

DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

Artículos

ALFREDO PIZANO FERREIRA El concepto de propiedad del §31 de la *Rechtslehre*.
La fundamentación de la ciudadanía
desde un horizonte *ius racionalista*

JETHRO BRAVO GONZÁLEZ Los motivos de la fenomenología
en la obra de Husserl

Dossier

Aportes desde la teoría
y la crítica literaria de género

MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN Leer como quien “platica”: primera incisión
al sistema crítico de Ana Rosa Domenella

CÁNDIDA ELIZABETH VIVERO MARÍN Lo ish-ah: la última frontera del género

RAQUEL MOSQUEDA RIVERA La *otra* revolución: cinco escritoras mexicanas
en la primera mitad del siglo XX

NATALIE NAVALLEZ YANEZ El misterio de lo femenino: templo sagrado
y territorio desconocido en “Río subterráneo”
de Inés Arredondo

GUADALUPE CERVANTES SÁNCHEZ El género y los géneros literarios.
Un acercamiento a las escrituras de la subversión



EL GÉNERO Y LOS GÉNEROS LITERARIOS. UN ACERCAMIENTO A LAS ESCRITURAS DE LA SUBVERSIÓN

Guadalupe Cervantes Sánchez
gcervantess23@gmail.com

Resumen: Reconocido el término “género” como categoría de análisis para distinguir los sistemas de significados y representaciones culturales en torno al cuerpo sexuado, se ha convertido en directriz de múltiples y prolijas discusiones; sin embargo, la reflexión respecto a la inestabilidad e institucionalización misma del concepto *género* nos lleva a pensar su relación con el hecho literario desde una perspectiva más precisa: ¿de qué manera emerge la subjetividad sexualizada en el texto literario?

Si nos concentramos en categorías amplias como subjetividad y género (literario), estaríamos apuntando hacia tres proposiciones: en primer lugar, sostenemos la existencia de una doble construcción de identidad implicada en el texto: por un lado, la voz política que exige su representación y por otro la filiación a un architexto enmarcado en una tradición y canon literarios. En segundo lugar, afirmaríamos el espacio de la escritura autobiográfica como el tejido narrativo por antonomasia de la subjetividad en reconocimiento de sí misma, pero también el del testimonio y la crónica como la ejercida por Pedro Lemebel. Por último, distinguir que los géneros literarios que se niegan a la sistematización de sus mecanismos transgresores sufren en la academia lo que la diversidad genérica en el ámbito político.

Palabras clave: subjetividad, autobiografía, crónica.

Recibido: marzo 12, 2022. **Revisado:** mayo 5, 2022. **Aceptado:** mayo 22, 2022.

GENDER AND LITERARY GENRE. AN APPROACH TO WRITINGS OF SUBVERSION

Guadalupe Cervantes Sánchez
gcervantess23@gmail.com

Abstract: The introduction and recognition of the term “gender” as a category of analysis that allows to distinguish the systems of meaning and cultural representation around sexed bodies has been the subject of multiple and protracted discussions. However, reflection upon the instability and institutionalization of the very concept of gender leads us to think about its relationship with the literary fact from a more precise perspective: what is the way in which sexualized subjectivity emerges in literary texts?

Directing our attention to the broad categories of subjectivity and literary genre leads us to three proposals. First, to recognize a double process of identity construction implied in a literary text: a political voice that demands its representation, and a filiation to an architext framed in a literary tradition and canon. Second, to acknowledge autobiographical writing as the narrative fabric *par excellence* in which subjectivity weaves a recognition of itself, but also to acknowledge, with reference to the work of Pedro Lemebel, how chronicles and testimonies can play a similar role. Third, to appreciate that literary genres which resist the systematization of their transgression mechanisms suffer a similar fate in academia to the one gender diversity suffers in the realm of politics.

Keywords: subjectivity, autobiography, chronicle.

Received: March 12, 2022. **Reviewed:** May 5, 2022. **Accepted:** May 22, 2022.

