

Identidad *queer* en la obra de Juan Pablo Sutherland

Identidad *queer* en la obra de Juan Pablo Sutherland (inglés)

José Luis Salomón Gebhard

Universidad De Chile
ppsalomon@gmail.com

SÍNTESIS

Este artículo analiza los textos ensayísticos del libro Nación Marica, de Juan Pablo Sutherland. Se intenta, en primer lugar, describir la identidad queer desde la perspectiva teórica del autor para, en segundo lugar, evaluar algunos textos de su producción narrativa, en especial el cuento "Furiosos en dos meses", incluido en la segunda edición del libro de cuentos Ángeles negros. El análisis teórico se fundamenta en el concepto de performatividad, cuestionando la diferencia entre discurso ensayístico y discurso literario en Sutherland, haciendo de su producción textual un conjunto híbrido y continuo de escritura, definido como acto discursivo performativo. El análisis se centra en la condición referencial del cuento señalado, dadas algunas indicaciones paratextuales que el narrador incluye en su acto de enunciación.

ABSTRACT

This article discusses the essayistic texts of Nación Marica, book written by Juan Pablo Sutherland. It is intended, first, to describe queer identity from the theoretical perspective of the author, second, evaluate some of his narrative texts, especially the story "Furiosos en dos meses", included in the second edition of the stories book Angeles Negros. The theoretical analysis is based on the concept of performativity, questioning the difference between Sutherland's essay and literary discourse, making his text production a hybrid and continuum writing, defined as performative speech act. The analysis focuses on the referential condition of the pointed story, given some paratextual indications that the narrator includes in his act of enunciation.

Palabras clave: identidad, performatividad, teoría queer, enunciación.

Keywords: Identity, performativity, queer theory, enunciation

En la introducción a *Nación Marica*, “Trincheras de una utopía sexual”, Sutherland sostiene que la estructura de su libro “se organiza en una suerte de genealogía de las políticas sexuales periféricas de la Nación en diversos vértices y áreas. Los tonos de los textos varían desde el manifiesto activista, la crónica periodística, el ensayo y formatos más o menos académicos” (2009, 8). En esta descripción se resumen dos puntos esenciales que confluyen en su escritura: la reflexión en torno a prácticas e identidades sexuales y las diversas tipologías discursivas que las representarían. Desde esta presentación inicial, el autor manifiesta una de las perspectivas centrales que ha perdurado en la definición de la denominada teoría *queer*: la ambigüedad de su campo y objetos de estudio, de sus estrategias epistemológicas y prácticas discursivas, la inclusión errante, y a veces aberrante, de estrategias textuales disímiles e, incluso, contrapuestas entre sí; características que no sólo conforman una disciplina en constante indefinición, sino que también promueven su propio desmontaje teórico mediante procedimientos metodológicos que, en definitiva, no hacen sino ahondar el suspenso conceptual y la hibridación terminológica de toda su estructura disciplinaria.

Esta retórica descriptiva se ha vuelto habitual para establecer las ambiguas fronteras que delimitan el campo de acción de la teoría *queer*, coincidiendo con la mayoría de las investigaciones que intentan formalizar su estructura y metodología disciplinarias. Sin pretender realizar aquí una revisión histórica, al menos se debe señalar el hecho innegable de que la teoría *queer* ha surgido como contrapropuesta y reacción a las políticas identitarias, estabilizadoras y de integración, levantadas por los movimientos de minorías sexuales hasta la década de los años ochenta, quienes planteaban sus objetivos políticos en términos de liberación: “Las políticas de la liberación buscaban liberar a los individuos de las coacciones del sistema sexo/género, que los encerraban en roles mutuamente exclusivos homo/hetero y femenino/masculino” (López, 2008, 40). Sin embargo, la crítica *queer* apunta a que tras dicha reivindicación política se postularía un esencialismo y naturalización del concepto de identidad, asumiendo para sí una categoría de sujeto rígida, estable y fija, homonormalizada. Frente a la legalidad heterosexista, no bastaría con oponer meramente una homonormatividad como elemento cultural impermeable: “Los teóricos *queer* reniegan de la

categoría de identidad porque entienden que es excluyente y tiene sólo en cuenta una variable del individuo, cuando el individuo está marcado por diferentes componentes identitarios que pueden intersectarse o combinarse” (López, 2008, 20). En este sentido, la perspectiva de la identidad como construcción social aparece cuestionada en tanto reproduce los sistemas opresivos de sexo/género; en cambio, la reflexión *queer* busca complejizar el sistema de representación identitaria mediante el concepto recién mencionado de hibridación: “La teoría *queer* propone la hibridación como la única forma de resistencia contra las ideologías homogeneizadoras” (López, 2008, 19). Es decir, no es el proceso de construcción, con su evidente lógica de productividad final, el que definiría la condición identitaria del individuo, sino la contingencia abigarrada de diversos componentes, como definiciones de clase, género, raza, etnia o geografía. En la base de toda hibridación existe la contingencia:

Para los teóricos *queer* las identidades son siempre múltiples, o como poco, compuestas por, literalmente, un número infinito de formas en las que los ‘componentes identitarios’ se pueden interrelacionar o combinarse. Cualquier construcción específica de la identidad es arbitraria, inestable y exclusiva. La construcción identitaria conlleva, por lo tanto, el silenciamiento o la exclusión de algunas experiencias o formas de vida (López, 2008, 116).

