

EL INFINITO ERÓTICO

(O SOBRE LO *QUEER* EN *HELP A ÉL* DE FOGWILL)

Camila ROCCATAGLIATA
INSTITUTO SUPERIOR DEL PROFESORADO
«J. V. GONZÁLEZ» (Buenos Aires)
ARGENTINA

El objetivo principal del siguiente trabajo es analizar la obra de Rodolfo Fogwill, *Help a él*¹, desde la teoría *queer*, a partir de la hipótesis de que esta novela es *queer* en dos aspectos fundamentales: en tanto lectura «desviada» del tradicional y canónico relato de Borges, *El Aleph*², y en tanto ficción que deconstruye los parámetros hegemónicos de género.

Tendrá como sustrato la teoría de Mijail Bajtín de enunciado para poder realizar el análisis comparativo propiamente dicho.

Según Mijail Bajtín (1985:257), todo enunciado (considerando como enunciado la unidad fundamental de la comunicación discursiva) tiene en sí mismo un carácter dialógico, es decir, tiene un carácter de respuesta con respecto a otros enunciados y puede, a su vez, generar diversas respuestas.

El enunciado conlleva voces que, o bien se hacen eco, o bien entran en conflicto, pero que siempre se construyen en forma dialógica. Llevada esta idea al plano literario, veremos entonces cómo al estar construida a partir del uso de diferentes voces, una obra se convierte en una estructura que nunca es original, ni surge de un genio creador único, de manera aislada, sino que entra siempre en relación dinámica tanto con otras obras literarias como con otras voces sociales.

De este modo, una obra siempre está orientada hacia la respuesta de otro. En términos de Bajtín: «Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella» (265).

Así, a partir de esta teoría, podemos considerar la novela *HAE* como una respuesta al texto *EA* de Borges.

Asimismo, intentaremos definir el concepto de *queer*, teniendo en cuenta las dificultades que esto acarrea, ya que la misma idea de lo *queer* implica, necesariamente, aquello que escapa a toda definición fija, absoluta y rigurosa.

Por último, tomaré la teoría de género de Judith Butler para poder vislumbrar cómo Fogwill deconstruye el género en este texto.

El concepto de *queer*

¹ En adelante usaré la sigla *HAE* para referirme a esta obra.

² En adelante usaré la sigla *EA* para referirme al relato de Borges.

Como ya anticipé en la introducción, el relato que tomaremos es *HAE* del escritor argentino Rodolfo Fogwill. Esta breve novela escrita en 1982 se mira indudablemente en el espejo de *EA* de Borges para ofrecernos un reflejo nuevo (ya veremos más adelante en qué consiste ese «nuevo reflejo»), un reflejo que yo considero *queer* en dos planos íntimamente relacionados. Mi principal hipótesis es que la *nouvelle* de Fogwill es en sí misma una novela *queer* y es, a su vez, una lectura *queer* del famoso cuento de Borges.

Para poder llevarlo a cabo, abordaré primero algunas cuestiones referidas a ese término que considero necesarias para poder iniciar el análisis posterior. En primer lugar, *queer* es un concepto (si es que así podemos llamarlo) que es indefinible por sus propias características y por su propia naturaleza. En su origen, es un término que circulaba en la calle, en el sentido común, para expresar aquello que es «raro» o «torcido». Hacia fines del siglo XX se recicla ese término como respuesta a las limitaciones liberacionistas e identitarias de la «época *gay*». De este modo, se dejan de lado las teorías esencialistas sobre la identidad y se comienza a pensar el género a partir de la diferencia y no a partir de rótulos ni encasillamientos. Este término se irá introduciendo en todos los ámbitos y será el posestructuralismo francés el que le dará cuerpo y fuerza al movimiento y a la teoría *queer*.

Si seguimos las ideas de Annemarie Jagose, podemos pensar lo *queer* bajo dos facetas fundamentales: la primera, como amalgama de procesos identificatorios y la segunda, como modelo de teoría a posteriori. Por supuesto, siempre pensando que lo *queer* no tiene una esencia, ni un grupo de características específicas, sino que es un objeto de estudio intrínsecamente ambiguo y relacional que escapa a toda clasificación o caracterización porque significa siempre algo distinto en contextos diversos. En palabras de la propia autora:

Given the extent of its commitment to denaturalisation, queer itself can have neither a foundational logic nor a consistent set of characteristics [...] This fundamental indeterminacy makes queer a difficult object of study; always ambiguous, always relational [...] queer evades programmatic description, because it is differently valued in different contexts (JAGOSE, 1996:96 y ss.).

Finalmente, me parece interesante destacar, apoyándome en la misma autora, que lo *queer* siempre mantiene una relación de resistencia hacia todo lo que constituye la «normalidad».

Estas facetas de lo *queer* atraviesan y dejan atravesar el texto de Fogwill. Pasemos entonces a analizar el relato desde esos planos (considerando a todos los planos del análisis como un mapa, una cartografía)³.

Help a él: un anagrama textual, gramático y literario

“Llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos.

Está claro que no pretendí mejorarlos [...] en todo caso, dialogué con ellos como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras.”

³ «Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga» (DELEUZE y GUATTARI, 1997:49).

JUAN GELMAN (1998)

Fogwill deconstruye desde el mismo paratexto de su obra el cuento de Jorge Luis Borges, *EA*. Juega con el título de este texto canónico de la literatura argentina e incluso podríamos decir que parodia todo aquello que estaría relacionado con el significado del término *Aleph* en ese mismo proceso de inversión, inversión que abarcará a toda la ficción. Quiero decir con esto que podríamos conjeturar que esta travesura de palabras propuesta por Fogwill no casualmente recurre a la figura del anagrama, porque el anagrama es *per se* una transposición que implica por los menos dos aspectos aparentemente contrapuestos: uno especular, en tanto y en cuanto se utilizan las mismas letras de la palabra o sentencia inicial y otro de movimiento inverso en la medida en que se cambia la naturaleza (y por lo tanto, el sentido) del sintagma o término original.

Por supuesto, el primer resultado de este juego gramatical es un nuevo título («Help a él») cuya razón de ser obedece en primera instancia a ese lazo intertextual que ya comenzamos a establecer y en segunda instancia a una lógica interna (respecto a la historia que desarrollará Fogwill)⁴.