Entre el cielo y los desventurados caídos y a mitad de unas tinieblas desvanecidas por la promesa de una claridad cegadora, cabalgan cuatro funestos jinetes que llevan en las manos y en la mueca la consigna de su despiadada misión. Al fondo y con mayor avance, el del arco que apunta certero, con la dignidad de quien ha vencido y ganado la corona; el que le sigue, el del caballo retorcido prodigiosamente, empuñando en lo más alto la espada, hace de la misma luminosidad su víctima cercenada. La temible vitalidad que de la juventud emana, signa el temperamento de un tercero, adueñándose de la escena acaso por el ímpetu de una mirada ardorosa vuelta hacia el firmamento aliada, en la vehemencia, a la balanza que revolotea en su diestra. Mientras, abajo y próximo a los cascos de su corcel se avecina el enmudecimiento de gemidos y lamentos que se prolongarán en el abismo. ¿No habrá consuelo para esos desvalidos en la muerte? ¡Cuánta pena! Pesares delirantes y nadie se mira. Ni el ángel que sobrevuela la tierra, ni los caballeros a sus mártires, ni los hombres a sus hermanos muestran la cara. Es el fin. Con la apertura del cuarto sello aparece el último verdugo, vociferando ruina como la del cadavérico y apenas cubierto cuerpo que lo sostiene. Se llama muerte. “Les han dado poder para matar a la cuarta parte de los habitantes del mundo, con la espada, el hambre, la peste y las fieras”. Anuncia el libro del Apocalipsis, que al término de la centuria (1498) ilustrara prodigiosamente Alberto Durero.

Si ya cronistas medievales, como Radulphus Glaber, habían escrito sobre los terrores que se temía iban a sobrevenir al término del primer milenio, la sensibilidad apocalíptica alrededor de un cambio de época se hacía presente al sufrir los embates de epidemias como la peste, conocida como la muerte negra, y al mirar las representaciones visuales que del Juicio Final se hacían en el siglo xv. De tal suerte, el artista apocalíptico se sitúa por lo general en la articulación de cambio o crisis de la historia. Y así, en un principio, las visiones enviadas a Juan para su escritura han fascinado y motivado a pensadores y artistas a lo largo de la historia. Los

cuatro caballos del Apocalipsis han sido muy populares en tiempos bélicos, especialmente durante la Primera Guerra Mundial. Guerra, sangre, hambre, peste y muerte van hermanadas.

¿Esta imagen y sus sentidos es que serán inalterables? ¿Su canonicidad como motivo artístico y literario se deberá a la reverencia que la tradición inspira? Desde la marginalidad, el desacato representacional de esta escena aparece bajo el nombre y la acción de *Las yeguas del Apocalipsis*, colectivo homosexual de arte integrado por Pedro Segundo Mardones Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas Silva (1959) que irrumpe la escena cultural y política de Santiago de Chile a finales de la década de los ochenta. ¿Por qué yeguas? Pregunta Fabio Salas (1989) “—Yegua, yagua, como yagana o piel roja. ¿Tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadoras de hombres. —¿Quiénes son? —Dos maricas. —¿Qué quieren? —Uff, imagínate; una torre de babel, un holocausto” (p. 26).

Los discursos de Lemebel y Casas, hablados, escritos o como actos del cuerpo sexuado, desafían toda prédica institucionalizada, ya sea política, artística, literaria, moral o religiosa. La provocación será la bandera de todas las intervenciones públicas, instalaciones y performance realizados por *Las Yeguas del Apocalipsis* entre 1987 y 1997, es decir, cerca de los movimientos milenaristas y al término de la dictadura militar e inicio de la “democracia” chilena tan criticada por el colectivo. Paganos o ateos, y sin dar más explicaciones de su bíblica elección para autonombrarse, en cierto mes de 1988, ya después de haber realizado un par de intervenciones

los alumnos de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, invitaron a las Yeguas del Apocalipsis a ver sus trabajos [...] Refundar la Universidad de Chile en calidad de homosexuales fue el objetivo de su intervención. Montados desnudos en la yegua «Parecía» y parecían una yegua de dos pisos, que entraba a Las Encinas, como Pedro de Valdivia entró en Santiago, pero travestidas de vergüenza. Adentro, los aplausos fueron muchos, afuera el escándalo mayor (Robino, 1990, pp. 43-44).

