando algún admirador se quedaba cortito de ingenio a la hora de piroparla, y luego me dijo que, si no era capaz de ser original, al menos no estropease las frases de la verdadera Mae. Pero yo le solté, con todo el cariño del mundo:

-Mi amor, mientras no vuelvas a mirar a la vida como a mí me miraba, de pies a cabeza, el cuerpo entero de marines de los Estados Unidos, y como tú mismo has mirado esta tarde a ese zangolotino de la casa de enfrente, habrá que echar mano de las reservas. (Mendicutti, 2011: 23-24)

Las frases de la Mae West-histórica son famosas, el rasgo por el que se la distingue, incluso aún más que por sus obras de teatro o sus películas. Frases como “Cuando soy buena, soy muy buena, pero cuando soy mala, soy mucho mejor” (que es utilizada

⁹⁵⁸ Recordemos que la misma cuestión ya ocurría en otro texto de Mendicutti, en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) la presencia de Marlene Dietrich funciona como el verdadero yo de uno de los personajes que habían reprimido su sexualidad a ojos de una comunidad moralmente estricta (y que establece una conversación con la protagonista Rebecca).

⁹⁵⁹ La referencia cinematográfica es al film bélico *The Longest Day* (1962, dir. Ken Annakin y otros)

⁹⁶⁰ La primera Mae West es la actriz de Hollywood, la segunda la muñeca con la que Felipe hace ventriloquia y la tercera sería la Mae West narradora-ficcional que termina siendo la próstata de Felipe.

como epígrafe en *Mae West y yo*), entre muchas otras.⁹⁶¹ Estas frases son retomadas por el texto y la Mae West-imaginaria/ficcional de Mendicutti adapta y reconfigura las frases de la Mae West-histórica: “Cuando estoy buena, soy muy buena. Pero cuando estoy mala, soy mucho mejor.” (Mendicutti, 13). Las frases reales y las inventadas por Mendicutti se van confundiendo y entremezclando, hasta confundir al lector y terminar encontrando palabras de la Mae West-ficcional que no se distinguen de la Mae West-histórica. Así como frases que podrían pertenecer a Mae West pero son claramente elaboraciones de la Mae West-ficcional (e hispánica) del texto literario:

Cariño, entre un buen novio y un buen escote, prefiero el escote. Te permite probar muchos novios hasta dar con el bueno. (Mendicutti, 2011: 13)

Amor, a veces, para seguir a flote, perder un poco de dignidad es más útil que perder un poco de peso. (Mendicutti, 2011: 14)

Mi amor, las buenas chicas lo pasan bien en sitios como éste. Las malas, sólo en los sitios que merecen la pena. (Mendicutti, 2011: 14)

Cariño, por más indiscreto que te pongas no te pareces nada a Jimmy Stewart -le dije-. Y a mí no me pidas que adelgace para dar el pego como futura princesa de Mónaco. Adelgazar me enfría. (Mendicutti, 2011: 77)

No me da la gana. No vuelvas a llamarme Mae West si no consigo subirte el ánimo. Y después ya nos apañaremos para que te suba todo lo demás. (Mendicutti, 2011: 206).

La narradora Mae West sabe de la condición de no autenticidad, sabe que existe una versión (la muñeca con la que Felipe hace ventriloquia) que Felipe llama la “copia auténtica”.

16.4. HOLLYWOOD QUEER EN SU GRADO MÁXIMO

Las referencias a actrices, actores y filmes de Hollywood no son algo nuevo en las novelas de Mendicutti. Pero en el caso de *Mae West y yo* la cuestión se encuentra potenciada en su grado máximo. La historia está plagada de referencias cinematográficas, desde la constante vinculación de la trama a *Morte a Venezia* (*Muerte en Venecia*, 1971, dir. Luchino Visconti)⁹⁶² a la historia de vigilancia del hombre inmóvil en una alusión explícita a *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954,

⁹⁶¹ Cf. CURRY, Ramona. *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*, 1996; HAMILTON, Marybeth, *The Queen of Camp. Mae West, sex and popular culture*, 1995; WATTS, Jill, *Mae West: An Icon in Black and White*, 2001.

⁹⁶² El texto tiene varias referencias al personaje de Tazio y el film *Morte a Venezia*: “Pues entonces, además de celebrar lo que te estás ahorrando en llamadas internacionales gracias a la desconsideración de ese imbécil, olvídate también de ese muñecón con ínfulas de Tazio calientapollas y búscate un fortachón de pueblo” (Mendicutti: 2011: 41); “Tengo que decirle a Alvaro que ella no se parece nada a la Mangano, que no recuerda en absoluto a la suntuosa condesa polaca que dejaba que su hijo atormentara la agonía de un pobre señor neurótico en las arenas dolientes de la playa del Lido de Venecia. (Mendicutti, 2011: 43)

dir. Alfred Hitchcock). Dos frases famosas ya utilizadas por Mendicutti en otras novelas vuelven a reaparecer en *Mae West* y yo:

“He tenido que conocer a muchos hombres para llamarme Shanghai Lily” (Mendicutti, 2011: 31)

El panadero acababa de devolverle a la mujer la bolsa de tela de vichy con el pedido y se volvió a mirar a Felipe como John Wayne miraba a Monty Clift durante el rodaje de Río Rojo. Cerró las puertas de la furgoneta, gruñó de nuevo «buenos días», y dejó a Felipe y a la mujer solos, frente a frente. Por un momento temí que él le dijese a ella: «Si me enseñas tu pistola, yo te enseño la mía». (Mendicutti, 2011: 81)

La primera frase ya es utilizada en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), la segunda es una referencia continua en *Duelo en Marilyn City* (2003). Y estos son sólo las dos frases que se repiten de novelas anteriores, el uso de nombres de actores, actrices y filmes se magnifica respecto a usos anteriores, superando las doscientas referencias con facilidad.⁹⁶³ Según Alberto Mira, el uso del cine es una recurso habitual de las novelas de Mendicutti:

⁹⁶³ El número de actrices, actores y filmes supera en un grado superlativo a referencias de la novelas anteriores. Por ejemplo, he detectado los siguientes nombres de actores y actrices: Jane Russell, Joan Fontaine, Olivia de Havilland, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Esther Williams, Marlene Dietrich, Bette Davis, Joan Crawford, Marion Davies, John Huston, Jayne Mansfield, Eric von Stroheim, Alla Nazimova, Rambova, Valentino, Vincent Minelli, Arthur Miller, Silvana Mangano, Grace Kelly, Merle Oberon, Rita Hayworth, Mary Pickford, Elizabeth Taylor, John Barrymore, Ava Gardner, Lana Turner, Ethel Rosenberg, Sam Goldwyn, Doris Day, Anthony Perkins, John Gavin, John Wayne, Montgomery Clift, Pola Negri, Ingrid Bergman, David Niven, Max Factor, Margaret Rutheford, Gary Cooper, las hermanas Gabor, Zsa Zsa Gabor, Audrey Hepburn, Boris Karloff, Kim Novak, Jean Arthur, Clark Gable, Lauren Bacall, Clara Bow, Adolphe Menjou, Veronica Lake, George Chakiris, Carole Lombard, Leslie Howard, Stephen Boyd, Janet Gaynor, Thelma Ritter, Debora Kerr, Errol Flynn, Rosalind Russell, Kate Hepburn, Dolores del Río, Mary Pickford, “Troidonaue de la barriada de Bonanza”, Sarita Montiel, Meryl Streep, Frank Sinatra, Claudette Colbert, Myrna Loy, Raquel Welch, Gloria Swanson, Lucille Ball, Hedy Lamarr, Betty Grable, Cyd Charisse, Robert Taylor, Ronald Reagan, Elia Kazan, Susan Hayward, Marlon Brando, Constance Bennett, Joan Bennett, Helen Hayes, Jane Wyman, Mickey Rooney, Sterling Hayden, Joan Woodward, Bob Woodward, Paul Newman, Paul Muni, Al Pacino, Marlo Brando, Cary Grant, Joan Fontaine, Eleanor Parker, Agnes Moorehead, Susan Sarandon, Sean Penn, Margaret Sullavan, Jane Wyman, Robert Mitchum, Charles Laughton, Pier Angeli, George Sanders, Mercedes de Acosta, Deborah Kerr, John Kerr, Maureen O'Hara, James Dean, Vivien Leigh, Clark Gable, Mel Gibson, Peter Sellers, Don Murray, Robert Redford, Mervyn LeRoy, Rex Harrison, Marilyn Monroe, Claire Boom, Greta Garbo, Julie Andrews, Fay Wray, Jennifer Jones, Peggy Guggenheim, Maurice Chevalier, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Helen Hayes, Gary Cooper, Judith Anderson, Tab Hunter, Orson Welles, Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Barbara Stanwyck, Joan Bennet, Edward G. Robinson, Shirley MacLaine, Betsy Blair, Jimmy Stewart, Walt Disney, Eddie Fisher, Debbie Reynolds, Russell Crowe, Curtis Hanson, Kim Basinger, Jack Lemmon, Lauren Bacall, Judy Holliday, Glenn Ford, Burt Lancaster, entre otros. Lo mismo ocurre con las películas: *La biblia*, *Un marido ideal*, *Muerte en Venecia*, *Cumbres borrascosas*, *National Velvet*, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, *Mata Hari*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Psicosis*, *Picnic*, *Niágara*, *Río Rojo*, *Luz de gas*, *Solo ante el peligro*, *Historia de una monja*, *El acorazado Potemkin*, *Luna Nueva*, *West Side Story*, *Secrets*, *Ben*, *Hur*, *Alma en suplicio*, *Yo acuso*, *Sextette*, *Hace un millón de años*, *Eva al desnudo*, *made in Copacabana*, *Extasis*, *Quiero vivir*, *La jauría humana*, *Sisí Emperatriz*, *Belinda*, *No soy un ángel*, *L.A. Confidential*, *Con faldas y a lo loco*, *Gilda*, *Nacida Ayer*, *Forajidos*, *Johnny Guitar*, *El largo y cálido verano*, *El Padrino*, *Sospecha*, *Sin remisión*, *Pena de muerte*, *Una chica angelical*, *Sólo el cielo lo sabe*, *Cautivos del mal*, *La noche del cazador*, *Obsesión*, *Eva al desnudo*, *Millon Dollar Baby*, *Té y simpatía*, *Rebelde sin causa*, *Esplendor en la hierba*, *El motín del Bounty*, *Titanic*, *La Pantera Rosa*, *Tempestad sobre Washington*, *Mujercitas*, *My Fair Lady*, *Anna Christie*, *Mary Poppins*, *King Kong*, *Duelo al sol*, *Beau Geste*, *Rebeca*, *La visita del rencor*, *Walk on the Wild Side*, *The Woman in the Window*, *La mujer en el cuadro*, *La calumnia*, *Calle Mayor*, *Manderley*, *La ventana indiscreta*, *Myra Breckinridge*, *Desayuno con diamantes*, entre muchos otros.

Es una estrategia recurrente en las novelas de Mendicutti tender puentes entre literatura y cine. En *Una mala noche la tiene cualquiera*, en *Tiempos mejores*, en *Duelo en Marilyn City*, el cine aparece tanto en los imaginarios de los personajes, que utilizan estrellas y tramas como puntos de comparación, como en las referencias culturales que sirven de inspiración a sus narradores: no sólo hablan de cine sino que se habla “en cine”, un lenguaje hecho de motivos, palabras e imágenes que se originan en el mundo de Hollywood y se han convertido en un repertorio cultural a través del que se vehiculan para el lector experiencias, identidades, sentimientos y actitudes políticas. (Mira, 2012: 261)

El diálogo y la referencia a Hollywood como un vínculo cultural es constante, llegando a un punto que sobrepasa lo trabajado en novelas anteriores. En *Mae West y yo* la narración se vuelve parte de un tejido construido con nombres de actores, actrices y películas de Hollywood.

La referencia al cine también es utilizada para acercar lo cinematográfico a la disidencia sexual, en un recurso parecido al que se utiliza en *Ganas de hablar*, pero que en este caso supera todos los límites debido a la gran cantidad de menciones que se detectan a lo largo de la novela. Uno de los ejemplos más destacados ocurre cuando se mencionan los besos cinematográficos para equipararlos a un beso entre un futbolista español y su novia:

Menos mal que de pronto el portero besó a su chica. ¡Guau!, dijo Leoncio. Aplausos y Moët & Chandon. ¡Madre mía!, dijo la chica. Ella tiene tablas, dije yo, pero él es un ángel. Delante de la cámara, mientras ella intentaba entrevistarle y él trataba de aguantarse los pucheritos, Iker Casillas, el mejor portero del mundo según sus fans, besó a Sara Carbonero, la reportera deportiva más sexy del mundo, según la revista para hombres FHM. La besó millones de veces. Bueno, la besó una vez en los labios, y luego, dulcemente, en la frente, pero en la tele repitieron el beso tantas veces que fue como si nos besara a todas. Como John Gilbert besó a Greta Garbo en La reina Cristina de Suecia, dijo André, clásico total. Como Omar Sharif besaba a Julie Christie en Doctor Zhivago, dijo Leoncio, clásico, pero un poco más moderno y más romántico; como Ryan O'Neal besaba a Ali MacGraw en Love Story, dijo Lola Algorri, soñadora; como John Garfield besaba a Lana Turner en El cartero siempre llama dos veces, dijo Rocío Marelli, retorcidilla; como Béla Lugosi besaba a Frances Dade en Drácula, dijo Adela Ruano, madre de ocho hijos, la pobre, morbosa y traumatizada; como Fernando Rey besaba a Aurora Bautista en Locura de amor, dijo Mila Lamarca, y después se puso a gritar ¡España, España, España!; como Richard Gere besó por fin en la boca a Julia Roberts en Pretty Woman, dijo Marita Castells, y se le vio el plumero; como Clark Gable besó a Ava Gardner en Mogambo, dijo Felipe, aunque luego me dijo a mí: como Heath Ledger y Jake Gyllenhaal se besaban en Brokeback Mountain. Como todos me besaban a mí, inocentes tortolitos, dije yo. Felipe me dijo: lagarta. Y yo le canturreé: *No soy un ángel*, encanto, pero los *ángeles tienen labios diabólicos*.

Conseguí que sonriera de verdad, como si fuera a llegar a diez Campeonatos Mundiales de Fútbol. (Mendicutti, 2011: 139-140)⁹⁶⁴

Hollywood es la referencia constante en toda la novela, todas las situaciones son comparadas y construidas a partir del paralelismo con actores, actrices y películas. Las frases de Mae West se cuelan constantemente en la construcción textual, como en la cita anterior se menciona de alude explícitamente al film de Mae West, *I'm No Angel* (1933, dir. Wesley Ruggles). El texto da las claves de lectura para la referencia constante a Hollywood, Felipe no puede ver películas en la casa en la que se está alojando, pero constantemente las recuerda, las películas “antiguas, actores y actrices del año catapún, los que de verdad tenían estilo.” (Mendicutti, 2011: 198). Inventar un argumento de *film noir* espiando a los vecinos, remitir todo el tiempo a películas, actores y actrices es una forma de entretenerse, de no pensar en la enfermedad y el miedo a la muerte, por eso surge Mae West como personaje imaginario.

16.5. COSMOS MENDICUTTI: KYRIL, FELIPE Y VILLA HORACIA

El protagonista de la novela (o el otro protagonista, si pensamos en Mae como uno) es Felipe Jesús Guillermo Bonasera y Calderón Hidalgo Ríos Núñez de Arboleya. Este personaje resulta conocido porque es el protagonista de *El palomo cojo* y *Fuego de marzo*. Explícitamente en la primera novela se menciona todos sus nombres y apellidos, lo que nos revela que ambos personajes son el mismo. Esto es sumamente importante para pensar la narrativa de Mendicutti como un universo autónomo, un cosmos Mendicutti en el que, como ya hemos constatado, una y otra vez los personajes reaparecen y se retroalimentan de una novela a la otra. Si Cigala era el ejemplo perfecto para esta cuestión, que el protagonista de *El palomo cojo* y *Mae West* y yo sea el mismo personaje nos termina de comprobar que el la construcción ficcional de los personajes en las novelas no es inocente y forma parte de una constelación de personajes que imitan el mismo universo.

En *Mae West* y yo, Felipe Bonasera es un diplomático no demasiado exitoso que se encuentra en el final de su carrera (con sesenta años) y que sufre cáncer de próstata y siente los efectos de la medicación y el miedo a la muerte. Se toma unos días en la casa de verano en Sanlúcar de Barrameda (de donde es oriundo Mendicutti). Pero todavía tiene la incertidumbre de resultados de futuras evaluaciones médicas. La novela, como una de las problemáticas clave trabaja sobre la forma de lidiar con la posibilidad de muerte de un hombre mayor. El chalé del primo Jerónimo Hidalgo se llama Los Zarzales y se encuentra en Villa Horacia, cerca de Sanlúcar, y es uno de los

⁹⁶⁴ El jugador de fútbol Iker Casillas es uno de los que aparece en *La Susi en el vestuario blanco* (2003).

lugares en los que se crió de niño el protagonista, el mismo espacio que aparece en los cuentos “Descubrimiento” y “Los alacranes” de *Fuego de Marzo*.

Hay otro personaje del cosmos Mendicutti que reaparece en *Mae West y yo* de forma llamativa. Cuando Felipe tiene que enfrentar la operación por el cáncer, le pide a Kyril que lo acompañe. Kyril es el búlgaro criminal del que se enamora Daniel Vergara en *Los novios búlgaros* (1993), que reaparece en esta novela como uno de los amores de Felipe, su “gánster favorito”. Kyril acompaña a Felipe en el flashback en el que se cuenta la cirugía y sabemos que sigue adelante con su carrera delictiva, metiéndose en incidentes con mafiosos y continúa teniendo amantes varones. La aparición de este personaje vuelve a ser significativa para pensar en la coherencia y la retroalimentación de los personajes en el universo ficcional, el cosmos Mendicutti que conforma el conjunto de narraciones del autor español.

16.6. GANAS DE VIVIR A LO MAE WEST

Hacia el final se revela con claridad que uno de los intertextos más fuertes de la novela es uno de los últimos filmes de Mae West, *Myra Breckinridge* (1970, dir. Michael Sarne),⁹⁶⁵ porque el desdoblamiento imaginario de Felipe en su persona y en Mae West es un procedimiento utilizado en el film en el que la transexual que interpreta Raquel Welch dialoga (y aparecen juntos en la pantalla) de forma imaginaria con su parte masculina (interpretada por un actor), que es ella misma antes de la cirugía. En ese sentido, el procedimiento de *Mae West y yo* podría estar inspirado directamente en *Myra Breckinridge*:

-Te faltan unos cuantos litros de decapeptyl, en inyecciones trimestrales, para que de verdad te salgan tetas, caderas, voz de mujer fatal, la sonrisa vertical, y acabes hecha una Myra Breckinridge.
-No me importaría nada. En esa película estabas ya hecha un cuadro, miss West, pero Raquel Welch era una transexual que quitaba el hipo.
(Mendicutti, 2011: 248)

La novela concluye con Felipe apostando a la vida y a la disidencia sexual que lo acompañó toda su vida como “maricon” visible. El aprendizaje que le trajo su convalecencia es que no va a dejar que lo venza el miedo a la muerte y la falta de visibilidad de la vejez queer. Porque como en *Ganas de hablar*, en estos textos se visibilizan imágenes de sexualidad disidente asociadas a adultos de (alrededor de) sesenta y setenta años, sujetos que habitualmente no forman parte de las representaciones de la disidencia sexual, lo que se convierte en todo un aporte de Mendicutti a la ficcionalización de las sexualidades disidentes. Felipe va a pelear esta última batalla y no se va a negar a las aventuras (sexuales) y los besos, por eso se

⁹⁶⁵ *Myra Breckinridge* (1970, dir. Michael Sarne) tiene un estatus de film de culto. Es considerada una de las peores películas de la historia.

decide finalmente a llamar a su joven amante brasileiro Thiago para restablecer el vínculo:

En cuanto llegue a la estación, llamo otra vez a Thiago, decidí. Es tranquilizador que haya sentado cabeza y esté en Brasil. Tengo que ir a verle. Tengo manos, tengo boca, tengo lengua, tengo de todo, aunque falle un poco lo fundamental. El almirante Horatio Nelson venció a franceses y españoles en la batalla de Trafalgar, pero la victoria le costó la vida, alcanzado por un disparo en el pecho en la cubierta de uno de sus barcos, el Victory precisamente, por fin han acabado conmigo, le dijo Nelson a Hardy, el capitán del Victory, y luego, ya moribundo, le ordenó ¡bésame, Hardy! Yo también quiero besos en esta Trafalgar. Como dice uno de mis médicos, este partido hay que jugarlo, y vamos a jugarlo, lo voy a jugar, esta corrida hay que torearla, la voy a torear, durante los años que sean, y bien, porque como dicen, hasta el rabo todo es toro. (Mendicutti, 2011: 259)

El vínculo cultural con el episodio final de la batalla de Trafalgar continúa con la línea de construcción de una tradición queer presente en el conjunto de las novelas de Mendicutti. La referencia podría ser directamente al episodio histórico, pero también se puede pensar en el film *Trafalgar* (1929, dir. Frank Lloyd). Resulta claro que existe una resignificación de las supuestas palabras finales del almirante Horatio Nelson al capitán Hardy. Lo que la norma no quiere leer en términos de sexualidad disidente, la novela de Mendicutti se encarga de reconstruirlo desde una perspectiva queer. Teniendo en cuenta la forma en que toda la novela está mediada por la cinematografía de Hollywood, creo más adecuado pensar que la referencia es el film *Trafalgar* y una relectura queer de la célebre frase de Nelson más que el episodio histórico real en sí mismo. Si esto fuese así, una vez más Hollywood vuelve a aparecer como un símbolo que representa la disidencia sexual. Como con Mae West la disidencia sexual se hace presente. Porque en *Mae West y yo*, la actriz norteamericana y las referencias a Hollywood son trabajadas como símbolos transculturales de lo queer. En algún sentido, la figura de Mae West se rescata desde su potencialidad subversiva y queer. La subversión presente en sus obras teatrales y cinematográficas de la primera época, en general, no son trabajadas como obras subversivas y queer. Tal vez, esa es la Mae West que Mendicutti está presentando en su novela, la Mae West revulsiva y “monstruosa”, la Mae West queer. Porque el texto de Mendicutti usa a Mae West como artificio queer, como la suma de una serie de movimientos en torno a la identidad y al género que demuestran que pese a todas las adversidades se puede y se debe intentar seguir adelante.

17. CONCLUSIONES PRELIMINARES

Como ya he señalado, en noviembre de 2011 se realiza en la Universidad de Cadiz el II Seminario de literatura actual, coordinado por José Jurado Morales y dedicado

íntegramente a Eduardo Mendicutti. El evento da como resultado la publicación de *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. El evento y el volumen posterior marcan un hito respecto a la recepción crítica de la obra de Mendicutti, pues se trata del primer evento académico específico sobre el autor y la primera publicación universitaria que lo aborda de forma directa y sistemática. En 2012 se estrena el documental *Arte gay busca casa* (2012, dir. Ione Hernández), que relata la historia de un proyecto de creación de una colección de arte de temática gay, y en el que Eduardo Mendicutti aparece como participante.⁹⁶⁶ Estos dos datos no son casualidad, hablan de la trayectoria de la narrativa de Eduardo Mendicutti desde sus inicios en los años setenta hasta el lugar que ocupa hoy en día en el campo literario español como narrador vinculado a las voces de la disidencia sexual. Con las novelas de Eduardo Mendicutti se puede trazar una línea cronológica que se inicia en 1982 con *Una mala noche la tiene cualquiera* y continúa hasta nuestros días, en la que se exhibe una historia de la disidencia sexual y sus avatares desde principios de los años ochenta hasta el siglo XXI. En ese sentido, los problemas, discusiones, tensiones y debates del colectivo LGBTIQ están directamente vinculados con la obra de Mendicutti. Llama la atención la escasa atención crítica que recibe el autor hasta principios de la década de 2000, cuestión que recién en los últimos años se ha comenzado a subsanar con publicaciones como el volumen colectivo antes mencionado. Pero eso no quiere decir que la narrativa de Eduardo Mendicutti no tenga incidencia en el campo literario español. Pese a la escasa atención de la crítica, el autor ha realizado una labor constante y sistemática desde 1987 a la fecha, con sus libros publicados cada dos o tres años en los que brinda siempre una representación cultural de la disidencia sexual novedosa para el campo literario español. No hay otro conjunto narrativo como el de Eduardo Mendicutti, que se dedique programáticamente a visibilizar al colectivo LGBTIQ en España y muchas de las tensiones que lo atraviesan, con sus cambios, problemáticas y discusiones desde los ochenta a la actualidad. Así como en 1982 Mendicutti ficcionaliza la situación de una voz travesti y la lucha contra la posibilidad del regreso de la dictadura, también trabaja cuestiones como el matrimonio gay en España, la conservación de la memoria queer o el abordaje de los estereotipos de lo LGBTIQ del pasado, entre otros temas.

No hay otro autor en el campo literario español que acceda al peso de Mendicutti, publicando en una editorial como Tusquets y manteniendo por más de veinte años la publicación sistemática de textos que abordan la representación de la disidencia

⁹⁶⁶ En el film documental participan otros artistas y escritores como Luis Antonio de Villena y se cuenta la creación 2005 de la Colección Visible de arte LGBTIQ, que reúne más de mil obras realizadas por cuatrocientos artistas de treinta países diferentes.

sexual. Como König retrata al colectivo en Alemania, algo similar ocurre con Mendicutti y sus novelas en España. También hay que señalar la importancia de un programa literario como el de Mendicutti, único en su tipo y su difusión en el campo literario español, en el que el autor se erige como escritor de literatura gay y personaje público gay visible y asumido, con participaciones mediáticas e importancia para la comunidad LGBTIQ española.

D. CONCLUSIONES: REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES EN RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI

En la última sección de esta tesis se abordan brevemente las consideraciones finales del análisis, mediante la vinculación comparativa de ambos autores y el desarrollo de algunos puntos sobresalientes del análisis realizado, de forma tal que se recapitulan los autores trabajados y el marco teórico utilizado.

1. RALF KÖNIG FRENTE A EDUARDO MENDICUTTI EN EL DEBATE DE LA SEXUALIDAD DISIDENTE (1987-2012)

Eduardo Mendicutti y Ralf König son dos autores muy diferentes. Escriben en espacios geopolíticos distintos, con marcos sociopolíticos, trayectorias biográficas y sociales disímiles, en definitiva, no se trata de autores que sean fácilmente equiparables. Pero, teniendo en cuenta las claras diferencias, entre los dos autores hay circunstancias que hacen interesante su análisis comparativo. Ambos, inician su trayectoria creativa inmersos en la liberación gay-lésbica de los años setenta como proceso sistémico-global. Por supuesto que no es lo mismo el movimiento LGBTIQ en los años setenta en Alemania que en España, pero en las obras de ambos se constatan vínculos temáticos con los años setenta. También en ambos se marca una clara proyección del movimiento gay-lésbico norteamericano, ya sea por la influencia de la cultura norteamericana en el espacio geopolítico (caso König) o por viajes biográficos realizados a Estados Unidos (caso Mendicutti). También hay otra circunstancia de peso para pensar en la comparación entre ambos autores, pues su inicio creativo se da a partir del inicio de la década de los ochenta. Tanto Mendicutti como König buscan el éxito y la difusión editorial en momentos temporales coincidentes. Y en el período 1979-1986 ambos publican obras que no acceden a una difusión masiva ni a ediciones de peso en el mercado y el campo cultural de cada uno de sus respectivos países. Como hemos visto en el análisis realizado, ambos en 1987⁹⁶⁷ acceden a la publicación en editoriales con peso masivo que difunden su obra. A partir de 1987 y hasta el año 2012, las obras de los dos autores se encargan de ficcionalizar cuestiones de disidencia sexual en vínculo directo con las tensiones, cambios y problemáticas que afectan al colectivo LGBTIQ en cada uno de sus espacios geopolíticos, y en diálogo constante con el modelo occidental gay norteamericano y su crisis producto de la

⁹⁶⁷ 1987 resulta un año significativo para la sexualidad disidente y los autores objeto de esta tesis, ya que en el marco de la crisis del VIH-Sida se dan una serie de hechos históricos relevantes para los mismos. En 1987 no sólo ambos acceden al campo cultural de sus respectivos espacios geopolíticos con *Siete contra Georgia* y *Der bewegte Mann*, sino que ocurre hechos como la publicación de *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa; la muerte de Divine; la creación de la publicación *Forum. Homosexualität und Literatur* por Wolfgang Popp y otros, la primera revista académica alemana específica sobre literatura y homosexualidad; el estreno de *La ley del deseo* (dir. Pedro Almodóvar), un film clave para la representación cultural de lo gay en España; por primera vez Ronald Reagan se refiere a la crisis del VIH-Sida en un discurso público; por nombrar algunos hechos.

irrupción del VIH-Sida y la emergencia de los movimientos queer. La adaptación local de estas cuestiones y su proyección original en España y Alemania están presentes temáticamente en la obra de ambos autores. En ese sentido, la razón principal para este análisis comparativo es que justamente ambos autores publican en circunstancias editoriales similares en el mismo período, construyendo una obra que funciona como una suerte de historia de la disidencia sexual en los últimos treinta años en Alemania y España respectivamente. Y esa especie de historia político-ficcional que construyen ambos autores dialoga constantemente con las políticas gay-lésbicas norteamericanas y europeas. Tomando ambos corpus, se construye una constelación de obras que exhiben las tensiones y problemáticas de los modelos de sexualidad disidente de los años setenta a la actualidad en dos espacios geopolíticos diferentes como pueden ser Alemania y España.

2. DOS PROGRAMAS CREATIVOS DE REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD DISIDENTE

En ambos autores se puede pensar en una influencia directa de los modelos de subversión y disidencia sexual originados de los años setenta, los movimientos gay-lésbicos alemán y español, que con sus propias tradiciones y con la influencia del modelo norteamericano formaron parte de la liberación gay-lésbica europea de los años setenta. En este sentido, tanto Mendicutti como König son producto de estos movimientos, con miradas diferenciales debido a sus espacios geopolíticos y a su trayectoria biográfica personal. En el conjunto de la obra de ambos se puede constatar que hay referencias culturales puntuales a los años setenta y a la cultura LGBTIQ de los años ochenta y noventa. En particular, una de las cuestiones que destaca es la presencia ficcional de la pornografía gay de los años setenta, de la que uno de los ejemplos sobresalientes, es la figura del performer Al Parker.

En ambos autores hay una clara ficcionalización de los debates de fines de los años setenta y los años ochenta. En ese sentido, en los conjuntos ficcionales emergen las tensiones que generaron la irrupción del VIH-Sida y su configuración como enfermedad social. Tanto en Mendicutti como en König, se advierte la construcción de ficciones que condensan la catástrofe que supuso la enfermedad constituida como un “sueño de exterminio” de la heteronormatividad sobre la libertad político-afectiva ganada por la disidencia sexual en los años setenta. El VIH-Sida se entremezcla con la construcción ficcional y en ambos autores se puede precisar cómo cambian las prácticas sexuales y cómo afecta y golpea críticamente al modelo gay-lésbico de los setenta la crisis del VIH-Sida.

Los textos de ambos autores funcionan como una construcción cultural que ficcionaliza algunas trayectorias de la disidencia sexual en los últimos treinta años y expone hacia

principios de los años noventa la crisis representacional que sufre el modelo gay ante el avance su normalización y la emergencia de un conservadurismo gay. En ese sentido, el descontento de las sexualidades más abyectas e “incorrectas” producen una confrontación directa entre las disidencias eyectadas de un modelo gay conservador, normalizador y binario de la sexualidad disidente. En ese marco, las sexualidades disidentes confrontan contra la normalización de lo gay y se anclan en la diferencia y en la subversión de lo gay-lésbico de los años setenta. En ese contexto, las tensiones ficcionalizadas en ambos autores son equiparables a la emergencia de lo queer como una categoría que confronta contra la heteronormatividad y la norma gay conservadora. De ahí que podamos pensar que en ambos autores existe una presencia de lo queer en la ficcionalización de modelos “intolerables” para la heteronormatividad o la norma gay conservadora. Ni Mendicutti ni König son autores que escriben para el modelo gay conservador que busca integración en la normalidad del régimen (farmacopornográfico) disciplinador.

3. UN TRIPLE MARGEN PARA RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI

Hace falta remarcar que ambos autores tienen una triple marginación en su recepción crítica. En primer lugar, son mirados con desconfianza por la crítica normalizadora y conservadora por colocarse identitariamente como parte del colectivo LGBTIQ y no renegar de su disidencia sexual. Esa visibilización de la identidad personal y su proyección en la obra creativa funciona como una confrontación directa con la crítica “normal”. En segundo lugar, tanto Mendicutti como König son leídos por la crítica como autores menores por escribir sobre temas gays, considerados como autores gays que sólo escriben para un colectivo gay, en un prejuicio común de la crítica normalizadora y disciplinadora. En todo caso, la tematización de la disidencia sexual se puede pensar como una definición cultural y una construcción identitaria pero que no implica una lectura sesgada. Además de tratarse de dos autores que se visibilizan identitariamente como parte del colectivo LGBTIQ, son ambos (con diferencias de magnitud) muy exitosos a nivel mercado, lo que genera otro matiz de prejuicio en la crítica disciplinadora y normalizadora, autores gay que escriben sobre temas gay y además venden. No se trata de cuestiones fácilmente asimilables para la norma disciplinadora que es parte del sistema de dominio que desprecia críticamente las obras de ambos autores. Paradójicamente, es el éxito en ventas lo que les permite mantener un programa creativo que traza un camino de representación para la disidencia sexual con treinta años de continuidad en ambos casos. Esta característica es lo que resulta único y original en ambos autores. No existen prácticamente otros casos de autores que hayan mantenido un programa creativo de representación ficcional de la disidencia sexual de forma continuada durante los últimos treinta años en sus

respectivos espacios geopolíticos de la forma en que lo hacen König y Mendicutti. Esto es lo que permite pensar las obras de ambos autores como una constelación ficcional que traza la historia cultural de la disidencia sexual en los últimos treinta años en Alemania y España respectivamente. El éxito editorial más el programa creativo de ficcionalización de las sexualidades disidentes les ha permitido a ambos autores erigirse en nombres icónicos en sus respectivos campos culturales, siempre con diferencias de magnitud. König es un ícono europeo e internacional, el éxito de Mendicutti está más acotado al contexto español, pero se constituye como el autor gay más representativo de la disidencia sexual en el marco español en las últimas tres décadas. El tercer margen estaría constituido por la obra creativa que cultiva cada autor. En el caso de König la historieta es recepcionada como un material cultural menor y pensado como una construcción para la cultura de masas, pero que no es pensada críticamente hasta hace no demasiado tiempo como una disciplina de importancia para la crítica. En el caso de Mendicutti, se lo ha etiquetado críticamente como un autor de “literatura cómica” que escribe sobre “temas gay”. El género de literatura cómica también ha sido apreciado críticamente de forma prejuiciosa y sesgada, aún más en el caso de temáticas gay.

En consecuencia, si pensamos en la marginación crítica de ambos podemos hablar de un triple margen, ya que se trata de autores identitariamente visibilizados como parte del colectivo LGBTIQ que no son complacientes con lo “políticamente correcto” (primer margen para la crítica normativa y disciplinadora), que escriben literatura cómica e historieta (segundo margen, géneros leídos como menores y de poca importancia) y que tematizan la representación de la disidencia sexual visibilizando prácticas sexuales abyectas y cuestiones que quedan fuera de cualquier tipo de norma, tanto la heteronorma como la norma gay conservadora (tercer margen). También el uso paródico que ambos realizan del canon tradicional, reconfigurándolo y acercándolo al lugar de la disidencia sexual no resulta una cuestión “cómoda” para una crítica “normal”. En un punto, acercar la transexualidad a la literatura mística española o la pornografía a Shakespeare son incorrecciones políticas que marcan el camino queer de ambos autores.

4. PORNO-NOVELAS DE MENDICUTTI, PORNO-HISTORIETAS DE KÖNIG

Sólo por poner algunos ejemplos, si miramos el conjunto de las obras de los dos autores y buscamos las coincidencias temáticas y las subjetividades afines, se encuentran en varias oportunidades las mismas alusiones, referencias y tematizaciones:

- En König se utilizan referencias a divas “locales” como Marianne Rosenberg. En Mendicutti ocurre lo mismo pero con Sara Montiel.

- En König se trabaja con la parodia y sexualización de lo religioso, con la presencia de Pablo/Paulus de Tarso como personaje confrontado en *Antytip*. La misma crítica se realiza al personaje de Pablo de Tarso en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Mendicutti.
- En muchas historietas de König las prácticas SM gay leather son representadas con detalles de instrumentos y relaciones sexuales específicas. En *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* y en *California* de Mendicutti existen episodios en los que lo SM gay leather es representado en la acción narrativa, mencionando detalles de prácticas sexuales.
- Tom de Finlandia es una referencia cultural de peso en *Safere Zeiten* y otras historietas de König. Lo mismo ocurre en varias novelas de Mendicutti, en las que la representación del cuerpo gay toma como modelos a Tom de Finlandia. La referencia se hace explícita en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*.
- La lluvia dorada y el *fist-fucking* aparecen representadas en *Safere Zeiten*, *Roy & Al* y otras. Las mismas prácticas disidentes aparecen referidas en *Siete contra Georgia* y *California*.
- Sissi, a partir de la referencia cinematográfica, es una alusión cultural presente en *SchwulComix 3*. Sissi también aparece como referencia en *El palomo cojo* y otras novelas de Mendicutti.
- El film *Brokeback Mountain* es intervenido a partir de una parodia musical en *Hempels Sofa*. La misma película aparece utilizada como referencia en *Ganas de hablar* y *Mae West y yo*.
- Existen representaciones sexuales explícitas de prácticas disidentes en *Bullenklöten!*, *Jago* y otras. También hay representación explícita en *Siete contra Georgia*, *California* y otras.
- En König hay referencias explícitas y precisas a la pornografía gay de los años setenta en *Roy & Al*, los *SchwulComix* y otras. También hay menciones precisas de pornografía gay de los años setenta en *California*.
- Hay intervenciones ficcionales sobre la pornografía gay de los años setenta en *Bis auf die Knochen* y otras. También se ficcionaliza la cuestión pornográfica en el caso de *California*.
- Las menciones pornográficas en König son precisas, el performer que más se menciona es Al Parker y destaca la referencia al film porno gay *The Other Side of Aspen*. En *California* se focaliza un momento de referencia pornográfica sobre la figura de Al Parker y *The Other Side of Aspen* como un hito de la pornografía gay de los años setenta.

- En König hay referencias a performers del porno gay de los setenta y ochenta con precisión de nombres en muchas obras. En *California* también hay menciones específicas de nombres que coinciden con los utilizados por König: Al Parker, Casey Donovan, Jeff Stryker.
- Los espacios representados por König coinciden en muchos casos con los de por Mendicutti: Sex-shop, cine porno gay, baños públicos, parques, *glory holes*, etc.
- En *Eltausend Jungfrauen* y *Comics Cartoons Critzeleien* hay referencias a San Sebastián interpretado como ícono gay. Lo mismo ocurre con varias novelas de Mendicutti.
- Mae West es objeto de una historieta-poema de König en *Heiße Herzen*. Mae West es objeto de una novela de Mendicutti, *Mae West y yo*.
- Ambos construyen universos ficcionales con sus personajes, que pasan de una obra a otra. Konrad y Paul son el ejemplo en König. Felipe Bonasera y Cigala en Mendicutti.
- La crisis del VIH-Sida se ficcionaliza en *Safere Zeiten* y *Super Paradise*. En varias novelas de Mendicutti el contexto de la acción es la crisis del VIH-Sida, (*Tiempos mejores*, *Los novios búlgaros* y otras)
- Hollywood es una referencia importante en König, con ejemplos como: *Casablanca* en *Der bewegte Mann* o una mención a Joan Crawford en *Super Paradise*. En Mendicutti Hollywood es parte de la construcción ficcional de los personajes en muchas novelas, con el ejemplo máximo de *Mae West y yo*. En *Ganas de hablar* hay una mención específica a Joan Crawford.
- *Morte a Venezia* de Visconti es una referencia interdiscursiva en *Pretty Baby*. También funciona como referencia en *Mae West y yo*.
- Ambos rompen con el tópico del destino trágico para los personajes LGBTIQ, no hay muerte, agonía y drama en un sentido heterotradicional.

