

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

**“Si el hombre pudiera decir lo que ama”. Escritura performativa de lo
disidente: Néstor Perlongher y Abigail Bohórquez**

MARÍA BELÉN APUD HIGONET

DRA. ALICIA V. RAMÍREZ

AGOSTO 2017

INDICE

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
Capítulo 1. Escritura “rarita”: Néstor Perlongher y Abigael	
Bohórquez, ¿dos representantes queer de Latinoamérica?.....	9
1.1.Desde los aportes del feminismo a la teoría queer.....	9
1.2. La performance de la escritura.....	19
Capítulo 2.....	22
2.1. Néstor Perlongher, poeta y activista del deseo.....	22
2.2. La escritura neobarrosa y la construcción del “devenir”.....	31
Capítulo 3.....	45
3.1. Abigael Bohórquez, poeta en orfandad.....	45
3.2. La escritura como espacio para la subversión.....	51
Conclusiones.....	64
Bibliografía.....	72

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a Martín, mi esposo y compañero, cuyo amor, compañía y apoyo incondicional hicieron posible este proyecto. A mis padres y hermanos, quienes aún a la distancia, se hicieron sentir presentes día a día. A todos ellos, mi eterno agradecimiento por su confianza.

A mis mentores de la Universidad Nacional de La Pampa: Prof. Aldo Reda y Dr. José Maristany, gracias por adentrarme al loco mundo de Perlongher. Al Dr. David W. Foster por ser mi guía durante mi estancia en Arizona State University, hasta el día de hoy.

A la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y a su personal por permitirme participar en ella. A mi asesora durante mi investigación, Dra. Alicia V. Ríos. Al Dr. Alí Calderón, por darme a conocer la poesía de Bohórquez.

Al CONACYT por brindarme el apoyo económico necesario para llevar a cabo este proyecto.

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube en la luz;
si como muros que se derrumban,
para saludar la verdad erguida en medio,
pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de
su amor,
la verdad de sí mismo,
que no se llama gloria, fortuna o ambición,
sino amor o deseo,
yo sería al fin aquel que imaginaba;
aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
proclama ante los hombres la verdad ignorada.
La verdad de su amor verdadero...

Los placeres prohibidos (1931). Luis Cernuda

Introducción

Los versos de Luis Cernuda que, por medio del uso del condicional, discurren sobre la posibilidad del hombre de poder decir lo que ama, de proclamar ante los demás “la verdad ignorada”, resumen el trabajo de los poetas Néstor Perlongher (1949, Avellaneda- 1992, São Paulo) y Abigael Bohórquez (1936, Caborca-1995, Hermosillo): ¿puede el hombre decir lo que verdaderamente ama?, si es así, ¿cómo?.

No hay indicios de que estos dos escritores latinoamericanos se hayan conocido. La *Correspondencia* de Perlongher deja en evidencia que, entre 1990 y 1992, el escritor argentino tuvo mucha interacción con el ambiente cultural mexicano: aparece una carta que data de abril del 92, dirigida a Eduardo Milán, poeta uruguayo radicado en México (2016: 210); contemporánea es también una carta dirigida a José Homero Hernández, director de *Graffiti*, una revista de Xalapa que publicó poemas suyos (214). También se encuentra correspondencia a Fernando Fernández, director de *Milenio*, revista cultural mexicana editada bimestralmente en la ciudad de Puebla entre 1990 y 1992 (216). Asimismo, en este año Perlongher participó de un Congreso de poetas en Nueva York, organizado por Roberto Echavarren, al que también asistió el poeta mexicano David Huerta (217). Esto deja en evidencia que la obra de Néstor Perlongher circuló en México, pero no se puede afirmar que Bohórquez la haya conocido, o viceversa. Sin embargo, en una misma época, producen una obra con propiedades similares: en ambos se observa la configuración de identidades culturales marginales, disidentes, a través de un lenguaje con características particulares. Esta escritura “rarita” es la que me permite considerarlos desde la perspectiva queer, lo cual constituye uno de los ejes principales de esta tesis.

Cuerpo y performance serán categorías recurrentes y claves para analizar la visibilidad de la subjetividad disidente que se produce en la obra de ambos escritores, la cual carga con las huellas de la autoconciencia que el movimiento gay gesta en la década del '70. Sin embargo, se trata de una performance que se produce no solo en los cuerpos que se visibilizan sino, sobre todo, en el lenguaje poético. Esta performance literaria les permite configurar, en el cuerpo de la escritura, las subjetividades marginales, disidentes del modelo heteronormativo, a la vez que les permite explicitar el deseo homoerótico.

Ambos autores producen una experimentación con el lenguaje, lo que genera una desfamiliarización en la lengua y que provoca una especie de shock en quien se enfrenta a él. Al decir de Jorge Panesi, vuelven loca la lengua (2013). Esto porque las formas tradicionales de la poesía, como la gramática, la sintaxis, las imágenes de la tradición literaria, ya no son suficientes -por no dar cabida- al deseo homoerótico. Esto es posible, en Perlongher, a través de su estética “neobarrosa”, apropiación que realiza del neobarroco de José Lezama Lima y Severo Sarduy. En Bohórquez, a través de la elaboración de una expresión extraña, un lenguaje híbrido, cifrado, producido por la mezcla de términos del español con frases del inglés, slang, español antiguo, también por la introducción del habla de la región, del náhuatl, así como la invención de jitanjáforas, neologismos o referencias a la poesía del Siglo de Oro.

Es mi interés analizar la performance que producen tanto el escritor argentino como el mexicano en el cuerpo de la escritura: una trama compleja de símbolos que constituye un lenguaje cifrado, osado, híbrido, a través del cual emergen subjetividades culturales marginales, disidentes del modelo heteronormativo. Para llevar a cabo tal análisis me centro en el poemario *Alambres* (1987) de Perlongher, y en *Digo lo que amo* (1976) y *Navegación en Yoremito* (1992) de Bohórquez. Considero que, a través de

estos poemarios, tanto el escritor argentino como el mexicano dejan en evidencia el trabajo performativo que realizan con el lenguaje, además de que se trata de una producción que coincide con un período de emergencia y visibilización de subjetividades disidentes. Asimismo, del escritor argentino incorporo al análisis su prosa ensayística escrita entre 1980 y 1992, reunida en *Prosa plebeya* (2008), en tanto Perlongher explicita allí sus concepciones políticas e ideológicas en torno al deseo.

A lo largo de la investigación de los dos escritores en cuestión, fue preciso enfrentarme a un proceso de selección, análisis y apreciación del corpus tanto teórico como literario. En lo que respecta al material literario, fue necesario contextualizar al autor, así como reconocer, en su producción literaria, la autoidentificación que este realiza sobre sí mismo y el modo de plasmarlo en su obra. En este caso, tanto Perlongher como Bohórquez desnudan su subjetividad marginal y disidente por su preferencia homoerótica. Esta aproximación a la producción de los autores a partir de la temática homoerótica, fue específicamente desde los aportes de la teoría queer. Esto implicó una revisión respecto a lo escrito en torno a este tema, así como una reflexión sobre la terminología utilizada al momento de hablar del deseo y de identificar aquellos grupos disidentes, fuera del modelo heteronormativo.

En el primer capítulo se realiza un recorrido por los principales aportes de la teoría queer, comenzando por los inicios de la discusión en torno al género que se realizaron desde la teoría feminista -los aportes de Gayle Rubin-, hasta la conformación de la teoría queer -con los textos de Annamarie Jagose, Judith Butler. El segundo capítulo está dedicado a Néstor Perlongher: su contextualización, junto con una revisión de lo que se ha escrito en torno a su producción, tanto poética como ensayística; finalmente, el análisis de la obra seleccionada: sus poemas de *Alambres* (1987) y los ensayos de *Prosa plebeya* (2008). El tercer capítulo aborda la obra de Abigail

Bohórquez. Aquí también fue necesaria su contextualización y el relevamiento del trabajo crítico que se ha realizado sobre su obra; asimismo, implicó un trabajo de revitalización de la obra del poeta mexicano, debido a la poca o nula atención que desde el ámbito académico se ha prestado al autor y a su obra. El análisis recae sobre dos de sus poemarios: *Digo lo que amo* (1976) y *Navegación en Yoremito* (1992). Finalmente, las conclusiones de lo que considero la performance del deseo de las subjetividades disidentes que ambos autores configuran y visibilizan en el cuerpo de su escritura.

A través de la creación de un lenguaje literario particular, Perlongher y Bohórquez se permiten decir -y, a la vez, no decir- lo que aman: en su escritura explicitan el deseo homoerótico. Esto constituye el carácter queer de su obra en tanto implica un gesto deconstructivo, ya sea frente al modelo heteronormativo -el cual ubica la heterosexualidad dentro de los parámetros de lo “normal”, y medicaliza la homosexualidad- como también hacia el lenguaje racional, incluso a los moldes y géneros (textuales, sexuales).

Capítulo I.

1. Escritura “rarita”: Néstor Perlongher y Abigael Bohórquez, ¿dos representantes queer de Latinoamérica?

Tanto en la producción del escritor argentino Néstor Perlongher (1949, Avellaneda- 1992, São Paulo) como en la del mexicano Abigael Bohórquez (1936, Caborca-1995, Hermosillo), las categorías de cuerpo y performance son recurrentes y claves para analizar la visibilidad de la subjetividad marginal y disidente que se observa en la obra de ambos, la cual carga con las huellas de la autoconciencia que el movimiento gay gesta en la década del '70. Sin embargo, considero que es una performance que se produce no solo en los cuerpos que se visibilizan, sino, sobre todo, en el cuerpo de la escritura: en ambos se configura un lenguaje poético híbrido, cifrado, que les permite decir aquello que no tenía cabida en la sociedad del momento: la expresión del deseo homoerótico.

Antes de adentrarme al análisis de la obra de ambos autores, considero pertinente realizar un acercamiento a los aportes realizados desde la teoría queer, a fin de evidenciar por qué podemos considerar tanto a Perlongher como Bohórquez en esta corriente teórica, así como esclarecer terminología específica -como performance, gay/homosexual/homoerótico/queer.

1.1. Desde los aportes del feminismo a la teoría queer.

A la hora de discurrir con claridad sobre la construcción del deseo homoerótico - incluso, heterosexual-, en las obras latinoamericanas, la historia de la crítica y de la literatura ha sido cautelosa y evasiva. En la crítica literaria generalmente predominó una “actitud del silencio” (Balderston, 2004: 32). Para Daniel Balderston, la “primera

discusión franca de la homosexualidad en la crítica literaria latinoamericana” lo constituye el ensayo “Ballagas en persona” que Virgilio Piñera escribe, en 1955, sobre la poesía del cubano Emilio Ballagas. Sin embargo, es una discusión que “no ha entrado en la historia literaria latinoamericana” (31). Este ensayo de Piñera permite que, quince años más tarde, varios escritores asuman con naturalidad su identidad homosexual y aborden su temática sin secretos (23).

Al pensar en la expresión del deseo homoerótico en México, se debe tener presente el conflicto que surge entre el nacionalismo revolucionario -con su ideal viril del hombre nuevo, expulsando toda disidencia sexual-, y las expresiones del deseo homoerótico que un grupo como el de los Contemporáneos llevará adelante, haciendo frente a la propuesta del Estridentismo. Mientras este último promoverá una estética agresiva masculinista, en los Contemporáneos, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo serán “ejemplos valientes de la literatura de resistencia gay” (Balderston, 45).

Sin embargo, Balderston señala que “no es una poesía homosexual donde se explicita el sexo del amado. Al contrario, ambos poetas mexicanos se cuidan con esmero de especificar el sexo y asocian el amor que celebran con el peligro, el silencio y la censura” (52). Es decir, se prefiere hablar desde el silencio, desde una “retórica del secreto” (20). Esta tendencia regirá las letras latinoamericanas anteriores a los años setenta y ochenta.

Si el ensayo de Piñera es un punto de inflexión para Balderston, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, de 1976, será un punto de quiebre muy importante para las letras latinoamericanas en general, y la literatura argentina en particular, ya que allí se hace explícito el rechazo homofóbico a través del personaje de Valentín, guerrillero que comparte un calabozo en 1974 con Molina, un homosexual. Para Balderston, Puig “teoriza sobre la homosexualidad en las notas al pie”, y “obliga al lector a asociar el

discurso analístico de las notas con el diálogo «arriba» entre Molina y Arregui, a la vez que se burla de la retórica del secreto en la última nota” (24).

Así como en las letras argentinas, en México la cultura homoerótica adquiere una mayor visibilidad a partir del siglo XX. Como plantea Rodrigo Laguarda en “*El Vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México*” (2006), en México la identidad gay se visibiliza en la segunda mitad de la década de los setenta, cuando el término gay adquiere carácter colectivo de identificación. Además, señala que es en la mitad de los años setenta cuando se inicia el movimiento de liberación homosexual mexicano y la proliferación de bares gay en la capital del país. Paralelamente, poco después de que salieran a la luz los primeros grupos homosexuales formalmente organizados y públicamente asumidos, se produce el quiebre en las letras mexicanas cuando, en 1979, la editorial Grijalbo publica *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata. Esta novela fue editada en Estados Unidos bajo el sello de la Gay Sunshine Press, en 1981, como *Adonis García, A Picaresque Novel*, lo que la convirtió en la primera novela latinoamericana, específicamente gay, en ser traducida al inglés (174-175). Esta misma editorial, incluso, es la que en 1983 publica la antología de ficciones gays latinoamericanas bajo el nombre de *My Deep Dark Pain is Love. A Collection of Latin American Gay Fiction*; allí se incluye el cuento “Evita vive” de Perlongher, bajo el título “Evita lives” (Palmeiro, 2016: 57).

En este contexto, en el que se instituye una mayor visibilidad para la disidencia, se ubica la obra de Néstor Perlongher y Abigael Bohórquez; ambos explicitan las cuestiones del *gender* y llevan a una desestabilización de la relación entre los binomios establecidos (hombre/mujer, hetero/homo, fuerte/débil). Es por este motivo que Perlongher y Bohórquez pueden ser considerados representantes *queer* de la cultura latinoamericana. Como señala José Amícola (2009), aunque si bien lo plantea en

relación a Néstor Perlongher se puede pensar también para Abigael Bohórquez, los textos preceden y presagian la obra de críticos como Judith Butler, ya que en ellos se formula una teoría de la sexualidad como construcción, montaje, maquillaje, actuación o performance, años antes del advenimiento de la teoría queer.

Previo al desarrollo de la teoría queer, fueron los estudios feministas quienes iniciaron la discusión en torno a la noción de género. Entre los 60 y 70, el feminismo británico y norteamericano puso en el centro de la escena la cuestión del género, a través del cual procuró distinguir e interpretar lo cultural atribuido al sexo, considerado como aspecto natural e inmodificable. En los 80 se produce una transición desde estos estudios feministas a los replanteos de las nociones de “identidad”, lo que conlleva un cuestionamiento a la categoría universal de Mujer con el que distintas teorías feministas habían llevado adelante tanto sus políticas militantes como sus intervenciones académicas. Estos son los primeros ecos de lo que luego se reconocería como “teoría queer”.

En Argentina, fueron las revistas *Feminaria* y *Mora* (publicación del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA) las que tradujeron en los ‘90 los textos pioneros que sentaron las bases de esta teoría. Por ejemplo, *Feminaria* publica en 1993 el último capítulo del libro de Teresa de Lauretis *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, editado en 1987; en tanto que en 1996 la revista *Mora* tradujo, en su segundo número, el primer capítulo de esa misma obra (Maristany, 2013: 103).