Si lo que se persigue es alterar el orden, será desfigurando el valor de sentido de sus propios símbolos y tradiciones. No son los jinetes, ni siquiera los caballos del Apocalipsis, esos “pesados e inquietantes de

mirada fija que obsesionaban la imaginación de Durero” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 212), sino que ahora se trata de destacar la desaparición del hombre que cabalga... que domina, para ceder el protagonismo al animal al cual se funde, porque mejor lo representa siendo hembra vinculada a la impetuosidad del deseo.¹

Las Yeguas del Apocalipsis advienen en una coyuntura de cambio político, cerca del fin de un siglo e inicio de milenio, representando la homosexualidad, el travestismo, a las mujeres, a los marginados, a los sidarios, a las letras de los “resentidos”, al proletario, a las lesbianas, a los pueblos originarios... al otro. “Para hablar de minorías hay que entender que no se refiere a una suma matemática, sino a un asunto con el poder. [Afirmaba Lemebel en 1998]. Pero yo no hablo por ellos. Las minorías tienen que hablar por sí mismas. Yo sólo ejecuto en la escritura una suerte de ventriloquía amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas” (Schäffer, 1998, pp. 58-59). En su emergencia, el colectivo parece vociferar que América Latina y Chile en particular arden como la Babilonia del Apocalipsis y que a través del descaro crítico de su sexualidad atenta contra lo institucionalizado en todos los órdenes, nada más y nada menos.

Lemebel, identificado como narrador, publicó siete libros de crónica entre 1995 y 2012 y una novela en el año 2001. Así pues, a una propuesta plástica y a una práctica escrita surgida de la periferia y por lo marginal, ¿les será impuesto el material de su demanda y más aún la forma de su representación? Contenido y forma. Del primero, no dudo en que no sólo se imponga sino que se viva; pensando en el santiaguino, el tema está en el aire y en la calle y debajo de los puentes y en el campo y en las fábricas, pero ¿la forma de la escritura la dicta la misma voz que le habló a Juan en

¹ “Las heroínas de las tradiciones legendarias relativas al orgasmo báquico, precisa Henri Jeanmaire, «llevan nombres en cuya composición entra con notable frecuencia el compuesto hippo... o epítetos que despiertan igualmente la idea de las cualidades caballares». Por otro lado, la yegua toma significación erótica, revistiendo la metáfora del cabalgar, en las tradiciones indoeuropeas y en la poesía moderna como en el célebre romance “La casada infiel” de García Lorca: “Aquella noche corrí/ el mejor de los caminos/ montado en potra de nácar/sin bridas y sin estribos” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 214).

Patmos? Al sospechar que portentos así y géneros como el apocalíptico han caído en desuso, retorna la pregunta ya para todo hecho literario, ¿es el autor quien elige sus medios expresivos o acaso un disimulado entramado tejido bajo el nombre de tradición, prestigio, canon, academia, etc., le hace la sutil sugerencia de no sólo el qué sino también las formas?

Otra duda nos sobrevino, si los autores no escucharan el canto de esas seductoras sirenas que auguran la legitimidad intelectual, ¿qué les queda? ¿Una autonomía legítima para una marginal labor? Eso, en el supuesto de que la armonía de su música fuera democrática, pero sus objetos de seducción no son sino hombres, navegantes... el ideal masculino. Llegamos al punto de encuentro entre el universo literario y el género, relación que intentaremos al menos describir en las siguientes páginas, reconociendo que estos apuntes implican el desarrollo de conceptos que abarcan discusiones mucho más amplias tanto en el terreno de la crítica feminista, la teoría *queer*, los estudios culturales y la historia literaria.

Para dar respuesta a nuestras primeras inquietudes revisemos *grosso modo* a qué nos referimos con el término género. Tomado de la gramática y la biología, ya en 1955 Money habla de género en el sentido de construcción cultural, sin embargo, parece ser que la disciplina que primero la utilizó fue la psicología, pues “el que establece ampliamente la diferencia entre sexo y género es Robert Stoller (1968), justamente en *Sex and Gender*. Es a partir del estudio de los trastornos de la identidad sexual que se define con precisión este sentido de género” (Lamas, 2002, p. 34). Así, a finales de los años sesenta bajo el término *gender* cobrarán nuevos sentidos y directrices teóricas los movimientos de liberación feminista y de minorías marginadas, profundizándose un debate sobre la diferencia en las filas del feminismo francés. “El género es el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características ‘femeninas’ y ‘masculinas’ a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida” (Lamas, 2002, p. 57). El género, en sentido de *gender* “es un principio estructurante, es un principio social de regulación”, puntualiza Amícola (2000, p. 14).