Estos son algunos de los ejemplos temáticos y ficcionales en los que los autores coinciden. No quiero decir que se trata de autores iguales, pues las diferencias entre los espacios geopolíticos son determinantes de distinciones en las obras ficcionales de ambos. Pero no se puede dejar de señalar las similitudes que existen entre dos programas creativos que comparten el mismo período de desarrollo y el principio estructurador de visibilización de la sexualidad disidente. En ese sentido, en ambos se puede apreciar una representación cultural de espacios de la disidencia sexual como pueden ser los baños públicos, los lugares de *cruising*, los sex-shop, los cines porno, así como temas que emergen en la última década en sus obras como la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo. Tampoco se puede dejar de señalar

que los dos autores visibilizan explícitamente prácticas sexuales como principio queer en varias de sus obras. La representación pornográfica, utilizando dispositivos de la pornografía gay de los años setenta tiene lugar en ambos autores. De ahí que algunas novelas de Mendicutti, gracias a ciertas escenas sexuales explícitas que visibilizan prácticas de la disidencia sexual puedan ser pensadas como porno-novelas (*Siete contra Georgia, California*). Algo parecido, con mayor carga visual (en función de la disciplina) ocurre con König, que ha reconocido explícitamente que sus historietas tienen vínculos con la pornografía gay. El uso de dispositivos del porno gay de los setenta en la representación visual y las referencias culturales puede convertir a algunos de los cómics de König en porno-historietas (*Bullenklöten!*, *Jago*, *Bis auf die Knochen*, etc). Este uso del dispositivo pornográfico no es un uso disciplinador (y misógino) como ocurre en la pornografía tradicional, sino que en ambos autores se produce una apropiación de la pornografía gay de los años setenta para resignificarla en función de la visibilización de las prácticas sexuales explícitas de la disidencia sexual como confrontación política contra la heteronorma. En ese sentido, este uso de la pornografía gay resignificada y apropiándose del dispositivo pornográfico para confrontar con la heteronormatividad puede pensarse como una suerte de utilización pospornográfica de los mecanismos de representación explícita de la sexualidad en las obras de Mendicutti y König.

5. RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI: DOS AUTORES QUEER PARA ALEMANIA Y ESPAÑA

Como autores gays que trabajan la representación cultural de la sexualidad disidente en sus respectivos espacios geopolíticos, Ralf König y Eduardo Mendicutti confrontan directamente con los modelos de normalidad y disciplinamiento de los colectivos LGBTIQ. En sus obras la sexualidad es ficcionalizada en sus tensiones, debates y construcciones colectivas sin buscar la integración ni la corrección política propia de una norma gay conservadora. Por eso, en función de la representación compleja, múltiple y culturalmente subversiva de la sexualidad disidente se los puede considerar como autores queer. Porque si una de las formas de confrontar contra el sistema “normal” es la proliferación de identidades sexuales abyectas e incorrectas, eso es lo que ocurre en la obra cultural de Ralf König y Eduardo Mendicutti, que generan identidades complejas, que no responden con facilidad a lo binario o a la norma de lo gay establecido o conservador, y que en ambos casos visibiliza cuestiones como la transexualidad o el fist-fucking, que confrontan directamente con la corrección política del conservadurismo gay o la heteronormatividad. La parodia del sistema binario varón/mujer y hetero/homosexual se convierte en un principio verificable en el

programa creativo de los dos autores, ya que hay una parodia subversiva que se ríe de la normalidad gay y la heteronormatividad.

Toda esta comparación de las similitudes que encontramos entre ambos autores nos hace reflexionar sobre la representación transnacional de las sexualidades disidentes. El ejemplo de los dos autores como paradigmas de la construcción ficcional de la disidencia sexual en el período analizado, 1987-2012, exhibe las diferencias respectivas en función del espacio geopolítico, pero también manifiestan con claridad una serie de coincidencias temáticas y culturales que nos permiten hablar de una posibilidad transnacional para la representación de la sexualidad disidente, porque Mendicutti y König refieren a las mismas referencias pornográficas de los años setenta (Al Parker), a Hollywood o, incluso, a la resignificación queer de la santidad religiosa. En un punto, la influencia del modelo gay norteamericano funciona a nivel sistémico-global y construye un modelo que se adapta a otros contextos geopolíticos. Pero esta idea no basta para explicar las coincidencias y apropiaciones de dos autores alejados del espacio geopolítico del modelo gay norteamericano de los años setenta. Por supuesto que la influencia se hace notar en ambos por la proyección del modelo gay, pero también existen cuestiones locales que influyen en la representación de la disidencia sexual.⁹⁶⁸

La cuestión que me interesa resaltar es que para poder analizar autores que trabajan culturalmente la representación (política) de la disidencia sexual no podemos dejar de pensar en función de las constelaciones sistémico-globales que exceden los marcos nacionales. La pregunta sería cómo trabajar a un autor como Mendicutti, inmerso en cuestiones locales hispánicas pero vinculado directamente con el modelo gay de California de los años setenta, sin tener en cuenta la ruptura de las barreras nacionales que produce la representación de la disidencia sexual. Y cómo trabajar König sin pensar en el peso que tiene el movimiento gay-lésbico norteamericano en Alemania. Pensemos que König es un autor en cuya obra hemos detectado referencias puntuales a las producciones culturales de las prácticas SM gay leather norteamericanas, por poner sólo un ejemplo. Con todo esto quiero decir que la representación cultural de las sexualidades disidentes debe ser pensada como un conjunto subjetivo particular que confronta con la normalidad sexual en todas sus manifestaciones. En el trabajo con la sexualidad disidente y su representación cultural, un modelo de análisis transnacional de las sexualidades disidentes, una suerte de comparación queer que busque los puntos en común, las adaptaciones y los

⁹⁶⁸ Otra posibilidad teórica para trabajarlas similitudes y retroalimentaciones con el modelo gay norteamericano puede estar en conceptos como el de subjetividad gay, trabajado por Halperin. Cf. HALPERIN, David, *How to be Gay*, 2012.

movimientos de reflujo, se hace necesaria para abordar el análisis cultural y político de la representación de la disidencia sexual. En ese sentido, comparar dos autores que no pertenecen al modelo gay norteamericano por nacimiento o ubicación geopolítica nos permite pensar cómo la disidencia sexual se mueve en torno a polos y constelaciones de subversión político sexual que retroalimentan una suerte de mapa sistémico-global en el que la subjetividad y la representación de la disidencia sexual se manifiestan con similitudes globales y particularidades locales.

Esta tesis buscó trabajar esas cuestiones como uno de sus objetivos principales, cómo la representación de la sexualidad disidente se puede pensar de forma transnacional, rompiendo las barreras de nación y subjetividad local, convirtiendo al objeto de estudio, la representación cultural de la sexualidad disidente, en una constelación de vínculos y subjetividades que visibilizan la sexualidad que la norma intenta disciplinar. Y que, pensada de forma sistémico-global, funciona como un gran mapa de referencias y subjetividades culturales que influyen en autores queer como Ralf König y Eduardo Mendicutti.

7. HACIA UNA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES

Para concluir, quisiera reflexionar sobre algunas de las cuestiones teóricas vinculadas al análisis realizado en esta tesis. En primer lugar, me interesa la idea de pensar la cuestión de las sexualidades disidentes en forma genealógica, como un continuo que va desde el siglo XIX a nuestros días, con diferentes momentos de trabajo activista, crítico y teórico de acuerdo a las circunstancias socio-políticas. Considerar la sexualidad disidente de forma genealógica nos permite pensar que ninguna de las categorías que podemos utilizar en nuestro análisis crítico de la representación de la sexualidad es una invención original, ya que los términos están atados a momentos y circunstancias específicas. De ahí la importancia de pensar el pasado de la sexualidad disidente en virtud de su presente, por ejemplo, en abordar lo queer en diálogo con la *homosexualität*, o con las propias versiones de lo queer anteriores al “momento queer”. Porque esta es una genealogía que trata de momentos que nos sirven para reflexionar sobre las sexualidades disidentes y su lucha constante contra el régimen heterocentrado.

En segundo lugar, me interesar remarcar el uso del término “sexualidades disidentes” que realicé en la presente tesis. Como término inclusivo, usado en un sentido queer, creo que la idea de sexualidades disidentes nos permite pensar la *queerness* desde una configuración no normativa y jugar con la subversión sexual propia de las sexualidades que no funcionan dentro de las normas de género o el régimen farmacopornográfico. Como ya he señalado, no se trata de un término de mi invención,

la noción de *sexual dissident* ya está en algunos de los libros “fundantes” de la teoría queer. Pero, teniendo en cuenta el recorrido realizado en esta tesis, resulta interesante trabajar la idea de sexualidades disidentes como un término amplio que confronta con construcciones normativas, tanto la heteronormatividad como el conservadurismo gay. Por último, esta tesis se inscribe dentro de la teoría y los estudios queer y sus vínculos con los estudios literarios, los estudios culturales y los estudios comparados. Muchas de las posibilidades de análisis y las categorías de trabajo son propias de la teoría queer. En ese sentido, me interesa reflexionar brevemente sobre el uso de queer en espacios no anglosajones, como puede ser nuestro país, el ámbito hispánico o el ámbito germánico. No creo que sea aplicable la idea de “intraducibilidad” del término para el trabajo con lo queer en espacios geopolíticos no anglosajones. Porque justamente no creo que lo queer sea una categoría puramente originada en la cultura estadounidense.⁹⁶⁹ Pienso que lo queer es un momento que surge en Estados Unidos (y no en 1985 o en 1990 como dicen habitualmente los manuales de teoría queer, sino, como mínimo, en 1979) pero que es parte de una tradición de larga data de confrontación, rebelión y subversión de las sexualidades disidentes contra el régimen heterocentrado y el sistema científico de patologización de las sexualidades no heterosexuales. El uso de lo queer que hace la *Queer Theory* puede ser originario de Estados Unidos, pero no así el trabajo con las sexualidades disidentes. Primero porque no se puede hablar fácilmente del origen de términos y categorías tan complejas, y segundo, porque existen constantes retroalimentaciones de las categorías de las sexualidades disidentes que hacen difícil el hablar de un origen primario. El caso del modelo gay es un ejemplo interesante. La historia canónica del movimiento gay nos dice que el mismo nace con la rebelión de Stonewall. Esa aseveración de base olvida las rebeliones anteriores menos conocidas y todo un contexto que llevó al hito de Stonewall. No critico que se piense a Stonewall como momento iniciático del modelo gay, pero me interesa complejizar las generalizaciones. Y se puede ir más allá, porque lo que surge en Estados Unidos en 1969, planteado como un modelo nuevo y rupturista, podría no ser tan así. ¿Y si el resurgimiento de las rebeliones de la sexualidad disidente a fines de los sesenta y principios de los setenta tienen que ver con lo que ocurrió durante los años veinte? Porque la rebelión de esa

⁹⁶⁹ Como tampoco considero a lo gay simplemente como una categoría norteamericana, ya que la liberación gay-lésbica no es un fenómeno únicamente estadounidense. Respecto a la “intraducibilidad” de lo queer, Preciado señala: “Me sorprende esta retórica del transplante y de la absorción en otro lugar. Desde mi punto de vista, el problema consiste en considerar la teoría queer o el feminismo poscolonial como un ejemplo paradigmático de la cultura norteamericana. No olvidemos que la teoría queer no deja de ser una crítica hecha desde los márgenes del discurso americano dominante. Una crítica que emana de micropolíticas posfeministas, maricas, bolleras, intersexuales, transgéneros y transexuales, así como de los feminismos de color y handiqueer. Lejos de ser norteamericana como el movimiento de Seattle, la teoría queer podría ser un ejemplo de una intensa puesta en cuestión de los discursos hegemónicos de la cultura occidental.” (Preciado/Carrillo (entrevistador) 2007 [2004]: 387)

época tiene mucho en común con lo que ocurre a fines de los años sesenta. La hipótesis es que lo que ocurrió en grandes centros urbanos a nivel sistémico-global (con ejemplos paradigmáticos como el Berlín de la República de Weimar o los materiales culturales producidos en el Hollywood de los veinte anteriores a la instauración del código Hays) se corta de raíz con la Segunda Guerra Mundial y el giro conservador de la posguerra en Occidente. Es el triunfo de la normalización y la paulatina instauración de lo que será el régimen farmacopornográfico. De ahí que lo gay podría tener mucho de deudor con lo que ocurrió en los años veinte y quedó latente en Occidente para volver a eclosionar a fines de los años sesenta en Estados Unidos, en Europa y otros espacios geopolíticos. En ese sentido, no es tan simple hablar de momentos originarios y traducciones de términos o globalización de modelos (gay o queer u homosexual).

Al respecto, me interesa pensar un último ejemplo para complejizar esta cuestión de la traducción o “importación” de términos extranjeros.⁹⁷⁰ Aunque, como hemos visto, se puede datar el caso de Anzaldúa con un uso de la categoría queer a fines de los setenta, los manuales de teoría queer⁹⁷¹ dicen que lo queer nace a fines de los ochenta. Asimismo, también se ha impugnado el uso de categorías de lo queer en espacios como Latinoamérica por tratarse de imposiciones de términos anglosajones que nada tienen que ver con lo local.⁹⁷² Como ya es sabido, Judith Butler publica *Gender Trouble* en 1990, el libro de cabecera de la teoría queer. En el mismo, Butler comienza una reflexión teórica sobre el género y la sexualidad con la referencia al film *Female Trouble* (1974, dir. John Waters) y a su protagonista, la *drag queen* Divine. La reflexión de Butler nace en la *drag queen* más disidente, subversiva y abyecta del cine de los años setenta. Si hay algo queer en el modelo gay, está sin dudas en las películas de Waters de esa época. Waters le da a Divine su nombre escénico inspirado en la “Divine” de Jean Genet en *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944).⁹⁷³ Y el personaje de Divine en *Female Trouble* (Dawn Davenport) tiene una referencia explicitada por el mismo Waters: una diva del cine latinoamericano, Isabel “La Coca” Sarli.⁹⁷⁴ Porque Waters ha manifestado que el personaje de Divine en *Female Trouble*

⁹⁷⁰ Cf. MARISTANY, José. “¿Una teoría *queer* latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”, 2008; MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*, 2004.

⁹⁷¹ Cf. JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*, 1996; SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*, 2003; SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*, 2004; TURNER, W. B. *A Genealogy of Queer Theory*, 2000; KIRSCH, Max H. *Queer Theory and Social Change*, 2000.

⁹⁷² Cf. EPPS, Brad. “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”, 2008.

⁹⁷³ Cf. KOSOFKY SEDGWICK, Eve/MOON, Michael. “Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion”, 1994 [1993].

⁹⁷⁴ Waters lo ha indicado explícitamente: “Si ven algunas de mis películas, van a notar cuánto me influyó *Fuego*. Ya me olvidé todo lo que le robé. Vean a Isabel Sarli caminar por Times Square, con extras del mundo real en el fondo, mientras la filma una cámara oculta que la sigue desde un auto. ¡Y vean a Divine hacer exactamente lo mismo en el centro de Baltimore en *Pink Flamingos*! Miren el maquillaje y el

está inspirado en el personaje de Isabel Sarli en la película *Fuego* (1969, dir. Armando Bo).⁹⁷⁵ El creador más subversivo de los setenta se sirve de una diva latinoamericana para configurar la actuación performativa de Divine en *Female Trouble*, que a su vez inspira a Butler en sus teorizaciones. ¿Qué quiero decir con esto? Si se trata de un término “intraducible”, ¿cómo es que parte de sus orígenes se pueden rastrear en un film y una figura de culto latinoamericanos? La supuesta “intraducibilidad” de queer (o incluso de gay) es una afirmación fácilmente discutible.

Y si la influencia del posestructuralismo francés en el modelo gay es parte del contexto de emergencia de lo queer,⁹⁷⁶ ¿se puede decir que estamos ante un término, lo queer, puramente norteamericano? En ese sentido, ¿donde está el origen de lo queer? ¿qué es lo que no se puede traducir? No es tan sencillo hablar de orígenes vinculado a las regiones geopolíticas o a las nociones teóricas cuando hablamos de sexualidades disidentes.⁹⁷⁷ Pensemos que Michel Foucault es invitado a Estados Unidos por Leo Bersani en los años setenta; que Gayle Rubin tuvo contacto con Michel Foucault en varias oportunidades;⁹⁷⁸ que Sylvia Rivera,⁹⁷⁹ una travesti de origen latinoamericano estuvo presente en Stonewall y fue parte del activismo LGBTIQ desde sus inicios; que la misma Gayle Rubin indica que no podemos olvidar el pasado de la sexualidad y debemos mirar hacia Hirschfeld y el movimiento alemán; que Ralf König estuvo en

peinado de Isabel en *Fuego*. ¿No les recuerda al del personaje de Divine en *Female Trouble*? ¡Podría ser su melliza idéntica! Sólo que más pesada...” (Waters, 2009)

⁹⁷⁵ *Fuego* fue estrenada el 10 de octubre de 1969 en Nueva York. En la película también aparece uno de los primeros personajes lésbicos que habla por sí mismo (interpretado por Alba Mugica) y en cierta medida defiende su posicionamiento identitario.

⁹⁷⁶ Cf. VIDARTE, Paco. “El banquete uniqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer”, 2005.

⁹⁷⁷ Una vez más las palabras de Preciado ilustran a la perfección: “La supuesta “vuelta” de la teoría queer a Europa no se entiende sin tener en cuenta los viajes anteriores de Foucault y de Derrida a América. ¿Cómo, por ejemplo, entender las “tecnologías del yo” sin pensar en la experiencia de Foucault en las comunidades sdomasochistas de San Francisco? ¿Cómo entender la deconstrucción sin las proliferaciones parasitarias de la traducción y la reescritura en inglés? Las voces que se elevan en Francia o en España contra la “importación” de la teoría queer revelan una persistencia de la creencia en una filosofía nacional, pura y *straight*. Dicho de otro modo: una teoría no contaminada por las feministas negras y chicanas, los maricas y las bolleras (que deben ser, por supuesto, americanos, ¡porque no existen saberes minoritarios en nuestra homogénea cultura ibérica!). Lo que me parece interesante es, precisamente, el modo en que, a finales de los años ochenta, un conjunto de feministas lesbianas americanas van a utilizar la autoridad europea (y en cierto sentido cuasi colonial) de la filosofía francesa para legitimar una crítica de las epistemologías heterocentradas propias al feminismo blanco emancipacionista. Si se hubiera utilizado únicamente la referencia a la experiencia de la opresión marica o bollera, como hizo el feminismo negro en los setenta, la teoría queer no habría alcanzado un estatus discursivo tal. El problema se produce cuando ese uso estratégico se convierte en la ortoxia del pensamiento queer.” (Preciado/Carrillo (entrevistador) 2007 [2004]: 395-396)

⁹⁷⁸ Rubin conoció a Foucault en dos viajes a Francia en 1973 y 1978. Cf. RUBIN, Gayle/BUTLER, Judith (entrevistadora). “Interview: Sexual Traffic”, 1995; STRYKER, Susan. “The Time has Come to Think about Gayle Rubin”, 2010.

⁹⁷⁹ El movimiento trans es clave para pensar la subversión de género de los años 70: “Las personas transexuales y transgénero han sido las legionarias en la lucha de la libertad en mayúsculas, especialmente en el ámbito de la sexualidad: no olvidemos que quién empezó la revuelta de Stonewall fue una mujer trans, Sylvia Rivera, y que quienes han estado en primera línea de pancarta de las manifestaciones de la liberación homosexual en los años setenta y otros países han sido personas transexuales y transgénero.” (García Hernández Ojeda, 2008: 182). Cf. RIVERA, Sylvia. “Sylvia Rivera’s talk at LGMNY, junio 2001 Lesbian and Gay Community Services Center, New York City”, 2007; GAN, Jessi. “Still at the back of the bus’: Sylvia Rivera’s struggle”, 2007.

contacto en los ochenta con publicaciones norteamericanas SM gay de los años setenta en las que se publican textos clave del SM gay-lésbico; que el español Jaime Gil de Biedma estaba en contacto con el movimiento de liberación gay-lésbica norteamericano;⁹⁸⁰ que Eduardo Mendicuttí viajó en los setenta y ochenta a la California del modelo gay. En definitiva, los términos, sea queer, gay, lesbiano, etc. no son tan relevantes, las categorías deben ser defendidas pero la importancia radical de las mismas está en el campo de acción socio-política, en la práctica activista y la representación cultural contra-normativa y amenazante del régimen de normalidad.⁹⁸¹ Como señala Beatriz Preciado, los límites nacionales no son pertinentes para pensar la sexualidad disidente, ya que las fronteras nacionales no tienen correlato con fronteras textuales y políticas. Por eso, me interesa remarcar que sin un uso genealógico de las categorías de las sexualidades disidentes y sin una complejización de los supuestos términos, mucho de lo que se puede analizar en los textos queer se pierde. Sobre el pensamiento de Preciado acerca de estas cuestiones, me interesa citar las palabras de Marie-Hélène Bourcier en el prólogo a la primera edición española de *Manifiesto contra-sexual*:

Preciado sabe poner atención a los transportes textuales transnacionales. Sería tan falso y nacionalista decir que la edición francesa de este texto fue una “traducción del inglés”, como decir que la edición en castellano, que ahora tienen entre sus manos, es una traducción del francés. En realidad, la producción misma de las nuevas teorías queer y post-coloniales es el resultado de numerosos procesos de viaje, desplazamiento y traducción. En este sentido, el espacio contra-sexual es también un espacio contra-textual donde no se pasa por alto el hecho de que la traducción sea una operación política de lectura. Un espacio donde se reafirma también el derecho a la reescritura, a la resignificación y a la “deformación” de las grandes referencias filosóficas. Hay que aclamar la fuerza con la que Beatriz Preciado emprende la deconstrucción de las grandes ficciones filosóficas francesas y las lecturas transnacionales que esta suscita, recordándonos de paso que todo texto, todo discurso, toda teoría es contrabando. Esta es una de las enseñanzas del *Manifiesto*: no existen los textos originales, como tampoco hay lenguas nacionales puras a las que estos puedan ser remitidos. Toda lectura es ya un proceso de traducción. (Bourcier, 2002: 11-12)

En conclusión, como hemos visto en el análisis realizado de las obras de Ralf König y Eduardo Mendicuttí en el período 1987-2012, no es factible pensar en términos y

⁹⁸⁰ Cf. MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, 2004.

⁹⁸¹ En ese sentido, en mi versión de lo queer, no importa la presencia del término queer, lo que importa es la lucha política por la libertad de los sujetos que son “exterminados” por un régimen heteronormado represivo y disciplinador. No quiero decir que estoy en contra de los términos, los posicionamientos identitarios son de una importancia medular para la acción política y la lucha contra la heteronormatividad y el régimen farmacopornográfico. En ese sentido, las identidades disidentes, en tanto identidades configuradas políticamente como disruptivas de un régimen de normalidad social y sexual, son necesarias para evitar el disciplinamiento social de los que somos diferentes de “lo normal”.

categorías cerradas y rígidas. Por eso mismo los posicionamientos identitarios pueden pensarse como disidencia sexual, política y social. De ahí que el concepto “sexualidades disidentes” tenga una amplitud propia de lo queer que permite abrir el campo de acción de las posibilidades de la subversión de sexo-género y sus espacios de representación. Las categorías pueden o no funcionar, pero considero que lo interesante es pensarlas en sus contextos y su historia, para enriquecer el análisis de las mismas. Haber trabajado sobre dos autores como König y Mendicutti nos permitió trazar una serie de puntos que marcan una constelación sistémico-global para comenzar a pensar la sexualidad disidente en virtud de una representación cultural transnacional que rompe con cualquier idea de normalidad y corrección política.

E. BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA DE RALF KÖNIG

- KÖNIG, Ralf. *Comics, Cartoons, Critzeleien*. Berlín: Janssen, 1992 [1988].
- / VOGT, Christine (ed.). *Der Eros der Nasen. Comics von Ralf König*. Oberhausen: Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, 2009.
- /RAMMBOCK, Xaver [KUDLIK, Carsten]. *Die Welt der Knollennasen. Eine sozio-rhinologische Untersuchung*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2010.
- *Konrad und Paul – Ist der Ruf erst ruiniert*. Colonia: Egmont Ehapa, 2013.
- *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*. Sonnenberg: Edition Kunst der Comics, 1996.
- /WALZ, Martin. *Kondom des Grauens. Das Buch zum Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- *Deutsche Tutenpost*. Berlín: Janssen, 1991.
- “Gelöst Entblösst” en HOPF, Rinaldo. *Subversiv. Fotografien- Photographs. 1988-2004*. Tübingen: konkursbuch, 2004, pp. 6-7.
- *Elftausend Jungfrauen*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 2012.
- *Der dicke König*. Colonia: Egmont Ehapa, 2011.
- *Jago*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1998. [Hay edición castellana: *Yago*. Barcelona: La Cúpula, 1998, trad. de Wladimir Padrós]
- *Bullenklöten!* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1992. [Hay edición castellana: *Huevos de toro*. Barcelona: La Cúpula, 1994, trad. de Wladimir Padrós]
- *Sahneschnittchen*. Hamburgo: Carlsen, 1992. [Reedición de *SchwulComix 4*, 1986/Hay edición castellana: *Suspiros de monja y otras mariconadas*. Barcelona: La Cúpula, 2004, trad. de Wladimir Padrós]
- *Sylvester-Tuntenball*. Hamburgo: Carlsen, 1991. [Reedición de *SchwulComix 3*, 1985/Hay edición castellana: *Fiesta de mariquitas*. Barcelona: La Cúpula, 2005, trad. de Wladimir Padrós]
- *Bis auf die Knochen*. Kunst der Comics, 1990. [Hay edición castellana: *El retorno del condón asesino*. Barcelona: La Cúpula, 2004, trad. de Pilar Pardo y Arnim Schulz]
- /MEYER, Detlev. *Heiße Herzen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1990. [Hay edición castellana: *Corazones Calientes. Historias de amor*. Barcelona: La Cúpula, 2002, trad. de Wladimir Padrós y Lola Pérez Pablos]
- *Zitronenröllchen*. Hamburgo: Carlsen, 1990. [Hay edición castellana: *Bracitos de gitano*. Barcelona: La Cúpula, 2001, trad. de Wladimir Padrós]
- *Beach Boys*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1989. [Hay edición castellana: *Beach Boys*. Barcelona: La Cúpula, 1993, trad. de Wladimir Padrós]
- *Prall aus dem Leben*. Hamburgo: Carlsen, 1989. [Hay edición castellana: *Retazos de la vida*. Barcelona: La Cúpula, 1999, trad. de Wladimir Padrós]
- *Safer Sex Comic*. Berlín: Deutsche Aids-Hilfe e.V., 1989.
- *Pretty Baby*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1988. [Hay edición castellana: *Pretty Baby*. Barcelona: La Cúpula, 1992, trad. de Pilar Pardo]
- *Kondom des Grauens*. Sonnenberg: Alpha Comic/Kunst der Comics, 1988 [1987]. [Hay edición castellana: *El condón asesino*. Barcelona: La Cúpula, 1991, trad. de Wladimir Padrós]
- *Super Paradise*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1999. [Hay edición castellana: *Konrad y Paul Super Paradise*. Barcelona: La Cúpula, 1999, trad. de Wladimir Padrós]
- *Wie die Karnickel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. [Hay edición castellana: *Como conejos*. Barcelona: La Cúpula, 2003, trad. de Wladimir Padrós]

- *Sie dürfen sich jetzt küssen.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003. [Hay edición castellana: *Podéis besaros.* Barcelona: La Cúpula, 2004, trad. de Wladimir Padrós]
- *Dschinn Dschinn 1. Der Zauber des Schabbar.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005. [Hay edición castellana: *¡Oh genio! El hechizo de Shabbar.* Barcelona: La Cúpula, 2006, trad. de Wladimir Padrós]
- *Dschinn Dschinn 2. Schleierzwang im Sündenpflu.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006. [Hay edición castellana: *¡Oh genio! El velo en el semillero del vicio.* Barcelona: La Cúpula, 2006, trad. de Wladimir Padrós]
- *Der bewegte Mann.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987. [Hay edición castellana: *El hombre deseado/El hombre nuevo.* Barcelona: La Cúpula, 1992, trad. de Pilar Pardo]
- *Lysistrata.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1987. [Hay edición castellana: *Lisístrata.* Barcelona: La Cúpula, 1993, trad. de Wladimir Padrós]
- *Safere Zeiten/Macho Comix.* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1997. [Edición conjunta de las dos obras publicadas originalmente en 1988 y 1984 respectivamente/Hay edición castellana de *Safere Zeiten: La noche más loca.* Barcelona: La Cúpula, 1995, trad. de Wladimir Padrós]
- *Hempels Sofa.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. [Hay edición castellana: *El diván de la psicóloga.* Barcelona: La Cúpula, 2008, trad. de Wladimir Padrós]
- *Prototyp.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008. [Hay edición castellana: *Prototipo.* Barcelona: La Cúpula, 2009, trad. de Wladimir Padrós]
- *Archetyp.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. [Hay edición castellana: *Arquetipo.* Barcelona: La Cúpula, 2009, trad. de Wladimir Padrós]
- *Antytip.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010. [Hay edición castellana: *Antitipo.* Barcelona: La Cúpula, 2011, trad. de Wladimir Padrós]
- *Konrad und Paul 2.* Hamburgo: Carlsen, 1994. [Hay edición castellana: *Konrad & Paul Volumen 2.* Barcelona: La Cúpula, 2006, trad. de Wladimir Padrós]
- *Konrad und Paul 3.* Hamburgo: Carlsen, 1993. [Hay edición castellana: *Konrad & Paul Volumen 3.* Barcelona: La Cúpula, 2007, trad. de Wladimir Padrós]
- *Götterspeise.* Hamburgo: Männerschwarm, 2012.
- *Poppers! Rimming! Tittentrim!* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2001. [Hay edición castellana: *Poppers.* Barcelona: La Cúpula, 2008, trad. de Wladimir Padrós]
- *Konrad und Paul.* Hamburgo: Carlsen, 1993. [Hay edición castellana: *Konrad & Paul Volumen 1.* Barcelona: La Cúpula, 2005, trad. de Wladimir Padrós]
- *Stutenkerle.* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2008. [Hay edición castellana: *Cosa de hombres.* Barcelona: La Cúpula, 2009, trad. de Wladimir Padrós]
- *Roy & Al.* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2004. [Hay edición castellana: *Roy & Al.* Barcelona: La Cúpula, 2004, trad. de Wladimir Padrós]
- *Trojanische Hengste.* Hamburgo: Männerschwarm, 2006. [Hay edición castellana: *Troya.* Barcelona: La Cúpula, 2007, trad. de Wladimir Padrós]
- *Schillerlöckchen.* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2009. [Hay edición castellana: *Pastitas de hojaldre.* Barcelona: La Cúpula, 2010, trad. de Wladimir Padrós]
- *Suck My Duck!* Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2004. [Hay edición castellana: *Suck my Duck/chupa mi pato.* Barcelona: La Cúpula, 2008, trad. de Wladimir Padrós]
- /MOERS, Walter. *Schulxx-Comix.* Sonneberg: Alpha Comic/Kunst der Comics, 1990.

- /MISCH, Heike (entrevistadora). "Plaudern mit Heike", en KÖNIG, Ralf. *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*. Sonnenberg: Edition Kunst der Comics, 1996, pp. 55-66.
- "Tappajakondomi – Jäykistävää Kauhua" en KÖNIG, Ralf/WALZ, Martin. *Kondom des Grauens. Das Buch zum Film*. Hamburgo: Rowohlt, 1996, pp. 6-7.
- ...und das mit links! Berlín: Janssen, 1993. [Hay edición castellana: *Con la mano izquierda*. Barcelona: La Cúpula, 1996, trad. de Wladimir Padrós]

2. BIBLIOGRAFÍA DE EDUARDO MENDICUTTI

- MENDICUTTI, Eduardo. "Libros que 'entienden': hacia una canon de la literatura gay." en *Qué leer*, Nº 69, 2002, pp. 28-32.
- "A ver quién es el guapo" en *El Mundo*, 24 de enero, 2001. Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/24/anticuario/980353871.html>
 - "Apuntes para una aproximación a la literatura gay" en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia*. Vol. I/Perspectivas gays. Barcelona: Laertes, 2007, pp. 81-86.
 - "El kiwi es una fruta corriente" en *Revista N. Suplemento cultural de diario Clarín*, 10 de marzo, 2007.
 - "El martirio de San Onésimo" en *Letra Internacional*, vol. 1, Nº 34, 1994, pp. 66-67.
 - "La novela y el lenguaje coloquial" en *Escritores en la biblioteca. Conferencia de Eduardo Mendicutti*, 13 de noviembre, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, 2008. Disponible en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/fgu/de-scargas/forocomplutense/conf_emendicutti_131108.pdf
 - "Los delirios salvadores (a propósito de la poesía de Luis Antonio de Villena)", en presentación del libro *Asuntos de Delirio*, 2004. Disponible en <http://luisantoniodevillena.es/web/bibliografia/contenidos?referencia=37>
 - "Palmera al habla" en *Revista Alcántara*, Nº 61-62, 2005, Diputación de Cáceres, pp. 47-53, disponible en: <http://www.dip-caceres.org/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/caceres/cultura/revistas-alcantara/revista-alcantara-61-62/061-004.pdf>
 - "Prólogo" en GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Madrid: Bibliotex, 2001.
 - "Pureza" en *El País* (España), 19 de julio, 2011. Disponible en http://elpais.com/diario/2011/07/19/revistaverano/1311026407_850215.html
 - "Recordando en Cádiz lo escrito y lo vivido" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 23-28.
 - "Un hombre nuevo" en *El mundo*, 24 de marzo, 2006. Disponible en <http://www.caffereggio.es/2006/03/24/un-hombre-nuevo-de-eduardo-mendicutti-en-el-mundo>
 - *Duelo en Marilyn City*. Madrid: la esfera de los libros, 2003.
 - *El ángel descuidado*. Barcelona: Tusquets, 2002
 - *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets, 1991.
 - *El salto del ángel*. Madrid: Fundación Colegio del Rey, 1985.
 - *Estoy oyendo roncar a mi madre*. Baeza: Ayuntamiento de Baeza, 2009.
 - *La Susi en el vestuario blanco*. Madrid: la esfera de los libros, 2003.
 - *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets, 1993.
 - *Mae West y yo*. Barcelona: Tusquets, 2011.
 - *Siete contra Georgia*. Barcelona: Tusquets, 1987.
 - *Tiempos mejores*. Barcelona: Tusquets, 1989.
 - *Última conversación*. Barcelona: Tusquets, 1991 [1984].

- *Una caricia para Rebeca Soler*. Zarauts: Ediciones de la Caja de Guipúzcoa, 1988.
- *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets, 1988 [1982].
- *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona: 1997.
- *El beso del cosaco*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- *Ganas de hablar*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- /CANO LÓPEZ, Manuel (ilustrador). *Aquella vendimia*, Madrid: Cuadernos del Krónion, 2012.
- /SAXE, Facundo (entrevistador) "Entrevista a Eduardo Mendicutti", 2008. [Entrevista íntegra inédita, se ofrece como apéndice en esta tesis, versión reducida publicada en *Soy-Página/12*, "Sacándose las ganas", viernes 5 de diciembre, 2008, disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento_s/soy/1-469-2008-12-10.html]
- *Fuego de marzo*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- *California*. Barcelona: Tusquets, 2005.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELOVE, Henry/BARALE, Michèle Aina/HALPERIN, David M. (eds.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 1993.
- ADKINKS, Jeremie. "Op-ed: What Happened When I Met Dave Kopay" en *Advocate.com*, 2013. Disponible en <http://www.advocate.com/commentary/2013/08/29/op-ed-what-happened-when-i-met-dave-kopay>
- AG QUEER STUDIES (Hrsg.). *Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen*. Hamburgo: Mönnerschwarm, 2009.
- AGUINAGA, Pablo León. *El cine norteamericano y la España Franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponible en <http://eprints.ucm.es/8378/> [Tesis doctoral]
- ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo" en *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/Universitat Jaume I, 2008, pp. 25-65. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/iso4c.pdf>
- ALDAMA, Frederick Luis. *Multicultural Comics. From Zap to Blue Beetle*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- ALDRICH, Robert/WOTHERSPOON, Garry. *Who's Who in Contemporary Gay and Lesbian History. From World War II to the Present Day*. Nueva York: Routledge, 2005 [2001].
- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos. "Ganímedes emancipado: Cine español, adolescencia y homosexualidad" en *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/Universitat Jaume I, 2008, pp. 152-165. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/iso4c.pdf>
- ALIAGA, J. V. *Bajo vientre: representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*. Valencia: Generalidad Valenciana, 1997.
- /GARCÍA CORTÉS, J. M. (eds.). *De amor y rabia: acerca del arte y el sida*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1993.
- /GARCÍA CORTÉS, J. M. *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Editorial Gay y Lesbiana, 1997.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- ALTARRIBA, Antonio. "Texto y representación gráfica. La historieta" en *Revista de Filología Francesa*, Nº 7, 1995, pp. 13-29.