Se debe destacar la novedad e importancia del texto de Teresa de Lauretis, ya que plantea una nueva forma de entender el género desligada de la diferencia sexual, además de postular que la representación del género mediante diversas “tecnologías” es, al mismo tiempo, su construcción. De Lauretis sostiene que “el género no es una

propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales [...] por el despliegue de una tecnología compleja” (1996: 8). Se evidencia así una nueva concepción en torno al cuerpo sexuado y el género, aspectos sobre los que se edificará la teoría queer: el género ya no derivaría simplemente de una “diferencia sexual” instalada de modo inconfundible y presente en la naturaleza y en la morfología de los cuerpos, sino que aún la materialidad corporal estaría mediatizada y se volvería inteligible por medio de numerosas tecnologías sociales -como el cine y la literatura- y otros discursos institucionalizados.

Previo al de Teresa de Lauretis, otro texto de gran importancia lo constituye *El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo* que publica Gayle Rubin en 1975. Aquí la autora procura determinar cuáles son esas relaciones por las que “una hembra de la especie deviene en mujer domesticada, esposa, mercancía, conejito de *playboy*, prostituta o dictáfono humano” (1986: 96). Para establecer cómo el género y la heterosexualidad son producidas por determinadas relaciones y mecanismos, Rubin revisa y discute las teorías de Marx, Engels, Levi-Strauss, Freud, a fin de señalar sus aportes y sus fallas. Una de las contribuciones fundamentales de Rubin es su concepto de “sistema de sexo-género” –retomado posteriormente por de Lauretis-, el cual define como “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” (97).

Según señala David Córdoba García en “Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad” (2005: 35), esta línea feminista es una de las que condujo a un cuestionamiento de la naturalización de las categorías sexuales de “hombre” y “mujer” realizadas desde el discurso patriarcal. El

objetivo apuntaba a la construcción de una teoría que diera cuenta de los procesos y estructuras que la constituyen, superando las explicaciones naturalizadoras.

A principios de los noventa se produce un giro importante ya que aparecen en escena, primero en países anglosajones, las políticas queer. Como plantea Córdoba García, estas políticas estuvieron protagonizadas por grupos que, desde el movimiento gay y lésbico, pretendían dar un giro y articular una crítica a las tendencias que éste había desarrollado en la década anterior (39). Uno de los puntos de trabajo de estos grupos giró en torno a la reflexión de la terminología utilizada para la identificación justamente de estos grupos disidentes, fuera del modelo heteronormativo. En este caso, implicó reconocer y evidenciar la carga patologizante que conlleva el término homosexual, y la necesidad de abandonar definiciones esencialistas como “gay” y, principalmente, “homosexual”.

En este sentido fue de gran utilidad el aporte realizado por Annamarie Jagose, quien en *Queer Theory. An Introduction* (2001) lleva a cabo un análisis y revisión detallada de términos como “homosexual”, “gay”, y “queer”. Según plantea la autora, el término “homosexualidad” se acuña en 1869, y no se utiliza en inglés sino hasta 1890. Su uso estuvo ligado a los discursos patologizantes de la medicina, y hoy en día “rara vez se utiliza como término de autoidentificación” (11). Resulta interesante esta observación, ya que esto ocurre en el habla anglosajona, pero no así en español, donde el término no carga con esta historia y es común su empleo. Como plantea David W. Foster en *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas* (2009):

“homosexual” tiende a ser el término preferido en español para el discurso profesional, en políticas de género y en el habla común, quizá porque, a diferencia del inglés, no ha surgido otro vocablo alternativo ampliamente aceptado de manera concomitante, o quizá porque los hispanohablantes están

cómodos con el vocablo, que ha perdido considerablemente su connotación negativa, por lo menos en la conversación corriente (2009: 31).

Ante la situación señalada por Jagose, el término “gay” resultó preferible a “homosexual” ya que no posee la carga clínica del segundo término. Foster también señala necesario realizar una distinción respecto al término “homosexual”:

sería necesario distinguir entre lo “homosexual”, por cuanto dicha formulación del deseo se nutre de dimensiones homofóbicas de la medicina y las prácticas legales y penales, y lo “homoerótico” estrictamente entendido como una apelable dimensión de las pulsiones del deseo que circulan entre cuerpos materiales y sus configuraciones como sujetos sociohistóricos [...] La elección del término “homoerótico” pretende purgar el fenómeno de la histeria homofóbica que sustenta y defiende por ello su antinomia epistemológica “homosexual” (142).

De aquí la preferencia del término “homoerotismo”, entendiendo por tal “cualquier relación entre dos (o más) individuos del mismo sexo [...] en el que entra cualquier parámetro del deseo formulado y expresado en términos sexuales/genitales/eróticos/emocionales” (141). Luego de esta reflexión, queda claro que, ante las identificaciones de “homosexual” o “gay”, es preferible usar el término “homoerótico” o “queer”, este último en tanto término paraguas que aglomera esas sexualidades disidentes.

Lo que también aclara Jagose es que “homosexual”, “gay”, “queer”, son términos que trazan cambios históricos en la conceptualización de las relaciones sexuales. Todos ellos describen los términos y categorías identificatorias que se han utilizado comúnmente para enmarcar el deseo del mismo sexo a lo largo del siglo XX (72). Jagose, retomando a Foucault, plantea que la homosexualidad es una invención

moderna relacionada a los discursos patologizantes de la sexualidad; es decir, la homosexualidad era concebida como categoría psicológica, psiquiátrica y médica. Si para Foucault la subjetividad moderna es efecto de redes de poder, por ende, la sexualidad será también una producción discursiva en lugar de una condición natural. Además, todas esas identidades sexuales marginales no son solo víctimas de las operaciones de poder, sino que son producidas por esas mismas operaciones. Si consideramos este planteo de Foucault, la categoría de homosexualidad se forma en relación con las estructuras de poder y resistencia. Es decir, las identidades sexuales constituyen efectos discursivos de categorías culturales disponibles.

Como señala Jagose, la homosexualidad siempre existió; lo que ha variado ha sido la forma en que distintas sociedades en el tiempo la han considerado (16). Al plantear la homosexualidad como resultado de los procesos históricos, se deja en evidencia que la heterosexualidad es también una construcción histórica. Sin embargo, se trata de una construcción que se ha naturalizado y convertido en parámetro “normal”, en una forma neutra o no marcada de la sexualidad *per se*.

En su libro *El género en disputa* (1990), Judith Butler también distingue al género como un constructo normativo. Incluso plantea el término de “mujer” como una ficción reguladora que reproduce las relaciones normativas entre sexo-género y deseo que naturalizan la heterosexualidad. Para Butler también la heterosexualidad es una producción discursiva, producto del sistema de sexo/género que la ha naturalizado, y esto ha sido así debido a la repetición performativa. En este sentido, Butler reconfigura el género como una ficción cultural, un efecto performativo de los actos reiterativos: el género es la utilización repetida del cuerpo. Para Butler, todo el género -no solo el que dramatiza su teatralidad- es performativo.

Aquí entra en juego uno de los términos más significativos de la teoría analizada: la noción de performatividad. “Performance” refiere a la puesta en escena teatralizada de género que conscientemente interroga las relaciones entre sexo/género y deseo. Según lo planteado por Diana Taylor en *Estudios avanzados de performatividad*, el término “performance” incluye -pero no puede reducirse a- los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación. El performance, como acción, va más allá de la representación. Se trata de actos que, “aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta” (2011: 9)

La performatividad también es posible gracias al proceso de iterabilidad, a la repetición regularizada y restringida de las normas: “todo acto es un eco o una cadena de citas y esa apelación a la cita es lo que le da fuerza performativa” (Butler, 2002: 317). De aquí que performance, por su iterabilidad, no es un acto singular, sino una producción ritualizada. No es algo que un sujeto hace sino un proceso por el cual el sujeto es constituido. Para Taylor los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (20).

Es interesante reflexionar en torno a este aspecto, ya que naturalmente el ser humano internaliza modelos de comportamientos socialmente apropiados y los reproduce. Por ejemplo, cómo debe caminar, hablar, moverse, vestirse una mujer para ser considerada “mujer”, o cómo debe hacerlo un hombre; además son preceptos que se transmiten de generación en generación. La performance buscaría romper esas reglas de lo socialmente apropiado, mostrar otra posibilidad: un hombre vestido como mujer, por ejemplo. Esto evidencia que la identidad sexual también es un performance, es decir, no un hecho biológico sino una construcción social de identidad.

Jagose aclara que performatividad de género no es una cuestión de elección de cuál género será uno hoy; para la autora es erróneo interpretar la performatividad como una “teatralidad voluntaria” (87). Asimismo, se opone al supuestamente carácter inmutable del sexo: no tiene sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo. El género también debe designar el aparato de producción en el cual los mismos se establecen sexos. Es decir, el sexo también sería una construcción, y no se puede reducir a la simple identificación que comúnmente se hace a partir de rasgos biológicos, es decir, desde los genitales: macho/hembra.

Butler también señala un aspecto muy importante respecto a la performatividad, y es que

los efectos de las expresiones performativas, entendidas como producciones discursivas, no concluyen al término de una determinada declaración o enunciación, la aprobación de una ley, el anuncio de un nacimiento. El alcance de su significación no puede ser controlado por quien la pronuncia o escribe, pues esas producciones no pertenecen a quien las pronuncia. Continúan significando a pesar de sus autores y, a veces, en contra de las intenciones máspreciadas de sus autores (2002: 338).

Este es un punto interesante para pensar en torno al alcance de la performatividad; en nuestro caso, la performance de la escritura que realizan dos autores como Perlongher y Bohórquez, y lo que implica hacer público ese trabajo. Queda claro que la noción de performatividad es un punto clave de la teoría queer.

Como señala Jagose, “queer” es solo un término, el más reciente, de una serie de palabras que han constituido el campo de fuerza semántica que han intentado describir las relaciones homoeróticas desde el siglo XIX. Según señala Jagose, es un término en proceso de formación; constituye un término “paraguas” para una coalición de

autoidentificaciones sexuales marginales culturalmente (1). Para esta autora, “queer” efectúa una ruptura que solo tiene sentido en el contexto de su desarrollo histórico (75). Fue adoptado aproximadamente en 1990, y es producto de específicas presiones culturales y teóricas que estructuran los debates acerca de las cuestiones de identidad de gays y lesbianas. La aparición del término y su desarrollo fue posible por el contexto posestructuralista.

Butler también señala la temporalidad del término y el giro que dio este: “¿cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas?” (2002: 313). Hay que recordar que, en un inicio, el término se usaba como estigma, una interpelación a una sexualidad patologizante. Butler señala además que “gran parte del mundo heterosexual tuvo siempre necesidad de esos seres «queers» que procuraba repudiar mediante la fuerza performativa del término” (313).

Según Foster, “los estudios *queer* cuestionan los postulados del patriarcado heteronormativo/heterosexista” (2009: 15). Lo que se proponen es “dejar al descubierto lo que hay de arbitrariedad, incoherencia, imposición ideológica y mixtificación existente en el privilegio que detenta tal grupo dominante” (2009: 16). Así, los estudios queer aparecen como el gesto deconstructivo ante el heterosexismo. Como señala el autor: “[...] todo el mundo es «naturalmente» *queer* y la heteronormatividad es un vano intento de contener lo incontenible [...] No se es *queer*: se está entregado al proceso sin fin de afirmar y alcanzar la condición humana incontenible” (2009: 28).

1.2. La performance de la escritura.

Lo que dejan en claro todos estos aportes es que la performance del cuerpo hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social: el travesti anuncia que

el género sexual es un performance con el que se puede jugar. Sin embargo, no hay que pensar solo en cómo representar (física o discursivamente) un cuerpo, sino también pensar en la escritura como cuerpo donde realizar esa performance para romper con el modelo heteronormativo -incluso el modelo literario imperante. Lo que queda claro es que “identidad” es una categoría cultural, que hemos naturalizado. Por ende, no hay identidades fijas; la identidad es un proceso constante de construcción, y por lo tanto variable y contingente.

La percepción queer va a emerger en la poética de escritores en las últimas décadas y va a cuestionar la identidad de género a través de la problematización. Esto genera una reconfiguración de las subjetividades, ya que delinea un sujeto cuya identidad sexual se aparta de la heteronormativa y desafía los modelos heredados de género.

En esta ocasión, será necesario considerar la performance que realizan los autores en su escritura en tanto se disfraza la lengua de tal forma que permite expresar el deseo homoerótico. Esto se puede observar, por ejemplo, en el trabajo neobarroso que realiza Perlongher a través del drapeado de la lengua, el trabajo de derivación -y ocultamiento- de sentidos, así como en la mezcla de registros, lenguajes, que lleva a cabo Bohórquez en su escritura.

Esto genera en el lector una desfamiliarización ante un lenguaje que se presenta muy alejado del convencional, a la vez que lo enfrenta a un arduo trabajo de desciframiento para llegar a la médula del significado último. Así, el deseo homoerótico permanece oculto en esta saturación de sentidos. De esta manera se realiza la ruptura contra lo establecido, lo esperable, para poder expresar aquello que no tenía cabida en los modelos heteronormativos.

A través de conceptos como “performance”, de la identidad como “devenir”, como puesta en escena, se puede analizar cómo Perlongher y Bohórquez configuran las identidades culturales marginales a través de un lenguaje literario particular. En los siguientes capítulos se procede al relevamiento de lo que se ha escrito tanto en torno a la obra -poética y ensayística- de Perlongher como a la de Bohórquez, así como al análisis de su producción: el poemario *Alambres* (1987) de Perlongher se aborda en el segundo capítulo, así como los principales postulados que realiza en sus ensayos escritos entre 1980-1992, reunidos en *Prosa plebeya* (2008); el capítulo tercero está dedicado a los poemarios *Digo lo que amo* (1976) y *Navegación en Yoremito* (1992) de Abigail Bohórquez.

Capítulo 2.

2. 1. Néstor Perlongher, poeta y activista del deseo

Al analizar lo escrito sobre Néstor Perlongher se confirma lo señalado por Cecilia Palmeiro: antes que escritor, fue un “activista del deseo”, que “puso su cuerpo y su escritura al servicio de la transformación social en términos micropolíticos (2016: 11). En esta ocasión, para trazar su biografía, sigo el itinerario realizado por Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria en *Prosa plebeya* (2008: 255).

Perlongher, poeta, sociólogo y antropólogo, nace en Avellaneda en 1949. En 1968 ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde inicia la carrera de Letras. Sus primeros intereses políticos se vinculan al trotskismo, así como al grupo Política Obrera (PO), posteriormente denominado Partido Obrero. Sin embargo, al tiempo se retira del PO debido al no pronunciamiento del grupo a favor de la cuestión homosexual.

Más tarde, abandona la carrera de Letras para ingresar a la de Antropología, al tiempo que ingresa al Frente de Liberación Homosexual (FLH). Aquí organiza el Grupo Eros; a la vez, forma parte del grupo editor de la Revista *Somos*, órgano de difusión del FLH, donde publica sus primeros textos políticos.

En Perlongher se observa una activa participación política. Por ejemplo, apoya la elección de Héctor Cámpora, incluso encabeza las columnas del FLH en las manifestaciones populares del 25 de mayo frente a Casa de Gobierno. Se opondrá tanto al régimen militar durante la dictadura argentina del '70, como posteriormente a la Guerra de Malvinas de 1982. Hacia 1978 redacta diversos informes sobre la represión contra los homosexuales en cada ciudad que visita; los hace circular bajo los seudónimos de “Víctor Bosch” o “Rosa L. Grossman”. Incluso Perlongher sufre varias

detenciones por aplicación de edictos policiales; en una ocasión es golpeado en la provincia de Mendoza. Además, es uno de los que inicia, junto con la revista *Cerdos y peces*, una campaña de firmas para la derogación de tales edictos.