Se instaura, entonces, el término “género” como *categoría de análisis* para distinguir los sistemas de significados y representaciones culturales

en torno al cuerpo sexuado, convirtiéndose en directriz del debate que lo aborda desde la historia, la antropología, la estética, la filosofía, la sociología y la política. En el ámbito literario quienes lo han problematizado ha sido la teoría y crítica feministas con el fin último de señalar las marcas de un discurso que es a la vez una construcción ideológica, una afirmación identitaria, una interpretación del mundo, una representación del yo y una escritura que señala la desigualdad social como producto de la diferencia sexual y la violencia que se traduce en opresión.

El problema reside en que pensar la literatura bajo el sistema sexo/género,² aunque lo entienda como el *locus* de la opresión de las mujeres como lo destacaba Gayle Rubin, lo perpetúa excluyendo al sujeto cuya identidad genérica no corresponda con su sexo entendido como lo “biológico”, esto es, los transgénero. Si no se desestabiliza (desde los cimientos) el binomio hombre-mujer/masculino-femenino, la subordinación de las minorías se legitima. Si bien la categoría de género ha permitido “delimitar con mayor claridad y precisión cómo la diferencia cobra la dimensión de desigualdad”, colocando al cuerpo en la agenda política y “ha descubierto la lógica subyacente a los mecanismos culturales que han armado las narrativas históricas sobre la sexualidad”, también ha contribuido a jerarquizar y excluir otras formas de identidad genérica, naturalizando y normativizando el género. Cabe preguntarse ¿qué es lo que lo desestabilizaría? Butler afirma que las prácticas sexuales no normativas.

En la medida en que las normas de género (dimorfismo ideal, complementariedad heterosexual de los cuerpos, ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad apropiadas e inapropiadas, muchos de los cuales están avalados por códigos raciales de pureza y tabúes en contra del mestizaje) establecen lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará real y lo que no, establecen el campo ontológico en el que se puede conferir a los cuerpos expresión legítima. (Butler, 2001, p. 23).

² Rubin señala que este “sistema es el conjunto de arreglos a partir de los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana; con estos ‘productos’ culturales, cada sociedad arma un sistema sexo/género, o sea un conjunto de normas a partir de las cuales la materia cruda del sexo humano y de la procreación es moldeada por la intervención social [...] de esta manera Rubin rechaza la hipótesis de que la opresión de las mujeres se deba a cuestiones económicas y señala que estas son secundarias y derivativas”. (Lamas, 2002, p. 39).

Una modificación fundamental de la noción de identidad genérica derivada de estudios como los de Butler conducen a la “afirmación teórica de la condición inacabada, fluida e inestable de las identidades de género” (Moraña, 2005, p. 32). En la literatura en lengua española tal vez sea la obra de Manuel Puig³ la que “combinaba no sólo el concepto de *gender* sino también la idea de una lucha en torno a la sexualidad como se produjo con los travestis de la ‘Stonewall Inn’ en Nueva York y como habría de aparecer en la novela *El beso de la mujer araña* (1976). [Derivado de su producción, el autor argentino ha sido ubicado en un lugar de enunciación homosexual], es la marca evidente de un corte con una época de exclusividad masculinista en la tradición literaria argentina, ya se piense en los grandes nombres de Borges, Arlt o Cortázar” (Amícola, 2000, pp. 14-16).

El anterior señalamiento ilustra la categoría de autor ineludiblemente vinculada a la de tradición, canon, diferencia y discurso dominante. Ahora bien, si nos referimos al yo que escribe, a su lugar de enunciación respecto a su identidad sexual y genérica, en su toma de posición dentro del campo literario, y habiéndosenos desvanecido la estabilidad del género como categoría de análisis, resulta necesario un acercamiento a la noción de autor (hombre, mujer, transexual, masculino, femenino, transgénero, homosexual) más que como sujeto, como subjetividad en construcción, porque, quiérase o no, el Nombre va a representar una diferencia para legitimar su quehacer. Pero si partimos de una concepción más amplia de ser humano como generador, en este caso, de hechos literarios, podemos deconstruir, en cierta medida, la identidad basada en el sistema sexo/género, y estaremos acercándonos a una práctica y crítica literarias que evidencien la asistencia de la poesía en la palabra enunciada desde las verdades imperecederas de la condición humana.

“El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento; movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad; la mediación, la trascendencia [...] desarrollarse a sí mismo significa llegar a

³ Manuel Puig publicó *La traición de Rita Hayworth* en 1968 y el siguiente año *Boquitas pintadas*.

ser otro...” (Deleuze, 2002, p. 91). El proceso de subjetivización entonces implica la constitución de modos de existencia, de posibilidades vitales. Sujeto de enunciación y obra literaria, escritor y escritura exigen pensarse en conjunción, desestabilizando al “yo sexuado” como unidad referencial.