- ALTISENT, Marta E. (ed.). *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- AMAR SÁNCHEZ, A. M. *El relato de los hechos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- AMÍCOLA, José. "El debate *queer*" en *Lectures du genre*, N° 1, 2007, pp. 68-73. Disponible en http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_1/
- *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- *Camp y posvanguardia. Manifestaciones Culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- *La batalla de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003
- *Un corte de género: mito y fantasía*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- ANDRÉS, Rodrigo (ed.). *Homoerotismos literarios*. Barcelona: Icaria, 2011.
- ANGER, Kenneth. *Hollywood Babilonia I*. Barcelona: Tusquets, 2006 [1985].
- *Hollywood Babilonia II*. Barcelona: Tusquets, 2002 [1984].
- ANNUSS, Evelyn/SCHMIDT, Robert. "The Butler Boom: Queer Theory's Impact on German Women's/Gender Studies" en LOREY, Christoph/PLEWS, John L. *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia: Camden House, 1998, pp. 73-86.
- ANZALDÚA, Gloria. "La Prieta" en KEATING, AnaLouise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2009 [1981], pp. 38-50.
- "Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan" en VVAA. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: traficantes de sueños, 2004 [1987], pp. 71-80.
- "To(o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana" en KEATING, AnaLouise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2009 [1991], pp. 163-175.
- *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: aunt lute books, 1987.
- ARIÈS, Philippe/BÉJIN, André (dir.). *Comunicación, 35. Sexualidades occidentales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010 [1982].
- ARISTÓFANES. *Lisístrata*, Buenos Aires: Losada, 2008 [Introducción, traducción y notas de Claudia Fernández].
- ATKINS, Robert. "Goodbye Lesbian/Gay History. Hello Queer Sensibility: Meditating on Curatorial Practice" en *Art Journal*, vol. 55, N° 4, 1996, pp. 80-86. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/777660>
- AXENKOPF, Volker. *Queer in - Gender out: Ein Ausweg aus dem binären Geschlechterdenken?* Hamburgo: Diplomica Verlag, 2011.
- BADINTER, Elisabeth/LAABS, Klaus (eds.). *Lesben, Schwule, Standesamt: die Debatte um die Homoehe*. Berlín: Christoph Links Verlag, 1991.
- BALDERSTON, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004.
- /QUIROGA, José. *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.
- BALKE, Florian. "Elftausend Jungfrauen können irren: Ralf König plädiert dafür, es mit dem Martyrium lieber seinzulassen" en *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 24 de diciembre, 2012. Disponible en <http://www.ralf-koenig.com/heilsplanverweigerung.html>
- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María. "Escritoras en la gran pantalla. La legión de la decencia vs. la fábrica de sueños" en *Aposta. Revista de ciencias sociales*, N° 50, 2011, pp. 1-30. Disponible en <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ballesteros6.pdf>
- BARRERO, Manuel. "De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta" en PEPPINO BARALE, Ana María. *Narrativa Gráfica. Los*

- entresijos de la historieta*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, pp. 29-60.
- BARROS GRELA, Eduardo. "Poéticas del desplazamiento en *California*, de Eduardo Mendicutti", en *Mester*, vol. XL, N° 1, pp. 23-32.
- BARTHOLOMAE, Joachim (Hg.). *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1996.
- "Konrad und Paul verführen die Nation" en BARTHOLOMAE, Joachim (Hg.). *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1996, pp. 4-10.
- BARTONE, Richard C. "Praunheim, Rosa von" en SUMMERS, Claude J. (Ed.) *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtc.com/arts/praunheim_r.html.
- BAUDRILLARD, Jean/GUILLAUME, Marc. *Figuras de la alteridad*, Madrid, Taurus, 2000.
- BELL, David/BINNIE, Jon. *The Sexual Citizen. Queer Politics and Beyond*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BELLUCCI, Mabel/RAPISARDI, Flavio. "Alrededor de la identidad. Las luchas políticas del presente" en *Nueva Sociedad*, N° 162, 1999, pp. 40-53.
- BERGER, Maurice/WALLIS, Brian/WATSON, Simon. *Constructing Masculinity*. Nueva York/Londres: Routledge, 1995.
- BERGMAN, EmilieL./SMITH, Paul Julian (eds.). *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press, 1995.
- BERLANT, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham/Londres: Duke University Press, 2011.
- /WARNER, Michael. "Sexo en público" en *Fractal*, vol. IV, N°12, 1999 [1998], s/p. Disponible en http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/berland.html
- /WARNER, Michael. "Sex in Public" en *Critical Inquiry*, vol. 24, N° 2, 1998, pp. 547-566. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1344178>
- /WARNER, Michael. "What Does Queer Theory Teach Us about X?" en *PMLA Journal*, N° 110, 1995, pp. 343-349.
- "Live Sex Acts (Parental Advisory: Explicit Material)" en *Feminist Studies*, vol. 21, N° 2, 1995, pp. 379-404. Disponible en: <http://www.jstor.org>
- BERONE, Lucas R. "De la historieta en la "literatura popular": negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones" en *V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario "Las ciencias sociales y humanas en Córdoba"*, mayo, Universidad Nacional de Córdoba, 2007. Disponible en: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/06/delahistorietaenlaliteraturapopular.pdf>
- BERSANI, Leo. "Is the Rectum a Grave?" en *October*, N° 43, 1987, pp. 197-222. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3397574>
- "Sociality and Sexuality" en *Critical Inquiry*, vol. 26, N° 4, verano 2000, pp. 641-656. Disponible en <http://www.jstor.org>
- *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: El cuenco de plata/Ediciones literales, 2011 [1986].
- *Homos*. Buenos Aires: Manantial, 1999 [1995].
- *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chigaco: The University of Chicago Press, 2010.
- /PHILLIPS, Adam. *Intimacies*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2008.
- BLACKMORE, Josiah/HUTCHESON, Gregory S. *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham: Duke University Press, 1999.
- BOCHOW, Michael. "Aids and gay men: individual strategies and collective coping. A follow-up study of gay men in the Federal Republic of Germany" en *European Sociological Review*, vol. 6, N° 2, 1990, pp. 181-188. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/522490>

- *AIDS: Wie leben schwule Männer heute?* Berlín: AIDS-FORUM, 1988.
- BORNEMAN, John. "AIDS in the Two Berlins" en *October*, N° 46, 1987, pp. 223-236.
- BOURCIER, Marie-Hélène (dir.). *Q comme Queer. Les séminaires Q du Zoo (1996-1997)*. Lille: Cahiers Gay Kitsch Camp, 1998.
- "« La fin de la domination (masculine) » Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer" en *Multitudes*, N° 12, 2003, pp. 69-80.
- "« Red Light district et porno durable?! » Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe?: un autre porno est possible" en *Multitudes*, N° 42, 2010, pp. 82-93.
- "Queer Move/ments" en *Mouvements*, N° 20, 2002, pp. 37-43.
- *Queer zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. París: Éditions Balland, 2001.
- "Prefacio de Marie-Hélène Bourcier" en PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002 [2000], pp. 9-13.
- BOURSICAUT, Hélène. "Splendeurs et misères de quelques homos, hétéros et autres animaux : *Comme des lapins* de Ralf König ou la comédie de moeurs façon BD" en *Germanica*, N° 47, 2010, pp. 127-144. Disponible en <http://germanica.revues.org/1127>
- BRENNAN, Toni/HEGARTY, Peter. "Who was Magnus Hirschfeld and why we need to know?" en *History and Philosophy of Psychology*, 2007, vol. 9, N° 1, pp. 12-28.
- BRETZ, Leah/LANTZSCH, Nadine. *Queer_Feminismus. Label & Lebensrealität*. Münster: Unrast Verlag, 2013.
- BRUNEL, Pierre/CHEVREL, Yves (eds.). *Compendio de Literatura Comparada*. Ciudad de México: siglo veintiuno editores, 1994 [1989].
- BRYSON, Valerie. *Feminist Political Theory. An Introduction*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003 [1992].
- BUNZL, Matti. "Outing as Performance/Outing as Resistance: A Queer Reading of Austrian (Homo)Sexualities" en *Cultural Anthropology*, vol. 12, N° 1, 1997, pp. 129-151. Disponible en <http://www.jstor.org>
- BURELLO, Marcelo G. *Panorama de la Literatura Alemana Contemporánea*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2009.
- BURGOS DÍAZ, Elvira. "Cuerpos que hablan" en ARREGUI, Jorge V./GARCÍA GONZÁLEZ, Juan A. (eds.). *Significados corporales*. Málaga: Contrastes, 2006, pp. 93-109.
- BURROLA VÁSQUEZ, José Jesús. "La Madelón y el fallido golpe de estado en España en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti" en BURROLA VÁSQUEZ, José Jesús. *La Perspectiva de género y la historia en la novela hispánica contemporánea : Eduardo Mendicutti, Pedro Lemebel y Fernando Zamora*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2007, pp. 30-55. Disponible en <http://www.bibliotecadigital.uson.mx/>
- BUSCH, Wilhelm. *Das grosse Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- "« Soy sólo parte de ellos' ». Hanna Arendt, *The Jewish Writings*" en *Lectora*, N° 15, 2009, pp.31-41, 2009.
- "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en *Debate Feminista*, vol. 18, 1998 [1990], pp. 296-314.
- "Against Proper Objects" en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, N° 2-3, pp. 1-26.
- "Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del "postmodernismo" en *La Ventana*, N° 13, 2001, pp. 7-41.
- "Performatividad, precariedad y políticas sexuales" en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, N° 3, 2009, pp. 321-336.

- "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico" en NICHOLSON, Linda J. *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria, 1992 [1990], pp. 75-95.
- "Revisiting Bodies and Pleasures" en *Theory Culture Society*, vol. 16, Nº 2, 1999, pp. 11-20.
- "Sexo y género en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir" en *Mora*, Nº 4, 1998, pp. 10-44.
- "Violencia, luto y política" en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 17, 2003, pp. 82-99.
- *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge, 1993.
- *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós, 2010 [1993].
- *Frames of War. When Is Life Grievable?* Nueva York/Londres: Verso, 2009.
- *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001 [1997].
- *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006 [2004].
- *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007 [1990].
- *Excitable speech. A politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004 [1997].
- *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006 [2004].
- /SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009 [2007].
- BUXÁN, Xosé M. "Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir", en ALIAGA, Juan Vicente (ed.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, pp. 201-208.
- (comp.). *ConCiencia de un singular deseo. Estudios Lesbianos y Gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes, 1997.
- CABRAL, Mauro. "El cuerpo en el cuerpo: una introducción a las biopolíticas de la intersexualidad" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº Extra 11, 2006, pp. 47-68.
- "Hibridaciones. De la diferencia sexual a las prótesis sexuadas" en BRUNSTEINS, P./TESTA, A. (eds.). *Conocimiento, normatividad y acción*. Córdoba: FFyH-UNC, 2007.
- CALIFIA, Pat. *Public Sex. The Culture of Radical Sex*. San Francisco: Cleiss Press, 2000 [1994].
- *Sex Changes. The Politics of Transgenderism*. San Francisco: Cleiss Press, 1997.
- /SWEENEY, Robin. *The Second Coming: A Leatherdyke Reader*. Nueva York: Alyson Books, 1996.
- CAMPAGNOLI, Mabel "La mujer barbuda: una mirada epistemosexual" en *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*, 10 al 12 de noviembre, Universidad Nacional de La Plata, 2008. Disponible en <http://viiif.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/CAMPAGNOLI%20Mabel.pdf>
- "El género como categoría útil" en *Fazendo Género 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 23 a 26 de agosto, 2010. Disponible en http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277933399_ARQUIVO_CAMPAGNOLIFazendoGenero9.pdf
- CAMPE, Joachim (Hg.). *Andere Lieben. Homosexualität in der deutschen Literatur. Ein Lesebuch*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988.

- CARDIN, Alberto/DE FLUVIÁ, Armand (eds.). *SIDA. ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?* Barcelona: Laertes, 1985.
- CASTELLANI, Jean-Pierre. "Perspectivas del columnismo en la prensa española" en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, Nº 12, 2008, pp. 69-77.
- CASTILLA ORTIZ, Francisco Eduardo. *The construction of the gay spiritual identity in novels of Juan Goytisolo and Eduardo Mendicutti*. Ann Arbor: ProQuest/The University of Utah, 2008. [Tesis doctoral]
- CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso. "Teoría rarita" en CÓRDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 165-178.
- CHAMPAGNE, John. "Stop Reading Films!": Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography" en *Cinema Journal*, vol. 36, Nº 4, 1997, pp. 76-97.
- CHAUNCEY, George. *Gay New York: gender, urban culture, and the makings of the gay male world, 1890-1940*. Nueva York: BasicBooks, 1994.
- CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana/HERNÁNDEZ, Librada (eds.), *Reading and Writing the 'Ambiente'. Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- CHEVREL, Éric. "Aristophane et Shakespeare en bandes dessinées: Ralf König et les réécritures de classiques dans *Lysistrata* et *Jago*" en *Germanica*, Nº 47, 2010, pp. 145-159. Disponible en: <http://germanica.revues.org/1132>
- CHIACCHIO, Cecilia/CASALE, Rolando. *Máscaras del deseo: una lectura del deseo en Judith Butler*. Buenos Aires: Catálogos, 2009.
- CHISHOLM, Dianne. *Queer Constellations. Subcultural Space in the Wake of the City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- CIXOUS, Hélène. *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso, 2004.
- CLEMINSON, Richard/VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *'Los Invisibles' A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- COLMEIRO, José "Plumas y pistolas: La crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti" en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 44, Nº 3, 2010, pp. 589-609.
- "España al borde de un ataque de nervios: la pluma maricona de Eduardo Mendicutti en *Una mala noche la tiene cualquiera*" en BODENMÜLLER, Thomas y otros (edd). *Romane in Spanien 1975-2000*. Frankfurt/Main, Valentia, 2009, pp. 29-50.
- CORBALÁN, Ana M. "Transgresión e hibridez corporal: ambigüedad sexual y nacional en *Una mala noche la tiene cualquiera*" en CORBALÁN, Ana M. *El cuerpo del delito: transgresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2006, pp. 37-102. Disponible en https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent?id=uuid:90147de3-a44b-467e-a8c1-39f45e0115ef&ds=DATA_FILE [Tesis doctoral]
- *El cuerpo del delito: transgresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2006. [Tesis doctoral]
- CÓRDOBA GARCÍA, David. "Identidad sexual y performatividad" en *Athenea Digital*, Nº 4, 2003, pp. 87-97. Disponible en <http://www.redalyc.org/>
- "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad" en CÓRDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 21-66.
- /SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco (eds). *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- COSSIA, Lautaro. "De la literatura a la historieta. Transposición y producción de sentido" en *La Trama de la Comunicación*, vol. 13, 2008, pp.197-207.

- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2003.
- CRIMP, Douglas (ed.). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- "Right On, Girlfriend!" en *Social Text*, N° 33, 1992, pp. 2-18. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/466431>
- "AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism" en *October*, N° 43, 1987, pp. 3-16.
- "How to Have Promiscuity in an Epidemic" en *October*, vol. 43, 1987, pp. 237-271.
- *AIDS Demo Graphics*. Seattle: Bay Press, 1990.
- *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. "Crítica literaria y políticas de género" en *Feminismo/s*, N° 1, 2003, pp. 73-86.
- CURRY, Ramona. *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*. Minneapolis: University of Arizona Press, 1996.
- DANIEL, Lisa/JACKSON, Claires. *The Bent Lens. A World Guide to Gay & Lesbian Film*. Crows Nest: Allen & Unwin, 2003 [1997].
- DAVISON, Guy. "'Contagious Relations' Simulation, Paranoia, and the Postmodern Condition in William Friedkin's *Cruising* and Felice Picano's *The Lure*" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 11, N° 1, 2005, pp. 23-64.
- DE LAURETIS, Teresa (ed). *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, N° 2, 1991.
- "Film and the Visible" en BAD OBJECT-CHOICES (ed.). *How do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press, 1991, pp. 223-264.
- "Habit Changes" en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, N° 2-3, 1994, pp. 296-313.
- "Identidades de género y malos hábitos (Gender Identities and Bad Habits)" en *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/Universitat Jaume I, 2008, pp. 13-24. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/iso4c.pdf>
- "La tecnología de género" en *Mora*, N° 2, 1996, pp. 6-34.
- "Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, N° 2-3, 2011, pp. 243-263.
- "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction" en DE LAURETIS, Teresa (ed). *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, N° 2, 1991, pp. III-XVIII.
- *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000.
- *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- DEAN, Tim. *Unlimited Intimacy. Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- DEGELE, Nina. *Gender/Queer Studies: Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH, 2008.
- DEGGENS, Marc. "Pequeños homosexuales con narices bulbosas. El dibujante de tiras cómicas Ralf König" en *Goethe-Institut Online-Redaktion*, 2003. Disponible en <http://www.goethe.de/kue/lit/prj/com/pch/chk/es62837.htm>
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1990 [1975].
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Melusina, 2007.

- DÍAZ, Esther. "Los nietos de Foucault" ZELCER, Beatriz (comp.). *Diversidad sexual*. Buenos Aires: APA-Lugar Editorial, 2010, pp. 167-182.
- DI SEGNI, Silvia. *Sexualidades. Tensiones entre la psiquiatría y los colectivos militantes*. Buenos Aires: FCE, 2013.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1999 [1991].
- DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*. Buenos Aires: Nueva visión, 2009.
- DOSE, Ralf. "Sexualidad: las provocaciones de un pionero" en RICHARD, Lionel (ed.). *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993 [1991], pp. 163-174.
- DOTY, Alexander. "¿Qué es lo que más produce el queerness?" en *Debate Feminista*, vol. 16, 1997, pp. 98-111.
- "Introduction: The Good, the Bad, and the Fabulous; or The Diva Issue Strikes Back" en *Camera Obscura*, N° 23.1, 2008, pp. 1-8.
- "Introduction: There's Something about Mary" en *Camera Obscura*, N° 22.2, 2007, pp. 1-9.
- *Flaming Classics. Queering the Film Canon*, New York: Routledge, 2000.
- *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1997 [1993].
- DUDEN, Barbara. "Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung" en *Feministische Studien*, N° 11, 1993, pp. 24-33.
- DUGGAN, Lisa/HUNTER, Nan D. *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*. Nueva York: Routledge, 2006 [1995].
- DYER, Richard. "Less and More than Women and Men: Lesbian and Gay Cinema in Weimar Germany" en *New German Critique*, N° 51, 1990, pp. 5-60. Disponible en www.jstor.org
- "Male gay porn. Coming to terms" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, N° 30, 1985, pp. 27-29. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archivo/onlinesays/JC30folder/GayPornDyer.html>
- "Rock: The Last Guy you'd have figured?" en DYER, Richard. *The Culture of Queers*. Londres/Nueva York: Routledge, 2002, pp. 159-174.
- *The Culture of Queers*. Londres/Nueva York: Routledge, 2002.
- ECHAVARREN, Roberto (comp.). *Porno y Post Porno*. Montevideo: Casa editorial HUM, 2009.
- "Rosa Prepucio. Las Crónicas de Alejandro Modarelli" en MODARELLI, Alejandro. *Rosa Prepucio. Crónicas de sodomía, amor y bigudí*. Buenos Aires: Mansalva, 2011, pp. 131-140.
- *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- EDELMAN, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1994.
- *No Future: Queer Theory And The Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- EDWARDS, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick*. Nueva York/Londres: Routledge, 2009.
- EIGLER, Friederike/KORD, Susanne (eds.). *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- ELLIS, Robert R. *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Champaign: University of Illinois Press, 1997.
- ENG, David L./HALBERSTAM, Judith/MUÑOZ, José Esteban. "Introduction: What's Queer about Queer Studies Now?" en *Social Text*, N° 3-4 84-85, 2005, pp. 1-17.
- EPPS, Brad. "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, N° 225, 2008, pp. 897-920.

- ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001 [1999].
- ERIBON, Didier. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama, 2004 [2001].
- *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama, 1992 [1989].
- *Michel Foucault y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995 [1994].
- ESCÁMEZ, Óscar. "La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90" en ALIAGA, Juan Vicente (ed.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, pp. 413-426.
- ESCOFFIER, Jeffrey. *Bigger than Life. The History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*. Filadelfia: Running Press, 2009.
- ESPINA, Gioconda. "Gayle Rubin, la más buscada" en *IV Jornada Universitaria de la Diversidad Sexual 'Tod@s somos anormales'*, 9 de junio, Universidad Central de Venezuela, 2010. Disponible en http://e-mujeres.net/sites/default/files/Gayle%20Rubin_la%20mas%20buscada.pdf
- EVANS, Jennifer V. "Bahnhof Boys: Policing Male Prostitution in Post-Nazi Berlin" en *Journal of the History of Sexuality*, vol. 12, Nº 4, 2003, pp. 605-636.
- FAUNCE, Rob. "Contagious Homosexuality. Cruising and Sodom and "Gomorrah" en *Bright Lights Film Journal*, Nº 66, 2009. Disponible en <http://brightlightsfilm.com/66/66cruising.php#.UpEUPtI2Yy4>
- FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina, 2006 [2002].
- FEDDERSEN, Jan. "Ich trau dem Braten nicht" en *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 23 de febrero, 2004. Disponible en <http://www.ralf-koenig.com/ich-trau-dem-braten-nicht.html>
- FEINBERG, Leslie. *Trans Liberation: Beyond Pink Or Blue*. Boston: Beacon Press, 1999.
- *Transgender Warriors: making history from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon Press, 1996.
- FEMENÍAS, María Luisa. "Aproximación al pensamiento de Judith Butler", conferencia impartida en Gijón, 5 de diciembre, 2003. Disponible en <http://www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlaweb/femenias.pdf>
- "Butler lee a Beauvoir: Fragmentos para una polémica en torno al 'sujeto'" en *Mora*, Nº 4, 1998, pp. 4-9.
- *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.
- *Sobre sujeto y género. (Re) Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2012.
- /SOZA ROSSI, Paula. *Saberes situados/Teorías trashumantes*. La Plata: FaHCE-CINIG, 2011
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco. "La segunda conquista de México en Eduardo Mendicutti *Tiempos Mejores*" en *La geotextualidad Transatlántica (Lengua literaria, diálogos interculturales, nuevo hispanismo transatlántico)*. III International Congress of Transatlantic Studies, 12 al 15 de abril, Providence: Brown University, 2006.
- "Sexualizing Transatlantic History: Eduardo Mendicutti's *Tiempos mejores*" en ORTEGA, Julio (ed.). *Nuevos Hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 271-284.
- "Transatlantic Eroticism: Violence, Language, and Sex in Eduardo Mendicutti's *Tiempos Mejores*" en *Global Languages, Local Cultures. The American Comparative Literature Association Annual Meeting*, 8 al 12 de abril, Cambridge: Harvard University, 2009.
- "Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy: performance y desidentificación en la segunda transición" en *Spain in the Twenty-First*

- Century: Literature, the Arts, and Culture*, 1 al 4 de noviembre, Columbus: The Ohio State University, 2000.
- FERRARONS, Albert. *Rosa sobre negro. Breve historia de la homosexualidad en la España del siglo XX*. Madrid: Egales, 2010.
- FIGARI, Carlos. "Discursos sobre la sexualidad" en MORÁN FAÚNDES, José y otros (comp.). *Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial, 2012, pp. 59-83.
- FONE, Byrne. *Homofobia. Una historia*. México: Océano, 2008. [2000]
- FORASTELLI, Fabricio/OLIVERA, Guillermo (coord.). *Estudios Queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
- FOSTER, David William (ed.). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- "El estudio de los temas gays en América Latina desde 1980" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, Nº 225, 2008, pp. 923-941.
- /REIS, R. (eds.). *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 [1976].
- *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008 [1984].
- *Historia de la sexualidad. III. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 [1984].
- FOUS-HERNÁNDEZ, Santiago/MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres/Nueva York: I.B.Tauris, 2007.
- FRANCO CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- FRITSCHER, Jack. "Remembrance of Sleaze Past, Present, and Future. Alternatives to the Queer Theory of Vanillaninas" en *Drummer Magazine*, Nº 139, mayo, 1990, pp. 7-11. Disponible en *Gay San Francisco: Eyewitness Vol 3. Drummer Magazine* en www.jackfritscher.com
- "The Catacombs: Fistfucking in a Handball Palace" en *Drummer Magazine*, Nº 23, julio 1978, pp. 8-11. Disponible en *Gay San Francisco: Eyewitness Vol 2. Drummer Magazine* en www.jackfritscher.com
- *Gay San Francisco: Eyewitness Drummer Volume 1*. San Francisco: Palm Drive Publishing, 2008. Disponible en www.jackfritscher.com
- FUSS, Diana (ed.). *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Nueva York: Routledge, 1991.
- *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*. Nueva York: Routledge, 1989.
- GAMSON, Joshua. "Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma" en *Social Problems*, vol. 42, Nº 3, 1995, pp. 390-407. Disponible en <http://www.jstor.org>
- GAN, Jessi. "'Still at the back of the bus': Sylvia Rivera's struggle" en *Centro Journal*, vol. XIX, Nº 1, 2007, pp. 124-139. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37719107>
- GARBER, Linda. "On the Evolution of Queer Studies. Lesbian Feminism, Queer Theory and Globalization" en RICHARDSON, Diane/McLAUGHLIN, Janice/CASEY, Mark E. *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 78-96.
- GARCÍA HERNÁNDEZ OJEDA, Carmen. "La reconstrucción de la memoria histórica transexual y transgénero como paso imprescindible para la plena igualdad" *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/Universitat Jaume I, 2008, pp. 181-182. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/iso4c.pdf>

- GARDNER HONEYCHURCH, Kenn. "La investigación de subjetividades disidentes: retorciendo los fundamentos de la teoría y la práctica" en *Debate Feminista*, vol. 16, 1997 [1991], pp. 112-138.
- GARLINGER, Patrick Paul. "Dragging Spain into the 'Post-Franco' Era: Transvestism and National Identity in Una mala noche la tiene cualquiera" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Nº 24.2, 2000, pp. 363-382.
- /ROSI SONG, H. "Camp: What's Spain got to do with it?" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 5, Nº 1, 2004, pp. 3-12.
- GENZ, Stéphanie/BRABON, Benjamin A. *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- GEOFFROY, Huard de la Marre. "La evidencia de la necesaria igualdad de derechos. Ejemplos en la obra de Eduardo Mendicutti" en *Lectures du genre*, Nº 6, pp. 29-36, 2009. Disponible en http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_6/Huard_de_la_Marre.html
- GIERSDORF, Jens Richard. "Why does Charlotte von Mahlsdorf curtsy? Representations of National Queerness in a Transvestite Hero" en *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*, vol. 12, Nº 2, 2006, pp. 171-196.
- GIFFNEY, Noreen. "Denormatizing queer theory. More than (simply) lesbian and gay studies" en *Feminist Theory*, vol. 5, Nº 1, 2004, pp. 73-78. Disponible en <http://www.sagepublications.com>
- /HIRD, Myra J. (eds.). *Queering the Non/Human*. Hampshire/Burlington: Ashgate Publishing, 2008.
- GIL RODRÍGUEZ, Eva Patricia. "¿Por qué le llaman género cuando quieren decir sexo?: Una aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler" en *Athenea Digital*, Nº 2, 2002, pp. 30-41. Disponible en <http://atheneadigital.net/article/view/50>
- GIL, Silvia L. *Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: traficantes de sueños, 2011.
- GIORGI, Gabriel. "Madrid en tránsito. Travelers, Visibility, and Gay Identity" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 8, Nº. 1-2, 2002, pp. 57-79.
- *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- /RODRÍGUEZ, Fermín (Comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009 [2007].
- GLOVER, David/KAPLAN, Cora. *Genders*. Londres: Routledge, 2000.
- GNISCI, Armando (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002 [1999].
- GNUTZMANN, Rita. *Teoría literaria alemana*. Madrid: Síntesis, 1994.
- GOEBEL, Rolf J. "Queer Berlin: Lifestyles, Performances, and Capitalist Consumer Society" en *The German Quarterly*, vol. 79, Nº 4, 2006, pp. 484-504.
- GOLDMAN, Jane/WOLFREYS, Julian. "Works on the Wild(e) Side – Performing, Transgressing, Queering: Gay Studies/Queer Theories en WOLFREYS, Julian (ed.). *Introducing Literary Theories*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2001, pp. 224-242.
- GONZÁLEZ JURADO, Jorge. "Los insultos en *Mae West* y yo, de Eduardo Mendicutti" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 239-248.
- GONZÁLEZ-SERNA SÁNCHEZ, José María. "La adaptación cinematográfica de obras literarias: Mendicutti frente a Armiñan en *El palomo cojo*" en *El Telar de Ulises*, Nº 2, 2002.
- GOULD, Deborah B. *Moving Politics. Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2009.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Tres problemas para el comparatismo" en *Orbis Tertius*, Nº 12, 2006. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.202/pr.202.pdf

- GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- GREENBERG, David F. *The Construction of Homosexuality*, Chicago: Chicago University Press, 1988.
- GROHMANN, Alexis. "Literatura periódica" en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, año 9, Nº 12, 2008, pp. 59-66.
- GROSSMANN, Thomas. *Schwul – na und?* Hamburgo: Rowohlt, 1981.
- GROVER, Jan Zita. "AIDS: Keywords" en *October*, Nº 43, 1987, pp. 17-30.
- GRUMBACH, Detlef (ed.). *Die Linke und das Laster. Schwule Emanzipation und linke Vorurteile*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1995.
- (Hg.). *Over the Rainbow. Ein Lesebuch zum Christopher Street Day*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2001.
- GUASCH, Oscar. *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1991].
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- GUIRALT GOMAR, Carmen. "Joan Crawford: creación de la *working girl* y continuidad de la "fórmula Crawford" en *Ars Longa*, Nº 17, 2008, pp. 135-147.
- GUTIERREZ, María Alicia (comp.). *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- HAGGERTY, George E./McGARRY, Molly (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- HALBERSTAM, J. *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press, 2013.
- "Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance" en *Social Text*, Nº 37, 1993, pp. 187-201. Disponible en <http://www.jstor.org>
- "Shame and White Gay Masculinity" en *Social Text*, vol. 23, Nº 3-4 84-85, 2005, pp. 219-233.
- "The Anti-Social Turn in Queer Studies" en *GJSS Graduate Journal of Social Science*, vol. 5, Nº 2, 2008, pp. 140-156.
- "What's that Smell?: Queer Temporalities and Subcultural Lives" en *International Journal of Cultural Studies*, vol. 6, Nº 3, 2003, pp. 313-333. Disponible en www.sagepublications.com
- *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press, 2005.
- *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008 [1998].
- *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.
- /LIVINGSTON, Ira (eds.). *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- HALL, Justin. *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.
- HALPERIN, David M. *¿Por qué Diótima es una mujer? El erós platónico y la representación de los sexos*. Córdoba: Ediciones literales/el cuenco de plata, 1999 [1990].
- "¿Hay una historia de la sexualidad?" en *VVAA, Grafías de Eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires: Edelp, 2000 [1989], pp. 21-51.
- "Deviant Teaching" en HAGGERTY, George E./McGARRY, Molly (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 146-167.
- "Homosexualidad, una categoría en crisis" en *La Jornada*, 4 de noviembre, 2004, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/04/ls-halperin.html>
- "Homosexuality's Closet" en *Michigan Quaterly Review*, vol. 41 Nº 1, 2002, pp. 21-54.

- "How to do the History of Male Homosexuality" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 6, Nº 1, 2000, pp. 87-124.
- "Small Town Boy. Neil Bartlett Learns How to Be Gay" en *Tiresias*, Nº 3, 2009. Disponible en <http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>.
- "The Normalization of Queer Theory" en YEP, Gust A./LOVAAS, Karen E./ELIA, John P. *Queer Theory and Communication: From Disciplining Queers to Queering the Discipline(s)*, Harrington Park Press, 2003, pp. 339-343.
- *How to be Gay*. Cambridge/Londres: The Belknap Press/Harvard University Press, 2012.
- *How to Do the History of Homosexuality*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- *One Hundred Years of Homosexuality and other essays on Greek Love*. New York: Routledge, 1990.
- *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2007 [1995].
- *What do gay men want?: an Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
- /TRAUB, Valerie (ed.). *Gay Shame*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- HAMILTON, Marybeth, "I'm the Queen of the Bitches' Female impersonation and Mae West's *Pleasure Man*" en FERRIS, Lesley (ed.). *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*. Londres/Nueva York: Routledge, 1993, pp. 107-118.
- *The Queen of Camp. Mae West, Sex and Popular Culture*. Nueva York: HarperCollins, 1995.
- HANSON, Dian (ed.). *Tom of Finland. The Comics Volume I*. Colonia: Taschen, 2011.
- (ed.). *Tom of Finland. The Comics Volume II*. Colonia: Taschen, 2012.
- HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" en HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995 [1984], pp. 251-312.
- HARK, Sabine (Hrsg.). *Grenzen lesbischer Identitäten. Aufsätze*. Berlín: Querverlag, 1996.
- "Disputed Territory: Feminist Studies in Germany and its Queer Discontents" en *50 Years of the Federal Republic of Germany: Through a Gendered Lens*, 24 al 26 de septiembre, University of North Carolina at Chapel Hill, 1999. Disponible en http://www.unc.edu/depts/europe/conferences/Germany_celeb9900/papers/pdf-papers/harkS.pdf
- "Queer Studies" en: BRAUN, C. V. (Hrsg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender Theorien*. Colonia: Böhlau, 2005, pp. 285-303.
- /ETGETON, Stefan (Hrsg.). *Freundschaft unter Vorbehalt. Chancen und Grenzen lesbisch-schwuler Bündnisse*. Berlín: Querverlag, 1997.
- HARPER, Phillip Brian/McCLINTOCK, Anne/MUÑOZ, José Esteban/ROSEN, Trish. "Queer Transexions of Race, Nation, and Gender. An Introduction" en *Social Text*, vol. 15, Nº 3-4 52-53, 1997, pp. 1-4.
- HAYES, Jarrod/HIGONNET, Margaret R./SPURLIN, William J. *Comparatively Queer. Interrogating Identities across Time and Cultures*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2010.
- HECKE, Helene. "Gefahr im Verzug!? Comics auf dem Prüfstand der Justiz" en *TV Diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien*, 1998, pp. 39-45. Disponible en http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/04/hecke_tvd04.pdf
- HEIDEL, Ulf/MICHELER, Stefan/TUIDER, Elisabeth (Hrsg.). *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2001.

- HERGEMÖLLER, Bernd-Ulrich. *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon*. Hamburgo: Suhrkamp, 2001 [1998].
- HERZOG, Dagmar. "Pleasure, Sex, and Politics Belong Together': Post-Holocaust Memory and the Sexual Revolution in West Germany" en *Critical Inquiry*, vol. 24, Nº 2, 1998, pp. 393-444. Disponible en <http://www.jstor.org/>
- *Sexuality in Europe. A Twentieth-Century History*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- "Tomorrow Sex Will Be Good Again" en SPECTOR, Scott/PUFF, Helmut/HERZOG, Dagmar. *After "The History of Sexuality". German genealogies with and beyond Foucault*. New York/Oxford: Berghahn Books, 2012, pp. 282-286.
- HILDERBRAND, Lucas. "Retroactivism" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, Nº. 2, 2006, pp. 303-317.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009 [1972].
- HOPF, Rinaldo. *Subversiv. Fotografien/Photographs. 1988-2004*. Tübingen: konkursbuch, 2004.
- HORNE, Peter/LEWIS, Reina (eds.). *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. Londres/Nueva York: Routledge, 1996.
- HUNNICUTT, Alex. "Germany" en SUMMERS, Claude J. (ed.) *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2004. Disponible en www.glbtc.com/social-sciences/germany.html.
- INGENSCHAY, Dieter (ed.). *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006.
- "Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición", en RESINA, J.R. (ed.). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2001, pp. 157-190.
- "Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo" en INGENSCHAY, Dieter. *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*. Barcelona, Lumen, 1994, pp. 157-165.
- "Das kommt mir spanisch vor... Homosexualität in der modernen spanischen Literatur" en *Forum: Homosexualität und Literatur*, Nº 16, 1992, pp. 25-52.
- "E. Mendicutti, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* - von falschen Heiligen und echten Ledermännern", en ALTMANN, W./DREYMÜLLER, C./GIMBER, A. *Dissidenten der Geschlechterordnung. Schwule und lesbische Literatur der Iberischen Halbinsel*. Berlin: Tranvia Verlag, 2001, pp. 159-170.
- "Homotextualidad. Imágenes homosexuales en la novela española contemporánea en *Antípodas. Journal of Hispanic Studies*, Nº 11/12, 1999/2000, pp. 49-66.
- "Homotextualität. Schwule Körperbilder im zeitgenössischen spanischen Roman" en: TEUBER, Bernhard (ed.). *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*. Frankfurt/Main: Vervuert, 2002, pp. 221-247.
- "Nackte Schweine, nasse Prinzen. Der Zusammenhang von Autobiographie und Pornographie in der zeitgenössischen Schwulenliteratur" en VINKEN, Barbara. *Die nackte Wahrheit. Studien zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: DTV, 1997, pp. 23-49.
- "Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, entre lo global y lo local" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 191-204.
- "Das kommt mir spanisch vor... Homosexualität in der modernen spanischen Literatur" en *Forum: Homosexualität und Literatur*, Nº 16, 1992, pp. 25- 52.
- /NEUSCHÄFER, H.-J. (edd). *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. Berlín: Tranvía Verlag, 1991.

- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús. "Teatro, comics y Shakespeare: Macbeth en viñetas" en *Tebeosfera*, 2ª Época, Nº 2, 2008. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/teatro_comics_y_shakespeare:macbeth_en_vinetas.html
- JONES, James W. "Cartoons and AIDS: Safer Sex, HIV, and AIDS in Ralf König's Comics" en *Journal of Homosexuality*, Nº 60, 2013, pp. 1096-1116.
- "German and Austrian Literature: Nineteenth and Twentieth-Centuries" en SUMMERS, Claude J. *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtq.com/literature/german_austrian_lit2_19c_20c.html.
- JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutt*. Madrid: Visor Libros, 2012.
- "Eduardo Mendicutt o el discurso de una conciencia solidaria" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutt*. Madrid: Visor, 2012, pp. 35-50.
- "El palomo cojo, de Eduardo Mendicutt y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñán" en *Revista Signa*, Nº 21, 2012, pp. 525-549.
- "Las ganas de hablar de Eduardo Mendicutt" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 705, 2009, pp. 73-90.
- "Mendicutt o la escritura como filosofía de vida" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutt*. Madrid: Visor, 2012, pp. 9-21.
- JURGEIT, Martin/PANNOR, Stefan. "Von Flaschengeistern, weissen Elefanten und homophoben Kötern - Ralf König im 21. Jahrhundert" en *Comixene*, Nº 90, 2005.
- KAYE, Richard A. "Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr" en HORNE, Peter/LEWIS, Reina (eds.). *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. Londres/Nueva York: Routledge, 1996, pp. 86-106.
- KEATING, AnaLouise (ed.). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2009.
- KESSLER, Suzanne J. *Lessons from the Intersexed*. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.
- KIRK, Marshall/MADSEN, Hunter. *After the Ball: how America will conquer its fear and hatred of gays in the '90s*. New York: Double-day, 1989.
- KIRSCH, Max H. *Queer Theory and Social Change*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.
- KLAGES, Elmar. "Elmar Klages über Ralf König" en BARTHOLOMAE, Joachim (Hg.). *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König*. Hamburgo: MönnerschwarmSkript, 1996, pp. 56-87.
- KNIGGE, Andreas C. "Befreinde Komik. Zur gesellschaftlichen Relevanz der Comics von Ralf König" en KÖNIG, Ralf/VOGT, Christine (ed.). *Der Eros der Nasen. Comics von Ralf König*. Oberhausen: Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, 2009, pp. 7-23.
- "Gacker, gacker! 25 Jahre Ralf König" en *Comixene*, Nº 96, 2006. Disponible en: <http://www.ralf-koenig.com/gacker-25-jahre-ralf-koenig.html>
- "Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne" en *Germanica*, Nº 47, 2010, pp. 1-10. Disponible en <http://germanica.revues.org/1082>
- "Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne" en *Germanica*, Nº 47, 2010, pp. 11-24. Disponible en: <http://germanica.revues.org/1082>

- "Satanische Zeichnungen oder: Kampf der Karikaturen Chronik und Hintergründe einer Eskalation" en *Comixene*, Nº 93, 2006. Disponible en: http://www.acknigge.de/ack_a24_karikaturenstreit.html
- KOPAY, David/YOUNG, Perry Deane. *The David Kopay Story: An Extraordinary Self-Revelation*. Maryland: Arbor House, 1977.
- KOSKOVITCH, Gerard. "De "Eldorado" al Tercer Reich. Vida y muerte de una cultura homosexual" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº 5, 2003, pp. 29-54.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve. "Epistemología del closet" en *VVAA, Graffías de Eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires: Edelp, 2000, pp. 53-86.
- "Performatividad queer. *The Art of the Novel* de Henry James" en *Nómadas*, Nº 10, 1999, pp. 198-214. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274017>
- *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press, 1992 [1985].
- *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998 [1990].
- *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press, 1997.
- *Tendencias*. Londres: Routledge, 1994 [1993].
- *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/Londres: Duke University Press, 2003.
- /PARKER, Andrew. *Performativity and Performance*. Nueva York/Londres: Routledge, 1995.
- /MOON, Michael. "Divinity: A Dossier, A Performance Piece, A Little-Understood Emotion" en KOSOFKY SEDGWICK, Eve. *Tendencias*. Londres: Routledge, 1994 [1993], pp. 211-245.
- KRAß, Andreas (Hg). *Queer Studies in Deutschland: interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung*. Berlín: Trafo, 2009.
- (Hg.). *Queer Denken. Queer Studies*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.
- KUNZ, Marco. "De la caballería en un mundo hecho añicos: *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti" en ANDRES-SUÁREZ, Irene/KUNZ, Marco/D'ORS, Inés. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, 2002, pp. 137-164.
- "La final del Mundial, contada por Mae West" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, 2012, pp. 249-260.
- KUZNIAR, Alice (comp.). *Outing Goethe and His Age*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- *The Queer German Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- LAUTMANN, Rüdiger (ed.). *Homosexualität. Handbuch der Theorie-und Forschungsgeschichte*, Frankfurt/Main: Campus Verlag, 1993.
- LEBOVICI, Elisabeth/SÉGURET, Olivier. "Homo pensante: la proliferación del pensamiento queer" en *Debate Feminista*, vol. 16, 1997, pp. 142-145.
- LINK, Daniel. "Apuntes sobre San Sebastián" en *Lectures du genre*, Nº4, 2008, pp. 40-64. Disponible en http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures du genre 4/Link_files/LINK.pdf
- "Hacia las biopolíticas" en *Ramona*, Nº 14, 2001, pág. 4. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/r14.pdf>
- *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma Editorial, 2005.
- *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- LINKS, Frank R. "¿No es de cine?", Miradas intermedias en *Una mala noche la tiene cualquiera* en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 111-126.