Posteriormente emigra a São Paulo, Brasil, en calidad de “exiliado sexual”. En 1982, además de escribir su reconocido poema “Cadáveres” en uno de sus viajes entre la capital porteña y São Paulo, inicia su posgrado en Antropología Social en la Universidad de Campiñas. Recibe su Máster en 1986, con su tesis “O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo”. En Campiñas se hace cargo de un curso sobre antropología urbana en el que sigue las líneas de análisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En Brasil también incursiona en la religión del Santo Daime, incluso viaja a París a fin de realizar estudios de posgrado sobre el culto al Santo Daime bajo la dirección de Michel Maffesoli. Además, participa con publicaciones sobre el tema en la revista *Chimeres*, dirigida por Deleuze y Guattari.

En 1991 abandona sus estudios en París y regresa a São Paulo. Allí muere el 26 de noviembre de 1992, víctima del SIDA. Las obras que nos legó Perlongher son: *Austria-Hungría*, su primer libro, editado en 1980 por la editorial Tierra Baldía, de Enrique Rodolfo Fogwill. Su segundo libro de poesías es *Alambres*, editado en 1987 por Último Reino de Víctor Redondo -aunque lo tenía terminado ya en 1981. Por este libro recibe el Premio de Literatura Boris Vian; formaban parte del jurado Juan Jacobo Bajarlía, Liliana Heker, Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez, Juan Carlos Martini Real y Nicolás Rosa. *El fantasma del SIDA* se edita al año siguiente en la editorial Puntosur. En 1989 Último Reino da a conocer *Hule*. Es contemporánea también la publicación de su cuento “Evita vive”, el cual genera rápidamente una polémica en la que intervienen ediles judiciales y radicales del Concejo Deliberante de Buenos Aires. Editorial Sudamericana publica *Parque Lezama* en 1990. Al año siguiente, Último

Reino edita *Aguas aéreas*; *Chorro de las iluminaciones* es su última obra, publicada en Caracas en 1992.

En los textos críticos consultados en torno a Perlongher es común un acercamiento a su obra desde dos frentes: por un lado, desde el aspecto político, donde por lo general se hace mención a su poema “Cadáveres” y la postura de Néstor Perlongher respecto a la dictadura argentina; por otro, se lo aborda desde su costado neobarroco. Por cuestiones obvias no es posible hacer un análisis detallado de todos los autores que se han referido al escritor argentino. En esta ocasión me centraré en aquellos que vislumbren y permitan reflexionar en torno a la preocupación política por el deseo sexual que deja entrever Perlongher en su obra, y que va a configurar en el cuerpo de su escritura.

En “Poesía y política en Néstor Perlongher”, Javier Gasparri (2012) aborda la obra del escritor argentino desde la relación poesía/política. Gasparri plantea que la violencia política es también violencia sexual. Ejemplifica este aspecto con poemas de *Austria-Hungría*, ya que, para este crítico, allí se observa con claridad la guerra de cuerpos, de género. Y se trata de una violencia que es política y a la vez sexual: porque es en la sexualidad donde se evidencia la intromisión de la política.

Por otro lado, Ángeles Mateo del Pino en “Escribir con el cuerpo. Deseo y errancia sexual en Néstor Perlongher” (2009), se centra en la poética urbana que constituye el escritor en su obra, donde la ciudad aparece como cuerpo de lectura-cuerpo de escritura. Esta poética da cuenta de la transformación de la ciudad, ya que lo marginal pasa a ocupar el centro y se evidencian reclamos de las minorías: mujeres, niños, indígenas, pobres, homosexuales, travestis. De esta manera Perlongher nos convierte en testigos de nuevas apropiaciones de lo público que realizan estos

individuos y sus devenires. Lo que ha permanecido oculto -lo políticamente incorrecto- se hace público, al transformar el material de la calle en cuerpo de escritura.

Mateo del Pino destaca que el itinerario se realiza por las zonas rosas de la ciudad, de aquí su militancia política y su participación en la organización de los primeros grupos gays argentinos. Incluso la autora destaca que:

Néstor Perlongher va más allá al denunciar que durante años hacer mención de la homosexualidad en Argentina no era sólo hablar de goce sino también de terror: secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos... Por lo mismo considera que ese «deporte popular de agredir putos» antecede y tal vez ayude a explicar el genocidio de la dictadura: «Cuerpos que del acecho del deseo pasan, después, al rigor mortis». Nada se salva de la muerte, el sexo y el deseo también se entretajan con cadáveres (6-7).

Esto recuerda la relación entre violencia sexual/violencia política que desarrolla Gasparri, ya que lo que ponen en evidencia ambos críticos en la obra de Néstor Perlongher es que el goce es también una cuestión política.

Este aparato represor policial contra la homosexualidad, además de la censura, es lo que para Néstor Perlongher lleva a que se cuestione la normalidad y se ordene la perversión, una clasificación que diferencie a los sujetos según sus goces: homosexual o heterosexual (8). Por este motivo Mateo del Pino rescata la concepción que plantea Perlongher en su ensayo “El sexo de las locas” de que es posible pensar la homo o la heterosexualidad, no como identidades, sino como devenires: “Como mutaciones, como cosas que nos pasan. Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti” (*Prosa plebeya*, 2008: 33). De esta forma, la única alternativa que se nos presenta es hacer soltar todas las sexualidades, abrir todos los devenires: “el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxiboy, la señora, el tío, etc. O erigir un nuevo modelo normalizador que vuelva a

operar nuevas exclusiones. El sexo de las locas [...] sería entonces la sexualidad loca, la sexualidad que es una fuga de la normalidad, que la desafía y la subvierte” (2008: 33).

Este es un aspecto recurrente y de interés de la obra de Perlongher: no hace de la homosexualidad un territorio separado, sino que defiende la libertad sexual, esa que posibilita que cualquier individuo encuentre el lugar de su goce. Incluso así lo proclama en el ensayo citado:

no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen” (2008: 33).

Otro artículo es “Néstor Perlongher y sus cadáveres: del *neobarroso* a la necropoética” de Ezequiel Zaidenweg (2015), quien aborda la obra perlongheriana desde su costado político, en relación a cuerpos, desaparecidos y dictadura. El autor se centra en el análisis del poema “Cadáveres”. En torno a este plantea la presencia de una política y poética del cuerpo: se trata de “poner el cuerpo”, recordando los cuerpos ausentes de la dictadura.

Quien también considera la categoría de cuerpo para su análisis, pero aquí como “categoría cultural”, es Mónica Cohendoz en “Imágenes insubordinadas del cuerpo (1978-1986) desde la mirada de Néstor Perlongher”. Aquí Cohendoz señala el cuestionamiento que realiza Néstor Perlongher sobre los modos de figuración del cuerpo en la sociedad argentina al momento del pasaje de la dictadura a la democracia; se exhibe al cuerpo como espacio de la vida violentado por el poder, ya sea violencia por exterminio o por la represión del homoerotismo. Para Cohendoz, por medio de las imágenes de cuerpos insubordinados, Perlongher configura un discurso emancipador, y es a través de la performance de la sexualidad la manera en que logra conformar un

dispositivo contrahegemónico. Dado que el discurso hegemónico es el que niega, naturaliza, las diferencias de género, y las transforma en una cuestión biológica, Perlongher visibiliza los cuerpos como una cuestión social, y no solamente como una cuestión biológica. Es a través del cuerpo que se ejerce la dominación social. Por este motivo el escritor argentino discute los regímenes de visibilidad del cuerpo en tanto regulan el deseo: cuestiona el poder del Estado sobre el cuerpo, pone en tela de juicio algo que parecía inamovible.

Según señala la autora, Perlongher propone una política corporal, da la palabra a los cuerpos. “No es que no existieran los cuerpos insubordinados de gay, transexuales y travestis, sino que se hicieron invisibles y por tanto clandestinos. La homosexualidad fue incluida en un catálogo de las subversiones por la Junta Militar” (3). Perlongher visibiliza esos cuerpos, exhibe sus condiciones materiales a la vez que politiza la mirada que socava la construcción social de la naturalidad. Lo que rescata Cohendoz es que Perlongher exhibe aquellos cuerpos que ponen en escena lo alternativo, lo que no está sujeto a definiciones que los determine a priori, como ocurre con las oposiciones jerárquicas masculino/femenino, cultura alta/baja, centro/periferia; es decir, pone en evidencia que se trata de construcciones históricas, no esenciales, biológicas.

Una figura que se presenta en toda la obra de Perlongher y que Cohendoz destaca es la de “la loca”. “Devenir «la loca» es dramatizar las condiciones materiales del cuerpo” (3). “Las locas” figuran como la fábula del deseante que lucha por evadir la vigilancia y vigilar los cuerpos. La loca lucha contra los edictos policiales; basta recordar su ensayo “Nena, llevate un saquito”, en donde la voz recalca: “nena, si querés salvarte, nunca te olvides del saquito” (*Prosa*, 2008: 27). Además, la loca es objeto de la mayor violencia de la sociedad heterosexual: no se le perdona haber negado su naturaleza masculina (relación con el discurso higienista de principios del siglo XX:

homosexualidad igual a enfermedad). La represión de la loca se relaciona con la biopolítica: “al matar a la loca se asesina a un devenir mujer del hombre” (14).

Quien también considera la figura de la loca es Gabriel Giorgi. En su capítulo “Sodoma Buenos Aires” de *Sueños de exterminio* (2004), analiza la relación entre cuerpo y exterminio en Perlongher desde esa figura. Giorgi plantea que las locas son las protagonistas de la escritura perlongheriana porque traen una materia que registra un orden en el que sexualidad y violencia se leen en continuidad. Asimismo, destaca dos operaciones que constituyen la figura de la loca: por un lado, condensa las tensiones alrededor del género y la sexualidad: las locas traen el teatro de la hiperfemeneidad, de la artificialidad del género como pacto y como performance. Por otro, las locas se constituyen en relación al lumpenaje, a la marginalidad: ellas mismas lúmpenes o comprando servicios de lúmpenes (154). Esto quiere decir que, por el lado sexual y por el lado social, la loca encarna una transgresión sobre la cual pende una amenaza: transita en el límite, en una línea de exterminio. En la medida en que la loca representa una sexualidad no higiénica, no medicalizada y desafiante, el SIDA literaliza esta desaparición y hace de la loca una víctima elegida. Sexualidad, sociedad e historia hacen de la loca una figura en desaparición, un residuo social.

Giorgi, asimismo, señala que gran parte de los poemas de Perlongher se despliegan -y reflexionan- en torno a la desaparición, a la ausencia de los cuerpos. En esa crisis de percepción aparece una consigna: “ver contra toda evidencia”; y en torno a esta evidencia se despliegan varios recorridos. Un recorrido en torno a las huellas, ejercicio de memoria y de protesta contra la realidad (155), por ejemplo “Estado y soledad” de *Austria-Hungría*. También ejemplifica con “Música de cámara” (156) de *Alambres*. Para el segundo recorrido retoma el artículo “Matan a una marica”, de 1988; allí considera en qué momento el deseo se torna violencia. Analiza la relación entre la

loca y el chongo en esta zona de deseo y violencia. Lo que plantea Giorgi es que el chongo –que se ha ofrecido al deseo de la loca, que ha montado un teatro y una cosmética de la masculinidad- reacciona ante la proximidad amenazante de la loca y la mata, ¿por qué? Para mantener el peso de una representación –para no volverse “loca”-, porque la loca sabe el secreto del chongo: sabe que la masculinidad es un teatro y que el chongo puede querer “darse vuelta” en la cama, es decir, sabe que su virilidad es una performance. El lugar de la loca se lee en continuidad con otras víctimas de otras violencias: es víctima de la masculinidad y de los pactos sobre los que el cuerpo masculino sostiene sus privilegios, y también es víctima del terrorismo de estado en la Argentina de los ´70 y ´80 (160). Un tercer recorrido refiere a los “sueños”: el exterminio es siempre un límite de la realidad, una crisis de la percepción, de lo representable. Supone una crisis de lo existencial: implica representar lo que ya no existe, o no “hubiese debido” existir. La eliminación de cuerpos y de grupos supone postular un mundo alternativo, paralelo al mundo presente, un “sueño” entre temporalidades. Los discursos vinculados al exterminio construyen una visión de “otra realidad en otro tiempo”.

Otro aporte interesante es el que realiza Jorge Panesi en “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher” (2013). En este estudio, Panesi plantea que Néstor Perlongher supo hacer una política no solo con lo suburbano, lo minoritario y lo lumpen, sino que le dio dimensión poética a la lengua de las locas: se trata de hacer que la lengua enloquezca, pero también hacer que la poesía hable la lengua de las locas. Y menciona un “efecto de cimbronazo”, del cual Néstor Perlongher es agente provocador. Además, plantea que generalmente la crítica cuenta dos historias en torno a Perlongher: una relacionada con el neobarroco; otra, centrada en sus luchas políticas e identitarias.

Pero son estas dos historias, la del provocador político y la del poeta, la que le otorgan un lugar preponderante.

Panesi señala asimismo que en Perlongher se observa una desconfianza hacia la consolidación de la palabra oficial: la mira desde abajo y así desbanda y destruye el orden jerárquico. Esto es así porque el poeta argentino enloquece la lengua “desde abajo”, desde el registro popular, desde las hablas de los márgenes (las locas, los chongos); la lengua se ha vuelto loca para desestabilizar el mundo. Como evidencia Panesi, se trata de una locura relacionada con la proliferación de significados poéticos, proliferación barroca; esto provoca un desarreglo lingüístico, ataca a la lengua como orden idealizado. Para el crítico, Perlongher es un artesano de la locura lingüística.

Como se observa en los trabajos críticos seleccionados, la mayoría aborda la obra de Perlongher ya sea desde su accionar político o desde su lado neobarroco. Por lo general, el concepto de “cuerpo” aparece ligado al de “violencia”. Es así que el cuerpo se concibe como espacio violentado por una violencia que es a la vez política y sexual. Y en tanto se trata de un cuerpo que escapa de los límites establecidos, esperables, se debe controlar -sino exterminar.

Considero que Néstor Perlongher realiza una performance en los cuerpos insubordinados que presenta en su obra –la loca, el chongo, el travesti-, y desde allí cuestiona el modelo heteronormativo. Pero también realiza una performance del lenguaje que utiliza para hablar de aquello que no tiene cabida. En esta ocasión deseo adentrarme en una zona que, considero, ha sido poco abordada: la performance desde la lengua, la ruptura que realiza contra lo establecido, lo esperable; este aspecto me permite ubicarlo como uno de los representantes queer de Latinoamérica, incluso antes del desarrollo de esta teoría.

2.2. La escritura neobarrosa y la construcción del “devenir”.

Antes de proceder al análisis de la obra poética de Perlongher, es necesario examinar las concepciones del autor en torno a diversos temas que son centrales en su producción, por ejemplo, lo referido a la noción de “homosexualidad” y el papel del homosexual en la Argentina, la adopción de la filosofía de Guattari y su concepción del “devenir minoritario”, el papel de la política, la dictadura, su apropiación del neobarroco de Lezama Lima y Severo Sarduy y su propuesta “neobarrosa”.

En varios de sus ensayos reunidos en *Prosa plebeya* (2008) Perlongher considera la situación de la homosexualidad en Argentina. Por ejemplo, en “Nena, llevate un saquito” realiza un análisis sobre los edictos policiales para dar cuenta de la represión y agresión de la que eran víctimas los homosexuales en el país; los edictos son instrumentos pseudolegales que utilizaba la policía para “barrer las calles”. Dice uno de ellos: “Se entenderá que hay ofrecimiento *respecto de la mujer* (o el homosexual o vicioso sexual) *que permaneciera en la vía pública en circunstancias que exterioricen un atentado contra la decencia pública*” (26). Para Perlongher, se trataría de una especie de “manual del decoro”: qué debe y qué no debe hacer, decir, vestir una mujer, qué consecuencias tienen los homosexuales, etc. Además, continúa el edicto: “en todos los casos, será obligatorio el examen médico venéreo y, en su caso, la *internación curativa*” (26). En definitiva, estamos en presencia de la medicalización de la sexualidad, donde la homosexualidad es tratada como enfermedad. Perlongher pone en evidencia que la homosexualidad no tiene cabida en la sociedad (para pensar la vigencia, debemos considerar que el texto está escrito en 1983, y los edictos que cita son de 1940). Lo interesante, el desafío, consiste en analizar cómo trabaja, en sus

¹ Las cursivas son del original.

poemas, en torno a aquello que no tiene cabida en los modelos heteronormativos, aspecto central de este capítulo.