Queda claro entonces que hablar de género y literatura puede proporcionar ejemplos tan ilustres y emblemáticos como para proponer relaciones entre el discurso y la proyección del cuerpo en su condición de carne, mente e inconsciente —siguiendo a Lamas—, sin embargo, la reflexión en torno a la inestabilidad e institucionalización misma del concepto “género” y el suponer al autor como subjetividad “siendo” en la obra, nos lleva a pensar su relación con el hecho literario desde una perspectiva más precisa, y he aquí nuestra propuesta: redireccionar el ¿cómo se ha configurado la identidad de género y su problematización en la literatura, ya sea en el campo literario o al interior de la obra? hacia: ¿de qué manera emerge la subjetividad marginalizada en el texto literario?

Seducidos estamos a responder que es a través de una doble construcción de identidad vertida en el texto. ¿Sexual, de género? No. Se trata, por un lado, de la identidad personal⁴ del autor, la voz política que se representa y, por otro, la identidad de género literario al que estaría afiliado y, por tanto, atravesado por la tradición y lo establecido como canónico, configurado en lo estable o lo transgresor. Estaríamos frente a dos formas de ser: *ser en la escritura* y *ser en la literatura*, la primera se refiere a la subjetividad que se enuncia y afirma en una construcción llamada texto literario (que designa una realidad o una realización posible), mientras que la segunda como una subjetividad que también se representa en la forma de su discurso, la asimilación de un género también implica una toma de posición respecto al sistema genérico, al architexto.

⁴ Tomemos los valores con los que Ricoeur (2006) constituye la noción de identidad personal: mismidad e ipseidad para describir las identidades que están en juego. “La identidad inmutable del *idem*, del mismo, es entendida por ‘todos los rasgos de permanencia en el tiempo, desde la identidad biológica del código genético, reconocido por las huellas digitales, a lo que se añade la fisonomía, la voz, los andares, pasando por las costumbres estables o, como se suele decir, contraídas, hasta las marcas accidentales por las que un individuo se da a conocer, como la gran cicatriz de Ulises’. Mientras que la identidad *ipse* es aquella que alberga la multitud de transformaciones del sí que ‘tienden a hacer problemática la identificación del mismo’ (pp. 134-135).

“Los textos que funcionan como modelo genérico están presentes de algún modo en el texto en relación al cual desempeñan esta función, no, claro está, como cita [...] sino como almacén formal, narrativo, temático, ideológico, etc.” (Schaeffer, 1988, pp. 171-172), o dicho de otro modo, “compartiendo ciertos rasgos comunes, tanto estructurales como semántico-pragmáticos” (Ryszard, 1993, p. 104). Entonces “el género literario –dice Wellek y Warren (1979)– no es un simple nombre, ya que la convención estética de que una obra participa da forma a su carácter. Los géneros literarios pueden considerarse como imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuestos por éste” (p. 271). Seguidamente, el género como clasificación sólo permite aprender bien conjuntos de textos; como categoría literaria, fungir como principio de orden y como agente de “literariedad”, que nunca desarrolla la esencia de la literatura, establecerse como un sistema de jerarquización, de textos y autores, derivado de la institucionalización misma de la literatura. De tal modo, la denominada “genética literaria” (Henry Wells) se consolida como un sistema que nos recuerda al de sexo/género para normativizar y jerarquizar la literatura, para afianzar un canon sostenido por lo marginal. A las representaciones de lo diferente en lo diferente se les podrá negar el acceso a la institución pero nunca a la participación de la poesía.

Para indagar los mecanismos y motivos de la jerarquización literaria podríamos remontarnos a la antigüedad. “La teoría clásica es normativa y preceptiva [...] y no sólo cree que un género difiere de otro, tanto por naturaleza y jerarquía, sino que también hay que mantenerlos separados [...] Tal es la famosa doctrina de la pureza de género” (Wellek y Warren, 1979, p. 271).