- LIST REYES, Mauricio, "Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy", en LIST REYES, Mauricio. *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 2009, pp. 191-226.
- *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 2009.
- /TEUTLE LÓPEZ, Alberto. *Florilegio de deseos. Nuevos enfoques, estudios y escenarios de la disidencia sexual y genérica*. Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- LIZARRAGA CRUCHAGA, Xabier. *Una historia sociocultural de la homosexualidad. Notas sobre un devenir silenciado*. Ciudad de México.: Paidós, 2003.
- LLAMAS, Ricardo (comp.). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: siglo XXI, 1995.
- "El género y la presentación social. Cuatro reflexiones en torno al poder y la construcción de sí" en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 31, 1997, pp. 108-114.
- "La reconstrucción del cuerpo homosexual en los tiempos del SIDA" en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 68, 1994, pp. 141-172. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/768141.pdf>
- *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998.
- "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida" en LLAMAS, Ricardo (comp.). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: siglo XXI, 1995, pp. 157-191
- /VIDARTE, Paco. *Homografías*. Madrid: Espasa, 1999.
- /VIDARTE, Paco. *Extravíos*. Madrid: Espasa, 2001.
- /VILA, Fefa. "Spain: Passion for Live. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado Español" en BUXÁN, Xosé M. *Conciencia de un singular deseo*, Barcelona: Laertes, 1997, pp. 189-224.
- LLOVET, Jordi (ed.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- LÓPEZ PENEDO, Susana. "La legitimación y reivindicación de las prácticas sexuales no normativas en la teoría queer" en GUASCH, Oscar/VÍÑUALES MELÉNDEZ, Olga *Sexualidades: diversidad y control social*. Barcelona: Bellaterra, 2003, pp. 105-124.
- *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid: Egales, 2008.
- LORD, Catherine/MEYER, Richard. *Art & Queer Culture*. Londres/Nueva York: Phaidon Press Limited, 2013.
- LOREY, Christoph/PLEWS, John L. *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia: Camden House, 1998.
- LUZÓN, Virginia/PUIG, Quim. "Sexo y misoginia en la obra de Ralf König" en *Tebeosfera*, 2ª época, N° 9, 2012. Disponible en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/sexo_y_misoginia_en_la_obra_de_ralf_konig.html
- MACCIUCI, Raquel/POCHAT, María Teresa (eds.). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010.
- MAFFÍA, Diana (comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Librería de Mujeres/Feminaria, 2009. [2003]
- /CABRAL, Mauro. "Los sexos, ¿son o se hacen?" en MAFFIA, Diana (ed.). *Sexualidades Migrantes: género y transgénero*, Buenos Aires: Feminaria, 2003, pp. 86-96.
- MAINES, Rachel P. *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Barcelona: milrazones, 2010. [1999]

- MAINGUENEAU, Dominique. *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008 [2007].
- MALONE, Paul M. "From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in *Maybe... maybe not* and *Killer Condom*" en GORDON, Ian/IANCOVICH, Marc/McALLISTER, Matthew P. (Eds.) *Films and comic books*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007, pp. 228-245.
- MANALANSAN IV, Martin F. "Queer Love in the Time of War and Shopping" en HAGGERTY, George E./McGARRY, Molly (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 77-86.
- MARELLO, Emiliano. "Identidad y otredad en "Das lila Lied"" en WAMBA GAVIÑA, Graciela y otros (eds.). *Anuario Argentino de Germanistas*, VII, Buenos Aires: AAG, 2011, pp. 103-112.
- MARINUCCI, Mimi. *Feminism is Queer. The intimate connection between queer and feminist theory*. Nueva York: Zedbooks, 2010.
- MARISTANY, José (ed.). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- "Figuraciones literarias en el homoerotismo en la ficción de los 60/70" en *Hologramática*, vol. 3, N° 11, 2009, pp. 87-110. Disponible en <http://www.hologramatica.com.ar>.
- "¿Una teoría *queer* latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel" en *Lectures du genre*, N° 4, 2008, pp. 17-25. Disponible en: http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany_files/MARISTANY.pdf
- "Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en Argentina" en *Lectures du genre*, N° 10, 2013, pp. 102-111. Disponible en: http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_10/Contenus_files/MARISTANY2.pdf
- "Entre Arlt y Puig, el *affaire* Correas. Acerca de "La narración de la historia" en *Orbis Tertius*, N° 14, 2008. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-14/07.%20Maristany.pdf>
- "San Genet en las pampas: una educación sentimental" en VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18 al 20 de mayo, Universidad Nacional de La Plata, 2009. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17460>
- MARTIGNONE, Hernán. "Lisístrata, de Aristófanes a König" en *Extravíos: revista electrónica de literatura comparada*, N° 4, 2009, pp. 33-47.
- MARTÍNEZ PULET, José Manuel. "La construcción de una subjetividad perversa: el SM como metáfora política y sexual" en CÓRDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 213-228.
- MARTÍNEZ VERGEL, Joan. *Gái. ¿El quinto poder? Protagonismo e influencia de los homosexuales en la sociedad española*. Barcelona: Volter, 2005.
- MARTINEZ, Luciano. "Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, N° 225, 2008, pp. 861-876.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo. "Normalización y literatura *queer*" en *Voces Hispanas*, N° 7, 2010, pp. 5-9.
- "Changing Sexual and Gender Paradigms" en ALTISENT, Marta E. (ed.). *A Companion to the Twentieth-century spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008, pp. 174-185.
- "Gay literary traditions in modern Spain" en ARGUS, John/COX, Stephen. *Queer in the 21st Century. Challenge and Response*. Fortitude Valley: Gay and Lesbian Welfare Association Inc., 2000, pp. 13-28.

- "Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 171-190.
- "La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales" en *Lectora*, Nº 17, 2011, pp. 25-39, 2011.
- "Normalización y literatura "queer"" en VVAA, *Ponencias. Seminario. Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*. Sevilla: Factoría de Ideas/Centro de Estudios Andaluces, 2009, pp. 25-38. Disponible en http://centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf
- *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica "queer"*. Barcelona: Laertes, 2004.
- *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española actual*. Nueva Orleans: University Press of the South, 1998.
- MARX FERREE, Myra. "'The Time of Chaos Was the Best' Feminist Mobilization and Demobilization in East Germany" en *Gender and Society*, vol. 8, Nº 4, 1994, pp. 597-623. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/189820>.
- MASÓ, Joana (ed.). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria, 2008.
- MATTIO, Eduardo R. "¿Esencialismo estratégico? Un examen crítico de sus limitaciones políticas" en *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, vol. 4, Nº 5, vol. 4, pp. 1-11, 2009. Disponible en <http://www.interculturalidad.org/numero05>
- "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual" en MORÁN FAÜNDES, José y otros (comp.). *Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial, 2012, pp. 85-102.
- "Género, identidad y ciudadanía: Hacia una subversión de nuestra ontología política" en SCHICKENDANTZ, Carlos Federico/FEDULLO, Liliana (eds.). *Mujeres, identidad y ciudadanía*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2006, pp. 105-134.
- "Identidades inestables. Performatividad y radicalismo queer en Judith Butler" en SCHICKENDANTZ, Carlos Federico (ed.). *Memoria, identidades inestables y erotismo*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.
- "La inclusión de l@s otr@s: la "normalización" de las minorías homosexuales en el liberalismo igualitarista contemporáneo" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº Extra 11, 2006, pp. 11-26.
- MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1999.
- MCNEIL, Legs/OSBORNE, Jennifer/PAVIA, Peter. *The Other Hollywood. The Uncensored Oral History of the Porn Film Industry*. Nueva York: HarperCollins e-books, 2005.
- MCROBBIE, Angela. "Queer adventures in Cultural Studies" en *Cultural Studies*, Vol. 25, Nº 2, 2011, pp. 139-146.
- MEIER, Annemarie. "Masculino-femenino en el cine ¿polos distantes?" en *La ventana*, Nº 7, 1998, pp. 321-329.
- MELO, Adrián. *El amor de los muchachos. Homosexualidad y literatura*. Buenos Aires: Lea, 2005.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria, 2009.
- (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.
- "La topografía de la radicalidad en *El salto del ángel* (1985)" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 97-110.

- "Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (c.1978)" en MASÓ, Joana (ed.). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria, 2008, pp. 105-125.
- "Prólogo: emergencias, reflexiones y combates" MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. en *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria, 2009, pp. 7-46.
- "Queerencias: Literaturas hispánicas y estudios LGBTQ" en *Lectora*, Nº 17, 2011, pp. 9-13.
- "Utopías y distopías" en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. *Cuerpos desordenados*. Barcelona Editorial UOC, 2009, pp. 49-56.
- MERINO CLAROS, Emilia. "Ganas de hablar del pasado y del presente de España a través de la autobiografía" en MANCAS, Madalena S./SCHMELZER, Dagmar (Hgg.). *Autobiographie und Kultur*. Múnich: Meidenbauer, 2011, pp. 187-205. [Agradezco a la autora por facilitarme una copia de su artículo]
- "La Movida y sus 'secuelas' en la obra de Eduardo Mendicutti", en el *Congreso Internacional de la Asociación Alemana de Hispanistas*, 24 de marzo, Universität Passau, 2011. [Agradezco a la autora por facilitarme una copia de su trabajo]
- MICHELER, Stefan/MICHELSSEN, Jakob. "Von der 'schwulen Ahnengalerie' zur Queer Theory. Geschichtsforschung und Identitätsstiftung" en HEIDEL, Ulf/MICHELER, Stefan/TUIDER, Elisabeth (Hrsg.). *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 2001, pp. 127-143.
- MIRA, Alberto. *¿Alguien se atreve a decir su nombre?: enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático*. Valencia: Universitat de València, 1994.
- "Hablar con otras voces: Cinefilia y cinefagia en dos novelas de Eduardo Mendicutti" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 261-278.
- "La sensibilidad del público. Normalización de las representaciones cinematográficas de la homosexualidad" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº Extra 11, 2006, pp. 95-118.
- *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales, 2004.
- *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Egales, 2008.
- *Para entendernos: Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 2006 [1988].
- MOLINA FOIX, Vicente. "Los bichos raros en la obra de Eduardo Mendicutti" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 141-148.
- MOLLOY, Sylvia/MCKEE IRWIN, Robert (comp.). *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press, 1998.
- MONDIMORE, Francis Mark. *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós, 1998 [1996].
- MONSIVÁIS, Carlos. "'Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen' (A propósito de lo 'Queer' y lo 'Rarito')" en *Debate Feminista*, Nº 16, 1997, pp. 11-33.
- "La emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad" en *Debate Feminista*, vol. 29, 2004, pp. 187-205.
- "Susan Sontag (1933-2004). La imaginación y la conciencia histórica" en *Debate Feminista*, vol. 31, 2005, pp. 155-166.
- MORENO RUIZ-OLALDE, Patricia. "La historia olvidada del Nazismo: los homosexuales durante el holocausto" en *Educació i Cultura*, Nº 17, 2004, pp. 195-210.

- MORENO, María. "¿S/M o SOS?" en MORENO, María. *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, pp. 107-109.
- MUÑOZ, Francisco Javier. "Actualidad del pensamiento de Friedrich Schlegel: Acercamiento a la deconstrucción" en *Revista de Filología Alemana*, N° 5, 1997, pp. 15-28.
- MUNT, Sally R. *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- NESTLE, Joan/HOWELL, Clare/WILCHINS, Riki. *GenderQueer: Voices from Beyond the Sexual Binary*. Nueva York: Alyson Books, 2002.
- NIGIANNI, Chrysanthi/STORR, Merl. *Deleuze and Queer Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- OESCH, Eve. *Vom Comic zum Film. Narrative Funktionen und Adaptionsprozess im Fall Des bewegten Mannes*. Tampere: Universität Tampere, 2005 [Pro gradu- Arbeit]
- OLMEDA, Fernando. "La homosexualidad en España desde el franquismo hasta hoy" en RODRÍGUEZ, Félix (ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia 1. Perspectivas gays*, Barcelona: Laertes, 2007, pp. 21-32.
- OMAHIA ANDUEZA, Julieta, "De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España postmoderna" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, N° 18, 2001. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html>
- O'NEILL, John. "AIDS as a Globalizing Panic" en *Theory Culture Society*, vol 7, 1990, pp. 329-342. Disponible en <http://tcs.sagepub.com>
- OSBORNE, Raquel. "Entre el rosa y el violeta. Lesbianismo, feminismo y movimiento gai: relato de unos amores difíciles" en PLATERO, Raquel (coord.). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Madrid: Melusina, 2008, pp. 85-105.
- OSBORNE, Raquel/GUASCH, Óscar (comps.). *Sociología de la sexualidad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2003.
- PACKARD, Chris. *Queer Cowboys and Others Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005.
- PAIS DE LACERDA, António. "El cine como documento histórico: el SIDA en 25 años de cine" en *Revista Med Cine*, N° 2, 2006, pp. 102-113
- PAREDES MÉNDEZ, Francisca. "El trazo de la identidad posmoderna en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, de Eduardo Mendicutti" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 205-224.
- "La nación se hace carne: la construcción del travesti como metáfora de la transición en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti" en *Hispanófila*, N° 149, 2007, pp. 55-68.
- PAUL, Barbara/SCHAFFER, Johanna (Hg.). *Mehr (wert) queer/Queer Added (Value). Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken/Visual Culture, Art, and Gender Politics*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.
- PEARSON, Wendy. "Science Fiction and queer theory" en *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 149-160
- PECHENY, Mario/FIGARI, Carlos/JONES, Daniel (eds.). *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- PECK, Jeffrey M./LEMKE, Jürgen. "Being Gay in Germany: An Interview with Jürgen Lemke" en *New German Critique*, N° 52, 1991, pp. 144-154. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/488193>
- PÉREZ NAVARRO, Pablo. "Género y performatividad: devenires queer de la identidad" en *XLVII Congreso de Filosofía Joven*, 28 al 30 de abril, Universidad de Murcia, 2010. Disponible en <http://congresos.um.es/filosofia>

- joven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/6861/6571
- *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Barcelona: Egales, 2008.
- "Cuerpo y discurso en la obra de Judith Butler. Políticas de lo abyecto" en CORDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 133-148.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Gema. "Franco's Spain, Queer Nation?" en *Journal of Law Reform*, Nº 33, 2000, pp. 359-403.
- *Queer transitions in contemporary Spanish Culture-From Franco to La Movida*. Nueva York: State University of New York Press, 2007.
- "El franquismo, ¿un régimen homosexual?" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº 7, 2004, pp. 29-50.
- PERI ROSSI, Cristina. "Una fantasía gay: el martirio de San Sebastián" en PERI ROSSI, Cristina. *Fantasías Eróticas*. Madrid: Temas de Hoy, 1991, pp. 99-110.
- PERKO, Gudrun. "Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken-Hintergründe-Alternativen- Bedeutungen" en *Quer. Lesen-denken-schreiben*, Nº12, 2006, pp. 4-12.
- *Queer-Theorien. Über ethische, politische und logische Dimensionen des plural-queeren Denkens*. Colonia: Papy Rossa, 2005
- PERLONGHER, Néstor. "Matan a un marica" en PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008 [1985/1988], pp. 35-40.
- *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- PERRIAM, Chris. "Una lectura culta, amena y didáctica: lo middlebrow queer y la construcción de identidades en la narrativa popular gay española 1999-2009" en FORASTELLI, Fabricio/OLIVERA, Guillermo (coord.). *Estudios Queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2012, pp. 79-87.
- PERSIVALE, Matteo. "Brando: la biografía más escandalosa" en *La Nación*, 22 de febrero, 2006. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/782667-brando-la-biografia-mas-escandalosa>
- PETERS, Sabine. "Mal mir mal nen Schwulen" en *Freitag*, 24 de junio, 2005. Disponible en <http://www.ralf-koenig.com/mal-mir-mal-nen-schwulen.html>
- PICKRELL, John. "Timeline: HIV & AIDS" en *New Scientist*, 4 de septiembre, 2006. Disponible en <http://www.newscientist.com/article/dn9949-timeline-hiv-and-aids>
- PILCHER, Jane/WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Londres: SAGE Publications, 2004.
- PLATERO, Raquel (ed.). *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina, 2008.
- PLATTHAUS, Andreas. "Archetyp in der FAZ" en *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 29 de diciembre, 2002. Disponible en <http://www.ralf-koenig.com/archetyp-in-der-faz.html>.
- "Knollennasen mit Köpfchen. Ralf Königs Spiel mit der Konvention" en KÖNIG, Ralf/VOGT, Christine (ed.). *Der Eros der Nasen. Comics von Ralf König*. Oberhausen: Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, 2009, pp. 37-51.
- POPP, Wolfgang. *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992.
- PORTER, Darwin. *Brando Unzipped: Marlon Brando: Bad Boy, Megastar, Sexual Outlaw*. Nueva York: Blood Moon Productions, 2006.
- POZUELO YVANCOS, José María. "¿Quién teme a la literatura homosexual" en *ABC*, 1 de eberi, 2006. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-01-2006/abc/Opinion/quien-teme-a-la-literatura-homosexual_1313548109112.
- *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2004.

- PRECIADO, Beatriz. "(Auto)biografía de un órgano" en VVAA, *Que piensen ellos. Microensayos*. Madrid: Opera Prima, 2001, pp. 61-69.
- "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*" en CÓRDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 111-132.
- "Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino" en *Errancia, la palabra inconclusa. Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura*, N° 0, 2011. Disponible en <http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v0/PDFS/POLIETICAS%20DEL%20CUERPO%201%20BASURA%20Y%20GENERO.pdf>
- "Biopolítica del género. La invención del género, o el tecnocordero que devora a los lobos" en VVAA, *Biopolítica*. Buenos Aires: Ají de Pollo, 2009.
- "Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle" en CORTÉS, José Miguel (ed.). *Cartografías Disidentes*. Barcelona: SEACEX, 2008, s/p.
- "Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual" en HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009. pp. 135-174.
- "Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans..." en *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, N° 54, 2004, pp. 20-27. Disponible en <http://www.hartza.com/performance.pdf>
- "Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente" en *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, N° 44, 2000, pp. 26-42.
- "Multitudes queer. Notes pour une politique des 'anormaux'" en *Multitudes*, N° 12, 2003. Disponible en <http://multitudes.samizdat.net/Multitudes-queer>
- "Museo, basura urbana y pornografía" en *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, N° 64, 2008, pp. 38-67.
- "Pharmaco-pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology" en *Parallax*, vol. 14, N° 1, 2008, pp. 105-117.
- "Revoluciones vivas y muertes chiquitas" en SALLARÈS, Mireia. *Las muertes chiquitas*. Barcelona: Blume, 2009, pp. 75-92.
- "Savoirs_Vampires@War" en *Multitudes*, N° 20, 2005. Disponible en: <http://multitudes.samizdat.net/Savoirs-Vampires-War>
- "Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica" en *Ramona revista de artes visuales*, N° 99, 2010, pp. 24-26.
- *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002 [2000].
- *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- *Testo yonqui*. Madrid: Espasa, 2008
- /BOURCIER, Marie Hélène. "Contrabandos queer" en ALIAGA, Juan Vicente (ed.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001, pp. 33-46.
- /CARRILLO, Jesús (entrevistador). "Entrevista con Beatriz Preciado" en *Cadernos Pagu*, N° 28, 2007, pp. 375-405. Disponible en <http://www.scielo.br> [entrevista realizada en 2004].
- PRÓSPERI, Germán. "Otra memoria: Eduardo Mendicutti y Adolfo García Ortega" en *Actas Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: CeLeHis, 2011. Disponible en <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/prosperi.htm>
- PROSSER, Jay. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- PÜHL, Katharina. "Queer Theory in Germany-Potentials, Questions, Critique" en *Internationale Tagung an der Freien Universität Berlin "Feminist*

- Perspectives*”, 26 y 27 de mayo, 2005. Disponible en <http://www.fu-berlin.de/sites/gpo/tagungen/tagungfeministperspectives>
- PUPPO, Flavia (comp.). *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires: La marca editora, 1998.
- PUSTIANAZ, Marco. “Gay Male Literary Studies” en SANDFORT, Theo/SCHUYF, Judith/DUYVENDAK, Jan Willem/WEEKS, Jeffrey. *Lesbian and Gay Studies. A Interdisciplinary Approach*. Londres: SAGE Publications, 2000, pp. 146-153.
- RAAB, Heike. “‘Queer meets Gender’. Prekäre Beziehung oder gelungene Koalition? Zum Verhältnis von Queer Theory und Genderforschung” en HERTZFELD, H./SCHÄFGEN, K./VETH, S. (Hrsg). *Geschlechter Verhältnisse-Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis*. Berlín: Dietz Verlag, 2004, pp. 56-65.
- RACE, Kane. “Engaging in a Culture of HIV Prevention: Gay Men and the Risk of HIV Prevention” en HANNAH-MOFFAT, Kelly/O’MALLEY, Pat. *Gendered Risks*. Oxon: Routledge-Cavendish, pp. 99-126.
- RAICES MONTERO, Jorge Horacio. *Un cuerpo: mil sexos. Intersexualidades*. Buenos Aires: Topía Editorial, 2010.
- RAMAKERS, Micha. *Dirty Pictures. Tom of Finland, Masculinity, and Homosexuality*. Nueva York: St. Martin’s Press, 2000.
- RAMOS ORTEGA, Manuel José. “Novela y memoria: el caso de Eduardo Mendicutti” en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 159-170.
- RANGER, Pierre. “Cruising de William Friedkin: sensations urbaines” en *Séquences: la revue de cinéma*, N° 206, 2000, pág. 17.
- REARICK, Charles. *The French in Love and War: Popular Culture in the Era of the Two World Wars, 1914-1945*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- REED, Timothy P. *Mass Culture in Four Spanish Novels, 1982-1994*. Pensilvania: The Pennsylvania State University, 2003. Disponible en <https://etda.libraries.psu.edu/paper/6138/> [tesis doctoral].
- REGGIANI, Federico. “Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo” en PEPPINO BARALE, Ana María. *Narrativa Gráfica. Los entresijos de la historieta*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, pp. 105-119.
- “Ni literatura ni cine: puesta en página y enunciación en historieta (a partir de algunas lecturas de Fernando De Felipe)” en *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3 al 5 de octubre, Universidad Nacional de La Plata, 2008. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16284>
- RENDÓN INFANTE, Olga. “Narrar desde el laberinto de la infancia. Breves notas sobre *Fuego de marzo* y *El palomo cojo*” en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 149-158.
- RICHARDSON, Diane/McLAUGHLIN, Janice/CASEY, Mark E. *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.
- RICHMOND, Katharina. *Männlichkeiten in "Der Bewegte Mann"*. Nordestedt: GRIN Verlag Books on Demand GMBH, 2012. [Studienarbeit disponible en www.grin.com]
- RICHTER, Simon. “German and Austrian Literature: Before the Nineteenth Century” en SUMMERS, Claude J. *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtq.com/literature/german_austrian_lit1_pre19c.html.
- RÍOS, Rubén H. *Michel Foucault y la condición gay*. Madrid: Campo de ideas, 2007.
- RIVERA, Sylvia. “Sylvia Rivera’s talk at LGMNY, junio 2001 Lesbian and Gay Community Services Center, New York City” en *Centro Journal*, vol. XIX, N° 1, 2007, pp. 116-123.

- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia*. Vol. I/Perspectivas gays. Barcelona: Laertes, 2007.
- *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Gredos, 2008.
- RODRÍGUEZ, Ileana (ed.). *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- RODRIGUEZ, Marce/CUBELLS, Mariola. "La historia de Eduardo Mendicutti" en RODRIGUEZ, Marce/CUBELLS, Mariola. *Mis padres no lo saben*, Barcelona: Plaza & Janés, 2010, pp 233-240.
- RODRÍGUEZ-PIÑERO ROYO, Luis. "Now we're legal, el caso Lawrence y los derechos gays en los Estados Unidos" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº 6, 2003, pp. 155-174.
- ROMÁN, David. "Remembering AIDS. A Reconsideration of the Film *Longtime Companion*" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, Nº 2, 2006, pp. 281-301.
- ROMERO BACHILLER, Carmen/GARCÍA DAUDER, Silvia/BARGUEIRAS MARTINEZ, Carlos (eds.). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (comp.). *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- ROTHENBERG, Molly Anne. "Embodied Political Performativity in Excitable Speech: Butler's Psychoanalytic Revision of Historicism" en *Theory Culture Society*, vol. 23, 2006, pp. 71-93.
- RUBIN, Gayle. "The Catacombs: A temple of the butthole" en THOMPSON, Mark (comp.) *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics, And Practice*. Los Ángeles: Daedalus Publishing, 2004 [1991], pp. 119-141.
- "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" en LAMAS, Marta (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Ciudad de México: PUEG, 1996 [1975], pp. 1-59.
- "Elegy for the Valley of Kings: AIDS and the Leather Community in San Francisco, 1981-1996" en LEVINE, Martin P./NARDI, Peter M./GAGNON, John H. *In Changing Times. Gay men and Lesbians Encounters HIV/AIDS*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1997, pp. 101-144.
- "Geologies of Queer Studies. Its Déjà Vu All Over Again" en RUBIN, Gayle. *Deviations. A Gayle Rubin Reader*. Durham: Duke University Press, 2011, pp. 347-356.
- "History of The Catacombs" en *Drummer Magazine*, Nº 139, mayo, 1990, pp. 28-34. [versión previa de "The Catacombs: Temple of the Butthole"]
- "Misguided, Dangerous and Wrong: An Analysis of Anti-Pornography Politics" en ASSITER, Alison/AVEDON, Carol. *Bad Girls & Dirty Pictures*. Boulder/Londres: Pluto Press, 1993, pp. 18-40.
- "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en VANCE, Carole S. (Comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución, 1989 [1984], pp. 1-59.
- "Samois" en *Leather Times*, Nº 21, 2004, pp. 3-7. Disponible en <http://www.leatherarchives.org/resources/issue21.pdf>
- "The Leather Menace. Comments on Politics and S/M" en *Coming to Power: Writing and Graphics on Lesbian S/M*. Boston: Alyson, 1982, pp. 192-225. [primera edición: San Francisco, Samois, 1981]
- *Deviations. A Gayle Rubin Reader*. Durham: Duke University Press, 2011.
- /BUTLER, Judith (entrevistadora). "Interview: Sexual Traffic" en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, Nº 2-3, 1995, pp. 62-99.
- RUFFOLO, David V. *Post-Queer Politics*. Farnham: Ashgate, 2009.
- RUIZ, María Julia. "Infancias disidentes: la representación de una niñez en *Fuego de marzo* de Eduardo Mendicutti", ponencia presentada en el I Coloquio

- Internacional saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis, 28 y 29 de junio de 2012. [agradezco a la autor por facilitarme su trabajo]
- RUIZ, María Julia. "Palabras de familia': construcciones y representaciones familiares en el universo de Eduardo Mendicutti" en MACCIUCI, Raquel (Dir.). *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* 2011. La Plata: FaHCE-UNLP, 2011. Disponible en <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-iii/III25Ruiz.pdf/>
- RUSKOLA, Teemu. "Gay Rights versus Queer Theory. What is left of Sodomy after Lawrence v. Texas" en *Social Text*, vol. 23, N° 3-4 84-85, 2005, pp. 235-249.
- RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*. Nueva York: Harper & Row, 1987 [1981].
- SABSAY, Leticia Inés. "Sujetos del género: Postestructuralismo y psicoanálisis en Judith Butler" en *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/Universitat Jaume I, 2008, pp. 291-297. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/iso4c.pdf>
- "La performance Drag King: usos del cuerpo, identidad y representación" en *Question*, vol. 1, N° 12, 2006. Disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/276>
- "Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad" en *III Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani*, 29 y 30 de septiembre, UBA, 2005. Disponible en http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eie%20identidad-alteridad/Sabsay-identidad.pdf
- "Tras la firma de Judith Butler. Una introducción posible a los ecos de su escritura" en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, N° 3, 2009, pp. 311-320.
- *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- SABUCO CANTÓ, Assumpta. "La Teoría Queer: características y consecuencias en el estado español" en VVAA, *Ponencias. Seminario. Teoría Queer: de la transgresión a la transformación social*. Sevilla: Factoría de Ideas/Centro de Estudios Andaluces, 2009, pp. 39-52. Disponible en http://centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf
- SÁEZ, Javier. "Analidad y políticas del sexo" en ZELCER, Beatriz (comp.). *Diversidad sexual*. Buenos Aires: APA-Lugar Editorial, 2010, pp. 153-165.
- "El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault" en CÓRDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 67-76.
- *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004.
- "El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo" en *Maratón Posporno*, MACBA, 6 y 7 de junio, 2003. Disponible en: <http://www.hartza.com/fist.htm>
- "Excesos de la masculinidad: la cultura *leather* y la cultura de los osos" en ROMERO BACHILLER, Carmen/GARCÍA DAUDER, Silvia/BARGUEIRAS MARTINEZ, Carlos (eds.). *El eje del mal es heterosexual. Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005, pp. 137-148.
- /CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo. Políticas anales*. Madrid: Egales, 2011.
- SALESSI, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires, 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- SALIH, Sara. *Judith Butler*. Londres: Routledge, 2002.

- SALVADOR, Antonio. "El comic pornográfico gay: bibliografía comentada y referencias" en *Historietas. Revista de estudios sobre la Historieta*, Nº 1, 2011, pp. 40-57. Disponible en: http://www.tebeosfera.com/anexos/Historietas_01.pdf
- SAMOIS. *Coming to Power: Writings and Graphics on Lesbian S/M*. Nueva York: SAMOIS/Alyson Books: 1981.
- SANDOVAL, Chela. "Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos" en VVAA. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: traficantes de sueños, 2004 [1995], pp. 81-106.
- SANZ TORRADO, María Raquel. *Escritoras españolas galardonadas con el premio "La sonrisa vertical"*. Madrid: Universidad Complutense, 2011. Disponible en http://eprints.ucm.es/13996/1/Raquelsanz_TFM_MULE_2011.pdf [Tesis de máster]
- SAXE, Facundo. "Identidad literaria e identidad sexual: La diversidad como proyecto de escritura en la narrativa de Eduardo Mendicutti" en *Actas digitales del I Congreso Internacional Literatura y Cultura españolas contemporáneas siglos XX y XXI*, Universidad Nacional de La Plata, 2008. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16294/Documento_completo.pdf?sequence=1
- "Ralf König, el comic queer y otros ejemplos: Proyecciones de la identidad gay en la cultura de la diversidad sexual" en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius "Estados de la cuestión"*, Universidad Nacional de La Plata, 2009. Disponible en http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/vii_citclot/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Saxe.pdf
- "La doble alteridad de las historietas de Ralf König: el cómic gay y irrupción en lo *mainstream*" en *ACTAS Digitales Primer Congreso Internacional de Historietas "Viñetas Serias"*, Buenos Aires, 2010. Disponible en: http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Historietas_GeneroySexualidad/saxe.pdf
- "La narrativa gay de Eduardo Mendicutti: la identidad literaria como espacio de reivindicación de la diversidad" en *ACTAS on-line IX Congreso Argentino de Hispanistas "El hispanismo antes el Bicentenario"*, Universidad Nacional de La Plata, 2011. Disponible en: <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas>
- "La identidad gay masculina en la literatura española: el caso de la narrativa de Eduardo Mendicutti" en *ACTAS IV Congreso Internacional de Letras. "Transformaciones Culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario"*, UBA, 2012, pp. 89-95. Disponible en: <http://cil.filo.uba.ar/actas2010>
- "Lysistrata queer: sexualidades disidentes desde Aristófanes a Ralf König" en *ACTAS I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina-JIJIAG*, UBA, 2011.
- "La resignificación queer de los espacios normativos en la obra de Eduardo Mendicutti: el caso de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*" en *ACTAS II Congreso Internacional Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas "Diálogos transatlánticos"*, Universidad Nacional de La Plata, 2011. Disponible en <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011>
- "De Alemania a España: el exterminio queer en la narrativa de Eduardo Mendicutti" en *ACTAS IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Disponible en <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/saxe.htm>
- "Sexualidades disidentes e historietas: de lo gay a lo queer en Ralf König" en *Libro de actas digital-ebook Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias*,

- congreso internacional sobre Historieta y Humor Gráfico, "Narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado", Buenos Aires, 2012. Disponible en <http://www.vinetasseries.com.ar/actas2012.html>.
- "Condomes asesinos y sexualidad disidente: la heteronormatividad jaqueada por lo *queer* en el ciclo *Kondom des Grauens* de Ralf König y su adaptación cinematográfica" en *ACTAS digitales VIII Congreso Internacional Orbis Tertius "Literaturas compartidas"*, Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponible en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012>
- "El canon *queer*: *Lysistrata* de Ralf König. De Aristófanes a la adaptación cinematográfica" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 43, 2009-2010. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43>
- "Espacio y sexualidad disidente en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti" en *Hápax-Revista de la Sociedad de Lengua y Literatura*, N° VI, 2013, pp. 81-100. Disponible en: http://revistahapax.es/VI/Hpx6_Art3.pdf
- "Identidades emergentes: proyecciones de la diversidad sexual en el comic-book mainstream de superhéroes y sus antecedentes", en MONTEZANTI, Miguel (ed.). *I came upon it in a Dream. Ensayos sobre cultura y literatura anglosajonas* (Editor Miguel Montezanti). La Plata: UNLP, 2009, pp. 241-248.
- "¿Autobiografía *queer*? La construcción de la identidad en ...und das mit links! de Ralf König". En ROHLAND DE LANGBEHN, Regula/WAMBA, Graciela/VEDDA, Miguel (eds.) *Anuario Argentino de Germanistas VII*. Buenos Aires: AAG, 2011, pp. 273-279.
- SCHIPP, Anke. "Vom Leben gezeichnet" en *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 4 de enero, 2004. Reproducido en <http://www.ralf-koenig.com/vom-leben-gezeichnet.html>
- SCHLISSEL, Lillian/WEST, Mae. *Three Plays by Mae West: Sex, The Drag and Pleasure Man*. Nueva York: Routledge, 1997.
- SCHMELING, Manfred (ed.). *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Alfa, 1984. [1981]
- SCHNEIDER, Matthias. "Ralf König", en Goethe Institut: Deutschsprachige Comics, 2009. Disponible en: <http://www.goethe.de/kue/lit/prj/com/pch/chk/es549418>
- SCHOENE, Berthold. "Queer politics, queer theory, and the future of "identity": spiralling out of culture" en ROONEY, Ellen (ed.). *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 283-303.
- SEGARRA, Marta. "Deseo y violencia: *Las criadas* de Jean Genet" en ANDRÉS, Rodrigo (ed.). *Homoerotismos literarios*. Barcelona: Icaria, 2011, pp. 91-108.
- SEIDMAN, Steven. "Deconstructing queer theory, or the under-theorization of the social and ethical" en NICHOLSON, Linda/SEIDMAN, Steven (eds.). *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 116-141.
- *Beyond the Closet. The Transformation of Gay and Lesbian Life*. Nueva York/Londres: Routledge, 2004.
- SEIM, Roland/SCHNURRER, Achim/SPIEGEL, Josef/HIEBING, Dieter. *Comic: Zensiert*. Sonneberg: Editions Kunst der Comics, 1996.
- SHELLEY, Martha. "Lo gay es bueno" en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (Comp.). *Manifiestos gay, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha. 1969-1994*. Barcelona: Icaria, 2009, pp. 69-82.
- SHEPARD, Benjamin. *Queer Political Performance and Protest. Play, Pleasure and Social Movement*. Nueva York: Routledge, 2010.
- SIEG, Katrin. *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- SIMONIS, Angie, (ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia 2. Amazonia: retos de visibilidad lesbiana*, Barcelona: Laertes, 2007.

- SINFIELD, Alan. *Gay and after*: Londres: Serpent's Tail, 1998.
- *Cultural Politics-Queer Reading*. New York: Routledge, 2005
- *On Sexuality and Power*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- SMITH, Paul Julian. *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998 [1991].
- SOLER GALLO, Miguel. "Los inicios literarios de Eduardo Mendicutti: sobre cuatro cuentos en *La Estafeta Literaria* (1970-1975)" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 65-82.
- SOLEY-BELTRAN, Patricia. "¿Citaciones perversas? De la distinción sexo-género y sus apropiaciones" en MAFFIA, Diana (ed.). *Sexualidades Migrantes: género y transgénero*, Buenos Aires: Feminaria, 2003, pp. 59-85.
- *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*. Barcelona: Bellaterra, 2009.
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas/El Sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 1996 [1988].
- SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Buenos Aires: Gedisa, 2004
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011 [1985].
- SPRECHER, Roberto von/REGGIANI, Federico (eds.). *Teorías sobre la Historieta*. Córdoba: Escuelas de Ciencias de la Información, 2011.
- SPRINKLE, Annie. *Postporn Modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.
- /CODY, Gabrielle H. *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*. Londres/Nueva York: Continuum, 2001.
- STEAKLEY, James. *The Homosexual Emancipation Movement in Germany*. Nueva York: Arno Press, 1975.
- STEELE BENNETT, Andrew. *Mendicutti, Armiñan y las sexualidades adaptadas: la transformación de sexualidades y relaciones subversivas en El palomo cojo*. Phoenix: Arizona State University, 2007. [Tesis doctoral]
- STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- STEINKE, RON. "Ein Mann, der mit einem anderem Mann..." Eine kurze Geschichte des § 175 in der BRD" en *Forum Recht*, N° 2, 2005, pp. 60-63. Disponible en <http://www.forum-recht-online.de/2005/205/205steinke.htm>
- STENGER, Karl-Ludwig. "Introduction to Small-Town Story" en *New German Critique*, N° 23, 1981, pp. 97-99. Disponible en <http://www.jstor.org>
- STERNWEILER, Andreas. *Selbstbewusstsein und Beharrlichkeit. 200 Jahre schwule Geschichte*. Berlín: Schwules Museum, 2004.
- STONE, Sandy. "The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto" en *Camera Obscura*, vol. 10, N° 2-29, 1992, pp. 150-176.
- STRYKER, Susan. "The Time has Come to Think about Gayle Rubin" en *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*, vol. 17, N° 1, 2010, pp. 80-83.
- "Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity" en *Radical History Review*, N° 100, 2008, pp. 145-157.
- STÜRMER, Stefan/SIMON, Bernd. "The Role of Collective Identification in Social Movement Participation: A Panel Study in the Context of the German Gay Movement" en *Personality and Social Psychology Bulletin*, N° 30, 2004, pp. 263-277. Disponible en <http://psp.sagepub.com>
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz. "Sobre hombres y márgenes. Relaciones entre el feminismo y la teoría queer" en *Lectora*, N° 4, 1999, pp. 85-91.
- SULLIVAN, Andrew. *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality*. Nueva York: Picador, 1995.
- SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Nueva York: New York University Press, 2003.