Por ello, es relevante destacar la crítica al concepto de construcción identitaria que supone la teoría *queer* a fin de desmontar el binomio conceptual de construcción y esencia, para acceder a una idea de identidad híbrida, estratégica y contingente. Así también lo señala Eve Kosofsky Sedgwick, dejando entrever la inoperancia de este binarismo en base a la posible plasticidad de un término frente a la rigidez del otro:

En la medida en que (...) el debate esencialista/constructivista toma sus formas y premisas a partir de toda una historia de debates sobre los binarismos naturaleza/educación o naturaleza/cultura, a los que se refiere reiteradamente, participa de una tradición que ve la cultura como algo maleable con respecto a la naturaleza; es decir, se supone que la cultura, a diferencia de la naturaleza, es lo que se puede cambiar, el ámbito en que la ‘humanidad’ tiene, además, el derecho o incluso la obligación de intervenir (1998, 57).

En definitiva, la identidad *queer* es entendida como un proceso permanente que establece y, a la vez, deroga sus propias categorías conceptuales. Este proceso deconstructivo reside en el núcleo de la teoría *queer* y determina la operación de definición e indefinición simultáneas de su objeto y campo de estudio. A tal propósito, Sutherland afirma: “La erosión de las prácticas de identidad y de representación, cada vez más asimiladas al mercado gay y a políticas de integración, quitó novedad y profundidad crítica a las acciones que se venían desarrollando por décadas” (2009, 13); y más adelante: “Las identidades no son estáticas sino que constituyen maquinarias políticas. Un cuerpo, desde cierta identidad, es también su contexto” (2009, 67). Respecto a un trabajo antológico anterior¹, Sutherland menciona su labor compilatoria como un intento de desajustar las definiciones canónicas de lo homosexual en la literatura chilena porque: “la homosexualidad, en tanto campo discursivo, ya estaba siendo cuestionada como identidad política de representación encastada en los regímenes tanto homonormativos como heteronormativos” para, en cambio, “re-significar los textos posiblemente como *textos queer*” (2009, 16)

A partir de esta definición de la identidad surge, sin embargo, otra de las problemáticas cruciales en la teoría *queer*: la relación existente entre teoría y práctica. No está de más recordar que el contexto histórico en que se inscribe la teoría *queer* está determinado por una crisis de larga data de los paradigmas epistemológicos de la Modernidad, no sólo en términos de la fragmentación y dispersión del conocimiento, sino especialmente en términos de la relación vertical que habría sostenido a la teoría y la práctica, la primera como condicionante y movilizadora de la segunda. La crisis de las teorías esencialistas de la identidad no es sino la puesta en marcha de la consideración del sujeto como práctica social contingente. Esta ruptura también funda la perspectiva que origina la crítica *queer* respecto a los esencialismos que subyacen a las políticas de identidad de los movimientos liberacionistas gay ylésbicos antes mencionados. En este sentido, la teoría *queer* ha pasado a constituir una práctica política más allá de sus marcos institucionales académicos y sus preceptos discursivos, más allá también de la producción y reproducción de saberes, borrando las fronteras que demarcaban uno y otro territorio. Respecto a la confusión de dichos límites entre teoría

queer y práctica (cómo no recordar aquí el viejo adagio, errado por cierto, que afirmaba que el feminismo era la teoría y el lesbianismo la práctica) habría que distinguir, más bien, entre *Estudios Queer* y activismo, pues mientras el primer término reconoce una práctica institucional académica contingente, el segundo señala prácticas sociales basadas en la afinidad antes que en la identidad. De hecho, a menudo se acusa a los activistas *queer* de voluntarismo político y fuerte individualismo, que niegan toda intención de legitimidad o de representatividad políticas; acusación nacida desde una política identitaria tradicional y hegemónica. Más aún, en este activismo de signo individual se ha querido ver una suerte de estetización de las políticas de la identidad, una forma de exhibicionismo estilizado y barroco. Sin embargo, estas prácticas sociales de afinidad deben ser puestas en relación con el supuesto de que la identidad es una forma irresoluta, contingente y estratégica del activismo *queer* y, en especial, una reapropiación discursiva que busca reinscribir las representaciones lingüísticas de la homofobia. Si se puede homologar barroquismo identitario e hibridación sobre la base del concepto de activismo, vale agregar lo que López Penedo afirma al respecto: “la hibridación es un proceso manejable desde el punto de vista *queer* porque se puede abordar desde el nivel individual” (2008, 19).