Obedeciendo a la misma lógica, el primer personaje que se nombra en la novela de Fogwill es Vera Ortiz Beti, anagrama de Beatriz Viterbo, la heroína de Borges. De aquí en más, Vera⁵ se irá construyendo como el doble de Beatriz, por algunos momentos al mejor estilo Dr. Jekyll y Mr. Hyde y, por otros, a través de ineludibles semejanzas.

Comencemos por las ineludibles semejanzas. Ambas son recordadas por dos hombres a partir de su fallecimiento, ambas provienen de una familia acomodada y parecen tener una privilegiada posición social y económica, ambas son el porqué de la escritura, del recuerdo y por qué no, el disparador del aleph, del infinito verbal y emocional (en *HAE*: «Todo eso y todo lo demás tendría que ver con ella, y bastaría que alguien destinase un fragmento de su obra a recordarla para que los instantes en que su vida y el mundo se entrecruzaron quedasen grabados sobre la tierra, como las torres de hormigón y la memoria de los hombres que soñaron sus planos sobre un tablero, como meses después vendría yo a soñarla y a elegirla a ella, a Vera»; en *EA*: «Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podría consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación»). Asimismo, ambas tienen una relación estrecha con sus respectivos primos y tíos, relación en la que se verán involucrados ambos narradores por su vínculo con sendas mujeres evocadas. Ambas fallecen una mañana de un pesado día de febrero.

Sin embargo, por algunos detalles que darán los narradores y por algunos que, por obra y genialidad de Fogwill dará la misma Vera, podemos decir que el doble femenino se

⁴ Dejaremos para más adelante el análisis de la lógica interna, una vez que el trabajo esté más avanzado. Con respecto a estas dobles instancias que se abren a partir del paratexto podríamos pensar también que la unión del español y el inglés en el título es una muestra más de la hibridez que recorre a toda la obra, hibridez íntimamente ligada a la naturaleza *queer* del texto.

⁵ Podría verse también la parodia y la resignificación en la etimología del nombre Vera. El adjetivo latino *verus*, -a, -um, significa ‘verdadero’, ‘real’, ‘auténtico’. La parodia y la paradoja tendrían que ver entonces, por un lado con Vera como la imagen invertida de Beatriz (Vera sería el costado auténtico de Beatriz, el real, el verdadero) y por otro, con Vera como paradoja de sí misma desde el momento en que su voz y sus recuerdos nos aparecen distorsionados por dos filtros fundamentales: la subjetividad del recuerdo del narrador y el efecto de las drogas.

polariza en otros aspectos. La Beatriz que retrata Borges siempre es una mujer refinada, una mujer distinguida, una mujer de costumbres que cualquier aristócrata calificaría de adecuadas. En cambio, Vera es una mujer irreverente, desafiante, sensual, ordinaria. Pensemos en la abrumante diferencia entre las instantáneas que se le presentan a Borges⁶ al evocar a Beatriz (más ceremoniales y formales) y las que se le presentan al protagonista de *HAE* (más cotidianas y provocadoras)⁷.

Del mismo modo, podemos observar una importante discrepancia en el contexto histórico que tienen como trasfondo los relatos. El de *EA* podemos ubicarlo en la Década Infame por los años a los que el narrador hace referencia en el cuento. El de *HAE* transcurre en los últimos años de la dictadura militar iniciada en 1976 según numerosos indicios que se van dando a lo largo de la novela, como la referencia a la estatización de la deuda de los sectores privados («Varios grupos económicos montaban un plan para licuar el pasivo de ciertas empresas, pasándole sus deudas al Estado»), por la referencia a personajes históricos concretos («¡Ahora es rico! Esto logró José Alfredo Martínez de Hoz»), por la referencia a la Guerra de Malvinas («Pero seguí yendo todos los sábados de aquel invierno, hasta poco después de terminada la guerra de Malvinas»), etc.

Otra lectura *queer* que hace Fogwill del relato de Borges está representada en la figura del primo de la protagonista fallecida. Una vez más se despliega el juego de las similitudes y los contrastes. Ambos primos son escritores y a ambos les encanta hacer alarde de su literatura y teorizar sobre ella. Ya Borges utilizaba a este personaje para parodiar a los escritores, a la crítica literaria y a sí mismo; doble parodia entonces la que Fogwill realiza en *HAE*. Empecemos por el nombre del personaje. Aquí es Adolfo Laiseca. Dos nombres que nos dicen mucho acerca del ámbito literario. En Adolfo podríamos ver por supuesto un homenaje a Adolfo Bioy Casares y en Laiseca un homenaje a Alberto Laiseca, escritor argentino en muchos sentidos marginado del canon literario nacional hasta por el mismo Borges⁸. Es más, uno de los cuentos que el viejo Ortiz, tío de la difunta, considera como uno de las mejores

⁶Denomino como Borges al narrador porque en *EA* se produce ese desdoblamiento como en otras obras del mismo autor. Cito para ejemplificar: «—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges»; «—Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!».

⁷En *EA*: «la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico...». En *HAE*: «Vera abajo, arrancando la motito de Adolfo Laiseca, manejando la moto por la barranca de Juncal, sacándole la lengua a los almidonados de la custodia que usaba el viejo Ortiz en la época de los secuestros [...] Vera en un campo vecino de la comunidad, saltando la tranquera sin permiso para buscar hongos entra la bosta de los toritos del plantel [...] Vera entrando a mi cuarto, diciéndome que estaba “dada vuelta” y desnudándose [...] Dejándose crecer el pelo. Depilándose las piernas con una cera negra».