Constituida esa jerarquía no sólo por los aspectos técnicos de la obra (duración, extensión y la seriedad del tono), sino por la diferenciación social inherente al género, desde sus orígenes el sistema literario es un sistema de prestigio. “La épica y la tragedia tratan asuntos de reyes y nobles; la comedia, de los de la clase media (la ciudad y la burguesía); la sátira y la farsa, los de la gente común. [Tal distinción obliga a clasificar] los estilos y dicciones en ‘elevados, medios y bajos’” (Wellek y Warren, 1979, p. 281). No es este el espacio para continuar con la revisión histó-

rica de la conformación de los géneros y la categoría que asumen dentro del sistema a partir de lo social, sin embargo recordemos solo que cada geografía y época ha tenido sus propios géneros como característicos emparentados entre sí, como textos, con los de otras latitudes e historias propias de literariedad. Mas, para acercarnos al sistema género como el vehículo de subordinación de lo “diferente”, recordemos que la teoría neoclásica por ejemplo “no explica ni expone ni defiende la doctrina de los géneros ni el fundamento de su diferenciación” (Wellek y Warren, 1979, p. 276), pero hasta cierto punto sí se ocupa de su pureza y del rango que adquiere en el sistema.

La jerarquía de los géneros responde, en parte, a un cálculo hedonístico: en sus formulaciones clásicas, la gradación del deleite no es, sin embargo, cuantitativa en el sentido de mera intensidad o de número de lectores o de espectadores que de él participan. Diríamos que es una mezcla de lo social, lo moral, lo estético, lo hedonístico y tradicional. No se desatienden las proporciones de la obra literaria: los géneros más pequeños, como el soneto o aun la oda, no pueden –parece axiomático– alinearse con la épica y la tragedia. (Wellek, 1979, p. 277).

Ir más allá de la épica y la tragedia implica pensar los géneros en su dinamismo que en el siglo XIX condujo a su amplia diversificación gracias al aumento del público lector y su más rápida difusión debida a la baratura de la imprenta. He aquí otra de las dimensiones del hecho literario y su posicionamiento: el lector, quien debe reconocer las marcas de género para que éste se actualice y se sume al sistema. La función de la recepción aquí determina qué es lo que se puede leer “literariamente”, pues no basta que el texto tenga una estructura compleja, extensa y ponga de manifiesto un uso elaborado de la lengua. La literariedad –refiere Spang (1993)– se basa en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada, por mínima que sea esa ficcionalización (p. 21). ¿Estaríamos justamente autorizados, en este punto, a concebir el grado de referencialidad, consustancial a la ficción, como un sustento importante para la jerarquización de los géneros? Si se asume que lo representado tiene su correlato “real”, ¿el placer, el interés y, en definitiva, la valoración del texto disminuyen? Si ya la comedia y la lírica conformaron los géneros

menores, la primera por adoptar el mundo propio del poeta y su sociedad hasta lo grotesco, y la segunda en su conjunto por considerarse el polo contrario a la tragedia, fundamentalmente, porque el poeta hablaba por sí mismo, no es de extrañar que esta valoración asegurara una posición disminuida dentro de la literatura *ad infinitum*. Frente a lo altamente imitativo, los textos que se posicionen en lo más elevado del sistema serán aquellos capaces de *crear* la ilusión de realidad. La referencialidad, por su parte, se trata de una operación textual, generada a partir de “procesos lingüístico-retóricos, normas, sistemas de saber, [que son] admitidos en virtud del reconocimiento mismo de los rasgos genéricos, estilísticos o pragmáticos propios de ella. Una determinada organización del enunciado, que presupone la existencia de los objetos de modo referencial, deviene entonces una razón suficiente para que se admita esa existencia” (Ryszard, 1993, p. 109), sin ser verificada. Presuponiendo a los textos que albergan más información que fábula, se han considerado la confesión, la correspondencia, los carnets y los cuadernos –en la medida que privilegian el material del yo–, el diario íntimo, el libro de viajes, el autorretrato, la memoria, el “carácter” del siglo xvii, la autobiografía y el ensayo las formas de escritura más simples o el cuerpo de los géneros menores. No resulta menos revelador que estas escrituras, la mayoría surgidas en la época prerromántica, sean los géneros por excelencia de la emergencia de la subjetividad diferente, de la subjetividad marginalizada. Sin entrar en pormenores podemos definir a los géneros de la intimidad como: “cualquier relato en prosa, en el cual sean idénticos el narrador y el personaje –y ambos coincidan con el nombre del autor–, cuyo asunto principal sea una visión del desarrollo de esa vida y esa persona desde el pasado” (Catelli, 2006, p. 279). Fundamental en este terreno surge el *nombre* conformado como texto y referencia.