A lo largo de su texto Sutherland se refiere preferentemente a *Estudios Queer* y no a teoría *queer*, situándolos como formas de resistencia en el contexto de la producción del saber académico. Los *Estudios Queer* politizarían la institución del saber académico, “desbordando primeramente lógicas disciplinarias que cuestionarían los formatos académicos en sus maquinarias de reproducción”, a fin de señalar “nuevos sujetos a partir de prácticas sexuales y políticas no integradas a la construcción del discurso del saber. Esto plantearía que los saberes irregulares cruzan las disciplinas indicando nuevas vías de aproximación y posibles reordenamientos intradisciplinarios” (2009, 42). Así, se postula una nueva relación entre teoría y práctica (o entre Estudios y activismo) que implica entender a la primera como un ejercicio de micropolitización de “el aparato disciplinario que autoriza, legitima y canoniza una determinada práctica de entrada y salida del saber” (Sutherland, 2009, 49). El objetivo de Sutherland apunta, finalmente, a “la constitución micro-fragmentaria de subjetividades, discursos y prácticas políticas no reguladas por ningún

gran relato. La resignificación de las singularidades subalternas vendría a plantear el desafío de una ética minoritaria en un saber politizado" (Sutherland, 2009, 50). En este saber politizado se congregarían, entonces, las prácticas teóricas y las prácticas activistas del campo de *Estudios Queer*, según la denominación de Sutherland.

Así, la descripción de la teoría *queer* asume una retórica marcada simultáneamente por los signos opuestos de la definición y la indefinición, relevando una suerte de paralelismo conceptual que tanto establece como deroga sus propias categorías. Se puede concluir, entonces, que esta estrategia deconstructiva constituye el principal recurso metodológico en el ejercicio de su campo teórico y en el análisis de sus objetos de estudio. Existe un permanente enfrentamiento que convoca, por una parte, a una propuesta conceptual constructiva en torno a la identidad, la teoría, la estructura disciplinaria, la práctica política; y, por otra parte, a una propuesta deconstructiva en torno a la afinidad y la hibridación, los *Estudios Queer*, el desmontaje teórico y el suspenso conceptual, el activismo y la contingencia. Estudios antes que teoría, activismo antes que militancia, pero siempre caracterizados estratégicamente desde la contingencia, ya sea académica o sociocultural.

El carácter irresuelto e inconcluso de la teorización *queer* es, sin duda alguna, motor de su mecanismo político de resistencia frente a los saberes hegemónicos y al riesgo de su propia institucionalización². Esta expresión metodológica será fundamental al momento de revisar las tipologías discursivas en la producción de Sutherland, desde la perspectiva de que su ensayística y su narrativa se cruzan e interrelacionan, produciendo una escritura híbrida que supera las definiciones de género discursivo.

Existe, no obstante, un intento de definición que Sutherland aporta en su texto:

¿Qué es el queer? Desde una caja de herramientas foucaultiana-butleriana diría que puede entenderse como una *teoría de la acción performativa*, que tiene efectos políticos en los cuerpos. Habla en una primera persona que desenfoca el ejercicio identitario, devolviéndole al otro su gesto objetivador. O desde una perspectiva política podríamos entenderla como una estrategia que, disolviendo la identidad, juega a una hiper-identidad extrema (maricón, camionera, torta, tortillera, cola, fleto, colisa, pato, trolo, etc.), para

desestabilizar la homo-norma, la estabilidad gay, la normalización de la gaycidad. Como estrategia estética enfatiza, desde el juego performativo, una hiperbolización identitaria, una meta-metaforización del lugar del estigma homosexual, una neo-barroquización de la identidad como un lugar en fuga en el contexto de la violencia política hacia las minorías sexuales (2009, 14).

Se diría, más bien, que aquí se presentan tres definiciones del *queer*: teoría de la acción performativa, estrategia política disolvente de la identidad, y estrategia estética de hiperbolización identitaria. La caracterización del *queer* como estrategia, ya sea política o estética, remite tanto a la índole contingente e híbrida de la identidad y el activismo *queer* como a la posibilidad deconstructiva de su reflexión teórica. Pero en esta triple definición sobresale aún más la determinación terminológica de nombrar meramente como *queer* a la especulación teórica, al ejercicio institucional de los *Estudios Queer* y a su activismo político. Y es que esta es una decisión que se ha hecho patente desde los inicios de este campo disciplinario, el conjunto de reflexión surgido en su interior coincide en esta estrategia nominativa, que también es estrategia política: mencionar por un adjetivo caracterizador (*queer*) aquello que como sustantivo permanece en lo indefinido (teoría y estudios), a fin de no derogar su condición insustancial, desencarcelada y contingente. En otras palabras, en el adjetivo *queer* confluye un ejemplo de suspenso conceptual.