⁸Fogwill escribe precisamente en un ensayo titulado «Una lectura de *Los soria* de Alberto Laiseca» lo siguiente: «—¿Habría que referirla a Borges? —No: Borges se burlaba de Laiseca. Cuando apareció la colección de relatos *Matando enanos a garrotazos* alguien intentó comentárselo y el viejo rehusó argumentando que jamás toleraría un libro cuyo título incurre en un gerundio. Laiseca no teme gerundios, rimas ni cacofonías que enervan la noche de los narradores. Me imagino que desde arriba de sus dos metros y pico mira el reloj y siente que “tiempo” es el más gerúndico de los sustantivos abstractos y que, por efectos del microclima de su entorno Borges murió privado de esa noción de tiempo que Laiseca —el maestro de de *Los poemas chinos*— refleja en la voz del guerrero que en su última noche, antes de emprender el cruce del desierto afirma: “el rocío aumenta el peso de mi túnica / el sueño danza lejos de mí / ignorando las puertas que le ofrecen mis ojos”. O en la escritura del poeta exquisito de la corte, que rodeado de “objetos blandos e indolores” percibe, en gerundio, que escribiendo: “la tinta al deslizarse produce un ruido ensordecedor / y el pequeño dedal de malaquita / crece hasta contener el Río Amarillo”, tiempo en el que solamente un Laiseca puede reparar, y que, al quedar suspendido en la pintura de una rosa bermellón, lo “aturde con el perfume de miles de flores”». Es decir, Fogwill homenajea a Borges y lo parodia al incluir a Laiseca en uno de sus personajes.

obras escritas en español se llama «La playa de los crotos» en clara alusión, a mi entender, al relato «El balneario de crotos» de *Matando enanos a garrotazos* de Alberto Laiseca. Incluso podríamos ver una referencia metaficcional (y autorreferencial) en el comentario que el mismo Adolfo Laiseca hace sobre su cuento: «El cuento que le gusta a mi tío, “La playa de los crotos”, es un versión invertida de Playa Grande antes de que la gente bien saltara a Uruguay». Laiseca invierte Playa Grande, Fogwill invierte *EA*.

Pero no parece ser la única parodia detrás de este personaje. Adolfo Laiseca se regocija con su escritura, la adula de un modo chocante para el lector (y para el narrador de *HAE*), de una manera muy parecida a la de Carlos Argentino Daneri. Ambos se proponen obras monumentales y las consideran originales, apasionantes, novedosas. Pero Adolfo Laiseca se acerca a otro escritor argentino, Julio Cortázar, al proponer distintas posibilidades de lectura de uno de sus textos, llamativamente parecidas a las que se proponen en *Rayuela*:

—Además es un texto modular: si lo lees saltando dos renglones por vez, se forma un cuento sobre una pelea de borrachos. Si lees el segundo renglón y todos los renglones múltiplos de cinco, verás que es la visión de una corrida de toros narrada por un hombre que nunca antes había visto un toro, por ejemplo, un esquimal, o un nativo de Ghana. Si lees los últimos renglones de cada página de atrás hacia adelante, vas a descubrir la obra de Jünger...

La pretendida originalidad de Laiseca se convierte en homenaje y parodia nuevamente; incluso podríamos considerar su discurso como una autoparodia de la misma obra de Fogwill por dos razones: la primera, por abandonar parte de una posible pretensión de originalidad al establecer una relación tan estrecha desde el comienzo con el cuento de Borges. Es decir, Fogwill nos estaría diciendo (y así podría decir también de todo escritor y de toda obra literaria): «no hay nada original en lo que estoy diciendo, de algún modo u otro, esto ya se ha dicho». La segunda, porque esa misma reflexión fue objeto de muchos de los textos de Borges (no olvidemos, por ejemplo, la teoría que atraviesa a “Pierre Menard, autor del Quijote”). Sin embargo, esa supuesta aceptación de cierta inevitable intertextualidad entre toda obra literaria se da, en estos autores, en forma no casualmente paralela a una ineludible originalidad que termina aparentemente contradiciendo esa supuesta aceptación. Es decir, no podemos sostener, por razones obvias, que las obras de todos estos escritores (Cortázar, Laiseca, Fogwill, Borges) carezcan de originalidad, de novedad, de aspectos deconstructivos.

Por último, podríamos decir que el narrador de *HAE* es la arista *queer* del narrador de *EA* de Borges. Pero volvamos al comienzo de ambos relatos, al momento de la muerte de Beatriz. Esa mañana ambos narradores y, podríamos decir, ambos protagonistas de las respectivas historias, ven en el cambio de un cartel publicitario de cigarrillos la excusa para pensar la paradójica relación entre el universo y el individuo, entre lo infinito y lo accidental, entre el destino y el azar, entre la memoria y el olvido⁹. Pero también da el puntapié inicial para que ambos autores reflexionen metaficcionalmente acerca de su obra. Borges narrador considera que ese accidente (en el sentido de «suceso eventual que altera el orden regular de

⁹ Un detalle que diferencia a ambos comienzos es que el cartel de *EA* está ubicado en Plaza Constitución y el de *HAE* en Retiro, con todo lo que ambos espacios urbanos tienen de similar y de distinto: ambos son lugares de paso para la multitud itinerante, ambos son centros neurálgicos del transporte urbano. Pero los trenes que parten desde Plaza Constitución van a la «zona sur» y los de Retiro para la «zona norte» (pensemos en las diferencias que existen en el imaginario colectivo con respecto a esas dos zonas geográficas de Buenos Aires); Plaza Constitución se ubica en un barrio de clase media-baja, Retiro, en cambio, es uno de los barrios más privilegiados del mapa porteño, no sólo es un foco de concentración de medios de transporte, sino también un espacio de concentración del mundo laboral y económico de la ciudad.

las cosas») lo autoriza a «consagrarse a la memoria de Beatriz». El cuento, la narración, es el punto culminante de esa consagración. Asimismo, el narrador de *HAE* concluye que ese cambio ordinario de ahí en más desatará una dialéctica y estrecha relación entre el mundo y Vera; todo tendrá que ver, a partir de ese punto, con su musa. Y en ese instante se abre la referencia metaficcional:

bastaría que alguien destinase un fragmento de su obra a recordarla para que los instantes en que su vida y el mundo se entrecruzaron quedasen grabados sobre la tierra, como las torres de hormigón y la memoria de los hombres que soñaron sus planos sobre un tablero, como meses después vendría yo a soñarla y a elegirla a ella, a Vera.

Es él mismo quien destina ese fragmento que sellará el vínculo entre lo finito y lo infinito, entre Vera y el universo, entre el recuerdo particular y la memoria universal.