Perlongher deja en evidencia que la homosexualidad es algo que consterna a la sociedad toda: policías, iglesia, militares. Incluso en su ensayo “El sexo de las locas” plantea que

[...] hablar de homosexualidad en la Argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror. Esos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos, que los sujetos tenidos por “homosexuales”, padecen tradicionalmente en la Argentina –donde agredir putos es un deporte popular– anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la dictadura (30).

Esto da cuenta que la “normalidad” precisa de todo un aparato represor, policial, para imponerse. Además, Perlongher señala que no se puede hablar de goce:

¿qué pasa con la homosexualidad, la sexualidad en general, en la Argentina, para que actos tan inocuos como el roce de una lengua en un glande [...] sea capaz de suscitar [...] la erección de todo un aparato policial, social, familiar, destinado a “perseguir la homosexualidad”? (31).

Lo que queda claro es que no se puede hablar de goce, y hacerlo, implica la erección de todo un aparato represor en contra. En resumen, como señala el autor en “Matan a una marica”, “la persecución a la homosexualidad escribe un tratado (de higiene, de buenas maneras) sobre los cuerpos; sujetar el culo es sujetar el sujeto a la civilización” (38).

Este prohibicionismo sexual provoca una paranoia sexual: nos hace creer que podemos “darnos vuelta”, podemos pasarnos “al otro lado” (31). Lo que señala Perlongher es que se tiene la idea de que con la perversión “pasa algo”, y ese algo es un horror y, por ende, objeto de ordenamiento. Además, se trata de un orden que no solo

reprime, sino que también clasifica, ya que diferencia a los sujetos según sus goces (homosexual o heterosexual, vaginal o clitoridiano, etc.).

Perlongher señala el carácter mitológico de esta pretensión de definir al sujeto según la elección del objeto sexual. Pero, para el autor, ese término clasificatorio de “homosexual” es un término pobre, ya que iguala, bajo un denominador común, la infinidad de actos sexuales a los que un sujeto puede abocarse con otros del mismo “sexo”, aunque no siempre del mismo género. Además, señala que cuando se cuestiona la normalidad, hay que cuestionar también la pretensión de clasificar a los sujetos según con quién se acuestan. En definitiva, se trata de una normalidad que se presenta como sinónimo de heterosexualidad, conyugalizada y monogámica (32). Sin embargo, Perlongher también está en contra de constituir y definir un territorio homosexual, ya que solo sería conformar una ampliación de la normalidad. Esta normalización de la homosexualidad, donde el gay pasaría a ser el modelo de conducta, arrojaría a los bordes a los nuevos marginados: travestis, locas, chongos.

En reemplazo del concepto de “homosexualidad”, Perlongher retoma a Félix Guattari y su idea del “devenir mujer”, el cual da paso a todos los demás devenires. Se trata de pensar la homo o la heterosexualidad, no como identidades, sino como devenires, “como mutaciones, como cosas que nos pasan. Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti” (33). Es decir, no se trata de subsumir esas singularidades a una generalidad: “el homosexual”, sino de todas las sexualidades, abrir todos los devenires. De aquí su idea de “idiosexo”: que cada cual pueda encontrar, más allá de las clasificaciones, el punto de su goce (33).

En su ensayo “Los devenires minoritarios”, vincula esta noción de devenir con la movilización de minorías, de sujetos “no garantizados” (“no-integrados”), minorías que estarían experimentando modos alternativos, disidentes, de subjetivación (67).

Perlongher advierte que no se debe confundir “devenir” con “identidad”. Los devenires son partículas moleculares que lanzan al sujeto a la deriva por los bordes del patrón de comportamiento convencional. Se trata de un proceso del deseo. Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio con el (lo) diferente. El devenir entra en el “entre” del medio, es ese “entre”. “Devenir animal no es volverse animal, sino tener los funcionamientos del animal” (68).

El devenir extrae y moviliza las partículas de grandes oposiciones: donde antes había dos grandes sexos (A o B, hombre o mujer), ahora habrá mil pequeños sexos moleculares. De la mujer como identidad que se deriva de la oposición binaria de los sexos, se desprende una suerte de “microfemineidad”: se trata de producir en nosotros la mujer, crear la mujer. Pero no se trata, en este “devenir mujer”, de imitar a la mujer en tanto entidad identitaria, ni tampoco por transformarse en ella. Más que de emitir o de tomar la forma femenina se trata de “emitir partículas que entren en relación de movimiento o de reposo en la zona de una microfemineidad” (68). Para Perlongher, “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir mujer”, clave de otros devenires. Esto es así porque las mujeres –“únicos depositarios autorizados para devenir cuerpo sexuado”- ocupan una posición minoritaria con relación al paradigma del hombre mayoritario –machista, blanco, adulto, heterosexual, padre de familia, etc. Hay, o puede haber, devenires del hombre, pero no un “devenir hombre”, ya que el hombre es el mayoritario por excelencia, mientras que todo devenir es minoritario (68).

Siguiendo este planteo, la práctica homosexual sería inseparable de un devenir mujer. Un “devenir homosexual” tomará la práctica corporal (la marginalización, la segregación, y la diferenciación que ella acarrea) como un modo de salida del “deber ser” imperante. Al igual que lo que ocurre con un “devenir mujer” o un “devenir negro”, no se trata solo de “tomas de conciencia”, sino que también tenderían a

subvertir las exclusiones, repulsiones y jerarquizaciones que esconden los enlaces. Es decir, se trata de procesos que, aunque son minoritarios, afectan al total del cuerpo social. Incluso Perlongher señala un riesgo de este proceso, el de la cristalización al identificar y normalizar esa identidad que antes era disidente. Dice Perlongher: “La política de minorías no debería pasar, hoy, por la afirmación «enguetizante» de la identidad, acompañada por invocaciones rituales a la «solidaridad» con otros grupos minoritarios” (73).

Teniendo en cuenta todos estos planteos que se observan en sus distintos ensayos, lo que pone en evidencia Perlongher es el proceso de medicalización de la homosexualidad -considerada una “enfermedad”-, así como el “manual de decoro” y todo el aparato represor que se erige en contra a fin de imponer y sostener la “normalidad”, heterosexual y monogámica. Resulta interesante, asimismo, su noción de “devenir” frente a la noción esencialista y encasillante de “homosexualidad”; incluso Perlongher presenta ciertos postulados que fueron tomados y desarrollados por teóricas como Teresa de Lauretis, Gayle Rubin o Judith Butler: por ejemplo, postular que la categoría de “sexo” no coincide con la de “género”, o la necesidad de cuestionar y terminar con la pretensión de “clasificar a los sujetos según con quién se acuestan”.

Perlongher anticipa lo que luego será teorizado por Judith Butler en la academia norteamericana. Butler considera al género como puesta en escena de aquellos actos que otorgan identidad sexual. En este sentido, “lo masculino” y “lo femenino” no serían más que ficciones culturales. Mientras la categoría de sexo es natural y distingue entre machos y hembras, la categoría de género es una construcción cultural, una expresión discursiva. De aquí la importancia de su noción de performatividad, de la dimensión escénica de la categoría género, pero no vinculado a la performance dramática sino en relación a la propuesta de Austin en torno a los discursos performativos: actos que no

remiten a un significado externo, sino que *son* ese significado (por ejemplo, cuando la partera dice “es una niña”) (Martínez Espósito, 41).

Qué sucede en los poemas de Perlongher contenidos en *Alambres* (1987). Como señala el autor en “Sobre *Alambres*”, otro de los ensayos reunidos en *Prosa plebeya*:

[...] en *Alambres* habría dos campos o dos partes: uno, los poemas de la parte “histórica” que cubre aproximadamente la primera mitad del libro y culmina en la catástrofe final, “Cadáveres”; la otra parte, que puede llamarse “deseosa”, abarca la segunda mitad y estalla en la proliferación asociativa de “Frenesí”. Los límites entre las partes son borrosos: ambos campos de fuerza afectan al conjunto de los versos, pero toda una tensión se erige [...] Si ya venía montando, en *Austria-Hungría*, una especie de épica sensual, creo que *Alambres* avanza en el sentido de una épica barroca, donde la historia es deseada, alucinada en el deseo (140).

En *Alambres*, el deseo se abre paso en la escritura perlongheriana, incluso rebasa el campo meramente literario para adentrarse en la Historia y jugar tanto con personajes como con hechos históricos. En el mismo ensayo, además, Perlongher analiza las diversas técnicas empleadas; para el autor, se trataba de:

[...] o perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa –los poemas épicos de *Alambres*: sobre todo Saldías- o dejarme pringar por la emoción del devenir mujer (“Daisy”, “Ethel” o “Mme. S.”) o simplemente reinventar escenas tratando de captar lo que había por abajo o por adentro, o sea, no contentarse con escribir lo que “pasaba”, sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado de antemano [...] Se trata de deformar todo,

desconfiar siempre de los sentidos dados y simultáneamente dejarse arrastrar por lo que llega” (140).

De esta manera, en *Alambres* Perlongher configura su gesto deconstructivo: ya sea al romper los moldes de la Historia escrita, o al presentar personajes a través de sus devenires sexuales, en este caso disidentes del modelo heteronormativo.

Los poemas seleccionados para el siguiente análisis pertenecen a la primera parte titulada “Alambres”, ya que allí considero se aprecian las dos líneas postuladas por el autor: la histórica y la deseosa. Es posible encontrar, por ejemplo, referencias a batallas, como la invasión de Juan Manuel de Rosas a la Banda Oriental; también nombres de personajes históricos como Rivera -primer presidente de Uruguay, 1880-, Manuel Oribe -rival político de Fructuoso Rivera-, Bernardina Fragoso -mujer de Rivera-, Camila O`Gorman -enamorada del sacerdote Ladislao Gutiérrez, condenada a muerte y fusilada en 1848-, “la Delfina” -amada del caudillo Francisco Ramírez (Ybañez, 2073). Junto a estos personajes históricos van a emerger nombres como “Amelia”, “Daisy” o “Ethel”. Además, aparecen referencias históricas, ya no decimonónicas, sino actuales, como el poema “En el reformatorio” dedicado a Inés de Borbón-Parma, princesa francesa que muere por sobredosis de heroína el 19 de octubre de 1981, o “Mme. S.”, poema que hace referencia al parricidio suscitado por los hermanos Schoklender en 1981; también “Música de cámara”, poema con alusiones a la cámara de gas empleada contra los judíos. Es decir, alusiones que corresponden no a héroes de la Historia oficial, sino referencias a hechos y personajes contemporáneos y que, quizás, no han ocupado un lugar en el canon de la Historia, a la vez que se trata de una referencia que se realiza desde -y roza- el deseo del sujeto -incluso los héroes de la Historia, como Rosas, son presentados desde su goce.

En los poemas de “Alambres”, además, hay una apropiación de textos: se citan fragmentos de otros discursos y de otros géneros que refieren a hechos y personajes históricos, ya sea a modo de epígrafe, como nota final del poema o partes que se insertan directamente al poema. Esta “desterritorialización” es una de las características que Perlongher considera propias del neobarroco (2008: 94). Se descubren, así, espacios que en apariencia son distantes al proceder poético; sin embargo, hay una apropiación, incluso con tintes eróticos, perversos, deseantes. Por ejemplo, un fragmento de *Historia de la Confederación Argentina* de Adolfo Saldías se cita al inicio del poema “Rivera” (“Pardejón significa el macho toruno que suele encontrarse en las crías de mulas, tan malo y perverso que muerde y corta el lazo [...]; y los paisanos llaman pardejón a un hombre perverso”); el poema “Por qué tan imprudente” recoge un fragmento de *La Cautiva* de Esteban Echeverría (“inconmensurable, abierto y misterioso a sus pies”). “Moreira” abre con una cita de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (“Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente [...]y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad que se habían profesado desde pequeños”). Como se observa, se trata de poemas que aluden a otros textos y los atraviesan; de este derivar -erótico- de género en género, solo queda al final una cadena de lecturas aludidas.

Es pertinente preguntar quiénes serían los héroes de esta Historia. Según plantea Patricia Ybañez en “Fronteras espaciales, temporales y textuales en el poemario *Alambres* de Néstor Perlongher”, *Alambres* se entromete con la versión más triste de la Historia y se detiene en el héroe que sabe que va a perder la batalla (2010: 2075). Los héroes son los que “se echan un sueño” en la catrera: llevan su cuerpo a la horizontalidad, distinto a la verticalidad que implica la batalla. Esta horizontalidad se vincula a imágenes de cuerpos deseados, que se tienden para ser tomados. Este aspecto

se observa, por ejemplo, en el poema “Por qué tan imprudente” (8), donde se crea cierto clima vinculado al roce, a lo erótico y al deseo: el personaje que montó a un caballo, es cercado por soldados de Rozas (aquí la voz poética juega incluso con el sentido de Rosas/Rozas: rozar); pide que envíen a su general. Éste está tendido en su catre, aguardando a que llegue el otro (“que se echa, acaso, en la catrera? La desolada, la Lavalle?”). El otro llega y se le abalanza como “tigresa encadenada”; y aquí la voz poética compara al que está en el catre con aquella que duerme y sueña que, tendida en el lecho, un general se le abalanza, lo que otorga un tinte erótico a la escena. Además, hay que destacar el uso del femenino al momento de describir a los personajes de la escena: es la “tigresa encadenada”, que “dormida sueña”, “la Lavalle”. Ese “ataque” entre los jefes (“ese despatarrarse de los héroes”) puede ser leído como un ataque, pero también deja entrever indicios sexuales: “rasgada la casaca [...], son vistos por la hendidura de la carpa”. Este encuentro de los personajes del poema se define como un “encaje”,

penetradas por la respiración de los vigías (que se hacían la paja –la poética- tras la débil telilla de la carpa; que mordían ellosos nuestras cinturas, palpando los puntos flojos, los pozos ciegos de la desea [...])- acabó lo que se daba: las Renatas y Curzias cabeceamos en las esplendideces de esa guerra [...] (9).

Lo que pone en evidencia en definitiva este poema es que, en un ambiente de guerra, militar, con armas de fuego, sumamente masculino, las relaciones entre “Renatas y Curzias” -es decir, las relaciones homoeróticas- son una guerra cotidiana.

Otros poemas giran en torno al recuerdo de la amada. Ésta se hace presente en momentos en que el héroe pierde su montura, cuando el enemigo se abalanza sobre él, o es la destinataria de la situación del campo de batalla, de los pedidos del caudillo, como vemos por ejemplo en el poema “Rivera” donde el personaje se dirige a su amada

Bernardina: “Mi muy querida esposa Bernardina:/ he perdido parte de la montura al atravesar el Yaguarón crecido/ [...] acá no tenemos ni para cachila, así que si tienes unos patacones/ me los mandas” (5). La amada es también una interlocutora mutante, que se traviste: pasa de ser Bernardina a “Bernardotte”; se puede pensar que se trata de una disolución de fronteras genéricas -y no solo de géneros textuales, sino también de géneros sexuales. Este cambio interesante se produce al final del poema, cuando el personaje se dirige a Bernardotte de la siguiente manera: “Estamos sitiados, Bernardotte Adónde iremos/ después de esta película tan triste”. Según Ybañes, con esta interrogación se produce un distanciamiento del mundo de las batallas decimonónicas y en cambio se sugiere la posibilidad de que se trata de un film que se está proyectando (2075). Es decir, Perlongher retoma personajes que de otra forma estarían olvidados y quizás, almidonados por la historia oficial, y los presenta desde otra posibilidad: su deseo homoerótico y su goce.