Al lado de éstos y en el cajón de lo marginal podemos ubicar textos referenciales, tal vez los más: la crónica y el testimonio, discursos en los que existe información histórica al igual que en los anteriores y sin que se ponga en tela de juicio su “veracidad”. ¿Estaríamos en el campo más alejado del ideal de “literaturiedad”, el de la ficción? ¿Sería el cuerpo (textual) que mejor encarne lo diferente, no sólo desde el ser en la es-

critura, sino del ser al que se le concede una voz desde sus entrañas al representárselo? Juan Villoro (citado en Jaramillo, 2012), afirma que la crónica es un ornitorrinco porque:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de los testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de prosenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona (p. 15).

¿Quizá para la crónica no existirá mejor distintivo que la indeterminación? ¿O será que su vitalidad reside en la desestabilización del género en tanto categoría de análisis? ¿La crónica es al género lo que el transgénero para el sistema sexo/género?

Consideramos amplia y firmemente que las escrituras autobiográficas y la crónica se pueden afirmar como las *escrituras de la subversión*. Refiriéndonos al primer caso, cuando Catelli pregunta: ¿no podría pensarse que los diarios íntimos son ya acabadas formas femeninas de escritura sean escritos por hombres o por mujeres? Lo que se está evidenciando es la deconstrucción de la lógica del género desde la escritura que bien podríamos extender para caracterizar a las escrituras de la “intimidad”. De esta suerte se dejaría de fijar lo femenino a una sede anatómica y de presumir una feminidad ontológica, y eso nos permitiría, en espejo, leer, “no sólo los diarios, sino también toda la literatura, tanto la escrita por mujeres como la escrita por hombres, como una serie compleja, donde sólo a veces se ocupa la posición femenina (la única posición que, al no ser universal, exige su definición en la diferencia)” (Catelli, 2006, p. 57).

La crónica por su parte, al ocuparse de dar voz a los proscritos y silenciados, en una forma que se niega a la sistematización de sus mecanis-

mos, penetra la realidad con un grito que arrastra la palabra desposeída, anunciando insubordinación. La palabra también es un hecho.

Soy un escritor y un sujeto que hace cultura, y ustedes (no sé quiénes) no me pueden humillar así. Lo siento, don Pedro, pero yo recibo indicaciones, y su presentación no puede coincidir con la presencia del presidente. Ni que yo fuera Pinochet, estúpida [...] Ahí cobran sentido las palabras de un periodista a quien me encontré el otro día y me informó que yo estaba vetado en el canal nacional [...] También otro me dijo lo mismo hace un tiempo con respecto a Chilevisión. Lo siento por ellos, mis queridos amigos y lectores. También por la ilusión de carrete dionisiaco que tuve que guardar junto a mi traje de baño belle époque, la sombrilla de encaje y la docena de condones floreados que tristemente se apolillaron en mi velador (Lemebel, 2014, p. 48).

Lo anterior es relatado por Lemebel con motivo del cambio de su fecha de presentación en Antofagasta como parte de un proyecto gubernamental para expandir la cultura. El motivo: la presencia del presidente Ricardo Lagos en la ciudad.

Para la subversión, la represión y para el desacato, la censura en manos del Estado, guardián del discurso. Si todo texto implica una ideología y toda ideología expresa posiciones de clase, lo que se oculta como móvil de todo sistema opresivo, dígame sexo/género, literatura canónica, academia, etc., en definitiva, toda dimensión institucionalizada de la vida social resulta ser el aparato ideológico del Estado, que tiende, en la promoción del individualismo solitario e indiferente, a la clasificación y jerarquización del ser humano. Lo cual no quiere decir que al interior de este aparato no haya contradicciones, encontrando allí el medio y la ocasión para que las clases oprimidas se expresen y desestabilicen los centros de su manifestación, es decir, sus categorías. Ya Lamas advertía que “los hombres y las mujeres de un mismo rango están mucho más cerca entre sí que de los hombres y mujeres con otro estatus” (Lamas, 2002, p. 46).

No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba
No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz

Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo.⁵

Transformar los modos de lectura de los textos, literarios y de la realidad, será el efecto implícito y deseado de la puesta en evidencia de un sistema cuya estabilidad y fijeza no está dada por el mero hecho de dominar. La multiplicidad de voces sordas y aisladas, generadas y promovidas por los aparatos ideológicos del Estado, edifican una nueva Babel, que no se ha de sostener si por fin se logra que los diferentes modos de existencia representen el carácter *del género* humano y la diversidad de las formas literarias alberguen verdaderas experiencias poéticas, prácticas del ser.