Sin embargo, podemos establecer una diferencia fundamental entre ambos con respecto a cómo encaran y/o asumen el recuerdo de la amada, diferencia que presenta una de las caras más *queer* del narrador de *HAE*. Éste, a partir del día de la muerte de Vera, inicia un viaje al estilo del de Ulises, demorando el encuentro con su enamorada. Un viaje que podría tener más de una razón de ser: ¿olvidar la muerte de Vera?, ¿retrasar su encuentro con el recuerdo?, ¿negar el suceso?, ¿restarle importancia? De este modo, el héroe y narrador se adentra en una especie de *road movie*: toma su auto casi impulsivamente y se adentra en la ruta sin rumbo fijo («Comí solo en el bar frente al service mientras cambiaban el aceite del Ford que me habían prestado los Devoto. ¿Ir? Pensé en ir cuando dijeron que debía esperar un ajuste a la factura del service [...] sin detenerme en casa para buscar más ropa como inicialmente había planeado, fui al Automóvil Club a hacer medir la presión de las gomas y me largué a la ruta»). Su primera escala es en Mar del Plata, pero de ahí en más, el recorrido cobrará una forma rizomática, prácticamente como si quisiera que perdiéramos sus huellas:

Esa noche salimos en caravana para Zárate. Se hizo un rodeo por Bernal hacia el Camino de Cintura, para no entrar en Buenos Aires [...] en Punta del Este navegamos juntos. Después yo me embarqué sin ellos a La Paloma, y después nuevamente a La Paloma y de ahí a Río Grande y a Florianópolis [...] y conocí a Jacinta y a Mariano, con quienes pasé esos días en la chacra de Maldonado.

Durante ese caprichoso itinerario, experimenta contradictorios sentimientos con respecto al recuerdo de Vera: quiere/no quiere recordarla, siente que maneja/que no maneja su recuerdo, la olvida y la hace presente:

Nos es que no haya pensado en Vera. Pensaba cualquier cosa y ella solía aparecer [...] Pero si yo pensaba cualquier cosa y ella aparecía, siempre me imaginaba un truco para desplazarla [...] Había pasado más de un mes de la muerte de Vera y —era evidente— yo ya había aprendido a manejar su recuerdo. Seguro, pensaba yo, que esta forma intermitente de ponerla y quitarla de la memoria es la que ella hubiese preferido.

Por el contrario, el Borges protagonista de *EA*, desde el mismo día de la muerte de Beatriz, no deja pasar un aniversario sin volver a su casa, en un acto de devoción, fidelidad y homenaje:

Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces no dejé pasar un 30 de abril sin volver a su casa. Yo solía llegar a las siete y cuarto y quedarme unos veinticinco minutos; cada año aparecía un poco más tarde y me quedaba un rato más; en 1933, una lluvia torrencial me favoreció: tuvieron que invitarme a

comer. No desperdicié, como es natural, ese buen precedente; en 1934, aparecí, ya dadas las ocho con un alfajor santafecino; con toda naturalidad me quedé a comer.

De modo contrastante, el narrador de *HAE* evita aparecer por la casa de Juncal, la casa donde vivía Vera junto a su primo y tío, hasta su vuelta a Buenos Aires:

Pensé en el viejo Ortiz y en Adolfo, que compartían con ella el dúplex de Juncal; imaginé a los amigos del viejo Ortiz y a los tipos que rondan a Adolfo mezclándose en el living grande del piso de abajo. Calculé lo que estaría tramando los parientes, mientras esperaban que la policía les devolviera el cuerpo [...] El jueves que aparecimos en Buenos Aires estaba a punto de acabar el otoño [...] Al día siguiente tuve la tarde libre y decidí comparecer en el estudio del viejo Ortiz. «Comparecer» es una palabra típica de los Ortiz.

Ya en contacto con la familia de la difunta, hay un elemento que sí los acerca: esa sensación de hastío frente a la pedantería y altanería del primo y su obra literaria. En *EA*:

Tan ineptas me parecieron sus ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición [...] estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino [...] Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal.

En *HAE* el protagonista parece más interesado en fumar marihuana que en escuchar el verborrágico análisis literario que Laiseca hace de su flamante obra. De todas maneras, es destacable el hecho de que ambos (a desgano o no) terminen también analizando teóricamente la literatura del primo de sus respectivas amadas. En Borges y en Fogwill podrían estar funcionando la parodia y el homenaje tanto a la figura del escritor como a la del «ambiente literario» y a la del crítico literario. Este análisis excede el propósito de este trabajo, por lo cual propongo pasar, una vez llegado a este punto, al aspecto *queer* propiamente dicho de *HAE*.

El género performativo

Para continuar con el análisis, me parece fundamental presentar algunos conceptos de la teoría de Judith Butler que servirán para desplegar el aspecto *queer* de *HAE*.

Según esta autora, predomina en la sociedad una **matriz heterosexual** binaria desde la cual se incluye a los sujetos dentro de categorías sexuales hegemónicas y absolutas. De este modo, las personas sólo se vuelven inteligibles en la medida en que puedan ser encasilladas dentro de esa matriz¹⁰.

Esa matriz provoca lo que ella llama **heterosexualidad obligatoria o compulsiva** a partir de la cual todo aquello que escapa a ese esquema, a esas categorías, pasará a estar sujeto a un riguroso aparato clasificatorio que tendrá como obvia consecuencia la exclusión. Ese sujeto inclasificable será inmediatamente etiquetado de «anormal», «desviado» o «raro».

¹⁰ Butler define de este modo a la matriz heterosexual: «Uso la expresión *matriz heterosexual* a lo largo de todo el texto para designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. Me he basado en la idea de “contrato heterosexual” de Monique Wittig y, en menor grado, en la idea de “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich para caracterizar un modelo discursivo-epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual supone que para los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa macho, femenino expresa hembra) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad» (BUTLER, 1999:32, la cursiva pertenece al original).

En contraposición a esto, la autora propone la idea de **identidad performativa**, negando la identidad en términos sustanciales y esenciales. Ésta debería redefinirse constantemente y ser atravesada por numerosas variables de acuerdo al caso a tener en cuenta. Asimismo, la idea de género se despoja de su relación unilateral con la concepción biologicista. Para Butler, el género es un concepto ligado a muchos más factores, como el deseo, la práctica sexual, la fantasía, etc.¹¹

Finalmente, me gustaría presentar el concepto de **género discontinuo o incoherente** de la misma autora. Éste refiere a las personas, sujetos o prácticas que no se ajustan a las normas del género inteligible y dominante¹². Estos sujetos o prácticas ponen en evidencia dos falencias fundamentales de la matriz heterosexual: su incapacidad para definir todo aquello que escapa a sus estrictas clasificaciones y su naturaleza discursiva. Quiero decir con esto último que el discurso crea al sujeto que después dice representar; en otros términos, todo aquello que aparece como natural, universal, incuestionable, original, es, en realidad, el resultado de distintas prácticas discursivas, producto de una construcción.