Un número importante de textos que tematizan la cuestión *queer* coinciden en tomar como punto de partida de su análisis la definición de este mismo término, dejando entrever, además, una urgencia por legitimarse como campo discursivo frente a otras disciplinas. Un análisis fundador es el que realiza Judith Butler en el capítulo "Acerca del término *queer*" incluido en su libro *Cuerpos que importan*, en el sentido de que el término *queer* "ha sido sometido a una reapropiación" (2002, 314), que implica una reinversión significativa del insulto homofóbico y de la agresión lingüística mediante técnicas discursivas performativas, en definitiva, una resignificación que supondría el ejercicio político de la autodenominación. No obstante, persiste un problema no sólo de traducción idiomática, sino especialmente de acomodación de contextos culturales diversos en el uso de este término proveniente del mundo anglosajón, que Sutherland describe apropiadamente:

Algunos han corrido a inscribir sus prácticas dentro de la catedral *queer* como santificándose en la última neo-vanguardia de las políticas sexuales radicales, otros han intentado traducir el término desde las más variadas opciones léxicas: torcidas, oblicuas, post-identitarias, raras, invertidas, todas ellas con un propio malabarismo lingüístico que intenta dar cuenta de un malestar normativo, de un revelamiento teórico, de una fuga prometeica de la identidad (2009, 15).

Más allá de la constatación de este obstáculo interpretativo, en general se ha traducido el término *queer* como raro, marica, invertido, bizarro y estrafalario, aunque siempre manteniendo en suspenso una definición estricta del término, “poniendo un signo de interrogación en el modo de concebir la identidad”, como afirma Carmen Berenguer en uno de los intentos locales de configurar un canon *queer* (2001, 110).

En el origen del problema de la traducción subsiste, en verdad, una situación mayor que lo condiciona, y es que dicho problema se restringe efectivamente a un problema de enunciación, de acto discursivo definido por un contexto. Con ello, queremos abordar el asunto central de este ensayo: la relación entre identidad y discurso como una tarea de representación performativa. Al afirmar que la teoría *queer* es una teoría de la acción performativa, Sutherland asume que el concepto de performatividad es una estrategia discursiva de representación de las identidades.

El concepto de performatividad fue propuesto inicialmente por Austin para diferenciar las expresiones performativas de aquellas constatativas; estas últimas suponen enunciados de tipo descriptivo de los que se predica un valor de veracidad o de falsedad, anclando su proceso semiótico en el valor referencial del lenguaje: de una expresión constatativa se puede afirmar, entonces, que sea verdadera o falsa. En cambio, las expresiones performativas son enunciados en los que estaría implicada la propia significación de lo que enuncian en acuerdo a procesos convencionales que rodean al acto de enunciación: actos de habla completos, ilocucionarios, autorreferenciales, ficticios, que al momento de ser emitidos provocarían su propia realización discursiva y contextual. Por eso, el criterio que define un enunciado performativo se funda en la adecuación a determinadas convenciones de discurso, de las que se deduce su valor

de verosimilitud y legitimidad. Derrida será quien primero critique la distinción de Austin entre lenguaje ordinario –constatativo– y lenguaje ficticio –performativo–, aclarando que ambos conforman un *continuum* discursivo, no definido por el contexto o la intención del hablante, sino por la condición de repetición convencional, iteración o citación que sostiene estructuralmente a todo tipo de enunciado. La significación de un enunciado performativo provendrá de la reiteración de una convencionalidad específica, definida en términos institucionales o disciplinarios, por ello la significación de todo acto performativo radica en su carácter convencional en tanto cita de otro acto performativo. Para Derrida, todo acto lingüístico, constatativo o performativo, es en sí mismo una cita, un eco o una cadena de citas: “Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), es una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable” (1989, 361-362). De esto se desprenderá una consecuencia fundamental para el *queer*: la representación discursiva de las identidades es una estrategia política que tiende a la reiteración, desplazada y contingente, de las convencionalidades que sostienen todo acto de enunciación. Este punto también es efecto de otro hecho fundamental en el estructuralismo y que ha tenido larga continuación en el postestructuralismo: la comprensión de los fenómenos culturales y sociales como formas textualizadas de representación. Así, podemos leer las identidades como hechos discursivos y a los sujetos como efectos de discurso y, en tanto actos discursivos, supeditados a una determinada convencionalidad.

Por su parte, Judith Butler adopta para el *queer*, y el feminismo en general, el concepto de acto discursivo performativo, destacando el carácter convencional e institucional de su enunciación. En el texto ya citado, Butler señala que un enunciado performativo “repite como en un eco otras acciones anteriores y acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes” (2002, 318); de modo que “la femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo (...) esta cita de la

norma de género es necesaria para que a uno se le considere como 'alguien', para llegar a ser 'alguien' viable, ya que la formación del sujeto depende de la operación previa de las normas legitimantes de género" (2002, 326). Así, las identidades de género, y por ende las identidades *queer*, se sustentan en la repetición de actos discursivos, en cuya reiteración surge la posibilidad de subversión de las normas convencionales que definen las identidades de género. En este sentido, reconocemos el carácter contingente y estratégico de la identidad *queer* en el desplazamiento de las convenciones que sostienen un acto discursivo, dentro del marco de la definición de género como acto performativo, con el doble sentido de dramático y de no-referencial.