En este sentido, si bien los “alambres” tejidos en los poemas contienen una Historia, también son disueltos para pasar “al otro lado del alambre”, “al otro lado de la historia”; incluso también al “otro lado” del género. Por ejemplo, en el poema “Corto pero ligero” donde el erotismo y la excitación se hacen presentes desde el inicio en expresiones como “esa chupada, ese lambeteo” que, si bien puede referirse al mate, deja deslizar otro sentido; lo mismo ocurre con el fogón de los arrieros, quienes “arden de...”. Luego la voz dice: “no/habría de bajarme el chiripá, descendiendo a este/ encuentro” (10). Es decir, se trata de “Una historia de sables [...]”, y aquí “sable” se puede relacionar a una expresión utilizada comúnmente -“tragasable”- para referirse a los homosexuales. Finalmente, el héroe se entrega a los de enfrente:

Un general que agita los pendorchos²
y se entrega al de enfrente, saltando los tapiales
es más mujer que hombre, es más mujer para ser hombre
hombre de más para mujer: un general
un artesano de la muerte (11)

Se trata, entonces, de un general, “artesano de la muerte”, que “se da vuelta”, otra expresión con doble sentido, ya que se puede vincular a la utilizada para referirse a una persona que, al “darse vuelta”, “se vuelve” homosexual. De esta manera, Perlongher da paso al devenir de los personajes -de macho general a travesti- y su deseo.

Otra particularidad a destacar en los poemas de Perlongher es “la derivación de una palabra a otra, de un sentido a otro, de un mundo a otro, y de un género a otro así como la superposición de planos sensoriales (oler, palpar, degustar, mirar)” (Ybañes, 2076). Se observa, por ejemplo, en el juego de palabras que generan proliferaciones semánticas, de imágenes y de sentidos. Es lo que ocurre en el poema “El circo”, donde el juego de palabras deriva en una multiplicación de sentidos: “no llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado/ llorado en lo reído:/ lo que atado al corcel, lo que prendido/ al garfio/ de la soga: [...] alambres/ jaulas/ animales dorados/ a los aros/ atados a los haros/ halos/ aros” (16). Esta derivación de sentidos constituye el carácter neobarroso del lenguaje en la obra poética de Perlongher, el cual le permite hablar de lo que no tenía cabida al permanecer oculto en esa multiplicidad de significados. Lo mismo se observa en el poema “Amelia”: “En medio de/ ese ritmo de *pavanas* –

² El blog del diario argentino *Clarín* aclara que pendorcho aparece por primera vez en 1966 en *Telecómicos*, cuando en el programa del actor Mario Gian dice tener un invento misterioso que se adapta a cualquier actividad (un pendorcho). Luego pendorcho pasa a ser sinónimo de pequeña arandela, tornillo o tuerca comodín. Posteriormente, en el estreno de la película *Homo eroticus* en Buenos Aires, el traductor de los subtítulos utilizó pendorcho como sinónimo de testículo, ya que el personaje central tenía tres pendorchos. (weblogs.clarin.com/revistaenie-elmisteriodelaspalabras/2012/04/22/pendorcho consultado 20 mayo 2016).

paraván- pavoneas, en el cruce del clásico. / que vuelva, que sea él mismo y no *otro*, que no *troló* [...]”, donde se presenta el relato de una mujer que exige y quiere que reaparezca su novio –y su glande “[...] la que vio caer al novio con el frenillo ensangrentado, el glande:/ quisiera que reapareciera: el glande [...]” (18). Este poema también presenta juegos de dobles sentidos y deslices sexuales, en un ambiente masculino como es el militar: “con la banalidad/ que da la militancia –militancia de bálnos y ojillos, de floretes y/ coxas [...]”, donde se juega con los sentidos de banalidad-bálnos (remite a banal y bálano, glande), “coxas”, que se podría relacionar con “coxis”; se trataría entonces de una militancia de bálnos y coxis. A través de este juego de palabras se deconstruye un ambiente que se espera sea puramente masculino - como el militar-, y presenta otra posibilidad: la del deseo y goce homoerótico de sus generales.

Vinculado a esta proliferación de sentidos se aprecia también una derivación de lugares: del campo de batalla se pasa al campo, luego al circo, para llegar al baño en “El palacio del cine”. En este poema resulta significativo pensar para quiénes el cine es un palacio. Aquí se produce una resemantización del espacio del cine: no ya como sitio donde ir a disfrutar una película sino como lugar donde disfrutar de relaciones homoeróticas. En el cine, las cintas son indiferentes (“las pantallas donde las cintas/ indiferentes rielan/ guerras marinas y nupciales”), y el palacio está camino al baño, “rumbo al olor del baño, al paraíso/ del olor [...]”. En ese olor “Hay algo de nupcial”, de “ceremonioso en ese olor/ o racimo de bolas calcinadas”. En el cine, los concurrentes “dan paso al anelar [...] en el torcido respaldar/ que disimula el brinco/ tras un aro de fumo/ y baban carreteles de goma [...]”. El iluminador despabila a los alevosos asistentes, quienes se “[...] destrenzan las bocas/ esparciendo un cloqueo diminuto/ de pez espada atrapado en la pecera/ o de manatí vuelto sirena/ para reconocerlos”.

Resultan interesantes aquí las imágenes de “pez atrapado en la pecera”, es decir, con los de su mismo signo, lo que lleva a pensar que constituye una referencia al homosexual; mientras la imagen del “manatí vuelto sirena” se podría relacionar con la figura del travesti. Posteriormente, “los sonámbulos” vuelven “para recuperar la sombra o el remanso/ del cuerpo derramado como yedra”; luego, los visitantes “[...] se peinan, tallarinesco o anguiloso, el pubis/ con un cedazo de humedad” (41). Todas estas referencias crean un ambiente erótico en ese espacio que es el cine. Incluso las relaciones adquieren un carácter violento: “Y el sexo de las perras/ arroja tarascones lascivos/ a las tibias de los que se acezan/ hurtarse del lamé que lame el brin/ de marinero [...]”. Relata entonces una situación de sexo oral; uno “mira” la película, pero en realidad, en el cine, los asistentes, sentados, ven “[...] mirar la pantalla/ donde los ojos pasan otra cinta/ y entretendido en otro lado [...]” (aquí juega con el sentido de “entretendido”, que hace referencia a estar entretenido y tendido).

Este poema resulta muy significativo por todo el trabajo que realiza Perlongher con la lengua, y en especial, la resemantización que logra del cine y el baño como espacios de placer, de deseo, impregnados del olor al baño, a “bolas calcinadas”. Como plantea el autor en el ensayo “El deseo de pie”:

quizás de eso más precisamente es de lo que se trata. De que el texto huelga mal, de que el camino se embarre, de la suela percutida, del catarro adherido al taco laminado y gastado. De los cordones y lazos. El texto que se lee [...] y el olor que lo macula. Ultrajantes olores (103).

Como recalca Ana Porrúa en “«Cosas que se están hablando»: versiones sobre el neobarroco” (2007), la lengua que habla el neobarroco es la de las figuraciones (6), es decir la de las operaciones de derivación y desplazamiento –ya sea de sentido, de un mundo a otro, de un género a otro. Como se pudo observar, esta es una operación

recurrente en los distintos poemas analizados de Néstor Perlongher. Como él mismo señala en “Caribe Transplatino”, se trata, en fin, de una saturación del lenguaje comunicativo. En este sentido, el lenguaje

[...] abandona (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí”: “literaturas del lenguaje” que traicionan la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sones y sentidos –“función poética” que recorre e inquieta [...] el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artificio de plenitud enceguecedora [...] pero cuya obsesiva insistencia en el repliegue, en el drapeo, en la torsión le presta una contorsión pulsional, erótica (95).

Este pliegue de la materia, estas derivaciones, constituirían una performance, ya que ocultan lo que realmente se quiere decir en el texto y le permite hablar de aquello que no tenía cabida: el deseo, las relaciones homoeróticas y el devenir de los personajes que, aunque en un ambiente masculino como el militar, se pueden encontrar envueltos entre tules y lentejuelas.

Un trabajo performativo similar es el que realiza con el lenguaje poético el mexicano Abigail Bohórquez, el cual analizo a continuación. Y es interesante observar cómo estos dos poetas están realizando, en una misma época -coincidente con la emergencia de subjetividades disidentes al modelo heteronormativo- un trabajo lingüístico que les permite dar entrada, en su poesía, al deseo y goce homoerótico.

Capítulo 3.

3.1. Abigael Bohórquez, poeta en orfandad.

El escritor, poeta y dramaturgo Abigael Bohórquez nace el 12 de marzo de 1936 en Caborca, Sonora. Según Dionisio Morales (2001), este poeta constituye “un caso particular debido al escaso conocimiento, a la ignorancia, al rechazo, al persistente silencio que en vida se levantó frente a la originalidad y trascendencia de su obra”. En parte, se puede deber a la propia personalidad del autor -su timidez, humildad, su repudio a la participación en grupos-, pero también por aquellos que, teniendo los medios a su alcance, no permitieron la publicación y lectura de su poesía. Para Salcedo, “la deliberada desatención institucional no propició en su momento la favorable divulgación”; a pesar de que Bohórquez “fue un incansable promotor cultural de organismos como la Universidad de Sonora, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Mexicano del Seguro Social, las instancias culturales siempre se mantuvieron tajantes, debido a la actitud siempre crítica de este autor” (1999: 53).

Su madre, doña Sofía Bojórquez García, será una figura omnipresente a lo largo de toda su obra. Bohórquez publica sus primeros poemas a los 19 años. Es premiado en el concurso poético de Ciudad del Carmen, Campeche, por Carlos Pellicer, quien señala a Bohórquez como “el primer poeta importante que da el norte”. Luego de ganar el Concurso del Libro Sonorense en 1957 –el cual no se edita sino hasta 1960, donde se incluye su libro *Fe de bautismo-*, en 1960 se traslada a la Ciudad de México.

Allí, además de colaborar en diversas revistas, se emplea en el INBA como mecanógrafo de Wilberto Cantón, jefe del Departamento de Teatro. En el suplemento cultural del periódico *Novedades* publica su poema “Llanto por la muerte de un perro”, uno de los más conocidos y celebrados. También aparece antalogado por primera vez en

un Anuario de Bellas Artes. Organiza, además, ciclos de poesía mexicana contemporánea y de poetas jóvenes, auspiciados por el Ateneo Español de México.

Miguel Álvarez Acosta, diplomático y escritor, director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) lo invita a colaborar con él. Aquí Bohórquez realiza grandes labores culturales como director de la Sala de Arte OPIC y de publicaciones: convierte la galería de pintura en sala de cine, teatro, salón de lecturas, conferencias, mesas redondas. Edita la revista *Parva*, donde da a conocer a poetas jóvenes de México y Latinoamérica, además de la *Gaceta OPIC*, en la que publica temas y escritores preferentemente hispanoamericanos, aunque también de otras partes. Allí pasaron por ejemplo León Felipe, Gabriel García Márquez (quien incluso leyó por primera vez un fragmento de *Cien años de soledad*), José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, José Revueltas, Carlos Pellicer, Libertad Lamarque, Carmen Montejo, entre otros. Con el cambio de gobierno desaparece el OPIC, por lo que Bohórquez queda sin trabajo. Además, se le cierran las puertas del medio literario (6).

Posteriormente consigue trabajo en el IMSS, en la Delegación de Milpa Alta, a una hora de la Ciudad de México. Allí forma un taller de teatro, imparte clases, organiza y dirige un coro de poesía. Más tarde, por cuestiones laborales, se traslada a Chalco, Estado de México. Allí fallece su madre. Luego de un tiempo regresa a Hermosillo, Sonora, donde muere el 28 de noviembre de 1995.

La obra que constituye su legado: en 1960 publica su poemario *Fe de bautismo*, donde según Morales se aprecian las primeras lecturas de Bohórquez -García Lorca, Pellicer, Neruda, Vallejo, López Velarde-; además se vislumbran los principales temas de su obra poética: la tierra, su soledad, su edipismo, las preocupaciones sociales, el canto a los héroes, su religiosidad primeriza, el desierto, los resquebrajamiento del alma -por sus preferencias sexuales-, la pasión, entre otros (4). En esta misma década

publica otros tres libros de poesía: *Acta de confirmación* (1966), donde su voz critica la violencia presente en todos los ámbitos durante los sesenta; *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo* (1967) y *Las amarras terrestres* (1969), cuyo poema “Las canciones para Laura” obtuvo premio en un concurso organizado por Juan José Arreola y Rubén Bonifaz Nuño. Durante la década del 70 publica *Memoria en la Alta Milpa* (1975), el cual lo ubica como finalista en el Premio de Poesía Aguascalientes. Debido a la demora en su publicación, la realiza por sus propios medios, en una edición de escasos recursos. De esta época es también *Digo lo que amo* (1976), en la que hace manifiesta su militancia gay. Como señala Morales, ya desde el título lleva su simple grandiosa verdad terrenal. Se hace cargo del quebrantamiento moral, no hay sentido de culpa, sino una aceptación de su sino (8). Finalmente, *Desierto Mayor* (1980), obra en la que vuelve su mirada a su tierra natal. Posteriormente, en 1991 Bohórquez publica *Poesía en limpio* en la Universidad Autónoma de Sonora; allí reúne poemas escritos de 1979 a 1989, diez años de escritura con sus libros *Podrido fuego* (1985), *B. A. y G. frecuentan los hoteles y Country boy (Crónicas de Chalco...)* (1989). En Hermosillo, Bohórquez escribe *Navegación en Yoremito* (1992), libro premiado en un concurso en Sinaloa, con el que, según Morales, culminan las incursiones en el terreno formal y se supera su discurso amoroso, erótico, gay (11). Dos años después, concurra y gana el Premio Internacional de Poesía CONASIDA, convocado por la Organización Panamericana de la Salud y la UNAM. Nunca recibe el premio, así como tampoco la publicación de su libro *Poesida*. Finalmente se publica en Tijuana, Baja California, en 1996.

Es necesario destacar la dificultad al momento de conseguir tanto el material crítico en torno a la obra de Abigael Bohórquez, como así también su obra. Por lo

general, fue un poeta silenciado, desatendido institucionalmente -ya sea por su timidez como plantea Morales, por su voz crítica como señala Salcedo, o por su condición de homosexual-; incluso sus obras no se han vuelto a reeditar.

Uno de los trabajos críticos en torno al autor mexicano y su obra es “Abigael Bohórquez o la voz sobre la frontera” de Christina Karageorgou-Bastea (2006). Aquí la autora plantea que Bohórquez, en su obra, realiza un trabajo con la palabra del otro: la hace suya y la devuelve al mundo. El poeta cruza distintas fronteras: sintácticas, lingüísticas, gramaticales; realiza una incorporación de la lengua extranjera, del otro, incluso también se apropia del discurso oficial para desacralizarlo. Según Bastea, Abigael Bohórquez produce dos cambios en el género lírico: por un lado, transporta su palabra de la esfera intelectual privada a la vida cotidiana; por otro, logra que lo vulgar se integre en la poesía culta. Para la autora, este poeta sacude y renueva las expectativas del lenguaje lírico, y esto encuentra relación con la tarea social de la lírica: dar voz al excluido. Este aporte será interesante al momento de analizar de qué modo Bohórquez da voz, en este caso, a aquel que se presenta como disidente al modelo heteronormativo.