El Aleph erótico

“Así hiede el esperma, ya rancio, ya amarillo, que abrigó su blondo detonar o esparcirse –como reina que abdica– y prendió sus pezones como faros de un vendaval confuso, interminable, como sargazos donde se ciñen las marismas”

NÉSTOR PERLONGHER (1997)

Fogwill despliega en *HAE* un universo erótico, deseante y sexual como pocos autores argentinos lograron hacerlo: sin ningún tipo de tabú, combinando lo elevado con lo ordinario, lo escatológico y lo vulgar, disipando las fronteras de género, fusionando lo romántico con lo pornográfico, lo filosófico con lo mundano, el detalle con la totalidad escénica, lo visual y fotográfico con lo impalpable y espiritual¹³.

Este universo deseante y sensual, que tiene su punto culminante en el encuentro entre Vera y el narrador, podríamos decir que se inicia desde el comienzo con algunas de las instantáneas que el protagonista evoca:

Vera allí con uno de esos trajes de baño de dos piezas que usaban antes, bronceándose [...] Vera entrando a mi cuarto, diciéndome que estaba «dada vuelta» y desnudándose. Vera saliendo de mi cuarto, y la sombra de Vera contra el blindex empañado de la ducha, y la voz de ella subiendo junto a una nube de vapor para decir que el domingo siguiente se iría a Europa con Agustín Bullrich. Vera esperando los llamados de algún hombre en mi casa.

¹¹ «No hay líneas directas, expresivas o causales entre el sexo, el género, la presentación de género, la práctica sexual, la fantasía y la sexualidad. Ninguno de estos términos captura o determina al resto» (BUTLER, 2000:104).

¹² «En la medida en que la “identidad” se asegura mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de “la persona” se cuestiona por el surgimiento cultural de estos seres con género “incoherente o discontinuo” que parecen ser personas que no se ajustan a las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas» (BUTLER, 1999:50).

¹³ No podemos además dejar de tener en cuenta el hecho de que esta novela es escrita en el contexto de la última dictadura militar argentina con todo lo que esto implica a nivel moral, ideológico, cultural y social.

Estos recuerdos fotográficos construyen la imagen de una Vera cargada de erotismo, sensualidad y provocación, y también la imagen de una pareja que no necesariamente se debe eterna fidelidad.

Esta última característica funciona como anticipo del trío que formará el protagonista con Jacinta y Mariano, una pareja (?) que conoce en su viaje a Uruguay luego de la muerte de Vera. La escena se abre con un pedido de Mariano a Jacinta sumamente *queer*: le ruega que orine para él. El protagonista se une entonces al acto sexual de Mariano y Jacinta, exigiendo a Jacinta que cumpla con lo que su amigo le solicita. Pero su inclusión es también *queer*: él dice elegir «el partido de Mariano». ¿Qué quiere decir el narrador con esta frase tan hermética y ambigua? ¿Que prefiere el contacto sexual con él antes que con Jacinta? ¿Que desea sumarse al juego escatológico antes que al juego sexual propiamente dicho? ¿O deberíamos pensar «el partido» como objeto de deseo y en ese caso tomar a Jacinta como ese objeto? Incluso podríamos preguntarnos por qué él, al día siguiente, necesita justificar su participación («— Son cosas que nada más se hacen por la amistad... —dije después, cuando Jacinta había limpiado todo y volvía de la heladera trayendo dos botellas de cerveza Norteña»). Más allá de lo que podamos elucubrar al respecto, lo cierto es que esta escena erótica rompe con la matriz sexual hegemónica: el acto sexual binario y heterosexual.

El cuadro posterior es en Montevideo, allí el narrador recuerda a Vera porque escucha en un café el tema *Help* de los Beatles, tema que ella consideraba como «su himno». Entonces, comienza a hablar de ella con sus nuevos amigos: sólo Mariano parece prestar atención, incluso intenta reconstruir algún posible encuentro con Vera a pesar de que nuestro protagonista le asegura que nunca pudieron haberse conocido. Sin embargo, nuestro héroe parece tomado por una sensación tan particular como mística: la sensación de que a partir de esa charla Vera ya era parte de su nuevo grupo:

Pero cuando dejamos Montevideo, íbamos callados hacia la chacrita, y ya fue como si también él la hubiese conocido. Envueltos en el sonido del motor, yo lo venía viendo manejar con los ojos perdidos en el asfalto del horizonte, y pensé que él también estaría acostumbrándose a pensar en Vera, y calculé que desde aquella tarde de mediados de marzo, también Mariano tendría que ver con ella.

Es decir, el hecho de hablar de Vera la convirtió automáticamente en miembro del flamante grupo o en miembro de una nueva tríada (narrador-Mariano-Vera) si tenemos en cuenta la indiferencia de Jacinta frente a la conversación propuesta por el protagonista.

Luego de todas estas aventuras del héroe, éste regresa a Buenos Aires y decide finalmente ir a la casa que Vera compartía con su primo y su tío. Allí, Adolfo Laiseca (al estilo Carlos Argentino Daneri) le abre las puertas del Aleph: será el que lo inicie en la revelación.

En *EA* Carlos Argentino Daneri le convida a Borges una copa de coñac antes de acompañarlo al sótano donde este hombre escéptico tendrá su máxima epifanía. La bebida parece ser, en este cuento, el apoyo necesario para recibir el develamiento. En *HAE* la marihuana y el «jarabe» de Vera que Adolfo Laiseca ofrece a su invitado son el factor que desencadena el develamiento, es decir, no habría tal visualización de no ser por el consumo de ambas sustancias. Cabe destacar, asimismo, que la forma tan explícita en que Fogwill trata el tema de las drogas también es un aspecto deconstructivo de su literatura. No son muchos los antecedentes en la narrativa argentina que tratan tan despojados de todo prejuicio el tema del

alcohol y las drogas en ese momento (pensemos, por ejemplo, en el estilo de *El perseguidor* de Cortázar, claramente distinto al de este autor).