Por todo esto se vuelve tan importante la definición de Sutherland del *queer* como una "teoría de la acción performativa", porque hace de la identidad una representación discursiva, enmarcada por convenciones lingüísticas y sociales que regulan los actos discursivos y que, mediante su reiteración, posibilitan la subversión de tales regulaciones normativas, como formas de crear y recrear estratégica y contingentemente las representaciones identitarias. A partir del carácter performativo de este acto de enunciación se deduce, como lo señala Butler, la condición no referencial del discurso, es decir, la posibilidad del discurso de establecer sus propios referentes semióticos, ya no constatativos, ordinarios o verídicos, sino ficticios, verosímiles e intradiscursivos. En otras palabras, el discurso establece sus propios índices de realidad derogando, como se ha planteado desde Derrida en adelante, la diferencia entre lenguaje verídico y ficcional y, en consecuencia, entre filosofía y literatura y, en lo que concierne a este artículo, entre los formatos del ensayo y de la narrativa. Aun más, no sólo la representación discursiva de las identidades se define desde la performatividad, sino también todo el campo discursivo y todo el aparato disciplinario del *queer* son condicionados desde la misma estrategia. El *queer*, entonces, se formula como un acto performativo de enunciación, arrastrando con ello a toda la terminología que aquí hemos adoptado: estudios, activismo, hibridación, afinidad; y es en esta operación discursiva, que bien podríamos denominar literaturización, donde encuentran su coherencia epistemológica los conceptos de indefinición disciplinaria, desmontaje teórico y suspenso conceptual.

A partir de las premisas anteriores se revisará el cuento de Juan Pablo Sutherland “Furiosos en dos meses”, incluido en la segunda edición de su libro *Ángeles negros* (2004); la primera edición de este texto no incluía dicha narración (1994). Entre ambas ediciones transcurrieron diez años, durante los cuales Sutherland publicó una segunda colección de cuentos y una antología, mientras que el libro *Nación Marica* apareció el año 2009, cinco años después de la segunda edición de *Ángeles negros* y, obviamente, del cuento “Furiosos en dos meses”. Las fechas indicadas adquieren importancia pues consideraremos toda la obra de Sutherland, tanto la ensayística como la narrativa, desde el eje que establecería el cuento recién mencionado.

En resumen, se puede describir esta breve narración como la propuesta de un contrato sexual entre tres personajes, un trío amoroso entre el narrador protagonista, Marcial, su novio José y un tercero amigo de ambos, Cristián. El desarrollo de la acción se detonará por la intención de este último personaje de romper el contrato sexual, eliminando al novio del protagonista. Los acontecimientos se desenvuelven en una secuencia enumerada por cinco días que recrean sucesivamente situaciones de encuentros sexuales, citas furtivas entre el protagonista Marcial y el personaje Cristián y que conducen a la ruptura del contrato sexual, provocando la desaparición del personaje José. La resolución de la intriga, el término del contrato, queda indefinida en el relato, no existe claridad respecto a la exclusión de José del trío de personajes, tanto puede haber muerto como sólo haber desaparecido: “uno de los dos se llevó un muerto a costas. El muerto excede las consideraciones materiales, es decir, si hubo realmente un asesinato en este relato, pues lo que muchas veces muere es la idea del amor no correspondido y no el cuerpo que se quiere corresponder, una idea que se relaciona con expectativas sexuales, materiales, e incluso propiamente simbólicas” (2004, 209). Finalmente, el cuento concluye con el establecimiento de una nueva relación de pareja, de “a dos”, entre el protagonista Marcial y el personaje Cristián, quien así logra su intención primera de romper el contrato sexual que originó la puesta en marcha de los acontecimientos narrados.

En la estructura de este relato destacan dos elementos provenientes del género policial, aunque no privativos de él: el *suspense* y el reconocimiento. El primero es definido como “un mecanismo de la

trama que convierte en dramáticos, creando una fuerte tensión en el lector, elementos que en sí mismos no lo son" (Marchese, 1991, 394); mientras del segundo se afirma que corresponde "a las formas y los momentos con los que el lector descubre la verdad, hábilmente velada por el escritor: el procedimiento es típico de las novelas policíacas o de aventuras"³ (Marchese, 1991, 342). Sin embargo, este cuento no puede ser caracterizado como relato policial sólo por la presencia de los dos elementos mencionados, el *suspense* y el reconocimiento, los que además contribuyen sólo parcialmente a una interpretación que relacione narrativa y ensayística en la producción de Sutherland, en el sentido de aventurar una posible imbricación entre los términos de *suspense* y suspenso conceptual para caracterizar, respectivamente, la narrativa y la teoría *queer*, incluso aplicando a esta última la misma definición del primero: "un mecanismo de la trama que convierte en dramáticos, creando una fuerte tensión en el lector, elementos que en sí mismos no lo son", representando, a nuestro parecer, el efecto que produce la indefinición teórica de la discursividad *queer*: una tensión dramática en el lector. Así, en el marco de la teoría de los Actos de Habla, el *suspense* y el suspenso conceptual se definen como efectos perlocutivos de la enunciación, tanto en la narrativa como en la ensayística de Sutherland. No obstante, para superar la parcialidad de dicha imbricación se debe condicionar la presencia del *suspense* y del reconocimiento con la intención expresa del narrador protagonista, que no es otra que testimoniar los hechos tal cual ocurrieron: "Todo se contará como sucedió, aunque me asuste relatar los detalles extremos que soportamos" (2004, 187). En esta declaración se reconoce la intención testimonial del narrador que busca otorgar verosimilitud a su relato, pero apelando a procedimientos literarios contradictorios entre sí y que relativizan la función referencial de su discurso, pues mientras el *suspense* alude al ocultamiento de la verdad, el reconocimiento pretende explicitarla. En este primer intento de caracterizar este relato sobresale la imposibilidad de su clasificación genérica. No es una narración policial ni de corte amoroso, no representa las reivindicaciones de una minoría política ni tampoco propone novedosas identidades *queer*. No existe, desde esta perspectiva, la certeza de establecer una continuidad discursiva entre narrativa y ensayística en Sutherland. En cambio, dicha certeza y posibilidad se encuentran en el centro