En “Sutil Abigaleana. Homoerotismo, mística social y tradición cínica en la obra bohorquiana”, Jesús Haro (2005) plantea la relación homoerotismo, mística y tradición cínica. Señala que Abigael Bohórquez es la búsqueda de la autarquía, del dominio de sí mismo, ya que el poeta elabora una ética personal alejada de la moralina de su época. Según Haro, Bohórquez da cuenta del dolor que implica la toma de conciencia de lo que uno es.

En relación a esta toma de conciencia, en su tesis “El tema gay en la poesía de Abigael Bohórquez” (1998), Henríquez Serrano plantea que en Bohórquez hay una graduación del tema homosexual: primero es evocado y hasta disfrazado, pero desde *Digo lo que amo* empieza a hacerse cada vez más evidente. Henríquez Serrano destaca

también la falta de material sobre la obra de Bohórquez; para acceder a él lo vincula con otros escritores homosexuales, lo que le permite también ubicarlo en una tradición literaria mexicana: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer.

Además, un aspecto de sumo interés para el análisis en torno a la performance de la lengua que realiza Bohórquez es el planteo de Serrano de que el poeta mexicano crea, recrea, hace y deshace una lengua nueva. En Bohórquez hay una experimentación con el lenguaje poético, aspecto que se observa, por ejemplo, en los títulos de ingenio lingüístico, presencia del humor, ironía, metáforas ingeniosas, invención de un lenguaje donde incorpora náhuatl, neologismos, también en la representación de la lengua de la frontera.

Por su parte, Efrén Ortiz Domínguez en “Sublime abyección. La poesía de Abigael Bohórquez y Juan Bañuelos” (2004), pone el asco en relación con la poesía. En primer lugar, destaca su naturaleza humana: plantea que el asco, como la risa, nos caracterizan. Para delimitar el término recurre a Ian Miller y Julia Kristeva. Ortiz Domínguez propone el asco como sentimiento que rebasa el sentido del gusto y que además se adentra en dimensiones insólitas de nuestra vida cotidiana como la higiene, el sexo, la convivencia social. Asco refiere a una “aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar o contaminar por su proximidad, contacto o ingestión [...] asco es, ante todo, un sentimiento moral y social” (2). También, es lo que fundamenta una taxonomía: permite distinguir entre lo agradable y lo desagradable: aceptable/inaceptable, incluyente/excluyente. Sin embargo, además de repeler, puede atraer, ya que logra captar nuestra atención. Así, la abyección es un oxímoron: nos repele por miedo al contagio, pero también nos atrae. Además, se manifiesta en diversos ámbitos: religioso, moral, higiene, político, sexual, y se percibe allí donde se advierte una transgresión. De aquí el lugar marginal que la cultura hace

ocupar a aquellos sujetos que escapan de la “normalidad”: homosexuales, prostitutas, disidentes políticos, etc.

Ejemplifica su análisis con dos poetas cuya vida y obra giran en torno a diferentes tipos de abyección; uno de los poetas es Abigael Bohórquez. Asimismo, sostiene que la diferencia física o la preferencia sexual han sido estigmas sociales. “El asco [...] reconoce y mantiene la diferencia: define los límites entre ellos y nosotros, entre tú y yo (establece los límites del otro)”. Ortiz Domínguez postula que en Bohórquez se rememora el dolor que produce la exclusión y el señalamiento.

Además, sostiene que la moral pública trata de acallar toda voz de disenso; se exige silencio. Ejemplifica con *Poesía en limpio*; allí Bohórquez remite a escenas oscuras en hoteles de paso, escenas de amor homosexual con manifestaciones explícitas de violencia verbal o física, a toda una serie de acontecimientos que pueden ser vividos en lo cotidiano pero que son –o al menos parecen ser- inconfesables. Porque, como señala el crítico, el asunto moral más grave de los homosexuales no radica en “vivir” la diferencia sexual, sino en asumirla públicamente, y resulta más transgresivo aún, escribirla (5).

La poesía de Abigael Bohórquez “señala, denuncia, insulta, condena, escupe, embarra, muerde y... confiesa [...] Cuando «confiesa», escandaliza e irrita. [...] siempre defiende, defiende al indio, a la tierra, a la madre, al obrero, al homosexual, a la poesía misma”. Asimismo, incluye muestras de abyección política. Ortiz Domínguez analiza este aspecto en torno a tres poemas: “Carta abierta a Langston Hughes”, un homenaje poético a un autor que enarbola la lucha en pro de los derechos civiles de la población negra americana y exige también que la escritura se convierta en agravio, en acto pleno de pasión. También el poema “Duelo”, el cual constituye un manifiesto respecto a la decisión del poeta de lamentar el oprobio del silencio y la conformidad

humana; ante ellas, el poeta se manifiesta profundamente asqueado: “porque si no lo digo/ Yo, poeta de mi hora y de mi tiempo,/ se me vendría abajo el alma de vergüenza/ por haberme callado” (8). Finalmente “Llanto por la muerte de un perro”, poema antológico que para Ortiz Domínguez constituye un parteaguas de lo que se llamó “literatura comprometida” en la segunda mitad siglo XX.

Ortiz Domínguez señala que:

el hecho de trasladar a la poesía un discurso que aluda a la orientación, comportamiento e identidad sexual de grupos que entran en contradicción con las reglas de la sociedad patriarcal lo convierte en un discurso abyecto para los unos, de apertura y liberación para los otros. La ruptura del silenciamiento es, por sí misma, una causa no sólo ideológica, sino abiertamente provocadora, sediciosa (8).

Así, Bohórquez realiza un embate contra lo establecido; nombra lo innombrable, pone en palabras el universo de lo abyecto.

Como se observa en el material de análisis respecto a la obra de Bohórquez, si bien se realizan aportes fundamentales para acercarse a la poesía de este escritor mexicano, hay una zona poco abordada. De aquí el interés por adentrarme en el trabajo que realiza el escritor al crear esa especie de lenguaje cifrado que le permite incurrir en deslizos sexuales y hablar de las relaciones homoeróticas. Esta performance que lleva a cabo en el cuerpo de su escritura, es lo que le permitirá decir lo que ama y cómo lo ama.

3.2. La escritura como espacio para la subversión

A continuación, se procede al análisis de los poemas seleccionados de Abigail Bohórquez, escritor, poeta y dramaturgo mexicano, desatendido institucionalmente, e

incluso marginado por sus preferencias sexuales. Considero que su poética problematiza la identidad sexual a la vez que evidencia un trabajo con el lenguaje: una especie de “lenguaje cifrado”, de características particulares, el cual le permite crear un espacio donde se evidencian las relaciones homoeróticas, a la vez que configurar subjetividades marginales y disidentes del modelo heteronormativo. Esta performance de la lengua le permitirá decir lo que ama y cómo lo ama. Para llevar a cabo tal análisis se seleccionaron poemas pertenecientes a sus obras *Digo lo que amo* (1976) y *Navegación en Yoremito* (1992).

Según señala Gerardo Bustamante:

Digo lo que amo es la declaración de libertad del yo poético a veces desafiante, otras erótico, pero también enternecido en un mundo en el que las ideas heteronormativas de la sexualidad binaria permean las conciencias de los moralistas; por eso, el poeta arremete en contra de esos juicios, prepara su defensa a través de la poesía, expone la naturaleza humana, el deseo y la realización como formas de libertad; recrudece la burla, e incluso, plantea la performatividad de las identidades sexuales al desenmascarar la impostación de una masculinidad (23).

Considerando estas apreciaciones, en *Digo lo que amo* (1976), uno de los primeros poemas que llama la atención es “Primera ceremonia”. Aquí se identifica un yo poético masculino: “y me tiendo a tu lado/ desnudo te descubres; desnudo estoy allí”. También se da una idea de espacio físico: se trata de dos amantes que parecen estar en una cama – “se hace una brecha ardiente en el revuelo/de la sábana”-, es decir, un lugar íntimo. Luego de una primera lectura, se deduce que el título remite a la “primera vez”, es decir, la primera relación sexual de un hombre con otro hombre. Primero, en el encuentro que tienen los dos, desnudos, se observa una especie de contemplación del yo

hacia el tú, ya que hay una gran cantidad de adjetivos que describen al tú. El yo poético, por ejemplo, se detiene en sus labios, su miembro, su cuello:

resplandeciendo en la devoradora oscuridad:
tu sexo,
húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso,
con el recuerdo herido todavía
de la primera masturbación y el receloso orgasmo,
y tus labios suntuosos
temblando un hálito que ya no necesita
el niño aquel que eras,
y tu cuello miro que pulsa las cuerdas
del corazón, no sé si el tuyo, el mío,
y ninguna palabra pronunciamos,
ninguna a mi favor

En los primeros versos se puede identificar un campo semántico vinculado a la tierra, lo telúrico, en palabras como “cervatillo”, “silvestrecido”, “veranideces”, “cabellos dóciles como el agua”. Asimismo, aparecen neologismos –o, como se los reconoce por su frecuencia y novedad en el poeta mexicano, “abigaelismos”- como “ternúrico” (derivado de ternura y telúrico), “primaverizo” (de primavera y primerizo), “silvestrecido” (silvestre) “veranideces” (verano). En este caso se transforman sustantivos (verano, primavera) en verbos o adverbios. A través de todos estos mecanismos el autor mexicano logra la performatividad de la lengua que le permite expresar el deseo homoerótico.

Durante la lectura, además, se pueden distinguir distintas partes del poema: en primer lugar, la contemplación mencionada anteriormente, donde el yo está maravillado

ante la presencia del otro: “[...] qué puedo hacer, enceguecido y mudo, /atado de estupor,/maravillado?”. Segundo, desde el verso “me viene encima tu sazón”, se pasa a la descripción del acto sexual: si la primera parte era de contemplación, con mayor presencia de adjetivos –por ende, se puede decir, más “lenta” en cuanto al ritmo-, en esta parte del acto sexual se observa una mayor presencia de verbos, en este caso verbos imperativos, que dan más velocidad al poema y que ilustrarían la relación sexual: “tómame/ deshónrate, sométeme, contrístate, obedéceme [...]”. Por último, una tercera parte referida al final del acto sexual: “y adentro/ llueves”, donde la metáfora de la lluvia ilustra el final del acto con la eliminación del semen.

Atrae la atención y resulta significativa la palabra “restallante” -en su definición se la relaciona con el látigo, que se maneja o sacude con violencia. Si bien se utiliza para describir al tú, restallante lo es también la relación; incluso el ritmo de la segunda parte del poema es también restallante, ya que imita este movimiento del acto sexual: se sacude con violencia.

A través de todos estos mecanismos y recursos descritos es que la escritura aquí funciona como un espacio para contar la primera vez de una relación homoerótica, a través de palabras que no son de uso común, cotidiano, o por medio del uso de neologismos, metáforas referidas a la tierra, utilización de adjetivos o verbos para dar determinada velocidad al poema, entre otros.

“Reconstrucción del lecho” es otro de los poemas seleccionados, donde lo primero que atrae la atención del lector es el título. Este parece imitar una frase propia del ámbito de la investigación policial: reconstrucción del hecho/lecho, por ende, el asunto que va a tratar el poema pareciera ser o relacionarse a un delito.

En el primer verso, a través del deíctico “en esta cama”, se constriñe el poema a un espacio definido. Por ende, el lector puede imaginar una habitación, un espacio

íntimo. Se aprecia, además, un juego con la distribución de los versos en el poema, juego que además remite a la conjugación verbal: “Yo tenté/ tú tentaste...”. Luego de estos versos se produce un cambio en la voz, se pasa a una tercera voz más pública, y en plural, y que parece estar hablándoles al yo y al tú: “ustedes, qué!?!?”. Se trata de una voz externa que parece estar en shock, admirada, sorprendida, confundida, por lo que hicieron ese yo y el tú en esa cama. De aquí el vínculo posible de establecer con el título y esa especie de intertextualidad con la frase policial. Además, refiere a “tentaciones”, palabra cargada semánticamente: es lo prohibido, lo que debe evitarse porque conduce y lleva por mal camino.

Por otro lado, en el breve poema titulado “Enchufe”, la escritura juega con imágenes y dobles sentidos a través de las palabras “pajarito” y “pio/pio/pio”; en este caso para referirse al miembro masculino; aunque también se lo nombre: “atrapado en trompas de falo”, es como estar “enchufado”.

“Declaración previa” es uno de los poemas más significativos de Bohórquez, ya que a través de esta escritura hace público y se permite gritar lo que ama y cómo lo ama:

¿qué soy, quién soy entonces,
qué he sido sino el de siempre, el mismo,
aquel que sólo ha dicho la verdad
y nada más que la más crudelísima
verdad?³

Además, es un buen punto para ver la graduación del tema homosexual en Bohórquez y el tratamiento que da en sus poemas. Henríquez Serrano plantea que en Bohórquez hay

³ Se puede pensar en una relación intertextual entre este poema de Bohórquez y el poema “Si el hombre pudiera decir” del español Luis Cernuda, incluido en su poemario *Los placeres prohibidos* de 1931, cuyos versos se citan al inicio de esta tesis. Cernuda, poeta de la generación del 27, vivió hasta su muerte en México (1963), donde se exilió a partir de los años 50, después de estadías en Inglaterra y EEUU. Su obra se publicó en México, lo que permite suponer el conocimiento de su obra poética por parte de Bohórquez.

una graduación de este tema: primero es evocado y hasta disfrazado, pero desde *Digo lo que amo* empieza a hacerse cada vez más evidente: aquí grita lo que ama, a quién ama y cómo lo ama. Aspecto necesario a tener en cuenta para comparar con lo que ocurre luego en *Navegación en Yoremito* (1992), donde se observa una superación del discurso erótico, gay, presente en *Digo lo que amo*, y se da paso a un trabajo preferentemente formal, de mayor performance del lenguaje, como se analiza a continuación.

Retomando a Bustamante, “*Navegación en Yoremito* sostiene su discurso sobre los cuerpos, las prácticas sexuales y la homosexualidad” (28), y en este sentido el crítico lo vincula a la estética *camp* postulada por Amícola, la cual constituye

una forma de representación que alude a un cuestionamiento sobre el género con la intención de hacer visibles otras categorías más allá de lo binario y desproporcionado y tiene un sesgo político en la re-presentación que pugna por una libertad del sujeto, tanto del cuerpo como de sus deseos (28)

De *Navegación en Yoremito* uno de los poemas seleccionados es “Parte do no se muere sino que se vive la cruda suerte de matar”. Ya desde el inicio el título resulta significativo: “se vive la cruda suerte de matar”; esto es así ya que en una relación entre personas del mismo sexo los espermias mueren, no se produce vida. Esto se observa en los siguientes ejemplos: “Viaje de espermias y niños desahuciados/quedan amor, así, desconsolándose/cortado ya el oficio de su vida”, o “contado te he que agora sólo siento/sabroso y tierno llanto,/ que me ha dejado tu ala numerosa/ en el vuelo infecundo de este cuarto”.

En el poema se identifica un yo que habla a un tú. Este yo recurre a elementos de la oralidad: “oy`ese, clarosojos”; neologismos -“abigaelismos”- que presentan juegos de sentido: “peguedesumbra”, “bálano tremolávido” (donde “bálano” refiere a la cabeza del pene, y tremolávido puede derivar de trémulo y ávido), o “lactelumbra” (puede

derivar de leche, en referencia al semen). Es decir, Bohórquez disfraza el lenguaje cotidiano, lo que provoca que el lector se enfrente a un trabajo de desciframiento ante lo que permanece oculto, por debajo de esta performatividad del lenguaje. También presenta expresiones del español antiguo: en el título “Parte *do no* se muere...”; “liturgia humedecida *a fuer* de *pídemele*” (corta palabras “a fuer” y adiciona los artículos al final de palabra como ocurría antiguamente: “pídemele”), “agora”; asimismo juegos de palabras y de doble sentidos: “zaeta en carne acarne”, “zaeta” refiere a saeta, flecha, y por imagen se puede relacionar con el falo, mientras que la expresión “en carne acarne”, refiere a que entre en la carne. Estos ejemplos dejan en evidencia la recreación que realiza Bohórquez de tópicos y expresiones del romance medieval, así como el trabajo que lleva a cabo en la lengua poética al combinar expresiones del español antiguo con la ironía, lo jocoso y el doble sentido de las expresiones y neologismos utilizados que le permiten hablar del deseo homosexual.