Hecha esta salvedad, retomemos la escena: Laiseca y el protagonista fuman, su conversación va perdiendo gradualmente la coherencia. Nuestro héroe comienza a sentir los síntomas:

Era una yerba con poco olor, color rojizo. Producía un viaje intenso y cortito; en un instante mis piernas dejaron de pesar, y si pensaba en ellas rapidísimo me convencía de intentaban subir hacia adelante para componer una escuadra con mi vientre, y sospeché que si dejaba que todas mis piernas subiesen y subiesen, igual mi cuerpo quedaría en el aire, sin flotar: apenas enganchado en el aire, como aguantado por un palo que hubiese atravesado mi garganta todo a lo ancho y sin lastimar. Colombiana era ella, la yerba.

Luego, la escena de la ingesta del jarabe. La misma Vera se había encargado de prepararlo (¿para que eternamente la recordaran?). Laiseca se retira de la habitación, nuestro protagonista comienza a tomar distancia de lo que estaba a su alrededor. Escucha una cinta que también Vera había grabado. El último tema es un resumen de *Tristán*, la ópera de Wagner. Ésta, inspirada en la leyenda medieval de *Tristán e Isolda*, narra las hazañas de un héroe que comete una grave traición por culpa de un amor forzado por un brebaje mágico. La intertextualidad es más que explícita: el jarabe de Vera permitirá la epifanía amorosa, nuestro héroe se encontrará con su amada y caerá en la cuenta de la importancia que Vera realmente tiene en su vida.

El aleph erótico y *queer* comienza a manifestarse gradualmente en nuestro protagonista: el recuerdo se invierte, la música también («Recordé varias veces la secuencia inadvertida y la música acompaña mi recuerdo invirtiéndose también. Memorizaba y se armaba una melodía opuesta, donde las notas arrancaban lentamente y concluían con un silencio repentino, porque sobaban al revés, produciendo una melodía absurda que me divertía recomponer»), los sentidos se agudizan («Dejó el sofá, caminó por su cuarto, sentí la presión de su taco por la alfombra y el roce de la tela de sus pantalones frotándose consigo mismo al caminar, y sentí el aire que sus manazas batían al recorrer el cuarto y el sonido de su respiración»), se pierde el control sobre el propio cuerpo («Deseaba pararme –me disponía a pararme–, ya la fuerza empujaba mi cabeza hacia arriba y yo me convencía de que podía pararme y me entregaba a pensar que podía pararme y la sensación de poder hacer algo me impedía hacerlo»), se pierde la cordura («Estoy loco, pensé, me vuelvo loco y gracias a la locura llego a entender la verdad de la luz. En ese instante dejé de ver»), la paranoia lo invade («¡Qué boludo que soy...! ¡Me envenenaron! Pensé: “Adolfo siempre sintió celos: me odia, y ahora ha decidido envenenarme. Es un loco. Debo escapar”»)¹⁴, se experimenta el infinito («necesitaba disponer de los instantes de vida que me quedaban para crear algo importante, aunque jamás llegasen a exhibirlo en Tiffany’s. Podía, por ejemplo, compilar una lista de todos los nombres de la muerte; pensé la palabra “Samadi”¹⁵ [...] y dije Vera, Adolfo, Leonor, Querida, Música, y por esas poquísimas verifiqué que tenía todas las palabras»).

¹⁴ Es indiscutible la intertextualidad con *EA*: «Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico».

¹⁵ «En varias tradiciones religiosas y místicas del Extremo Oriente, se denomina *samādhi* a un estado de conciencia de “meditación”, “contemplación” o “recogimiento” en la que el meditante siente que trasciende las limitaciones fenoménicas y alcanza la unidad con el cosmos y con lo divino. El objetivo último de la práctica meditativa del yoga, en su octavo grado, es el logro del *samādhi*. El *samādhi* es un objetivo buscado

Y, finalmente, la llegada de la amada, que es el punto más álgido de la revelación. La aparición cuestiona los límites entre la vida y la muerte, entre el recuerdo y el olvido, entre la cordura y la locura, entre la lucidez y los efectos del narcótico. Incluso el protagonista duda de lo que está viendo, quiere aplicar la razón a lo ilógico («—¿No estabas muerta vos, che...? [...] —¿Te parezco muerta?, —No... Igual que antes... Nunca me pareciste demasiado viva —contesté»).

Allí el relato empieza a cargarse de erotismo: «Aumentaba el placer: volvía el juego de enredarla con frases y someterla con mis frases a ella». Él la somete (términos del narrador) con sus palabras, ella lo somete volviendo a intoxicarlo. Vera comienza a desvestirse. Él se convence de que todo es una alucinación que él mismo inventó para volver a tomar el jarabe. La conversación se convierte en un diálogo absurdo: «—No soñés con saber... Seguro que vas a andar diciendo que me viste... Pero no te lo van a creer... ¡Si todos me vieron el cadáver...! Hay actas de la cremación... ¿Nadie te lo va a creer?». El narrador pierde toda certeza, todo signo de realidad o verdad. Las partes del cuerpo comienzan a fundirse y confundirse:

Y mi dedo seguía pareciendo enorme dentro de mi boca. Alguna vez el mismo dedo había sido pequeño, y al rodearlo la lengua formaba una materia idéntica: la lengua, los labios y toda la piel, que era de una sustancia semejante, se continuaba para terminar en mi dedo blando. Recordé: la mano recorría la superficie de mi cuerpo como una boca móvil. Bastaba besar con ella los ojos mojados para crear un relámpago que iluminaba el mundo, es decir, yo. El gusto de mis dedos era entonces idéntico al gusto de mi boca y al olor y a los gustos de todo lo que entraba y salía de mí por la nariz y por la boca, y eran mis líquidos, mi pis, mezclados con la materia blanca que me salía de atrás para disolverme en mí líquido y volver a recorrerme por la nariz y la boca.