- SUMMERS, Claude J. "Gay Voices, Gay Genealogies" en *American Literary History*, vol. 5, Nº 1, 1993, pp. 147-158. Disponible en <http://www.jstor.org>
- SZURMUK, Mónica/MCKEE IRGWIN, Robert (coord.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.
- TAPIA, Rosa. "Cuerpo, transición y nación en *Una mala noche la tiene cualquiera*" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 83-96.
- "Dictadores y travestís: transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel" en *Nueva Revista del Pacífico*, Nº 53, 2008, pp. 181-193.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Á. "A vueltas con *Última conversación* de Eduardo Mendicutti" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 127-140.
- TEOPHANO, Teresa. "Comic Strips and Cartoons" en SUMMERS, Claude J. (ed.) *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtq.com/arts/comic_strips_cartoons.html.
- THOMAS, Joe A. "Pornographic Film and Video: Gay Male" en SUMMERS, Claude J. (ed.) *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtq.com/arts/porn_gay.html
- "Pornstars" en SUMMERS, Claude J. (ed.) *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtq.com/arts/pornstars.html
- THOMPSON, Mark (ed.). *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics, and Practice*. Los Angeles: Dededalus Publishing, 2004 [1991].
- TIN, Louis-Georges. *La invención de la cultura heterosexual*. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2012. [2008]
- TOBIN, Robert D. "The Emancipation of the Flesh: The Legacy of Romanticism in the Homosexual Rights Movement" en *Romanticismo on the Net*, Nº 36-37, 2004-2005. Disponible en <http://id.erudit.org/ierudit/011143ar>
- *Warm brothers: Queer Theory and the Age of Goethe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- "Queer in Germany: Sexual Culture and National Discourses", en *50 Years of the Federal Republic of Germany: Through a Gendered Lens*, 24 al 26 de septiembre, University of North Carolina at Chapel Hill, 1999. Disponible en http://www.unc.edu/depts/europe/conferences/Germany_celeb9900/abstracts/tobin_robert.html
- TÖTEBERG, Michael, "Quer durch die Medien: Königs Geschichten im Kino und auf der Bühne" en BARTHOLOMAE, Joachim (Hg.). *Mal mir mal nen Schwulen. Das Buch zu Ralf König*. Hamburgo: MännerschwarmSkript, 1996, pp. 88-100.
- TRACHMAN, Mathieu/HALPERIN, David. "Défendre la cultura gaie. Entretien avec David Halperin" en *Genre, sexualité & société*, Nº 4, 2010. Disponible en: <http://gss.revues.org/index1567.html>
- TREICHLER, Paula A. "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification" en *October*, Nº 43, 1987, pp. 31-70.
- TROD, Zoe/LE CONEY, Christopher. "Straight Shooters, Stainless-Steel Stories, and Cowboy Codes: The Queer Frontier and American Identity in a Post-Western World" en PEELE, Thomas. *Queer Popular Culture. Literature, Media, Film, and Television*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 155-167.
- TRUJILLO BARBADILLO, Gracia. "Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *las (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español" en *Política y Sociedad*, vol. 46, Nº 1-2, 2009, pp. 161-172.
- "El matrimonio de gays y lesbianas y la ley de identidad de género. ¿Y ahora, qué?" en TRUJILLO BARBADILLO, Gracia. *Deseo y Resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)*. Madrid: Egales, 2008, pp. 243-249.

- "Identidades de género e identidades sexuales: Unas notas sobre feminismo(s) *queer*" en *Identidad de género vs. Identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal FIOO sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/Universitat Jaume I, 2008, pp. 171-178. Disponible en <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/iso4c.pdf>
- TUCKER, Scott. "Sex, Death, and Free Speech: The Fight to Stop Friedkin's *Cruising*" en JACKSON, E./PERSKY, S. (eds.), *Flaunting It*. Vancouver: New Star Press/Toronto: Pink Triangle Press, 1982 [1979], pp. 197-206.
- TURNER, W. B. *A Genealogy of Queer Theory*. Filadelfia: Temple University Press, 2000.
- UGARTE PÉREZ, Francisco Javier. "El "olvido" de los estudios históricos" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº 5, 2003, pp. 7-28
- (coord.). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*. Barcelona: Egales, 2008.
- "Entre el pecado y la enfermedad" en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, Nº 7, 2004, pp. 7-26.
- UGIDOS, Gonzalo. "Brando el sátiro infatigable" en *El Mundo*, 10 de agosto, 2008. Disponible en <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/463/1218106329.html>
- VALERO, Berta. "He rendido un homenaje a la novella del Oeste de kiosco" en *El Mundo*, 29 de abril, 2003.
- VALLS, Fernando. "La narrativa de Eduardo Mendicutti: otros ámbitos, otras sensibilidades, otro lenguaje." en VALLS, Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003. [publicado originalmente en *Turia: Revista cultural*, Nº 21, 1992, pp. 7-18]
- VAZQUEZ, Laura (ed.). *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 10, "Artes Secuenciales/Sequential Arts", mayo 2012.
- *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra, 2012.
- VIDARTE, Paco. "El banquete uniqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer" en CÓRDOBA, David/SÁEZ, Javier/VIDARTE, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: Egales, 2005, pp. 77-110.
- *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid: Egales, 2007.
- VILLENA, Luis Antonio de. "Amores iguales (La trayectoria)" en VILLENA, Luis Antonio de (ed.). *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lésbica*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2002.
- "Eduardo Mendicutti, con sol y sombra (poca)" en JURADO MORALES, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 29-34.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. "¿Qué significa hablar sobre género y sexualidad en América Latina?" en VIVEROS, Mara/RIVERA, Claudia/RODRÍGUEZ, Manuel (comps.). *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores/Centro de Estudios Sociales, 2006, pp. 13-29.
- VOLLHABER. *Das Nichts. Die Angst. Die Erfahrung. Untersuchung zur zeitgenössischen schwulen Literatur. Homosexualität und Literatur 1*. Berlín: rosa Winkel, 1987.
- VÖLLINGER, Andreas. "Schwule Hasen und echte Mädels - Homosexualität in Comics Teil 1" en *Comicgate*, 9 de septiembre de 2008. Disponible en <http://www.comicgate.de/content/view/1031/28/>
- "Voll schwule Superhelden - Homosexualität in Comics Teil 2" en *Comicgate*, 15 de septiembre de 2008. Disponible en <http://www.comicgate.de/Artikel/voll-schwule-superhelden-homosexualitaet-in-comics-teil-2.html>

- VOSS, Heinz-Jürgen. "Queer politics zwischen kritischer Theorie und praktischer (Un)Möglichkeit" en *UTOPIE kreativ*, Nº 182, 2005, pp. 1108-1114.
- VVAA. "Brokeback Mountain Dossier" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 13, Nº 1, 2006, pp. 93-109.
- *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- *Documents of the Homosexual Rights Movement in Germany, 1836-1927*. Nueva York: Arno Press, 1975.
- *Wilhelm Busch und die Folgen*. Berlín: Egmont Ehapa, 2007.
- WALLE, Marianne. "Las berlinesas y sus combates" en RICHARD, Lionel (ed.). *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993 [1991], pp. 125-140.
- WARNER, Michael (ed.). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- "From Queer to Eternity: An Army or Theorists Cannot Fail" en *The Village Voice*, 9 de junio, 1992, pp. 18-19.
- *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2000 [1999].
- WATERS, John. *Mis modelos de conducta*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012 [2010].
- "Carta de un león a otro" en *Soy-Página/12*, 23 de octubre, 2009. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/1046-66-2009-10-27.html>
- WATNEY, Simon. "The Spectacle of AIDS" en *October*, Nº 43, 1987, pp. 71-86.
- *Imagine Hope. AIDS and Gay Identity*. Nueva York/Londres: Routledge, 2000.
- WATSON, Katherine. "Queer Theory" en *Group Analysis*, vol. 38, Nº 1, pp. 67-81. Disponible <http://gag.sagepub.com>
- WATTS, Jill. *Mae West: An Icon in Black and White*. Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- WAUGH, Tom. "Men's Pornography: Gay vs. Straight" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Nº 30, 1985, pp. 30-35. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/PornVaugh.html>
- "Men's Pornography: Gay vs. Straight" en DOTY, Alexander/CREEKMUR, Corey K. (eds.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 1995 [1985], pp. 307-327.
- WEEKS, Jeffrey. "The Challenge of Lesbian and Gays Studies" en SANDFORT, Theo/SCHUYF, Judith/DUYVENDAK, Jan Willem/WEEKS, Jeffrey. *Lesbian and Gay Studies. A Interdisciplinary Approach*. Londres: SAGE Publications, 2000, pp. 1-13.
- *Lenguajes de la sexualidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2012 [2011].
- *Sexuality and its Discontents. Meanings, Myths & Modern Sexualities*. New York: Routledge, 2002 [1985].
- *Sexuality*. Londres/Nueva York: Routledge, 2004 [1986].
- WEINBERG, Thomas S. *BDSM: Estudios sobre la dominación y la sumisión*. Barcelona: Bellaterra, 2008 [1995].
- WEISS, Margot D. "Gay Shame and BDSM Pride: Neoliberalism, Privacy, and Sexual Politics" en *Radical History Review*, Nº 100, 2008, pp. 86-101.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Planeta, 1975.
- WELKOS, Robert W. "When the wild one meets the mid one" en *Los Angeles Times*, 17 de octubre, 2004. Disponible en <http://articles.latimes.com/2004/oct/17/entertainment/ca-brando17>
- WHISNANT, Clayton J. *Male Homosexuality in West Germany. Between Persecution and Freedom, 1945-1969*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012.
- WILCHINS, Riki Anne. *Read My Lips: Sexual Subversion & the End of Gender*. Ann Arbor: Firebrand Books, 1997.
- WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn Studies*. Durham/Londres: Duke University Press, 2004.

- *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989.
- *Screening Sex*, Durham: Duke University Press, 2008.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2010 [1980].
- WOLTERSDORFF, Volker. "Paradoxes of Precarious Sexualities. Sexual subcultures under neo-liberalism" en *Cultural Studies*, Vol. 25, Nº 2, 2011, pp. 164-182.
- "Queer Theory und Queer Politics" en *UTOPIE kreativ*, Nº 156, 2003, pp. 914-923.
- WRIGHT, Les. "From outsider to insider: queer politics in German film, 1970-94" en *European Journal of Cultural Studies*, Nº 1, 1998, 1, pp. 97-121. Disponible en <http://ecs.sagepub.com>
- YEKANI, Elahe Haschemi/MICHAELIS, Beatrice. *Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory*. Berlín: Querverlag, 2005.
- ZANOTTI, Paolo. *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. México: Fondo de cultura económica, 2010 [2005].
- ZERVIGON, Andres Mario. "König, Ralf" en SUMMERS, Claude J. (ed.) *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, 2002. Disponible en www.glbtq.com/arts/konig_r.html
- ZIGA, Itziar. *Devenir Perra*. Madrid: Melusina, 2009.
- ZOIDO IGLESIAS, Juan Carlos. "Los múltiples rostros de Lisístrata: Tradición e influencia de la *Lisístrata* de Aristófanes" en *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos*, Nº 20, 2010, pp. 95-114.
- ZUBIAUR, Ibon (ed.). *Pioneros de lo homosexual. K. H. Ulrichs, K. M. Kertbeny, M. Hirschfeld*. Barcelona: Anthropos, 2007.

4. DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- ALASKA Y DINARAMA, "Quiero ser santa" en *Fan fatal*. España: Hispavox, 1989.
- ALMODÓVAR, Pedro. *La ley del deseo*. España: El Deseo S.A./Laurenfilm, 1987.
- ARMIÑÁN, Jaime de. *El palomo cojo*. España: Lotus Films, 1995.
- BELLMUNT, Francesc. *Lisístrata: la película*, Barcelona, Fair Play Produccions, 2002.
- BO, Armando. *Fuego*. Argentina: SIFA, 1969.
- CLAYTON, Bill. *The Other Side of Aspen*. Estados Unidos: Falcon Studios, 1978.
- DE LA IGLESIA, Eloy. *El diputado*. España: Figaró Films/Ufesa/Prozesa, 1978.
- *Los novios búlgaros*. España: Altube Filmeak S.L./Conexión Sur/CARTEL/TVE, 2003.
- *Los placeres ocultos*. España: Alborada P.C., 1977.
- DEMME, Jonathan. *Philadelphia*. Estados Unidos: Tristar Pictures, Clinica Estetico, 1993.
- EPSTEIN, Rob/FRIEDMAN, Jeffrey. *The Celulloid Closet*. Estados Unidos: Arte/Brillstein-Grey Entertainment/Channel Four/HBO/Sony Pictures Classics/Telling Pictures/ZDF, 1995.
- FRIEDKIN, William. *Cruising*. Estados Unidos: CiP-Europäische Treuhand AG/Lorimar Film Entertainment, 1980.
- *The Boys in the Band*. Estados Unidos: Cinema Center Films/Leo Films, 1970.
- HAWKS, Howard/ROSSON, Arthur. *Red River*. Estados Unidos: Monterey Productions/Charles K. Feldman Group, 1948.
- HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca*. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940.
- *Rear Window*. Estados Unidos: Paramount Pictures/Patron Inc., 1954.
- HUGHES, Ken. *Sextette*. Estados Unidos: Briggs and Sullivan, 1978.
- LEE, Ang. *Brokeback Mountain*. Estados Unidos: Focus Features/River Road Entertainment/Alberta Film Entertainment/Good Machine, 2005.

LOVETT, Joseph F. *Gay Sex in the 70s*. Estados Unidos: Lovett/Frameline/Heartlove Productions, 2005.

MAYO, Archie. *Night after Night*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1932.

MCCAREY, Leo. *Belle of Nineties*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1934.

OSWALD, Richard. *Anders als die Andern*. Alemania: Richard-Oswald-Produktion, 1919.

PETERSEN, Wolfgang. *Die Konsequenz*. Alemania: Solaris Film/WDR, 1977.

PRAUNHEIM, Rosa von. *Ein Virus kennt keine Moral*. Alemania: Rosa von Praunheim Film Produktion, 1986.

----- *König des Comics*. Alemania: Rosa von Praunheim Filmproduktion/ZDF, 2012.

----- *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*. Alemania: Bavaria Atelier GmbH/Westdeutscher Rundfunk, 1971.

RIPPLOH, Frank. *Taxi zum Klo*. Alemania: Exportfilm Bischoff & Company, 1980.

RUGGLES, Wesley. *I'm No Angel*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1933.

SARNE, Michael. *Myra Breckinridge*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1970.

SHERMAN, Lowell. *She Done Him Wrong*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1933.

SILVERMAN, Victor/STYKER, Susan. *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*. Estados Unidos: ITVS/KQED Public Television, 2005.

STERNBERG, Josef von. *Shangai Express*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1932.

UNTERWALDT, Sven Jr. *Wie die Karnickel*. Alemania: Achterbahn AG/Boje Buck Produktion/Constantine Film/2002.

WALSH, Raoul. *Klondike Annie*. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1936.

WALZ, Martin. *Kondom des Grauens*. Alemania: ASCO Film/ECCO Film/MBG, 1996.

WATERS, John. *Female Trouble*. Estados Unidos: Dreamland, 1974.

----- *Pink Flamingos*. Estados Unidos: Dreamland, 1972.

WORTMANN, Sönke. *Der bewegte Mann*. Alemania: Neue Constantine Film/Olga Film GmbH/WDR, 1994.

MATERIAL COMPLEMENTARIO

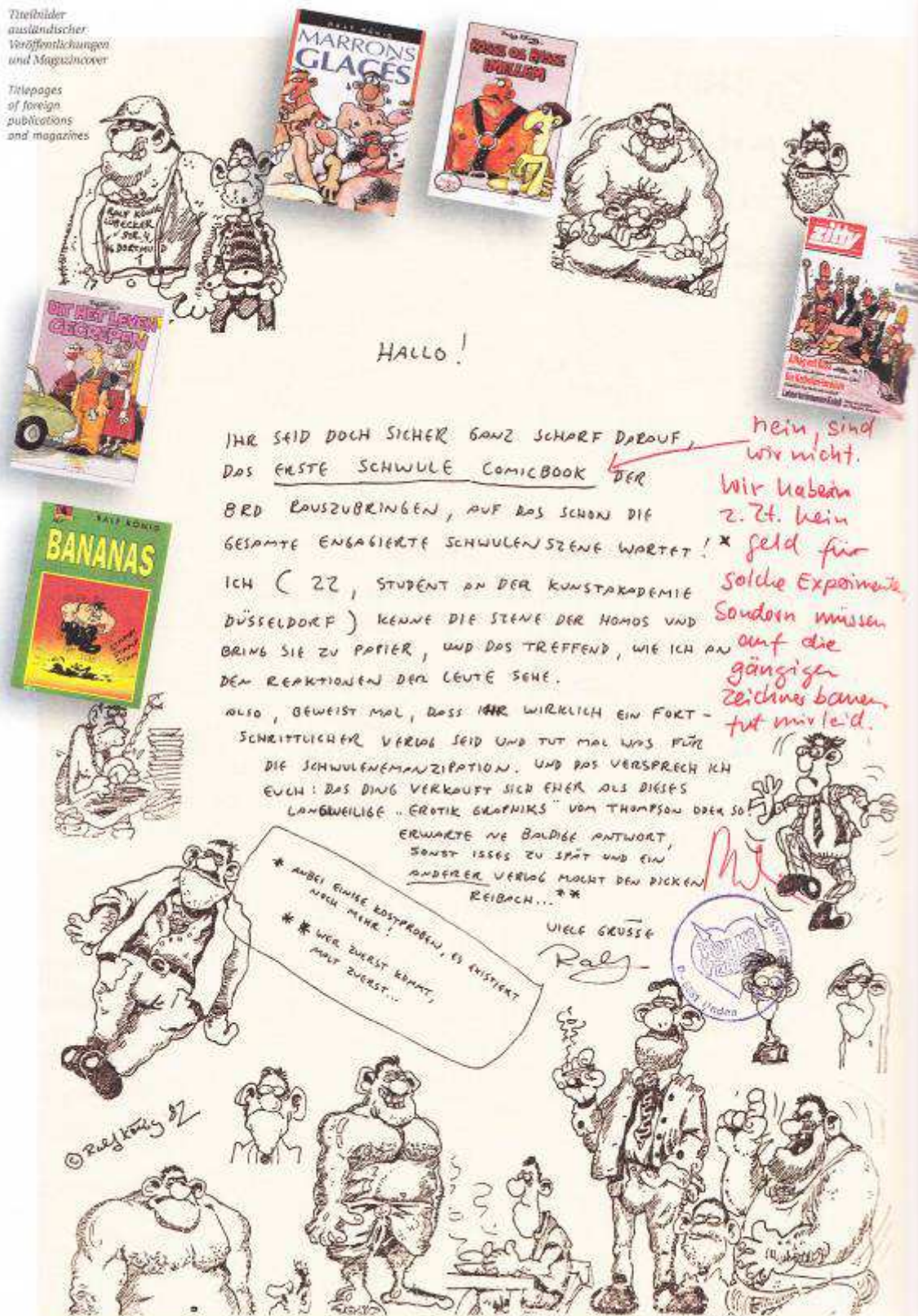
1. ANEXO DE FIGURAS DE KÖNIG: CÓMICS, MONTAJES, MATERIALES



[Figura 1: KÖNIG, 1981, *Der sensationelle Comic-Book*, "Mython", reproducida en www.ralf-koenig.com]

Titelbilder
ausländischer
Veröffentlichungen
und Magazinecover

Titlepages
of foreign
publications
and magazines



26 Abkehrung vom Volk Verlag, Linden

Rejection from Volk Verlag, in Linden

[Figura 2: KÖNIG, 1987, Carta de rechazo de Volk Verlag in Linden, reproducida en KÖNIG, Ralf. Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König, 1996: 26]

**Ralf König 1990 in einem
Interview mit COMIC NEWS:**

CN: Du hast für deutsche Verhältnisse wirklich relativ oft den Verlag gewechselt: Rosa Winkel("Schwulcomix" 1/2/3 bis 4), Edition Kunst der Comics("Das Kondom des Grauens"), Janssen("Comics, Cartoons und Critzeleien"), Rowohlt und Carlsen. Aber diese "härteren" Comics sind alle vom Vogel-Verlag.



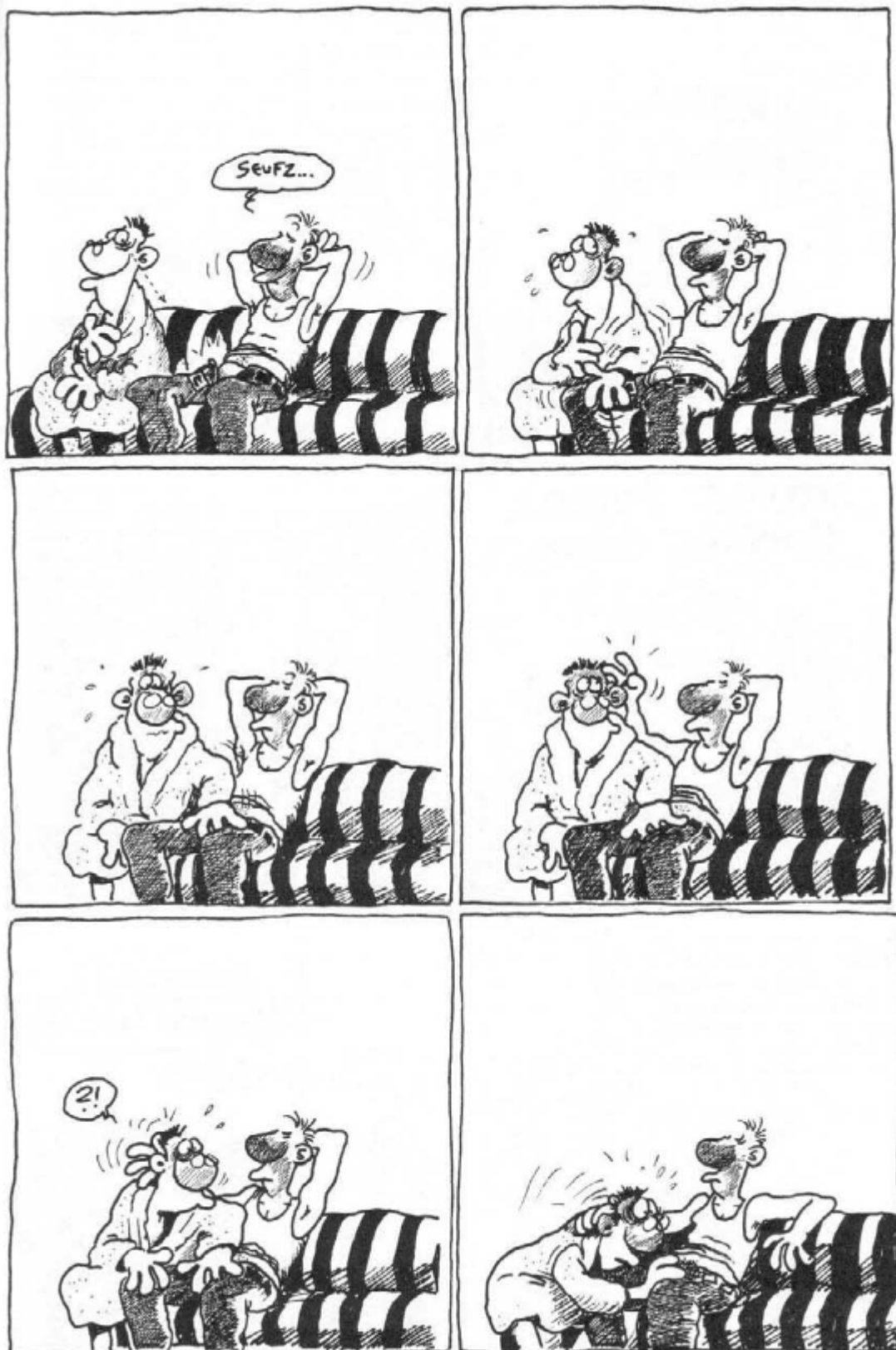
RK: Ja, der Vogel Verlag ist so'n kleiner schwuler Verlag, der sich alles traut, und das war für den Anfang genau das Richtige. Das ist ein Problem, was ich heute noch habe, daß nämlich bestimmte Sachen von größeren Verlagen nicht genommen werden.



**VOGEL VERLAG
BERLIN**

[Figura 3: KÖNIG, 1997, *Macho Comix*. (ed. original: 1984): pág 1]



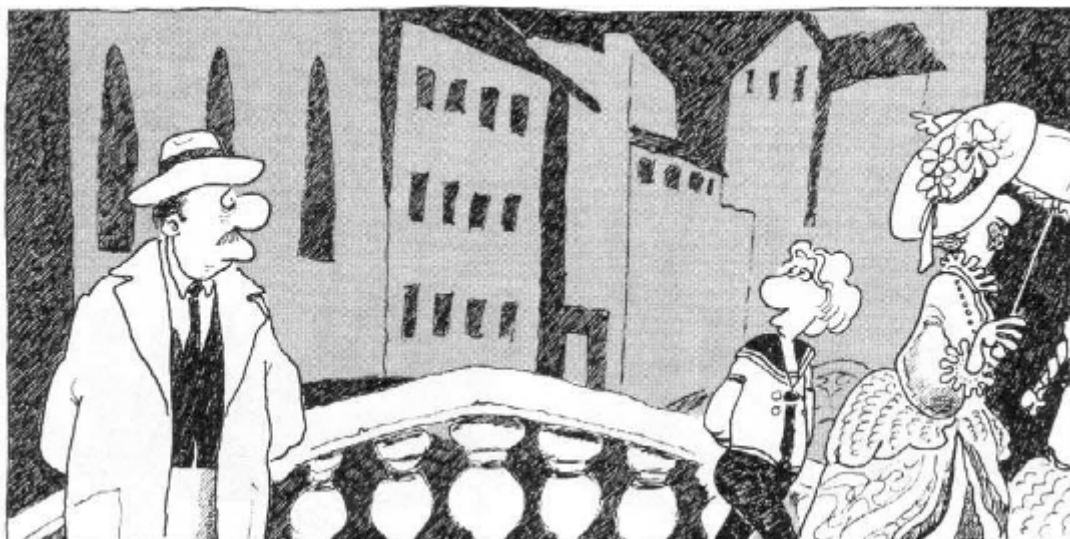


51

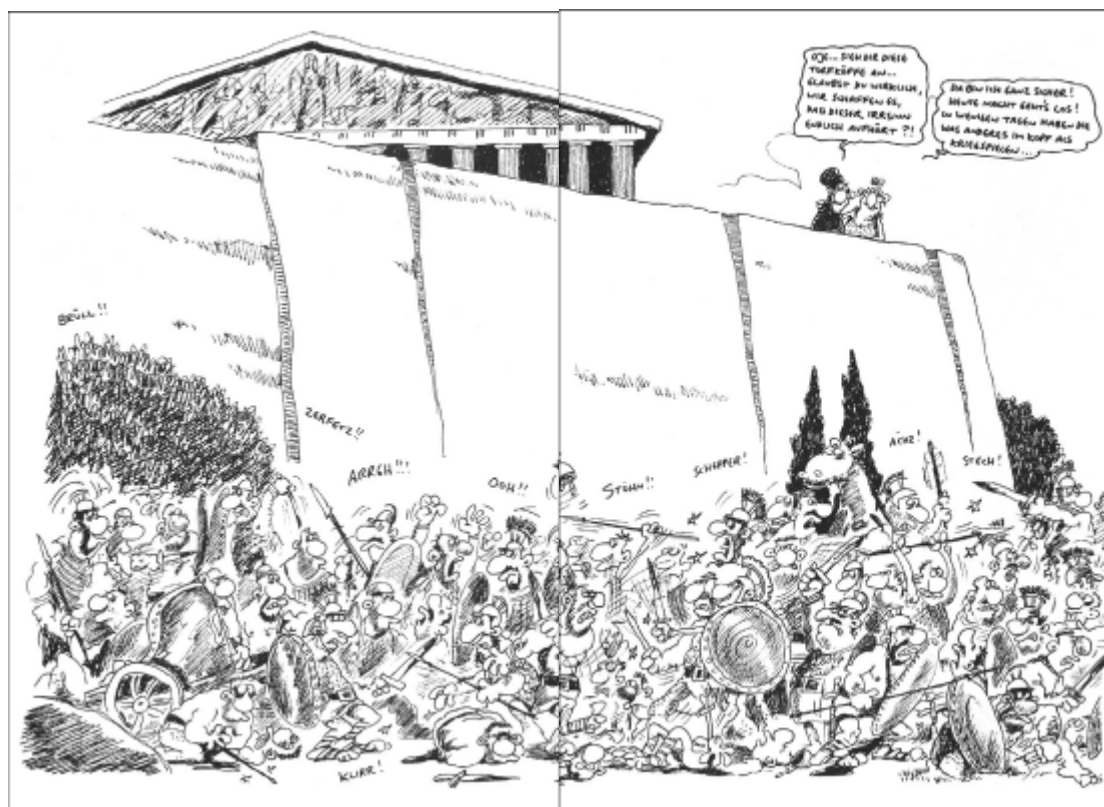
[Figura 5: KÖNIG, *Der bewegte Mann*, Axel y Norbert, 1987: 50]



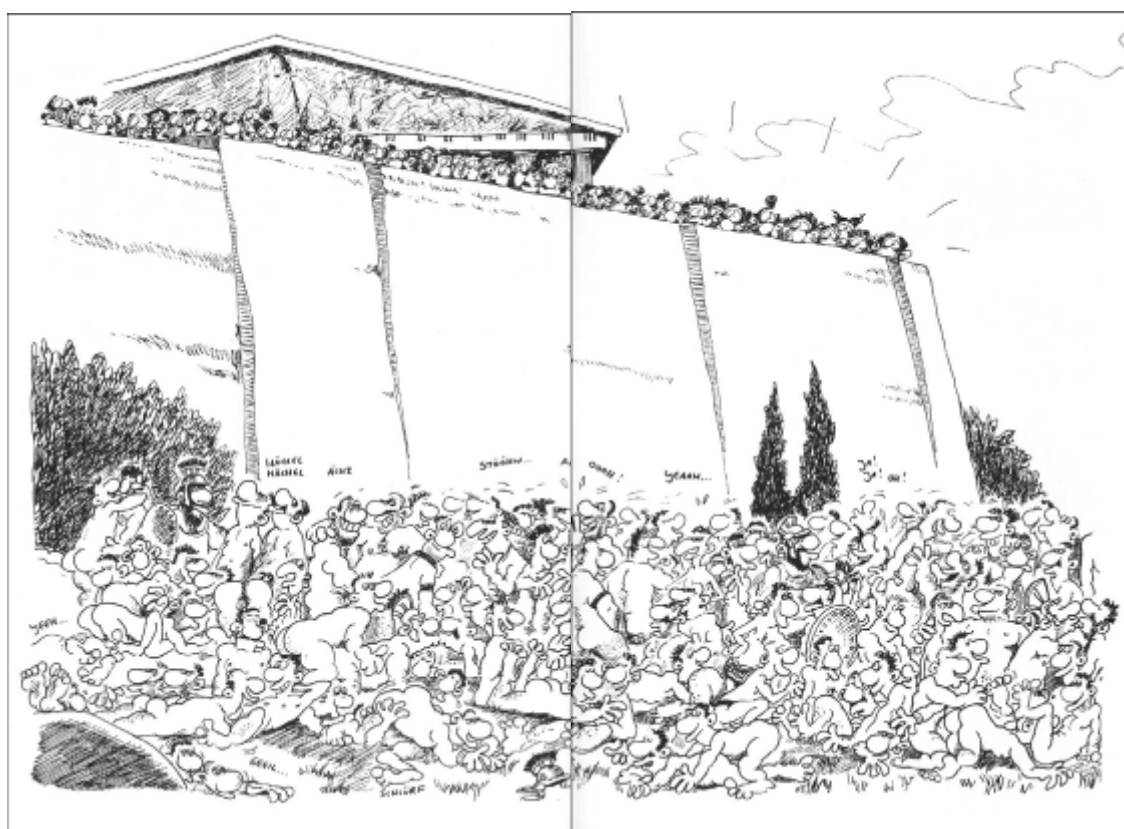
[Figura 6: KÖNIG, *Pretty Baby*, affiche de *Muerte en Venecia*, detalle de viñetas, 1988: 84]



[Figura 7: KÖNIG, *Pretty Baby*, "fotograma" de *Muerte en Venecia*, detalle de viñeta, 1988: 92]



[Figura 8: KÖNIG, *Lysistrata*, doble página "atenienses versus espartanos", 1987: 32-33]



[Figura 9: KÖNIG, *Lysistrata*, doble página "orgía de atenienses y espartanos", 1987: 114-115]

KONDOM DES GRAUENS

SCREENPLAY BY
RALF KÖNIG

SPECIAL KONDOM-EFFECTS BY
WILLIAM WABBEL

MUSIC COMPOSER
ENNIO HURRICONE

PRODUCED BY
EDITION KUNST DER COMICS



[Figura 10: KÖNIG, *Kondom des Grauens*, dispositivo cinematográfico, página completa, 1996 [1987]: 14]



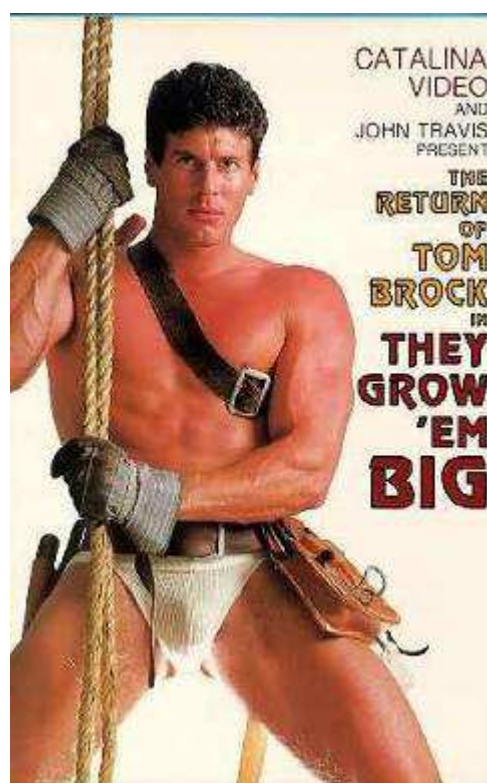
[Figura 11: KÖNIG, *Kondom des Grauens*, visibilización del sexo, página completa, 1996 [1987]: 35]



[Figura 12: KÖNIG, *Bis auf die Knochen*, en amarillo señalado el uso de la técnica de montaje (ver figuras 13 y 14 para origen de las imágenes), detalle de viñetas, 1996 [1990]: 44]



[Figura 13: origen montaje 1 de figura 12: afiche *Big Guns* (1987, dir. William Higgins)]



[Figura 14: origen montaje 2 de figura 12: afiche *They Grow 'Em Big* (1988, dir. John Travis)]



[Figuras 15: König, montaje con Tom de Finlandia, ejemplo en amarillo, detalle de viñeta, 1996 [1990]: 33]



[Figura 16: imagen original del montaje de la figura 15]



[Figuras 17: König, montaje con Tom de Finlandia, ejemplo en amarillo, detalle de viñeta, 1996 [1990]: 34]



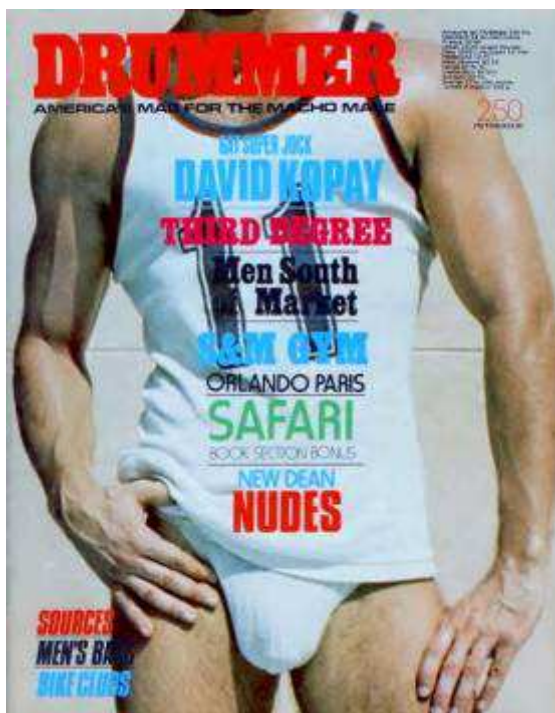
[Figura 18: imagen original del montaje de la figura 17]



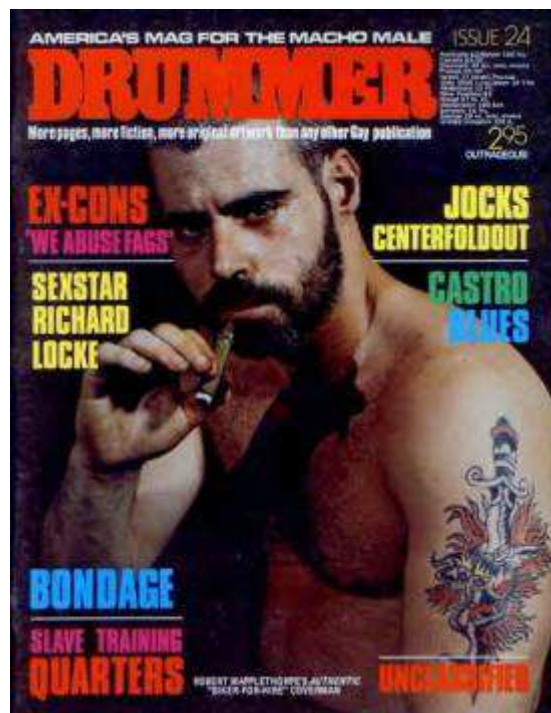
[Figuras 19 a 22: *Cruising* (1980, dir. William Friedkin), fotogramas de los asesinatos e imagen porno intercalada, prácticamente imperceptible en la proyección del film]



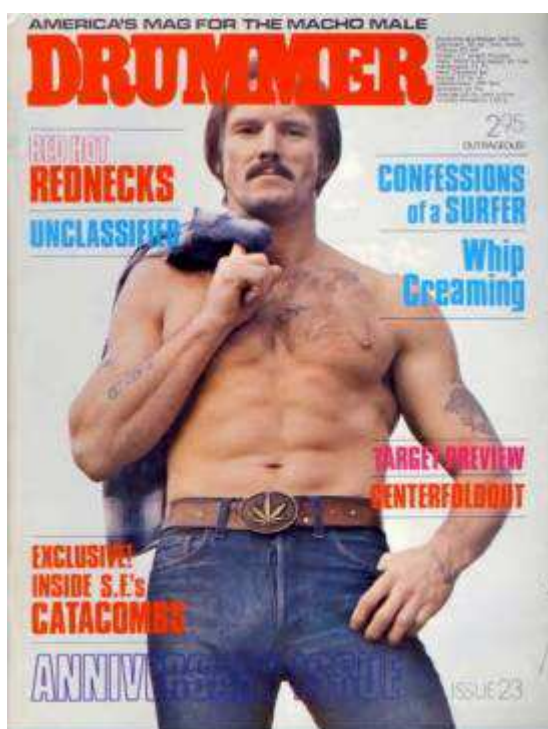
[Figura 23: KÖNIG, *SchwulComix 4*, ejemplo 1, en amarillo señalado el uso de la técnica de montaje (ver figuras 24 a 28 para origen de las imágenes), detalle de viñeta, 1923 [1986]: 9]



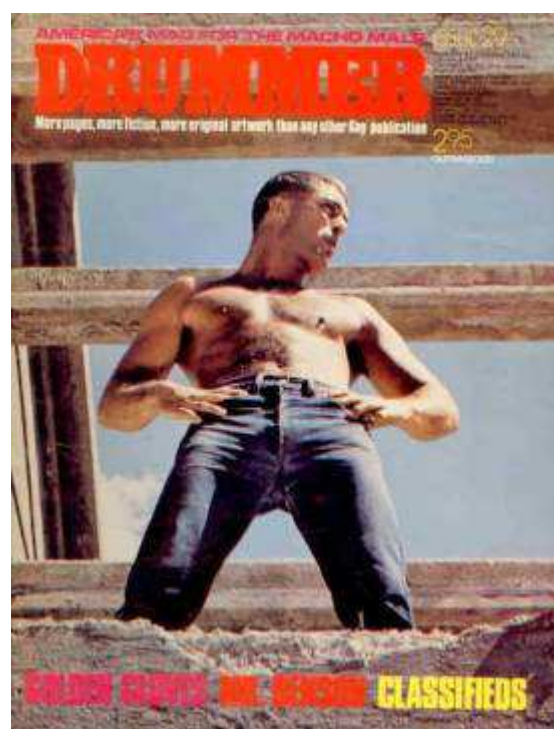
[Figura 24: origen montaje 1 en figura 23:
Drummer Magazine 14 (abril de 1977)]