Un segundo poema es “Aquí se dice de cómo según natura algunos hombres han compañía amorosa con otros hombres”. Se trata de un poema narrativo, donde el yo poético relata los “avatares de los muchachos en la noche”. En cuanto al espacio físico en los juegos de palabras se encuentran referencias al mes de mayo en Hermosillo, Sonora, tierra natal del poeta: “El mes era de mayo, ansí su devaneo,/ el calor fermosillo fermoseaba su estampa”. Por otro lado, se puede pensar que el ambiente en que se desarrolla la narración es un lugar donde se juntan los hombres que van en busca de compañía de otros hombres, se podría pensar en una plaza pública por ejemplo: “La noche apenas ala, de cras en cras cuerveaba/ sus mozos allegándose a buscar la mesnada”.

Respecto al yo poético, los versos dejan entrever que se trata de un joven que vive de la “tynta”, es decir, de la escritura: “Ay, vivo desdentonces empeñando la

tynta”. En este caso este yo poético escritor, relata “las culiandanzas” y los “afanes nocharniegos” de las “ovejas descarriadas”, es decir, cómo sale a buscar un joven, cómo lo convence, y la satisfacción que siente finalmente. Lo significativo es cómo lo cuenta. Principalmente lo realiza a través de los siguientes recursos: a través de la creación de un “lenguaje extraño”, cifrado, producto de una mezcla de expresiones del español antiguo, del latín medieval (aspecto que se evidencia ya desde el título “Aquí se dice de cómo según natura algunos hombres han compañía...”; oxo, hablar; el hecho de agregar artículos y/o pronombres detrás del verbo: “fablel’e y allégume”, “Entonces preguntome”; “*non cabules –me dixo-, non faguete fornicio*”; incluso recuerda a los primeros versos del *Libro de Alexandre*, del siglo XIII “Mester trayo feroso: non es de joglaría”), con expresiones propias del slang, y el spanglish (por ejemplo, faguete provendría de faguete, expresión que en inglés significa “maricón”). El yo poético también utiliza juegos de doble sentido: “ganarás tu pitanza” (“pitanza” según la RAE es el precio que se da por alguna cosa, o la limosna que se obtenía, mientras que aquí en el poema se juega, además, con el sentido de “pito”, el miembro masculino); “cualsequier se vendimia” (según el *Diccionario de Autoridades*, metafóricamente “vendimia” es el fruto o provecho que se saca de algo, y aquí también lo usa en el sentido de “cualquiera se vende”), “¿cuánto dais?, y le dixen: quanto amor te badaje” (la RAE define badajo como pieza metálica, generalmente en forma de pera, que pende en el interior de las campanas, y con la cual se las golpea para hacerlas sonar; por derivación, se puede vincular a la imagen del pene⁴); “muestra la miembresía” (esta frase juega con el sentido de “miembro” de un club, en este caso de los muchachos de la noche, y con la referencia al miembro masculino); “folgaremos como 1 fuego y la

⁴ Este mismo empleo de la imagen se observa en el poema “Venecia” de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, donde compara falos y badajos del “campanile” de San Marco.

rama”, (si bien utiliza esta metáfora para referirse a que van a arder en pasión, juega con el sentido de “folgaremos”, término que por proximidad sonora se acerca a “arderemos”, pero “folgar” según la RAE refiere al ayuntamiento carnal). Muchos de estos términos –folgar, pitanza, badajo- son expresiones en desuso. Otro recurso utilizado son los sobreentendidos y los silencios: hacia el final, cuando está haciendo el “negocio” con el otro joven, da a entender que el miembro de este era grande:

Entonces preguntome –entendet la palabra-:

¿cuánto dáis?, y le dixé: cuanto amor te badaje,

[...]

Muestra la miembresía non enseñas non vendas.

Ay, vivo desdentonces empeñando la tynta

Y muchos nocharniegos afanes hame dados

Bien cumplidas las nalgas de estas culiandanzas

Estos últimos versos, de tinte irónico, generan complicidad con el lector, que sobreentiende que el tamaño del otro joven implicado en el “negocio” era grande, además de que dejan en evidencia el goce del yo poético.

En el poema “De cómo los pastores suelen abandonar su hato para aposentar otras ovejas de mejores maestrías en usos del otro amor” nuevamente se destaca, en primer lugar, el ingenio del título, el cual parece referir a algún escrito medieval, pastoril. Aquí, “hato” refiere al rebaño o manada que consta de muchas cabezas de ganado –de ovejas, por ejemplo- pero también al vestido o ropa que cada uno tiene para su uso. Por ende, se puede deducir un doble sentido con el que juega el título: los pastores dejan su rebaño -o su ropa- para aposentar otras ovejas -en este caso otros hombres-, “en usos del otro amor”.

Desde los primeros versos –además del título- se aprecian referencias a un ambiente y personajes pastoril: zagal (pastor joven), cabras, choza (lugar donde se refugiaban los pastores de noche, para no volver a su casa). Aquí en estos versos, la voz poética se detiene en la descripción del joven pastor: “¡qué galanura enhiesta y turbadora!/ ¡qué esbelta desnudez túrgida y sola!/ ¡qué tamboril de niño sus pisadas!”. Al prestar atención a los adjetivos que utiliza la voz poética, es de notar palabras que no son de uso cotidiano, sino que incluso se puede decir que pertenecen más a una esfera intelectual: por ejemplo, en “galanura enhiesta”, se observa el juego con el sentido de “enhiesto”, lo erguido, lo derecho; lo mismo ocurre luego con el sentido de “desnudez túrgida”, turgente, es decir esbelta, firme. Todas estas observaciones, de doble sentido, dejan entrever el deseo sexual del yo.

Otro aspecto significativo es la presencia de la anáfora, “baja...baja...baja”, aquí para dar cuenta del acto sexual, oral: el yo poético lo ciñe por la cintura, y allí sus ojos ven el miembro del otro: “ante mis ojos...emergió de sus piernas”. Aquí refiere al falo, al que también describe como “caramillo de azahares en mi boca”, donde caramillo refiere a caña, y de aquí deriva la similitud por la forma entre caña y falo.

Al momento de describir el acto sexual, es interesante observar tanto los adjetivos como los verbos -los cuales otorgan velocidad al poema-, que utiliza el yo poético para describirlo:

liebre espejante, mórbida espesura

la suntuosa epidermis respirando,

temblando, endureciéndose

en la gallarda péndola

el orgulloso endurecido bronce

de su intocada parte de varón:

estallido, mordisco, ávida lengua, indómito pistilo,

pródigo arquero,

dulzorosa penetración [...]

Luego de leer estos versos parece hasta necesario hacer una especie de “traducción” ya que no son comunes los adjetivos que utiliza: “mórbida espesura”, “suntuosa epidermis”, o el empleo de palabras como “pistilo” o “péndola” para referirse al miembro masculino. Esto le permite al yo poético decir lo que ama sin enunciarlo de manera explícita, sino a través de esta especie de lenguaje cifrado.

En relación a este aspecto, según Christina Karageorgou-Bastea, Abigail Bohórquez produce dos cambios en el género lírico: por un lado, transporta su palabra de la esfera intelectual privada a la vida cotidiana; por otro, logra que lo vulgar –y aquí considero que más que lo vulgar, lo íntimo- se integre en la poesía culta. Ambos aspectos se hacen presentes en los poemas analizados. Para la autora, este poeta sacude y renueva las expectativas del lenguaje lírico, y esto encuentra relación con la tarea social de la lírica: dar voz al excluido, en este caso, al disidente del modelo heteronormativo. Además, en Bohórquez hay una graduación del tema homosexual: primero es evocado y hasta disfrazado por medio de ese lenguaje “arcaico” en el que resuena la voz de los conquistadores, de las crónicas, de los romances españoles, pero desde *Digo lo que amo* empieza a hacerse cada vez más evidente.

Entonces, Bohórquez crea, recrea, hace y deshace una lengua nueva. En el escritor mexicano hay una experimentación con el lenguaje poético. Esto se hace evidente a partir de los siguientes aspectos considerados: títulos de ingenio lingüístico, presencia del humor, ironía, metáforas ingeniosas, invención de un lenguaje donde incorpora náhuatl, neologismos, así como la lengua de la frontera.

Para Ortiz Domínguez:

[...] el hecho de trasladar a la poesía un discurso que aluda a la orientación, comportamiento e identidad sexual de grupos que entran en contradicción con las reglas de la sociedad patriarcal lo convierte en un discurso abyecto para los unos, de apertura y liberación para los otros. La ruptura del silenciamiento es, por sí misma, una causa no sólo ideológica, sino abiertamente provocadora, sediciosa (8).

Así, Bohórquez realiza un embate contra lo establecido; nombra lo innombrable, pone en palabras el universo de lo abyecto. Este embate lo realiza a través de la escritura, y por este motivo se constituye como espacio para la subversión.

En los dos capítulos anteriores se pudo observar que tanto Perlongher como Bohórquez utilizan determinados recursos, realizan un ejercicio lingüístico que les permite hablar sobre lo que no tenía cabida. En Perlongher se analizó el drapeado, el plegado de la materia, las derivaciones semánticas a partir del juego de palabras, la referencia a aspectos históricos o a diversos textos, géneros, para “desterritorializarlos” y finalmente otorgarles un sentido diferente al inicial. Todos estos recursos permiten que aquello de lo que quiere hablar permanezca oculto, y constituya, para el lector, un verdadero trabajo de desciframiento. Lo mismo ocurre con los recursos utilizados por Bohórquez, sobre todo en su poemario *Navegación en Yoremito*: por ejemplo, el juego de palabras, los doble sentidos derivados de ellas, el empleo de neologismos/abigaelismos para nombrar aquello que no había sido nombrado, incluso el recurrir a formas tradicionales como la de la poesía pastoril, el romance medieval, a fin de hacer entrar en la historia, en la tradición, un elemento que había sido omitido: las relaciones homoeróticas.

Todos estos recursos mencionados permiten que el deseo homoerótico se vuelva escritura y cobre cuerpo. En ambos escritores, para ilustrar este deseo, para hablar de lo que no ha tenido cabida en la historia, se rompe el lenguaje patriarcal al utilizar palabras que no son usuales, o con neologismos, incluso se retoman formas clásicas para darles un nuevo sentido. Además, es interesante pensar en la deconstrucción que se realiza de la idea del falo, ya que en los poemas el falo es el conquistado, no el conquistador. En este sentido, la escritura se constituye en espacio de representación que contiene la construcción del cuerpo y de un devenir del sujeto queer, en tanto se aleja de un modelo heteronormativo de representación del deseo.

Conclusiones

A lo largo del siglo XX se han utilizado distintos términos para conceptualizar las relaciones sexuales. Frente a términos como “homosexual” o “gay”, se prefiere el de “homoerótico” o “queer”, en tanto los primeros remiten a los discursos patologizantes de la sexualidad. Los discursos que concebían a la homosexualidad desde categorías psicológicas, psiquiátricas y médicas, dejan en evidencia que la sexualidad es una producción discursiva en lugar de una condición natural. Es decir, la identidad sexual es una performance, no un hecho biológico sino una construcción social y, además, ritualizada.

La homosexualidad siempre ha existido. Es producto de los procesos históricos; por ende, también lo es la heterosexualidad. La diferencia radica en que esta última se ha naturalizado y convertido en parámetro “normal”, en una forma neutra o no marcada de la sexualidad *per se*. Y se ha naturalizado por su repetición performativa: por la utilización repetida del cuerpo (carácter iterativo del que hablan tanto Jagose como Butler). Es interesante reflexionar en torno a este aspecto, ya que naturalmente el ser humano internaliza modelos de comportamientos socialmente apropiados y los reproduce. Por ejemplo, cómo debe caminar, hablar, moverse, vestirse una mujer para ser “mujer”, o cómo debe hacerlo un hombre, etc.; además son preceptos que se transmiten de generación en generación.

Según Foster, “los estudios *queer* cuestionan los postulados del patriarcado heteronormativo/heterosexista” (2009: 15). Lo que se proponen es “dejar al descubierto lo que hay de arbitrariedad, incoherencia, imposición ideológica y mixtificación existente en el privilegio que detenta tal grupo dominante” (2009: 16). Así, los estudios queer aparecen como el gesto deconstructivo ante el heterosexismo.

La performance del cuerpo hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. El género sexual es una performance con el que se puede jugar (uno puede hoy “estar hombre” y mañana devenir “loca”). Como señala el autor: “todo el mundo es “naturalmente” *queer*” (2009: 28); sin embargo, lo que hace la heteronormatividad es encerrar, encasillar, en un modelo aquello que, por naturaleza, está entregado a un devenir de identidades incontenibles. El travesti, la loca, es el mejor ejemplo. Lo que queda claro es que identidad es una categoría cultural, que hemos naturalizado. Por ende, no hay identidades fijas; la identidad es un proceso constante de construcción, y por lo tanto variable y contingente.

En este sentido, se debe pensar no solo cómo representar un cuerpo -un cuerpo queer, entregado a su propio devenir-, sino también pensar en la escritura como cuerpo donde realizar esa performance para romper con el modelo heteronormativo. Si se piensa en Perlongher y Bohórquez, su condición de disidentes sexuales los llevó a explorar ciertos caminos en la lengua poética que los desvió de las formas “normales” y hegemónicas del pudor literario.

Como se menciona en la introducción, a partir de la *Correspondencia* de Perlongher se pudo observar que entre 1990 y 1992, el escritor argentino tuvo mucha interacción con el ambiente cultural mexicano: mantuvo comunicación con el poeta uruguayo Eduardo Milán, radicado en México (2016: 210), así como con el director de la revista de Xalapa *Graffiti*, José Homero Hernández, quien publicó poemas suyos (214). También se encuentra correspondencia a Fernando Fernández, director de *Milenio*, revista cultural mexicana bimestral, editada en la ciudad de Puebla entre 1990 y 1992 (216). Asimismo, en este año Perlongher participó de un Congreso de poetas en Nueva York, organizado por Roberto Echavarren, al que también asistió el poeta mexicano David Huerta (217). Es decir, la obra de Néstor Perlongher circuló en

México, pero no se tienen noticias de que Bohórquez la haya conocido o viceversa. Sin embargo, como queda en evidencia en el análisis de las obras, los dos producen una poética con características similares.

Ambos realizan una performance en la escritura a través de la cual visibilizan subjetividades marginales y disidentes del modelo heteronormativo. He aquí el carácter queer de su obra: en tanto explicitan el deseo homoerótico y dejan en evidencia lo que hay de arbitrario y cultural en el sistema que divide y categoriza a las personas por su deseo sexual. Se trata de una escritura que se permite decir -y a la vez, no decir- aquello que era inadmisibile.

Cuáles son los rasgos de la lengua poética en estos dos poetas que constituyen ese gesto deconstructivo. Para dar un cierre a la reflexión en torno a este aspecto, resulta interesante el concepto de “homografesis” planteado por Alfredo Martínez Expósito en su libro *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*. El autor define a este concepto como:

Proceso por el que la homosexualidad se hace escritura mediante una articulación retórica o tropológica que plantea la cuestión de la escritura como diferencia al constituir al homosexual como texto. Proceso por el que el homosexual como sujeto del discurso (y por tanto sujeto sobre quien se puede escribir) coincide con el proceso por el que el homosexual como sujeto se concibe como *siendo* (más que *habitando*) un cuerpo sobre el que se escribe su sexualidad (2004: 85).