Los líquidos y fluidos recorren sus cuerpos, los chorrean, los enchastran en un estilo muy perlongheriano, muy *neobarroso*:

Respiraba; pasaban líquidos por la nariz, bajaban, me invadían, pero la sed de respirar crecía y la mano seguía crispándose sobre las venas, y el entumecimiento se volvía dolor, hasta que soltaba y sentía latir de nuevo las arterias y las venas en la piel de la mano —lengua mojada— y ya podía soltar el líquido de mis pulmones y exhalarlo, y la vida volvía a entrar por un rato en mi vida.

El género también comienza a diluirse, a apartarse de la heterosexualidad obligatoria, a correrse de las categorías hegemónicas con las cuales se lo intenta definir: «el placer de reencontrar el tubo clavado en mi vientre, latiendo por mi pulso, era mayor al que jamás pude sentir tocando mi pija o cualquier otra pija, por deseada que fuese» (el narrador asume una práctica previa distinta a la heterosexual). A esto se agrega que en el estar con el otro no se pierde el placer de la autosatisfacción, rompiendo con la rígida dicotomía de coito (binario)-masturbación (individual): «Mi mano se cerró alrededor de la pija, ya tensa. Podría frotarla, o acariciarla —más placer— o sacudirla. Apreté». Quiebra el tabú del hombre heterosexual con respecto a ingerir el semen de otro o su propio semen: «Tragué nuestra saliva con mi leche cuando se montó sobre mí. Ella también tragaba: la vagina empezaba a moverse chupando». Se juega constantemente con la ambigüedad del término «leche»: «y creo que le pedí leche de sus tetas, pero estaban resacas y sólo sabían devolver mi saliva y algunos estremecimientos

tanto dentro del hinduismo como en el budismo. El término proviene del sánscrito *sam* o *samyak*: 'completo' y *ādhi*: 'absorción'» (*Wikipedia*, en <http://es.wikipedia.org/wiki/Samādhi> [consulta: abril de 2009]).

del poder del dolor de la presión de mis dientes y creo que pedí varias veces más la leche...»¹⁶.

El lector pierde el hilo conductor, se sumerge en un infinito léxico y libidinal carente de todo límite, frontera o demarcación. Al mismo tiempo, la vigilia y el sueño se disuelven, a veces en un juego de cajas chinas infinitas, a veces en el vaivén de la posición del narrador que no puede decidir cuándo sucede cada cosa («cómo saber si uno se abraza a un sueño o a una alucinación [...] y su mirada, que por un instante pareció controlar mi reacción, era una prueba de que yo no soñaba, aunque ahora pienso que uno también puede pensar durante el sueño, o soñar directamente, las pruebas de que uno no está soñando, ¿no?»). Cuando sueña con Adolfo Laiseca como un científico que experimenta con la raza humana (nótese nuevamente el juego con los nombres: Adolfo Laiseca, Adolf Hitler), aclara paródicamente que «son cosas que pasan en los sueños» como si el resto de todo aquello que está sucediendo, con todas sus incoherencias y contradicciones, no fuera susceptible de ser materia onírica.

Al mismo tiempo, las conversaciones entre ellos cobran cada vez más un tono escatológico, vulgar, ordinario. Pero para no provocar acostumbramiento en el lector, éstas pueden pasar a tomar un tinte cotidiano, familiar, prácticamente como si se olvidaran de la muerte.

Y como el aleph libidinoso es infinito se vuelve al acto sexual. Lo *queer* se abre en una nueva faceta. Vera se coloca un arnés para penetrar al protagonista y le dice: «—Ahora vas a saber lo que es un hombre de verdad». Podemos pensar que Vera enuncia esa frase para desmerecer la hombría de su amante. Pero también podemos ver en esta enunciación una idea *queer* del género. El supuesto «hombre de verdad» es biológicamente una mujer que se coloca un falo para penetrar a otro hombre que disfruta de ser penetrado (con todo lo que eso implica al nivel de la matriz sexual predominante): «Se me paró; mejor dicho: cuando me metió el consoladorcito en el culo, se me requeteparó. Vibraba el plástico. Vibraba yo también, humano». Luego, el falo y por qué no el travestismo (después de todo, ella simula tener un falo) se multiplican: mientras ella lo penetra con el dildo, lo obliga a que simultáneamente le practique sexo oral a un motor o postizo que ella tenía en el cuerpo y que el narrador describe como un genital masculino.

El relato se ramifica constantemente, vemos miembros entremezclados, fragmentados, perdemos los límites del cuerpo de uno y del otro. Y si sentíamos que algo faltaba para que este relato fuera realmente *queer*, el autor nos ofrece una escena sadomasoquista: «y antes que pudiese evitarlo se abrió la yema del índice y me lo puso en la boca. Llegaba sangre. No sé cuánta: bastó para llenar mi boca. Después se miró el dedo, apretó más la yema y volvió a cortar, quería darme más». Vera, insaciable, quita el consolador del ano de él y lo penetra con su postizo. En esa instancia el narrador resume como nadie la idea de inversión que subyace al rito amoroso del que somos testigos: «Cogía bien, ella. Pocos hombres, a las mujeres, sabemos hacerles así». Incluso él experimenta el deseo de llegar a ser otro: «y si yo en varios

¹⁶ En *EA* curiosamente aparece (y por esto creo que Fogwill insiste tanto también con el término) la palabra *leche* y sus derivados: «Me propuso que nos reuniéramos a las cuatro, “para tomar juntos la leche” [...] La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería lactario, lactinoso, lactescente, lechal».

momentos pensé que ella pariría algo mío o que yo pariría algo suyo, nada me impedía dejarme llevar por el sueño de transformarme en algo nuevo»¹⁷.

Podríamos entonces, ya desmenuzado el infinito erótico, analizar el final del relato que tan denso y rico es en muchos aspectos. Ellos se duermen abrazados, se despiertan y vuelven a dormir intermitentemente. Y cuando él se «despierta» por última vez, ella ya no está. Pero están sus huellas por todo el escenario: pelos largos, colillas de los cigarrillos que ambos habían fumado, una gota de sangre en la camisa de él. Él toma la caja de recuerdos que Laiseca le había entregado, sus pertenencias y se va del departamento que había sido de Vera.