mismo de esta narración literaria: el acto de enunciación como acto performativo en primera persona.

Tanto en uno como en otro formato discursivo, narrativa y ensayística, la representación performativa de las identidades se torna la operación discursiva que define el acto de enunciación de ambos. En efecto, considerar el acto de enunciación del cuento “Furiosos en dos meses” dentro de “una *teoría de la acción performativa*, que tiene efectos políticos en los cuerpos. Habla en una primera persona que desenfoca el ejercicio identitario” (según la definición de Sutherland), implica establecer similares condiciones de verosimilitud referencial tanto para el acto narrativo como para el acto ensayístico de enunciación. Es, en definitiva, apelar a las convenciones de realidad que construyen ambos formatos discursivos. La principal convención de realidad a la que apelamos, o de verosimilitud, se focaliza en la representación performativa del sujeto narrador en primera persona y en el carácter testimonial de su relato: “Todo se contará como sucedió”. Cabe preguntarse: ¿sucedieron los hechos efectivamente como son narrados?, ¿constituye la primera persona un indicador de realidad? La respuesta la entrega el mismo narrador de “Furiosos en dos meses” en la introducción del relato, mediante la presencia de la siguiente nota a pie de página: “Para evitar malentendidos he conservado los nombres oficiales de los personajes, pues pareciera que tanto en la ficción como en la realidad los tríos son la más compleja operación de enunciación” (2004, 185). Esta nota representa tres indicadores que apuntan a la misma convención de realidad: narrador en primera persona, nombres oficiales de los personajes y superación de los límites entre ficción y realidad. El primero y el último pueden resumirse en la frase ya citada “todo se contará como sucedió”. El segundo indicador, los nombres oficiales de los personajes, adquiere mayor relevancia en el análisis que aquí se pretende implementar, pues las denominaciones de los personajes, Marcial, Cristián y José, constituirán los nexos definitivos que relacionarán narrativa y ensayística en la producción de Sutherland, en especial el nombre de José, “mi novio de los últimos nueve años” (2004, 186). Si aceptamos esta convención de realidad, debemos entonces acordar los siguientes hechos: el narrador protagonista, Marcial Sutherland, es un escritor que publicó esta narración en el año 2004 y que a esa fecha mantenía una relación por nueve años con su novio José.

Diez años antes, Marcial había publicado un libro de cuentos, *Ángeles negros*, que él consideraba “mi único éxito editorial, aquel libro de cacería urbana”⁴ (2004, 197). En el transcurso de esos años, el protagonista Marcial Sutherland publicó, además, otros dos libros: *Santo roto* y la antología *A corazón abierto*. Existe un hecho fundamental que permite incluir estos dos textos dentro de la ficción del cuento: ambos aparecen dedicados a su novio José: “A José Salomón Gebhard por todo” (1999, página dedicatoria); y “no puedo dejar de agradecer los agudos comentarios y el incondicional apoyo que he recibido de José Salomón Gebhard, magister en Literatura de la Universidad de Chile, con quien comparto vidas y proyectos, principal y determinante complicidad que me motivó durante mucho tiempo a perseverar en este proyecto” (2001, 28). La inclusión de este nombre propio en los dos libros recién mencionados, cumple la misma función semiótica que lo expresado por la nota a pie de página que da inicio al cuento “Furiosos en dos meses”: establecer una convención de realidad a partir de la ficción del nombre propio. Considero que las dedicatorias y las introducciones de los textos forman parte de la misma operación semiótica que da origen tanto a los discursos narrativos como ensayísticos; son paratextos al interior de un texto mayor. Así, la presencia del nombre propio, más que señalar a la realidad, cumple la tarea de unificar los formatos discursivos que lo incluyen.