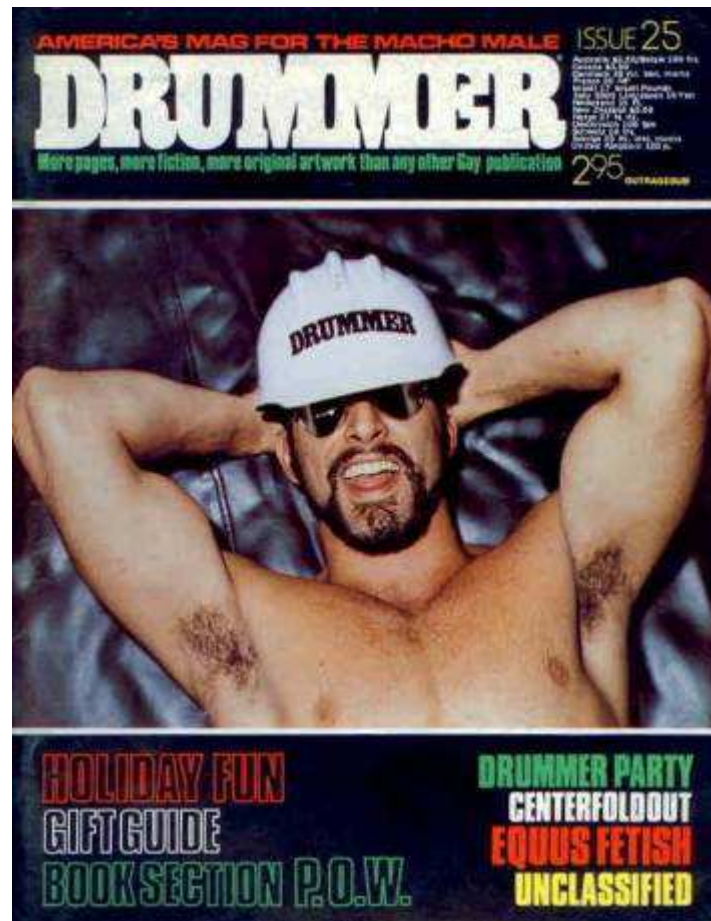
[Figura 25: origen montaje 2 en figura 23:
Drummer Magazine 24 (septiembre de 1978),
fotografía de tapa de Robert Mapplethorpe]



[Figura 26: origen montaje 3 en figura 23:
Drummer Magazine 23 (julio de 1978)]



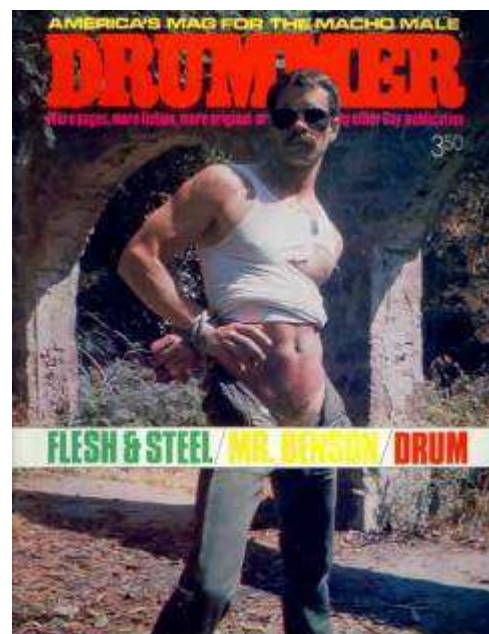
[Figura 27: origen montaje 4 en figura 23:
Drummer Magazine 29 (mayo de 1979)]



[Figura 28: origen montaje 5 en figura 23: *Drummer Magazine* 25 (diciembre de 1978)]



[Figura 29: KÖNIG, *SchwulComix* 4, ejemplo 2, en amarillo señalado el uso de la técnica de montaje (ver figura 30 para origen de las imágenes), detalle de viñeta, 1923 [1986]: 9]



[Figura 30: origen montaje en figura 29: *Drummer Magazine* 32 (octubre de 1979)]



[Figura 31: tapa *Drummer Magazine* 139 (mayo de 1990), contiene primera versión de "The Catacombs: Temple of Butthole" de Gayle Rubin, pp. 28-34]



7

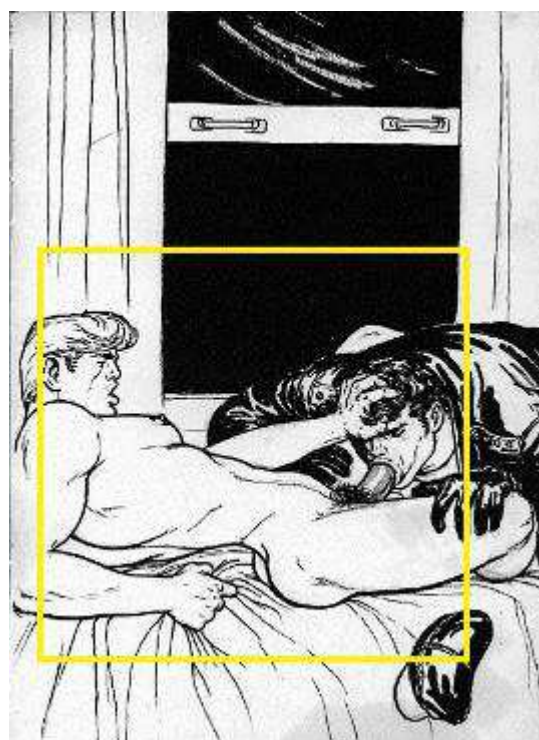
[Figuras 32 y 33: KÖNIG, *Safere Zeiten*, viñetas 1 a 5 de la página 7, proyección de un film super 8 en la viñeta, montaje con imágenes de Tom de Finlandia, ver figuras 34-38 para origen, 1997 [1988]: 7]



[Figura 34: Tom de Finlandia, *Kake 1: The Intruder* (1968), página 8 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 1 de figura 32]



[Figura 35: Tom de Finlandia, *Kake 1: The Intruder* (1968), página 7 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 2 de figura 32]



[Figura 36: Tom de Finlandia, *Kake 1: The Intruder* (1968), página 5 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 3 de figura 32]



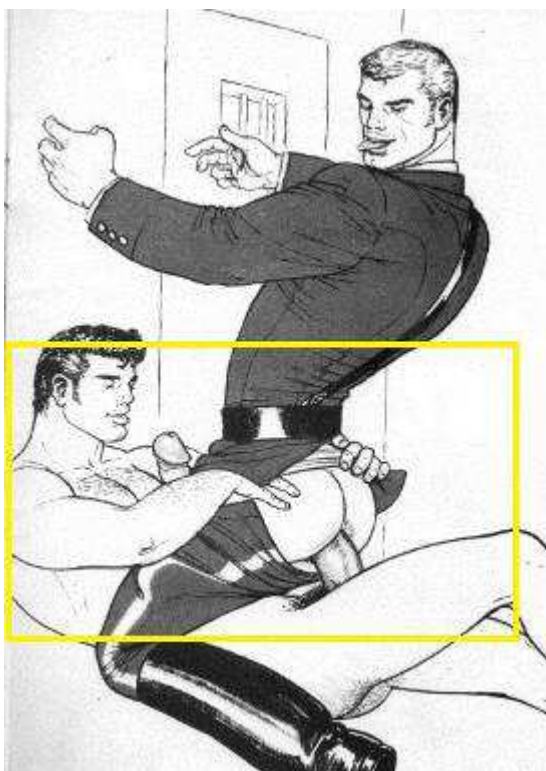
[Figura 37: Tom de Finlandia, *Kake 1: The Intruder* (1968), página 13 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 4 de figura 32]



[Figura 38: Tom de Finlandia, *Kake 1: The Intruder* (1968), página 16 entera, en amarillo detalle del recorte de König para figura 33]



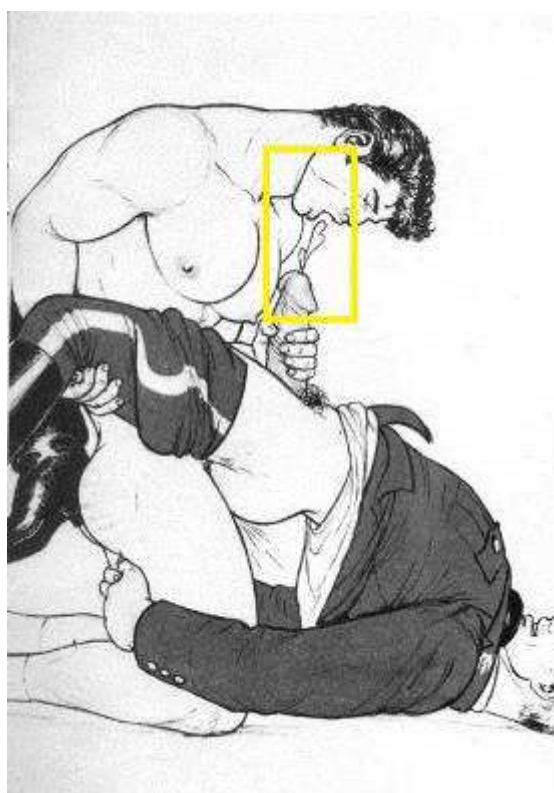
[Figuras 39: KÖNIG, *Safere Zeiten*, viñetas 1 a 3 de la página 59, proyección de un film super 8 en la viñeta, montaje con imágenes de Tom de Finlandia, ver figuras 40-42 para origen, 1997 [1988]: 59]



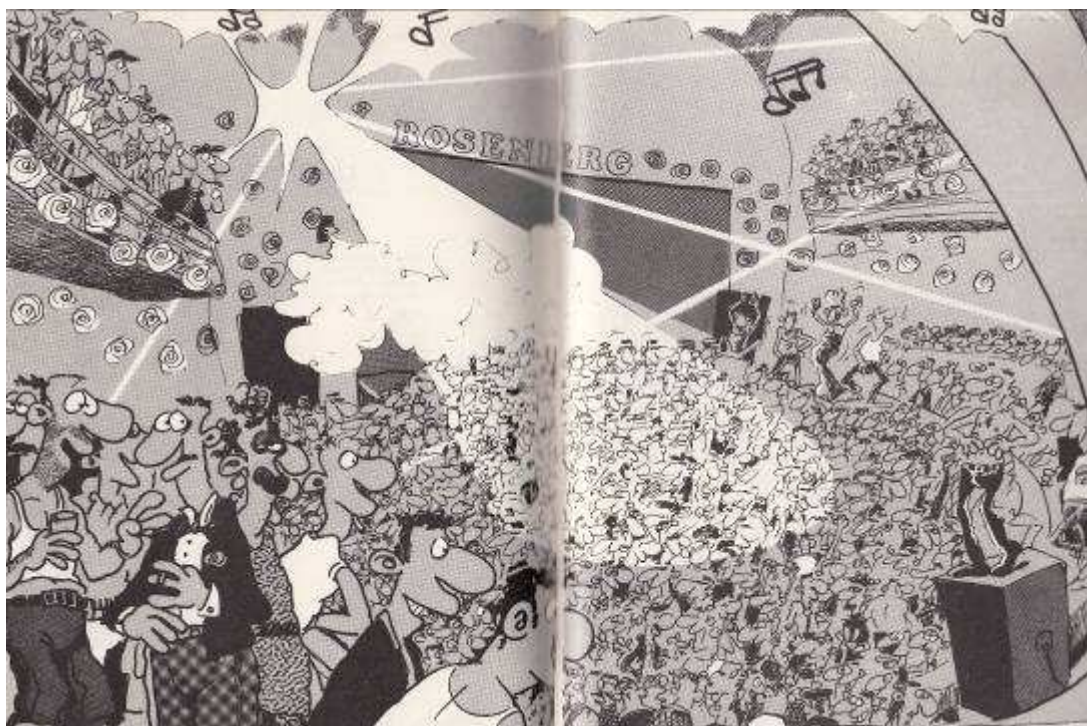
[Figura 40: Tom de Finlandia, *Kake 3: Cock-Hungry Cops* (1968), página 14 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 1 de figura 39]



[Figura 41: Tom de Finlandia, *Kake 3: Cock-Hungry Cops* (1968), página 15 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 2 de figura 39]



[Figura 42: Tom de Finlandia, *Kake 3: Cock-Hungry Cops* (1968), página 15 entera, en amarillo detalle del recorte de König para viñeta 3 de figura 39]



[Figura 43: KÖNIG, *Beach Boys*, detalle de doble página entera, recital de Marianne Rosenberg, 1989: 126-127]



Figura 44: KÖNIG, *Heiße Herzen*, página entera con dedicatoria de la obra, 1990: 3]



Figura 45: KÖNIG, *Heiße Herzen*, montaje con *Alien*, detalle de viñetas, 1990: 65]

PLÄTSCHERPLITSCH

LANGSAM MÜSSTEST DU'S DOCH WISSEN
ICH LASS DICH NICHT IN RUHE PISSEN
ICH SCHAU' VIEL ZU GERN DIR ZU
NEIN, ICH LASS DICH NICHT IN RUH.

ICH HABE NUN MAL DIESEN FIMMEL
NÄCHSTENS HALT ICH DIR DEN PIMMEL
WIE DIE FEUERWEHR DEN SCHLAUCH -
ZIELEN KANN ICH NÄMUCH AUCH
GENAU WIE DU AUF DIESEN STRUCH.



[Figura 46: KÖNIG, *Heiße Herzen*, ejemplo de historieta-poesía, página entera, 1990: 127]

LEBEN UND LIEBEN IM SCHATTEN EINER LEGENDE

Willst du mir ernsthaft vorwerfen,
daß ich nicht vierundachtzig bin und platinblond?
Wo hattest du denn deine Augen
beim erstenmal im Darkroom?
Die ganze Wohnung hast du mit ihren
Fotos tapeziert, und ich habe nicht mal
Platz für eine kleine Radierung.
Langsam mußt du dich entscheiden
zwischen mir und Mae West!
Aber vergiß nicht:
A hard man is good to find!



[Figura 47: KÖNIG, *Heiße Herzen*, ejemplo de historieta-poesía y referencia a Mae West, página entera, 1990: 90]

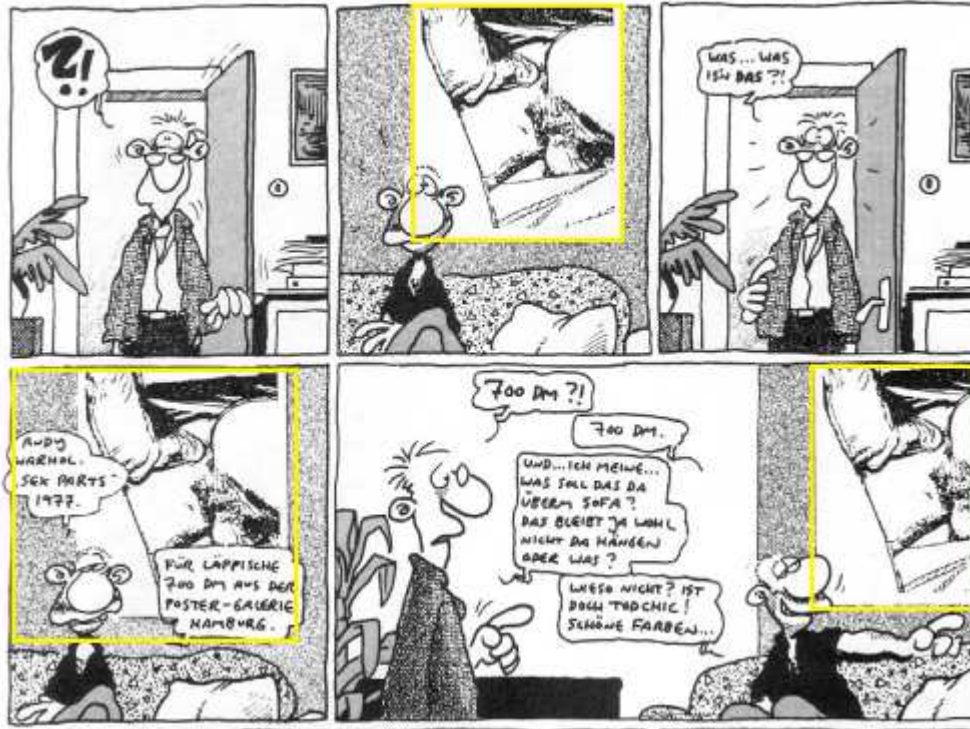


[Figuras 52 y 53: KÖNIG, *Bullenklöten!*, referencia a tapa de revista pornográfica gay de los años setenta, mencionada explícitamente con título y performers Lee Ryder y Jon King, ver figura 54 para material referido original, detalle de viñetas, 1992: 84 y 93]



[Figura 54: revista pornográfica gay de los años setenta, mencionada explícitamente con título y participación de los performers Lee Ryder y Jon King: *Long Ryder. Super Stud Lee Ryder, Long, Hard & Hot*, revista pornográfica gay sin fecha (presumiblemente principio de los ochenta), Graticolor Productions, tapa de la revista]

SEX PARTS



[Figura 55: KÖNIG, *Konrad und Paul 1*, detalle de viñetas "Sex parts", montaje con grabado de Andy Warhol, marcado en amarillo, ver figura 56 para obra original, 1993: 5]



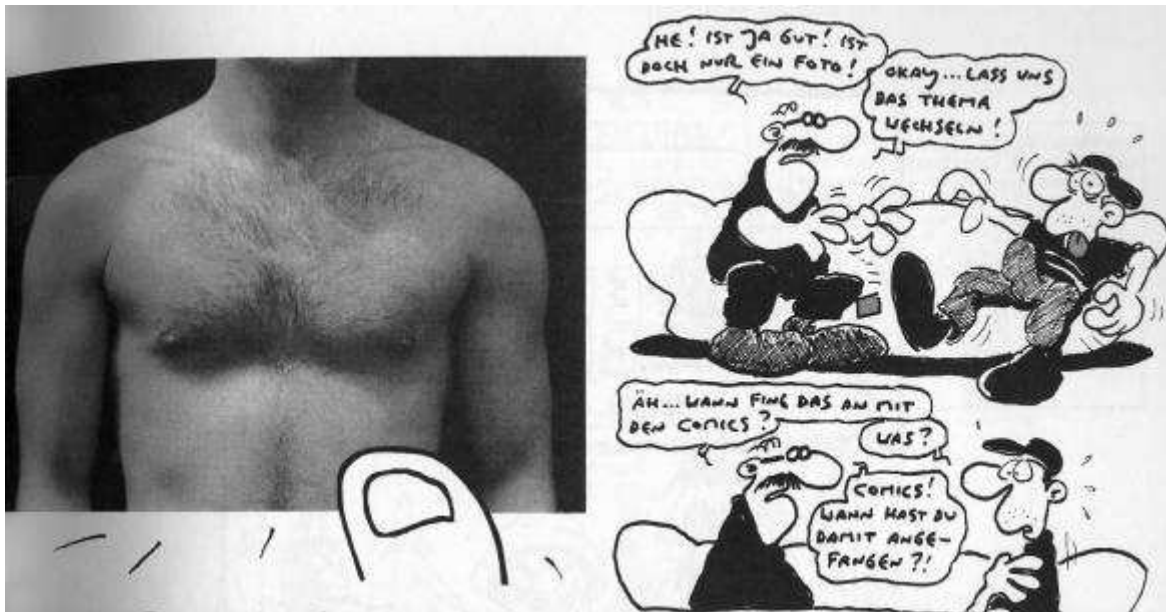
[Figura 56: Andy Warhol, grabado que forma parte de *Sex Parts*, 1977]



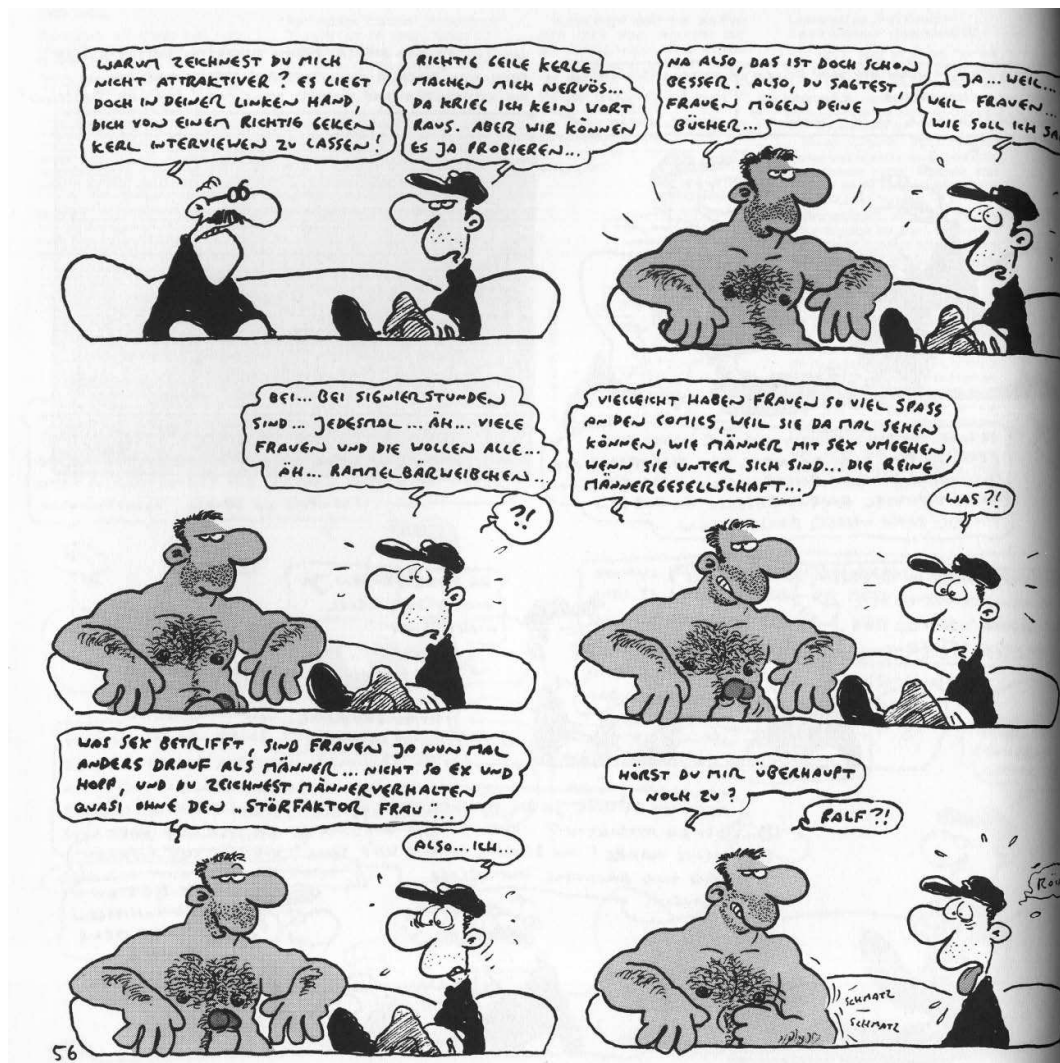
[Figura 57: KÖNIG, *Mal mir mal nen Schwulen*. Das Buch zu Ralf König, detalle de viñetas, primera aparición detectada de Edeltraut (hermana de Paul), 1996: 54]



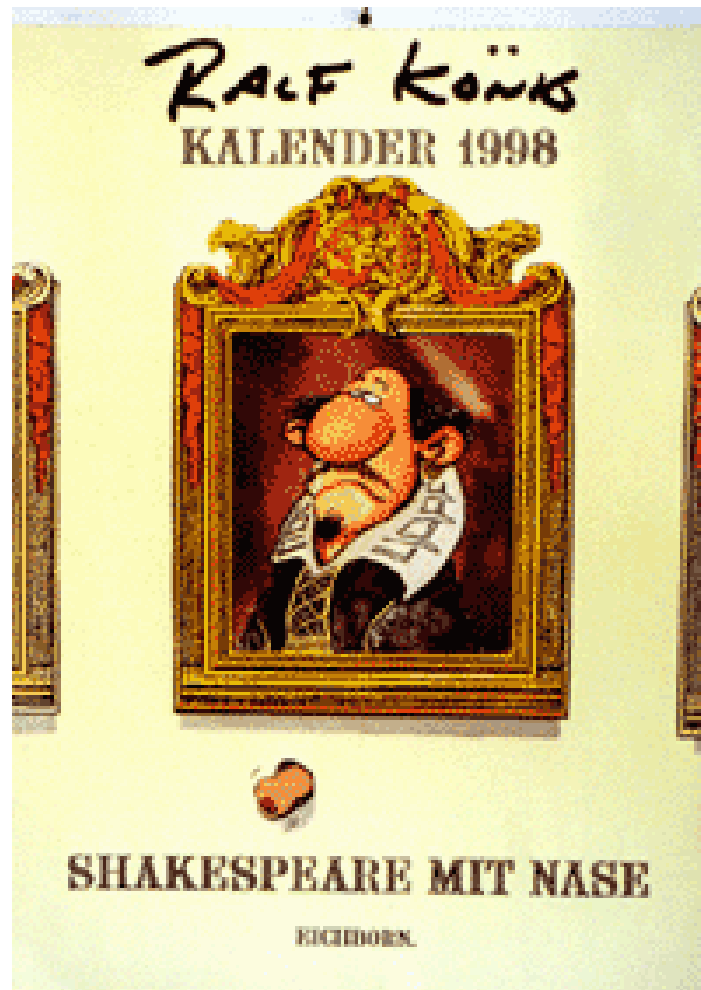
[Figura 58: KÖNIG, *...und das mit links!*, página completa, utilización de fotografías personales de König 1993: 1]



[Figura 58: KÖNIG, ...und das mit links!, detalle de viñetas, uso de montaje de fotografías, 1993: 43]



[Figura 59: KÖNIG, ...und das mit links!, página completa, ejemplo de la entrevista y corporización del entrevistador en el estereotipo de hombre que atrae a König-personaje, 1993: 56]



[Figura 60: KÖNIG, *Shakespeare mit Nase*, Wandkalender 1997, 1996]



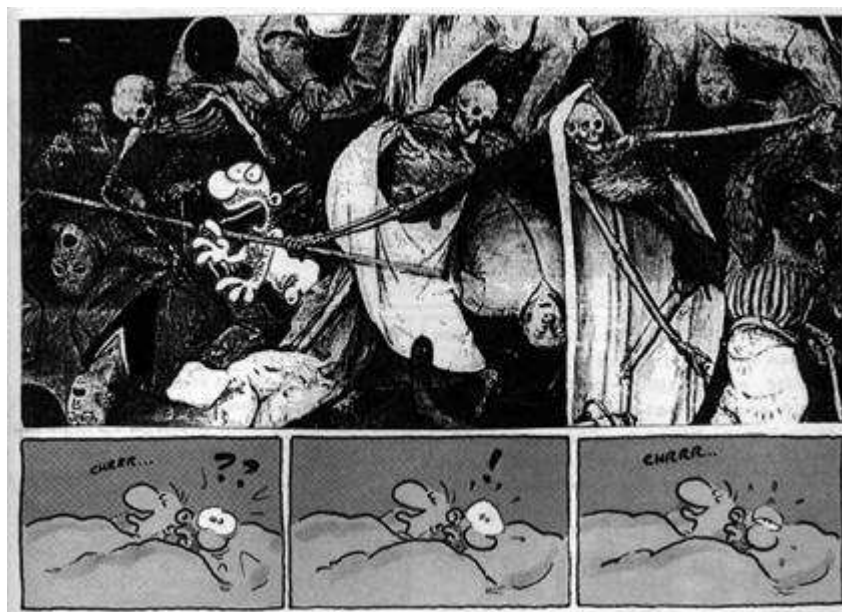
[Figura 61: Giancarlo en *Super Paradise*, 1999]



Figura 62: Ramón en *Bullenklöten*, 1992]



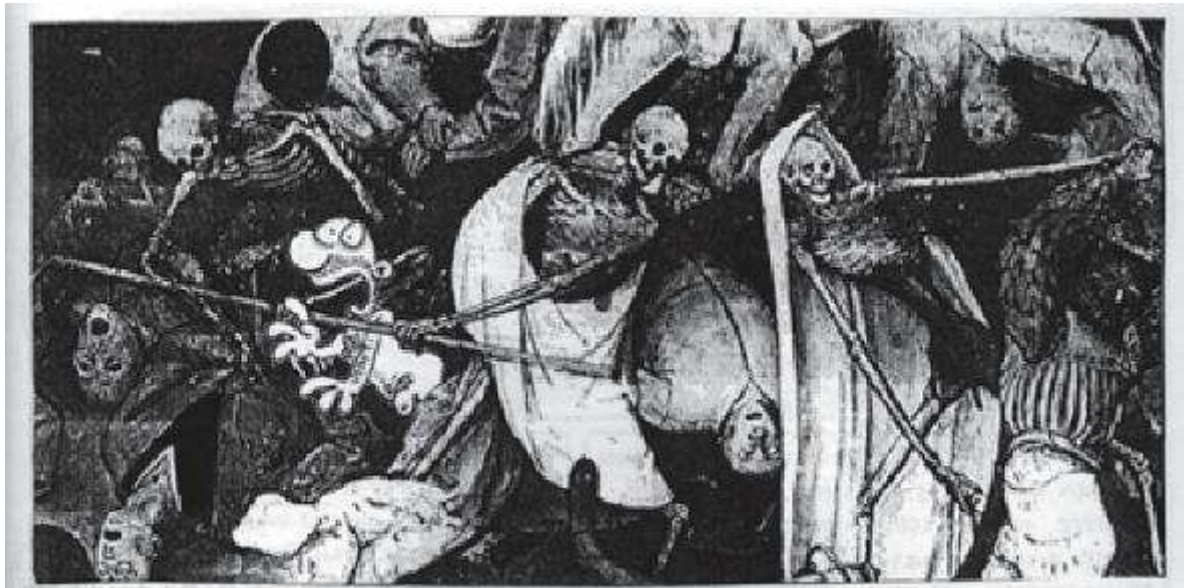
[Figura 63: Gronzo en *Jago*, 1998]



[Figura 64: KÖNIG, *Super Paradise*, detalle de viñetas, montaje con pintura de Brueghel el Viejo, ver figuras 65 a 67 para detalles, 1999]



[Figura 65: Origen del montaje de la figura 63: Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la muerte*, 1562, en zona sombreada detalle del recorte de König para la historieta]



[Figuras 66 y 67: comparación de viñeta-montaje de figura 64 y recorte de pintura original figura 65]



[Figura 68: Mowgli y Baloo en *The Jungle Book* (1967, dir. Wolfgang Reithermann)]



[Figura 69: Mogli y Balu en "Ruf der Natur", KÖNIG, 2009]

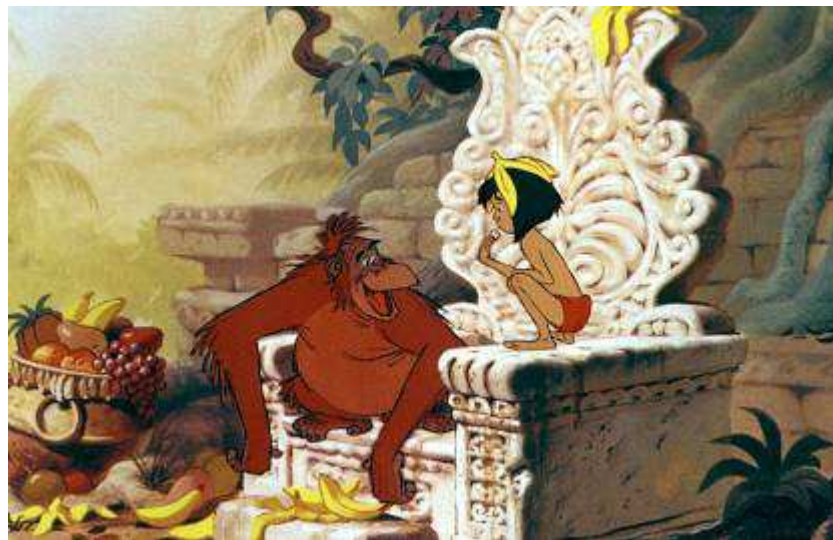
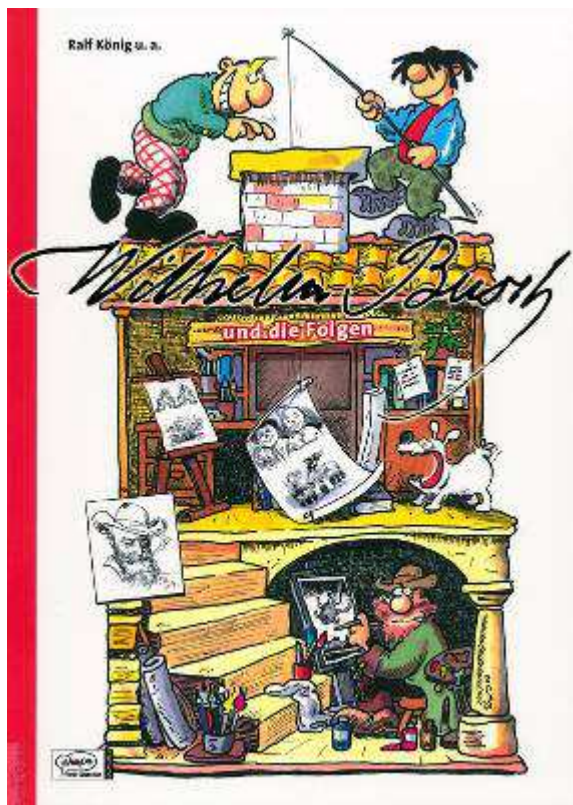


Figura 70: King Louie y Mowgli en *The Jungle Book* (1967, dir. Wolfgang Reithermann)]



Figura 71: Mogli y King Louie en "Ruf der Natur", KÖNIG, 2009]



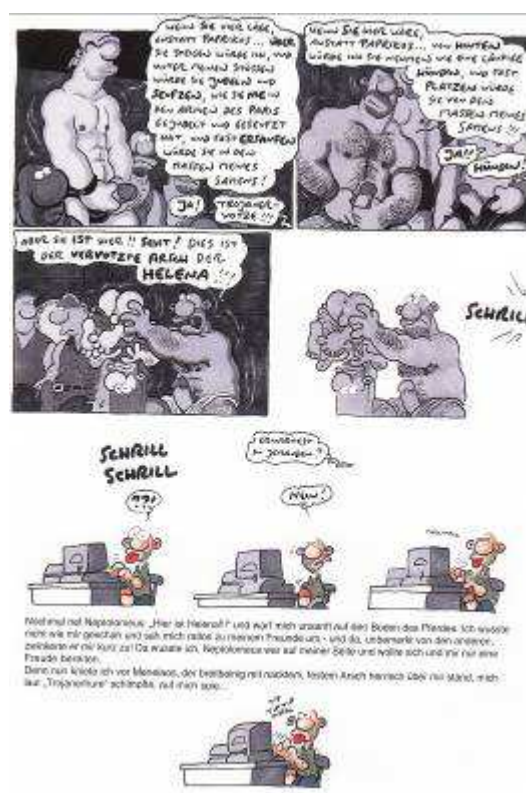
[Figura 72: KÖNIG, portada edición *Wilhelm Busch und die Folgen* (inspirada en ilustración de Busch), edición homenaje, 2007]



Figura 73: Wilhelm Busch, "Witwe Bolt's Haus"]



[Figuras 74 y 75: KÖNIG, *Trojanische Hengste*, páginas completas, utilización de texto y viñeta para las novelas pornográficas de Paul, 2006: 40 y 44]





[Figuras 76: Divine como Babs Johnson, comiendo excremento de perro en *Pink Flamingos* (1972, dir. John Waters)]



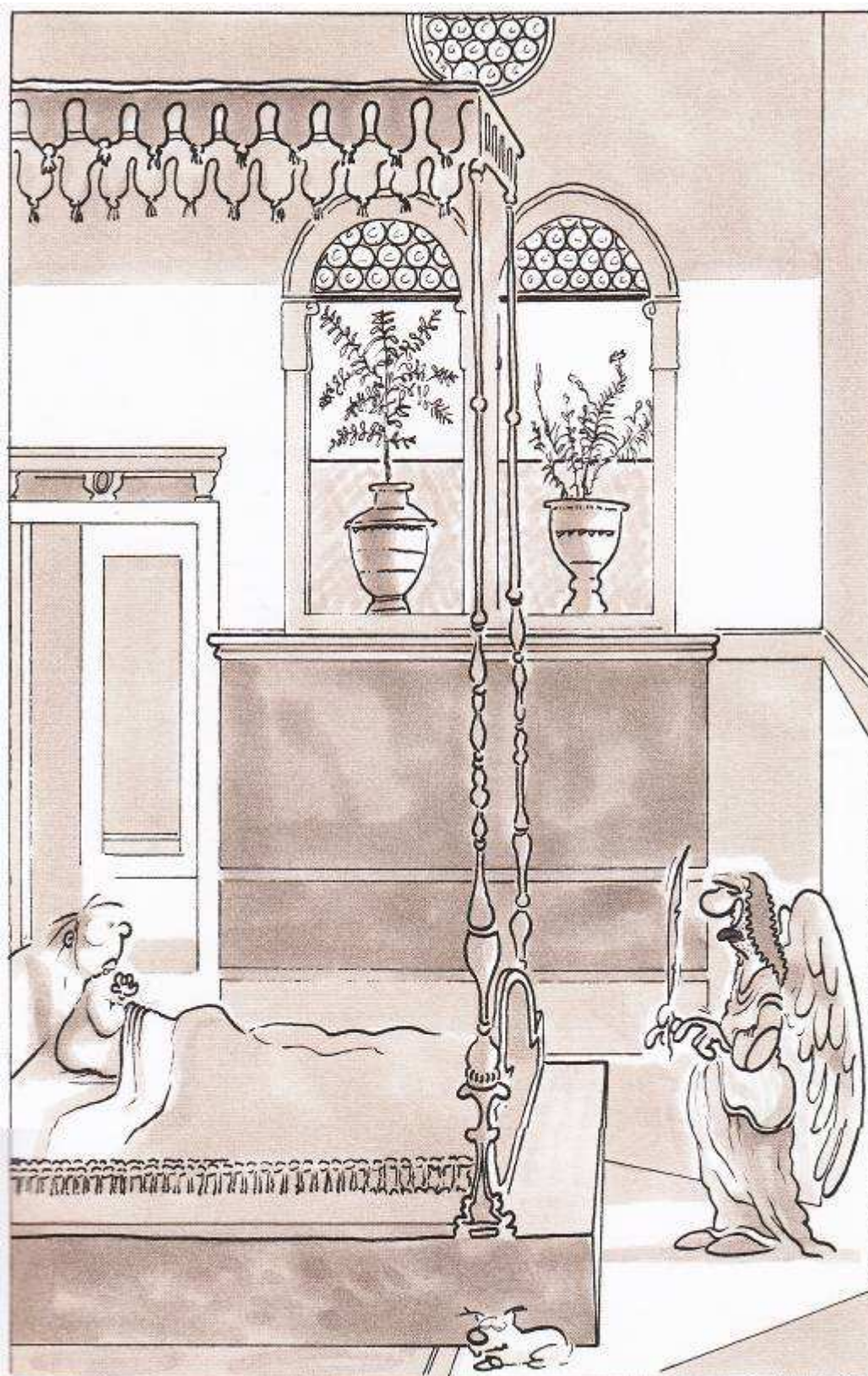
Figura 77: Carta del Ralf König Skat und Doppelkopfspiel (juego de cartas), 1986, reproducida en: *Sahnesteif. Die Krönung von Ralf König*, 1996: 68]



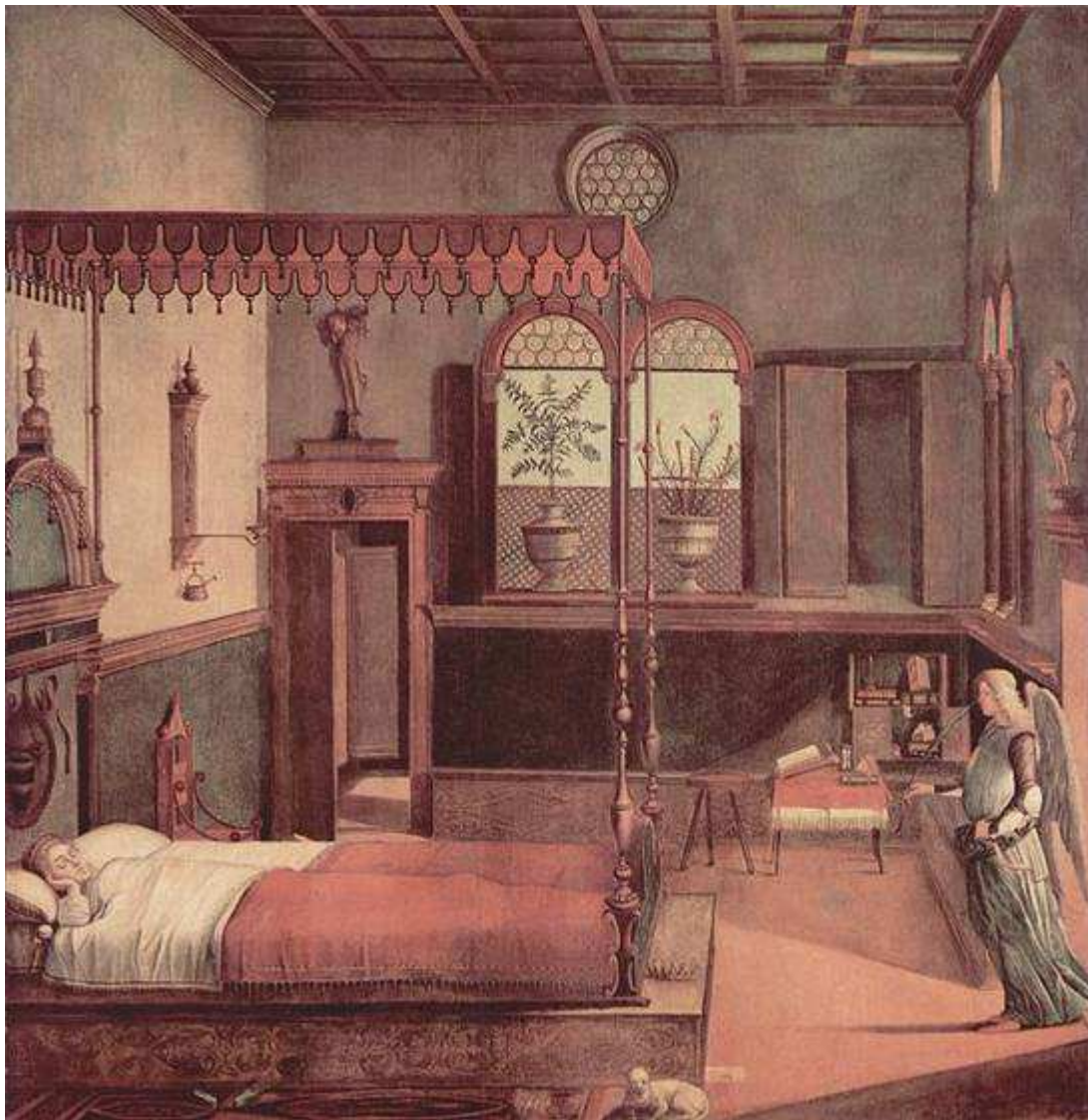
Figura 78: Henry V en "Röschekrieg", en *Götterspeise*, 2012: 23]



Figura 79: Príncipe Aetherius, en *Elftausend Jungfrauen*, 2012: 18]



[Figuras 79: KÖNIG, *Elftausend Jungfrauen*, referencia a pintura de Carpaccio, ver figura 80, 2012: 49]



[Figura 80: Vittore Carpaccio, *El sueño de la santa en Escenas de la vida de santa Úrsula*, 1490-96]

2. APÉNDICE. ENTREVISTA A EDUARDO MENDICUTTI, REALIZADA EN MAYO DE 2008 POR FACUNDO SAXE⁹⁸²

P: No nos encontramos ante tu primera novela, estamos hablando de más de diez novelas que tenés escritas, se podría hablar de un universo mendicuttiano respecto a las mismas. Yo creo que más que nada el tema de que algunos personajes aparezcan o desaparezcan, Cigala, por ejemplo en la última novela: Cigala era un personaje circunstancial en *El palomo cojo*, pero acá toma la voz protagónica, ¿qué motiva que un personaje circunstancial en una novela tome la voz protagónica en otra?