Tanto Perlongher como Bohórquez realizan un ejercicio lingüístico a través del cual el deseo homoerótico se vuelve escritura. Por lo tanto, la escritura deviene espacio de representación, que contiene la construcción del cuerpo y de un devenir del sujeto, en este caso homoerótico.

Como se pudo observar en el análisis de la prosa ensayística de Perlongher, allí salen a la luz sus concepciones ideológicas, las cuales constituyen el motivo del carácter peculiar de su obra poética. En los distintos ensayos que constituyen *Prosa plebeya* expone la represión y agresión del que vela por la conservación y aplicación del modelo heteronormativo -como ocurre con el aparato represor policial-, a la vez que deja en evidencia uno de los mecanismos de ese poder: la medicalización de la homosexualidad. En este sentido es necesaria la referencia a Foster, quien señala dos reparos en el estudio de lo homoerótico:

El primero proviene de la lógica homofóbica: si el deseo erótico entre dos individuos es algo contra lo que hay que defenderse con garras y uñas porque atenta contra la estructura del universo social, según esta misma lógica hay que proscribir cualquier tentativa de caracterizarlo, pues el mero nombrarlo implica, de alguna manera, legitimarlo (2009: 142).

Por ende, aquello que atenta contra lo considerado normalmente esperable, ni siquiera hay que nombrarlo -reconocerlo es darle existencia, posible cabida-, y si se lo nombra, solo se hace para identificarlo como problema a atacar y eliminar para mantener el equilibrio social. Si pensamos en el poema de Abigael Bohórquez “Reconstrucción del lecho”, perteneciente a *Digo lo que amo*, donde se juega con los pronombres y el verbo “tentar”, también se observa este recelo por parte de aquellos otros a lo que hacen el “tú” y el “yo” en la cama. No en vano elige jugar con el sentido de “tentaciones”, palabra cargada semánticamente: es lo prohibido, lo que debe evitarse porque conduce y lleva por mal camino.

Hay que recordar el contexto en el que escriben. Como dice Perlongher en su ensayo “El sexo de las locas”: “hablar de homosexualidad en Argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror” (2008: 30). La “normalidad” necesita de todo un

aparato represor para imponerse. Lo mismo ocurre en México, donde “la consigna del hombre mexicano es que hay que ser feo, fuerte y formal” (Foster, 2009: 191). Todo aquello que no cumpla con estos requisitos, se considera una abyección.

La sociedad heterosexista, por tanto, buscará identificar y evidenciar el cuerpo queer para eliminarlo, ya sea por medio del silencio, la alienación, o la violencia. Es que el cuerpo queer pone en evidencia lo que hay de construcción en el género.

“Comprender el homoerotismo implica comprender la materialidad del cuerpo” (Foster, 2009: 25). Esto lleva a reflexionar en torno a todas aquellas normalizaciones que incorporamos naturalmente en nuestra vida diaria, como la importancia atribuida a rasgos terciarios como el nombre y la ropa por ejemplo, y lo que implica no respetar esa distinción entre “ropa de hombres” y “ropa de mujer”, distinción que serviría para afirmar la diferencia sexual, al igual que los nombres. Esto hace a la iterabilidad de los actos de los que habla Butler: se enseña cómo debe vestir, hablar, moverse, reír, para que una mujer sea considerada a los ojos de los demás como una mujer hecha y derecha, y lo mismo ocurre con el hombre. Y son aspectos que reproducimos a lo largo de nuestra vida, sin reflexionar.

El cuerpo queer desafía estas pautas heteronormativas del patriarcado masculinista. Es interesante que uno de los principales postulados heteronormativos refiera a la maternidad, aspecto que Bohórquez deconstruye en su poema “Parte do no se muere sino que se vive la cruda suerte de matar”, de su poemario *Navegación en Yoremito*. Aquí los amantes, por su relación homoerótica, viven “la cruda suerte de matar” en el “vuelo infecundo de este cuarto”.

Por tanto, la normalidad se presenta como sinónimo de heterosexualidad, conyugalizada y monogámica. En este caso, Perlongher y Bohórquez en su trabajo deconstruyen estos postulados heterosexistas. Al igual que plantean los teóricos

considerados como Butler, Jagose y Foster, los dos escritores muestran que “lo masculino” y “lo femenino” no son más que ficciones culturales. Incluso la categoría de género es una construcción cultural, una expresión discursiva Y en su obra poética, realizan el trabajo deconstructivo a través del cuerpo de la escritura.

Como queda explícito en su *Correspondencia*, en su proyecto de escritura, Perlongher piensa y propone la poesía en términos de “micropolítica”. Así lo plantea en carta a Eduardo Milán: “la poesía (los poemas) diseña micropolíticas, estrategias de poder y sentido que adquieren fuerza y relevancia dentro de cada campo” (2016: 210). En su obra, poesía y política van de la mano en tanto allí expone un modo de concebir las relaciones -genéricas, sexuales- y de expresar el deseo y el goce homoerótico. Lo mismo ocurre en Bohórquez. Ambos poetas toman su trabajo poético para, desde allí, realizar el gesto deconstructivo del modelo heteronormativo.

Tanto Perlongher como Bohórquez potencian las posibilidades del cuerpo. Lo que también implica llevar al extremo las posibilidades de la escritura. En uno y otro el plano del discurso se va a articular con el de los cuerpos -cuerpos que serán marginales, disidentes del modelo heteronormativo, y una escritura que también será marginal, disidente del canon. Ambos poetas inyectan deseo -homoerótico- en la lengua. Ambos socavan cualquier posibilidad de significación plana, evidente, a la vez que ocultan el verdadero sentido en el drapeado de la materia, en una serie de alusiones infinitas de múltiples sentidos. Como dice Perlongher nuevamente en carta a Milán:

Es la experiencia de un éxtasis, de un salir de sí que pulveriza la pretensión de un ego logocéntrico (...) sin negarse a las asociaciones que surjan, a las anfractuosidades que emerjan, a las profundidades que se despliegan como drapeados de la superficie (escritural) que se estira (210).

Ambos vuelven loca la lengua (Panesi, 2013). En Bohórquez, desde la decisión sintáctica con implicaciones semánticas de sacar la “j” de su apellido, hasta la producción de ese lenguaje extraño, osado, que se permite hablar de aquello que no tenía cabida. Su poemario *Digo lo que amo* constituye la liberación de un yo poético que desafía las ideas heteronormativas de la sexualidad y grita lo que ama y cómo lo ama. Así, este yo puede narrar la “primera ceremonia” homoerótica a través del uso de neologismos, o determinadas metáforas referidas a la tierra, o juegos de palabras inusuales. En *Navegación en Yoremito* cobra mayor fuerza la performance de la escritura; es nuevamente a través del juego entre neologismos, palabras del español antiguo o referencia a tópicos del romance medieval que el poeta se permite hablar sobre los cuerpos, las prácticas sexuales y las relaciones homoeróticas. Bohórquez sacude y renueva las expectativas del lenguaje lírico y pone en palabras lo que era considerado abyecto en una sociedad machista como la mexicana, donde se espera que el modelo masculino sea feo, fuerte y formal.

En Perlongher la saturación del lenguaje -en este caso del lenguaje comunicativo- en ese devenir de significaciones que constituye su neobarroso. La reapropiación de discursos oficiales -como el histórico- que se incorporan a un devenir de citas y referencias que terminan por anular el primer texto. En relación a este aspecto, la disolución de fronteras genéricas -no solo textuales sino también sexuales: de Bernardina a Bernardotte. Asimismo, la resemantización del cine y el baño como espacios de placer, de deseo. Asimismo, sobresalen los “ultrajantes olores” que recorren sus textos, que inquietan las significaciones instituidas. Mientras la contorsión pulsional, erótica, permanece oculta allí, en ese drapeado infinito de la materia. Estas derivaciones en el cuerpo de la escritura perlongheriana constituirían una performance, ya que ocultan lo que realmente se quiere decir en el texto y le permite hablar de aquello

que no tenía cabida: del deseo, de las relaciones homoeróticas, así como del devenir de los personajes que, aunque en un ambiente masculino como el militar, se encuentran con otros cuerpos, envueltos en tules y lentejuelas.

Bibliografía consultada

- Amícola, José. *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo renacido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- “Perlongher: memoria, luto y melancolía”. *Actas VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Orbis Tertius, 2009.
- “El palacio *queer* de Néstor Perlongher”. Ponencia presentada en el *I Coloquio Internacional. Saberes Contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*. UNR, Centro de Estudios Interdisciplinarios, Rosario, 27 y 28 de junio de 2013. Web. 19 mayo 2015.
- Balderston, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Balderston, D. y Donna Guy (Comps.) *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1998. Impreso.
- Bergmann, Emile y Paul Julian Smith. “Introduction”. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Bergmann Emilie y Paul Julian Smith Eds. Durham and London: Duke UP, 1995. Impreso.
- Bohórquez, Abigael. *Digo lo que amo*. México: Federación Editorial Mexicana, 1976. Impreso.
- Navegación en Yoremito*. Nueva León: Mantis Eds- Luis Armenta Malpica, 2012. Impreso.
- Bollig, Ben. “Rodrigo Malmstem. Al borde del delirio”. *Revista de la Universidad de México. Nueva época*. N° 104, 2012. Web. 20 noviembre 2014.
- Bustamante Bermúdez Gerardo (ed.) *Abigael Bohórquez. Poesía reunida e inédita*. Sonora: Instituto Sonoerense de Cultura, 2016. Impreso.

- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.
Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del
sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Castells Mario y Benisz Carla. “Néstor Perlongher, poesía y militancia. Intervenciones
críticas en el barroso estuario de la polis”. *Actas I Jornada de Historia de la
Crítica en la Argentina*. Departamento de Letras. Facultad de Filosofía y Letras,
UBA. 3 y 4 diciembre 2009. 115-122. ISBN: 978-987-1785-19-3 Impreso.
- Celorio, Gonzalo. "Aproximación a la literatura neobarroca". *Círculo de poesía. Revista
electrónica de literatura*, 2012. Web. 20 noviembre 2014.
- Cohendoz Mónica. “Imágenes insubordinadas del cuerpo (1978-1986) desde la mirada
de Néstor Perlongher”. *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* 73. Buenos
Aires: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2012. 65-70.
Web. 30 agosto 2015.
- Córdoba García, David. “Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad.
Hacia una politización de la sexualidad”. *Teoría queer. Políticas bolleras,
maricas, trans, mestizas*. Córdoba García David, Javier Sáez y Paco Vidarte Eds.
Madrid: Egales, 2005. 21-43. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1992. Impreso.
- De Lauretis Teresa. *La tecnología del género*. Londres: Macmillan Press, 1996. 1-30.
Impreso.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia:
Pretextos, 1997. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.

- Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí, (selec.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Ciudad de México: FCE, 1996. Impreso.
- Foster, David. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teorías y aplicaciones*. San José, Ed. Universidad de Costa Rica: 2000. Impreso.
- *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 2009. Impreso.
- "El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980." *Revista Iberoamericana* 225, LXXIV. 2008. 923-941. Web. 6 junio 2015.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 1991-1995. Impreso.
- Gasparri, Javier. "Poesía y política en Néstor Perlongher". *Anclajes* XVI.1. Santa Rosa: EdUNLPam, 2012. 17-38. Impreso.
- Giorgi Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. Impreso.
- Guedea Rogelio. *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*. México: UNAM, 2011. Impreso.
- Gómez Cañedo, César E. "Cambio de paradigma en la poesía homosexual masculina en México en la década de los setenta. José Joaquín Blanco y Abigael Bohórquez. Hacia una tradición de la poesía homosexual". *Círculo de Poesía. Revista literaria*, 2014. Web. 20 noviembre 2014.
- Haro Jesús Armando. "Sutil abigaleana. Homoerotismo, mística social y tradición cínica en la obra bohorquiana". Ponencia presentada en la VI Feria del Libro, Hermosillo, 6 de octubre de 2005.
- Henríquez Serrano Rubén. *El tema gay en la poesía de Abigael Bohórquez*. Tesis de licenciatura. UAM, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. 1998.

- Ingeschay, Dieter, ed. *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006. Impreso.
- Jagose Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 2001. Impreso.
- Karageorgou-Bastea Christina. "Abigael Bohórquez o la voz sobre la frontera". *Romance Quarterly*. 2006. 144-160. Web. 10 agosto 2015.
- Laguarda Rodrigo. "El vampiro de la colonia Roma: literatura e identidad gay en México". *Takawa, Revista de historia*. 2006. 173-192. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil, 1999. Impreso.
- Maristany José. "Del pudor en el lenguaje. Notas sobre lo queer en Argentina". *Lectures du genre* N° 10. 2013. 102-111. Web. 22 de mayo 2015.
- Martinez Expósito, Alfredo. *Escrituras torcidas. Ensayo de crítica "queer"*. Barcelona: Laertes, 2004. Impreso.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Escribir con el cuerpo. Deseo y errancia sexual en Néstor Perlongher". *Cyber Humanitatis*, 2009. Web. 20 noviembre 2014.
- Mckee Irwin, Robert. "Teoría queer". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin, coord. Ciudad de México: Siglo XXI-Instituto Mora, 2009. 266-270. Impreso.
- Mendiola, Victor M. (selec). *Sol de mi antojo. Antología de poética de erotismo gay*. Barcelona: Plaza Janés, 2001. Impreso.
- Molano L., Olga L. "Identidad cultural un concepto que evoluciona". *Revista Opera* 7. 2007. 69-84. Web. 19 junio 2015.
- Morales Dionisio (selecc. y prólogo). *Las amarras terrestres: antología poética 1957-1995*. México: UAM, 2001. Impreso.

- Ortiz Domínguez Efrén. "Sublime abyección: la poesía de Abigael Bohórquez y Juan Buñuelos". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. 2004. Web. 23 junio 2015.
- Palmeiro Cecilia (Ed.). *Néstor Perlongher. Correspondencias*. Buenos Aires: Mansalva, 2016. Impreso.
- Panesi Jorge. "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher". *Cuadernos LIRICO* [En línea], 9. 2013. Web. 19 agosto 2015.
- Perlongher, Néstor. *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 1989. Impreso.
- (Comp). *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. Sao Paulo: Iluminuras, 1991. Impreso.
- Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. Impreso.
- Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008. Impreso.
- Porrúa Ana. "«Cosas que se están hablando»: versiones sobre el neobarroso". *Boletín 13/14*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Diciembre 2007-Abril 2008. Web.
- "El lugar de los restos". *La Habana Elegante*. Dallas: Southern Methodist University, 2013. Impreso.
- Rubin Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". *Nueva Antropología*. VIII.30. México: Asociación Nueva Antropología, 1986. 95-145. Impreso.
- Salcedo, Hugo. "Abigael Bohórquez: Picardía, escarnio y gimnasio verbal." *Latin American Theatre Review* 32.2 (1999): 53-59. Web.

Scott Joan W. “Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis?”. *La manzana de la discordia*. Vol. 6, N° 1. Enero-Junio 2011. 95-101. Web.

Sedgwick Eve K. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998. Impreso.

Taylor Diana y Fuentes Marcela. *Estudios avanzados de performatividad*. México: FCE, 2011. Impreso.

Ybañes Roxana Patricia. “Fronteras espaciales, temporales y textuales en el poemario *Alambres* de Néstor Perlongher”. Actas *IV Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario*. Departamento de Letras. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 22-27 noviembre 2010. 2071-2079. Web.

Zaidenweg Ezequiel. “Néstor Perlongher y sus cadáveres: del *neobarroso* a la necropoética”. *Cuadernos de literatura*. 2015. 432-449. Web. 10 agosto 2015.