En cuanto al personaje Cristián, no es necesario especificar su apellido, cédula de identidad, dirección, orientación sexual o número telefónico, con el objetivo de consolidar aún más la verosimilitud del acto de enunciación de Sutherland, como tampoco se vuelve imprescindible explicar por qué el protagonista se hace llamar Marcial y no Juan Pablo. Efectivamente, algunas descripciones de estos personajes no se corresponderían con las referencias extratextuales: Cristián no es certificador de cosméticos (2004, 200), José no es entomólogo (2004, 199) ni Juan Pablo se llama Marcial. No pertenece al objetivo de este ensayo clasificar los hechos y datos en verídicos o falsos, sino en datos verosímiles que se explican por la condición performativa de su inclusión en el relato, esto es, la derogación de los límites entre discurso ordinario y discurso ficticio: no existiría lo extratextual. El mismo Marcial Sutherland fundamenta esta condición como “la teatralidad propia de las relaciones” (2004, 189), aludiendo

con ello a la doble condición de “dramática” y de “no-referencial” en la representación performativa de las identidades.

Así como se ha querido establecer como eje de la producción de Sutherland, protagonista-narrador-ensayista-Juan Pablo-Marcial, al cuento “Furiosos en dos meses” a partir de la presencia de la nota a pie de página, se debe añadir otro dato fundamental: en este cuento ya se anuncia la próxima publicación de *Nación Marica*: “Durante la semana continué trabajando en el libro de terror juvenil que no podía despejar en uno de sus últimos cuentos. Mi editor insistía que el género iba a funcionar bien porque los estudios demostraban que los adolescentes habían incrementado el consumo de libros de terror en los dos últimos años” (2004, 196-197). Lo que sin duda nos produce terror son las características ya descritas del *queer*: indefinición teórica, hibridación, desmontaje y contingencia. Si el *queer* es un monstruo conceptual, una hiperbolización identitaria tal como se describe en *Nación Marica*, ello se remonta al origen etimológico de la palabra monstruo: *monstrum*, participio pasado (y pasivo) del verbo latino *monstrare*, prodigio digno de ser mostrado y exhibido, como todo lo que provoca terror y atracción, más aún si el relato que lo representa asume la forma intrigante del *suspense*⁵. Por lo demás, (Marcial-Juan Pablo) Sutherland relata el proceso de escritura de *Nación Marica* en los siguientes términos, que coinciden con el desarrollo de su producción escritural: “El tiempo reunido en los textos es extenso, incluye los nacientes años noventa en la emergencia homosexual en Chile, la revuelta homo en su máxima expresión, las salidas públicas, la emergencia de la crítica *queer*, los debates feministas, las batallas literarias y sexuales de la Nación” (2009, 7). Y el mismo personaje José habría colaborado, probablemente antes de desaparecer, en la factura del texto: “este libro no hubiese sido posible sin el apoyo diario, cotidiano e insistente de mi compañero de toda la vida, José Salomón Gebhard (Pepe)” (2009, 10).

Mediante el análisis desarrollado, se ha pretendido exponer una metodología de análisis textual, aplicando las principales condiciones que caracterizan el campo teórico del *queer*, reunidas bajo el signo de la representación discursiva performativa. Por un lado, indefinición en la representación identitaria, pero también, por otro, indefinición en la representación de los géneros discursivos. El objetivo ha consistido en unificar los formatos ensayístico y narrativo

en la producción de Sutherland, mediante un ejercicio crítico deconstructivo que resista la clasificación hegemónica de los formatos discursivos tradicionales. En este sentido, la principal consecuencia de este análisis ha sido la incorporación del propio analista dentro de la ficción narrativa, incluso, ello supone que este mismo artículo pertenece al orden diegético del cuento de Sutherland, dentro del desarrollo posible de la historia que, aunque sea un acontecimiento no incluido en ella, pertenece de todos modos al futuro previsible al interior del relato. De haber continuado su narración, el protagonista Marcial habría aludido al ejercicio crítico de este trabajo. Es esta posibilidad de futuro la que, en definitiva, coloca a la ficción narrada como eje interpretativo del libro *Nación Marica*, del cuento "Furiosos en dos meses" y del propio acto de enunciación del presente análisis crítico. La ficción supera la realidad.

A esta triple indefinición genérica entre narrativa, ensayo y análisis crítico, se le puede aplicar la afirmación de Sutherland contenida en la nota a pie de página ya citada y que dio origen a nuestra lectura: "tanto en la ficción como en la realidad los tríos son la más compleja operación de enunciación" (2004, 185). En este contexto, se hace imperioso definir qué es un trío. No lo entendemos sólo como una operación de enunciación sino, por sobre todo, como un dispositivo de sexualidad. Desde una caja de herramientas foucaultiana diría que puede entenderse como un "dominio específico que forman las relaciones de poder y la determinación de los instrumentos que permiten analizarlo" (2008, 79-80); es decir, una red que soporta las relaciones de poder y saber, un espacio definido por la relacionalidad de sus elementos, por su disposición estratégica. Así, el contrato sexual del cuento "Furiosos en dos meses" se inscribe como elemento del dispositivo de sexualidad representado en esta narración, pero no como elemento jurídico y de legalidad sistemática, sino, como afirma Foucault, "como cierto tipo de saber sobre el sexo en términos de poder" (2008, 88). El conocimiento sobre el sexo al interior del cuento de Sutherland, su representación discursiva en forma de trío, se ejerce según las perspectivas que Deleuze definió como parámetros de todo dispositivo: "curvas de visibilidad y curvas de enunciación" (1990, 155); los dispositivos "son máquinas para hacer ver y para hacer hablar" (1990, 155). Las curvas de visibilidad establecidas en este contrato sexual con forma de trío