E.M.: En el caso de Cigala, es muy claro, a mí el personaje me gustaba mucho, me interesaba mucho porque además, y lo pongo en la última página, pues está de alguna forma la referencia, es un personaje real. Es un tipo de personaje real, homosexual, que a mí me parecía particularmente atractivo no solamente para que apareciera en una novela sino para que hablara, para que fuera la voz protagonista y la voz narradora. El tal Palmera es un personaje popularísimo en San Lucas, de donde yo soy. Porque hace eso, va a hacerle las uñas a todas las señoras bien. El otro día una señora llamo a decirme qué encantadora la novela. Además cuando yo iba a casa de las Argüezo, que son unas señoras muy finas, y llegaba Palmera era un acontecimiento. Es como una especie de pequeña leyenda de la ciudad, del que se cuentan montones de cosas, anécdotas, chistes, que uno nunca sabe si son verdad o si él se las inventa o cosas así. Yo lo conozco de toda la vida pero nunca he hablado con él, nunca, jamás he tenido una charla con él. Y mira que en el caso de la novela me lo planteaba. Pero luego he preferido inventarme la biografía, supongo que habrá cosas intuitas, quiero decir que habrá cosas que correspondan a la realidad, que sí él la lee dirá “pues esto es así” y pensará que todo es así, ¿no?

Pero bueno, nunca he hablado con él y el personaje está construido por mí con referencias. Apareció circunstancialmente en *El Palomo Cojo* y aparece en otra novela que se llama *Última conversación*. Ahí tiene un papel importante porque ahí sí hace un papel de manicura con una de las señoras, podría ser, no por la estructura de la novela que es muy distinta, está escrita en tercera persona, casi como un capítulo, o como algo que está integrado dentro de la novela. A mí ese personaje siempre me ha interesado mucho. Y más conforme en España, digamos, la visibilidad homosexual ha ido aumentando, pero ha ido aumentando en forma sesgada.

P: Ciertos modelos...

⁹⁸² Se utiliza la P. como referencia a “Pregunta” y E.M. por “Eduardo Mendicutti”. Esta entrevista fue realizada con motivo de la presencia de Eduardo Mendicutti en nuestro país para asistir a la Feria del Libro de Buenos Aires 2008 y presentar su última novela en ese momento, *Ganas de hablar*. He publicado una versión reducida en el suplemento Soy de *Página/12* (MENDICUTTI, Eduardo/SAXE, Facundo (entrevistador), “Sacándose las ganas”, viernes 5 de diciembre de 2008). La versión íntegra se publica por primera vez como apéndice de esta tesis.

E.M.: Eso es, por un lado, primero un momento en que toda la visibilidad eran travestis o eran, bueno, son personajes muy afeminados o muy no sé qué, y luego aquello cambió y se intentó, o se ha estado proyectando una imagen diferente. Por un lado, primero la imagen de los gays jóvenes, musculosos, guapos, con dinero, que gastan, gastan más que nadie y se divierten de la mañana a la noche, que se ha estado imponiendo como modelo. Y después el modelo digamos de la respet(abilidad), del gay respetable, que es el gay maduro, más o menos maduro, que incluso ahora ya se casa con su pareja de siempre, que tiene una buena formación, que es culto, que es escritor, que es juez, que es director de cine, que es no sé qué...

P. Claro, que siempre está en una clase alta.

E.M.: Como en una clase alta y por lo tanto conquista una respetabilidad especial porque es la que más se acomoda a la respetabilidad, digamos, homosexual de toda la vida. Y ahí quedaban como descolgadas una serie de personas, una serie de gays, de homosexuales, que para mí, como el caso de Cigala, vamos, el caso de Palmera, han estado en la vanguardia de la visibilidad, con muchos problemas, que se las han tenido que arreglar como han podido. Muchas veces convirtiéndose en caricaturas de ellos mismos, es decir, porque era la única forma: siendo graciosos, siendo de alguna forma obsequiosos con los demás, serviles en algún punto determinado, es decir, han tenido que sacrificar mucho, incluso mucha dignidad, para poder sobrevivir. Entonces ese tipo de personajes, por un lado a mí me parecía que estaban muy mal vistos, que siguen estando mal vistos.

P: Incluso dentro del colectivo gay se los discrimina.

E.M.: Se discrimina porque daña la respetabilidad, digamos la nueva respetabilidad de los gays.

P: Sí sólo se tienen en cuenta esos modelos de respetabilidad quedan afuera muchísimos otros modelos, dentro de la diversidad que puede presentar el colectivo gay.

E.M.: Obviamente. Eso es. Pero ha habido un momento, yo, cuando empecé a escribir las novelas, por ejemplo *Una mala noche la tiene cualquiera* o *Tiempos mejores*, pues hubo amigos escritores gays que me reprochaban justo el centrar las novelas en ese tipo de personajes porque era sacar a flote el estereotipo que se suponía era dañino, ese tipo de cosas a mí me ponen muy nervioso. Porque tienen dos tipos de cosas, uno el personal, no voy a decir reivindicativo, pero casi. Y Otro, el lingüístico, porque para mí justo todo este tipo de personas han tenido una creatividad verbal, una imaginación expresiva que en general la tienen casi todos los gays, incluso los más respetables esporádicamente cuando se sueltan. Me parecía importante llevar ese lenguaje, darle dimensión literaria a ese lenguaje.

P: Se nota en la novela la voz muy fuerte de Cigala, a medida que avanza la novela la voz se presenta con más fuerza, se nota mucho la necesidad de presentar esa voz, es casi un gran monólogo, muy fuerte y muy bien armado.

E.M.: Me lo propuse que fuera así, que fuera una primera persona y no una primera persona narrativa que cuenta cosas. Un soliloquio, un monólogo, que la voz dominante absolutamente sea la suya, que todas las demás voces se creen a partir de su voz, que todos los acontecimientos estén vistos a partir de cómo él los cuenta, que toda la historia del pueblo, de la sociedad, del país por tanto este vista, en mi opinión por primera vez, desde una voz que estaba ausente en la literatura, al menos en la literatura escrita en España, es verdad que aquí me podéis citar a Manuel Puig, en algún momento. O en México Luis Zapata cuando hizo lo de *El vampiro de la colonia Roma* que es otra cosa, pero bueno. Desde luego que en la literatura escrita en España ha estado absolutamente ausente. Y las referencias que se han dado de *Ganas de hablar*, curiosamente ninguna ha sido Manuel Puig. Cosa que me ha dejado descansar [risas]. Sino [que las referencias han sido] de monólogos literarios que han hecho con otro tipo de personas y personajes lo que yo he intentando hacer con Cigala, por ejemplo, con la novela *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, es un monólogo de una señora casada, ama de casa, señora de su señor, no sé cuanto, que se muere el marido y entonces durante el velatorio ella habla y habla, y le habla al marido todo lo que no ha dicho o como no lo ha dicho nunca lo dice durante ese tiempo, una persona, una mujer de cierta edad, de la posguerra española, que nunca ha tenido la oportunidad de contar, de contarse, y por tanto de contar a los demás. Esa es una [de las referencias que han nombrado], otra es *Las mil noches de Hortensia Romero*, que es de un andaluz, [Fernando Quiñones], es una prostituta la que cuenta, y otra es la que yo cito al principio [de *Ganas de Hablar*] que es *La vida perra de Juanita Narboni*, novela maravillosa, de Tánger, que Tánger es muy potente, y es una solterona también, siempre voces absolutamente ignoradas hasta ahora.

P: Todo lo que no pudo decir está condensado en esa voz.

E.M.: En esa voz, porque nunca ha tenido lugar. Ahora en España estamos hablando de la recuperación de la memoria histórica. Pero claro la historia la escriben los vencedores, la escriben los poderosos, está la literatura, la narrativa para completar esa visión de la historia, que no está en la crónica oficial de la historia. Pero claro si ni siquiera en la literatura aparecen esas otras voces pues la historia que estamos construyendo ahora mismo y que se va a mirar desde el futuro va a estar también incompleta.

P: Es muy interesante en la novela como la voz de Cigala nos muestra un modelo pre-gay, antes de que exista lo gay y como él mira las nuevas generaciones, es un juego

muy interesante como él ve esa militancia y él desde su posición, tanto en *California* como en *Ganas de hablar* llega el momento, creo yo, que los personajes tenían que tomar una decisión, llegó el momento de actuar, como llegó el momento de Cigala de hablar, en *California* ocurría algo parecido en la segunda parte de la novela.

E.M.: Sí, eso es así, probablemente en *California* está muy claro, porque además ese juego de una juventud loca que era una forma de resistencia como cualquier otra a la dictadura, o sea vivir de manera absolutamente en contra a lo que la dictadura imponía, luego está la decisión clara, política ya, y digamos solidaria y comprometida de la segunda parte. [En *Ganas de hablar*] era lo mismo, es decir probablemente él nunca se habría atrevido a plantar cara de esa manera de decir “o esta calle o ninguna”, es decir “y ahora yo quiero esta calle porque ha llegado el momento de hablar”. E incluso contra las presiones del propio colectivo, que en un momento determinado el niño de la batea intenta ceder y hacer, y [Cigala] se planta. Ahí hay un punto decisivo, que a él ya le cae muy tarde cuando es muy mayor.

P: Pero le llega, yo sentí que era un mensaje, a todos nos llega un momento en el que tenemos que actuar. ¿En el proceso de escritura siempre se encuentra algún elemento de la realidad o autobiográfico, digamos con una base realista en la base, en el germen de las novelas?

E.M.: En las mías sí, yo siempre he dicho que tengo muy poca imaginación, es decir soy un novelista con muy poca imaginación, por lo cual utilicé, eso sí lo cambio todo lo que me parece, pero utilizo todo lo que conozco y sólo casi lo que conozco, invento muy poco porque me siento muy inseguro a la hora de inventar, incluso en los escenarios tengo que conocerlos perfectamente porque sino me pierdo, es decir es como si no tuviera el mapa muy claro incluso físico, el escenario donde se desarrollan los hechos. Lo que pasa es que hay novelas mías en que ese anclaje con la realidad y con la realidad, digamos, autobiográfica en un sentido muy amplio, no solamente lo vivido, sino lo soñado, pues está como mucho más clara, o aparentemente es mucho más clara, y son todas esas novelas que son por ejemplo *El palomo cojo*, los cuentos de *Fuego de marzo*, *Los novios búlgaros*, *El ángel descuidado*, es decir ahí hay una serie de novelas que tienen una conexión aparentemente muy fuerte con aspectos autobiográficos míos, ¿no?, luego ya sabes como son esas cosas no.

P: Sí.

E.M.: Y en otras la conexión también es fuerte, también existe, lo que pasa es que ya no es tan visible o tan aparentemente palpable, es aquello que me preocupa que me obsesiona, aquello que me duele. Es decir son unas cuestiones autobiográficas más emocionales que vivenciales.

P: En el caso de Rebecca de Windsor [personaje de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*] hay un trabajo con el cuerpo muy evidente.

E.M.: Evidente, evidente, hay ahí una preocupación, esa preocupación de reconciliación con tu propio cuerpo, eso es una cosa que yo creo que en muchos gays se produce a pesar de que en muchos gays hay una aparente seguridad física en ellos mismos. Pero todo el proceso que muchos gays tienen ahora, por ejemplo, de hipermusculación, todo ese tipo de cosas en realidad no es más que un conflicto de la persona con su propio cuerpo. Y eso está, bueno pues, de alguna forma, concentrado narrativamente, de una manera clara en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* que, además no también por casualidad o no por capricho, está también utilizado el lenguaje de los místicos, la recreación del lenguaje de los místicos del Barroco Español para eso, porque al fin y al cabo el barroco y el lenguaje de los místicos es un conflicto absoluto entre espíritu y cuerpo, ¿no?

P: En varias novelas se encuentra esa cultura gay/cultura popular y al mismo tiempo referencias a alta literatura.

E.M.: Claro, *Quijote* o lenguaje de los místicos. Es una aparente contradicción plantearlo como conciliación, de repente aquello que parece muy contradictorio yo intento proponerlo como conciliable.

P: Cuando en realidad es conciliable.

E.M.: Es así, es conciliable porque está mucho más cerca de lo que aparentemente [parece], en lo otro parece que están absolutamente distantes y en realidad están muy cercanos.

P: Al inicio de su carrera de escritor, ¿el cuento le resultaba más fácil que la novela?

E.M.: Sí, yo empecé escribiendo relatos y luego curiosamente he abandonado bastante los relatos, es decir ya sólo ahora escribo cuentos cuando de verdad me apetece escribir un cuento. Cada vez soy más reacio escribir cuentos por encargo, alguno he hecho, alguno que se ha publicado aquí.

P: Sí, el del kiwi ["El kiwi es una fruta corriente"], que hay una referencia en *Ganas de Hablar* y se publicó el año pasado en la revista Ñ.

E.M.: Eso es. Bueno, pero fíjate que ese cuento, parece que es un encargo, pero es en realidad uno de los cuentos que tengo escritos para un futuro, espero, libro, que no fue ni siquiera un cuento escrito expresamente. Cada vez le tengo como más respeto al cuento, los escribo muy despacio. En cambio las novelas, pues ya empecé a escribir con más... Yo no sé si será una cuestión de oficio, debería no serlo, porque eso de que el cuento es una especie de taller para una futura novela me parece un error, es decir son dos cosas muy distintas. Pero a lo mejor [da] seguridad en uno mismo, luego pasé a la novela corta porque *Una mala noche la tiene cualquiera* es una novela corta,

Última conversación es una novela corta. Y después la novela más larga, con propuestas más o menos cuajadas, es decir habrá alguna... [interrupción por café] Hombre, que luego el montaje de la novela, alguno habrá sido más afortunado que otro. Hay una novela que yo le tengo un especial cariño y creo que es imperfecta, bastante imperfecta, que es *Tiempos Mejores*, el ensamblaje entre unos saltos, no sé si está lo suficientemente conseguido, y en un momento es muy brusco, pero yo le tengo un especial cariño, además es una novela que tiene fans, es decir de esos que te dicen “yo, la novela”, a lo mejor es de las que menos se ha vendido pero tiene fans entusiastas. Pero bueno uno luego la técnica la puede dominar mejor o peor o resolverla mejor o peor en cada libro. Pero a veces con propuestas arriesgadas: lo de *California* de hacer ese corte radical, digamos eso fue, me lo pensé mil veces, pensé mil veces en la posibilidad de ir adelantando referencias en la primera parte, que luego tuvieran alguna explicación en la segunda, es verdad que en la segunda hay una cosa como espejos sobre la primera, pero en la primera no hay ninguna, el corte es absolutamente radical, y eso hay gente que no lo ha entendido y hay gente que no le ha gustado, pero es una decisión clara. O en el *Ángel descuidado* la decisión de que nunca se encontraran al final los dos chicos al cabo del tiempo, también hay gente que no lo entendió, que dijo por qué lo deja así en el aire, pues porque la vida es así. [risas]

P: La vida es así, es cierto. En cuanto a su formación ¿hay alguna lectura que lo haya marcado?

E.M.: A ver, yo soy un lector raro, he sido un lector muy raro, de niño leía o me leían y eso lo he contado muchas veces por ahí, montones de vidas de santos, todas las vidas de todos los santos habidos y por haber, y luego, pues porque había una vecina nuestra, prima hermana de Rafael Alberti, el poeta, y que tenía una maravillosa capacidad no sólo para contar relatos que se inventaba o que eran de tradición oral sino para leer, nos reunía a los chiquillos. Siempre recordaré todas esas vidas de santos. Luego ya empiezas con esa literatura, digamos, la habitual, la de aventuras, la de Salgari, la de Julio Verne, nada refinado, porque en mi casa no había en absoluto una tradición lectora, mi madre lee ahora pero yo no recuerdo a mi padre alguna vez estar leyendo. La lectura empezó a convertirse ya en un refugio, en una especie de lugar donde tú vivías de otra manera y podías imaginarlo de otra manera y podías hacerlo de otra manera. Y luego, pues eso lo mismo, la lectura de los clásicos fue muy lenta y muy dificultosa, acabo retrasándose mucho, hasta que a los veinte años empecé a leer aquello que en España empezó a publicarse y que parecía, [hasta ese momento] había estado prohibido, entonces yo recuerdo absolutamente deslumbrante el *Diario del ladrón* de Jean Genet. Quiero decir ese fue como uno de esos libros que

leí con veinte años, porque era cuando se empezaba a publicar en España, a pesar de que todavía duraba la dictadura, pero ya se estaba de alguna forma relajando un poco en esos aspectos, pues empecé a leer yo ese tipo de novela. Ya luego la novela sureña norteamericana, fíjate normalmente los de mi generación son como entusiastas de Faulkner, yo prefiero a Truman Capote y Carson MacCullers [risas]. La literatura italiana, la de Giorgio Bassani, en fin fue una literatura [como] de lector adulto. Porque de lector joven, era un típico lector joven. A veces bromeo diciendo que mi primera novela que a mí me gustó mucho era *Mujercitas*, cosa que no es verdad porque yo he leído *Mujercitas* muy tarde, bromeo sobre eso, lo que sí leí fue la otra novela de Louise May Alcott que se llama *Hombrecitos* y esa la leí un millón de veces, entonces yo bromeo con la otra. Pero eran lecturas típicas de un chico al que le gustaba leer pero sin ninguna orientación por parte adultos. Fue un descubrimiento posterior.

P: El cine y la música se podría decir que tienen una presencia muy fuerte en sus novelas.

E.M.: Fíjate, lo de la música es curioso, porque yo soy un negado para la música, en cambio hay alguna cosa, no sé si has leído *Siete contra Georgia*, hay un capítulo donde la música es fundamental, pero está muy forzado, porque yo soy un negado, pero negado. Yo siempre digo que a mí me sacas de Cole Porter y ya está, ya no sé más de música [risas]. No era consciente de qué la música, o al menos, sí quizás la música popular, la música digamos más ligera y más popular. Lo mismo que el cine. ¿Por qué? Porque es esa cultura, es ese tipo de cultura, de baja cultura, a la que están enchufados mis personajes, las referencias culturales no pueden ser alta cultura en ningún caso en este tipo de personajes, entonces toda la referencia cultural acaba siendo esa.

P: Cigala en un momento menciona a Lana Turner y Verónica Lake.

E.M.: Claro, porque es digamos la cultura popular, y ahí si entraría esa conexión con Manuel Puig, o en España con Terenci Moix. Ese tipo de construcción de personajes de una determinada extracción social, de una determinada formación cultural, que al fin y al cabo sus referencias son esas, no pueden ser, qué diría yo, Kafka [risas]. Pues no.

P: En alguna entrevista hablaste de literatura gay como una definición cultural, ¿en qué consistiría esta definición?

E.M.: Yo esto he ido cambiando y conforme me han ido preguntando he ido cambiando todas mis ideas sobre el asunto [risas]. Y últimamente tengo una teoría muy simplona, que a la gente le parecerá extravagante. Para mí existe literatura homosexual y literatura gay y son cosas distintas. Para mí literatura homosexual es la está escrita por homosexuales, punto. La escriba como la escriba, es decir claramente,

sean obviamente los temas o no. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* es literatura homosexual y además ha establecido obviamente una especie de técnica, es la llamada técnica Albertine. Es decir, que consiste en cambiar el género de los personajes: están inspirados en Agostinelli que fue el amante de Proust y ahí está convertida en Albertine que es el objeto de amor del narrador. Esa estrategia Albertine pues yo creo que es literatura homosexual. Cuando digo esto todo el mundo se levanta en armas [risas] contra semejante [decir]. Y literatura gay es aquella que se concentra específicamente en el asunto homosexual como conflicto, como tema básico de lo literario, de manera que podría haber y hay, por ejemplo, literatura gay que no es literatura homosexual, por ejemplo, la de Patricia Warren, *El corredor de fondo*, una novela de una americana que ha vendido un millón de ejemplares en todo el mundo, es una historia de amor entre un corredor de fondo y su entrenador, ella no es homosexual, y no escribe más que de literatura gay, mira que si fuera homosexual estoy convencido que escribiría literatura de mujeres, lesbianas, como no lo es ha concentrado, lo hace mejor o peor, en ese asunto, y eso sí es literatura gay, y esa es mi última teoría, [risas] la penúltima a lo mejor, la próxima cambio. Pero la penúltima teoría es esa. Ahora bien, lo que yo si digo, porque la gente le tiene terror a la etiqueta, lo mismo que la literatura femenina, sea la etiqueta de literatura femenina, de literatura gay, literatura homosexual le tienen terror ¿no? Lo que yo si digo que eso es absurdo, es decir que eso no es más que una definición, que no es una etiqueta, que es una definición como puede ser por otras razones literatura caribeña, literatura del sur de los estados unidos, literatura mediterránea, literatura, es decir ¿qué hace a la literatura gay o a la literatura homosexual? Reflejar una cultura, lo que hace es recoger una cultura determinada, una visión del mundo determinada, un lenguaje determinado, con lo cual se cumplen todas, en verdad que lenguaje e idioma ahí serían... todas aquellas marcas que había que poner para dar una definición cultural de algo, si tú dices literatura caribeña tú sabes perfectamente que estás hablando de un espacio físico y geográfico determinado, una sociedad determinada, una tradición determinada, de un idioma determinado, que puede ser varios, porque en el Caribe pueden ser incluso varios idiomas, pero que es una manera de hablar determinada, determinados idiomas, todo eso construye una cultura, entonces no hay ningún problema en hablar de literatura caribeña, se sabe a qué te refieres, no estás hablando de literatura de caribeños solo para caribeños, no estás hablando de una literatura que necesariamente es de alcance muy corto porque se centra en el Caribe, ya ves tú, todo el mundo entiende eso, pues ese es el enfoque que yo propongo para la literatura gay, o para la literatura homosexual, es una literatura que refleja una cultura determinada y que eso no implica eso que esté destinada a unos lectores

determinados, que tenga un alcance más alicorto que el de cualquier otra definición cultural de la literatura, que sea de segundo nivel, que sea tramposa, que sea comercial, nada, nada, es decir luego de todo eso puede haber obras excelentes, malísimas, normales, aceptables, pues como todo. Pero ese asunto, cuando yo hablo de eso, si yo hablo de literatura gay en el sentido que te he dicho, si hablo de literatura homosexual, me estoy refiriendo exclusivamente a una visión cultural de esa definición y no a cuestiones sociológicas, a cuestiones coyunturales.

P: El temor a las etiquetas también nos habla de un cierto prejuicio

E.M.: Obviamente, yo siempre he dicho cuando aparezca esa etiqueta, prefiero decir definición, no hay que renunciar a la definición, hay que renunciar a los prejuicios que los demás cargan sobre esa definición, es una cuestión externa, como siempre. Es hostilidad que viene de fuera, no es ningún tipo de incapacidad que salga.

P: ¿Y sus novelas las considera parte de esta literatura gay?

E.M.: A ver, pues, lo mismo, es decir, hay algunas, es decir lo de la temática, yo creo que hay algunas novelas que sí serían gays, es decir en las que el conflicto está claramente ligado a la homosexualidad, por ejemplo *El ángel descuidado*, es una novela de amor, obviamente, no es, si yo defino la novela diría que es una novela de amor pero si se me pregunta si es literatura gay diría que sí, porque es una historia de amor, es una historia de amor que está situada en un marco en el que es decisivo que sea entre dos chicos y por lo tanto que sea.

P: Pero igualmente trasciende que sea entre dos chicos, quiero decir, que sea entre dos chicos no quiere decir que el lector no pueda emocionarse más allá del género.

E.M.: Obviamente, es decir, ahí está la cuestión, por tanto si te digo que es gay lo que no estoy diciendo es que sea una literatura sólo para lectores gays. Si tú entiendes eso la culpa es tuya, no es mía ni es del libro [risas]. ¿Entiendes? El problema es del otro, no es problema del libro ni problema mío. Y me parece terriblemente injusto que uno tenga que bajar la cabeza y decir “vale no hablemos de literatura gay porque se entiende mal” pues no señor hablemos de literatura gay y haga usted un esfuerzo para entenderlo bien que es como hay que entenderlo.

P: Abramos el abanico.

E.M.: Ahí está, pero no me obligue a mí a renunciar por definición a cosas que ya he llevado renunciando cosas toda mi vida y no puede ser. [risas] ¿Entiendes? Ese es el [tema].

P: Se entiende muy claramente [risas]. También es cierto que existen dentro de la literatura gay novelas que comercialmente están generadas para un público homosexual, lo que se ha llamado “novelas para un mercado gay”.

E.M.: Obviamente. Y en general, malísimas [risas]

P: En general, malísimas y tienden todas a mostrar una tapa parecida, una fórmula muy parecida...

E.M: Estereotipadas todas.

P: Como ciertos best-sellers.

E.M.: O como la novela rosa, o la novela de intriga de mala calidad. Quiero decir pues evidentemente dentro de la literatura homosexual y la literatura gay hay libros horribles, pésimos, yo leo algunos y no pienso leer más porque no me dicen nada en realidad y porque las historias incluso, la historia que cuenta pues ya me la sé porque es siempre la misma. Pero eso es tremendamente injusto que se ponga en la balanza del debe de una literatura de determinado tipo. Porque eso se da en todo, es decir literatura...

P: Argentina

E.M: Literatura argentina hay, horrorosísima, seguro.

P: Sí, sí.

E.M: De una calidad excelente, y una calidad normal. Pues eso es lo que yo pretendo es decir, no porque haya entre los escritores argentinos, entre la literatura, narrativa pésima, se me ocurre pensar que a la literatura argentina le pasa algo y qué sé yo, pues no. Ese tratamiento es el que yo pido para la literatura definida como gay, definida como homosexual, y en términos culturales, insisto, cuando yo me refiero a eso.

P: ¿Cree que la literatura podría ser una forma de militancia?

E.M.: A ver, yo creo que la literatura debe ser antes que nada y sobre todo literatura, es decir cualquier texto literario que tenga como origen, como motor, la reivindicación, que me parece legítimo, sino tiene consistencia literaria no me parece, por muy... Me interesa algún panfleto, normalmente los panfletos bien hechos tienen fuerza literaria, con un lenguaje determinado, con una construcción potente. Pero si es simplemente una reivindicativa por ser reivindicativa y hay algunas por ahí, desde luego, a partir de Stonewall hay literatura de ese tipo, reivindicativo, desde el punto de vista literario interesa muy poco pero que tuvieron cierta gracia.

P: Tal vez si lo militante no es lo primordial termina siendo más interesante, ¿no?

E.M: Eso es.

P: Lo que yo sí noté, en por ejemplo, *Ganas de hablar* es que hay una cierta cercanía a otros colectivos marginados, el ejemplo de cuando Cigala se confunde en el avión.

E.M: Con el negro.

P: Que dice "nigro" y él no tiene idea de lo que está diciendo, o una nota [que escribió Mendicutti] sobre las prostitutas, otros colectivos marginales que lo gay va a entender

desde ese punto de vista a otras minorías marginadas, porque lo está sufriendo en carne propia...

E.M.: Eso tiene una dimensión digamos, ¿cómo te diría yo? Militante si quieres [risas], reivindicativa, no me gustan nada las palabras pero bueno, para entendernos. Porque yo creo que es imprescindible, es decir, por ejemplo en España donde la militancia gay ha llegado hasta en el punto en el que ya se han conseguido la igualdad de derechos y otras cosas y de repente los gays ahora qué hacemos, por dónde vamos a ir, es decir, han descubierto que todavía hay mucho trabajo por hacer pero una salida creo, siempre les he dicho, miren ustedes, es que hay mucha cosa que conquistar todavía. Y no solamente los gays, sino otros colectivos marginales, ahí están los inmigrantes, y ahí están las mujeres, muchas mujeres, y ahí están los pobres, es decir el mundo todavía está lleno de pobreza, y ahí están las sociedades vecinales, y hay mucha gente. Y ahí tú te incorporas y eres uno más, aportas tu experiencia, en la lucha por los derechos y el reconocimiento real y no sólo legal, como los demás, es decir, esa es la parte reivindicativa. En la parte literaria, que es la que más me puede interesar ahora al hablar de libros, lo mismo, es decir, el gay, el homosexual, en general, hasta hace muy poco tiempo ha estado siempre narrado desde fuera, ha estado siempre narrado por otro, ha estado siempre visto por otros y en general de una manera, primero muy sesgada, segundo muy maliciosa, tercero muy ignorante, quiero decir, saber realmente lo que pretende, con cuatro ideas fijas y estereotipadas que no se corresponden a la realidad. Entonces cuando el gay tiene luz propia, empieza a hacer algo importante que es contarse a sí mismo primero, desde sí mismo y no permitir que lo cuenten los demás. Y segundo, se puede permitir contar a los demás de sí mismo, cosa que ya es un paso más allá. Entonces, en *Ganas de Hablar* está contada la vida de un homosexual determinado de una edad determinada, con una biografía determinada, pero está contada también la vida de otras personas, su hermana por ejemplo, que ha sido una querida desechada, el travesti, el cura que no es el cura.

P: Típico, es una versión muy diferente al estereotipo que siempre encontramos.

E.M.: Exactamente, el negro, el inmigrante, es decir de alguna forma es como proponer que la voz gay cuente la historia y eso en *Una mala noche la tiene cualquiera* era muy claro sobre un acontecimiento muy específico, muy concreto, que era el intento de golpe de estado de este señor. Pues eso está contado en España desde todos los puntos de vistas pero esa propuesta, es decir que fuera [gay], eso era absolutamente insólito y además se ha convertido en muchas universidades americanas como el prototipo de narrar una historia, es decir como metáfora de lo que pasó y del cambio de España de la dictadura a la democracia.

P: Estamos contando ya la historia no oficial, le estamos dando voz a quien no la tuvo.

E.M.: A quien no la tenía y ese es mi empeño, esa es mi propuesta sin olvidarme nunca de la parte literaria y del lenguaje, que me parece que sin eso no tendría sentido que yo escribiera, pero oye, es un camino complicado porque por mucho tiempo he sido absolutamente incomprendido, las novelas mías han tenido muchas dificultades con la crítica o con el estudio académico tradicional que no sabía acercarse a ese tipo de novelas, entonces la mayoría de las reseñas eran puramente narrativas, contaban la novela pero no iban más allá de eso y ahora eso ya está cambiando y con esta novela, la verdad, es que curiosamente con la que más ha cambiado. Ha habido ya críticos, de estos ya que han sido capaces de entrar en la novela mucho más allá de lo que se cuenta en la novela.

P: Claro, hay un cambio desde *Tatuaje*, la primera novela. ¿Algún día verá la luz *Tatuaje*?

E.M.: Pues mira, sabes lo que pasa con esa novela [risas], que fue la primera novela que yo escribí, la primera novela con la que gané un premio pero que era absolutamente hija de su época, entonces era todo vanguardista, aquella novela era, toda seguida sin puntos ni comas, en dos columnas.

P: Bien experimental.

E.M.: Muy experimental, entonces era, la literatura la novela experimental era nada, era un poco ingenua, incluso como forma experimental, y luego es la primera novela típica, muy trillada, allí se cuenta lo que ha pasado en la guerra. Yo creo que literariamente tiene interés, es decir el texto tiene interés pero es muy inmadura, sin lugar a dudas, y eso desde ahora, yo al fin y al cabo tengo una edad y ya he publicado muchas novelas y es muy deudora de esa experimental[idad], en un momento determinado, cuando yo ya me muera, si es que me muero que espero que no [risas]. Alguien hace, pues naturalmente allí estará esa novela como la primera cosa que [escribí], pero no tiene mucho sentido, para mí dejó totalmente de tener sentido publicarla al cabo de diez años.

P: ¿Qué piensa cuando se dice que los escritores que publican sobre temas gays eligen como “padres” literarios, en un sentido amplio, a otros escritores gays consagrados del pasado?

E.M.: Vamos a ver, hay una parte que es verdad, porque la referencia está ahí y de hecho todos los escritores tienen sus referencias y nadie le reprocha a un escritor heterosexual que porque él haya elegido a un escritor que es heterosexual, nadie se plantea que ese escritor de referencia para un escritor posterior tenga un aspecto sexual, tenga un aspecto de concepción del mundo desde la heterosexualidad, cuando es verdad, es absolutamente cierto y si no elige como referencia otro es porque le separa precisamente, queda muy claro, le separa precisamente eso. Entonces cuando

un escritor de temas gays cita como referentes a escritores gays, ya claro, es porque es gay, pues mira, tanto como el otro cita a un heterosexual también [risas]. No es un condicionamiento digamos de, es que esa es la referencia que yo tengo que seguir, es cierto que hay unos puntos de, ¿cómo diría yo?, pues como de identificación, eso, que te hacen, y naturalmente tu eliges como referentes a nombres esplendidos, eliges Proust, o eliges, yo qué sé, o eliges Thomas Mann, o eliges nombres de todos los demás, es decir todo el mundo hace lo mismo, absolutamente. Luego sí es verdad, pero todo el mundo también lo hace, que puedes tener debilidades por algún escritor que a alguien no le pueda parecer lo suficientemente esplendoroso y como referente y que sólo lo tienes como referente porque es gay. Pero eso le pasa a todo el mundo. No te voy a decir Genet, que para mí Genet es una referencia, pero es un pedazo de escritor. Pero sí da algún lado puede aparecer, yo qué sé, *Maurice* de Edward Morgan Forster, pues una novela de aquí, más o menos, o incluso Christopher Isherwood, ¿qué te quiero decir?, son escritores que parecerían menores como referencia artística y que sí, pero bueno, todo el mundo de repente, cualquier escritor muestra su admiración por un escritor que a alguien le pueda parecer de segundo nivel y que sin embargo para él presupone algo original y lo cuestiona por nada, pues ¿por qué se va a cuestionar?

P: También existen escritores que por ser gays, han sufrido el prejuicio y no han sido tenidos en cuenta por el canon.

E.M.: Claro y les ha pesado mucho, les ha pesado a mucha gente, pero esa es una cuestión de puro prejuicio [lo llaman por celular, interrupción de algunos minutos]

P: Bueno ya para ir cerrando...tampoco te voy a acosar a preguntas

E.M.: No, no, todas las preguntas que quieras.