Si Lemebel emergió como un artista del “apocalipsis”, pide atención a una lectura profética de la subversión, por que al final la instauración de una sociedad más justa sea lo que se persiga.

A usted le doy este mensaje
Y no es por mí
Yo estoy viejo
Y su utopía es para las generaciones futuras
Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen, compañero
Que su revolución
Les de un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar.⁶

⁵ Lemebel, Pedro (2002). “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”. En Juan Pablo Sutherland (Comp.), *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. (p. 35), Santiago: Editorial Sudamericana.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

Pareciera afirmar con todo lo anterior que no hay *texto*, en la más amplia acepción de la palabra, que no esté instalado ya sea de manera deliberada, tejido o traspasado involuntariamente por aquellos sistemas legitimados por la ideología dominante, desde el sexo/género hasta la genética literaria; pero tampoco han cesado los esfuerzos por hacer notar la inestabilidad de sus categorías o de invalidarlas en la ejecución de una práctica literaria que conmociona sus mecanismos.

Ya señalábamos que en la *crónica* y en las *escrituras de rasgos autobiográficos* se revela la construcción de la identidad donde, en muchos casos, adquiere protagonismo la voz política del que enuncia y exige su reconocimiento, sin embargo no deben olvidarse las cualidades literarias, esas en donde reside también la posibilidad de transgredir lo dominante, ya sea a nivel estructural o semántico, tomando una posición dentro del campo literario. En este punto habría que cuestionar la postura de los estudios literarios frente a las escrituras de la subversión, aquellas que, como definía Lemebel su quehacer: niegan al Yo. ¿Acaso será posible que la teoría o la crítica que focaliza a los autores en un lugar de enunciación homosexual, transexual, transgénero, etc., esté reproduciendo la ideología dominante al circunscribir su expresión a un solo escenario, al del reclamo social, por legítimo que sea, para invisibilizar las facultades más profundas del *género humano*?

Tal cuestionamiento tendría que ser abordado en otro espacio de reflexión tomando en consideración que la literatura constituye en sí misma su finalidad y no cumple una función *a priori* y que, como venimos afirmando: en la escritura se llega a *ser otro* y en la literatura (entiéndase sistema literario) se llega a *ser para otros*. En tiempos de crisis, qué remanso sería el de hallar la unidad en la multiplicidad de voces, ese prodigio del que el arte es capaz.

Referencias

- AMÍCOLA, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- CATELLI, N. (2006). *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant, A. (1995) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- DELEUZE, G. (2002). *Empirismo y subjetividad*. (Trad. H. Acevedo). Barcelona: Gedisa.
- JARAMILLO, D. (2012). Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno. En D. Jaramillo (ed.). *Antología de crónica latinoamericana actual*. (pp. 11-47). Madrid, España: Alfaguara.
- LAMAS, M. (2002). *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- LEMEBEL, P. (2014). *Adiós Mariquita linda*. Argentina: Seix Barral.
- MORAÑA, M. (2005). Intelectuales, género y Estado: Nuevos diseños. En M. Moraña y M. R. Olivera-Williams (eds.). *El Salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina* (pp. 11-30). Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert.
- NYCZ, R. (Julio, 1993). La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos. *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética y culturología, edición especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín*, 95-116.
- RICOEUR, P. (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. México: FCE.
- ROBINO, C. (6 de agosto-1 de septiembre, 1991). Las Yeguas del Apocalipsis. Las últimas locas del fin del mundo. *Hoy*, 21, 736, 42-45. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83103.html>
- SALAS, F. (1 al 7 de mayo, 1989). Las yeguas del Apocalipsis. *Cauce*, 26-29.
- SCHAEFFER, J. (1988). Del texto al género. En M. A. Garrido (Coord.). *Teoría de los géneros literarios*. (pp. 155-182). Madrid, España: Arco/Libros.
- SCHÄFFER, M. (9 al 15 de febrero, 1998). La Yegua silenciada. *Hoy*, 21, 1072, 58-59. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83108.html>
- SPANG, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- SUTHERLAND, J. P. (2002). *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- WELLEK, R. y Warren A. (1979). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