se refieren a los espacios de encuentros corporales cuya narrativa se representa como redes de perspectivismo y focalización, como sostiene el narrador del cuento: “debo reconocer que no estuvo mal el primer momento de voyerismo, sea dicho de paso que el propio voyerismo es una gran participación corporal, como si el cuerpo que importara más fuese el de uno mismo por permitir la acción observada” (2004, 206). Sin embargo, más revelador es el momento final del cuento, cuando Cristián ya triunfante abre un nuevo espacio para el ejercicio definitivo de su saber-poder: “Los ojos de Cristián observan como siempre mi noche en vigilia” (2004, 211). Como afirma Deleuze, la visibilidad es un régimen de luz que distribuye lo visible y lo invisible; así al final del relato sólo ha quedado la mirada de Cristián, la que abre el espacio de la vigilia nocturna de Marcial, una mirada que ve pero que ella misma no permite ver nada en la oscuridad. Similar ocultamiento se produce en el discurso: curvas de enunciación que a un tiempo revelan y ocultan, que hacen de José un objeto que transita desde el enunciado a su desaparición final. Del mismo modo que la desaparición forma parte de la visibilidad, el silencio es constitutivo de toda enunciación. Si alguna metáfora puede acomodarse a este desplazamiento, a este tránsito, es la figura del armario, donde lo que importa es el carácter de bisagra de este elemento, la posibilidad de revelación y de secreto discursivos, de una ignorancia que es estructural al conocimiento, una ignorancia convencional, ya sabida⁶. Al parecer, Marcial ha hecho ingresar a José al armario, convirtiéndolo en un secreto elocuente, un secreto a voces, en cuya indefinición radica la posibilidad performativa de una escritura *queer*.

Notas

1. Sutherland, Juan Pablo. *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana. 2001.

2. De hecho, el mismo Sutherland así lo reconoce: “Los peligros: la posible institucionalización del *queer* en lo local” (2009, 29).

3. Respecto al reconocimiento, o anagnórisis, se puede afirmar que ocurre en dos escenas: en el momento de la cita furtiva entre el protagonista y Cristián, éste deja caer un llavero que pertenecía a José: “Al sentarse dejó caer un llavero que en ese momento no reconocí, aunque develó un leve nerviosismo de su parte al verse expuesto. Juro que no me di cuenta en ese momento que era el llavero del departamento de mi novio, intrigado por la cita no llegué a sopesar lo que pasaba” (2004, 200-201). Y hacia el final del cuento el protagonista narrador enuncia: “Aquel día del

privado Cristián guardaba la llave del departamento de José, cuestión clave en esta historia y que marcó mi delirante abismo con la realidad” (2004, 210).

4. En *Nación Marica*, Sutherland describe de forma similar este conjunto de cuentos: “mi primer libro de cuentos, escena que marcó una poderosa reflexión crítica sobre arte y política, representaciones culturales, apropiación simbólica y censura artística” (2009, 8).

5. Respecto de *Nación Marica*, el narrador Sutherland afirma que “mi concentración en el último cuento del libro seguía bastante baja (...) pese a que el personaje del cuento arrebatava por momentos mi atención” (2004, 198). Este personaje de terror no es otro que el activista Víctor Hugo Robles, cuyo análisis ocupa el último texto de *Nación Marica*. Como dato curioso, un familiar del personaje José, en conversación privada, definió al personaje Robles, con toda su puesta en escena, como una “animita”.

6. Eve Kosofsky Sedgwick se refiere a la figura del armario como el espacio que construye un particular régimen de verdad en torno a la revelación de la identidad sexual, del cual forma parte la ignorancia que es “la ignorancia de un conocimiento (...) estas ignorancias, lejos de formar parte de una oscuridad ancestral, están producidas por conocimientos específicos, y circulan como parte de regímenes de verdad específicos”. (1998, 18).

Bibliografía

- Berenguer, Carmen y Fernando Blanco, “Antología Queer”. En *Revista Nomadías* n° 5 (1º semestre 2001), Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, Universidad de Chile y Cuarto Propio, pp. 109-144.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Michel Foucault Filósofo*. Barcelona: Gedisa. 1990.
- Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. 1989. pp. 347-372.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2008.
- López Penedo, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid: Editorial Egales. 2008.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. 1991.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad. 1998.
- Sutherland, Juan Pablo, *Nación Marica*. Santiago: Ripio Ediciones. 2009.
- Sutherland, Juan Pablo, “Furiosos en dos meses”, en *Ángeles negros*. Santiago: Ediciones Metales Pesados. 2004. pp. 185-211.
- Sutherland, Juan Pablo, *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana. 2001.
- Sutherland, Juan Pablo, *Santo roto*. Santiago: Lom Ediciones. 1999.
- Sutherland, Juan Pablo, *Ángeles negros*. Santiago: Editorial Planeta. 1994.