P: Existen prejuicios que de a poco tienden a ir desapareciendo a nivel académico cuando hablamos de novelas de tema gay modernas, ¿cómo podemos acabar con esos prejuicios? Con los prejuicios me refiero a, alguna vez, en una entrevista vos dijiste que “la academia toma a las novelas gays como cosas de gays, que la etiqueta gay dice que es para gays”

E.M: Exactamente, la verdad, eso es un problema que yo creo que la solución no puede estar y no debe estar en los escritores gays o que escriban este tipo de novelas. Porque la solución ahí acabaría siendo como concesión, es decir bueno no hablemos más de literatura gay por tanto, que nadie tenga de entrada ese rechazo, es como ir renunciando a cosas. La solución está en los demás, es decir son los demás los que tienen que quitarse los prejuicios de la cabeza, y es un trabajo difícil, y es un trabajo a lo mejor de mucho tiempo, es una labor social que tiene que ir pasando mucho tiempo, la típica reacción incluso de gente de cultura muy cercana a ti que dice

esa novela tuya a mí como no me interesa, ¿cómo que no te interesa? Yo nunca digo que una novela, que cualquier novela, a priori que no me interesa, me puede interesar, me puede gustar, me puede aburrir o no determinada cosa, puedo dejarla a la mitad, pero de entrada decir que no me interesa porque trata de un determinado asunto, eso, es muy difícil que nosotros, que yo, haga algo para solucionarlo, nada más que echar estas peroratas siempre que puedo [risas]. Yo no sé si cabe a los lectores habituales, es simplemente que, de repente, yo creo que en los críticos jóvenes, en los estudiosos jóvenes, eso se va superando poco a poco, pues se va, se va abriendo. Las mujeres por ejemplo, que son grandes lectoras tienen infinitamente menos prejuicios que los hombres ante este tipo de novelas. Lectoras que hayan leído novelas más las hay, lectores heterosexuales que hayan leído novelas más, los amigos y no sé si muchos más, ¿comprendes? Quiero decir eso es así, ahora yo espero que poco a poco eso se vaya limando, pero eso solamente pasa por una cuestión, que es que haya novelas de temática gay, novelas gays de calidad y que esa calidad literaria se reconozca independientemente del [objeto literario], son dos cosas. Pero claro si la avalancha de literatura gay, el peso es de literatura como la que hemos hablado antes, de aquí contar cuatro cosillas, siempre lo mismo no sé qué, pues es desastroso. Porque luego además ocurre una cosa que a mí me irrita mucho y que volví a leerlo antes de irme en "Babelia" y ya lo leí en su momento, que era el mismo escritor que hacía la reseña del libro, luego a mí me cae muy bien y es muy, quiero decir me parece un escritor estupendo y un reseñista muy bueno, que es José María Guelbenzu, hizo la reseña crítica de *Nadan dos chicos* de James O'Neill, que es un escritor irlandés en la tradición de la gran narrativa irlandesa, no sé si has leído *Nadan dos chicos*, es un pedazo de novela, editada en España por Pretextos, magnífica, trata sobre el IRA, el nacimiento del IRA en Irlanda y la lucha contra los ingleses, y está toda la historia contada como, un novelón, pero digamos, la línea vertebral de la novela es la historia de dos chicos, de dos chicos contada con absoluta, sin ningún tipo de, aparentemente reivindicación, ningún conflicto específico por el hecho de que sean dos chicos pero bueno en cualquier caso es obvio que la historia entera gravita sobre esa historia de amor de esos dos chicos. Cuando ese señor puso la novela por razones, porque se lo merece, porque técnicamente es compleja, verbalmente es muy rica, expresivamente, bueno, una grandísima novela, en la tradición [de Irlanda], desde Joyce, todos, dijo al final, claro, esta novela no es la típica novela gay. Esta no es la novela homosexual, etc. Ayer, hacía un repaso de la novela irlandesa, de la gran novela irlandesa de los últimos años y dijo en cualquier caso la mejor novela irlandesa escrita en Irlanda en los últimos años es *Nadan dos chicos* que no es la típica historia homosexual. No interesa, es una historia homosexual. Quítale la palabra típica por favor. Es una

historia homosexual y a pesar de eso o precisamente gracias a eso, en gran medida, es una grandísima novela.

P: Es parte de su construcción como novela.

E.M.: Claro. Es imprescindible que la novela sea eso para que la novela sea así. ¿Qué pasa? ¿Qué cuando una novela es maravillosa ya no es homosexual aunque sea obviamente homosexual y cuando es mediocre sí es homosexual? Y por tanto... Pero con la femenina pasa lo mismo. La gran literatura escrita por una mujer. A los críticos no se les ocurre decir que eso es literatura femenina. Para mí lo es. No se puede decir porque me matan [risas]. Lo es y el lector tiene que darse cuenta de que eso está contado por una mujer y que está visto desde un punto de vista femenino y que eso es importante y que lo femenino no es más peor que lo masculino ni menos importante ni menos culto por definición. Lo mismo la homosexualidad no es menos que la heterosexualidad por definición. Es importante que se note. Porque si la novela es maravillosa es novela a secas. Si no lo es, es novela femenina sólo para mujeres pues ¡por dios! [risas]

P: Sí, es cierto.

E.M.: Pero ¿cuál es el camino? ¿Cuál es lo que tiene que importar? la única manera que eso tiene, primero, que no se piense que es solamente para los lectores [de un tipo], y segundo, que la calidad literaria sea reconocida, por encima de cualquier otra consideración. Y que es lo que yo creo que debe primar, en un libro escrito con intención literaria por encima de cualquier otra consideración.

P: Lo más importante más allá de todo...

E.M.: Es lo literario.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

- A. PRESENTACIÓN
- B. HACIA UNA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES
- I. INTRODUCCIÓN: LA SEXUALIDAD DISIDENTE EN SU DEVENIR HISTÓRICO
- 2. GENEALOGÍAS Y PASADO DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES
- 3. 1869: *HOMOSEXUALITÄT*, LA EMERGENCIA DE LA “HOMOSEXUALIDAD”
- 3.1. EL SURGIMIENTO DE LA HOMOSEXUALIDAD COMO CATEGORÍA
- 3.2. EL DISPOSITIVO DE LA SEXUALIDAD
- 4. EL PRIMER MOVIMIENTO DE EMANCIPACIÓN HOMOSEXUAL
- 5. LA REBELIÓN DE STONEWALL Y LOS AÑOS SETENTA EN ESTADOS UNIDOS
- 6. LA SEGUNDA OLEADA FEMINISTA Y EL CONCEPTO DE “PATRIARCADO”
- 7. LA LIBERACIÓN GAY-LÉSBICA EN ALEMANIA Y EL TÉRMINO *SCHWUL*
- 8. EL MOVIMIENTO GAY ESPAÑOL EN LOS AÑOS SETENTA
- II. CONTEXTO DE EMERGENCIA Y ANTECEDENTES DE LA TEORÍA QUEER
- 1. SEXUALIDADES DISIDENTES EN LAS CRISIS DE LOS AÑOS OCHENTA
- 1.1. *SEX WARS*
- 1.2. PORNOGRAFÍA GAY DE LOS SETENTA
- 1.3. POSPORNO/POSPORNOGRAFÍA
- 1.4. LA CRISIS DEL VIH-SIDA
- 1.4.1. FICCIONES DE UNA ENFERMEDAD “MORAL”
- 1.4.2. EL SUEÑO DE EXTERMINIO DE RONALD REAGAN
- 2. ANTECEDENTES Y GENEALOGÍA DE LA TEORÍA QUEER
- 2.1. LA EMERGENCIA DE LOS ESTUDIOS GAY-LÉSBICOS
- 2.1.1. EL DEBATE ESENCIALISMO VERSUS CONSTRUCCIONISMO
- 2.2. LA CRISIS DEL FEMINISMO
- 2.2.1. GAYLE RUBIN Y EL SISTEMA DE SEXO/GÉNERO
- 2.2.2. DONNA HARAWAY Y EL FEMINISMO DEL CYBORG
- 2.2.3. MONIQUE WITTIG: LA HETEROSEXUALIDAD COMO RÉGIMEN POLÍTICO
- 2.3. POSESTRUCTURALISMO Y TEORÍA QUEER
- 2.3.1. FOUCAULT Y LAS POLÍTICAS QUEER
- 2.4. MODELO ÉTNICO-POLÍTICAS Y DISCURSO GAY-LÉSBICO
- 2.5. LA CRISIS DEL MOVIMIENTO GAY
- 2.6. FUERA DE LA HETERONORMA Y LA NORMALIZACIÓN GAY: SM Y LEATHER GAY-LÉSBICO
- 2.6.1. GÉNESIS DEL SM
- 2.6.2. LA POLÍTICA SEXUAL DEL SM GAY-LÉSBICO
- 2.6.3. GAYLE RUBIN, SM, LEATHER Y CRISIS DEL VIH-SIDA
- 2.7. GLORIA ANZALDÚA Y EL FEMINISMO CHICANO
- 2.8. HACIA LA EMERGENCIA DE LA TEORÍA QUEER
- III. LOS AÑOS NOVENTA Y EL DESARROLLO DE LA TEORÍA QUEER
- 1. ¿LA GÉNESIS DE LA TEORÍA QUEER?
- 2. UN MOVIMIENTO POLÍTICO Y TEÓRICO
- 3. EL LUGAR DE LOS ESTUDIOS GAY-LÉSBICOS
- 4. LOS TÉRMINOS QUEER Y *TEORÍA QUEER*
- 4.1. HISTORIA Y DEFINICIONES DEL TÉRMINO QUEER
- 4.2. LA *QUEER THEORY* DE TERESA DE LAURETIS
- 4.3. QUEER Y LA CONFIGURACIÓN DE LA CATEGORÍA TEÓRICA
- 5. DESCRIPCIÓN (MÍNIMA) DE LA TEORÍA QUEER
- 5.1. CRÍTICA A LOS BINARISMOS
- 5.2. CRÍTICA AL RÉGIMEN HETEROSEXUAL Y RESISTENCIA A LA NORMA
- 5.3. ANTI-INTEGRACIONISMO Y PRODUCCIÓN DE IDENTIDADES
- 5.4. PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO
- 6. GENERALIDADES DE LA TEORÍA QUEER
- 6.1. TEORÍA QUEER: TEXTOS Y AUTORES CLAVE
- 6.2. ALGUNOS LIBROS “FUNDANTES” EJEMPLIFICATORIOS
- 6.3. EVE SEDGWICK, DE *BETWEEN MEN A EPISTEMOLOGY OF THE CLOSET*
- 7. LA TEORÍA DE GÉNERO DE JUDITH BUTLER
- 7.1. *GENDER TROUBLE*, WATERS Y UN LIBRO FUNDAMENTAL
- 7.2. BUTLER EN EL DEBATE ESENCIALISMO VERSUS CONSTRUCCIONISMO
- 7.3. GÉNERO Y SEXO, DINAMITAR EL SISTEMA DE SEXO/GÉNERO
- 7.4. EL GÉNERO COMO FICCIÓN PERFORMATIVA
- 7.5. LA CRÍTICA AL SUJETO “MUJER”
- 7.6. EL GÉNERO Y LAS SEXUALIDADES COMO ACTOS PERFORMATIVOS
- 7.7. LA PARODIA DE GÉNERO
- 7.8. LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD EN *GENDER TROUBLE*
- 7.9. ACERCA DEL TÉRMINO QUEER
- 7.10. EL PENSAMIENTO QUEER DE BUTLER EN EL SIGLO XXI
- 8. LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD EN LA TEORÍA QUEER
- 9. METODOLOGÍAS QUEER
- 9.1. HETERONORMATIVIDAD
- 9.2. *FEMALE MASCULINITY*: MASCULINIDAD FEMENINA
- 10. LA TEORÍA QUEER ¿INSTITUCIONALIZADA?
- 10.1. *SAN FOUCAULT*
- 10.2. EL DISCURSO HOMOFÓBICO Y LA RESISTENCIA QUEER
- 10.3. IDENTIDAD QUEER

10.4. FOUCAULT Y EL SM GAY-LÉSBICO

IV. DESARROLLOS POSTERIORES DE LA TEORÍA QUEER

1. EL CONSERVADURISMO GAY VS. LA SUBVERSION QUEER
2. NUEVAS CATEGORÍAS: QUEER-POSGAY-POSQUEER-GAY SHAME
3. NUEVOS DESARROLLOS: JUDITH BUTLER Y BEATRIZ PRECIADO
- 3.1. BEATRIZ PRECIADO: PARA UNA TEORÍA DE LA CONTRA-SEXUALIDAD
- 3.1.1. PRÁCTICAS CONTRA-SEXUALES
- 3.1.2. TECNOLOGÍAS PRECISAS DE TRANS-INCORPORACIÓN
- 3.1.3. TEORÍA PROSTÉTICA DEL DILDO
- 3.1.4. RÉGIMEN FARMACOPORNOGRÁFICO
- 3.1.5. TECNOGÉNERO
- 3.1.6. TERROR ANAL
- 3.1.7. TERRORISMO TEXTUAL-ANAL
- 3.1.8. PROYECCIONES DE PRECIADO
- V. PROYECCIONES DE LA TEORÍA QUEER
1. TEORÍA QUEER EN ALEMANIA
2. TEORÍA QUEER EN ESPAÑA
3. TEORÍA QUEER EN ARGENTINA
- VI. SEXUALIDADES DISIDENTES Y TEXTOS CULTURALES
1. ANTECEDENTES DE ESTUDIOS LITERARIOS Y SEXUALIDAD DISIDENTE EN ALEMANIA
- 1.1. TEXTOS CULTURALES Y TEORÍA QUEER EN ALEMANIA
2. ANTECEDENTES DE ESTUDIOS LITERARIOS Y SEXUALIDAD DISIDENTE EN ESPAÑA
3. LITERATURA COMPARADA Y TEORÍA QUEER
- 3.1. *COMPARATIVELY QUEER*, COMPARAR QUEER
4. HISTORIETA QUEER: ESPECIFICIDADES
- 4.1. LA HISTORIETA EN ALEMANIA
5. TEORÍA QUEER Y ESTUDIOS SOBRE TEXTOS CULTURALES EN ARGENTINA
- 5.1. *AQUÍ NO PODEMOS HACERLO*
- 5.2. *SUEÑOS DE EXTERMINIO*
- C. REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE SEXUALIDADES DISIDENTES EN TEXTOS CULTURALES RECIENTES: RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI
- I. RALF KÖNIG: DE LA *SCHWULEMANZIPATION* DE LOS AÑOS SETENTA A LA CONSTRUCCIÓN DE UN ÍCONO QUEER
1. CUESTIONES CRÍTICO-BIOGRÁFICAS
- 1.1. TRAYECTORIA EDITORIAL
- 1.2. RALF KÖNIG EN LA HISTORIETA: INFLUENCIAS Y ANTECEDENTES
- 1.3. PROYECCIÓN SOCIO-CULTURAL
- 1.4. RECEPCIÓN CRÍTICA
- 1.5. SITUACIÓN ACTUAL
2. EL PERÍODO 1981-1986: OBRAS INICIALES
- 2.1. INICIOS EXPERIMENTALES: *SARIUS* (1981) Y *DAS SENSATIONELLE COMIC-BOOK* (1981)
- 2.2. EN BUSCA DE UN PROGRAMA CREATIVO: LOS *SCHWULCOMIX* (1981-1986)
- 2.2.1. UN POSICIONAMIENTO IDENTITARIO: CÓMIC *SCHWUL*, *SCHWULCOMIX 1* (1981) Y *SCHWULCOMIX 2* (1983)
- 2.3. LA EMERGENCIA DE UN AUTOR *SCHWUL* (1984-1986)
- 2.3.1. UNA CRÓNICA SM GAY: *MACHO COMIX* (1984)
- 2.3.2. UNA FIESTA QUEER: *SCHWULCOMIX 3* (1985)
- 2.2.5. INTERDISCURSIVIDAD QUEER: *SCHWULCOMIX 4* (1986)
3. BURLAR EL DISCIPLINAMIENTO EDITORIAL: ÉXITO MASIVO Y PARODIA QUEER EN EL CICLO "DER BEWEGTE MANN" (1987/1988)
- 3.1. ACCEDER AL MERCADO: *DER BEWEGTE MANN* (1987)
- 3.1.1. AXEL, UN HETEROSEXUAL EN EL MUNDO GAY
- 3.1.2. DIVAS QUEER: HANNE WIEDER
- 3.1.3. LA INVERSIÓN DE LOS PREJUICIOS: AXEL ACOSANDO A NORBERT
- 3.1.4. NOBERT Y AXEL, DISIDENCIA SEXUAL VS. REPRESIÓN
- 3.2. *PRETTY BABY: DER BEWEGTE MANN 2* (1988)
- 3.2.1. UN NOVIO PARA NORBERT
- 3.2.2. VIH-SIDA, PÁNICO SOCIAL Y HOMOFOBIA
- 3.2.3. VIOLENCIA, HOMOFOBIA Y *MUERTE EN VENECIA*
4. *LYSISTRATA* (1987): TRADICIÓN LITERARIA Y REESCRITURA QUEER
- 4.1. EL VÍNCULO CON LA COMEDIA DE ARISTÓFANES
- 4.2. EL MARCO DE LA PAREJA HETEROSEXUAL
- 4.3. LA TERCERA POSICIÓN, LA POSICIÓN QUEER, UN AGREGADO DE KÖNIG
- 4.4. UNA LYSISTRATA ABYECTA Y QUEER
5. CONDONES ASESINOS Y DETECTIVES QUEER: EL CICLO "KONDOM DES GRAUENS" (1987/1990)
- 5.1. EL KONDOM EN TIEMPOS DE CRISIS DEL VIH-SIDA
- 5.2. TERROR QUEER "CLASE B": *KONDOM DES GRAUENS* (1987)
- 5.3. UNA CONTINUACIÓN DISIDENTE: *BIS AUF DIE KNOCHEN* (1990)
- 5.3.1. BILLY BULLCOCK: UN PORNO-NOVIO PARA LUIGI MACKERONI
- 5.3.2. LO SM GAY LEATHER COMO REPRESENTACIÓN NO NORMATIVA
- 5.3.3. *BIS AUF DIE KNOCHEN* (1987) CONTRA *CRUISING* (1980)
- 5.3.4. *DRUMMER MAGAZINE*: UNA CLAVE DE LECTURA QUEER
6. PRIMER ACERCAMIENTO DIRECTO AL VIH-SIDA: *SAFERE ZEITEN* (1988) Y *SAFER SEX COMIC* (1989)
- 6.1. OTRAS OBRAS DE KÖNIG CON TRATAMIENTO DEL VIH-SIDA
- 6.2. EL VIH-SIDA COMO AMENAZA A LA DISIDENCIA SEXUAL DE LOS AÑOS SETENTA: *SAFERE ZEITEN* (1988)
- 6.2.1. TOM DE FINLANDIA COMO DISCURSO PORNOGRÁFICO GAY

- 6.2.2. LLUVIA DORADA Y PROMISCUIDAD: UNA PORNO-HISTORIETA DISIDENTE
- 6.3. ACTIVISMO CONTRA EL VIH-SIDA: *SAFER SEX COMIC* (1989)
7. EXPERIMENTOS QUEER: *PRALL AUS DEM LEBEN* (1989) Y *BEACH BOYS* (1989)
- 7.1. AUTO-QUEER-BIOGRÁFICO: *PRALL AUS DEM LEBEN* (1989)
- 7.1.1. UN MARCO QUEER-EXPERIMENTAL: KÖNIG-PERSONAJE
- 7.3. CONSTRUYENDO UN UNIVERSO-KNOLLENNASEN: *BEACH BOYS* (1989)
8. FRAGMENTOS MENORES DE UNA OBRA QUEER: VOLUMENES RECOMPILATORIOS Y EDICIONES ESPECIALES (1988-1992)
- 8.1. *COMICS, CARTOONS, CRITZELEIEN* (1988)
- 8.2. *SCHWULXX-COMIX* (1990)
- 8.3. *ZITRONENRÖLLCHEN* (1990)
9. UNA OBRA QUEER HÍBRIDA: *HEIßE HERZEN* (1990)
- 9.1. DETLEV MEYER
- 9.2. AMOR QUEER, AMOR PROMISCUO: *HEIßE HERZEN* (1990)
- 9.2.1. REPRESENTACIÓN DEL AMOR QUEER
- 9.2.2. JUGANDO CON LA HISTORIETA-POEMA
- 9.2.3. HACIA LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN PORNO GAY
10. EL CICLO "KONRAD UND PAUL" PRIMERA PARTE: *BULLENKLÖTEN!* (1992) Y LOS VOLUMENES RECOMPILATORIOS (1993/1994/1996)
- 10.1. BAVIERA CONTRA KÖNIG: *BULLENKLÖTEN!* (1992), UN PELIGRO PARA LOS NIÑOS Y LA HETEROSEXUALIDAD
- 10.2. PORNO-HISTORIETA: *BULLENKLÖTEN!* (1992)
- 10.2.1. SM GAY, *FIST-FUCKING* Y LLUVIA DORADA
- 10.2.2. VIOLENCIA HETEROHEGEMÓNICA
- 10.2.3. EL TERROR ANAL DE RAMÓN
- 10.2.4. PORNO-HISTORIETA Y REPRESENTACIÓN SEXUAL EXPLÍCITA
- 10.3. DETALLES MENORES DE UNA VIDA QUEER: LAS RECOMPILACIONES DEL CICLO "KONRAD UND PAUL"
- 10.3.1. *KONRAD UND PAUL 1* (1993)
- 10.3.2. *KONRAD UND PAUL 2* (1994)
- 10.3.3. *KONRAD UND PAUL 3* (1996)
11. CONSOLIDACIÓN DE UN ÍCONO QUEER: ... *UND DAS MIT LINKS!* (1993)
- 11.1. LA DISIDENCIA INVISIBILIZADA: LA INFANCIA QUEER
- 11.2. UNA QUEER-ENTREVISTA AUTOFICCIONAL
- 11.3. LA MUJER EN LAS HISTORIETAS DE RALF KÖNIG
- 11.4. DETALLES AUTOBIOGRÁFICOS DE UNA VIDA QUEER
- 11.5. UNA PORNO-HISTORIETA GAY PARA TERMINAR
12. SHAKESPEARE QUEER: *JAGO* (1998) Y LA REESCRITURA DE LO CANÓNICO
- 12.1. ANTECEDENTES DE TRATAMIENTO QUEER DE TEMAS LITERARIOS E HISTÓRICOS
- 12.2. EL DISPOSITIVO TEATRAL/CINEMATOGRAFICO/TELEVISIVO EN *JAGO*
- 12.3. SHAKESPEARE IN (PORNO-QUEER-)LOVE
- 12.4. REESCRITURA QUEER DEL PASADO CANÓNICO
- 12.5. EL PASADO COMO REFLEJO QUEER DEL PRESENTE
- 12.6. DECONSTRUIR LA TRADICIÓN Y LA NORMA
13. EL CICLO "KONRAD UND PAUL" SEGUNDA PARTE: *SUPER PARADISE* (1999) Y UN NUEVO ACERCAMIENTO AL VIH-SIDA
- 13.1. PRESENCIA DEL VIH-SIDA EN OBRAS ANTERIORES
- 13.2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE VIH POSITIVO
- 13.3. REPRESENTACIÓN PORNOGRÁFICA Y *SAFER SEX*
- 13.4. USOS COMPLEJOS DE REFERENCIAS CULTURALES
- 13.5. COMPLEJIZAR LOS PREJUICIOS SOBRE EL VIH-SIDA
14. VOLUMENES RECOMPILATORIOS EN EL SIGLO XXI (2001-2012): HACIA NUEVAS POSIBILIDADES DE LA QUEERNESS
- 14.1. *POPPERS! RIMMING! TITTENTRIMM!* (2001)
- 14.2. *SUCK MY DUCK* (2004)
- 14.3. *TROJANISCHE HENGSTE* (2006)
- 14.4. *STUTENKERLE* (2008)
- 14.5. *SCHILLERLÖCKCHEN* (2009)
- 14.6. *GÖTTERSPEISE* (2012)
15. PORNOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN SEXUAL: DE *WIE DIE KARNICKEL* (2002) A *ROY & AL* (2004)
- 15.1. EL DIALOGO GAY-HETEROSEXUAL REVISITADO: *WIE DIE KARNICKEL* (2002)
- 15.2. REIRSE DE LA HOMOFOBIA: *ROY & AL* (2004)
- 15.2.1. UNA TRAYECTORIA PORNO-DISIDENTE
- 15.2.2. UN PORNO-MONTAJE DISIDENTE: AL PARKER
- 15.2.3. TESTIGOS QUEER DE LA LLUVIA DORADA Y EL *FIST-FUCKING*
16. EL CICLO "KONRAD UND PAUL" TERCERA PARTE: *SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN* (2003) Y LOS VOLUMENES RECOMPILATORIOS (2001-2012)
- 16.2. EL CASAMIENTO QUEER: *SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN* (2003)
- 16.2.1. ADULTOS MAYORES QUEER
- 16.2.2. LA "PRIMERA VEZ" DE KONRAD Y PAUL
- 16.2.3. MATRIMONIO GAY
- 16.3. VOLUMENES RECOMPILATORIOS POSTERIORES A *SIE DÜRFEN SICH JETZT KÜSSEN* (2004-2012)
17. RECONFIGURACIÓN DE REFERENCIAS CULTURALES EN EL SIGLO XXI: *DSCHINN DSCHINN 1: DER ZAUBER DES SCHABBAR* (2005) Y *DSCHINN DSCHINN 2: SCHLEIERZWANG IM SÜNDENPFUHL* (2006)
- 17.1. EL PASADO COMO DISPOSITIVO CÓMICO Y REFERENCIA AL PRESENTE

- 17.2. EXPERIMENTACIÓN ESTRUCTURAL
- 17.3. EMPODERAMIENTO DE LA MUJER: DÖRTE
- 17.4. VÍNCULOS QUEER Y NORMALIZACIÓN
- 17.5. UNA CRÍTICA A LOS FUNDAMENTALISMOS HETEROHEGEMÓNICOS
18. LA MUJER RESIGNIFICADA: *HEMPELS SOFA* (2007)
- 18.1. PARODIA DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA
- 18.2. DISIDENCIA SEXUAL Y NORMALIDAD GAY
- 18.3. MUJER RESIGNIFICADA Y VARÓN ANAL
- 18.4. HACIA UNA MUJER QUEER
19. EL CICLO "LA BIBLIA QUEER": LA TRILOGÍA BÍBLICA DE KÖNIG, *PROTOTYP* (2008), *ARCHETYP* (2009), *ANTITYP* (2010)
- 19.1. ANTECEDENTES DE LA "BIBLIA QUEER" DE KÖNIG
- 19.2. ADÁN, EVA Y LA SERPIENTE QUEER: *PROTOTYP* (2012)
- 19.3. NOÉ QUEER: *ARCHETYP* (2009)
- 19.4. PAULUS/PABLO DE TARSO QUEER: *ANTITYP* (2010)
20. HACIA UNA SANTIDAD QUEER: *DER HEILIGE ANTONIUS VOM WIENERWALD* (2008) Y *ELFTAUSEND JUNGFRAUEN* (2012)
- 20.1. UN CASO ANTERIOR: *DER HEILIGE ANTONIUS VOM WIENERWALD* (2008)
- 20.2. SANTA ÚRSULA Y LAS VÍRGENES DISIDENTES: *ELFTAUSEND JUNGFRAUEN* (2012)
- 20.2.1. UNA SANTA QUEER: URSULA
- 20.2.2. DISIDENCIA SEXUAL, MONJAS LESBIANAS Y MONJES GAY
- 20.2.3. PORNOGRAFÍA Y SANTIDAD: RECONFIGURACIÓN DE LA NORMALIDAD
- 20.2.4. RETORCER EL PASADO NORMATIVO Y TORNARLO QUEER
- 20.2.5. EL PASADO COMO UN PRESENTE QUEER
21. CONCLUSIONES PRELIMINARES
1. CUESTIONES CRÍTICO-BIOGRÁFICAS DE EDUARDO MENDICUTTI
- 1.1. TRAYECTORIA LITERARIA ANTERIOR A 1987
- 1.2. EL INGRESO EN EL MERCADO EDITORIAL ESPAÑOL
- 1.3. EL PROYECTO CREADOR DE EDUARDO MENDICUTTI
- 1.4. UNA LITERATURA CÓMICA, UNA LITERATURA MENOR
- 1.5. LA REALIDAD ESPAÑOLA DE UN AUTOR GAY
- 1.6. RECEPCIÓN CRÍTICA
- 1.7. SITUACIÓN ACTUAL
2. ANTES DE 1987: CENSURA, OBRA INÉDITA, CUENTOS, RESEÑAS, UN ESCRITOR GAY EN TIEMPOS DE SILENCIAMIENTO
- 2.1. EL PERÍODO 1973-1981: UNA VIDA LITERARIA SILENCIADA
- 2.2. UN TEXTO SIN REEDICIÓN: *EL SALTO DEL ÁNGEL* (1985)
3. UNA NOVELA PARA LA TRANSICIÓN (SEXUAL) ESPAÑOLA, LA VOZ TRAVESTI EN *UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA* (1982)
- 3.1. LA MADELÓN Y EL "GENDER TROUBLE"
- 3.2. LA TRAVESTI POLÍTICA
- 3.3. VÍNCULOS QUEER: LA COMPAÑERA TRAVESTI
- 3.4. HOLLYWOOD COMO UN DISPOSITIVO DE VIDA QUEER
- 3.5. EL "NOMBRE" DE LA MADELÓN
- 3.6. EL EXTERMINIO DE LO ABYECTO
- 3.7. MOVILIDAD DE GÉNERO Y LIBERTAD
- 3.8. LA MADELÓN COMO PERSONAJE QUEER
4. MODELOS EXPERIMENTALES HEREDADOS DE LOS AÑOS SETENTA: *ÚLTIMA CONVERSACIÓN* (1984) Y LA FRAGMENTACIÓN NARRATIVA
- 4.1. COSMOS MENDICUTTI: ESTEREOTIPOS DE HOMOSEXUALIDAD MASCULINA
- 4.2. DECADENCIA NORMATIVA, DISIDENCIA SEXUAL
- 4.3. UNA FAMILIA IMPOSIBLE: LA DECONSTRUCCIÓN DE LA NORMALIDAD
- 4.4. UNA TRILOGÍA QUEER-FAMILIAR
5. *SIETE CONTRA GEORGIA* (1987): UNA PORNO-NOVELA (ERÓTICA) EN TIEMPOS DE LIBERACIÓN GAY ESPAÑOLA
- 5.1. UNA PORNO-NOVELA RESISTIDA
- 5.2. UN SUJETO QUEER COLECTIVO
- 5.3. SIETE CONTRA RONALD REAGAN
- 5.4. LA BOCCACCIO COMO RECOPIADORA DE LOS SIETE RELATOS-PUÑALES
- 5.5. LOS PORNO-RELATOS DE LA BALCONES
- 5.6. LA NORMALIDAD PERVERSA
- 5.7. PROMISCUIDAD Y VOYEURISMO
- 5.8. EL COSMOS MENDICUTTI: LA MADELÓN Y SU "ADICCIÓN" A LOS SOLDADOS
- 5.9. DE CINÉFILAS DISIDENTES Y LITERATAS QUEER
- 5.10. UN MENSAJE TERRORISTA-QUEER
6. CRISIS, NORMALIZACIÓN Y VIH-SIDA: *TIEMPOS MEJORES* (1989), UNA NOVELA QUEER PARA TIEMPOS DIFÍCILES
- 6.1. RITA HAYWORTH DISIDENTE: "SI YO FUERA UN RANCHO, ME LLAMARÍA TIERRA DE NADIE"
- 6.2. MARIDISCORDIA ENTRE EL PASADO SUBVERSIVO Y EL PRESENTE NORMALIZANTE
- 6.3. TRES MODELOS DE HOMOSEXUALIDAD: MARIDISCORDIA, ENRIQUE Y JAVI
- 6.4. MARIDISCORDIA, LA MÁS RARA, LA MÁS QUEER
- 6.5. MARIDISCORDIA Y LA PREVENCIÓN DEL VIH-SIDA
- 6.6. MARIDISCORDIA SUBVERSIVA, DISIDENTE, QUEER
7. EL NIÑO "RARO": LA INFANCIA QUEER EN *EL PALOMO COJO* (1991) Y *FUEGO DE MARZO* (1995)
- 7.1. *EL PALOMO COJO* (1991)
- 7.1.1. UN NIÑO QUEER

7.1.2. UNA FAMILIA "ANORMAL"

7.1.3. REFERENCIAS CULTURALES DISIDENTES

7.1.4. COSMOS MENDICUTTI: CIGALA Y LA TATA CARIDAD

7.1.5. UNA MALDICIÓN EXTRAÑA

7.2. DE NIÑO RARO A ADOLESCENTE QUEER: *FUEGO DE MARZO* (1995)

7.2.1. DIFERENTE DE LOS OTROS

7.2.2. COSMOS MENDICUTTI: VILLA HORACIA, MANOLÍN Y EL TÍO RAMÓN

7.2.3. UNA TRADICIÓN QUEER

7.2.4. UNA PASIÓN QUEER

8. UNA PARODIA DISIDENTE PARA LA CRISIS EUROPEA: *LOS NOVIOS BÚLGAROS* (1993)

8.1. DINAMITANDO EL CANON

8.2. UNA RELACIÓN POLÍTICAMENTE INCORRECTA

8.3. DE CHAPEROS, *CRUISING* Y COFRADÍAS

8.4. DOBLE SENTIDO, DOBLE DECONSTRUCCIÓN

8.5. LA "COFRADÍA" EN TIEMPOS DEL VIH-SIDA

8.6. UN *QUIJOTE* QUEER Y MÍSTICO

8.7. "EL AMOR YA NO ES LO QUE ERA"

9. SANTA, MÍSTICA Y SUBVERSIVA: DE *UNA CARICIA PARA REBECA SOLER* (1988) A *YO NO TENGO LA CULPA DE HABER NACIDO TAN SEXY* (1997)

9.1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE *YO NO TENGO LA CULPA DE HABER NACIDO TAN SEXY* (1997)

9.2. REUTILIZANDO MATERIALES PREVIOS: *UNA CARICIA PARA REBECA SOLER* (1988)

9.3. REBECCA DE WINDSOR, EN BUSCA DE LA SANTIDAD PERDIDA

9.4. MÍSTICA, ALOCADA E INFLAMADA

9.5. LA SANTA MÁS SEXY DEL MUNDO

9.6. ENTRA MARLENE DIETRICH

9.7. ÉXTASIS MÍSTICO, ÉXTASIS SEXUAL

9.8. ÁNGELES LEATHER, MONASTERIOS SM Y TOM DE FINLANDIA

9.9. COSMOS MENDICUTTI: COLET LA COCÓ

9.10. EL RELATO ENMARCADO DE QUEJUMBRES

9.11. UNA SANTA CONTRA-SEXUAL

9.12. SANTA REBECCA DE WINDSOR: ÚNICA, SEXY Y DISIDENTE

10. LA FAMILIA QUEER: *EL BESO DEL COSACO* (2000), CULMINACIÓN DE LA TRILOGÍA FAMILIAR

10.1. UNA HISTORIA DE FANTAMAS ENTRE CALIFORNIA Y ESPAÑA

10.2. UN MARCO PARA HISTORIAS DISIDENTES

10.3. UN VÍNCULO QUEER

10.4. NARRACIONES DE FANTAMAS DISIDENTES

10.5. FANTASMAS DEL VIH-SIDA

10.6. LA DANZA DE LA MUERTE

11. EL AMOR QUE SÍ OSA DECIR SU NOMBRE: DISIDENCIA SEXUAL Y PRIMER AMOR EN *EL ÁNGEL DESCUIDADO* (2002)

11.1. "DIOS TAMBIÉN CREO A LOS CHICOS GUAPOS"

11.2. UN PRESENTE QUEER FRENTE A UN PRESENTE NORMAL

11.2. EL SEXO DE LA SOTANA

11.5. EL ÁNGEL GAY DE LA DISIDENCIA SEXUAL

12. FUTBOLISTAS QUEER: *LA SUSI EN EL VESTUARIO BLANCO* (2003) Y LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD NORMATIVA

12.1. LA SUSI: LA VOZ QUEER DE MENDICUTTI

12.2. *LA SUSI EN EL VESTUARIO BLANCO*: LA SUSI EN EL REAL MADRID

12.3. LA SUSI Y LOS FUTBOLISTAS

12.4. LA MASCULINIDAD RESIGNIFICADA DE LOS FUTBOLISTAS

12.5. FUTBOLISTAS GLAMOROSOS Y SEXUALES

12.6. SEXO, FÚTBOL Y DISIDENCIA

12.7. EL OBJETIVO QUEER DE LA SUSI

13. COWBOYS QUEER: *DUELO EN MARILYN CITY* (2003)

13.1. COWBOYS (GAY) DE CINE Y FOLLETÍN

13.2. PARODIA CÓMICA Y COWBOYS "RAROS"

13.3. CAMERON CLOSET Y RICKY ROCK: DECONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD

13.4. MODELO COWBOY: SEXO Y DESEO DISIDENTE

13.5. UNA SOCIEDAD COWBOY CONTRA-NORMATIVA

13.6. HOLLYWOOD QUEER: PISTOLAS, PENES Y CINE

13.7. EL BUENO, EL MALO Y EL QUEER

13.8. CAMBIANDO EL EJE: RANDY MINOGUE

13.9. "¿ME DEJAS QUE LA TOQUE?"

14. PORNOGRAFÍA GAY Y COMPROMISO MILITANTE: *CALIFORNIA* (2005) Y LA LIBERACIÓN GAY-LÉSBICA

14.1. PORNO-EPIGRAFES DE UNA HISTORIA CALIFORNIANA

14.2. PORNO-CALIFORNIA HOLLYWOODENSE VERSUS ESPAÑA REPRESIVA

14.3. HOLLYWOOD DECADENTE Y QUEER

14.4. CALIFORNIA COMO EL MODELO GAY DE LOS SETENTA

14.5. PORNOGRAFÍA GAY DE LOS AÑOS SETENTA

14.6. RONNIE Y LA DECONSTRUCCIÓN DEL CUERPO GAY

14.7. ¿LOS AÑOS SETENTA COMO PARAÍSO PERDIDO?

14.8. EL MODELO GAY "NORMAL"

14.9. UN "PROBLEMA" POLÍTICO: EL CASO PERALBA

14.10. CONSERVAR LA MEMORIA QUEER

14.11. LA PARODIA POLÍTICA: UNA SESIÓN SM GAY IMAGINARIA

14.12. MARLON BRANDO QUEER

15. COSMOS MENDICUTTI, MEMORIA QUEER Y VOCES SILENCIADAS POR LA NORMALIDAD: *GANAS DE HABLAR* (2008)
 - 15.1. CIGALA: VOZ DE UNA MEMORIA QUEER
 - 15.2. CIGALA COMO VOZ ÚNICA: EL MOMENTO DE ROMPER EL SILENCIO
 - 15.3. LA VIOLENCIA CONTRA EL SUJETO QUEER
 - 15.4. VIVIR EN LA FANTASÍA DEL CINE: ENTRA JOAN CRAWFORD
 - 15.5. PELAYO, UN PORNO-SACERDOTE PARA CIGALA
 - 15.6. PRECARIEDAD Y VEJEZ QUEER COMO TEMAS LITERARIOS
 - 15.7. CIGALA Y LAS VOCES SILENCIADAS
 - 15.8. GENERACIONES DE LA SEXUALIDAD DISIDENTE
 - 15.9. TESTIMONIO DEL SUEÑO DE EXTERMINIO
 - 15.10. CIGALA, LA MEMORIA DEL COLECTIVO LGBTIQ
16. HOLLYWOOD QUEER: *MAE WEST Y YO* (2011)
 - 16.1. MAE WEST BIOGRÁFICA COMO ÍCONO TRANSCULTURAL
 - 16.2. MAE WEST QUEER Y ESPAÑOLA
 - 16.3. LAS FRASES DE LA MAE WEST FICCIONAL DE MENDICUTTI
 - 16.4. HOLLYWOOD QUEER EN SU GRADO MÁXIMO
 - 16.5. COSMOS MENDICUTTI: KYRIL, FELIPE Y VILLA HORACIA
 - 16.6. GANAS DE VIVIR A LO MAE WEST
17. CONCLUSIONES PRELIMINARES
- D. CONCLUSIONES: REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES EN RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI
 1. RALF KÖNIG FRENTE A EDUARDO MENDICUTTI EN EL DEBATE DE LA SEXUALIDAD DISIDENTE (1987-2012)
 2. DOS PROGRAMAS CREATIVOS DE REPRESENTACIÓN DE LA SEXUALIDAD DISIDENTE
 3. UN TRIPLE MARGEN PARA RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI
 4. PORNO-NOVELAS DE MENDICUTTI, PORNO-HISTORIETAS DE KÖNIG
 5. RALF KÖNIG Y EDUARDO MENDICUTTI: DOS AUTORES QUEER PARA ALEMANIA Y ESPAÑA
 6. HACIA UNA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN TRANSNACIONAL DE LAS SEXUALIDADES DISIDENTES
- F. BIBLIOGRAFÍA
- MATERIAL COMPLEMENTARIO
 1. ANEXO DE FIGURAS DE KÖNIG: IMÁGENES, MONTAJES Y VIÑETAS
 2. APÉNDICE 1: ENTREVISTA A EDUARDO MENDICUTTI