Por un lado, esta escena de retirada pone en juego la ambigüedad que recorre todo el relato, pero que cobra su máxima expresión en el encuentro con la amada. ¿Por qué el narrador encuentra lo que encuentra? ¿Continuaba bajo los efectos del narcótico? ¿Seguía soñando? ¿El encuentro realmente se había producido? Por supuesto, resulta imposible llegar a una solución, pero el autor se encarga de reflexionar al respecto antes de terminar el relato:

Reflejan las causas de muerte mejor que la propia memoria –tan vaga– de los que vivieron y murieron, si es que alguien puede conservarla. Las memorias son como capítulos de la conciencia. El humano recuerda sólo lo que cruzó por su conciencia: lo que vio, lo que supo. Para la perspectiva del médico legista o del escritor, lo que se adhiere a la conciencia, lo que se supo, lo que se vio, o lo que comprendió, es, tal como el español lo refleja en su léxico, algo muy diferente de lo que fue o de lo que ha sido.

La cuestión de la relatividad de la memoria pone en jaque toda pretensión de llegar a una solución, a una explicación última, de disipar la ambigüedad. El recuerdo es frágil, poroso y subjetivo.

Por último, podríamos decir que el narrador (pero cada vez más pareciera escucharse la voz de Fogwill) acepta su relato como un juego y un homenaje para su amada, pensando, de alguna manera, la literatura, el discurso, la reconstrucción de lo vivido, como aquello que puede borrar todas las barreras, incluso la que separa la vida y la muerte:

No hay mejor regalo para una muerta que dejarla jugar por unos instantes con las memorias y las fabulaciones de los vivos, lo que quizás fue su mayor deseo en el momento de salir a la vida –del sueño quieto de la vida– para entrar en el mundo, en la tierra que se mueve, que gira y temblequea un poco y circunvala el sol y cae infinitamente hacia un lugar que sólo pueden advertir las que se dejan abrazar por el hombre que las vuelve un objeto de su ficción.

A modo de conclusión

“Esa es la memoria que pareces querer tener, me dice Simón, una memoria que te permita recuperar todos los datos, con tal precesión, una memoria donde no haya huecos, interrupciones. Esa es la memoria que no te enseña nada, mi querido, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar.”

[...]

“Beckett habla mucho de la memoria de Proust, de la mala memoria de Proust, la única que permite de veras el recuerdo. De la otra, dice mirándome con intención, de la memoria total, acumulativa, Beckett

¹⁷ Pensemos además, con respecto a esto último, que la idea de parir por ahora está ligado exclusivamente al género femenino.

dice que es como una cuerda de tender ropa en la que se alinean los recuerdos sin ton ni son, como medias o camisas puestas a secar, sin vacíos, sin intervalos.”

SILVIA MOLLOY (2006)

Erigiendo la figura de una conciencia universal minoritaria, uno se dirige a potencias de devenir que pertenecen a otro dominio que el Poder y la Dominación.

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI (1997)

Al leer la novela de Fogwill, el lector se adentra en un mundo lleno de propuestas alternativas a las dominantes, en un mundo cargado de parodia, ironía y homenaje. Su literatura desconstruye todo tipo de parámetros y categorías tanto literarias como sociales, políticas, culturales, de género, etc. Y no podemos dejar de lado que lo hace en un contexto de dictadura militar, con todo lo que eso implica.

Para llevar a cabo esta ardua tarea se vale de lo popular, de lo vulgar, de lo que la sociedad rechaza y descarta, de la diversidad no sólo genérica, sino también cultural y social, de la oralidad y la cotidianeidad. Su literatura tiene mucho de confesión, de poesía, de erotismo, de vitalidad, de deseo, de amor. También tiene mucho de sarcasmo, de desencanto, de pesimismo, de pulsión de muerte. Todos los matices entran en juego para que comprendamos que su propuesta *aléphica* también puede ser válida. No todo el mundo se atrevería a hacer este tipo de reescritura de un cuento de Borges, y Fogwill lo hace magistralmente: el culto Aleph borgeano se convierte en un infinito mundano, sexual, libidinoso y erótico. Pero además en una profunda reflexión acerca de varios de los temas que también preocuparon a Borges: el tiempo, la memoria, el recuerdo y el olvido, el azar y el destino, lo individual y lo universal, el orden y el caos.

El presente trabajo intentó analizar aquellos aspectos *queer* presentes en *HAE*, teniendo en cuenta que este concepto es originaria y esencialmente sinónimo de *raro*, *anormal* o *desviado*. Imposible decir que esta obra de Fogwill no lo sea, por todo lo que hemos podido desarrollar aquí. Asimismo, esta novela problematiza el uso más actual del término *queer*, es decir, su uso en relación con la problemática de género.

Finalmente, me gustaría destacar que, como toda obra *queer*, *HAE* tiene como uno de sus principales ejes constructivos la ambigüedad¹⁸, ambigüedad que atraviesa a todo el relato y que permite calificar a este autor como un autor claramente deconstructivo de todos aquellos pilares que rigen la sociedad actual.

¹⁸ La ambigüedad se expresa en todas las dimensiones posibles: sexual, genérica, literaria, lingüística, metafísica, filosófica, social, etc.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail (1985), «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1997), *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- BUTLER, Judith (1999), «Sujetos de sexo/género/deseo», en *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/libros.
- (2000), «Imitación e insubordinación de género», en *Grañas de Eros. Historia, género e identidades sexuales*, Buenos Aires, Edelp.
- DELEUZE, Guilles y Félix Guattari (1997), *Rizoma*, Valencia, Pre-textos.
- FOGWILL, Rodolfo, «Una lectura de *Los soria* de Alberto Laiseca», en www.fogwill.com.ar/laiseca.html [consulta: abril de 2009].
- (2007), *Help a él*, Cáceres, Periférica.
- GELMAN, Juan (1998), «Composiciones (París, 1984-1985)», en *Interrupciones 2*, Buenos Aires, Seix Barral.
- JAGOSE, Annamarie (1996), *Queer theory. An introduction*, Nueva York, New York University Press.
- MOLLOY, Silvia (2006), *El común olvido*, Buenos Aires, Norma.
- PERLONGHER, Néstor (1997), *Poemas completas*, Buenos Aires, Seix Barral.

Pour citer cet article: Roccatagliata, Camila (2013), “El infinito erótico (o sobre lo *queer* en *Help a él* de Fodgwill), *Lectures du genre* n° 10, p. 117-131.